

MEMORIE  
DELLA  
ACCADEMIA LVNIGIANESE DI SCIENZE

«GIOVANNI CAPELLINI»

ONLUS

VOL. LXXXIV - FASCICOLO UNICO  
SCIENZE STORICHE E MORALI  
SCIENZE NATURALI FISICHE E MATEMATICHE



LA SPEZIA 2014

MEMORIE  
DELLA  
ACCADEMIA LUNIGIANESE DI SCIENZE

«GIOVANNI CAPELLINI»

VOL. LXXXIV (2014)

fascicolo unico



LA SPEZIA 2016



ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI

GIOVANNI GIUDICI.  
I VERSI E LA VITA

ACCADEMIA LUNIGIANESE DI SCIENZE  
«GIOVANNI CAPELLINI»  
13 SETTEMBRE 2013 - LA SPEZIA

*A cura di  
Paola Polito e Antonio Zollino*

*Prefazioni di  
Giuseppe Benelli e  
Luca Basile*

ACCADEMIA LUNIGIANESE DI SCIENZE «GIOVANNI CAPELLINI»

LA SPEZIA 2016

*Un vivo ringraziamento alla famiglia del Poeta e in particolare a Corrado Giudici per la collaborazione alla giornata di studi. Si ringraziano inoltre lo stesso Corrado Giudici e Carlo Di Alesio per aver messo a disposizione le foto pubblicate nel presente volume.*

*In copertina: Giovanni Giudici sul molo delle Grazie. 1989. Foto di Adriano Alecchi.*

## Prefazione

L'Accademia Lunigianese di Scienze Giovanni Capellini ha promosso una giornata di studi dedicata alla poesia di Giovanni Giudici che, nato nel golfo della Spezia, ha saputo ritagliarsi uno spazio nel panorama letterario del Novecento. Il convegno, organizzato da Antonio Zollino e Paola Polito, intitolato «Giovanni Giudici. I versi e la vita», ha coinvolto importanti studiosi di letteratura italiana contemporanea e si è svolto in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune della Spezia. Si è inoltre inaugurata una mostra fotografica sulla vita di Giudici, curata dal figlio Corrado Giudici e dall'Archivio della Fotografia della Spezia, con un'esposizione di volumi promossa dall'Istituzione per i Servizi Culturali del Comune della Spezia.

La poesia di Giudici ha attraversato la letteratura italiana del secondo dopoguerra, accompagnando «metafisica e diario», quotidianità e assoluto. Giovanni Giudici era nato alle Grazie, nel comune di Portovenere, il 26 giugno 1924. Figlio di Gino, impiegato presso vari enti, e Alberta Giuseppina Portunato, maestra elementare nell'isola Palmaria e alle Grazie, il poeta era il quartogenito e l'unico sopravvissuto di cinque figli, tutti morti al momento del parto o poco dopo la nascita. Alle Grazie, dove il nonno paterno esercitava la professione di farmacista, abitavano anche i nonni materni e Giovanni ha trascorso i primi anni dell'infanzia tra la casa dei genitori e quella dei nonni, ricevendo un'educazione cattolica. «Nelle sole parole che ricordo / di mia madre – che “Dio / – diceva – è in cielo in terra / e in ogni luogo” – la gutturale gh // 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» (*Nelle sole parole che ricordo*). La morte della madre, avvenuta l'8 novembre 1927 per una eclampsia da parto, lasciava in Giovanni una «voragine di privazione» che si accentuava col trascorrere degli anni.

Nel 1928, il padre Gino si risposava con Clotilde Carpena, dalla quale avrà cinque figli, e nel 1929 si trasferiva a Cadimare, aumentando così la sofferenza di Giovanni che doveva allontanarsi dalle Grazie e dai nonni. A Cadimare egli frequentava l'asilo presso un Istituto di suore, ma in seguito il padre trasferiva la famiglia alla Spezia causando un altro periodo difficile per Giovanni, che risentirà delle ristrettezze economiche familiari e dei ricatti sentimentali ai quali lo sottoponevano i nonni paterni e i parenti della madre che lo volevano in affido. Alle Grazie Giovanni tornava nel 1932 a frequentare per due trimestri la quarta elementare, fino a quando il padre Gino, impiegato presso l'Istituto ISTAT e in seguito al Ministero della guerra, nel 1933 si trasferiva a Roma e, in attesa di un definitivo alloggio, collocava il figlio presso il Pontificio Collegio Pio X dove Giovanni rimaneva fino alla primavera del 1935, terminando la quinta elementare e la prima ginnasiale. «Deportato» in collegio, Giovanni ne avrebbe dato testimonianza in una delle sue poesie: «In quel pontificio collegio – di quell'Italia fascista – dove patii per la prima volta – il parlare diverso – e la mancanza del mare» (*Il male dei creditori*, 1977).

Il golfo della Spezia e il ricordo dell'educazione cattolica – proprio *L'educazione*

*cattolica* s'intitolava una sua raccolta del 1963 – diventavano componenti centrali della sua poesia. Durante l'estate gli era concesso di trascorrere le vacanze alle Grazie in casa dei nonni e della zia materna Angela. Giudici si definiva «un ligure diseducato a Roma e poi redento a Milano». E, nonostante la vita lo avesse portato a vivere in tante città, tornava sempre alla Spezia e al suo golfo: via del Prione, piazza Saint Bon, Le Grazie e La Serra sono i luoghi della poesia di Giudici.

Nel 1941, su sollecitazione del padre, si iscriveva alla Facoltà di Medicina, ma dopo un anno decideva di passare a Lettere. Tra i suoi docenti all'università, Natalino Sapegno di letteratura italiana e, di lingua e letteratura francese, Pietro Paolo Trompeo, con il quale si laureava nel 1945. Dopo l'8 settembre partecipava all'attività clandestina del Partito d'Azione, fondando il giornale «La nostra lotta». Dal proposito «di seguire il combattimento su tutti i fronti di battaglia» nasceva quell'intreccio di letteratura e politica che da allora sarà cifra distintiva della sua poesia. Nel '53 era ancora a Roma dove esordiva come poeta pubblicando a proprie spese la raccolta *Fiori d'improvviso*, ancora segnata dai modelli di Montale e Saba. Alla fine della guerra continuava a fare politica nelle file del Psiup. Nel 1956 incontrava Adriano Olivetti e, come molti intellettuali della sua generazione, veniva coinvolto nel progetto della «moderna Atene periclèa» che l'Ingegnere voleva edificare a Ivrea. Ma la mentalità e lo stile di quell'establishment culturale, «neoilluministico e laicista», andavano un po' stretti al «cattolico» Giudici. Da Ivrea si spostava prima a Torino, dove diveniva amico di Nello Ajello, Giovanni Arpino e Beppe Fenoglio, quindi nel 1958 a Milano, dove lavorava presso la Direzione Pubblicità e Stampa dell'Olivetti, retta da Riccardo Musatti. Qui suo compagno di stanza era Franco Fortini, con il quale instaurava un sodalizio forte e duraturo. Il grande intellettuale e poeta Fortini dell'amico ebbe a dire: «Giudici è l'unico che abbia avuto il coraggio di riprendere il discorso poetico, deliberatamente, dove Gozzano lo aveva lasciato».

Nel 1965 usciva da Mondadori *La vita in versi*, una raccolta che riepilogava una lunga stagione del suo lavoro poetico. *La vita in versi* era costituita da una scrittura che si tagliava sullo sfondo della realtà metropolitana, nel racconto della realtà piccolo-borghese, del Giudici impiegato all'Olivetti. L'uomo comune che lavorava nella grande Milano, l'instabilità lavorativa e sociale, gli amori e i tradimenti, l'educazione cattolica, il marxismo e l'ideologia, i sensi di colpa erano il mondo poetico «impiegatizio» di Giudici. L'abilità di gestire la lingua e lo stile, unita alla costante attenzione «ironica» per la realtà concreta, imponeva la sua poesia all'attenzione di lettori e critici. La produzione successiva confermava Giudici come una delle voci più originali, capace di passare con naturalezza da toni bassi e prosastici a impennate liriche. Nel 1969, sempre edita da Mondadori, usciva *Autobiologia* (Premio Viareggio), cui seguivano le raccolte *O Beatrice* (1972), *Il male dei creditori* (1977), *Il ristorante dei morti* (1981), *Lume dei tuoi misteri* (1984). Nel 1993, da Garzanti, appariva la raccolta *Quanto spera di campare Giovanni*, cui facevano seguito *Empie stelle* (1996) ed *Eresia della sera* (1999). Nel 2000 l'intera opera poetica di Giudici veniva raccolta nel Meridiano Mondadori, la collana dedicata alle più importanti voci della poesia e della letteratura di tutti i tempi. *I versi della vita* è il titolo del Meridiano curato da Rodolfo Zucco e introdotto da Carlo Ossola. Per lungo tempo la vita ha portato Giovanni Giudici lontano dal golfo della Spezia, pur mantenendo sempre un forte

legame fatto di nostalgia e desiderio. Le Grazie, il paese natio, rimase sempre il luogo delle vacanze e divenne il ritiro in età avanzata (trascorse un decennio alla Serra di Lerici, la terra dell'amico poeta Paolo Bertolani). A partire dall'inizio degli anni Novanta Giudici «riconsultava» questa appartenenza mai dimenticata. Di qui i temi ricorrenti dell'ultimo Giudici, come l'infanzia, il dialogo coi morti e con la madre mai davvero avuta, lo sguardo verso l'origine, ma anche verso l'oltre e le verità ultime. In *Quanto spera di campare Giovanni*: «Ma non guasti fiacca fede / L'incompiuta sua misura: / Se Gesù non è risorto / Siamo cenere e impostura» (*Imperfezioni liturgiche*).

E questo rinnovato legame con le sue radici trovava espressione anche nell'impegno politico: nel 1990 è eletto nel consiglio comunale della Spezia, nel 1992 diviene assessore alla cultura in Provincia. Al giornalista Andrea Di Conso della «Nazione» il 22 giugno 2002 dichiarava: «Sono stato consigliere comunale alla Spezia e assessore alla Provincia per il Pci, ma non sono mai stato tesserato. E non mi sono mai tesserato per una ragione molto semplice, e cioè perché ho sempre pensato di non essere un buon compagno. Comunque alla Spezia il vero problema è che non c'è traccia di intellettuali. Sì, c'è Zeno Birolli, e qualche altro, ma poi basta. E come si fa a fare una battaglia contro l'allargamento del porto mercantile senza intellettuali?».

La malattia, da tempo, lo allontanava dalla realtà e da quel presente che per lungo tempo aveva descritto. Ma fino all'ultimo cercò di fare poesia: «Se un verso non lo convinceva poteva riscriverlo e variarlo decine di volte. La scrittura, nel senso della ricerca della "parola giusta" entro un certo verso e una certa poesia, era parte della sua vita, era una necessità davvero insopprimibile» come rileva Rodolfo Zucco. «Al Senzafondo al nome Morte / che ha per compagna Follia» (*Via Stilicone*) ha dedicato tutta la sua poesia. Alla domanda inesausta rispondeva la sua fede nel «Pulviscolo d'onnipresenza». La sua ultima raccolta *Da una soglia infinita* (2004), curata dai suoi amici più vicini, esprimeva il «Balbettato barbaglio di aldilà»: «Fa come se potessi / Vedermi – qui all'estrema / Abitazione della vita / Seduto sulla soglia tra la stanza / Dove già m'illudevo / Di perseguire un'opera di suoni» (*Di un come se*). «E certe notti un pensiero: / Non sanno non sanno che tu / resisti infinito infinita / Pazienza del cor-di-gesù: / Mio tra crescermi e dormienza / Pulviscolo d'onnipresenza →» (*Fortezza*).

Giuseppe Benelli  
Presidente dell'Accademia  
Lunigianese di Scienze «G. Capellini»



## Nota

È con autentica soddisfazione che l'Assessorato alla cultura e tutta l'Amministrazione comunale della Spezia saluta la pubblicazione degli atti del convegno *Giovanni Giudici: i versi e la vita* tenutosi nel settembre 2013. I testi di tale convegno e il quadro di insieme che essi offrono rappresentano, infatti, il primo segno di un lavoro di approfondimento – che dovrà assumere grande respiro – da parte della comunità spezzina circa la massima figura letteraria espressa dal territorio. Approfondimento che acquista un più forte significato se si pensa anche all'impegno civile, etico, politico profuso da Giudici in tale ambito da consigliere comunale, nel comune spezzino, eletto nel gruppo comunista, e, poi, dal '94 in veste di assessore provinciale alla cultura. In termini generali, appare sempre più necessario, nel difficile quadro di crisi intellettuale, morale e politica attuale, che l'impegno pubblico sulla cultura, a cominciare dall'Amministrazione cittadina, si profonda nel compito di favorire e promuovere occasioni non solo di condivisione e di confronto, ma di studio. A tal proposito l'iniziativa su Giudici, attuata insieme all'indispensabile ruolo dell'Accademia Capellini – istituzione preziosa ed infaticabile per la valorizzazione dell'identità e della storia locale – si evidenzia con valenza esemplare.

Giovanni Giudici rappresenta, infatti, una delle personalità letterarie 'di primo piano' del dopoguerra italiano e non solo. Dopo una prima fase segnata, secondo la formula di Fortini, dalla «dannazione *ad metalla* nelle miniere di Montale», la sua poesia verrà assumendo, con sempre maggior tempra, i caratteri di una affabulazione incardinata sulla vita quotidiana, in cui la dimensione storica e quella della stenografia esistenziale, quasi corrisposta all'esperienza individuale del diario, si tengono permanentemente, talvolta compenetrandosi, senza nulla concedere alla possibilità di una facile conciliazione. Giudici rinnova, in ogni occasione lirica, tale tensione tramite l'esercizio di uno straordinario orecchio ritmico, una cura 'artigianale' – se così si può dire – e sapiente per la musicalità del verso, che in sé concentra una costante della tradizione letteraria italiana. Da Dante a Saba, passando per l'attenzione verso i risultati fonici della poesia provenzale e del *minnesang* tedesco manifestata in *Salutz* (in alto contesto espressivo, di tale sensibilità per la musica del verso sono di riprova parole come queste: «Voglio mostrarti un giorno com'era / la sua scrittura. Si apparterà di là / il foglio su qualcosa / di liscio con la mano sinistra sul bordo / superiore a tenerlo ben fermo»). Vale la pena, però, sottolineare anche il forte e, insieme, originalissimo impegno che Giudici rivolge, a cominciare dai primi anni sessanta (dopo raccolte come *La stazione di Pisa*, del '55, e *L'intelligenza col nemico* del '57), rispetto all'obiettivo di tematizzare il ruolo dell'intellettuale e, in particolare, l'assunzione di una dimensione di massa da parte del lavoro intellettuale, vista come intrecciata alla rimodulazione del ruolo dei ceti medi nella cornice sociale odierna. A fronte dell'incidenza che sulla sua personale vicenda ricopriranno esperienze come quella presso la Olivetti, egli potrà, così, insistere sulla figura dell'individuo «inguaribilmente medio» che – come ha sottolineato Giulio Ferroni nel suo contributo – si presenta in qualità di primo rappresentante del trapasso dal proletariato alla piccola borghesia. La poetica dell'«uomo normale» si rivelerà sempre più destinata a convertirsi nella cesura tra la

sfera del 'personale' e del 'privato', da un lato, ed il mondo storico, da un altro. Cesura inducente l'insistita affermazione della consapevole minorità dell'io (ovvero dell'essere – come si legge in una fortunata poesia dedicata al rapporto con lo stesso Fortini – «un brusio / Da un banco in fondo alla classe»), cui non resta che la possibilità di cogliere entro il baluginio puntuale, preso nell'intreccio dei tempi, il presentimento del reale e, parimenti, la sua evanescenza. Due momenti, quelli del presentimento e della frammentazione, concentrati all'estremo e vocati a testimoniare una sorta di *dissoluzione della lingua* (visibilissima nelle poesie della raccolta – dal titolo straordinario – *Eresia della sera*, in cui si legge: «Attimo e punto e in esse lampeggiate / Per frantumi apparendo verità / Benchè secondo una misura della mente / E vita e unghie il pensiero aggrappandosi / Ai lobi che lo includevano e volendo / Di sé esser corpo tangibile: / Evi però ed eventi ci attraversarono / Farsi di te non ci fu dato mia parola / Scrittura di scrittura e vanità»).

Di tutto questo le relazioni raccolte nel volume ci parlano, e di molto altro. L'Amministrazione comunale della Spezia si compiace di aver contribuito alla sua realizzazione, apprestandosi a fornire ulteriori segni del ricordo del grande poeta.

Luca Basile  
Assessore alla Cultura  
Comune della Spezia

## Giovanni nel corso del tempo

Il saggio segue i diversi modi in cui la poesia di Giudici si pone nei confronti del tempo, tempo quotidiano e tempo storico, tempo del passato personale e familiare e tempo della fine, proiezione verso un oltre del tempo, in una sorta di escatologia commisurata all'orizzonte della vita "normale", alla dimessa semplicità dell'esistere. Si segue il rilievo che nell'ultimo Giudici assume il richiamo al *Paradiso dantesco* e la sua intensa invocazione del *punto* in cui si rivela il senso impossibile ed evanescente dell'esperienza.

Sarebbe davvero incongruente con i caratteri della poesia di Giovanni Giudici, e con la stessa condizione della poesia del secondo Novecento, una articolata ricostruzione di un percorso cronologico, la paziente distinzione di genesi, di fasi, di sviluppi, la scansione di linee progressive, l'esercizio di un storicismo evolucionistico che sembra suggerito dall'espressione *nel corso del tempo* che dà il titolo a questo mio intervento. *Im Lauf der Zeit*: certo come ogni scrittore e come ogni uomo Giovanni ha attraversato momenti e situazioni di vita diverse, ha subito l'azione del tempo, si è incontrato con le vicende di un mondo in movimento, con cambiamenti che hanno toccato la sua vita e la sua scrittura e che possono spingerci a riconoscere in esse periodi diversi, a seguire il ritmo delle loro modificazioni, a farne appunto una storia. Ben radicata in un presente in movimento, sostenuta da una cultura carica di senso storico (e anche sociologico e politico), ben cosciente di trovarsi ad attraversare un tempo in perpetua fibrillazione, la sua poesia ha però insistito a interrogare le contraddizioni, le sfasature, i riavvolgimenti, le diversioni del flusso del tempo: un tempo sempre sottratto a se stesso, come segnato da un *prima* familiare e personale che non garantisce nessuna uscita e insieme esposto verso un futuro che si riannoda senza fine al passato e al presente, che è nello stesso tempo promessa di altri orizzonti, autoriflessione del presente, ritorno indietro a ciò che è già stato. I *Versi della vita* attraversano il tempo di un'intera esistenza come un continuo impossibile ripetuto districarsi dalla propria condizione di «colpa»: e lo stesso titolo del conclusivo Meridiano si riannoda così all'inaugurale *La vita in versi*. La vita si riavvolge nel proprio continuo divergere: le sfasature del tempo corrispondono a quelle dell'identità, dello spazio, della lingua. Si sa che l'io di Giudici è

sempre sottratto a se stesso, insidiato dal teatro, dalla maschera, dall'occultamento, da un manifestarsi di sé in modo indiretto e segreto; ma anche lo spazio è dislocato, spostato continuamente tra luoghi diversi, in un intreccio/conflitto tra la natale Liguria, la Roma dell'adolescenza e della giovinezza, la Milano della maturità, le tante altre città in cui egli è vissuto, i molteplici altri luoghi (Praga cruciale tra tutti) toccati da viaggiatore sempre fuori luogo. La sua lingua, poi, è in perpetuo ascolto delle altre lingue, prospetta continuamente l'aspirazione a darsi come «lingua strana», lingua «che più non si sa», in frizione con lingue straniere, variamente lontane, talvolta lacerati incomprensibili, indecifrabili grovigli di fonemi.

Si può leggere così la poesia di Giudici come una ininterrotta interrogazione delle sfasature date dal corso del tempo: e in questa interrogazione viene ad esprimersi l'essere individuale dentro la storia, il confronto con essa dell'individuo "normale", dell'uomo «inguaribilmente medio» (postura che corrisponde del resto a quella che è stata la presenza umana più diffusa nei paesi occidentali nella seconda metà del Novecento: in un intreccio che collega proletariato e piccola borghesia, in un faticoso impegno di promozione sociale, fondamento e ossatura dello sviluppo economico e intellettuale, della stessa democrazia del *welfare*). Ma in questo confronto tra l'esistenza del piccolo uomo, di noi piccoli uomini, e la grande storia, si rivela l'improbabilità e l'inconcepibilità di una durata che vada al di là della vita di un individuo; così la sezione di *Autobiologia* intitolata *Pantomime di Praga* (proiettata sui cruciali eventi del Sessantotto praghese) si conclude con questo breve ma essenziale aforisma, intitolato appunto *La storia*: «Lo spazio di ogni vita di uomo dura la storia – non è vero che dura millenni.»<sup>1)</sup>

Proprio facendo leva sul tempo e sullo spazio della propria «vita di uomo», Giudici ha toccato tanti punti essenziali della storia del secolo scorso. Più volte ha messo in rilievo la contraddizione e la sfasatura data dal contatto, casuale, sfiorato, talvolta cercato, tra la propria posizione di individuo e la storia in cui gli è capitato di imbattersi. Basta pensare ai richiami alla sua breve esperienza di militare dopo la liberazione di Roma e al caso del prigioniero tedesco per breve tempo affidatogli (da *Wüttke*, in *Lume dei tuoi misteri*, alla prosa *La presa di Roma in Eresia della sera*); o al modo in cui nel testo eponimo de *Il ristorante dei morti* si fa riferimento

---

1) Cfr. il «Meridiano», *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA. Cronologia a cura di C. DI ALESIO, Milano, Mondadori 2000, p. 227 (cito i testi poetici di Giudici sempre da questa edizione indicando semplicemente il numero di pagina). Questo aforisma conclusivo era assente nella *plaqueette* in cui originariamente apparvero le *Pantomime*, *l'Omaggio a Praga*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro 1968, che aveva in epigrafe una citazione, espunta in *Autobiologia*, da *L'anguilla* di Montale (cfr. la nota di R. Zucco ne *I versi della vita* cit., p. 1446).

ai propri incontri con personaggi che considera di grande rilievo storico:

Nomino i nomi –  
 Quanto di storia mi è transitato addosso  
 A me che sono un privato.  
 (p. 555)

Ma proprio lo scarto tra l'orizzonte di questo «privato» (nel suo essere “minore”) e le vicende del mondo “maggiore” permette di percepire contraddizioni, illusioni, strade cieche della grande storia, di modelli, ideologie, formule intellettuali che pure Giudici ha sfiorato, ma in cui non ha mai investito tutto se stesso, non ha mai preteso di riconoscervi emblemi risolutivi. Si veda ad esempio, proprio alla fine de *Il ristorante dei morti, Temporis acti*, che di fronte alla difficile situazione che si presenta all'inizio degli anni Ottanta registra l'evanescenza di tanta presunta intelligenza, la spinta a consumare e a dimenticare (anche «Il morto nella renault ammazzato», riferimento all'assassinio di Aldo Moro), le sconfitte di tante parole d'ordine e comportamenti collettivi, il carattere illusorio di tante attese di liberazione. Sfuma così non senza ironia la disperata scena pubblica del secolo che a quel punto non era ancora considerato “breve”:

Né malizia né insipienza –  
 Scialli di lana di lama  
 Che di ogni docta puella  
 Faceste un'india peruviana!  
 Liberazione del sesso, liberazione da tutto!  
 Nostro secolo distrutto che piamente ti scambi  
 Col sole stenti ai vetri.  
 (p. 559)

In effetti si potrebbero attraversare *I versi della vita* seguendovi molteplici segni di critica linguistica e poetica a presupposti, illusioni, emblemi del secolo: sicurezze intellettuali, sistemi e paradigmi allora creduti imprescindibili sono toccati spesso in modo particolarmente pungente, talvolta con malinconico senso della fine (come nella sezione *Frammenti dal comunismo in Eresia della sera*). E se approdiamo a *Save Our Souls e altri inediti*, troviamo un testo che si rivolge contro l'emblema più pervasivo dei nostri anni, produttore di deformazioni e illusioni di cui temo ci si accorgerà abbastanza presto; mi riferisco alle due strofette *A un computer*, che si appoggiano su una doppia epigrafe leopardiana. Ne citerò solo la seconda:

Fatuo monatto – e a me  
 Vorresti dimostrare  
 Che meglio stia chi sa più presto

E più si bea chi va più lesto?...  
 Che essenza del reale  
 Sia più del computato il computare?  
 Ahi vacanza del pensiero,  
 Ronzio mio labilissimo  
 Mondo senza mistero!  
 (p. 1234)

Anche questo scatto satirico tocca a suo modo la temporalità, battendo sull'ossessione della velocità, su quell'andare *più lesto* che oggi stravolge e pretende annullare la natura contraddittoria del tempo, cancellare quelle sfasature in cui consiste il *mistero* del mondo e dell'esistenza. La più essenziale poesia di Giudici insiste in effetti a seguire il lento avvolgersi di un *pensiero* assillato dalla necessità di interrogare questo *mistero*: si dispone nel tempo che inesorabilmente scorre, scende dentro il procedere del χρόνος, e insegue il καιρός, l'assolutezza dell'imprevedibile, il rivelarsi puntiforme dell'accadere; dà voce alla frizione tra quel χρόνος (la normalità e la banalità del sordo scorrere della vita individuale, del cumulo di eventi terribili e ridicoli della storia collettiva) e quel καιρός (il rivelarsi in un lampo del fondo della realtà, della sua incompiutezza, del suo tendere verso "altro" indicibile e invisibile)<sup>2</sup>.

Tutta l'esperienza quotidiana, tutto il muoversi del soggetto nella *vita*, con la sua stessa biologia, si mettono *in versi* non nella loro incondita immediatezza, non in una loro diretta comunicatività. Come già si è accennato, si dà una diretta corrispondenza tra la disposizione teatrale, il gioco dei mascheramenti e delle sottrazioni di sé (e spesso anche del *tu* e dei destinatari a cui ci si rivolge), e le interferenze tra i tempi, il vario gioco di sovrapposizione e sfasatura tra passato, presente, futuro. Nella poesia della memoria, nei molti casi in cui il poeta si affaccia verso il proprio passato familiare, verso l'infanzia, verso il ricordo della madre così presto perduta e del padre assediato dai creditori, viene spesso a confrontarsi e a sovrapporsi la situazione presente con quella di allora: figure e gesti del passato sembrano come precipitare in figure e gesti del presente. Così ne *Gli abiti e i corpi (Il male dei creditori)* l'immagine del vestirsi mattutino

2) Qui si individua la prospettiva "religiosa" ed escatologica della poesia di Giudici, in un orizzonte di cristianesimo laico che sempre più (specialmente nelle ultime raccolte) viene a dialogare con il *Paradiso* dantesco. Per il rilievo del καιρός e per la sua identificazione con l'accadere imprevedibile della poesia, si può vedere già l'intervista di F. CAMON, *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti 1982, p. 158: «L'avanguardia che teorizzava sul sogno voleva in realtà normalizzare, sottoporre a norme, l'ispirazione poetica, che invece è quanto di più imprevedibile e casuale si conosca, perché rompe qualsiasi sequenza di causa ed effetto, o temporale. È proprio un καιρός, come si diceva in gergo neotestamentario: un'intersezione dell'eterno nel contingente».

del padre viene confrontata con quella attuale del soggetto («come certe volte io / Adesso forse più vecchio di quella sua età / Che lo sbirciavo ritrovare le sue spoglie», p. 349); in *O.K.* (nella stessa raccolta) l'allontanarsi del padre agitato e dolente dopo un incontro si dissolve nel confronto con l'allontanarsi di un *tu* a cui la voce poetica si rivolge:

Tanto patire – ma sono sicuro che poi  
Svoltato l'angolo chissà come te ora  
Scotendo spalle e capelli egli tirava un sospiro  
Apriva l'ignoto fra noi  
(p. 409).

Ne *L'amore che mia madre (II) (Autobiologia)* l'incontro immaginato o sognato con un uomo che ha conosciuto la madre e che è sparito per sempre sembra come precipitare, «più di quarant'anni dopo», nel presente in cui si colloca la voce del poeta:

Uno che non parlava la mia lingua.  
Ma liberato nel profondo del cuore.  
Ma già toccato dalla luce della morte.  
Com'era mia madre – signore?  
  
E mi guardò posandomi la mano sulla spalla  
lui che era sparito lontano tanti anni  
con lei che qui l'aveva preceduto  
in me che non sapevo per più di quarant'anni.  
(p. 215)

Ne *L'amore che mia madre (III) (O beatrice)* appare qualcuno che si designa anch'egli come un figlio della madre e forse può essere un doppio o uno specchio del poeta, che così ne confronta l'aspetto con il proprio:

Perché così demodé  
di me ben più antico sembrava  
colui che raccontava:  
«mia madre», pensando di te.  
(p. 258)

Anche la memoria delle sensazioni fisiche più particolari e definite ritorna in una totale interferenza dei tempi, riavvolti tra loro in assoluta immediatezza, come si può vedere nell'incipit de *La memoria dei sensi (Autobiologia)*:

Memoria dei sensi è presente.  
Passato del futuro.  
Futuro del passato.  
Memoria è senso immediato.

Questa immediatezza sensuale della memoria si espande nell'attesa della «luce di quel minuto», che torna nullificandosi, si manifesta cancellandosi in un futuro assoluto:

Memoria dei sensi è il niente.  
 Per sete finge di bere.  
 Ma solo non più vedere  
 sarà vederti per sempre.  
 (p. 214)

Interferenze vengono a darsi anche tra il soggetto e momenti diversi del passato a loro volta sfasati tra loro. Così in *Vent'anni* nella sezione *Pascoli* (*Il ristorante dei morti*), l'io si rivolge verso il poeta di cui immagina la corporeità, e lo fa camminando a ritroso verso il suo tempo, paradossalmente ponendosi come sua coscienza postuma («Mi acchiappi: / Me tuo futuro, tuo sapere finalmente / Cosa c'è dopo») e sovrapponendo su di lui e su se stesso il nonno Achille Portunato, più vicino nel tempo e nell'aspetto a Pascoli, anche se vissuto oltre vent'anni più di lui. In un fulminante *rac-courci* questa immagine del nonno più vecchio dell'età raggiunta da Pascoli evoca quella dello stesso soggetto, che anche lui ha già superato l'età di Pascoli (e in *Contrappunto*, la prima poesia della serie *Pascoli* aveva prospettato addirittura uno scambio tra se stesso e il poeta romagnolo: «Invertissimo i ruoli! / I punti di osservazione!», p. 536):

Lui come te – faticato decoro  
 Orologio al panciotto, catena  
 Di similoro!  
 Solo che tu sparisti dal mondo già prima  
 Tu fossi in me sarebbe già la mia ora  
 Ma cosa contano poco più di due decenni!  
 Giocavo con le sue cose ci provo...  
 (pp. 541-542)

L'evocazione degli oggetti del nonno (e il motivo degli oggetti di chi non è più, della loro vita vuota dopo la morte del possessore, si affaccia spesso nella poesia di Giudici, come ad esempio nella bellissima *Lais*, epilogo di *Salutz*) conduce ad un ulteriore percorso indietro, ad un diverso arretrare di vent'anni, verso il momento in cui Giovanni è approdato a Milano:

Ecco: arretrare – e ancora indietro vent'anni...  
 Non sei lontanissimo –  
 Come da adesso a quando in auto da San Donato  
 Un quattordici luglio io sbarco in questa città  
 Pago un caffè e un giornale:

Miramilano miracolosa  
 Tutto cambiato e uguale!  
 (p. 542)

Ma la cosa non si ferma qui; un altro guizzo nella strofa finale porta lo sguardo al letto troppo corto che era del nonno e l'immagine della sua morte, avvenuta ad un'età di più di vent'anni superiore a quella attuale del poeta, che alla morte del nonno (e di Pascoli) sovrappone così la propria morte futura:

Eh no, altro ci vuole! – ma lui  
 Se guardo il suo mio letto che chiamo di Procuste  
 Corto, ci batto i piedi  
 È là disteso bianco e oro da morto  
 Coi due rossetti arguti sulle guance:  
 Alla sua cera misuro le nostre distanze  
 Vent'anni dopo di me  
 (p. 542).

Il presente si fissa e si nega nel volto dei morti, in figure di morte passata che si espande verso il futuro. Se rimaniamo ancora nel libro *Il ristorante dei morti* vediamo interrogare ne *La definizione* il carattere contraddittorio della «vittoria / Del nostro alleato il Tempo», che dà luogo al mutare del corpo e dell'identità («Il corpo non è più quel di ieri: / Al punto che: tu eri, sono io – vorrebbe dire / Al compagno»); e in questa azione del tempo ritornano figure di «trapassati», in un inestricabile sovrapporsi di tempi e di identità (a partire da quella del padre, «Caro Insolubile»):

Mi succede sempre più spesso  
 Che particolari di trapassati  
 Tornano sul far dell'alba  
 Nel presente futuro della memoria –  
 Quando dall'altra stanza  
 Mi svegliava una tosse che sembra proprio la tua  
 Caro Insolubile.

E perdono identità, si permütano  
 In quelli più d'un momento  
 I quotidiani astanti – il figlio è il padre  
 Un passo di prozio vagolante  
 Il corpo eletto arretra nella sua sfatta madre.  
 Dove e quali saremo  
 Innocuo brandello nel dentro di un'altra storia.  
 (pp. 530-531)

Nei tanto frequenti ritorni di persone, di amici, di personaggi morti, la memoria si proietta in immagine di se stesso, del proprio inevitabile futuro, che sembra garantire l'emergere di una possibile verità al di là del velo della quotidiana impostura:

Deus et Natura adiuuando  
 Se mai dentro la cruna d'impostura  
 Non passi un fil di vero  
 Affinché nel riposo respirando  
 Tempo si dia a conoscere domani  
 Nel volto del morto il nostro  
 Nel gelo delle sue le nostre mani  
 (*Spesso nel dormiveglia di spine*, in *Eresia della sera*, p. 1121).

L'intreccio dei tempi agisce anche in tutte le fantasie sulla propria morte o sul proprio suicidio, punizioni di colpe e condanne insieme motivate e immotivate, assurde e normali, cercate e nello stesso tempo sfuggite: sul loro orizzonte "kafkiano" si sovrappone l'attesa di un approdo "altrove", la proiezione del proprio presente in un futuro chiuso e definitivo, la cui assolutezza viene però spesso ironizzata, ricondotta ad una mediocre e familiare quotidianità. Queste visioni di precoce morte danno luogo, specie nelle prime raccolte, ad alcuni testi spesso tra i più "leggibili", come *L'assideramento (La vita in versi)*, *Durata*, *Quinta pantomima (Autobiologia)*, *Il mio desiderio di morire*, *Descrizione della mia morte (O beatrice)*, *Il testamento (Il male dei creditori)*, ecc.

In questi incessanti passaggi tra tempi diversi, la poesia e la vita sono esposte sempre alla fine, vedono inscritto nel proprio stesso essere una dimensione finale, un senso della fine che riavvolge il futuro nel presente, nella sospensione della parola. Non sarà il caso di ripercorre (mi è già capitato di farlo nel capitolo finale del libretto *Gli ultimi poeti. Giudici e Zanzotto*) tutti i riferimenti alla fine, tutte le proiezioni verso di essa che continuamente affacciano la poesia di Giovanni verso il non essere di sé, che da una parte equivale a nulla e silenzio, ma dall'altra annuncia il κείρος, l'avvento di un senso assoluto che sempre sfugge e che sempre viene cercato, anche se può essere eluso con ironico raggirio, con subdola *Anticipazione* (ne *Il ristorante dei morti*):

È crudele trovarsi cambiati senza accorgersene  
 Ma il tempo si può abbindolare:  
 Basta costruirselo per gioco la fine anticipata,  
 Docile alquanto casuale.  
 (p. 469)

Qui comunque mi preme notare quanto questo senso della fine dia luogo anche ad una cura particolare per la costruzione dei singoli libri e per la loro conclusione. Una cura in questo senso si avverte già nella giovanile *Fiori d'improvviso*, con le due strofette finali che prendono avvio proprio dal sintagma del titolo e culminano in un suggestivo effetto di evanescenza («e se n'andava a passo di danza», p. 1272). Con *La vita in versi* l'effetto di fine è particolarmente esibito, dopo la clausola di *Roma, in quel niente* (che suona proprio: «Di quell'amore aspettando la fine», p. 124), nella conclusiva *Finis fabulae*, in cui la fine si connota con la splendida immagine della scia nell'acqua solcata dalla nave, che lentamente si richiude dietro di essa (e si pensa naturalmente a *Paradiso* II, 13-15, «metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale»):

Come una scia si richiude la favola  
sugli sbruffi dell'elica lussureggiante di schiuma.  
Guardala a poppavia che s'appiattisce  
levigata da diavoli mulinelli.

L'essere è più del dire – siamo d'accordo.  
Ma non dire è talvolta anche non essere.  
Ah discreta più del dovere fu l'incoscienza.  
Presto tutte le acque saranno uguali e lisce.  
(p. 125)

Segni finali meno espliciti, ma comunque ben determinati, suggellano tutte le altre raccolte, mentre un esplicito *Finale* chiude *Quanto spera di campare Giovanni*: e qui la proiezione verso la fine si svolge in un vertiginoso intreccio tra le dimensioni dell'essere e del non essere, in un abbandono di canto che dall'«inganno / Dell'effimero sparire» giunge a toccare «Auguste assenze cancellate», tutto ciò che dell'esistere si cancella e fa balenare «spettri di futuri nervi» che si muovono verso «il lentissimo raduno» (quello del Giudizio finale?). Il poeta è intento a decifrare «Il non-mai-più nel non-ancora», balbettando «il parlare di un altro», scambiandosi con altra lingua e altra esistenza, ritrovandosi nella nuda fisicità originaria di «corpi inadempiti», in una condizione insieme iniziale e finale, trascinato come verso il compirsi dell'esperienza (e della poesia) in un vuoto e in uno *zero* acceso che si spenge:

Ahi nuziale e di armonia  
Cielo e cupola trionfale  
Accarezzata nostalgia  
Grazioso ricominciare

Ego caius e tu caia  
 Salve o corpi inadempiti  
 All'orizzonte la rotaia  
 Vi risucchia via premuti

Per vana febbre nel suo nero  
 Treno squassante incontro al vuoto  
 Muta bocca dello zero  
 Lampo e spegnersi del fuoco.  
 (pp. 1013-1014)

Il compirsi dell'esperienza chiama in causa il tema della resurrezione, che si ripropone con accenti diversi da *La resurrezione della carne* (ne *La vita in versi*) a *La resurrezione degli abiti* (in *Eresia della sera*), col paradosso di una resurrezione sottratta a se stessa (in una tangenza con *Gli abiti e i corpi* ne *Il male dei creditori*), ma non senza la proiezione utopica nel tempo del compimento, nella raggiunta totalità di un paradiso degli affetti, esemplato dall'epigrafe dantesca apposta a *Quanto spera di campare Giovanni*:

...forse non pur per lor, ma per le mamme  
 per li padri e per li altri che fuor cari  
 anzi che fosser sempiterne fiamme.  
 (*Paradiso*, XIV, 64-66)

Nella fine e nelle sue immagini si riannodano tutti tempi: le falle della memoria, le colpe e gli inganni del presente si riavvolgono nella tensione verso il compimento, verso un *lampo* in cui tutto si spegne, acquistando nello stesso tempo splendore, facendo coincidere buio e luce, perdita e acquisto, fisicità ed evanescenza. E, mentre nelle prime raccolte il compimento viene dislocato anche ironicamente, mascherato, teatralizzato, col procedere del tempo esso sembra sempre più iscriversi in un cristianesimo creaturale coniugato in chiave laica, come modalità di gestione dell'esistenza e come configurazione dell'immaginario, nell'impossibile speranza di un recupero della corporeità, di un'affermazione di luce.

Il paradiso a cui si rivolge la poesia (nel sempre più forte rilievo che vi assume il *Paradiso* dantesco) non si offre come un possesso concreto, ma si risolve nella «sua aspettazione». Il compimento non si conquista, ma è perpetua tensione verso se stesso («Solo il futuro è il ponte / Infinito che non si compie», *Biografie*, in *Quanto spera di campare Giovanni*, p. 1005), che si può esperire nel provare a costruire degli inizi sull'orlo della fine. Splendida e commovente immagine di questa costruzione di un inizio sospeso sulla fine è quella della nuova casa della Serra, messa su al momento di andare in

pensione, che suscita il commento del familiare che appunto dà il titolo alla raccolta *Quanto spera di campare Giovanni*, dove appunto principio e fine si intrecciano a più livelli. Ecco in *Casa estrema* la casa già decrepita rimessa ora perfettamente a nuovo, il suo essere sospesa in forme in cui è iscritta la cancellazione del *prima* e del *poi*, ma in cui si prospetta un futuro di semplice quotidianità, vissuto da corpi svuotati da ogni peso (e nel contesto della raccolta non si può non pensare ai beati danteschi):

Mai ebbi un abitare  
 Così librato senza un prima e un poi  
 Tra il verde in su del vento e il chiaro mare  
 Abbandonati tutti i vivi morti –  
 O già futuro mite trafficare  
 Forme di questa casa  
 Vuoto di questi corpi  
 (p. 962).

In questa convergenza e insieme cancellazione del *prima* e del *poi* si iscrive l'eponima *Quanto spera di campare Giovanni*, con la clausola in cui si può riconoscere come un emblema della poesia di Giudici, del suo muoversi nel corso del tempo e nell'intreccio dei tempi: «Io invento questo inizio al mio finire» (p. 970).

Questo intreccio tra inizio e fine tende come a risolversi nell'impossibile aspirazione a toccare l'avvento puro e immediato della parola e dell'esperienza, il *καίρός*, le occasioni in cui l'attimo assurge a evidenza immediata di sé, annullando nel proprio manifestarsi assoluto e puntiforme ogni altro dato temporale, quasi a comprimere e risolvere in sé passato, presente e futuro. Già ne *La vita in versi* troviamo *Il tempo che non volevo* (anticipata nel 1964 nei «Quaderni piacentini»), dove l'ansia di un dissolversi futuro porta a considerare «i lunghi e brevi respiri / tra due vicinissimi estremi», in una sospensione tra sonno e veglia, fino a mostrare al soggetto «il tempo che dura un minuto», tempo non voluto che vuole durare:

[...] Poche ore  
 riuscii nel sonno a nascondermi – ma  
 una luce alla porta, dalla strada un motore  
 un cane, e forse il troppo vino bevuto,  
 mi riaprirono gli occhi a mostrarmi  
 il tempo che dura un minuto.  
 Il tempo che io non volevo voleva parlarmi,  
 voleva durare.  
 (pp. 110-111)

Nell'ultima fase della poesia di Giovanni sempre più insistente ed intensa diventa l'evocazione del *punto* in cui ogni tempo e ogni esperienza si risolvono, rivelano il proprio senso inafferrabile e dissolvente, la propria epifania assoluta e cancellata, in termini che non possono non far pensare al valore che la stessa parola *punto* assume nella *Commedia* dantesca, nel vario e sempre rilevato percorso dal peccato di Francesca («ma solo un punto fu quel che ci vinse», *Inferno*, V, 132) alla finale visione di Dio («Un punto solo m'è maggior letargo», *Paradiso*, XXXIII, 94). Ne *L'ultima volta*, in *Empie stelle*, la morte dell'amica Grazia Cherchi conduce a considerare la distanza tra il proprio vivere, che la scrittura riannoda in un nesso tra origine e fine, e il *punto* di nulla in cui si risolverà:

Vivo per esser vivo  
 Quando che sia raggiunto  
 Dal fine del mio nascere  
 Dove remoto scrivo –  
 Il Vero il Nulla il Punto  
 (p. 1104).

In *Attimo e punto*, in *Eresia della sera*, il rivelarsi nella *verità* per *frantumi* nel puntiforme lampeggiare dell'attimo, su cui pure sembrano lasciare traccia vasti orizzonti epocali, conduce ad una vanificazione della parola e della scrittura:

Attimo e punto e in esse lampeggiate  
 Per frantumi apparendo verità  
 Benché secondo una misura della mente

E vita e unghie il pensiero aggrappandosi  
 Ai lobi che lo includevano e volendo  
 Di sé esser corpo tangibile:

Evi però ed eventi ci attraversarono  
 Farsi di te non ci fu dato mia parola  
 Scrittura di scrittura e vanità  
 (p. 1142).

Questa misura del tempo al di là del tempo viene a balenare, più che in simboli preziosi e in sofisticati splendori analogici, in piccole occasioni quotidiane; è in esse che si manifesta il *καιρός*, l'epifania possibile ed evanescente, l'avvertimento di un approdo. Si dà così una vera e propria escatologia del quotidiano, di cui eccezionale esempio è, in *Eresia della sera*, *Andar di fuori il latte è un malestro*, col ricordo di un uso popolare d'altri

tempi, quello di mettere con tempestività il dito nel latte per controllarne il calore, per fermare il fuoco nel punto sfuggente che precede l'ebollizione:

Come in quest'aria si raggrinza  
Il tempo della vita che tracima  
Ciò che fu immenso preso stretto in una pinza –  
Un passo ed è finito:  
Senti il latte se è caldo  
Mettici il dito  
(p. 1158).

GIULIO FERRONI



## L'ironia di Giudici

Caratteristica di fondo della poesia di Giudici è la costruzione d'un personaggio poetante, che appare quasi un doppio dell'io: personaggio pervaso da un ossessivo complesso di colpa. Dei tratti fondanti del personaggio, che Giudici si costruisce addosso come un suo doppio patetico e autoironico insieme, risalta in primo luogo la condizione di orfano. Subito dopo viene la condizione traumatica di "figlio del debitore", incentrata sulla figura del padre, pieno di debiti per malaccortezza e sfortuna insieme, e sul disagio sociale che ne conseguiva per il figlio in anni di costume borghese ancora severo. Di qui la natura di uomo della contraddizione, che contraddistingue Giudici. Possiamo dire che Giudici è un "soggetto debole", che però si trova a vivere non nella dimensione della post-modernità, che per certi aspetti anticipa, ma in tempi dominati dalla figura dell'intellettuale impegnato, sulla scia di Camus e Sartre, e, in Italia, del modello Gramsci. Di qui il suo complesso di colpa. Del suo tempo, gli anni 1950-1980, Giudici condivide le tematiche esistenziali: l'ossessione della morte, in cui si fa strada a volte la tentazione del nichilismo, e un'acuta percezione del carattere entropico del tempo, definito un "ergastolo". Si avvertono qui le letture filosofiche del Giudici giovane, gli autori dell'esistenzialismo cattolico, come Maritain e Bonhoeffer, e poeti come Eliot, Pound, Frost, Sylvia Plath. In conclusione la poesia di Giudici, consonante col nostro tempo attuale di impossibilità progettuale e di eterno presente, va valorizzata oggi soprattutto nella sua volontà di condivisione, nella sua dimensione creaturale.

La caratteristica di fondo della poesia di Giudici è la costruzione d'un personaggio poetante, che appare quasi un doppio dell'io: personaggio pervaso da un ossessivo complesso di colpa. Il processo di questa costruzione è tematizzato consapevolmente, a livello metaletterario, in *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente (Il male dei creditori, 1977)*, 1-14: «La colpa è un guscio, io ci sto dentro. / Per uscirne non mi resta che sorridere. / E non dico con ciò di annuire al potente, / Ma di più – in qualsivoglia circostanza / Essere premuroso e ossequiente / Affinché di rompere il guscio / Non si rompa l'esigua speranza. // Tradurre in parole la condizione non è facile. / Posso solo descriverla mentre mi fingo: / La bocca a ciliegia, lo sguardo a festa, / Domando al trascurabile astante / Futili nuove di bambini e vacanze, / Mi profondo in elogi, offro superflui servizi, / Come virtù nobilissime esalto i suoi vizi»<sup>1)</sup>.

1) I testi sono citati sempre nell'edizione del "Meridiano" Mondadori, G. GIUDICI, *I versi della vita*, curata da R. ZUCCO e prefata da C. OSSOLA nel 2000, con una ricca *Cronologia* di C. DI ALESIO.

Questo personaggio è la voce inconfondibile della poesia di Giudici. Dei tratti fondanti del personaggio, che Giudici si costruisce addosso come un suo doppio patetico e autoironico insieme, risalta in primo luogo la condizione di orfano. Si veda la presenza ricorrente della madre morta precocemente, a cui è dedicata la prima raccolta *La stazione di Pisa e altre poesie*, Urbino, Istituto Statale d'Arte 1955. La madre è ricordata anche nella poesia d'apertura de *L'educazione cattolica* (1963): 1-6: «Nelle sole parole che ricordo / di mia madre – che “Dio / – diceva – è in cielo in terra / e in ogni luogo” – la gutturale gh // disinvolta intaccava il luò d'un l'uovo / contro il bordo d'un piatto»; e 10-12: «– la madre sconosciuta parlava / religione entrava / nella mia tenera età». All'immagine della madre è strettamente intrecciato il ricordo dell'educazione cattolica ricevuta negli anni del fascismo, educazione infarcita di *idées reçues*, di luoghi comuni, autoritaria e repressiva, ma anche matrice prima d'uno «sgomento d'esistere», che l'io poetante riconosce costitutivo della sua vita, e che s'apparenta al «male di vivere» montaliano, divenuto però «caro», e questo segna a mio avviso la differenza di fondo tra i due poeti. Si legga in proposito *Questo caro sgomento* (*La stazione di Pisa*, 1955), 1-8: «L'infanzia dalle lunghe calze nere / logorate ai ginocchi sugli spigoli / dei banchi, l'infanzia delle preghiere / assonnate ogni sera, delle nere // albe dei morti, della litania / di zoccoli cristiani sul selciato, / l'infanzia che m'ha dato / questo caro sgomento mio d'esistere...».

Subito dopo viene la condizione traumatica di «figlio del debitore», come la definisce il poeta stesso, incentrata sulla figura del padre, quel «dolcissimo pelandrone», – come Giudici lo chiama con ossimoro ambiguo –, pieno di debiti per malaccortezza e sfortuna insieme, e sul disagio sociale, che ne conseguiva per il figlio in anni di costume borghese ancora severo sul piano della posizione sociale e dei comportamenti relativi. Si veda la poesia *Anch'io*, – uscita per la prima volta sul n. 4 del «Menabò» (1961) e poi raccolta ne *La vita in versi* (1965): 1-2: «Anch'io finirò come / mio padre», e 21-24: «Anch'io con quattro amici / scassati, generoso / fuori tempo, carogna / però al momento giusto per averne // il danno e la vergogna»; e l'altra intitolata a una piazza spezzina e fondata su un ricordo d'infanzia doloroso e traumatico: *Piazza Saint-Bon* (*L'educazione cattolica*, 1963): «Sbràita decoro il creditore, infierisce / sull'insolvente, gli minaccia galera, / fa adunare la gente del passeggio serale: / il giusto chiede giustizia al procuratore del re. // Gli è contro solo il bambino che trema / di paura e vergogna, ma che finge / di appartenere ad altri – non si stringe / al genitore maltrattato. // Il figlio del debitore – io sono stato. // Per il mio padre pregavo al mio Dio / una preghiera dal senso strano: / rimetti a noi i nostri debiti / come noi li rimettiamo».

Di qui la natura di uomo della contraddizione, che contraddistingue Giudici. C'è infatti un'ambiguità costitutiva nel suo personaggio, perenne-

mente oscillante tra il credere e il non credere, tra l'educazione cattolica ricevuta e l'adesione politica al partito socialista nell'Italia della guerra fredda, con la relativa frequentazione di intellettuali di sinistra. Si veda il titolo stesso della raccolta *L'intelligenza col nemico*, uscita nel 1957, che insinua il sospetto d'un doppiezza di fondo del soggetto poetante; si consideri il rapporto ambivalente con Fortini, suo compagno di stanza all'Olivetti di Milano nel 1958, per la cui morte Giudici ebbe a scrivere, nel necrologio apparso su «L'Unità» del 29 novembre 1994:

confesso che gli devo molto in termini di formazione personale, sentendomi al suo cospetto quasi come un ripetente; ho imparato da lui a studiare molte cose e soprattutto a lavorare sui testi poetici. È stato Fortini a introdurmi allo studio di Hegel e di Lukacs, è stato lui a farmi conoscere Giacomo Noventa, la sua spiritualità aristocratica e la sua vena popolare. Per due-tre anni la nostra è stata una consuetudine importante, prima privata e poi sostanziale,<sup>2)</sup>

riconoscimento a cui fa da *pendant* la lettera di Fortini del 29 maggio 1976, in occasione dell'invio della raccolta di saggi *La letteratura verso Hiroshima* da parte di Giudici:

Caro Giovanni, grazie del libro e della dedica: non ho dimenticato quegli anni e, qua e là rileggendo, li ho trovati in queste pagine. Anzi mi pare che le più vecchie e le più recenti vadano bene d'accordo: il passo un po' dinoccolato, è sempre il tuo. Io vorrei che tu fossi certo della considerazione molto grande che io faccio del tuo lavoro, soprattutto poetico. Se ti vedo poco e ho qualche difficoltà a parlarti; se posso, fra i denti, lasciarmi andare perfino a un epigramma [...] è perché sono fazioso e settario e non concedo agli altri volentieri quella agilità che nego a me stesso. Tu sei, a tuo modo, coerente; e anch'io. Le divergenze non sono politiche, sono ideologiche o di concezione del mondo. Tu concedi la contraddizione a tutti, io no. Questo non mi impedisce di volerti bene. Vogliamene anche tu e vivi meglio che puoi. Tuo Franco Fortini.<sup>3)</sup>

L'ambiguità esistenziale di Giudici è riconfermata ne *L'intelligenza col nemico*, 23-32: «È questo / il campo che ho prescelto e tra le sponde / straniera vado e vengo, portatore / delle parole d'ordine; trattengo / fra due maschere avverse un volto solo, / indifferente a come mi sorprenda / l'esito, in fuga o nell'azzurra tenda / d'un vincitore provvisorio. / C'è / chi mi crede un mer-

2) Si veda la *Cronologia*, in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. LXV.

3) Ivi, pp. LXXXI-LXXXII.

cante intento ai traffici: / tu sai soltanto che è ambiguo il mio cuore, / ma non mente. Resistere è difficile»; e in *Come un errore (I versi della vita, 1965)*, 1-8: «Anch'io come un errore pago la verità: / amo due chiese che sono diverse / – e per l'una mi condanna l'altra o estraneo / mi dimentica o mi soffre avverso. // E di qua mi respingono, di là non mi vogliono, / e così poca moneta di vita così spreco, / e soffoco di veleno, in questo vicolo cieco. / E di orgoglio». Si veda infine la testimonianza di Raffaele Crovi, che riferisce una confessione di Giudici:

Come se non bastassero le molte contraddizioni a cui la vita obiettivamente ci condanna, ho il vizio intellettuale di sollecitarne continuamente di nuove: 'scilicet', per esempio, andare a Messa la Domenica, comunicarmi a Pasqua e indulgere a simpatie politiche considerate non omogenee con questi atti. Un cattolico di sinistra? ... meglio, forse, uno di sinistra che cerca di restare, nonostante tutto, cattolico. Ho intitolato un mio libretto di versi *L'intelligenza col nemico*.<sup>4)</sup>

Possiamo dire che Giudici è un "soggetto debole", che però si trova a vivere non nella dimensione della post-modernità, che per certi aspetti anticipa, ma in tempi, come gli anni 1950-1970, dominati dalla figura dell'intellettuale impegnato, sulla scia dei francesi Camus e Sartre, e, in Italia, del modello Gramsci. Di qui il suo complesso di colpa, che abbiamo visto prima nella *Rappresentazione di sé*, 1: «La colpa è un guscio, io ci sto dentro». Del suo tempo Giudici condivide, se mai, le tematiche esistenziali: gli anni Cinquanta sono infatti il periodo in cui si diffonde in Italia la versione francese dell'esistenzialismo. Rientrano in queste tematiche, dovute anche a fattori personali, l'ossessione della morte, particolarmente assillante nella prima raccolta del 1955: si vedano *Un'altra voce (La stazione di Pisa)*, 7-9: «è il torbido / aquilone dei nostri sensi il vento / che ci guida alla morte»; 12-15: «Vorrei prendere / fiato e non posso scegliere, consistere / in una proda senza vento, dire: / *eccomi, qui mi trovo*»; 32-39: «Un'altra Voce / oggi mi parla, ma non so; mi dice: / *lo sai perchè resistere*. E resisto / a un assedio di giorni e di rotaie, / d'empi orologi, di tramvai, di strade / affollate al mattino, se con voi / io m'affretto ai cancelli (e mi ripete: / *lo sai perchè resistere*»; *La fuga alle alte navi*, ivi, 4-8: «all'ora / che il pensiero di morte si fa in te / vivo e presente, che puoi dare un senso / al sibilo dei treni come un grido / serale di speranza»; *Così vivo in Italia*, ivi, 7-12: «Antichi volti / che mi tacquero accanto, oh non cedete / al martello implacabile del tedio / sul ferro dei binari: / resistete, / con le mascelle serrate, all'assedio». Dentro questa ossessione di morte si fa strada, a

4) G. GIUDICI cit., p. 1372.

volte, la tentazione del nichilismo: *Così mi arrendo* (*La stazione di Pisa*), 13: «Così mi arrendo, morte, al tuo pensiero»; ma nel complesso la volontà di resistere, a cui la «Voce» lo esorta, prevale: altrimenti non sarebbe stata possibile l'amicizia con Fortini.

All'ossessione della morte s'intreccia nel primo Giudici un'acuta percezione del carattere entropico del tempo, definito un «ergastolo», come *Nel mio anno trentesimo* (*La stazione di Pisa*), 3, dove l'io poetante vede la condizione umana come quella di «prigionieri all'ergastolo del tempo». È proprio in quest'immagine che si avvertono le letture filosofiche del Giudici giovane, la sua consuetudine con autori dell'esistenzialismo cattolico, come Maritain e Bonhoeffer, e con poeti come Eliot, Pound, Frost, Sylvia Plath e altri ancora, che poi traduce e raccoglie in *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti* (1955-1980) (Torino, Einaudi 1982). Per Giudici, che poi si occuperà anche di teoria della traduzione, la traduzione è un esercizio importante per la poesia, dal momento che, a suo avviso, si traduce sempre nello stile del poeta traduttore e non in quello dell'originale.

Il bisogno continuo di proiettarsi in doppi dell'io poetante, per farsi oggetto di compassione e d'ironia, produce a volte l'identificazione in altri soggetti deboli, come il Pascoli del *Ristorante dei morti* (1981), scritto dopo la visita alla casa del poeta a Castelvecchio (6 ottobre 1979) «in compagnia di Maurizio Perugi, mio periegeta in quell'occasione alla poesia pascoliana. Le emozioni della giornata agirono in me come catalizzatori di temi poetici anche preesistenti»<sup>5)</sup>, come si legge in un corsivo premesso alla sezione *Pascoli* della raccolta, in cui Giudici sottolinea in particolare le analogie che gli sembra di poter riscontrare tra l'infanzia del Pascoli e la sua. Si veda soprattutto il sesto componimento della sezione, *Ordnung!*, 1-10: «Perdonare le offese ricevute / E non fare soffrire i superiori, Giovannino / Làvati bene il collo e le orecchie / E basta con le dita su per il naso / Ogni sabato cambia camicia e braghette / Ogni quindici giorni maglietta a pelle e calzoni / Ah quelle mele ai calzini ai calcagni / Se qui ci fosse la tua povera mamma / Quando viene la festa va' a salutare i parenti / Piega con cura i vestiti sulla scranna», poesia che rimanda al settimo componimento de *L'educazione cattolica*, 10-13: «su quella stessa / strada fra il mare e una fila di platani / dove quieta ubbidiente e dimessa passò / la mia età infantile». Al tema dell'infanzia mortificata fa poi da contrappunto il tema della senilità, temuta prima del tempo come conclusione inesorabile dell'umano destino, segnata dalla privazione d'amore: *I vecchi* («Il Menabò», 4, 1960; *La vita in versi*, 1965): «Non onorate i vecchi, / abbiatene pietà / perchè sono gli specchi / di come finirà // tutta la vita per noi / che non abbiamo virtù: / vogliono i vecchi eroi / amore, ma non c'è più // nei vec-

5) Ivi, p. 534.

chi nulla da amare, / lacrime, sesso e vino: / tutto dobbiamo odiare / nei vecchi, nostro destino. // Ladri di notti corte, / il giorno ci perderà: / coi vecchi la stessa morte / misura le nostre età».

A questo punto s'impone una descrizione tipologica dei modi dell'ironia nella poesia di Giudici. In primo luogo occorre distinguere l'oggetto su cui si esercita il procedimento dell'ironia, che può essere l'io poetante o la società. In Giudici l'ironia è sempre uno strumento di distacco, ora dal conformismo sociale ora dalla tentazione del vittimismo. Quanto ai suoi modi, «ironia è dire qualcosa facendo intendere l'opposto, attraverso indici non verbali, ma anche attraverso il semplice rimando al contesto», secondo la nota definizione di Marina Mizzau nel suo volume *L'ironia* (Milano, Feltrinelli 1984). A volte Giudici utilizza la citazione, per prendersi gioco degli *idola tribus*, delle *idées reçues*, proprie o altrui: scrive infatti Marina Mizzau che «ironia è discorso su un altro discorso, ripresa della parola altrui (o anche propria) da cui si prendono le distanze». È il caso della poesia *Dal suo punto di vista (I versi della vita, 1965)*, 19-34. «Altro non c'è, / fuori che questo, *vero* disponibile. // Per quattro impiccagioni / rovinarsi la cena è una follia: / mondo che vai e tecniche diverse, / il risultato è uguale... / Ma piuttosto / considera il mercato potenziale ancora chiuso ai traffici / – una volta sul posto: / daremo frigoriferi / in cambio di caviale. // L'anima, il bene e il male, vecchie storie... / È tutto garantito / ciò che potremo dare / a prezzo ragionevole / in cambio d'una tregua militare», dove è satireggiato il modo di parlare dell'opportunist, che non si fa scrupoli morali, convinto com'è che il mondo della guerra fredda sia destinato a sparire di fronte al benessere assicurato dal libero mercato e dal “pensiero unico”; o di *Autocritica (La vita in versi)*, 68-72, dove negli anni del *boom* economico è criticato il mito della “pace sociale”, ed è ripreso, in una sorta di falsetto, il linguaggio del conformista, causticamente chiamato «il prudente», certo delle “magnifiche sorti e progressive” della borghesia neocapitalista: «solidale il popolo sta al giuoco, // ama il padrone, plaude al buon governo. / “Ha ragione, non è mai stato / così bene”, ripete il prudente, / “La borghesia è un'onesta gerente // degli affari del proletariato”».

Altre volte Giudici sembra privilegiare l'autoderisione, il compatimento di sé, quando viene in primo piano la coscienza del suo essere dimidiato tra il rifiuto dell'esistente e la sua accettazione. Si veda, per esempio, *Della vita in versi (Autobiologia, 1969)*, 1-7 e 10-12: «Ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui – le solite la vita in versi / raccontando storie che rincasando / avendo egli una casa ovvero uscendo / questa avendo una porta sulla strada che porta / dove una strada può portare purchè / la strada non sia morta / [...] / ma cosa / vuole questo con questi la prego riassume / ho da fare concluda mi mandi un appunto». Rientrano in queste modalità autoironiche l'uso controllato del *nonsense*, o addirittura le filastrocche, spinte fino al gioco sui signifi-

canti, mentre altre volte la coscienza della propria “debolezza” ricorre all’ossimoro: il «disperato sperare».

Nella poesia di Giudici, in particolare nella raccolta *La vita in versi* (1965), l’ironia investe anche le cose, la società degli anni Sessanta in questo caso, ma sempre tralasciata dal punto di vista del soggetto poetante e considerata parte della sua vita. Si veda, per esempio, *Mi chiedi cosa vuol dire* (*La vita in versi*): «Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione: / da quando nasci è morire / per vivere in un padrone // che ti vende – è consegnare / ciò che porti – forza, amore, / odio intero, per trovare / sesso, vino, crepacuore. // Vuol dire fuori di te / già essere mentre credi / in te abitare perchè / ti scalza il vento a cui cedi. // Puoi resistere, ma un giorno / è un secolo a consumarti: / ciò che dai non fa ritorno / al te stesso da cui parte. // È un’altra vita aspettare, / ma un altro tempo non c’è: / il tempo che sei scompare, / ciò che resta non sei te». Però, anche quando l’ironia si fa critica della società, prima e dopo il periodo del miracolo economico e della successiva contestazione, lo fa quasi sempre investendo il soggetto poetante, di cui denuncia, con la solita voce in falsetto, la tentazione sempre ricorrente d’una resa al conformismo sociale: *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (*La vita in versi*), 9-16: «Se sia opportuno trasferirsi in campagna / spesso pensiamo: qui ci tiene il lavoro / che non manca, il civico decoro / di cui partecipiamo, la cuccagna // delle vetrine addobbate, dei cinema aperti, / dello stadio, dei dancing, dell’ippodromo, / di ciò che vuoi pronto a tutte le ore / della voglia improvvisa...»; 37-46: «Se sia opportuno trasferirsi in campagna, / se tanto costa pagare la vita, / mangiare, amare, respirare l’aria / viziata dallo smog che fa patita // anche una piccola pianta sul balcone: / qui, dove accampa prigioniera un’orda / per un settimo giorno d’evasione / sei giorni cupa, e su strade a raggera // domenicale un allegro padrone / emula e crede liberarsi»; 62-67: «Sarà opportuno trasferirsi in campagna, / una più salubre aria ci invita: / questo chiedono il tempo, le migliori / condizioni che allietano la vita, // il progresso, i miracoli, i conforti / della tecnica nostri servitori»; 78-85: «– e sono là, così diverso, / chiudo un cancello, sciolgo un cane / guardia al piccolo mondo d’un disperso / villino nella fitta schiera uguale // dei simili, depreco il tempo avverso: / “quello che sono è bene, il resto è male” / penso nel coro – e un’altra libertà / benedico, riposo domenicale», fino all’amara conclusione finale, che suona come repentina presa di coscienza dell’insidia che si nasconde nella voce invitante dell’idillio campestre: 86-90: «Qui di me si perdeva la miglior parte, / che maledice e spacca la noce tra i denti, / e a quel minuscolo crac ancora prossima spera / la fine di ormai remoti stenti».

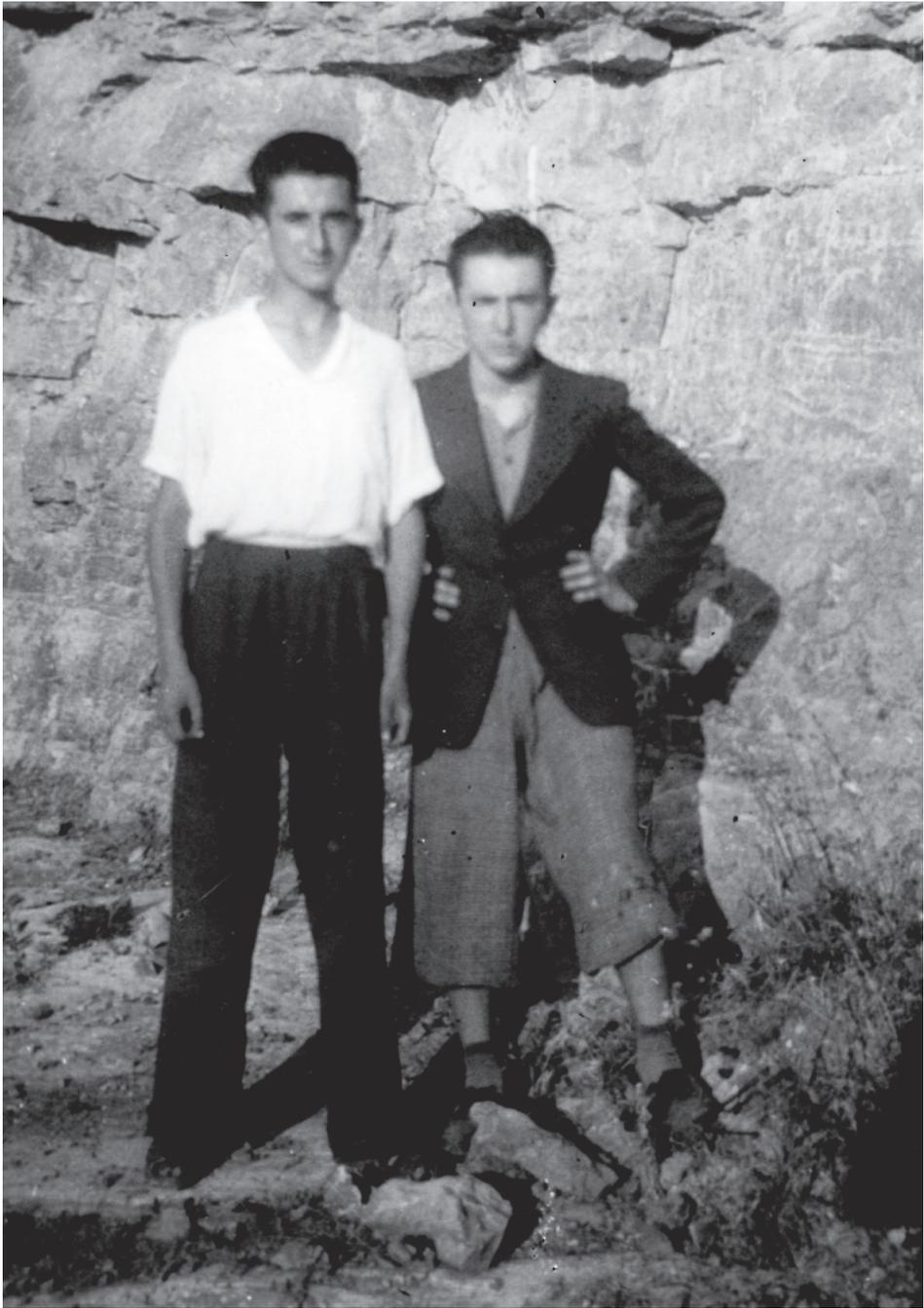
In conclusione, la poesia di Giudici, consonante col nostro tempo attuale, di impossibilità progettuale e di eterno presente, di contraddizione non dialettica, ma irresolubile, va valorizzata oggi soprattutto nella sua volontà di

condivisione, nella sua dimensione creaturale. È quella che risuona nella poesia destinata a Fortini nel 1958, *Versi per un interlocutore (La vita in versi)*, 81-87: «Ho visto le città / morire nel benessere, fuggire / per viltà e per orgoglio molti, tradire / e non sperare, ansiosi d'una prova / che il bene rifiuta a chi non trova / bene fuor di se stesso, a chi non vuole / condividere amore e disamore, / pane e fame, libidine e virtù». È quella infine che produce l'impennata finale contro il senso comune della società del benessere in *Una casa a Milano (La vita in versi)*, 91-94: «Senza averla, una casa, so com'ero: / dici che sarò meglio, mi consoli. / *La proprietà fa liberi...* Ma no: / è impossibile salvarsi da soli».

GIUSEPPE NAVA



Agosto 1942 - Giudici in barca alle Grazie.



Primi anni '40 - Giudici con Giuseppe Carpena.



7 aprile 1951 - Giudici a cavallo, a Brandeglio, il giorno del matrimonio, non si sa se prima o dopo.



29 aprile 1951 - Giudici e Marina, la futura moglie, a Porto Venere, forse davanti alla Chiesa di San Lorenzo.



5 dicembre 1952 - Giudici e Marina col primogenito Corrado.



6 gennaio 1953 - Giudici e Marina al ballo del Grand Hotel di Roma.



For Giovanni Giudici  
Long live the revolution of the mind!  
John Steinbeck  
Rome  
1959

Giudici con John Steinbeck. Roma.



1958, forse aprile. Mario Picchi (con la testa tagliata), Alfonso Gatto, Giudici e Franco Simongini.

## Débat e psicomachia: per una rilettura di «La Bovary c'est moi»

Riprendendo e subito trascendendo l'originario spunto flaubertiano, Giovanni Giudici ha ideato, per la raccolta *Autobiologia*, il ciclo *La Bovary c'est moi*: sei episodi lirico-raccontativi a marcata intonazione teatrale, ricreanti la sofferenza amorosa di un soggetto femminile sepolto in un claustro di solitudine e incomunicabilità. La voce monologante – un soliloquio per larghi tratti coincidente con lo *stream of consciousness* – restituisce invero le presenze dell'esterno (supposti e affatto estranei interlocutori) secondo i modi d'una soggettivizzazione integrale, che, nella cancellazione dell'io autoriale, si conforma all'unica prospettiva della protagonista. Dibattendosi tra incredulità e speranza (I), realtà e allucinazione (II-III), illusione e disincanto (IV-V-VI), nel suo amoroso delirio la Bovary giudiciana si smarrisce tra le ambagi d'uno scavo introspettivo che mai approda ad autoco-scienza e al possesso di sé. Per tradurre i moti del contraddittorio interiore, Giudici ha trasposto, all'interno di una sensibilissima orditura fonico-ritmica, quella tecnica del *débat* a lui cara sin dalla *Vita in versi*, ma qui provvista di magistrale applicazione. Tipicamente introdotta da *verba dicendi e dubitandi*, da moduli di sintassi concessiva, avversativa o da strutture interrogative anche a più rami dilemmatici, tale pratica si avvale dei ricorsi retorici meglio rispondenti al percorso accidentato della perlustrazione interiore: le figure di parola che intervengono sull'*ordo naturalis*, quali anastrofe e iperbato, ma anche forme di *adiectio* tali da promuovere effetti di artificioso parallelismo “a specchio”, come la *geminitio* e il chiasmo. Al contempo, la natura di ‘evento parlante’ della composizione giustifica sia l'impiego dell'ellissi dei dati contestuali sia l'utilizzo di numerosi tratti dell'oralità, benché sempre all'interno di un intreccio di registri, dal colloquiale all'aulico, con punte di marcata letterarietà, che costituisce la norma della lingua poetica giudiciana.

«Più di qualsiasi altro elemento del paratesto, la definizione stessa di titolo [...] esige uno sforzo di analisi», poiché «molto spesso la titolazione [...] consiste in un insieme piuttosto complesso di fattori»<sup>1)</sup>. Se poi la scelta vada a cadere su d'una citazione, il titolo potrà «essere luogo privilegiato dell'allusione e del gioco intertestuali o meglio interautoriali, a volte

---

1) G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione a cura di C.M. CEDERNA, Torino, Einaudi 1989, p. 55 [Paris 1987]. Con riferimento specifico al titolo nel testo poetico, si veda P.V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-26.

della parodia»<sup>2)</sup>. Ci si propone dunque, come punto di partenza, di ragionare un poco sull'intitolazione *La Bovary c'est moi* per i sei episodi lirico-raccontativi interni ad *Autobiologia*<sup>3)</sup>. Si cercherà poi di fornire una lettura di questa silloge incentrandola su d'un motore stilistico, il *débat*, determinante a significare il tormento d'amore.

Pronunciata il 7 febbraio 1857, appena assolto l'autore dall'accusa d'immoralità, la celebre *sententia* flaubertiana siglava in modo lapidario il disumano intento di «marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire»<sup>4)</sup>. Si comprende agevolmente, allora, come al fastoso artefice di *Salammbô* o della *Tentation* sembrasse, in amore dell'«ordre vrai, l'ordre naturel», di suonare il piano «avec des balles de plomb sur chaque phalange»<sup>5)</sup>. Ben in anticipo su Roland Barthes, per il quale «la scrittura realista», in quanto mimesi di un virtuoso azzeramento, «è [...] carica dei segni più spettacolari della fabbricazione»<sup>6)</sup>, era lo stesso Flaubert a dichiarare *factice* un romanzo che «n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles»<sup>7)</sup>. L'*ordre vrai* veniva così restituito all'*ars* o all'*artificium*. Fatale ma anche salvifica contraddizione, giacché, scriverà Giudici, «non dire è talvolta anche non essere»<sup>8)</sup>, e pertanto *dire* si deve sempre, la poesia entrando direttamente a far parte delle «arti della fuga e dell'autodifesa»<sup>9)</sup>: un principio che, se vale per Giudici e per chissà quanti altri ancora, era stato dell'autore della *Bovary* addirittura nei modi d'una «fanatica mistica dell'arte»<sup>10)</sup>. Nel trionfo della società borghese del XIX secolo come, nel XX, quello del «miracolo» neocapitalista, altro non restava a salvaguardia della propria vocazione che «l'imitazione seria del quotidiano»<sup>11)</sup>, anche se ciò avrebbe significato la dissoluzione del *Moi*, ossia la celebrazione di quel suicidio autoriale da cui avrebbe tratto inizio il realismo moderno.

2) P.V. MENGALDO cit., pp. 6-7.

3) Si veda 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, Milano, Mondadori 2008: edizione cui ci si conformerà nel presente saggio. Si precisa, inoltre, che i corsivi o altre forme d'evidenziazione nel testo e nelle note sono nostri, salvo altra segnalazione (c.d'A).

4) G. FLAUBERT, *Lettres à sa maîtresse*, édition présentée, établie et annotée par S. KERANDOUX, I-III voll., Rennes, La Part Commune 2008: I, 8 février 1852.

5) Ivi, II, 26 avril 1853 e 22 juillet 1852.

6) Cfr. R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, traduzione a cura di G. BERTOLUCCI et alii, Torino, Einaudi 1982, p. 49 [Paris 1953, 1972].

7) G. FLAUBERT cit., II, 26 avril 1853.

8) G. GIUDICI, *La vita in versi: Finis fabulae*, v. 6.

9) A. BERARDINELLI, *La musa umile*, in A. BERARDINELLI, *Il critico senza mestiere*, Milano, Il Saggiatore 1982, poi in G. GIUDICI, *Poesie 1953-1990*, I-II voll., Milano, Garzanti 1991: II, pp. 502 e 505.

10) E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione a cura di A. ROMAGNOLI-H. HINTERHÄUSER, I-II voll., Torino, Einaudi 1981: II, p. 262 [Bern 1946].

11) Ivi, p. 255.

Venendo dunque all'intitolazione giudiciana, in essa si potrà cogliere una sorta di sberleffo alla memoria storico-letteraria<sup>12)</sup>, ma soprattutto il rispecchiarsi in alcune analogie di fondo. Sul piano dell'orizzonte referenziale, quei *mœurs de province* che contrassegnano la quotidianità d'un borgo normanno come Tostes o Yonville quanto la realtà mediocre e claustrofobica d'un condominio milanese. In secondo luogo, un'analogia tra mondi entrambi segnati, sotto la spinta di processi storici quali la crescita selvaggia del capitalismo e il fallimento degli ideali rivoluzionari, dalla scomparsa del canone poetico «vigente» e dall'abbrivio all'«attività generativa del nuovo»<sup>13)</sup>; un inizio che, com'è risaputo, fra i poeti italiani del Novecento era certo maturato ben prima di Giudici, ma che, in concomitanza con la fioritura di molte altre voci, vicine o divergenti, dalla cosiddetta «Linea lombarda» al gruppo di «Officina» agli «sperimentalissimi», sarebbe fruttificato in lui con esiti tra i più notabili del nostro tempo. E però, per ciò che riguarda l'analogia più ricca d'implicazioni in senso poetico, ossia l'uccisione dell'io autoriale, qui, in tutt'uno con le somiglianze, scattano le differenze: mentre la morte dell'Autore flaubertiano era stata netta e pressoché totale, altro il caso di Giudici, in cui la «decapitazione del soggetto»<sup>14)</sup> si produce con esiti tanto più affascinanti quanto di problematica definizione. Benché l'uccisione appaia tante volte proclamata o invocata, vediamo quell'io sì protendere il capo sul ceppo, ma la mannaia del boia resta librata a mezz'aria, poiché il condannato, non si sa bene come, riesce di volta in volta a persuadere il carnefice di non essere lui la vittima designata, bensì, con vario grado d'*impostura*, che si tratti di altri: sotto altre vesti, allora, *sgattaiolando* dalla condanna, quanto dall'annunciato suicidio<sup>15)</sup>. È ben noto come il fenomeno del *déguisement*, di un io residuo cui è impedito morire, appartenga alla macrotestualità giudiciana conoscendo le metamorfosi le più varie, dalla pantomima caricaturale al «cannibalismo ciclico» da parte della creatura di carta che si mangia vivo il suo creatore (altrettanto di carta)<sup>16)</sup>, in un intrigante moltiplicarsi e co-implicarsi di *personae*<sup>17)</sup>. Entro tale ben nota voca-

12) Cfr. anche P.V. MENGALDO, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri 2000, p. 361.

13) S. GIOVANARDI, *Introduzione* a M. CUCCHI-S. GIOVANARDI (a cura di), *Poeti italiani 1945-1995*, Milano, Mondadori 2001, p. XI; per Giudici, si vedano le pp. 475-506.

14) G.C. FERRETTI, *La poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi novecenteschi», I, luglio 1972, pp. 211-218: 216-217.

15) Cfr. *Sgattaiolando*, in *Autobiologia, Pantomime di Praga*. Per il tema del suicidio «mancato», si vedano specialmente *La vita in versi, L'assideramento*, e, in *O Beatrice, Il meglio*; per quello dell'esecuzione capitale scampata, cfr. *ivi, Descrizione della mia morte*.

16) «Cannibalismo» rintracciabile a partire da *Autobiologia*: cfr. G. RABONI, *Il libro di Giudici*, in «Paragone», XXIII, agosto 1972, pp. 143-146: 144.

17) Cfr. i rilievi di G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, I-II voll., Milano, Garzanti 1987: II, p. 230, riferiti alle raccolte degli anni Ottanta, *Il risto-*

zione scenica *La Bovary c'est moi* s'inscrive celebrando l'ingresso in un mondo femminile dalla sconvolgente, "auto-biologica" appunto, vitalità. Una donna che invano cerca «di far coesistere la fantasticheria romanzesca con la soddisfazione della carne»: parole che, nelle sue acute pagine sull'*Éducation sentimentale*, Giudici riferisce alla *Bovary* flaubertiana, ma che anche potrebbero esser state sollecitate in lui da una riflessione *a posteriori* sulla frustrata *rêverie* della sua eroina<sup>18)</sup>, con la differenza che, nella sua "educazione", alla lettura dei romanzi di Bernardin de Saint-Pierre e di Walter Scott<sup>19)</sup>, costei ha con ogni probabilità sostituito la degustazione televisiva di amorosi "miti d'oggi". I suoi pensieri sono altrettanto confusi di quelli di Emma, ma, diversamente da Flaubert che ce li ordina di sotto agli occhi lasciandoci il compito di estrarli dalle azioni, Giudici sembrerebbe far di tutto per aumentare il guazzabuglio mentale del suo squisito doppio ad esso dando figura d'un soliloquio alle soglie dello *stream of consciousness*. In realtà, nonostante la *divisio* nella struttura e un certo scarto d'ispirazione nel contenuto, specie entro la seconda e la terza *pièce*, ci si trova immersi nell'interezza di un unico *speech act*: un continuo compattato dall'isostrofismo<sup>20)</sup> come dal forte legato di scelte lessicali o di registro tutte improntate al calcolato intreccio di «"pronunce multiple"<sup>21)</sup>», e di procedimenti retorici e ritmico-sintattici ricorrenti. In particolare, contribuisce al carattere di tale insieme quasi composto a struttura chiusa l'intensissima fruizione dell'impianto del *débat*, che, tipico d'una sensibilità martirizzata dalla *Schuldfrage* ed efficacemente operativo già in certi notevoli campioni della *Vita in versi*<sup>22)</sup>, all'altezza di

---

rante dei morti e Lume dei tuoi misteri, ma applicabili anche alle sillogi antecedenti. Già l'autore della *Vita in versi* esplicitava la sua programmatica «impostura» in *Mimesi*, vv. 30-44: «l'amaro spino del vero ho temuto | – non l'impostura. || Un tempo di vita ho perduto | a travestirmi a scherzare | sicuro che dietro ogni maschera | l'altro che ero restasse | paziente ad aspettare: | [...] || [...] | Già forse ho una mia smorfia abituale? | E niente più da nascondere? | Solo me da imitare?» (*me è c.d'A.*).

18) Cfr. G. GIUDICI, *Una non-storia d'amore: «L'educazione sentimentale»*, in G. GIUDICI, *La Dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Milano, Mondadori 1985, p. 181. Il saggio risale al 1975, mentre *La Bovary c'est moi*, prima che in *Autobiologia* (1969), era comparsa su «La battana», V, 15, maggio 1968. Per la genesi della *Bovary*, si veda *Poetica volontaria e poetica involontaria*, in *La Dama...* cit., pp. 16-17.

19) Emma «avait lu *Paul et Virginie*» e «plus tard, elle s'éprit de choses historiques»: cfr. G. FLAUBERT, *Madame Bovary | Mœurs de province*, Préface et notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard 1972, pp. 62 e 64-65.

20) Per l'impiego dell'isostrofismo in Giudici, si veda A. BERTONI, *Giovanni Giudici: «Una sera come tante»*. *Lettura di Alberto Bertoni*, in G. M. ANSELMINI et alii (a cura di), *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, Milano, Bruno Mondadori 1996, pp. 264-274: 265.

21) E. TESTA, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», 44 (1997), n. 120, Genova, Tilgher 1997, pp. 203-227: 204.

22) Quali, in particolar modo, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* e *Una sera come tante*.

*Autobiologia*, e qui nella *Bovary* in special modo, darà prova di altissimo valore funzionale. Da non confondersi con l'epistola in versi, benché possa fiorirvi all'interno, il *débat* costituisce un sistema di tratti linguistici e stilistici ben precisi entro il *discours* giudiciano: approfondendo i modi d'un monologo rinserrato nelle tortuosità dell'intimore – apparentabile al cattolico esame di coscienza –, esso tipicamente ricorre ai *verba dicendi*, del 'chiedere', del 'dubitare', del 'temere', con le varianti del 'supporre' o 'sospettare', e, sintatticamente, alla concessiva, all'avversativa e all'interrogativa, non solo la semplice, ma quella a base dilemmatica o a più rami (del genere del classico *or... whether... or...*, per intenderci). Al contempo, a tale pratica intimamente aderiscono i ricorsi retorici meglio rappresentativi del percorso accidentato della perlustrazione interiore, cioè le figure di parola che intervengono sull'*ordo naturalis*, quali anastrofe e iperbato, ma anche forme di *adiectio* tali da promuovere effetti di artificioso parallelismo "a specchio", come la *geminatio* e il chiasmo: altra cifra della lingua poetica di Giudici, esse trovano nella *Bovary* esempi di magistrale applicazione. Similmente sarà da considerarsi l'ellissi semantica e/o sintattica, che, naturale nel quadro di un'ispirazione squisitamente scenica, qui specialmente si spiega con la presenza d'una destinazione rigorosamente privata, contenente nuclei d'informazione al soggetto ben noti. Infine, il disfarsi in *Autobiologia* dell'«involucro del personaggio» lascia emergere «la persona fisica dell'autore; ma con accenti di una 'sincerità' che [...] diventa elemento di recitazione»<sup>23)</sup>, come da soli lascerebbero intendere titoli e temi quali appunto *Teatro e Basta, spettatori*. Tuttavia – e il primo indizio è di struttura, disposta com'è quasi al centro della raccolta – esemplare in tal senso è *La Bovary c'est moi*, in cui la *persona* autoriale si proietta in un soggetto altro con un potenziamento complessivo dei «segnali dell'oralità»<sup>24)</sup>, e per mezzo d'un essenziale chiarificarsi, ma anche snodarsi in modalità più sottili di sotto alla struttura di superficie, dell'impianto del *débat*. Invero, ridottosi il tenore narrativo che governava la *Vita in versi*, lo *shifting* pronominale, là assai vario se non tendente a dispersione<sup>25)</sup>, ora si concentra marcatamente sulla voce monologante e sulle metamorfosi del *lui*, oggetto del desiderio amoroso (dominante in I), in *tu* (d'uso continuato in III, IV, V e VI), a volte con trapassi anche repentini, ma sempre niti-

23) G. RABONI, *Autobiologia, o la carriera di un «libertino»*, in «Paragone», XX, n. 232, giugno, 1969, pp. 115-118: 116.

24) Cfr. R. ZUCCO, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in «Nuova corrente» cit., pp. 231-246.

25) Esemplare a significare la moltitudine di questi attori la chiusa, in *Autobiologia*, della lirica *Sul trespolo*: «Sul trespolo eravamo uno. | Sul trespolo eravamo due. | Sul trespolo allocchiti e sepolti. | Eravamo molti» (vv. 33-36).

damente disvolti (II e IV); da ultimo, come in tant'altra poesia di Giudici, si coglierà l'esercizio di disturbo da parte di un anonimo soggetto plurale, fantasma d'un *Super-ego* mai sufficientemente tacitato od esorcizzato. Di fatto, però, tali presenze sono tutte brillantemente ricondotte alla regia dell'io monologante; è questa figura immersa nel suo mondo segreto, lontano dagli sguardi e dagli orecchi altrui, ad e-vocare le altre, con l'accortezza di un abilissimo capocomico o d'un direttore d'orchestra che faccia suonare ora l'uno ora l'altro strumento<sup>26</sup>. Fatta dunque salva la "polifonia" giudiciana, si tratta d'un generale concentrarsi focale che contribuisce non poco alla pregnanza e all'omogeneità nella gestione del corredo espressivo, nel risponderci più che mai concorde di macro e microtesto, dalla sintassi alla sillaba. In pari modo, seguendo il percorso del soggetto monologante, si potrà rintracciare una linea complessiva di sviluppo raccontativo: da una fase d'incredula folgorazione, con la sconvolgente apparizione dell'oggetto amoroso (I), ad una di totale abbandono, espressa da una possessione "diabolica" cui non si è in grado d'opporre resistenza alcuna (II); dai primi segni di percezione dolorosa dell'assenza, contro la quale nessuna strategia è concretabile (III), al progressivo acutizzarsi del *desiderium* nelle forme d'un delirio immaginativo (IV, V); per venire, infine, alla presa di coscienza dei fantasmi dell'illusione e dell'inganno della mente, pur nel perpetuarsi di aspettative che s'avvertono irrinunciabili (VI). In tale sviluppo è dunque operante il movimento d'una *climax*, che culminerà, vedremo, nell'auto-annichilimento.

## I

Deve essere stato l'abbaglio di un momento  
 un tac di calamita da una parola mia o sua.  
 E io che ci ricasco benché lo so come sono.  
 Ma ti amo – mi ha ripetuto e come faccio  
 a non riamarlo io che non chiedo altro.  
 Poi tutti a bocca aperta che uno come lui  
 con una come me che nemmeno col pensiero avrei osato.  
 Continuo a domandarmi come è possibile che.  
 Chissà lui cos'ha in mente chissà in me cosa vede.  
 Chissà cosa ama se pure ama.

---

26) Cfr. ad esempio: «Ma ti amo – mi ha ripetuto [...]» (I, v. 4); «Dice: ti cullo il bambino perché | anch'io sono un bambino», «Di me diranno abbia cura della salute.», «Mi ha detto non avere paura [...] | non guardare non toccare le vene sulle tue mani» (II, vv. 1-2; 16, 19-20); «potrei raccontare soltanto che "dunque a fra poco" | mi disse [...]» (IV, vv. 13-14), «per fare a tutti dire – di cosa mai parla | questa pazza senza pudore» (VI, vv. 18-19).

Potrei supporre di non sapere come sono  
 e che anche lui si domandi come è possibile che.  
 Ma temo sia più vero quello che so di sapere  
 e lui se non oggi domani riaprirà gli occhi.  
 Forse ci sta già pensando a come cavarsene fuori  
 più avanti dei miei timori.  
 Non devo illudermi perché dopo sarà peggio.  
 Meglio dirglielo subito che se ha un sospetto è vero.  
 Che faccia conto sia stato come uno sbaglio al telefono.  
 Insomma niente – e che se vuole può andarsene.

Null'altro che un equivoco: così esordisce questa donna che, tra lessico, grammatica e sintassi, volge e disvolge il filo della propria incredulità, tanto abbagliante è stata l'amorosa epifania<sup>27)</sup>. Ma il *Deve* di 1, che prelude al *Forse...* di 15, è troppo poco ad esprimere il penoso dibattere di speranza e timore che fin da subito la pervade. Dunque, «*Chissà* lui cos'ha in mente» e, in un'eco isosillabica, «*chissà* in me cosa vede» (9); e poi ancora, anaforicamente, al 10, «*Chissà* cosa ama» – ammesso e non concesso che ami: «*se pure* ama.», mormora infatti la voce come in un assorto, dubitoso decrescendo. Del resto, tale voce esibisce la propria incertezza attraverso le nevrosi lessicali e sintattiche del *domandarsi* (8), del *supporre* (11) e del *temere* (13), giacché, tra il partito d'un provvisorio concedere («Potrei *supporre* [...]») e del negare, essa parrebbe scegliere quest'ultimo: «*Ma temo sia più vero* quello che so di sapere». Al contempo, questo volere e disvolere credere si mostra altamente retoricizzato nel ricorso alla mimesi dell'*oratio*. Da questa donna ci si può aspettare che impieghi il congiuntivo in modo ondivago («Continuo a domandarmi *come* è [...]», 8; «*Ma temo sia* [...]», 13); è sicuro, poi, che ricorrerà alla catafora («Forse *ci* sta già pensando *a come* cavarsene fuori», 15; «Meglio dirglielo subito che *se ha un sospetto è vero.*», 18), e che praticherà l'ellissi delle presupposizioni contestuali – se noi non sappiamo come lei sia, lei sì che lo sa e fin troppo bene (3) – recidendo, con tanto di punto fermo, il complemento subordinativo per sé, per *lui*, e per *tutti* gli altri: «Continuo a domandarmi *come è possibile che.*» (8), «e che anche *lui* si domandi *come è possibile che.*» (12), «Poi *tutti* a bocca aperta che uno *come lui* | con una *come me* che nemmeno col pensiero avrei osato.» (6-7). Ma, nel premere del suo ansioso contraddittorio, la voce giunge anche a sbocconcellare la frase sfrangiando e ritardando il compiersi del senso per mezzo dell'*enjambement* («[...] e

27) Per simile macerazione interiore, cfr. G. CUSATELLI, *Giudici, la discesa agli inferi*, in «La bat-tana», V, 15, maggio 1968, pp. 47-49, p. 49, e R. ZUCCO, *Apparato critico*, in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1434.

come *faccio* | *a non riamarlo* io che non chiedo altro.», 4-5), o a suggellare la desolazione della chiusa con un iperbato tale intaccare la reggenza: «Che *faccia conto* sia stato come uno sbaglio al telefono. | Insomma niente – e *che se vuole può andarsene*.» (19-20). E però l'espressione del dramma che si consuma all'interno della coscienza procede già dagli elementi minimi dell'articolazione, all'interno d'una strategia che utilizza il suono quale conduttore primario d'intensità, centro di pulsazioni ritmiche anteriori alla significazione stessa<sup>28)</sup>. Se ciò costituisce un principio generale della poesia, Giudici, poeta sensibilissimo, esplicita la funzione personaggio nel suo diffuso rifrangersi da verso a verso grazie alle occorrenze della forma *io*, che affiora isolata nell'esito pronominale, ma che può anche incapsularsi nelle unità lessicali: così per la rima *abbaglIO: sbaglIO*, dislocata in parallelo nell'*incipit* e nella chiusa (1 e 19); per «E *io* che ci ricasco» (3) e per «e come *facCIO* | *a non riamarlo io*» (4-5), in cui *io* risuona in pieno rilievo, sia per la rima identica con 3, sia per il *rebound* versale prodotto dalla robusta inarcatura con *facCIO*, sia perché subito prima di cesura entro il nuovo verso («a non riamarlo *io* | che non chiedo altro.», 5). E che l'*io* sia pervaso da un sentimento d'inadeguatezza, frutto di ripetute esperienze di solitudine e delusione, ben lo si ricava da quell'incepparsi della lingua nel protratto sibillio di *supporre-sapere-sono, sia-so-sapere* (11, 13)<sup>29)</sup>, ma ancor meglio dalla disseminazione della nasale bilabiale in quei *come* («lo so come sono», 3; «come è possibile che», 8; «supporre di non sapere come sono», 11) e *nemmeno*, nei quali è racchiuso il *ME*, misero termine di raffronto («in *me* cosa vede», 9) a fronte di quel dono improvviso e troppo grande («che uno *coME lui* | con una *coME ME* che *nemME*no col pensiero avrei osato.», 6-7). Il dato appare tanto più significativo, poiché proprio in questo suono s'incentrano il verbo *aMare* («Ma ti *aMo* – *mi* ha ripetuto e *come* faccio | *a non riamarlo io*»; «Chissà cosa *aMa* se pure *aMa*», 4, 5, 10) e l'altro verbo tipicamente associato all'*amore*, espressione chiave del *débat*, che è *teMere* («Ma *teMo* sia più vero», 13; «più avanti dei *miei* *tiMori*.», 16).

Con la seconda e terza *pièces*, si produce un certo spostamento d'ispirazione. Anche se strutturalmente e stilisticamente legati al resto del corpo,

28) «Eccomi al tuo fruscio | Balbetto il più che mi chiedi | Mio male sacro – mio | Ritmo che mi precedi»: G. GIUDICI, *Il ristorante dei morti, Visitazioni*, vv. 29-32. Splendida quartina, che forse ha risentito del passo del *Libro segreto* «Il ritmo – nel senso di moto creatore, ch'io gli do – nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare», G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto...*, a cura di P. GIBELLINI, Milano, Mondadori 1995, p. 260. Comprensibilmente, la presenza dannunziana ricopre un luogo modesto nella poesia di Giudici: *La Bovary* è uno dei pochi casi in cui essa si renderebbe avvertibile (cfr. il seguito del testo).

29) Forma di «patetica dislalia» (Cusatelli): cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1434.

in questi episodi testuali s'avverte assai più che negli altri il procedere dalla *Sorcière* di Michelet, quale sollecitazione racchiudente una originaria cellula di poeticità, benché non ancora di poesia, ché questa sarebbe sopraggiunta solo in seguito, siglata dalla scelta del titolo flaubertiano<sup>30)</sup>. La seconda *pièce*, in particolar modo, par quasi nata sulla soglia di un'epigrafe mirata, direbbe Stendhal, ad «aumentare la sensazione, l'emozione del lettore»<sup>31)</sup>, essa invero ben traducendo «l'immagine [...] di quella Jeanne d'Arc mancata» che, «in una fangosa casupola di un villaggio di Normandia», dava scopo al suo squallido esistere in virtù d'un «patto diabolico»<sup>32)</sup>:

## II

*«Cependant le berceau remue, et il ondule tout seul... Elle est saisie, et entend une petite voix très douce, si basse, qu'elle la croirait en elle: "Ma chère et très chère maîtresse, si j'aime à bercer votre enfant, c'est que je suis moi-même enfant"... Dès ce jour elle n'est plus seule...»*

J. Michelet, *La sorcière*

Dice: ti cullo il bambino perché  
 anch'io sono un bambino – ma è assurdo.  
 Non può avere la voce uno che non è qui  
 Né braccia né potrei volendo collarlo a mia volta.  
 Pure il bambino vero tace se resto in ascolto  
 della sua finta voce nella mia finta pace.  
 Pure gli posso far dire ogni parola che voglio:  
 mio amore quanto errore e dolore ci divide  
 quanto futuro senza futuro si spalanca.  
 Vuole mettere ordine vuole che mi riposi.  
 Gli posso far pensare ogni pensiero che voglio:  
 lei pensa che io penso – mi penserà.  
 Pensami nella mia camera ingombra del mio niente.  
 Pensami nel mio niente carico di tutto.  
 Di me diranno che ho visioni che sono magra.  
 Di me diranno abbia cura della salute.  
 Ma tace il bambino vero se resto in ascolto.

30) Cfr. la nota 18.

31) G. GENETTE cit., p. 155.

32) G. GIUDICI, *Poetica* cit., p. 16.

Tace se resto in ascolto il tic-tac dell'orologio.  
 Mi ha detto non avere paura non è quello il tempo vero  
 non guardare non toccare le vene sulle tue mani.

L'animazione degli oggetti (la culla semovente, l'orologio che interrompe il suo tic-tac) e la «petite voix» dell'amante diabolico s'innestano nel tracciato d'una effettiva psicomachia che, nella *progressio* testuale, vedrà tali attori farsi agenti vittoriosi sui fragili residui del principio di realtà posseduti dalla protagonista. A tale battaglia le strutture del *débat* si conformano seguendo la curva emotiva espressa dalla voce femminile. I moduli interrogativi cedono pertanto a quelli avversativi, ché questi meglio significano il contrasto fra la percezione elaborata all'interno, poi trasportata al di fuori, e la realtà oggettiva. Per la verità, la battaglia potrebbe dirsi persa fin dal primo verso, in cui il *lui*, parlando in prima persona, già riempie l'intera scena: «Dice: ti cullo il bambino [...]». E alla potenza di simile entità altro l'infelice non riesce ad opporre che: «[...] *ma* è assurdo.» (2), per correggersi subito dopo: «*Pure* [eppure] il bambino vero tace se resto in ascolto» (5), «*Pure* gli posso far dire ogni parola che voglio:» (7), sino alla ripresa a fine testo dell'avversativa *ma*, questa volta però rovesciata di senso rispetto all'inizio del contraddittorio, essa non denunciando, come in 2, l'assurdo percepito, all'opposto affermando la distorsione allucinata della realtà: «*Ma* tace il bambino vero se resto in ascolto. | Tace se resto in ascolto il tic-tac dell'orologio.» (17-18).

A dire il vero, la cessione al potere dell'illusione non è avvenuta senza qualche difficoltà. La voce di questa donna, progressivamente risucchiata dalla follia, è infatti governata da moduli retorici e sintattici che complicano il senso testuale rilasciando un'eco di resistenza residua: l'alterazione, dunque, dell'*ordo naturalis* nel forte iperbato di 3-4 in tutt'uno con lo scarto funzionale nella reggenza del polisindeto: «Non può avere la voce uno che non è qui | né braccia né potrei volendo cullarlo a mia volta.»; il martellio anaforico dell'avversativa *pure* in 5 e 7 («*Pure* il bambino vero tace [...]», «*Pure* gli posso far dire [...]»); il valore ossimorico nell'epanalessi di 6 «della sua *finta voce nella mia finta pace*», evidenziato dal brusco *enjambement* di 5: «[...] se resto *in ascolto* | *della sua finta voce* [...]». E però troppo intensa è la richiesta d'amore per non soccombere a quella fascinazione che s'annunciava imperiosa fin dalla prima parola del testo (*Dice*). Intuiamo con quanta gioia questa donna si lasci penetrare dalla «petite voix très douce», al punto che, qualora non la senta riecheggiare, sarà lei a riprodurla dentro di sé, spontaneamente prestandole la parola («*Pure gli* posso far dire [...]», 7) e, con la parola, statuto d'innegabile esistenza. Non per un caso, allora, si vedranno affiorare ricorsi stilistici e pro-

sodici miranti alla suscitazione d'un fitto reticolo di corrispondenze, invero interpretabili quali segni di acconsentimento e di resa. In tal senso, indizi della fragilità del soggetto, del fatale insinuarsi nel suo animo del *fascinum*, già compaiono nella prima partitura: oltre al riporto di quella voce udita o ricreata da parte dell'io monologante, bisogna tener conto dell'anafora che spicca a capo di emistichi con modesto scarto sillabico («Pure il bambino vero tace», 5; «Pure gli posso far dire», 7); della rima al mezzo di 8, «quanto errore», con l'incipit di 9 «quanto futuro». Alla pari andrà interpretata la sequenza dei trisillabi *amore errore dolore* di 8, benché conti rilevare anche la successione timbrica *Dice*, 1; *voce*, 3; *tace*, 5; *voce*, *pace*, 6. E appare significativo che in simile corrispondersi, che va a investire il lessico fondamentale della penetrazione verbale, *tacere* e *ascoltare* («[...] tace se resto in ascolto», 5), si ricrei un esito simile al celeberrimo luogo dannunziano «Taci [...] | [...] non odo | parole che dici | umane [...] | [...] | Ascolta.»<sup>33</sup>), *tacere* e *ascoltare* essendo in ambo i casi funzionali al prodursi d'una «vera e propria predisposizione a “sentire” cose nuove e diverse»<sup>34</sup>. Ma la fase di massimo abbandono al potere della fascinazione si registra nella seconda partitura, dove, significativamente, le figure dell'*adiectio* raggiungono sviluppi d'impetuoso trascinìo, con continui effetti di reduplicazione anche tra strofa e strofa: come fra 17 («Ma tace il bambino vero se resto in ascolto») e 5 («Pure il bambino vero tace se resto in ascolto»), o come fra 11 («Gli posso far pensare ogni pensiero che voglio:») e 7 («Pure gli posso far dire ogni parola che voglio:»). Il *pensare* reciproco, che potrebbe apparire un'ingenua richiesta dell'amante, in realtà sancisce il dominio raggiunto sull'*altro* nel compenetrarsi di due esseri e due volontà. In tal senso è da intendersi l'acquisto della figura etimologica in 11 (*pensare-pensiero*) subito amplificata dal poliplotto «lei pensa che io penso – mi penserà» (12), ove compiutamente par prendere corpo l'allucinazione amorosa del soggetto femminile che si riconosce provvisto di potere e dunque può proclamare la sua avvenuta metamorfosi in *enchanteresse*. Da questo incantatorio esercizio promana la doppia serie anaforica di 13-14, un dittico inglobante un composito chiasmo che risolve in identità l'ossimoro *niente-tutto*: «Pensami nella mia camera INGOMBRA del mio NIENTE. | Pensami nel mio NIENTE CARICO di tutto». E sempre da qui, infine, il notevole grado d'indifferenza con cui, ai versi 15 e 16, la “strega” riporta i detti della gente: «Di me diranno che ho visioni che sono

33) Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di F. RONCORONI, Milano, Mondadori 1982, *La pioggia nel pineto*, vv. 1-8. Considerata la distanza della scrittura di Giudici da quella di d'Annunzio, verrebbe da pensare a un'eco non deliberata. E però, ci si chiede, è mai casuale la memoria d'un poeta?

34) F. RONCORONI, in G. D'ANNUNZIO, *Alcyone* cit., p. 247. Si osservi, anche, nella dislocazione invertita, l'equivalenza della *variatio* alcyonia di *tAci* e *dIci* con quella, qui, fra *dIce* (1) e *tAce* (5).

magra. | *Di me diranno* abbia cura della salute». Ma che importa? Che parlino pure! Da *sorcière*, ella è ormai in grado (tale qui si crede) d'esorcizzare ogni pensiero, ogni detto, relegandoli a innocua voce fuori campo.

La *sorcière*, tuttavia, non ricopre l'intera "autobiologia" del femminile. La donna amante non s'accontenta d'un mentale *flatus vocis*. E pertanto «Una diavoleria ci vorrebbe» che le conducesse accanto l'amato in carne ed ossa:

### III

Una diavoleria ci vorrebbe – mentre ripeto  
quasi che tu mi senta «le mie notizie  
sono che adesso ho guardato la mia ombra»:  
ma come puoi sapere che non mentisco?  
Ti assicuro la guardo tutta nera sul rosso  
a questo bel sole del gres del terrazzo – se almeno  
potessi toccarti con l'ombra e questi minimi atti,  
pèsca sotto i miei denti, muro contro i miei occhi,  
sotto i ginocchi pavimento, un taglio  
sulla mano, negli occhi la mia voce...

Una diavoleria ci vorrebbe – per spiragli  
di porte di finestre di tubi sottoterra  
sul fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve  
questa luce ti arrivasse questa ombra:  
perciò l'ora che il sole mi stampi esatta  
dovrò scegliere e una pietra meno fredda  
per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente  
se anche sulla tua pelle si farà e cantasse  
questo sapore sulla tua bocca – m'ama non m'ama,  
sentimentale peggio d'una puttana.

Ci «vorrebbe». Ossia, fin da subito, per l'atto diabolico non v'è successo certo. Da tale situazione inappagata prendono abbrivio le formule del *débat*, in una battaglia che ha per attori il vero dell'assenza, da un lato, e, dall'altro, il *desiderium* di costei divenuta *sorcière* per amore e per il «niente». Intanto, l'invisibile despota ha occupato l'intero spazio interiore: è un costante *tu*, privo di risposta alcuna, cui la posseduta rivolge le sue contraddittorie proposizioni, fra moduli comparativo-ipotetici e interrogativi dai quali si coglie la disperata incertezza del contatto e, in buona sostanza, la sfiducia nella praticabilità della *diavoleria*. Eccola dunque affermare: «[...] mentre ripeto | *quasi che tu mi senta* "le mie notizie | sono che adesso ho guardato la mia ombra": | *ma come puoi sapere* che non mentisco?» (1-4). In tale colloquio coi fantasmi della propria *rêverie*, ella assevera la realtà («*Ti assicuro* la guardo [...]», 5) ma per convertirla in auspicio dubbioso, al punto che la sintassi

ottativa resta in ellittica sospensione:

[...] – *se almeno*  
*potessi* toccarti con l'ombra e questi minimi atti, (6-7)<sup>35</sup>;  
 Una diavoleria ci vorrebbe – per spiragli  
 di porte [...]  
 questa luce *ti arrivasse* questa ombra: (11-14);  
 [...] e un graffietto da niente  
*se anche sulla tua pelle si farà e cantasse*  
 questo sapore sulla tua bocca [...] (17-19)

La nostra *sorcière* «vorrebbe» infatti ricorrere alla povera scienza acquisita, come si evince dal motivo ricorrente dell'*ombra* (7, 14). Sigla di quel gelido *frisson de l'inconnu* trascorrente per tanta letteratura dell'Ottocento, l'*ombra* tuttavia non è qui simbolo d'un misterioso *hors-de-là*, bensì un corporeo *doppio* utile a instaurare il contatto con l'amante («perciò l'ora che il sole *MI* stampi esatta | dovrò scegliere [...]», 15-16). Il potere medianico dell'*ombra* è invero pari a quello della trasmissione del sangue per mezzo d'un «taglio sulla mano» o d'un «graffietto da niente» sulla pelle dell'amato, ossia gli equivalenti delle *lettres sanglantes* che la *sorcière* michelettiana reca incise sul braccio<sup>36</sup>. Tuttavia, che il sogno stenti a fronteggiare il vero ben lo si coglie dalla discorsività accidentata del testo, ove la linearità logico-sintattica è di continuo franta da *enjambement* inanellantisi l'uno con l'altro e che, talvolta combinandosi con l'iperbato, finiscono per acuire, e non di poco, la drammaticità dell'episodio:

[...] – mentre *ripeto*  
 [...] «le mie notizie  
 sono che adesso [...]»(1-3);  
 [...] – *se almeno*  
*potessi toccarti* con l'ombra [...] (6-7);  
 sotto i ginocchi pavimento, *un taglio*  
*sulla mano* [...] (9-10);  
 [...] – per *spiragli*  
*di porte* di finestre [...] (11-12);  
 perciò *l'ora* che il sole mi stampi *esatta*

35) È tuttavia evidente come sul complesso impianto ottativo inaugurato da «[...] – *se almeno* | *potessi* toccarti con l'ombra [...]» (vv. 6-7) aleggi, con ripresa lessicale ma in parte anche tematica nel comune motivo del *vaneggiamento*, la cifra montaliana degli *Ossi*: «*Potessi almeno* costringere | in questo mio ritmo stento | qualche poco del tuo *vaneggiamento*; | *dato mi fosse* accordare | alle tue voci il mio balbo parlare: →» (*Potessi almeno costringere*, vv. 1-5).

36) Per queste lettere «parlanti» col sangue, cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1435.

*dovrò scegliere e una pietra meno fredda  
per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente  
se anche sulla tua pelle si farà e cantasse  
questo sapore sulla tua bocca (15-19).*

La difficoltà dell'orditura discorsiva, che riflette il carattere arduo dell'impresa magica, altrettanto bene si osserva nel forte iperbato di 5-6, incentrato su quel motivo dell'*ombra* ingrediente fondamentale della *diavoleria* («Ti assicuro la guardo tutta nera *sul rosso* | a questo bel sole *del gres* del terrazzo [...]»), o nella dislocazione invertita, sì da comporre una testura a chiasmo, degli ultimi quattro versi della prima strofa rispetto ai primi quattro della seconda, gli uni caratterizzati dal gruppo 'verbo + sequenza nominale' (7 + 8-10), gli altri da 'sequenza nominale + verbo' (11-13 + 14):

POTESSE TOCCARTI con l'ombra [...]  
*pèsca* sotto i miei denti, *muro* contro i miei occhi,  
sotto i ginocchi *pavimento*, *un taglio*  
sulla mano, negli orecchi *la mia voce*...

[...] per *spiragli*  
*di porte di finestre di tubi sottoterra*  
sul fruscio tra *gomme e asfalto* o dov'è neve  
questa luce *TI ARRIVASSE* questa ombra:

Se tale è il procedere della sintassi, nella medesima direzione si adopera la veste espressiva, che, tutta improntata allo *choc* d'aulico e prosaico, produce una mescolanza dagli effetti altamente stranianti: il raro *mentisco* (4), che è a breve contatto con il *gres del terrazzo* (6); il carattere aulico che comunque traspare dalla violenza espressionistica di *pèsca sotto i miei denti* (8)<sup>37)</sup> e la dantesca durezza delle rime *occhi*, *ginocchi*, *orecchi* (8, 9, 10)<sup>38)</sup>; il coacervo di lessico quotidiano *tubi sottoterra* (12), *gomme e asfalto* (13), e lo spessore letterario d'un verbo come *stampare* («[...] questa ombra: | perciò l'ora che *il sole mi stampi* esatta | dovrò scegliere [...], 14-15), qui invero cogliendosi vari echi possibili, da Petrarca a Manzoni (*vestigio... stampi; orma stampar*) a Carducci («[...] la fredda ombra si

37) Cfr. G. D'ANNUNZIO cit., *La pioggia nel pineto*, vv. 104-109: «il cuor nel petto è come *pèsca* | intatta, | [...] | i *denti* negli alvèoli | son come mandorle acerbe». E cfr. ancora G. GIUDICI, *Autobiologia: Euridice*, v. 18: «Mia *pèsca* in sogno *addentata!*».

38) Come da memoria collettiva, la rima di *occhi* e *ginocchi* spicca nei medesimi versi alcyonî: «tra le palpebre gli *occhi*», «(e il verde vigor rude | ci allaccia i mallèoli | c'intrica i *ginocchi*)» (*La pioggia*, vv. 106, 112-114).

stampi | *Al sole del mattin [...]»*)<sup>39</sup>). Si pensi, inoltre, al campione di lingua dell'uso «un graffietto da niente» (17); alla decisa agrammaticalità dell'accordo modale per l'ottativo «*se anche sulla tua pelle si farà*» (18); infine, all'intonazione decisamente «rich and strange» della sinestesia *cantasse-sapore* (18-19), affiancata dal popolare *m'ama non m'ama* e poi dal disfe-mismo *puttana* (19-20).

Negli episodi successivi la percezione dell'assenza dell'oggetto del desiderio va acutizzandosi in accenti di leopardiana distanza. «Lontano come la luna», recita infatti il lirico *incipit* della IV *pièce*, inaugurando un accorato appello alla figura dell'assente. La battaglia interiore, basata sul fronteggiarsi di *desiderium* e nuda realtà dei fatti, ora conosce un'inedita asprezza, esprimendosi in un dettato dalla massima pregnanza. A significare il tema dell'assenza, il discorso si raggela in vuoti improvvisi, nell'elisione delle presupposizioni contestuali, in salti sintattici giocati fra grumi verbali e silenzi. Il movimento del contraddittorio si fa qui conversare incalzante, come nell'apertura

Lontano come la luna mi domando come puoi  
dirmi se è stata quella davvero l'ultima volta.  
Ma prima di cancellarti devo saperlo. (1-3)

Versi in cui alla co-implicazione delle due interrogative indirette, rimpollanti l'una dall'altra, s'intreccia, con brusco scarto logico, l'avversativa «Ma prima di cancellarti devo saperlo» (3). E però, come in precedenza, gli effetti della *climax* si renderanno meglio avvertibili nella seconda partitura. Qui l'incessante *va-et-vient* di timore e speranza si fa andamento tortuoso di supposizioni e asseverazioni, di sospetti e ribaltamenti dubitosi, tanto più appariscente in quanto la segmentazione leggibile all'interno del verso lungo, la sospensione *enjambée* e l'infittirsi delle rime sono in stretta giunzione con le anse di quella tortuosità:

Dovessi tornare alla scuola | e mi dessero un compito  
in cui si ordinasse | «descrivi l'ultima volta»  
potrei raccontare soltanto | che «dunque a fra poco»  
mi disse – | ma non sospettavo che fosse | l'ultima volta. (11-14)

A tal punto, l'avversativa «ma non sospettavo che fosse l'ultima volta»,

---

39) Ma soprattutto, per l'impiego dell'*ombra* quale *pars pro toto*, non si potrà trascurare l'antecedente degli *Ossi*, *Ciò che di me sapeste*, vv. 17-20: «Se un'ombra scorgete, non è | un'ombra – ma quella io sono. | Potessi spiccarla da me, | offrirvela in dono».

da cui si evince che tale, quella *volta*, effettivamente era stata, vien come aggredita da un nucleo di speranza residua. ‘Dimmi’ sembra domandare l’infelice amante, ‘ma le cose stanno davvero così?’. Perché, se *proprio* così fosse, ebbene allora

*Se è stata proprio l’ultima* seppellisci  
il nome della strada e la bocca che ti sfiorava.  
Non dovrò più cercarti in chi ti ha veduto  
né ascoltare chi ti ha ascoltato – non tenterò  
di toccare parole che ti hanno parlato. (15-19)

L’immaginazione della vendetta amorosa resta però inefficace, tant’è vero che il soggetto recede attuando un nuovo ribaltamento di prospettiva: la voce incorre in una patetica contraddizione, negando il dato di realtà e ipotizzando un esito impossibile. Il verso finale, «*Ma se non è stata l’ultima* vieni a dirmelo.», segna una *conclusio* affatto precaria. Il dibattito, è da crederci, continuerà.

Nella V pièce il soggetto femminile appare rinserrato in un claustro inferno che un po’ rammenta le sartriane *Huis clos*, ove però il ruolo degli attori è ricoperto da ambivalenti oggetti meccanici (il treno, la porta, il telefono, il citofono e, come già in III, l’orologio), che potrebbero risultare salvifici quanto latori ossimorici d’un «lieto annuncio di morte» (18). Con essi la donna si fronteggia da subito nel suo colloquio con l’assente. Inaugurata dalla *mise en relief*, notoriamente cara a Giudici, del verbo *dire*, è una tessitura d’ellittiche supposizioni dal valore misto, in cui la funzione ipotetica s’intreccia con quella dubitativo-interrogativa, nell’ansioso incalzare dell’inarcatura (1-5):

Dico che arriverai da un lungo treno del mattino.  
E devo voltarmi a ogni socchiudersi di *porta*  
*se non sia* tu – o trasalire allo squillo *uguale*  
a ogni altro *se mai non fosse* la tua voce  
*dall’altro capo* a parlare [...]

In effetti, la situazione di dubbio e incertezza è talmente esasperante che la voce esplode in aperte interrogazioni (8-10):

[...] dove sei, mio amore, mio benvenuto?  
Quale dei lunghi treni ti porterà?  
Quale dei lunghi treni ti avrà portato?

E tuttavia, al riscontro col vero, il soggetto non appare più in grado di spremere da sé alcun nucleo dichiaratamente contraddittorio od oppositivo; la robusta sintassi del *débat* cede allora a una linearità paratattica che sembra fluire col sentimento d'una resa al principio di realtà (11-20):

*Ho guardato l'ora* all'orologio su muro.  
*Ho aspettato* lo squillo già  
*scusato* come e perché non hai potuto chiamarmi,  
*ho pensato*: e pensare che ero qui sola.  
*Brevi minuti ancora mi restano* per supporre  
 il tempo che tu raggiunga la strada della mia casa  
 e un suono di citofono a questi miei inferi emerga  
 definitivo come un lieto annuncio di morte...  
*Ti scambieranno* per uno come un altro – *ho scherzato*.  
*Arriverai* domani se oggi non sei arrivato.

Non mancano, però, indizi che il soggetto non ha del tutto rinunciato a sperare, che dunque il dibattito non ha avuto vero termine, che esso prosegue sotto altre vesti. Lo dichiarano i nessi e la continuità dei procedimenti ritmico-sintattici della seconda con la prima partitura. Ecco, infatti, tra 10 e 11 il legamento delle *coblas capfinidas* («Quale dei lunghi treni ti avrà portato? | | *Ho guardato l'ora* [...]»); il forte *enjambement* tra 12 e 13 («*Ho aspettato lo squillo già | scusato* [...]») che è d'ordine grammaticale come la sospensione prodottasi già fra 3 e 4 («[...] trasalire allo squillo *uguale | a* ogni altro [...]»); e, se nella prima strofa l'inarcatura introduceva a una struttura interrogativo-ipotetica («[...] allo squillo *uguale | a* ogni altro *se mai non fosse la tua voce*», 3-4), così, nella seconda, il medesimo accorgimento introdurrà al quesito «*come e perché non hai potuto chiamarmi*» («*Ho aspettato lo squillo già | scusato* come e perché [...]», 12-13). In 15, poi, la scelta lessicale *supporre* non cancella gli interrogativi che si agitano, acuti, di sotto al testo: «[...] per supporre | *il tempo che tu raggiunga la strada della mia casa | e un suono di citofono a questi miei inferi emerga*» (15-17). Ciò non bastasse, ribaltando tutto il discorso, la donna infine esclamerà non esser vero nulla di quanto ha dichiarato: «ho scherzato», dice, «Arriverai domani se oggi non sei arrivato.» (19-20). E forse sulle sue labbra aleggia un lieve sorriso, come di follia...

La VI *pièce* conclude il percorso di questo amoroso delirio. Essendo già stata oggetto di fini commenti<sup>40)</sup>, ci si limiterà qui a rilevare la notevole espansione delle forme del *débat* nel contrapporsi fra l'attesa dell'oggetto

40) Cfr. R. ZUCCO, *Rima, rima interna, enjambement* cit., pp. 235-237.

del desiderio e la coscientizzazione dolorosa non solo dell'assenza, ma della sua stessa non-esistenza, del «NO» e del «niente». Rifioriscono così le forme avversative e interrogative del contraddittorio interiore (1-10):

La cosa che affastello per molte notti  
 nel sonno che s'interrompe frequentemente  
 e più nel dormiveglia dell'alba fastidiosa  
 che domani è già oggi e porta una nuova cosa.  
*Eppure la certezza è che tu non sei presente*  
 nell'attimo a noi ben noto – il NO  
 di altra cosa che altro non può aggiungersi:  
*la verità del dubbio che tu sia niente*  
 pensiero della mia mente  
*ma veri i giorni gli anni che per sempre non ti avrò.*

Accompagnato dalle risposdenze rimiche che trascorrono per l'intero testo, sorta di basso, funereo ronzio sul tema dell'inganno della mente (*presente, niente, mente*, 5, 8, 9; *abolire, dire, morire*, 17-18, 20; *pudore e amore*, 19-20), il vero si annuncerà con massima punta di *climax* nell'impiego di trascinanti strutture dilemmatiche, sospinte da inarcature a stretto contatto e chiuse da una potente avversativa dal rintocco cimiteriale (11-15):

Inerme contro il niente *m'interrogo se tu sei*  
*gioco burla o passione irrevertibile*  
*o un disegno sottile che mi sfianca o il vuoto*  
*di tenerezza reciproco che è da riempirsi:*  
 aspetto tue parole *ma è luce di astro già spento.*

Questa sorta di epigrafe mortuaria, da cui promana un gelo apocalittico da *Cantico* leopardiano («Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà *spenta*»), si riverbera nella situazione d'immobilità e d'impossibilità sancita dai versi successivi, in cui i non-finiti *abolire* e *abolendo*<sup>41)</sup> si rispecchiano l'uno nell'altro in un bellissimo, composito chiasmo:

Vorrei poterti *abolire abolendo me stessa*  
 come *abolendo te stesso* tu mi potresti *abolire*  
 per fare a tutti dire – di cosa mai parla

---

41) Per l'uso del gerundio quale segnale dell'«impossibilità» o del raggelarsi dell'azione, cfr. C. OSSOLA, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici (Nota su "lo sfasamento")*, in «Metrica», I, 1, marzo 1978, pp. 240-259: 257-259.

questa pazza senza pudore  
senza il coraggio di morire per amore. (16-20)

Se dunque la funzione di *abolire* è quella di ripercuotersi «su *dire* all'interno del verso successivo», cooperando all'«introduzione del discorso diretto»<sup>42)</sup>, al contempo non sfuggirà la connotazione affidata a tale verbo proprio sul chiudersi della raccolta:

appiattirmi a immagine impalpabile,  
spazio a essere il più  
non essere – il più del mondo.  
E *abolire* con *magistrale incisione la pudenda*  
per fare liscio il fondo.<sup>43)</sup>

*Abolire*, pertanto, è verbo di deprivazione e di morte, morte del fantasma amoroso, «luce di astro già spento», ma anche morte dell'io, il cui percorso “autobiologico” sembra infine dissolversi nell'auto-annichilimento<sup>44)</sup>. Si vorrà dunque chiudere questa analisi con un'operazione che potrà suonare un azzardo, d'un genere, tuttavia, cui la natura stessa della poesia di Giudici, con la sua ospitale affabilità, invita di norma il lettore. Con il risultato che questi si sentirà più che mai chiamato a collaborare alla costruzione del senso. In chi scrive, ad esempio, l'impiego di *abolire* nella *Bovary c'est moi* ha provocato la memoria di un misterioso verso del *Desdichado* di Nerval, lo splendido alessandrino che un poeta caro a Giudici quale T.S. Eliot riportava nella chiusa di *What the Thunder said*:

Poi s'ascese nel foco che gli affina  
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow  
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie  
These fragments I have shored against my ruins.<sup>45)</sup>

E, riflettendo su questo «frammento» d'intertesto, ci si è rammentati che *The Waste Land* reca nel suo patrimonio anche bellissimi ritratti di solitudine femminile e ad alta ispirazione scenica. In uno fra questi si può

42) R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1433.

43) *Basta, spettatori*, vv. 36-40.

44) Cfr., sempre con tale significato, *Il male dei creditori, Frammento di apologia*, v. 6, «Ma solo *abolendomi* potrai saperla».

45) T.S. ELIOT, *The Waste Land, What the Thunder said*, vv. 427-430 (c.d'A.), in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber 1969.

ritrovare qualcosa di molto simile all'ecolalia della nostra Bovary. È la dama protagonista di *A Game of Chess*, altro mondo inferno segnato da una situazione d'assenza e incomunicabilità, tant'è che le risposte alla fatica della voce femminile non appartengono a un vero interlocutore, bensì costituiscono il rifrangersi di quella medesima voce. In buona sostanza, un monologo spezzato e affannoso, rotto dall'urgere di continue richieste affettive, come quello dell'attrice giudiciana:

'My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
 Speak to me. Why do you never speak. Speak.  
 What are you thinking of? What thinking? What?  
 I never know what you are thinking. Think.'

I think we are in rats' alley  
 Where the dead men lost their bones.

'What is that noise?'

The wind under the door.

'What is that noise now? What is the wind doing?'

Nothing again nothing.

'Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
 Nothing?'

[...]

'What shall I do now? What shall I do?'

[...]

[...] What shall we do tomorrow?'

What shall we ever do?' (vv. 111-134)

Con ciò, null'altro che una semplice suggestione. E però la memoria che ha acceso la mente d'un comune lettore potrebbe ugualmente aver acceso quella d'un coltissimo poeta: sospeso, anch'egli, «entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire», come il suo Flaubert.

MARIA ROSA GIACON

## Due “sequenze” poetiche di Giudici tra Autobiologia e O beatrice

La rilettura di due “sequenze” poetiche di Giudici fornisce l’occasione per rimarcare la sua attitudine a produrre tessiture di senso che attraversano le singole raccolte creando significative risposdenze tematiche e stilistiche tra i «versi della vita» e le vicende pubbliche, come – in questo caso – la repressione sovietica della Primavera di Praga. Nel testo della relazione si sviluppano, inoltre, ulteriori considerazioni sull’incidenza montaliana nella poesia di Giudici.

Le due “sequenze” poetiche – l’una presentata in successione lineare, l’altra no (e dunque “aperta”)<sup>1)</sup> – a proposito delle quali vorrei proporre qualche osservazione sono *Pantomime di Praga*, che conclude *Autobiologia*, e *Il progetto di se stesso*, compresa in *O beatrice*.

Com’è noto, le *Pantomime di Praga* furono pubblicate, sul finire del 1968, nella *plaque* scheiwilleriana *Omaggio a Praga Hold Praze*<sup>2)</sup>, per essere riprese l’anno successivo in *Autobiologia*<sup>3)</sup> ma con l’aggiunta di tre liriche che, in qualche modo, prendono il posto delle tre prose radunate da Giudici nel volumetto che fungeva da “Strenna del pesce d’oro per il 1969”, e che comprendeva anche una piccola antologia di poeti cèchi tradotti da Giudici<sup>4)</sup> e belle illustrazioni di incisori praguesi.

*Omaggio a Praga* reca in esergo due elementi che cadranno in *Autobiologia*: una dedica di Giudici «ai miei amici di Praga», e una citazione dall’*Anguilla* montaliana: «... la scintilla che dice: / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi»<sup>5)</sup>. Citazione che rappresentava un segno

---

1) Cfr. R. ZUCCO, *Teatro del perdono. Per Giudici, L’amore che mia madre*, Feltre, Agorà 2008, pp. 24-25.

2) G. GIUDICI, *Omaggio a Praga Hold Praze, cinque poesie e tre prose con una Piccola antologia di poeti cèchi del ’900*, Milano, All’insegna del pesce d’oro 1968.

3) G. GIUDICI, *Autobiologia*, Milano, Mondadori 1969.

4) Un’antologia molto ragionata, in stretto e commosso dialogo con i fatti della Primavera di Praga e con la repressione armata dell’agosto 1968: non può essere, per esempio, casuale la scelta di liriche come *Nella bufera* di Vladimír Holan o *Consiglio ai servi* di Jiří Kolář, entrambe del tragico ’68, come molte altre presenti nell’antologia.

5) G. GIUDICI, *Omaggio a Praga* cit., p. 7.

di speranza – o forse di ammirazione ribadita, a prescindere da ogni speranza – e, perché no?, anche una tesserina in più per il controverso *puzzle* sui rapporti tra Giudici e Montale<sup>6)</sup>.

Proviamo a parlarne subito, date alla mano: nel '66 Giudici pubblica la poesia *Il cattivo lettore* che Rodolfo Zucco interpreta come segno del compiuto suo distacco dal «giovanile montalismo»<sup>7)</sup>, distacco peraltro anticipato da una recensione del '61 a *Farfalla di Dinard*<sup>8)</sup>, nella quale erano *Le occasioni* a sembrare particolarmente nel mirino di Giudici, oltre che – molto giustamente – la vulgata interpretazione della poesia di Montale. Si noti, inoltre, che quasi tutti i lessemi montaliani, riciclati per costruire l'«allegro e quasi distruttivo *pastiche* di montalismi»<sup>9)</sup> che connota *Il cattivo lettore*, appartengono proprio alle *Occasioni*; dunque, il fatto che di fronte alla tragedia praghese Giudici faccia ritorno a Montale, ma non alle *Occasioni* bensì agli *Ossi* e alla *Bufera*, non appare come una contraddizione. E non mi riferisco tanto all'epigrafe-citazione suddetta (la cui espunzione viene persuasivamente spiegata da Zucco)<sup>10)</sup> bensì all'intarsio di richiami agli *Ossi*<sup>11)</sup> che scorrono sottotraccia nei primi versi della seconda pantomima, *Sgattaiolando*, nei quali troviamo una triade disgiuntiva di sostantivi con prima "o" sottintesa («sole collina o asilo», v. 3) subito seguita da un «portone»<sup>12)</sup> (v. 3) e dal costrutto «gloria' + genitivo + coppia aggettivo + sostantivo» («gloria di un affrescato soffitto», v. 4). Infine, in aggiunta, quell'altra eco dal *Sogno del prigioniero* della *Bufera*<sup>13)</sup> segnalata da Zucco, ossia quel «sottoscrivere» nel terzultimo verso della quarta pantomima, *Preliminare d'accordo*, che potrebbe sembrare una presenza debole se questa poesia non dialogasse nella sua interezza con la sontuosa lirica conclusiva della *Bufera*: sul tema dell'atroce opzione, lì per l'abiura qui per l'impostura<sup>14)</sup>.

6) A proposito dei quali, oltre ai testi critici che menzionerò più avanti, cfr. R. ZUCCO, «L'altra faccia della luna»: il *Noventa* di Giudici, in *Giacomo Noventa*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esedra 2008, pp. 129-134.

7) La poesia viene pubblicata su «Letteratura», n. s., XIV, 79-81, 1966, p. 241; poi in *Omaggio a Montale*, a c. di S. RAMAT, Milano, Mondadori 1967, p. 420; infine in G. GIUDICI, *Autobiologia* cit., p. 26. La lirica è databile al 1965: cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico*, in G. GIUDICI, *I versi della vita*, a c. di R. ZUCCO, Milano, Mondadori 2000, p. 1418.

8) La si legge ora in G. GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori riuniti 1976.

9) P. V. MENGALDO, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, p. 355.

10) R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1446.

11) Mi riferisco naturalmente a *I limoni* (vv. 3 e 43) e a *Gloria del disteso mezzogiorno*, v. 1.

12) «Portone», qui in strettissima associazione con «porto» (v. 3), funziona come un aggiornamento di segno montaliano dell'antica metafora petrarchesca di RVF CCXXXIV.

13) Non credo sarebbe un'esagerazione, poi, connettere il tutto anche alla citata poesia di Holan.

14) Si ricordi, d'altronde, che l'abiura è fortemente tematizzata nell'evocazione di Jan Hus in *Ricerca di un'etica* (in G. GIUDICI, *O beatrice*, Milano, Mondadori 1972, poi in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 321).

Poco dopo *Autobiologia* apparirà *Satura* e Giudici finirà «per ritrovarsi a fianco il maestro in quelli che sono gli sviluppi postmontaliani di Montale stesso»<sup>15)</sup>. In altre parole, «la preferenza accordata da Giudici all'ultimo Montale sembra non essere estranea anche a una prefigurazione del destino "satirico" di questi»<sup>16)</sup>.

Chiudo la parentesi montaliana (ma dubito che si possa davvero chiuderla così alla svelta) e torno alle *Pantomime di Praga*: che cominciano con l'ardua *Durata*, nella quale Giudici calibra un fitto alternarsi di formule durative («Intanto che le cose si accadevano», che è incipitaria e reiterata ben dieci volte con, alla fine, qualche variazione), discorso diretto (il *refrain* «Ma per favore ripeta non ho afferrato il concetto»<sup>17)</sup>, discorso riferito («affermando che è l'ultima occasione»; «parlava che la vita bisogna interromperla viva»), elementi di micronarrazione<sup>18)</sup> e immagini di gestualità («davanti a noi con un braccio paralizzato e una smorfia»; «a provare la prova generale della morte»). Apparentemente, l'opposto d'una pantomima, anzi un'affollata schermaglia a tre voci alle quali bisogna aggiungere quella dell'io lirico, che si colloca in defilata posizione in clausola: un io estraneo e passivo, in apparenza, ma assai coinvolto in quanto spettatore che vuole capire, anzi «afferrare il concetto».

E tuttavia le tre voci appartenenti ad «amici di Praga» non tardano a ghiacciarsi in pantomima, appunto, in una sorta di marionettistico e legnoso *tableau vivant*, soprattutto in virtù dell'effetto straniante provocato dall'iterazione formulare (alla lettera o con minime *variationes* come lo scambio tra articolo determinativo e indeterminativo), dall'inattesa apparizione dello scarto dalla norma linguistica («si accadevano», «parlava che») o dall'assenza d'interpunzione regolare: effetti, questi, appena appena bilanciati dal dinamico virtuosismo retorico e concettuale dei tre versi dominati dall'uso (ben tipico di Giudici) della *figura etymologica* e della paronomasia<sup>19)</sup> («si piegava spiegandosi ma non si spiegava»; «si spiagava piagandosi ma non si spiegava»; «si piagava spiegandosi e non si piegava»): versi che chiudono le prime tre strofe fotografando tre possibili reazioni all'incombente violenza del potere – interpretazione, questa, che mi sembra suffragata dalla riassuntiva quarta strofe, che prelude all'ultima, incardinata

15) G. CAMBON, *La poesia di Giudici fra satira ed elegia*, in «Forum Italicum», VII, 1, 1973, p. 7.

16) L. SURDICH, *Giovanni Giudici, la semplicità, il tempo*, in «Nuova Corrente», XLVI, 1999, p. 81, nota 22.

17) A parlare è, secondo la persuasiva interpretazione di Rodolfo Zucco, l'io lirico: cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1444.

18) Ai vv. 6, 12 e 18: cfr. G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 222.

19) Cfr. R. ZUCCO, «Beatrice dal verbo beare»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici, in «Il lettore di provincia», XXV, 88, 1993, p. 5.

sull'anafora di «Altrimenti» e di «Intanto», vale a dire, ancora, su un movimento prima di sterzata ipotetica e poi di duratività. A chiarire, infine, le ragioni di quest'oscillare tra dinamismo e stasi, risolto nella condizione un po' sospesa della "durata", ecco la data che chiude la lirica: maggio 1968, quando a Praga l'esperimento guidato da Dubček è ancora in pieno dinamismo ma, d'altra parte, tutto è anche in procinto di precipitare.

La seconda pantomima, *Sgattaiolando*, è fortemente segnata dalla prediletta forma del gerundio, che assume nella prima strofe significato di sinuosa deambulazione «per vicoli e sottopassi di P» (v. 1)<sup>20</sup>, con qualcosa di lento e meditativo («enumerando quanti sassi ci separassero da», v. 2) che sembra prolungare l'idea durativa della lirica precedente e sfocia a fine strofe nell'aspirazione a un «cielo di calmo conversare» (v. 5) suggerito dall'«affrescato soffitto» del verso precedente. Nello sviluppo della lirica si precisa l'idea di uno sgattaiolare via da qualcosa, dunque d'una fuga, sia pure nei modi<sup>21</sup> d'una «maldestra obliquità» (v. 8). Nella fuga si può contare, sì, sull'aiuto di qualcuno, verosimilmente gli «amici praguesi» a cui dovrebbero appartenere i «passi / ben conosciuti da questa città» (vv. 9-10), ma è più importante sapere da cosa si fugge, e verso quale approdo perché, in definitiva, non si può contare più del dovuto su «un qualsiasi caro o cara / detto nei brevi momenti» da «chi non parla la tua lingua» (vv. 13-15).

Malgrado tutto, le indicazioni dell'autore sono abbastanza precise: occorre stringersi «a un essere cose» (v. 8) che può essere un'ottima alternativa alla «teologia» da cui bisogna, appunto, andar «via» (v. 12). E fin qui siamo in linea con il processo di liberazione dalla «educazione cattolica» avviato da Giudici col primo libro, ma anche da ogni altra forma di «evidenza tolemaica» che «ci tranquillizza»<sup>22</sup>. D'altra parte, l'indicazione in positivo più esplicita è la fuga verso «un tepore di caverne» (v. 11), che conferma molto esplicitamente la pista materna come accesso privilegiato al mondo interiore di Giudici<sup>23</sup>. Si tratta, d'altronde, d'un'ammissione dell'autore stesso, significativamente connessa alla scoperta letteraria (sia pure tardiva) del praghese Kafka: «ho sempre provato in modo tormentoso la paura della diversità e dunque, complementariamente, il bisogno di appartenenza: non per nulla, [...] Kafka è diventato uno dei rarissimi santi

20) «P» è, ovviamente, Praga.

21) Consueti all'io lirico nelle modalità già sperimentate in *La vita in versi*.

22) Cfr. *Noi*, v. 25, in *O beatrice* cit., p. 284. Come avverte R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1463, anche questa lirica è da riferirsi al momento praghese di Giudici.

23) Ricordiamo l'indicazione di Forti sul «vecchio autobiografismo di Giudici [che] può assumere un diverso segno fra enigmatico e onirico, nei cui confronti la chiave di lettura non sarà solo quella dell'evocazione, ma piuttosto quella psicoanalitica dello scavo alla radice stessa dell'essere» (M. FORTI, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia 1971, p. 330).

del mio olimpo libresco», perché in questo scrittore «il sentimento della colpa è una fra le tante manifestazioni di questa paura della diversità, dell'isolamento... E l'appartenenza si prospetta, invece, come grembo, madre, ovile, riparo»<sup>24)</sup>. Che ci si trovi, d'altronde, in pieno mondo kafkiano è – come è già stato osservato<sup>25)</sup> – l'ultima strofe a confermarlo, con l'esplicita aspirazione a sgattaiolare via «dalla norma dalla colpa / non presentandosi all'udienza del processo» (vv. 17-18). Tutto sembra tenersi, in questo trionfo di atmosfere e parole-chiave kafkiane, fino alla conclusione in insolito tono di fanfara, con quel penultimo verso («dire di no senza nascondere la testa sottoterra»), così arioso da sembrare pronunciato a pieni polmoni all'uscita da «vicoli e sottopassi».

La data di composizione di *Sgattaiolando* è più avanzata: è il giugno '68, quando già le truppe del Patto di Varsavia conducevano significative esercitazioni militari al confine della Cecoslovacchia; *Sgattaiolando* sembra dunque uno squarcio su una Praga mentale, squisitamente letteraria, ripeliniana *ante litteram*: ben altra è l'impressione che si ricava dalla terza poesia della "sequenza", *Tigre di carta*, peraltro dello stesso mese, che affronta direttamente il timore che la Primavera di Praga possa venir travolta e che il potere passi nelle mani di un qualsiasi burattino manovrato dai sovietici, per risolvere tale timore nella convinzione che i nemici si dimostreranno, secondo l'adagio maoista, delle «tigri di carta», purché li si smascheri adeguatamente. Marco Forti ha parlato di un «vero e sferzante epigramma politico»<sup>26)</sup> ma la sensazione che dà, a rileggerla oggi, è che l'averla lasciata – e con quel titolo! – fra le poesie da pubblicare si debba mettere in conto alla diuturna autoironia di Giudici. Se dovessimo, infatti, prenderla alla lettera, come fece Forti, la poesia non farebbe che confermare l'impressione che Giudici, così spontaneamente portato all'ironia e all'autoironia, non sia stato invece tra i migliori epigrammisti del Novecento. È anche vero, però, che egli aveva vissuto l'esperimento politico praghese con una tale ammirazione verso chi «inventa il cammino da nessuno ancora osato»<sup>27)</sup> e una partecipazione così sincera ed empaticamente «nervosa» – come scrive nella "Nota di Praga" intitolata *In questo stomaco delicato*<sup>28)</sup> – che il suo ottimismo risulta tutt'altro che estrinseco e a buon mercato e può darsi che egli ne abbia voluto, semplicemente, lasciare una traccia anche lirica.

24) F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti 1982, p. 161.

25) R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1444.

26) M. FORTI cit., p. 336.

27) Cfr. *Noi*, cit., v. 36.

28) G. GIUDICI, *In questo stomaco delicato*, in «Rinascita», 14 giugno 1968, poi in G. GIUDICI, *Omaggio a Praga* cit., p. 26.

Invece la quarta pantomima, *Preliminare di accordo* – che, come già s'è detto, dialoga fittamente col *Sogno del prigioniero* di Montale – affronta a viso aperto il tema del compromesso, del «minimo d'impostura» che, come sostiene nel primo verso l'interlocutore dell'io lirico, «è necessario», posto che «la verità non coincide con la saggezza» e che può addirittura “divorare”. Se Montale aveva scelto, per discutere dell'umanissima tentazione dell'abiura, uno scintillare di immagini tra le più suggestive della sua intera produzione, Giudici punta piuttosto sulla simmetria e il ragionamento, per riproporre in conclusione, – nient'affatto disposto a recitare «la farsa del ragionevole» – l'esigenza di salvaguardare non certo il «minimo d'impostura» del primo verso ma il «minimo di verità» del verso conclusivo.

Questa è l'ultima poesia datata, genericamente, giugno 1968, né è dato sapere se queste tre liriche siano state distribuite nell'arco del mese o scritte in tempi più ravvicinati. È volutamente specificata, invece, la data della *Quinta pantomima*, il 31 agosto 1968: un giorno, dunque, successivo all'invasione di Praga, che si ebbe nella notte tra il 20 e il 21 di quel mese. La situazione ora si è ribaltata: le tigri si sono rivelate tutt'altro che di carta e «invano ci ripetemmo di non aver paura / e che il più fragile è sempre il più forte» (vv. 6-7), sicché il realismo impone di concludere che «la sorte non è una scelta ma pura oggettività» (v. 8). L'io lirico sente di far parte integrante dell'esperienza praghese e parla al plurale della «storia in cui non possiamo entrare», mentre contempla, descrivendolo con minuziosa precisione geometrica, un cortile che sembra fatto apposta per accoglierne il volo suicida: un suicidio da condividere, come suggerisce l'ultimo verso, con gli «amici di Praga» per perpetuare il senso di quell'appartenenza ideale. Ma non mi sentirei di escludere che, piuttosto che a un duplice reale suicidio, Giudici non stia qui alludendo (con feroce ironia) a un'eventuale “quinta defenestrazione” di Praga, essendo appena ventennale la memoria della morte di Jan Masaryk, spacciata per suicidio. Me lo fa pensare, per esempio, la cadenza finto-solenne del penultimo verso («Con diligenza contemplo le modalità del mio suicidio», v. 15) o l'immagine grottesca del «fantoccio del corpo» (v. 12).

Sia come sia, la sequenza s'interrompeva qui, in *Ommaggio a Praga*. In *Autobiologia*, invece, si conclude con l'aforisma intitolato *La storia*: «Lo spazio di ogni vita di uomo dura la storia – non / è vero che dura millenni»<sup>29)</sup>. In altre parole, il coinvolgimento nell'illusoria stagione del “socialismo dal volto umano” è stato per Giudici così forte da avere generato la *reductio* della storia alla coincidenza con il valore di essa per il singolo individuo. Insomma, il destino non si può giocare più in una prospettiva

29) G. GIUDICI, *La vita in versi* cit., p. 227.

collettiva, ma soltanto individuale: lo conferma con grande efficacia la fortissima e provocatoria dislocazione del soggetto a destra nella frase, per quasi sbattere contro il muro costituito dal trattino e dalla negazione in fine verso e rimbalzare in *enjambement* al verso successivo, indispensabile a creare l'effetto sorpresa, di falso paradosso, della *pointe*.

In un contesto storico come quello in cui *Autobiologia* viene pubblicato, il significato di *La storia* è inequivoco; ed è l'individualistico risvolto, non poco sconsolato, dell'individualismo di segno ancora ottimistico che chiudeva *Omaggio a Praga*, ossia il breve testo in prosa *Fialka*, datato ottobre '68, nel quale Giudici rilanciava, svelando che «la vera pantomima di Praga» è quella che l'attore Fialka ogni sera mette in scena, offrendo agli spettatori del suo piccolo teatro «melanconia, intelligenza e grazia, che sono tre nobili espressioni dell'uomo. Perché al contatto con l'esistenza diventano: la melanconia dolore, l'intelligenza forza e la grazia una via d'uscita»<sup>30)</sup>: una via d'uscita, dunque, ancora seguendo il filo di ragionamento svolto in *Sgattaiolando*.

Non ci meraviglia, allora, il fatto che il Giudici di *Autobiologia* non soltanto lasci nelle pagine della strenna schewilleriana queste note ottimistiche ma, anzi, le sostituisca, dopo una pausa segnata, come di consueto, da tre asterischi, con un dittico di liriche molto significative, chiamate a chiudere il volume: la prima delle quali, *Basta, spettatori*, s'apre col verso «Basta, spettatori, volge al termine l'esercizio» e sembra quasi una confutazione, sia pure in contumacia, di *Fialka*. Non solo: questa poesia riporta l'io lirico – a scanso d'equivoci – nella sua Milano, e lo impegna a distinguere «loro eventi pubblici e miei privati doveri» (v. 29); e, d'altra parte, mette in scena una *revêrie* di morte e castrazione che (grazie alla suggestione onomastica del «secchio», vv. 7 e 13) potrebbe riportare ancora a Kafka, a quell'altra splendida fantasia funebre che è il raccontino *Il cavaliere del secchio*<sup>31)</sup>. Questa lirica conta soprattutto perché inquadra i risultati dell'inchiesta autobiologica nella presa di coscienza che conviene assumere «un punto di vista [...] diverso dal solito verticale» (vv. 8-9), che non vede intorno altro che reclusivi contorni (colline, lenzuola, bordi del secchio), contemplati da un fondo di fossa (che Ossola ha opportunamente connesso alle future poesie "campanelliane" di Giudici)<sup>32)</sup>. Bisogna, piuttosto, aprirsi a una prospettiva orizzontale che, con uno scarto sì onirico ma molto proprio al modo di ragionare di questo Giudici "praghese", assume un significato metamorfico secondo il quale, per non rimanere «sul

30) G. GIUDICI, *Fialka*, in G. GIUDICI, *Omaggio a Praga* cit., p. 31.

31) F. KAFKA, *Tutti i racconti*, traduz. di E. POCAR, Milano, Mondadori 1979, pp. 293-294.

32) Cfr. C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. XXI.

*fondo*» bisogna “farsi fondo”, in solitudine trasmutarsi per essere «mondo in mutazione col mondo» (v. 25). Questa lirica prelude, se vedo bene, alla seconda “sequenza” di cui brevemente parlerò: in modo forse un po’ incerto, perché Giudici s’arresta (in conclusione), ironicamente atterrito da quant’è cruenta l’inspiegabilmente necessaria castrazione finale.

*Le cose, le spine*, l’ultima poesia, è un’onorica pantomima fitta di rimandi alla *Quinta pantomima*, soprattutto nella ripresa della descrizione del cortile con edifici, ma in una prospettiva, stavolta, non dall’alto ma dal basso, come Giudici scrive chiaramente nella seconda strofe. Il testo si sviluppa come un incubo che mescola immagini della quotidianità (la visita a un amico) a suggestioni di tragedia imperniata sul corto circuito – che s’annuncia al sesto verso e poi si sviluppa lungo il testo – tra il «filo spinato» (orribile simbolo novecentesco di tragica reclusione) e le «spine vere» che, sommandosi alle «punte contro il costato» (v. 15), ci portano nell’area semantica del Golgota.

Gli slittamenti tipici del sogno conducono l’io lirico ad essere inquisito da un «tipo fosco», «con occhio da falconiere» se non di falco, che si sostituisce alla figura dell’amico, il cui spazio quotidiano è già segnato da una morte naturale (quella della madre dell’amico: vv. 27-28). Invasione, inquisizione: una «tomba in cui siamo vivi» (v. 45), rispetto alla quale l’io lirico è estraneo; e ne viene scacciato poiché, infatti, «è solo nostro il nostro morire» (v. 51). Egli, dunque, viene a perdere gli «amici di Praga» e deve rimarcare le proprie origini: «gli dissi la mia città», e non è Milano, come nella lirica precedente, ma la città «di mare presso la quale sono nato» (vv. 46-47). Il sogno-incubo, dunque, riporta alle origini più profonde, non alle residenze cittadine così note ai lettori di *La vita in versi*. Ma lo spazio “profondo” delle origini è, appunto, uno spazio tragico (anche per la precocissima morte della madre di Giudici), mentre l’io lirico è ricondotto alla sua misura piccolo borghese e si rende conto che soltanto «per puro equivoco mi ero affacciato» «al privilegio di miseria e tragedia» (vv. 53-54). Le «cose» di Praga, per tacer degli «amici», non hanno «altre parole da dire / né da darmi consigli né orecchi per ascoltarmi» (v. 56): è un altro modo per ribadire che la storia si richiude sulla vicenda individuale, l’estrema conclusione a cui arriva lo scandaglio autobiologico nell’indagine sui rapporti dell’io col mondo.

Passando a considerare la “sequenza aperta” *Progetto di se stesso* che si legge in *O beatrice*, balza subito agli occhi una somiglianza più epidermica con le ultime *Pantomime*, ovvero la prospettiva “ingegneristica”, che è già implicita nell’idea di progetto: lì lo sguardo procedeva dall’alto a una mappatura, qui si ragiona in generale in termini costruttivi per poi tematizzare, più precisamente addentrandosi nel fascino del lavoro architettonico,

l'«avventura dell'arco nascente / a una volta inesistente» (II, vv. 7-8). Ma il vero legame, più profondo, è, come s'è detto, con la penultima pantomima, perché quella che lì era una fantasticheria metamorfica qui diventa un irreal-  
le – ma strepitosamente suggestivo – progetto di costruzione di sé con se stesso, dato che quest'io, nelle prime due liriche visto dall'esterno, «altra materia non ha che il suo corpo» (I, v. 4). E, per inciso, a quest'esito di desolata solitudine non può rimanere estranea proprio la vicenda praghese, che è stata vissuta, non dimentichiamolo, non solo sul piano dell'utopia politica ma anche dell'allargamento in positivo del contatto con l'altro da sé (e i risultati, a giudicare da *Le cose, le spine*, non sono stati eccellenti).

Beninteso, nell'idea di costruire un ponte fatto col proprio corpo non manca la proiezione verso l'esterno, dato che il terzo verso della prima lirica dice esplicitamente che il ponte serve «per attraversare il mare». E tuttavia, quest'idea – che Zucco ha suggestivamente rimandato a un immaginario da *cartoon*<sup>33)</sup> ma che, come mi suggerisce il caro amico Nicola Ferrari, deriva più direttamente da Kafka<sup>34)</sup> – ha anche un'implicazione di urobolica vertigine, alla Escher o alla Borges, che non finisce di incantarci. E di raggelarci, d'altra parte, perché, com'è sancito dall'ultimo verso della prima lirica («non ha altro vivere che il farsi morto»), quest'uso del corpo come materiale da costruzione implica la considerazione del corpo come materia non più vivente. La pur breve prima lirica della trilogia mette in gioco, così, un'interessante dialettica tra compattezza e frantumazione, attestata la prima dalla stessa struttura dei versi e delle rime<sup>35)</sup>, non soltanto tematizzata la seconda al v. 5 come sgretolamento del corpo ma anche trasmutata nelle anastrofi angosciose dei versi 1 e 5, sia pure compensate dalla lineare sentenziosità dei versi 4 e 8.

La seconda lirica della non sequenziale triade precisa in modo quasi pedante l'immagine dell'ingegnere «che doveva farsi a pezzi e costruirsi, / sopra di sé avanzare con i suoi passi» (vv. 11-12): ma la notizia più importante si trova alla fine della prima quartina, quando apprendiamo che «era egli stesso l'uomo inseguito che aspetta / davanti al vuoto la cosa per attraversare» (vv. 3-4). È dunque ancora in scena una fuga, in questo prolungarsi della pantomima. Siamo – l'abbiamo già visto – nei territori rapinosi della vertigine<sup>36)</sup>, e tuttavia l'immagine funebre che siglava la prima lirica è

33) R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1467: forse pensando al Wile E. Coyote di Chuck Jones.

34) Si veda il raccontino *Il ponte* in F. KAFKA, *Tutti i racconti* cit., p. 284.

35) Cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1466. Sull'armamentario rimico di Giudici cfr. anche R. ZUCCO, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in R. ZUCCO, *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1936-2000*, Torino, Aragno 2013, pp. 59-76.

36) Vorrei ricordare, a tal proposito, e sia pure non a proposito di Giudici, il bel libro di P. LAGAZZI, *Vertigo. L'ansia moderna del tempo*, Milano, Archinto 2002.

riscattata dal sereno ottimismo “costruttivo” con cui si chiude la seconda (ma una ben ironica brezza soffia sull’ultima quartina, trasportata dagli imperfetti durativi in quadruplici rima dei vv. 13-16).

La conferma che non tutto è così sereno arriva dalla terza poesia della “sequenza”, nella quale l’io lirico – l’ingegnere – si riappropria della voce: tutto pareva andar bene perché la prospettiva era esterna e, in apparenza, la costruzione del ponte procedeva. Ma soltanto l’io lirico sa quanta sofferenza ha comportato questo «battere senza senso / chiodi su legni slabbrati» (III, vv. 5-6), e sa quanto «sarà stato inutile tutto / poi che tutti saremo stati» (III, vv. 7-8). Il problema è quello di sempre, fin dai tempi della *Vita in versi*: il problema del senso. *Il* problema. Tutto l’affaccendarsi dell’uomo-ingegnere (del tecnico, anche dopo la fine dell’illusione nel socialismo dal volto umano) si risolve in un «castello d’aria» (v. 12): «callida variazione che risemantizza l’adagio ‘castelli in aria’»<sup>37)</sup>, e che risolve tutto, appunto, in una bolla d’aria: cioè in un nulla. Lo stesso «niente», forse, su cui si chiudeva *Sgattaiolando*.

GIUSEPPE TRAINA

---

37) C. OSSOLA, *Giovanni Giudici*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Torino, Einaudi 1999, vol. III, pp. 1715-1716.

## «Parlate voi le mie parole». Le ultime fasi redazionali di *Empie stelle*<sup>\*)</sup>

È il novembre 1993 quando Giudici dà avvio al ciclo di poesie *Nido* – l’odierna sezione *Creùsa* del libro *Empie stelle*, pubblicato da Garzanti nel settembre 1996. La stesura di nuovi testi si protrae con costanza fino al mese di febbraio 1996: solo allora Giudici si accinge alla revisione complessiva della nuova raccolta. Come un resoconto, attraverso il reperimento e l’analisi di materiali autografi inediti, lo studio fa emergere le fasi dell’allestimento redazionale attuato da Giudici nei mesi antecedenti l’invio della bozza del libro all’editore.

### 1. Prodromi ed esiti di *Empie stelle*

Con buona approssimazione, a partire dal giugno 1993 Giudici è intento alle fasi di revisione macrotestuale del suo futuro *Quanto spera di campare Giovanni*<sup>1)</sup>. Entro la metà del mese compone tre nuove poesie: *Presunto trapasso* è del 2 giugno, *Giada* dei giorni 10-11, *A una piccola longilinea* del 16<sup>2)</sup>. Solo ai primi due testi verrà concesso di entrare nel nuovo libro. Nei tre mesi estivi l’attività creativa si arresta temporaneamente: è facile supporre che l’estate del 1993 sia stata occupata dai giri di bozze. Ma già il 7 settembre Giudici compone la poesia *Ach so*, dedicata alla memoria dell’amico Silvio Guarnieri (1910-1992), e il giorno successi-

---

\*) La presente comunicazione è tratta dalle ricerche in corso per la mia tesi di dottorato: *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi “Empie stelle (1993-1996)” di Giovanni Giudici (1924-2011), con particolare riferimento alla sezione “Creùsa”,* tutor R. Zucco, Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici, Dottorato di ricerca in Scienze bibliografiche, del testo e del documento, ciclo XXVIII. Farò riferimento all’ARCHIVIO RODOLFO ZUCCO (d’ora in poi “RZ”, sigla a cui segue il numero di cartella e, separato dalla virgola, il numero di carta; per le notizie inerenti l’archivio si veda la sezione 4.1 dell’*Addenda*). La citazione è tratta da *La vita imperfetta* (v. 31).

1) G. GIUDICI, *Quanto spera di campare Giovanni*, Milano, Garzanti 1993 (d’ora in poi “QS”); come si legge nel *colophon* il libro è pubblicato il 12 ottobre. La raccolta è ora in ID., *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, *Cronologia* a cura di C. DI ALESIO, Milano, Mondadori 2000 (2008<sup>2</sup>, e d’ora in poi “VVM”).

2) Ricavo le datazioni di *Presunto trapasso* e *Giada* da VVM, pp. 1710 e 1735. La datazione di *A una piccola longilinea* è riportata in calce a tutte le stesure autografe conservate: RZ1, 62; RZ8, 36; RZ10, 28; RZ12, 9, 14; RZ13, 34; RZ14, RZ16 e RZ19, 55; e cfr. VVM, pp. 1767-1768.

vo redige la lettera di chiosa alla poesia, inviata per una pubblicazione dedicata allo scrittore feltrino<sup>3)</sup>. Mentre *QS* è presumibilmente in tipografia, Giudici scrive altri due nuovi testi: nei giorni 22 e 23 settembre 1993 compone *Le ginocchie*, tra il 1° e il 2 ottobre le versioni (dialettale e italiana), di quattro versi ciascuna, di *Quiero llorar*<sup>4)</sup>. Con un foglio stampato a computer, Giudici spedisce a Goffredo Fofi i nuovi componimenti *Le ginocchie* e *Quiero llorar* (solo in versione italiana).<sup>5)</sup> Dopo l'uscita di *QS* Giudici riprende a scrivere altre «briciole» liriche: *Celeste* è dei giorni 19-20 ottobre; *El scior Scòtt' e i pret* e la relativa versione italiana sono datate 30-31 ottobre<sup>6)</sup>. A quest'altezza temporale il poeta inizia a meditare una nuova raccolta di versi.

La concezione di un nuovo libro, che verrà pubblicato per Garzanti nel 1996 col titolo di *Empie stelle*<sup>7)</sup>, pare dunque collocarsi nelle prime settimane di novembre del 1993, quando Giudici dà avvio al ciclo di poesie intitolato *Nido*, la cui stesura si protrae fino al gennaio 1994<sup>8)</sup>. *Nido* costituisce il perno della futura raccolta; solo sotto l'insegna virgiliana di *Creùsa* le poesie perderanno il titolo seriale *Nido*, con numero di disposizione, per assumere ognuna una titolazione individuale e formare una

3) La lettera è una stampa da computer che presenta alcuni interventi manoscritti: l'intestazione «A Paola Panicci - Uff. Cultura da: G. Giudici» e a destra il numero «1» cerchiato; in calce la firma, la data «8-9-93» e un segno che indica un secondo foglio – mancante – con il componimento (RZ10, 26). L'invio è senz'altro avvenuto tramite apparecchiatura telefax. La lettera è trascritta in *VVM*, pp. 1766-1767.

4) Per *Le ginocchie* la datazione è riportata in calce a tutte le stesure autografe conservate: RZ1, 61; RZ8, 37; RZ12, 11; RZ13, 33; RZ14, RZ16, RZ19, 54; e cfr. *VVM*, p. 1767. Dall'*Apparato critico di Quiero llorar*, *VVM*, pp. 1742-43: «Il dattiloscritto da cui si è ricavata la datazione presenta – su un unico foglio, sotto un unico titolo e con unica datazione in calce – le redazioni in dialetto e in italiano (in questo ordine), separate da una riga di asterischi». Il foglio così descritto da Zucco è conservato in RZ12, 1. Per distinguere le due redazioni, antepongo un asterisco alla versione dialettale di *\*Quiero llorar*.

5) Il foglio, spedito con l'apparecchio telefax (possiamo supporre l'invio entro la metà di ottobre), è una stampa da computer dove solo congedo e firma sono manoscritti: «Caro Goffredo, l come potrai ben immaginare, dopo il libro non ho in cartella che delle briciole. Eccole, comunque recentissime. l Ciao l Giovanni», cui seguono le poesie indicate (RZ10, 27). In seguito Fofi pubblicherà i due componimenti in «Linea d'ombra», XI, 88, dicembre 1993, p. 65.

6) La datazione è riportata in calce a quasi tutte le stesure autografe conservate. Per *Celeste* RZ1, 67; RZ8, 44; RZ13, 37; RZ14, RZ16, 60; RZ12, 5, 7; RZ19, 60; e cfr. *VVM*, pp. 1769-1770. Per *El scior Scòtt e i pret* RZ1, 47; RZ8, 55; RZ10, 40, 112 – RZ10, 75, è manoscritta e senza data; RZ12, 2; RZ13, 52; RZ14, 43; RZ16, 44; RZ19, 43; e cfr. *VVM*, *Apparato critico*, pp. 1761-1762.

7) G. GIUDICI, *Empie stelle* (1993-1996), Milano, Garzanti 1996 (d'ora in poi «ES»); la raccolta è ora in *VVM*.

8) *Nido 1* e *Nido 2*, i testi incipitari del ciclo che verranno prima combinati assieme sotto il titolo *Nido* e che poi daranno vita alla poesia *Per scamparmi*, sono datati «11-12 novembre 1993» (cfr. RZ10, 1-2, 48-55, 108-109; ma in RZ10, 37, 74, la datazione è «11-13 novembre»). L'ultima poesia del ciclo, *Nido 20*, rititolata in seguito *Leitmotiv*, ha data «19-24 gennaio 1994» (RZ10, 67, 82; RZ18, 12-13; e cfr. *VVM*, p. 1752).

struggente saga memoriale sulla madre del poeta<sup>9)</sup>.

La composizione di nuovi testi prosegue nei tre anni successivi: l'ultimo componimento, *Poesia invece di un'altra*, è datato «6-10 febbraio 1996»<sup>10)</sup>. A ridosso di tale data Giudici intraprende i primi lavori di revisione complessiva di *Empie stelle*. Dal mese di febbraio al marzo inoltrato il poeta riordina le liriche, raccogliendole in cartelle sul cui frontespizio è significativa la presenza del proprio nome e del carattere maiuscolo del titolo.

## 2. Affinità e divergenze

Come avrò modo di dimostrare, le cartelle dell'ARCHIVIO ZUCCO che conservano un così avanzato stadio di progettualità editoriale sono: RZ1, RZ14, RZ16 e RZ19. Scorrendo le pagine di queste cartelle si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a un libro al quale l'autore lavora per mettere a punto le ultime decisive correzioni. Dopo aver accertato l'identità tra le cartelle RZ14 e RZ19<sup>11)</sup>, ho rilevato l'affinità tra queste e le cartelle RZ1 e RZ16. Ciò che le accomuna è la presenza di elementi peritestuali quali: un frontespizio con nome dell'autore e titolo della raccolta poetica; un indice ripartito in sezioni titolate; i fogli, dislocati nelle raccolte, con i titoli delle sezioni; un foglio con le note ai testi<sup>12)</sup>.

Fatto singolare e utilissimo per lo studio sul lavoro del poeta, RZ1 conserva due indici disposti nelle prime pagine. Il primo si accomuna da un lato a quello di RZ14-19; dall'altro a quello di RZ16 per l'inserzione «NOTE» manoscritta a penna in RZ1 e fotocopiata solo nell'*Indice* di RZ16. A parte l'importante – ma non capitale – differenza, la disposizione dei testi nell'*Indice* di RZ16 e nel primo di RZ1 è uguale a quella riscontrata nell'*Indice* di RZ14-19. Il secondo *Indice* della cartella RZ1 è affatto

---

9) Per la figura di Creusa e l'aura favolosa che avvolge la madre di Giudici nelle prime due sezioni del libro, cfr. *VVM*, pp. 1744-1745. Interessanti e puntuali risultano le interpretazioni che forniscono su «Poesia», IX, n. 101, dicembre 1996, S. RAMAT, *Giovanni Giudici. Empie stelle*, alle pp. 3-4, e M. BACIGALUPO, *Il filo rosso della malinconia*, alle pp. 4-7.

10) La datazione è riportata in calce a tutte le stesure autografe conservate: RZ1, 82-83; RZ8, 75-76; RZ14, RZ16, RZ19, 71-72; e cfr. *VVM*, pp. 1778-1780.

11) Vista l'identità, farò riferimento a queste cartelle come fossero un'unica entità, denominandole «RZ14-19».

12) Frontespizio: RZ1, 8; RZ14-19, RZ16, 1. Indice: RZ1, 3-4, 5-6; RZ14-19, RZ16, 74-75. Note: RZ1, 85; RZ14-19, RZ16, 73. Anche la cartella RZ13 si potrebbe accomunare alle quattro di cui ci occuperemo specificamente in seguito. Ma RZ13 non possiede gli elementi che rendono le altre così compiute: qui non si riscontra la presenza dei fogli titolati per scandire le diverse sezioni (la ripartizione interna della cartella è affidata a carte cilestrine) e le ben più numerose correzioni manoscritte vengono accolte nella stesura successiva (RZ8), che non ha suddivisioni interne né elementi peritestuali, e dalla quale mi pare discendano le cartelle con frontespizio e indice.

diverso. Con una stampa da computer Giudici riorganizza il materiale poetico, distribuendo la sequenza dei titoli in un inedito ordinamento che prevede la formazione di un'ulteriore sezione. A Giudici un tale assetto dev'essere parso discutibile, se a penna interviene a ristabilire un ordine vicino a quello fornito negli indici RZ14-19, RZ16 e nel primo *Indice* di RZ1. Ma la ricomposizione manoscritta del secondo *Indice* ci mostra quanto Giudici sia ormai prossimo alla conclusione del proprio lavoro: basti il confronto con quello di *ES* (o *VVM*)<sup>13)</sup>.

Gli indici consentono la visione d'insieme del materiale poetico al quale Giudici cerca di dare una forma. Tuttavia, se dovessimo arrestare la nostra analisi a questi elementi, ne dedurremmo che tre delle quattro cartelle sono omologhe. La successione dei testi di cui le pagine delle cartelle si compongono – ma anche le stesse poesie – differiscono invece da quanto ci propone la lettura comparativa degli indici. Questo aspetto attesta contemporaneamente l'avanzamento per stadi successivi e l'assetto dell'attività del poeta.

### 3. *Empie stelle*: un resoconto dell'allestimento redazionale<sup>14)</sup>

Se RZ1 attesta, con il secondo *Indice* e l'ordinamento stesso delle poesie, la redazione che più si avvicina all'ultima volontà del poeta a noi nota prima dell'invio dei dattiloscritti all'editore, RZ14-19 e RZ16 rappresentano due dei momenti del lavoro condotto su RZ1. Giudici opera sulla cartella RZ1 come fosse la copia di lavoro e insieme la redazione definitiva, dalla quale trae in due momenti distinti tre copie, che oggi testimoniano le fasi intermedie del lavoro di revisione. Il valore di RZ14-19 risiede dunque nella rara testimonianza di un certo stadio redazionale, fase di lavoro che altrimenti sarebbe perduta nello stratificarsi dei successivi interventi apportati a RZ1. Ma proseguiamo con ordine e osserviamo Giudici attendere agli ultimi interventi su *Empie Stelle*.

13) In accordo con Rodolfo Zucco, che desidero ringraziare, gli indici sono stati riprodotti nel capitolo *Addenda*. Saranno chiarite nel terzo capitolo, invece, le dinamiche riguardanti le modalità con cui dalle cartelle "originali" vengono tratte le copie.

14) Per le trascrizioni dalle cartelle RZ adotto alcuni segni. Le parole in tondo indicano il carattere dattiloscritto (sia esso stampa da computer, telefax o telescrivente), mentre quelle in corsivo identificano porzioni di testo manoscritte. Il sottolineato indica cassatura. Il maiuscoletto è sempre utilizzato per i titoli delle sezioni. Le barrette verticali indicano a capo, mentre quelle diagonali identificano l'inserzione di una variante manoscritta (sia essa sub- o super-lineare, in posizione distanziata o meno rispetto al testo, a lato di un verso o inserita con appositi segni manoscritti) collocata nel luogo più consono. Altre indicazioni verranno esplicitate discorsivamente.

## 3.1

Tra febbraio e marzo del 1996 – per la precisione entro il 19 marzo, come vedremo successivamente – il poeta ha allestito la redazione del nuovo libro su cui intende operare. Possiamo delineare la raccolta attraverso il confronto tra il primo *Indice* e i contenuti delle pagine di RZ1.

Il frontespizio con nome dell'autore e titolo sono stampati da computer. La quartina *Tu non osata vita nostra*, con la nota «*Come esergo | subito dopo | il frontespizio*», è una fotocopia: dato che si deduce dalla debole inchiostrazione dovuta all'esecuzione di fotocopie da fotocopie<sup>15)</sup>. Un foglio fotocopiato annuncia l'avvio di *CREÛSA*; sullo stesso foglio è presente la citazione virgiliana dall'*Eneide*, con un refuso non corretto in «ingeminnans». Seguono le fotocopie di *Quiero llorar*, *Voglia*, *Nido*, *Stigma*, *Diversa*, *Acquerello*, *Eclampsia*. La poesia successiva, intitolata *Mantegna*, è una fotocopia contenente la correzione (anch'essa fotocopiata) «Un *M\m*\antegna d'amore» eseguita sul v. 1 con correttore a vernice bianca. La sezione prosegue con le fotocopie di *Famiglie*, *Di morti inchiostri*, *Nuptiae in articulo mortis*, *A porta inferi*, *Per finta*, *Baci*, *Coelestia corpora*, *Come tu passi e vai*, *Clown*, *Maestra*, *Spina*, *Eppur-si-muove*, *Leitmotiv*, *Vògia*, \**Quiero llorar*. Si legge poi la pagina fotocopiata con il titolo *ADDIZIONI*. Seguono, sempre fotocopiate, le poesie *Flou*, *L'amore dei vecchi*, *Verso la sera*, *Isoletta*, *Nepomuk*, *Esercizio*, *A la manière de*, *Vecchio animale femmina*, *Alexàmenos*. Giungiamo al foglio con il titolo della terza sezione *DE FIDE*, fotocopiato come i testi *Dom Tischberg (1)*, *Dom Tischberg (2)*, *Eresie*, *Fatina*, *De fide*. *El scior Scòtt' e i pret* con la dedica cassata «(a *Corrado*)» è una fotocopia; in calce è proposta la traduzione in versi della poesia in milanese. La sezione si conclude con altre fotocopie: *Sidecar*, *Vescovi*, *14 ottobre a Milano*. Ha quindi inizio *La vita imperfetta* sulla solita pagina fotocopiata. Segue, poesia anch'essa fotocopiata, *Rondone*. È fotocopia la variante sostitutiva «Per *illusione* \sospetto\ d'innocenza» al v. 23 de *La vita imperfetta*. È fotocopiata anche la sottolineatura per indicare il carattere corsivo dell'interiezione tedesca al quindicesimo e ultimo verso di *Ach so*. La sezione procede con le fotocopie di *Fine d'anno*, *Le ginocchie*, *A una piccola longilinea*, *In tram*, *Per compleanno*, *Omaggio a Machado*, *Politica*. Qui Giudici inserisce la poesia *Celeste*, con traduzione in calce, in una stampa da computer. La sezione si chiude con i testi fotocopiati di *Doppia quartina*, *Angelus*, *Fariseo*. Anche il foglio con *DALLA STAZIONE DI AULLA* è una fotocopia, a cui seguono le poesie fotoco-

15) Non darò conto volta per volta della modalità di riproduzione xerografica di fotocopie, che ricorrerà spesso volte, in cui l'inchiostrazione si affievolisce. La quartina, qui anepigrafa e priva dei riferimenti temporali, è pubblicata con titolo *Tu* e data «5 gennaio - 28 marzo 1995» in G. GIUDICI, *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002*, a cura di EV. DE SIGNORIBUS, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni 2004, p. 46.

piate *Dalla stazione di Aulla, L'ultima volta, Gelassenheit*. Il testo di *Poupée natalizia* viene fotocopiato con la variante sostitutiva «Ci\g\elo» su correttore a vernice bianca (v. 10). La sezione e la raccolta terminano con la fotocopia di *Poesia invece di un'altra*. La redazione, invece, si conclude con le fotocopie di *Note* e *Indice*. Tale ordinamento di fogli costituisce l'iniziale pietra fondativa delle revisioni redazionali e di RZ1.

Giudici decide, a questo punto, di eseguire una doppia copia xerografica della raccolta. Quelle riproduzioni sono oggi conservate in RZ14-19. In esse possiamo notare gli interventi fotocopiati nelle poesie *Mantegna* (c. 12), *El scior Scòtt' e i pret* (c. 43), *La vita imperfetta* (cc. 50-51, a c. 50), *Ach so* (c. 51) e *Poupée natalizia* (c. 70). A differenza dell'ordinamento dato dall'indice, tra le pagine di RZ14-19 Giudici prova a invertire i componimenti *De fide* con *El scior Scòtt' e i pret*, e *In tram* con *Per compleanno*. Dopo di che il poeta sembra – letteralmente – non prendere più in considerazione le cartelle RZ14-19, che conservano così fossilizzato un preciso momento dell'evoluzione redazionale.

### 3.2

Ancora tra febbraio e marzo 1996, dopo aver tratto la doppia copia della redazione allestita, Giudici torna su RZ1. Nella copia di lavoro Giudici sposta la quartina d'esergo *Tu non osata vita nostra* in conclusione di *CREUSA*, prima di *\*Quiero llorar* e della conclusiva *Vògia*. In *Esercizio*, poesia di *ADDIZIONI*, appone una variante al v. 6, sostituendo la preposizione semplice con quella articolata: «Alla maestà di \degl\ alti austeri scanni». La fotocopia della pluristrofica *Poesia invece di un'altra* viene sostituita con la fotocopia di una diversa stesura redazionale, che riporta l'espunzione di una variante aggiuntiva (ma fotocopiata) al v. 28: «In rovi di malizia ingenuo cuore a ripensarti». Tale intervento ci informa di una stesura variata ma non accolta dal poeta, che con la cassatura fa ritorno alla redazione precedente. Accorgendosi della mancata indicizzazione della pagina delle *Note* nell'*Indice*, il poeta inserisce la dicitura «NOTE» in calce alla fotocopia sottolineando la parola.

Conclusa la revisione, Giudici esegue una nuova riproduzione xerografica della raccolta, ricavandone quella che oggi è la cartella RZ16. Sul verso dell'ultima pagina (il secondo foglio dell'*Indice*, che ora riporta fotocopiata l'indicizzazione manoscritta delle *Note*) appunta a matita: «*Dattiloscritto fotocopiato il 19/3/1996*» (c. 75v)<sup>16)</sup>. Grazie a questa postilla, e alla datazione di *Poesia invece di un'altra* (l'ultimo componimento redatto per *Empie stelle*

16) Pare chiaro che Giudici assegnasse la dicitura "dattiloscritto" a una raccolta di fogli stampati e raccolti assieme, siano fotocopie o stampe originali. I fogli di RZ16 sono pervenuti a Zucco avvolti

prima della revisione), possiamo essere certi che il lavoro di revisione fin qui descritto sia stato effettivamente intrapreso tra febbraio e marzo del 1996.

Sfogliando le pagine di RZ16 ritroviamo fotocopiati tutti gli interventi manoscritti apportati sulla copia di lavoro: lo spostamento a c. 25 della quartina *Tu non osata vita nostra*, la variante in *Esercizio* (c. 34), l'espunzione della variante aggiuntiva in *Poesia invece di un'altra* (cc. 71-72, a c. 71). A differenza delle cartelle RZ14-19, in RZ16 non ci sono inversioni nell'ordinamento dei componimenti. Dopo questi interventi, come per RZ14-19, Giudici sembra non servirsi più di RZ16 e concentra il lavoro su RZ1.

### 3.3

Ritornando su RZ1, Giudici si accorge del refuso nella citazione virgiliana che prontamente corregge («ingeminans», c. 10). Decide di non collocare la quartina *Tu non osata vita nostra* in esergo, né all'interno di *CREUSA* o del libro, accantonando la pagina fotocopiata. Alla prima poesia volge il titolo, cassandolo, da *Nido* a *Per scamparmi*<sup>17)</sup>. Ne *La vita imperfetta* fanno il loro ingresso due poesie inedite ma non recenti: *Alla signora Ludovica P. e Gavotta per Carlotta*<sup>18)</sup>. Due nuove poesie – recentissime, queste – entrano a far parte della sezione *DALLA STAZIONE DI AULLA: Finestrina e Lichtlein*<sup>19)</sup>.

Dopo aver apportato le suddette integrazioni, Giudici organizza con un ordine nuovo il materiale poetico e stampa un nuovo indice<sup>20)</sup>. Il nuovo

---

in una carta da pacco con impressi logo e servizi forniti dal negozio "Elioprint" di Modena. Non è possibile alcuna verifica in merito al fatto che Giudici abbia eseguito le riproduzioni xerografiche di RZ16 a Modena. Certo è singolare che il poeta abbia aggiunto la postilla di fotocopiatura sull'ultima pagina della cartella e che questi fogli siano tenuti assieme dall'involucro di una stamperia. Questo dato ci può fornire una spiegazione plausibile sull'utilizzo delle riproduzioni: il poeta avrebbe eseguito le fotocopie per portarle con sé durante i viaggi, o lasciarle in differenti luoghi di lavoro (ciò giustificherebbe anche i duplicati RZ14-19).

17) Mutando il titolo da *Nido* (titolazione originaria anche della sezione rinominata *CREUSA*, nucleo primigenio di *Empie stelle*) a *Per scamparmi*, Giudici rimuove l'ultimo richiamo alle prime redazioni di *CREUSA* e preclude al lettore l'immediata identificazione madre-infanzia-nido, sostituita dalla figura emblematicamente più densa di *CREUSA*. Lo stratagemma di fughe e nascondimenti di *personae* stratificate e/o mascherate, si accorda bene con la "teatralità" della poesia di Giudici come l'ha descritta A. BERTONI, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Castel Maggiore, Book Editore 2001, con particolare riferimento alle pp. 23-76.

18) *L'Apparato critico*, VVM, p. 1170, indica che il componimento *Alla signora Ludovica P.* è del 1993. Di *Gavotta per Carlotta* è lo stesso poeta a fornirci i riferimenti nelle *Note* a *ES*, p. 111: «Scritta nel 1982 a istanza di Folco Portinari per i vent'anni di sua figlia Carlotta» (cfr. VVM, p. 1115).

19) *Finestrina* è priva dei riferimenti temporali (RZ1, 78; e cfr. VVM, p. 1777). I dattiloscritti di *Lichtlein* riportano in calce le date «3-4 aprile 1996» nelle due stesure cassate (RZ1, 80-81), semplicemente «Aprile-Maggio 1996» nella stesura definitiva (RZ1, 79; cfr. VVM, 1778).

20) Lo si può leggere, tralasciando gli interventi manoscritti, nel secondo *Indice* di RZ1 riportato nell'*Addenda*. È probabile che il riordino avvenga durante la fase di video-scrittura al computer dell'*Indice*, senza il concreto riassetto dell'intera raccolta. Negli indici precedenti i titoli di sezione sono tutti digitati in maiuscolo e sottolineati, a parte *DALLA STAZIONE DI AULLA* che non presenta la

indice, tuttavia, non soddisfa il poeta, che riordina tutte le sue poesie riavvicinandole agli indici precedenti. Il secondo *Indice* viene modificato a penna e le carte della raccolta sono definitivamente disposte nella successione dei testi indicizzata come segue.

Solo alla c. 8 troviamo il frontespizio stampato da computer. Invece dell'esergo o del titolo della prima sezione, ecco Giudici inserire in questa posizione la fotocopia di *Quiero llorar* (c. 9).

A c. 10 è il foglio fotocopiato con il titolo *CREÛSA* e la citazione virgiliana emendata dal refuso. *Per scamparmi* è il primo componimento fotocopiato della sezione, il cui titolo Giudici ha scritto a mano dopo aver cassato *Nido*. Seguono le fotocopie di *Stigma*, *Diversa*, *Acquerello*, *Eclampsia*, *Mantegna* (con la correzione fotocopiata già descritta). Anche il componimento *Famiglie* è fotocopiato, ma all'ultimo verso viene proposta una variante alternativa: «Per vezzo chiamata Tatà \Tattà\» (c. 17). La sezione continua con le fotocopie di *Di morti inchiostri*, *Nuptiae in articulo mortis*, *A porta inferi*, *Per finta*, *Baci*, *Coelestia corpora*, *Come tu passi e vai*, *Clown*, *Maestra*, *Spina*, *Eppur-si-muove*. Sulla fotocopia di *Leitmotiv* Giudici è intervenuto per stabilire un parallelismo semantico all'interno dell'ultimo verso con una sostituzione: «Morta \Arsa\ anche tu due volte alla mia sete» (c. 29).

Con un'inserzione manoscritta sulla fotocopia, così da determinare non intuitivamente il legame tra le due sezioni, a c. 30 incontriamo il titolo ampliato «ADDIZIONI \a Creùsa\». La poesia *Flou* è una fotocopia. La successiva *L'amore dei vecchi* (c. 32), stampata ora a computer, è priva dei riferimenti spazio-temporali in calce<sup>21)</sup>, e il v. 4 presenta la correzione manoscritta su correttore a vernice bianca «Inseguito prodigio non ci \si\ adempie». Seguono i due testi fotocopiati di *Verso la sera* e *Isoletta*, prima di incontrare la nuova composizione *Variazione* (c. 35) stampata da computer<sup>22)</sup>, a cui succede la fotocopia di *Nepomuk*. Arriviamo alla fotocopia della poesia *Esercizio*. Qui Giudici era già intervenuto al v. 6; ora inverte le terminazioni dei due versi conclusivi attraverso appropriati segni manoscritti, in

---

sottolineatura. Solo *CREÛSA* è scritto in minuscolo. Ciò si spiega con l'impossibilità di digitare la "ù" accentata nella modalità maiuscolo inserita dalla tastiera. Va detto, però, che Giudici conosceva l'uso del maiuscoletto (la maggior parte dei titoli di RZ1, RZ14-19 e RZ16 sono così digitati). Il poeta avrebbe potuto ovviare al problema videoscrivendo, con grandezza maggiore del carattere, il titolo in maiuscoletto o in tondo. È chiaro che *CREÛSA* digitato in tondo nel primo *Indice* è una dimenticanza – come la mancata sottolineatura dell'ultimo titolo di sezione – protratta nel secondo *Indice* di RZ1, dove *CREÛSA* non è in maiuscolo. Siffatte circostanze rivelano che per redigere il secondo indice Giudici sia intervenuto sullo stesso *file* da cui proviene la stampa degli indici precedenti, modificandolo: ne è prova evidente che Giudici si ricordi di sottolineare il titolo dell'ultima sezione, ma non di scrivere in maiuscolo quello della prima.

21) «La Serra, 27 aprile - Milano, 4 maggio 1994» (RZ14-19, RZ16, 30).

22) La poesia è conservata in quest'unica stesura priva di datazione.

modo che «Se mai pietà l'accolga mai ritorni | A più materne spiagge anima triste» divenga «Se mai pietà l'accolga anima triste | A più materne spiagge mai ritorni» (c. 37). Seguono le fotocopie di *A la manière de, Vecchio animale femmina*. In *Alexàmenos* il v. 12 («In piedi, miserabili del mondo!») è sottolineato e porta a lato l'indicazione manoscritta «c[orsi].vo!» (c. 40).

A c. 41 si incontra la fotocopia con il titolo *DE FIDE*. Seguono le fotocopie delle poesie *Dom Tischberg (1), Dom Tischberg (2), Eresie, Fatina, De fide, El scior Scòtt' e i pret* (con la cassatura fotocopiata della dedica e, sulla stessa c. 47, la traduzione in versi *Il signor Scotti e i preti*). La c. 48 è una stampa da apparecchiatura telefax su carta termosensibile<sup>23</sup> su cui si legge il componimento *Via Crucis*: nuova redazione – gli interventi si intensificano nella seconda strofa – di *Sidecar* (presente a c. 49 ma interamente cassata con due segni diagonali perpendicolari e un punto di domanda, mentre il segno «x» precede il v. 8). Chiudono la sezione *Vescovi e 14 ottobre a Milano*, entrambe fotocopie.

Anche le carte de *LA VITA IMPERFETTA* (c. 52) è una fotocopia, così come le pagine che seguono con *Rondone, Voglia, Vògia, La vita imperfetta, Ach so* (con tanto di variante sostitutiva e sottolineatura fotocopiate già menzionate), *Fine d'anno, Le ginocchie, A una piccola longilinea, In tram*. Il testo fotocopiato di *Per compleanno* (c. 64) riporta manoscritta la variante alternativa «Chiaro \Fausto ?\ sole di bellezza» al v. 18. Seguono poi le fotocopie di *Omaggio a Machado* e *Politica*. Nella stampa a computer di *Celeste* (c. 67) si incontra il proponimento di espungere la preposizione articolata del dialetto della Serra di Lerici «'nti», “sui”, dal v. 18 («Fasse pigiàe 'nti fiói del l'otomàna»), mentre sono sicure le correzioni della preposizione articolata “nello” al v. 13 («A dormìe, 'i se setéva 'nte\er\ spartie») e del verbo “erano” al v. 20 («Da l'artro – én \éen\ 'n dói»). Si ritorna ai testi fotocopati con *Doppia quartina* e *Angelus*. Si noti qui la mancanza, tra i due componimenti appena citati, di *Alla signora Ludovica P.* – incomprensibile l'assenza da RZ1 – e di *Gavotta per Carlotta*, stranamente posta a c. 7 (a precedere il frontespizio) in una redazione fotocopiata con variante sostitutiva al v. 1 («Vent'anni – quasi ne moltiplico \faccio\ tre»), data, firma e due righe manoscritte per l'invio della poesia all'amico Folco Portinari<sup>24</sup>. A c. 70 c'è il testo fotocopiato di *Fariseo*, dove Giudici propone delle varianti combinatorie sostitutive che riguardano i vv. 30-31

23) A tutela della leggibilità della pagina – che va incontro a uno sbiadimento progressivo e inesorabile – Zucco ha eseguito una fotocopia di c. 48, inserita in fondo a RZ1.

24) «Milano 31 marzo 1982 | Giovanni Giudici || P.S. Caro Folco, il terzo distico [“Io lo ammetto con sospiro | Sono ormai pigro a farti il filo”] è una *cripto-citazione* da Puškin (ma tradotto da me) | Ciao | Giovanni» (RZ1, 7).

nella sesta strofa: «Più che \Ligia\ a solenni imperativi /e/ a se stessa | Ligia Lei gli \Gli\ ministra \la moglie\ cibi caldi».

È fotocopiata anche la pagina con il titolo dell'ultima sezione *DALLA STAZIONE DI AULLA* (c. 71). Ugualmente fotocopiate risultano le poesie *Dalla stazione di Aulla*, *L'ultima volta*, *Gelassenheit*, *Poupée natalizia* (a c. 77 e con il già incontrato intervento sostitutivo manoscritto su correttore a vernice bianca). A c. 78 ecco Giudici inserire la nuova poesia stampata da computer e intitolata *Finestrina*, a cui segue un altro nuovo e breve componimento dal titolo *Lichtlein* (stampa da computer in tre differenti stesure, due delle quali cassate, alle cc. 79-81). Arriviamo all'ultimo testo della sezione, *Poesia invece di un'altra*, anch'esso fotocopiato (della cassatura fotocopiata si è già detto), in cui al v. 12 il nesso predicato-soggetto («saliva una dama») viene invertito per mezzo di un apposito segno manoscritto, ripristinando in «Se una dama saliva a visitarlo» il normale *ordo verborum*.

Come aveva posto *Quiero llorar* prima dell'inizio del libro, ora Giudici colloca la versione \**Quiero llorar* al suo termine, dopo la chiusura dell'ultima sezione, in modo da formare una simmetrica cornice. A quest'ultima poesia segue la pagina fotocopiata delle *Note*, in cui a penna Giudici inserisce il titolo *Via Crucis* in sostituzione a *Sidecar*.

Si è già notata la posizione dei due indici all'inizio della raccolta (cc. 3-4, 5-6), chiaro segno che la cartella RZ1 ha avuto la funzione di copia di lavoro e che il riordino dei testi ha un ruolo preminente nell'ultima fase redazionale prima della consegna dei dattiloscritti di *Empie stelle* all'editore.

### 3.4

Il lavoro di Giudici su RZ1 dev'essersi protratto fino ai primi giorni di luglio: sulla c. 1 (un bigliettino quadrato posto all'inizio della cartella) il poeta ha infatti appuntato «*Ultima versione* | *regalata 8/7/96*»; a c. 2, invece, si legge il *Risvolto per Empie stelle* – questo il titolo delle diciannove righe stampate a sua prosecuzione –, che coincide con il testo del risvolto nell'aletta sinistra della sovracoperta dell'edizione Garzanti.

Per avvicinare il materiale contenuto in RZ1 (la redazione di *Empie stelle* successivamente regalata<sup>25)</sup>) a quello pubblicato da Garzanti in *ES*, non restano da proporre che due congetture. Giudici può aver tratto, per uso personale, un'ulteriore copia xerografica di RZ1 con l'intento di proseguire con gli ultimissimi interventi sulle carte, da riversare successivamente sui *files* del computer. Oppure, dopo aver operato a mano sulla cartella e avere riportato le modifiche sui *files*, può aver effettuato la necessa-

25) Con tutta probabilità il dono della cartella RZ1 è da Giudici effettuato in favore di Alberto Bertoni; quest'ultimo, in seguito, l'ha consegnata a Zucco.

ria revisione direttamente a video. Di conseguenza, deve aver eseguito una stampa in pulito da computer, per inviare i dattiloscritti all'editore. Le revisioni postreme sono di certo avvenute prima dell'inizio di agosto, mese in cui le case editrici sospendono provvisoriamente le proprie attività. In poco più di due mesi la raccolta di versi è pubblicata: l'indicazione temporale di *ES*, come si legge nel *colophon* di Garzanti, è «30 settembre 1996», giorno in cui il libro risulta «finito di stampare».

#### 4. Addenda

##### 4.1 Notizie dall'Archivio Rodolfo Zucco

I fogli che ho preso in esame per descrivere gli interventi di Giudici sulle carte autografe negli ultimi mesi di lavoro che conducono a *ES* provengono dall'ARCHIVIO RODOLFO ZUCCO, curatore del Meridiano del poeta (*VVM*) e persona in stretti rapporti con il poeta fin dagli anni Novanta<sup>26)</sup>.

L'archivio RZ si compone di fogli raccolti in cartelle. Le "cartelle" sono semplici insiemi di pagine dattiloscritte contenute in una busta di plastica trasparente, un raccoglitore a buste, una carta da pacco che avvolge i fogli, eccetera. A tutela del prezioso contenuto le singole "cartelle" sono state inserite da Zucco in vere e proprie cartelline di cartoncino rigido, richiudibili per mezzo di un elastico, e numerate. Le carte che presentano afferenze con *ES* si trovano nelle cartelle numerate 1, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18 e 19. Col fine di predisporre la ricerca attorno a genesi e formazione del libro, i fogli lì contenuti sono stati numerati *recto* e *verso* a matita; le pagine ripiegate su se stesse sono state dispiegate, e quelle unite da un fermaglio metallico (oramai ossidato) sono state liberate dallo stesso e riposte in una busta di plastica trasparente a indicarne la precedente unione materiale. Presente io stesso all'apertura delle cartelle in questione, ho redatto un dettagliato verbale di tutte le azioni compiute sulle pagine e sulle cartelle, in modo da poter risalire allo stato conservativo originario. Per non dover maneggiare i documenti autografi originali e per averli sempre a portata di mano in poco spazio, ho eseguito delle scansioni a colori delle carte. Ho allora nuovamente visionato gli autografi per stabilire quali pagine fossero stampe da computer, quali stampe dattiloscritte con telescrivente o macchina da scrivere, quali stampe da apparecchio telefax, quali fogli provengano da un procedimento xerografico (fotocopiatura) e, tra quelli fotoco-

---

26) A riguardo si legga R. ZUCCO, *Gloria al Maestro*, «l'immaginazione», XXVII, 263, giugno-luglio 2011, pp. 18-20. L'archivio, a cui faccio riferimento con la sigla "RZ", è privato e conservato dal possessore.

piati, quali presentino correzioni autografe manoscritte originali e non a loro volta riprodotte attraverso fotocopia. Da queste osservazioni ho tratto un indice che mi permette di cogliere quali siano le caratteristiche di una data pagina. Ho quindi redatto un ulteriore dettagliato indice di tutto il materiale presente nelle cartelle relative a *ES*. In riferimento alle edizioni Garzanti e Mondadori, ho inserito sotto il titolo di ogni poesia le molteplici stesure preparatorie o redazionali rinvenute nelle cartelle RZ col titolo assegnatogli su quella determinata pagina, seguite dall'annotazione della presenza di riferimenti spazio-temporali, da note su dati giudicati rilevanti e dal riferimento numerico di cartella e di pagina. Incrociando i dati derivati dagli indici redatti e sfogliando le carte di RZ, sono giunto a stabilire l'ordinamento genetico di tutte le stesure pervenute.

#### 4.2 Gli indici<sup>27)</sup>

G. GIUDICI, *Indice Empie stelle*, RZ14, RZ16, RZ19, 74-75; RZ1, 3-4.

##### INDICE

##### I Creùsa

Quiero llorar  
Voglia  
Nido  
Stigma  
Diversa  
Acquerello  
Eclampsia  
Mantegna  
Famiglie  
Di morti inchiostri  
Nuptiae in articulo mortis  
A porta inferi  
Per finta  
Baci  
Coelestia corpora  
Come tu passi e vai  
Clown  
Maestra  
Spina  
Eppur-si-muove  
Leitmotiv  
Vògia  
Quiero llorar

##### II ADDIZIONI

Flou  
L'amore dei vecchi  
Verso la sera  
Isoletta  
Nepomuk  
Esercizio  
A la manière de  
Vecchio animale femmina  
Alexámenes

##### III DE FIDE

Dom Tischberg (1)  
Dom Tischberg (2)  
Eresie  
Fatina  
De fide  
El scior Scott e i pret  
Sidecar  
Vescovi  
14 ottobre a Milano

##### IV LA VITA IMPERFETTA

Rondone  
La vita imperfetta  
Ach so  
Fine d'anno  
Le ginocchie  
A una piccola longilinea  
In tram  
Per compleanno  
Omaggio a Machado  
Politica  
Celeste  
Doppia quartina  
Angelus  
Fariseo

##### V DALLA STAZIONE DI AULLA

Dalla stazione di Aulla  
L'ultima volta  
Gelassenheit  
Poupée natalizia  
Poesia invece di un'altra

NOTE

27) Gli indici RZ14-19 non presentano l'intervento manoscritto aggiuntivo «NOTE» posto in calce a RZ1 e da qui fotocopiato in RZ16. Si confrontino questi indici con quelli di *ES* o *VVM*.

G. GIUDICI, *Indice Empie stelle*, RZ1, 5-6.

INDICE

**EMPIE STELLE**  
(1993-1996)

*Quinto Uono*

**I Creusa**

Per scamparmi  
Stigma  
Diversa  
Acquerello  
Eclampsia  
Mantegna  
Famiglie  
Di morti inchiostri  
Nuptiae in articulo mortis  
A porta inferi  
Per finta  
Baci  
Coelestia corpora  
Come tu passi e vai  
Clown  
Maestra  
Spina  
Eppur-si-muove  
Leitmotiv

**II ~~EMPIE STELLE~~**

Flou  
L'amore dei vecchi  
Verso la sera  
Isoletta  
Nepomuk  
Esercizio  
A la manière de  
Vecchio animale femmina  
Empie stelle

*L'Voglia*  
*Addezioni a Creusa*

*Variazioni*

*Alexandros*

**III VOGLIA**

Quiero llorar  
Voglia  
Voglia  
Quiero llorar

*III*

**IV DE FIDE**

Dom Tischberg (1)  
Dom Tischberg (2)

Eresie  
Fatina  
De fide  
El scior Scott e i preti  
Il signor Scotti e i preti  
Da una poesia distrutta  
Vescovi  
14 ottobre a Milano

*Ma Creusa*

**IV LA VITA IMPERFETTA**

Rondone  
La vita imperfetta  
Ach so  
Fine d'anno  
Le ginocchie  
A una piccola longilinea  
In tram  
Per compleanno  
Omaggio a Machado  
Politica  
Celeste  
Doppia quartina  
Alla signora Ludovica P.  
Gavotta per Carlotta  
Angelus  
Fariseo

*Voglia*  
*Voglia*

**V DALLA STAZIONE DI AULLA**

Dalla stazione di Aulla  
L'ultima volta  
Gelassenheit  
Finestrina  
Foupe natalizia  
Lichtlein  
Poesia invece di un'altra

**NOTE**

*Quinto Uono (dopo Ho)*

CARLO LONDERO



## La costruzione di «Biografie»: vite a confronto

L'autore riporta e commenta le varianti (oggi conservate presso l'Università degli Studi di Milano) della poesia *Biografie* di Giovanni Giudici, dalla raccolta *Quanto spera di campare Giovanni* (1993). Una volta ricomposti i momenti essenziali della costruzione poetica, ne risulta un grande arazzo in cui le immagini della biografia del poeta W. B. Yeats s'intrecciano e si rispecchiano in quelle dell'io poetico di Giudici, per astrarsi e rivelare in ultimo una meditazione sul tempo della vita umana e sul mistero di un aldilà quale istanza necessaria dell'esistenza. All'interno di un simile crogiuolo intertestuale il processo di astrazione, da biografia a biologia, termina con una riflessione metaletteraria che afferma una parola poetica imprescindibilmente rivolta al mistero di un altrove originario e pre-esistente.

Sul *recto* di otto pagine conservate presso il centro APICE dell'Università degli Studi di Milano<sup>1)</sup> si leggono cinque diverse redazioni della poesia *Biografie* di Giovanni Giudici, pubblicata per la prima volta nella raccolta *Quanto spera di campare Giovanni* (1993)<sup>2)</sup>.

Di tali stesure, che indicherò in ordine cronologico ascendente con le sigle A, B, C, D, E, soltanto le prime due presentano il testo integrale della poesia e si estendono una su tre fogli, l'altra su due; C, D, E occupano ciascuna un singolo foglio poiché cominciano dal corrispondente v. 32 del testo definitivo, con ciò suggerendo di seguire la lezione di B per quanto riguarda i vv. 1-31. Il periodo complessivo di stesura è aggiornato di volta in volta in chiusura del testo: A risale al «27-28 dicembre 1992», B e C riportano «27-30 dicembre 1992», D ed E «27 dicembre 1992 - 3 gennaio 1993». La redazione definitiva (X), risalente al 4 gennaio 1993<sup>3)</sup>, porta dunque a sei il totale delle stesure.

---

1) Centro APICE ("Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale"), fondo: Giovanni Giudici. I testi delle redazioni sono stampati (verosimilmente dal computer dell'autore) su carta bianca e parzialmente (in pochi momenti delle ultime due stesure) corrette a penna.

2) G. GIUDICI, *Biografie*, ora in *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA e una cronologia di C. DI ALESIO, Milano, Mondadori 2000, pp. 1004-6.

3) Cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico*, in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1736.

Sin da una prima lettura emerge quanto maggiormente A si distanzi dalle altre stesure, sia per l'elevato numero di varianti sia per l'eccedenza di versi: due in più in ognuna delle prime due strofe e due strofe eptastiche in più, una fra la seconda e la terza e una, sdoppiandola, a metà della nona strofa di B, C, D, E, X. Al fine di illustrare tale divario nell'apparato delle varianti che segue, trascrivo, accanto a ciascuna variante di A, il corrispondente numero di verso fra parentesi tonde (lo stesso vale per B, C, D, E, ma solo quando l'ordine dei versi si discosta da quello di X); fra parentesi quadre cito i versi e i numeri di sezione assenti in X oppure i versi anticipati rispetto all'ordine conclusivo. L'apparato riproduce integralmente il testo definitivo di X seguito dalle varianti che lo hanno anteceduto e tiene conto dei corsivi, degli accapo e della partizione del componimento con numeri romani (riportati in grassetto per una maggiore distinzione).

## BIOGRAFIE

### I

1. *Inglese nella lingua*] Inglese perché usava la lingua A (v. 1)
2. *Ma non di vera nazione* –] Ma non di vera nazione – A (v. 2)
3. *E scrivono di lui che ormai verso i sessanta*] E scrivono di lui che già verso i sessanta A (v. 3)
4. *Conobbe una seconda pubertà:*] *Conobbe una seconda pubertà* B] Conobbe una seconda pubertà A (v. 4)
5. *L'opera venne a nuova fioritura*] Coincisa con la nuova fioritura A (v. 5)  
[A, vv. 6-7: «Acme forse dell'opera / Lume della sua fama»]
6. *Dissero grazie a una cura*] Dissero grazie a una cura A (v. 8)
7. *In Svizzera – benché*] In Svizzera come usa A (v. 9)  
[A, v. 10: «Dovunque noi viviamo attribuire»]
8. *Attestano le fonti*] Miracoli a ogni altrove – benché precisa notizia A (v. 11)
9. *Che in Vienna fu l'operazione al pene*] Sia che a Vienna subì A (v. 12)  
[A, v. 13: «L'operazione al pene»]
10. *E che gli fece più male che bene*] Però gli fece più male che bene A (v. 14)  
[A, vv. 15-21: «// Se poi non gli scorciò / Addirittura la vita: / Da un dottore eseguita / Del quale il nome stesso / Steinach ha un suono di seviziatore / Mago azzecagarbugli / Cagliostro del sesso»]

### II] *[assente]* A

11. Da giovane – un arcangelo:] Da giovane era stato un arcangelo A (v. 22)
12. Al celeste degli occhi
13. Nulla toglieva il signorile pince-nez] Nulla toglieva ma una strana grazia

A (v. 24)

14. Anzi una seria grazia gli aggiungeva –] Direi aggiungesse il signorile pince-nez A (v. 25)

15. Ebbe famiglia e ore di allegria

16. Fu eletto senatore] La porpora di senatore A (v. 27)

17. Insomma tutto – alta statura, alto rango

18. Io dico di uno che ho visto] Io parlo di uno che ho visto A (v. 29)

19. Appena in fotografia] Soltanto in fotografia A (v. 30)

20. O immaginato quale suggerisce] O immaginato quale egli si pensa A (v. 31)

21. Una forse suprema sua poesia:] Nella suprema forse sua poesia A (v. 32)

22. Meraviglia di sguardi] [*assente*] A

23. *Bel signore!* –] E più avanti con gli anni – *Bel signore!* A (v. 33)

24. Ardite voci squittiscono] Sento le ardite voci che squittiscono A (v. 34)

[A, v. 35: «Meraviglia di sguardi al suo passaggio»]

### III] II A

25. Anche i più ricchi doni tuttavia

26. Perdono il loro pregio

27. Quando ferito è chi l'abbia in sorte] Quando ferito è l'uomo che se ne adorna A (v. 38)

28. Sì – occhiali d'oro, lobbia a larghe tese] Sì – occhiali d'oro feltro a larghe tese A (v. 39)

29. Bei panama ai soli d'estate

30. Ma orpello e fumo in gran parte] Ma orpello e tutto fumo quasi tutto A (v. 41)

31. Le tarde erotiche imprese] Le tarde vantate imprese A (v. 42)

32. L'ossessione – riuscire

33. Sullo scacco dell'altro] Là dove un altro fallisse la prova A (v. 44)

34. E scommettendo la perversa posta] E scommetteva e fu perciò che spesso A (v. 45)

35. Sempre di più fallire:] Sempre più spesso lui stesso fallire: E D C B] Sempre più spesso falliva egli stesso A (v. 46)

36. Come uno che al tradito letto] Come uno che al già tradito letto E D C B] Come colui che a un talamo A (v. 47)

37. Seralmente si accosta] Ogni sera si accosta E D C B A (v. 48)

38. Già sconfitto a sconfiggere il difetto

39. Assurdo eroe –] Comico eroe – richiama A (v. 50)

40. Un vecchio karamazov senza laidezza] Un vecchio karamazov E D C B]

- Un vecchio Karamazov A (v. 51)  
 [E, D, v. 41: «Senza laidezza in cerca di romanzo»; C, B, v. 41: «Senza laidezza e fuori di romanzo»; A, v. 52: «Però senza laidezza e non romanzo»]  
 41. Bersaglio di un rancore] Segnato dalla ruga di rancore E (v. 42) D (v. 42)] E senza quella ruga di rancore C (v. 42)] E quella ruga di rancore B (v. 42)] E senza quella ruga di dolore A (v. 53)  
 42. Che gli stremava il cuore e le notti:] Che gli guastò le notti e stremò il cuore E (v. 43) D (v. 43)] Che gli segnò la fronte e guastò il cuore C (v. 43) B (v. 43)] Che a lui segnò la vita e guastò il cuore A (v. 54)  
 43. Però di vili briciole contento] [*assente*] E D C B A  
 44. In un suo tempo immobile inseguendo] Sempre inseguendo il NO l'eterna fuga E D] Nell'inseguire il No l'eterna fuga C B A (v. 55)  
 45. Il mai raggiunto amore] Di un mai raggiunto amore E D] Dell'unico suo mai raggiunto amore C B] Dell'unico suo amore A (v. 56)

#### IV] III A

46. Ma il Paradiso sta  
 47. Nella sua aspettazione –] Nella sua aspettazione – non A (v. 58)  
 48. Ché un pozzo senza fondo è il possesso] Nel pozzo senza fondo del possesso A (v. 59)  
 49. Anche se non negabile sia la gioia dei corpi] Ben che non sia negabile la gioia dei corpi A (v. 60)  
 50. E l'illusione che mai non si muoia  
 51. Ci tenga in piedi, incalzi] Ci tenga in piedi nutra A (v. 62)  
 52. Sete di soldi, politica e storia] Sete di soldi politica e storia A (v. 63)  
 53. Solo futuro è il ponte  
 54. Infinito che non si compie] Infinito che mai si compie A (v. 65)  
 55. A un vergine Occidente vola via] A un vergine Occidente E D C B] In rotta verso l'Occidente insegue A (v. 67)  
 56. Si addentra nella luce:] Vola via nella luce: E D C B] Solca cieli di luce come un jet A (v. 66)  
 [A, vv. 68-74: «La notte che gli sfugge e lo precede: / Perché una fine è ogni compimento / Morte che il desiderio assopisce // Mai che venisse al Nostro / Io mi domando il semplice ragionamento / Che Amore e Castità verso il durare / Vanno d'un pari passo e ad un sol tempo»]  
 57. Lui no – ma lo sapeva] Come però sapeva A (v. 75)  
 58. La troppo ambita dama dal bel volto  
 59. Dentro la nube che la difendeva] Dentro la nube in cui si nascondeva D C B] Nella solezza che la nascondeva A (v. 77)

[E, D, C: V; A: IV<sup>4)</sup>]

60. Qual forse fu da l'Angelo a Maria
61. Pensiero che a pensiero
62. A ora data risponde per freddo fervore
63. Quasi silenzio d'una calma via
64. Inerme voce e mesta] Voce modesta A (v. 82)
65. Stella di sé consumata
66. Grazioso chinare della testa

L'evoluzione delle varianti costituisce il primo accesso a uno studio della costruzione di *Biografie* e un presupposto necessario per rintracciarne, come si vedrà, le fonti principali e per trarre una serie di conclusioni critiche.

Il grande divario fra la prima e le successive stesure, più vicine a X che ad A, è determinato dall'ampiezza di quest'ultima<sup>5)</sup> e soprattutto da una sua predominante discorsività e narratività, nella sintassi e nel lessico. Così, se nella prima sezione l'uso del corsivo e il passaggio da tre strofe eptastiche a due pentastiche, assieme a una tendenza alla stringatezza stilistica<sup>6)</sup>, puntano a riprodurre un vero e proprio *résumé* biografico<sup>7)</sup>, nella seconda la sintassi diventa più concisa e gli interventi soggettivi vengono cassati<sup>8)</sup>. La stessa oggettività descrittiva sembra perseguita nella sezione successiva<sup>9)</sup>, in cui il *labor limae* si dirige piuttosto sulle immagini e sul senso dei versi: le scelte lessicali trovano riformulazioni precise<sup>10)</sup> fino alla terza strofa, dove Giudici tesse e ritesse la figura del «vecchio Karamazov»<sup>11)</sup>, catturato nel «suo tempo immobile» piuttosto che in una

4) I numeri di sezione riportati di A, C, D, E sono preceduti da un unico accapo.

5) I cui 84 versi avrebbero fatto di *Biografie* l'unico controcanto all'altro componimento lungo di *Quanto spera di campare Giovanni, Da Jalta in poi* (ora in *I versi della vita* cit., pp. 928-31), di 110 versi.

6) Si vedano in particolare le varianti ai v. 1, v. 5, vv. 7-8.

7) Emendato infatti della terza strofa di A allo scopo di non distogliere l'attenzione dall'anziano poeta verso il dottor «Steinach», il quale, per la speranza fasulla che suscita in Yeats, viene paragonato al manzoniano «azzeccagarbugli» (A, v. 20) e al famoso conte «Cagliostro» (A, v. 21).

8) Pur mantenendo l'«Io» (v. 18) in apertura di strofa (ma si veda il passaggio da «parlo» di A a «dico» di B), Giudici elimina in B i due verbi predicativi alla prima persona al v. 14 e al v. 24.

9) Oltre ai tagli sintattici e alla riformulazione semantica, si veda in particolare la variante al v. 36, per cui da «colui» si passa al semplice «uno» per rendere la similitudine universalmente applicabile. Di una consimile oggettività si carica anche il passaggio a tempi impersonali dei verbi ai vv. 45-6 di A.

10) Si vedano le varianti al v. 28, v. 31, v. 33, v. 36, v. 42.

11) Interessanti, a tal proposito, le varianti al v. 41, che riformulano la «ruga di dolore» di A in «ruga di rancore» di B, C, D, E, fino al semplice «rancore» di X. L'immagine della ruga sembra ripresa dalla descrizione dostoevskiana del personaggio di Grušen'ka, la giovane amata da Mitja Karamazov e dal suo anziano padre Fëdor Pavlovič inutilmente desiderata in sposa, la cui ruga

*quête* per «eterna fuga» (A, v. 55; B, C, D, E, v. 44). Il rilievo semantico assunto dalle ultime strofe di *Biografie* è comprovato dalle numerose varianti lessicali<sup>12)</sup> e, ancora una volta, dal netto distacco rispetto alla prima stesura, che ai versi 68-74 offre un'inedita evoluzione del discorso poetico: da un lato all'immagine del «futuro» «che non si compie» si trova accostata quella speculativa di un jet che «solca» «la notte che gli sfugge e lo precede»; dall'altro Giudici riflette sul tempo umano («una fine è ogni compimento») e sull'ossimoro connaturato al desiderio amoroso («Amore e Castità verso il durare / Vanno d'un pari passo»).

A differenza dei versi sin qui analizzati, la chiusura del componimento presenta un'unica variante testuale<sup>13)</sup>, quasi il resto del testo fosse stato scritto per l'ultima strofa, la cui essenzialità viene sottolineata anche dal suo isolamento per mezzo di un doppio accapo invece di un nuovo numero di sezione.

La costruzione di *Biografie*, come illustra Rodolfo Zucco<sup>14)</sup>, si fonda sull'interesse per la biografia e la figura del poeta William Butler Yeats, da Giudici tradotto negli anni '80<sup>15)</sup> e ampiamente ripreso nelle raccolte degli anni '90<sup>16)</sup>. Una fonte palese della poesia è ravvisabile in uno studio di Robert Ellman sulla vita di Yeats, *La seconda pubertà di William Butler Yeats*<sup>17)</sup>, tradotto nel 1989 dall'amico anglista Massimo Bacigalupo. Oltre alla ripresa esplicita del titolo del saggio al v. 4 di *Biografie*, sono molti gli

---

diviene simbolo di una riconquistata fiducia nell'amore: «si veniva manifestando non so quale inalterabile, pacata risolutezza, ma orientata al bene, ma tale che non si sarebbe mutata più. Fra le sopracciglia, sulla fronte, le era apparsa, piccola, verticale, una ruga, che conferiva al suo bel viso un'espressione di pensosità e di concentrazione, perfino dura a prima vista» (F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi 2005, p. 741). Tale rimando, legandosi per contrasto al dolore e al rancore del vecchio Karamazov, troverebbe riscontro non solo nel richiamo al «mai raggiunto amore» di *Biografie*, ma soprattutto nel desiderio sessuale dello Yeats anziano, alla ricerca di una «seconda pubertà». Cfr. anche G. GIUDICI, *Salutz, V. 8: Ah, vous vomir! – e per ciò*, vv. 11-2: «Pauroso alla ruga di furore / Che vi segnò proterva» (in *I versi della vita* cit., p. 712).

12) Si vedano, oltre alle varianti sintattiche ai vv. 48-49, quelle al v. 51, ai vv. 55-6 e al v. 59, tutte semanticamente incisive.

13) Ma certamente significativa, in quanto la «Voce modesta» del v. 79 di A rivela la fonte dantesca (già richiamata quattro versi prima) di *Par. XIV*, vv. 34-6: «E io udi' ne la luce più dia / del minor cerchio una voce modesta, / forse qual fu da l'angelo a Maria».

14) Cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., pp. 1736-7.

15) Cfr. G. GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi 1982, pp. 199-211. Cfr. anche R. CORCIONE, *Giudici nel ritmo di Yeats: traduzioni inedite dalla raccolta The Tower*, in «Lettere italiane», LXVI, 2, 2014, pp. 213-40.

16) Oltre a *Biografie*, cfr. G. GIUDICI, *Sotto il Volto*, ora in *I versi della vita* cit., pp. 981-3 e *Politica*, ivi, p. 1087 (di cui si veda il commento di Zucco).

17) R. ELLMAN, *La seconda pubertà di William Butler Yeats*, in *Quattro dublinesi. Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, traduzione di M. BACIGALUPO, Milano, Leonardo 1989. La ripresa di fonti biografiche pare esplicitata nella stessa *Biografie* ai vv. 3 e 8.

elementi biografici che Giudici raccoglie per comporre la prima sezione<sup>18)</sup>:

In quel tempo, nel 1934, egli lamentò con un amico una diminuzione di energia sessuale. L'amico osservò in tono semiserio che un fisiologo austriaco, Eugen Steinach, aveva messo a punto nel 1918 un intervento di ringiovanimento, che era divenuto popolare negli anni Venti. [...]

Per salvare insieme poesia e potenza, Yeats pensava dunque di dover sostenere l'operazione. [...] Il poetare e l'amare erano sempre stati collegati nella sua mente: non essere capace di fare l'uno significava non potere fare l'altro. [...]

Norman Haire operò il suo ragguardevole paziente nella prima settimana dell'aprile 1934. Fu un successo? Yeats pensava di sì [...]. Dal punto di vista fisico non fu però, a quanto pare, efficace: Haire, che Yeats aveva autorizzato a discutere il suo caso, mi disse che l'operazione non gli restituì la potenza [...]. Ciò nonostante l'operazione ebbe un effetto profondo sulla sua mente, come ebbe a insistere la moglie otto anni dopo la sua morte. [...]

Yeats scrisse: "Trovo che la mia debolezza attuale è accresciuta dalla strana seconda pubertà che l'operazione mi ha dato, il fermento che si è prodotto nella mia immaginazione. Se scriverò delle nuove poesie saranno del tutto diverse da quelle che ho scritto finora". Stava progettando il volume poi uscito col titolo *Ultime poesie*, nel quale egli si presenta come "un vecchio pazzo", uno "sciocco appassionato", ed esprime "il delirio di un vecchio", un delirio che fa del poeta il proprio strumento.<sup>19)</sup>

Rievocandolo con pochi accenni, Giudici rilegge l'episodio della senilità nostalgica di Yeats come ricerca esistenziale di un nuovo inizio: sin dall'avvio del componimento tale figura si sovrappone dunque all'io poetico dominante della raccolta del '93, il quale si misura costantemente con l'idea di «un lieve ricominciare»<sup>20)</sup>. Per questa sua centralità l'episodio si riverbera fino alle strofe finali di *Biografie*, il cui intero percorso appare in ultimo una pertinace ricerca sul senso del tempo biologico e della sua precarietà.

Il ritratto del poeta irlandese prosegue poggiando su dati biografici più comuni<sup>21)</sup> e su alcuni versi di una sua poesia sulla vecchiaia, *Among School*

18) Le descrizioni dell'aspetto e dell'abbigliamento ai vv. 11-4 e 28-9 sembrano inoltre desunte (come suggeriscono i vv. 18-9) dalle fotografie che affiancano il saggio: cfr. R. ELLMAN, *La seconda pubertà...* cit., pp. 41, 46, 51, 54, 57, 60 e 62.

19) Ivi, pp. 39-42.

20) G. GIUDICI, *Casa estrema*, v. 17, in *I versi della vita* cit., p. 961. Sul tema dell'"incominciare" in *Quanto spera di campare Giovanni* cfr. G. FERRONI, "Io invento questo inizio al mio finire", in AA. VV., *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, pp. 90-7.

21) Che ritroviamo nella biografia di Yeats scritta dallo stesso G. GIUDICI, *Yeats, William Butler*, in AA. VV., *Enciclopedia europea*, diretta da L. Garzanti, vol. XI, Milano, Garzanti 1981, pp. 1107-8.

*Children*, tradotta dallo stesso Giudici<sup>22</sup>). Strofa dopo strofa emerge in realtà una propensione a dare sempre meno peso alle notizie specifiche della vita di Yeats e, parallelamente, a dirigere il discorso verso un orizzonte più aperto, che esula dal personaggio descritto per convertirlo in paradigma dell'esistenza umana<sup>23</sup>). Non solo Yeats, mai nominato in *Biografie*, diventa «uno che ho visto / Appena in fotografia», ma la descrizione si condensa in osservazioni ascrivibili a chiunque («Ebbe famiglia e ore di allegria») o subentrano luoghi comuni ben riconoscibili («Insomma tutto – alta statura, alto rango»). La terza sezione torna all'immagine del vecchio poeta intrapolato fra due grandi leggi dell'esistenza: «Anche i più ricchi doni tuttavia / Perdono il loro pregio / Quando ferito è chi l'abbia in sorte», con un calco dall'*Amleto*<sup>24</sup>) che svela la moderna drammaticità di tale vita; «riuscire / Sullo scacco dell'altro / E scommettendo la perversa posta», che riduce la senilità a folle sfida ai limiti umani. Quando questo personaggio viene paragonato a quello tragico del «vecchio karamazov» di Dostoevskij, lo pseudo-ritratto s'incupisce a tal punto («Di vili briciole contento») che il tempo dell'«Assurdo eroe» si dissipa al fuoco d'un «mai raggiunto amore».

Si è detto che la poesia sovrappone la vita di Yeats a quella dell'io poetico di *Quanto spera di campare Giovanni*: così una variante da ultimo scartata (A, v. 52; B, C, D, E, v. 41) rimanda alla «vita di romanzo»<sup>25</sup>) di una poesia fondamentale quale *Sotto il Vólto*. Se il testo descrive la vita di un uomo (prima ancora che di un poeta) dinanzi alle difficoltà insite nell'esistenza d'ognuno, un simile afflato universalizzante viene condiviso dall'io poetico di Giudici, il quale, dantescamente<sup>26</sup>), impernia la raccolta del '93 su di una straordinaria osmosi tra vita individuale e collettiva<sup>27</sup>), personale

22) Cfr. G. GIUDICI, *In una scolaresca femminile*, in *Addio, proibito piangere* cit., pp. 200-5 (poi in *Andare in Cina a piedi*, Roma, e/o, 1994, pp. 83-5), di cui vi è un'eco ai vv. 20-4 di *Biografie* (cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1736).

23) Un antesignano di tale *modus* poetico può essere rintracciato nel Reborà di *Curriculum vitae* (Milano, All'insegna del Pesce d'Oro 1955), nel cui poemetto eponimo Giudici da subito lesse «una storia "esemplare" in quanto trascende il dato personale e autobiografico (pur traendone, naturalmente, occasione) e trova in questa circostanza la sua universale validità» (G. GIUDICI, *Il «Curriculum Vitae»*, in «Il Popolo», 1 gennaio 1956).

24) Cfr. W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, III.I, 99-101: «*As made the things more rich: their perfume lost, / Take these again; for to the noble mind / Rich gifts wax poor when givers prove unkind*», ora in *Complete Works*, a cura di , Londra, Oxford University Press 1971, p. 886 (cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1736).

25) G. GIUDICI, *Sotto il Vólto*, v. 49, in *I versi della vita* cit., p. 982.

26) Cfr. G. GIUDICI, *Un ritratto di Dante*, in *Per forza e per amore: critica e letteratura 1966-1995*, Milano, Garzanti 1996, pp. 47-59. Si veda C. DI ALESIO, *Sul Dante di Giudici*, in A. CADIOLI (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 33-52.

27) Cfr. in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit.: 1989, p. 927; *Da Jalta in poi* cit.; *O care*, p. 934; *Lazzaretto*, p. 990; *Alboino*, p. 997; *I dimenticati*, pp. 998-9.

e ideale<sup>28)</sup>, temporale ed escatologica<sup>29)</sup>.

Non si tratta di un'operazione nuova per un poeta che, a partire almeno da *Autobiologia* (1969), moltiplica l'io dei suoi versi in *personae* fra loro dialoganti<sup>30)</sup>. In *Biografie* si assiste a una sovrapposizione con almeno una di queste figure: quella paterna, disegnata nel *Male dei creditori* (1977) con tratti molto simili a quelli sopra evidenziati. In *Gli abiti e i corpi*, infatti, la breve "biografia" del padre di Giudici si concentra sulla quotidianità dei suoi abiti<sup>31)</sup> e sui commenti degli astanti («Tra gli OH / Dei familiari che COME TI STA / BENE COME TI FA / GIOVANE mentivano»<sup>32)</sup>), in una dimensione temporale («Quale decoro l'abito / Rinnovato ogni giorno, restaurato / Dal persistere della giovinezza!»<sup>33)</sup>) che non può non sfociare nel disfacimento della vecchiaia: «non ebbe più forza da dare ai suoi vestiti: / Di colpo furono vecchi»<sup>34)</sup>. Se a ciò si aggiungono altri significativi rimandi stilistici<sup>35)</sup>, *Biografie* si rivela uno straordinario crogiuolo intertestuale che aspira a una prospettiva più ampia, tutta protesa a un destino comune: quel «triste riprovare»<sup>36)</sup> della vita al cospetto della propria caducità.

Dal continuo compenetrarsi di "biografie" deriverebbe il titolo della poesia<sup>37)</sup>. Soltanto nell'ultima sezione, tuttavia, il quadro arriva a compi-

28) Cfr. ancora in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit.: *Il tempo che resta*, p. 941; *L'approccio*, pp. 945-6; *Ognuno quasi ognuno*, p. 950; *In certi frangenti*, p. 954; *Casa estrema* cit.; *Quanto spera di campare Giovanni* cit.; *Isole*, p. 971; *Sotto il Vólto* cit.; *Istruzioni di scena*, p. 1009; *Finale*, pp. 1013-4.

29) Cfr. ancora in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit.: *Presunto trapasso*, pp. 942-3; *Ognuno quasi ognuno* cit.; *Il tempo che passa*, p. 958; *Casa estrema* cit.; *In treno*, p. 963; *Piccolo requiem*, p. 966; *Quanto spera di campare Giovanni* cit.; *Regina Carmeli*, p. 973; *Somiglianze*, pp. 985-6; *L'altro*, pp. 988-9; *Imperfezioni liturgiche*, p. 994-5; *Finale* cit.

30) Cfr. G. RABONI, *Autobiologia o la carriera di un libertino*, in «Paragone-Letteratura», 232, giugno 1969, pp. 115-8, poi in *La poesia che si fa*, Milano, Garzanti 2005, pp. 320-3; *Giudici, la poesia alla ricerca dell'ultima maschera*, in «La Stampa-Tuttolibri», 27 settembre 1986.

31) Un'immagine che attraversa l'intera opera di Giudici, da *L'educazione cattolica. XIII: Trotski lattaio in maglia di flanella* di *La vita in versi* (ora in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 88) fino a *La resurrezione degli abiti* di *Eresia della sera* (Ivi, pp. 1133-6).

32) G. GIUDICI, *Gli abiti e i corpi*, vv. 56-9, ivi, pp. 350-1.

33) Ivi, vv. 33-5, p. 350.

34) Ivi, vv. 48-9.

35) Oltre alla ripresa degli stessi versi shakespeariani (vedi *infra*, nota 23), ancora Zucco sottolinea: «il richiamo a questo testo di MC [= *Gli abiti e i corpi*] continua con l'orpello del v. 3 per cui cfr. *Gli abiti e i corpi* [v.] 68. Evidente la vicinanza dei due protagonisti nell'offrirsi come immagini di una resistenza – disperata – alla vecchiaia» (R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., p. 1736). Altro richiamo lessicale è rintracciabile nell'evocazione della Svizzera, paese dell'immaginario popolare, al v. 7 di *Biografie* e al v. 70 di *Gli abiti e i corpi* (cit., p. 351). Si vedano anche, rispettivamente, il v. 42 («Che gli stremava il cuore e le notti») e il v. 9 («Che gli scandiva giorni e notti», ivi, p. 349), così come il v. 57 («Lui no – ma lo sapeva») e il v. 60 («Lasciava fare ma lo sapeva benissimo», ivi, p. 351).

36) Ivi, v. 71.

37) Del resto, come si è visto finora, l'ironia di Giudici si muove sul labile confine fra biografia e vita reale e, soprattutto, fa i conti con il rischio, insito nel testo biografico, di proiettarvi le aspettative tanto del biografo quanto del lettore (cfr. G. GIUDICI, *Non leggete la mia vita*, in «L'Unità», 5 ottobre 1984; *Diffidare delle biografie*, in *Andare in Cina a piedi* cit., pp. 121-3).

mento: il meccanismo del tempo umano, facendo eco alle *Confessioni* agostiniane<sup>38)</sup>, è colto nella prospettiva di un «futuro» come «ponte / Infinito che non si compie», in un orizzonte di vita senza fine<sup>39)</sup>. «Ma il Paradiso sta / Nella sua aspettazione» replicano due versi che rappresentano una chiave di volta della poesia, il solco entro cui fluiscono tutti i volti del teatro di Giudici.

L'immagine leopardiana dell'«aspettazione» riporta a un altro probabile momento d'«ispirazione» della poesia, ovvero alla lettura di *Fantasmî d'infanzia e di gioventù*<sup>40)</sup>, l'autobiografia di Yeats recensita dallo stesso Giudici in un articolo del 7 settembre 1992:

«Dovremmo scrivere i nostri pensieri» leggiamo [...] in *Fantasmî d'infanzia e di gioventù*, prima sezione di un'autobiografia poi ampliata per fasi successive, «con un linguaggio che sia il più vicino possibile a quello con il quale li abbiamo concepiti, come se scrivessimo una lettera a un amico intimo». Anche se, egli aggiunge poco più avanti con giusta cautela, «ci vogliono così tanti anni prima che si possa credere sufficientemente in ciò che si sente»: per poi concludere con la frase che ogni autentico artista potrebbe, anzi dovrebbe, applicare a se stesso: «Tutta la vita soppesata sulla bilancia della mia mi sembra una preparazione a qualcosa che non accade mai».<sup>41)</sup>

Estrapolata dal contesto meta-letterario, la «preparazione a qualcosa che non accade mai»<sup>42)</sup> diviene in *Biografie* un vero e proprio principio biologico. Che l'«aspettazione»<sup>43)</sup> (derivato dal latino “*ad spicere*”: guarda-

38) Cfr. ad es. *Conf.* XI, 15.18-21, ora in AGOSTINO, *Le Confessioni*, Torino, Einaudi 2002, pp. 430-5. La riflessione agostiniana sul tempo (con cui Giudici si era confrontato per il suo *Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan 1991) trova echi in tutta la raccolta del '93. Cfr. C. DI ALESIO, *Parlare in linguis: per una lettura di "Fortezza" di Giovanni Giudici*, in AA. VV., *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera* cit., pp. 82-9; S. MORANDO, *Gli occhi della mente e la preghiera sine murmure. Tracce per la "religione della poesia" di Giovanni Giudici*, in AA. VV., *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, in «Nuova Corrente», XLIV, 120, 1997, pp. 229-46.

39) Le idee dell'inseguimento infinito e della lontananza s'incarnano nell'immagine del «vergine Occidente» al v. 55, probabilmente un'allusione alla scoperta dell'America da parte dei primi coloni inglesi e alla poesia *The Gift Outright* di Robert Frost che sviluppa la stessa immagine e di cui Giudici ha proposto una lettura nel saggio *Il dono totale*, ora in G. GIUDICI, *Per forza e per amore* cit., pp. 37-44.

40) W. B. YEATS, *Fantasmî d'infanzia e di gioventù*, a cura di A. Gariazzo, Roma, Theoria 1992.

41) G. GIUDICI, *Cari fantasmî*, in «L'Unità», 7 settembre 1992. Nell'articolo è citato anche il saggio di M. BACIGALUPO, *Il nuovo Yeats, 1914-1930*, in G. CIANCI (a cura di), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato 1991, pp. 226-40 (cfr. anche *Linea ligure angloamericana: Pound, Yeats*, in «Studi di filologia e letteratura», V, 1981, pp. 477-533; *Biologia, storia e un po' di eros nella Torre del vecchio Yeats*, in «L'Unità», 30 luglio 1984).

42) W. B. YEATS, *Fantasmî d'infanzia e di gioventù* cit., p. 119.

43) Non a caso termine profondamente leopardiano, per cui cfr. ad es. il *Dialogo di Plotino e*

re verso, scrutare) sia legata a un compimento che avrà luogo soltanto al di là della vita, d'altronde, viene professato pure dai *Last Poems* di Yeats: «No expectation fails there, / No pleasing habit ends, / No man grows old, no girl grows cold»<sup>44</sup>. Ed è quanto Giudici esplicita ai vv. 68-74 di A successivamente cassati, quando la «fine» viene a coincidere con «ogni compimento / Morte che il desiderio assopisce»<sup>45</sup>.

La riflessione sul tempo umano si connette un'ultima volta alla biografia di Yeats tramite il ricordo di Maud Gonne, donna amatissima e musa del poeta irlandese, che il testo eleva a vaga «dama dal bel volto». In una tale incarnazione dell'incompiuto desiderio amoroso (poiché «Amore e Castità verso il durare / Vanno d'un pari passo e ad un sol tempo») si rispecchia il tu femminile di molte poesie di Giudici<sup>46</sup>: è proprio questo *amor de lobn* quasi ultraterreno<sup>47</sup> ad alimentare l'«illusione che mai non si muoia». Contemplata da una prospettiva antropologica, la celebre donna-angelo montaliana viene smascherata quale mero dispositivo temporale, come recita una poesia di *Quanto spera di campare Giovanni* ispirata proprio da una frase di Montale: «Ognuno quasi ognuno egli diceva / Cresce in sé una laura una mandetta / Della mente imperfetta / Speranza inassuvita»<sup>48</sup>. E con le stesse parole Giudici racconta dell'amore di Yeats come di un'istanza in costante riformulazione: «Maud diventa così una specie di Laura o Beatrice che assume il volto e le vesti delle più suggestive figure o metafore femminili del mondo yeatsiano: è la bella del villaggio, è Elena

---

*Porfirio*: «E sarebbe un conforto dolcissimo nella vita nostra, piena di tanti dolori, l'aspettazione e il pensiero del nostro fine» (G. LEOPARDI, *Operette morali*, ora in *Poesie e prose*, vol. II: *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori 1988, p. 196).

44) W.B. YEATS, *John Kinsella's Lament for Mrs. Mary Moore*, vv. 29-31, ora in *L'opera poetica*, a cura di A. L. JOHNSON, con un saggio introduttivo e una cronologia di P. BOITANI, Milano, Mondadori 2005, p. 924.

45) Sul tema della fine e sull'immagine paradisiaca in *Biografie* si vedano G. FERRONI, «Io invento questo inizio al mio finire» cit.; A. BERTONI, *Le luci e le case estreme di Giudici*, in «Lengua», 14, 1994, pp. 56-64.

46) A cui si rivolge in particolare l'io poetico di *O beatrice* (1972), *Lume dei tuoi misteri* (1984) e *Salutz* (1986).

47) Questa «dama», anche a fronte della citazione dantesca che seguirà, con la sua «nube che la difendeva» (del cui v. 59 si vedano le varianti) rimanda sì ad un mottetto montaliano (cfr. E. MONTALE, *Perché tardi?*, vv. 5-8: «A un soffio il pigro fumo trasalisce, / si difende nel punto che ti chiude. / Nulla finisce, o tutto, se tu fólgoe / lasci la nube», ora in *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori 1984, p. 148), come nota Zucco, ma pure alla Beatrice del finale del *Purgatorio*: «così dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva / e ricadeva in giù dentro e di fuori, / sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva». (*Purg.* XXX, vv. 28-33).

48) G. GIUDICI, *Ognuno quasi ognuno*, vv. 1-4, in *I versi della vita* cit., p. 950. Cfr. C. OSSOLA, [note a] *Ognuno quasi ognuno*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Ossola e C. Segre, Torino, Einaudi-Gallimard 1999, p. 1725.

49) G. GIUDICI, *Yeats, William Butler* cit., p. 1108.

figlia di Leda e il Cigno, è la rosa dalle molteplici variazioni, ma è anche lei stessa»<sup>49)</sup>.

Se da un lato l'entrata in scena della "musa" moltiplica ulteriormente i livelli semantici di *Biografie*, dall'altro essa introduce alla strofa conclusiva sulla ricerca poetica, che si distingue del tutto dal discorso sinora tenuto. La poesia, dinanzi al processo temporale dell'uomo, rappresenta l'estremo tentativo<sup>50)</sup> di "dire" quell'altrove originario di cui sembriamo perennemente in attesa: «Dovremmo scrivere i nostri pensieri con un linguaggio che sia il più vicino possibile a quello con il quale li abbiamo concepiti»<sup>51)</sup> ricordava Giudici dall'autobiografia di Yeats, il che coincide con l'aspirazione del poeta a un «Pensiero che a pensiero / A ora data risponde per freddo fervore»<sup>52)</sup>. Per l'ossimorico «splendido fallimento»<sup>53)</sup> della poesia, allora, «l'aggettivo che più conviene alla voce del poeta è *modesta*, ma nel senso dantesco: "qual forse fu da l'angelo a Maria"»<sup>54)</sup>.

Questo mistero permea lo stesso durare umano, nel suo intrecciarsi senza posa di "biografie": se anche la poesia, come la vita, si consuma nell'attesa, per entrambe «una fine è ogni compimento» e la grazia con cui tentano di raggiungere quanto non ci appartiene rimane la loro unica, vera luce: «Stella di sé consumata / Grazioso chinare della testa»<sup>55)</sup>.

RICCARDO CORCIONE

50) «Spesso ho pensato che il poeta non abbia che una ed una sola cosa-da-dire» (G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 114).

51) W. B. YEATS, *Fantasma d'infanzia e di gioventù* cit., p. 115.

52) «Il poema viene a noi da un mondo ignoto» (G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 114).

53) Un sintagma che Giudici riprende da William Faulkner e cita a più riprese in *Andare in Cina a piedi* cit. (cfr., ad es., p. 114).

54) Ivi, p. 91. Cfr. con il v. 60 e il v. 64 (e varianti) di *Biografie*.

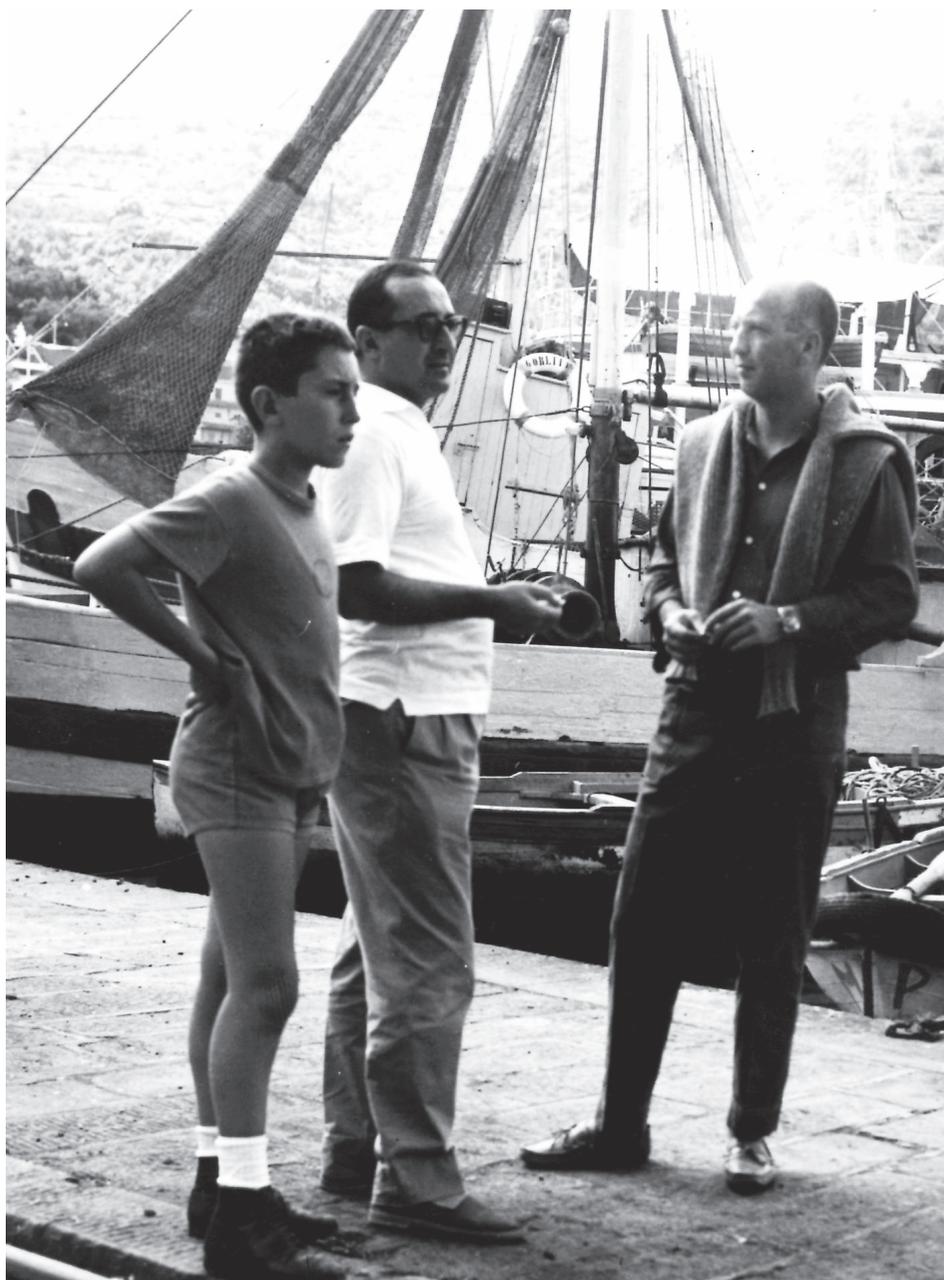
55) Cfr. G. GIUDICI, *Salutz*, VII:8, vv. 1-6: «Dentro il mio sonno terra-di-nessuno / Di purissimo suono rauca gola / Lingua flebile vena / Di mitissima uccisa / Alluminata grazia sua figura / Mordesse una parola →» (in *I versi della vita* cit., p. 736).



1962 o 1963 - Giudici col figlio Gino Alberto sulla terrazza della casa di Via Caracciolo 92 a Milano.



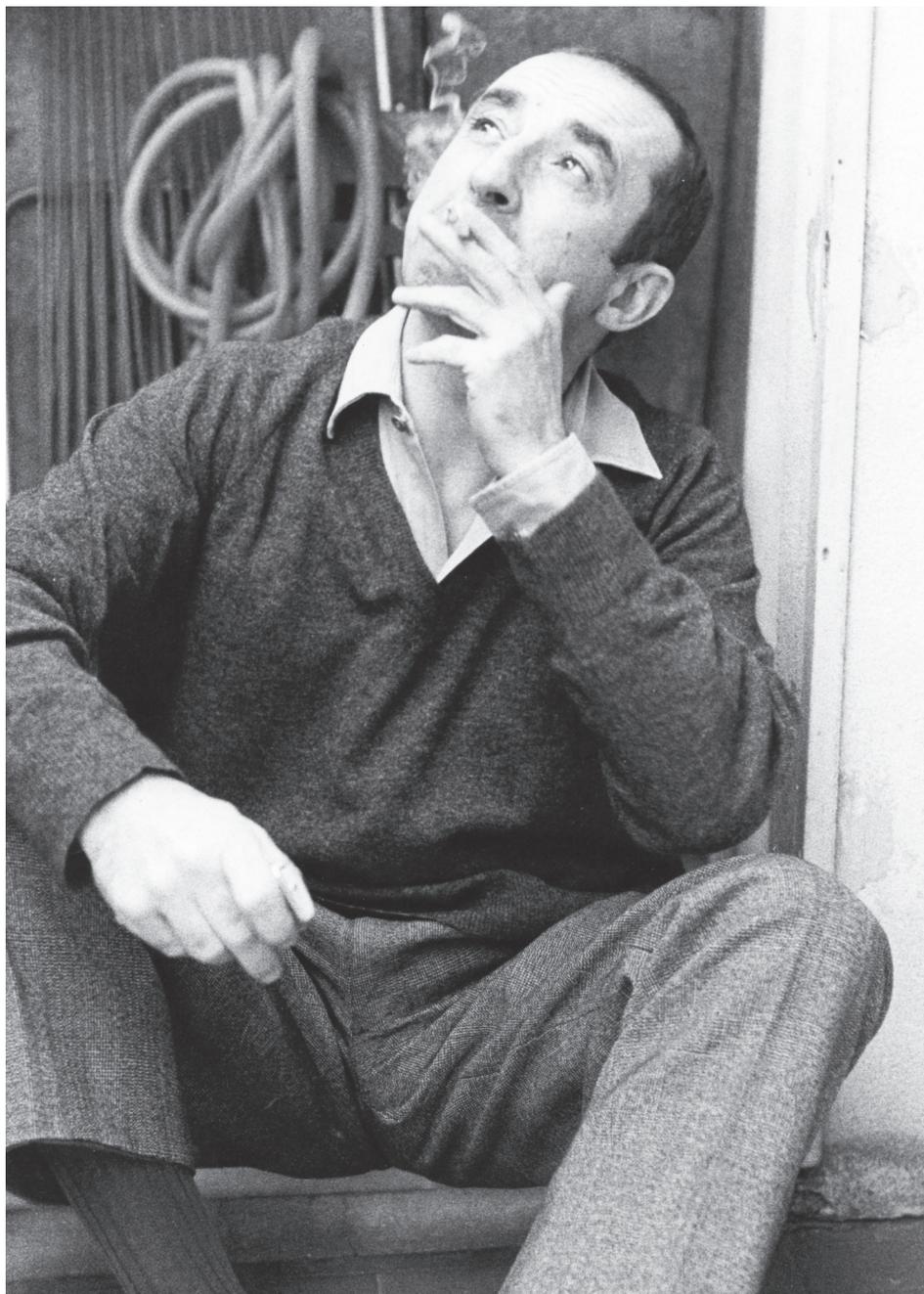
1963 - Giudici al centro, a destra Giuseppe Ungaretti e a sinistra Silvio Guarnieri. Conegliano.



Estate 1964 - Giudici fra il figlio Corrado e il poeta Giorgio Cesarano davanti casa alle Grazie.



Marzo 1967 - Giudici con Vittorio Sereni. Praga. Foto di Franco Fortini.



1968 - Giudici sulla terrazza della casa di Via Caracciolo 92 a Milano. Foto di Carla Cerati.



Settembre 1969 - Giudici con Vanni Scheiwiller. Praga.



Primavera del 1975 - Giudici con Allen Mandelbaum. St. Louis.



## Giudici e Pascoli

La relazione si occupa dei rapporti tra Giudici e Giovanni Pascoli: partendo da una conoscenza scolastica dell'autore romagnolo, Giudici arriva a conoscerne meglio la poesia e la personalità in concomitanza con la propria recensione dell'antologia curata da Maurizio Perugi per l'editore Ricciardi. Le scoperte di Perugi nell'archivio di Castelvecchio e la visione diretta della casa, dei libri e dei manoscritti pascoliani lasciano in Giudici una profonda impressione, dalla quale hanno origine le poesie principali della sezione *Pascoli* nella raccolta *Il ristorante dei morti*.

A Giovanni Pascoli, poeta e personaggio, Giudici dedica, com'è noto, un'intera sezione della raccolta del 1981 *Il ristorante dei morti*, introdotta dalla seguente precisazione:

Il titolo di questa sezione non ha intenzioni celebrative (Pascoli, insomma, c'entra appena in parte), ma si riferisce principalmente a una circostanza di ispirazione: una visita alla casa del Poeta a Castelvecchio Pascoli il 6 ottobre 1979, in compagnia di Maurizio Perugi, mio periegeta in quell'occasione alla poesia pascoliana. Le emozioni della giornata agirono in me come catalizzatori di temi poetici anche preesistenti, sicché fra il 17 ottobre e il 15 dicembre successivi potei scrivere la maggior parte delle poesie qui riunite. Soltanto *Eh sì* e *Oggetti* appartengono a periodi precedenti<sup>1</sup>.

Le «emozioni» di cui Giudici parla sembrano dettate in gran parte dal contrasto fra due immagini che furono evocate nel corso di quella giornata: da una parte il Pascoli “pubblico”, il professore introverso e un po' strano, ma sostanzialmente inoffensivo sotto le vesti da semplice mezzadro, che si aggirava tra la casa, l'osteria del Ponte di Campia e le stradine

---

1) G. GIUDICI, *Il ristorante dei morti*, Milano, Mondadori 1981. Tutte le citazioni da poesie di Giudici sono tratte da G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, Milano, Mondadori 2000. Il ricordo della visita a Castelvecchio si trova in G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli*, in G. GIUDICI, *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti 1996, pp. 205-211. Al *Ristorante dei morti* e al rapporto tra Giudici e Pascoli è dedicata la puntuale indagine di T.E. PETERSON, *L'omaggio di Giudici a Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 12 (2000), pp. 169-180.

di campagna che portano a Barga, insieme alla sorella e al cane Gulì, chiedendo il «nome delle cose» (*Barga*, v. 19) e riempiendo taccuini di annotazioni; dall'altra il Pascoli poeta, rappresentato dalla casa in cui scriveva lontano dagli occhi di tutti («Nessuno può bussare perché lui scrive»: *Barga*, v. 12), che ne ha poi conservato i segreti. Quella casa diventa per Giudici oggetto di poesia proprio perché racchiude in sé l'essenza della poesia e la nasconde al mondo. Il poeta e la sua maschera, il letterato e la sua collocazione nella società, e soprattutto il suo rapporto con la poesia, vista come entità esterna che lo visita e lo "abita": questi sono i temi «preesistenti» che la giornata a Castelvecchio permette di catalizzare.

Quello che Maurizio Perugi definì il «corto circuito» sprigionato «dall'incontro fra il poeta antico e il recente»<sup>2)</sup> non si spiega senza fare riferimento allo stesso Perugi. Nell'ottobre del 1979 le sue lunghe e meticolose ricerche a Castelvecchio erano giunte ormai a maturazione: il critico aveva passato al setaccio i numerosi volumi conservati nella biblioteca e le carte disperse nei faldoni dell'archivio, alla ricerca di documentazione e indizi su quella che è la sua principale scoperta, l'estetica di Giovanni Pascoli. Un poeta che, nonostante il materiale sorprendente emerso dall'edizione critica di *Myricae*<sup>3)</sup>, molti consideravano ancora semplice, infantilmente emotivo e inconsapevole (*La rivoluzione inconsapevole* è il sottotitolo della raccolta di «quaderni inediti» su Pascoli di Giacomo Debenedetti, edita nel 1979<sup>4)</sup>) aveva in realtà elaborato una teoria della poesia e del linguaggio che, secondo Perugi, «costituisce tuttora (per quanto né compiuta né mai pubblicata) l'unico degno *pendant* alla sistemazione crociana»<sup>5)</sup>. Mai compiuta né pubblicata, appunto: all'epoca l'unico documento conosciuto dell'estetica di Pascoli era il trattatello del 1903 *Il fanciullino*, solitamente banalizzato nelle letture scolastiche<sup>6)</sup>. Perugi, tuttavia, individua subito nei saggi su Dante (*Minerva oscura*, *Sotto il velame* e *La mirabile visione*) e nelle tarde lezioni bolognesi ai maestri elementari le coordinate di un complesso sistema simbolico che getta una luce nuova sulla poesia di Pascoli: è con questa chiave che il critico interpreta il campione di testi selezionato nella sua ampia antologia, pubblicata per Ricciardi tra il 1980 e il 1981<sup>7)</sup>.

2) M. PERUGI, *Pascoli pulverulento*, in «Paragone» XXXII, 378, agosto 1981, p. 94.

3) G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. NAVA, Firenze, Sansoni 1974.

4) G. DEBENEDETTI, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti 1979.

5) G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. PERUGI, I, Milano-Napoli, Ricciardi 1980, p. LXVII.

6) Dell'errore, commesso da certi critici, di disdegnare *Il fanciullino* come una «trovata bambolleggiante», Giudici parla in *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 210, e nel saggio del 1984 *Come una poesia si costruisce*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano, Mondadori 1985, p. 67.

7) G. PASCOLI, *Opere* cit. Il primo volume è datato al maggio 1980, il secondo all'ottobre 1981.

Solo verso la fine delle sue ricerche, ad antologia ultimata, Perugi scopre a casa Pascoli documenti fondamentali, tra cui la copia glossata del manuale di psicologia infantile di James Sully e le sintetiche note dal titolo *Elementi di letteratura* sulla cui base avrebbe dovuto essere redatto un vero e proprio trattato, destinato a rispondere all'*Estetica* di Benedetto Croce.

Quando incontra Giudici, Perugi ha già una nozione precisa di tutte le componenti di questo sistema, che illustrerà nel decennio successivo in una serie di interventi che vanno dal commento ai *Canti di Castelvecchio* ai saggi sulla formazione dell'estetica e della linguistica pascoliane, alla pubblicazione completa degli *Elementi di letteratura*<sup>8)</sup>: la dimensione allegorica e la «logica simbolica» della poesia, che Pascoli riscontra innanzitutto nella *Divina Commedia* e riproduce nelle proprie opere; il tentativo di reagire alla sclerotizzazione della lingua letteraria valorizzando l'elemento "pregrammaticale", che si rivela soprattutto nelle lingue agglutinanti in cui «la parola ha l'accento sulla sillaba radicale» (come l'inglese, ma anche come alcuni dialetti e come il linguaggio infantile); la psicologia del bambino come rivelazione di una dimensione prerazionale che persiste nell'uomo maturo; la radice emotiva e psicologica della poesia nella cosiddetta «meteora psichica», una forma di conoscenza intuitiva che il poeta deve poi tradurre in parole cercando una difficile mediazione con la lingua dell'uso.

Quanto a Giudici, il motivo che lo spinge a incontrare Perugi e a seguirlo a Castelvecchio non è un particolare interesse per un poeta del quale ha allora una nozione fundamentalmente scolastica, influenzata, come scriverà, dalla «visione passatista che c'è stata imposta dalla scuola e che lo stesso Pascoli aveva, a suo tempo, incoraggiato»<sup>9)</sup>; è piuttosto l'intento pratico di documentarsi per la stesura di un articolo sull'«Espresso» che annuncia l'imminente pubblicazione dell'antologia<sup>10)</sup>. L'incontro con Perugi e, in particolare, il fatto che questi annunci a Giudici in anteprima i risultati delle sue ricerche permette quell'autentica "ricostruzione" della poesia e della figura di Pascoli<sup>11)</sup>, insomma quella «riscoperta» a cui si ispi-

8) G. PASCOLI, *Dai Canti di Castelvecchio*, a cura di M. PERUGI, Milano, il Saggiatore 1982; M. PERUGI, *Fra Dante e Sully: elementi di estetica pascoliana*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani. San Mauro, 1-3 aprile 1982, Rimini, Maggioli 1984, pp. 383-410; James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana, in «Studi di Filologia Italiana», XLII (1984), pp. 225-309; *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti linguistici dell'estetica pascoliana*, in *Convegno internazionale di studi pascoliani* (Barga 1983), II, Barga, Gasperetti 1987, pp. 173-233; «Elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli, in «Filologia e critica», XVI (1991), pp. 401-418.

9) *Conversazione con Giudici sulla poesia*, a cura di A. BERTONI e S. JEMMA, in «Gli immediati dintorni» III, 5, 1993, pp. 73-99.

10) Si tratta di G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit.

11) Così Giudici apre la sua recensione: «d'ora in avanti non potremo più leggere la poesia di Giovanni Pascoli allo stesso modo di prima. Il poeta che (nonostante tutte le rivalutazioni della criti-

ra il *Ristorante dei morti*, della quale vorrei qui mettere in luce due aspetti fondamentali.

Innanzitutto, Perugi individua come tratto caratteristico della personalità di Pascoli la tendenza a travestirsi e defilarsi per amore di conformismo. Una prima dichiarazione in questo senso si trova nell'introduzione alle *Opere*, in cui il critico dichiara che l'antologia

si propone di determinare il messaggio pascoliano sulla base degli stessi significati che l'autore intese, a torto o a ragione, conferirgli: impresa finora snobbata dagli addetti ai lavori eppure tanto più urgente, mi sembra, in quanto forse mai nessuno come il Pascoli ebbe cura di defilarsi dietro travestimenti, e poetici e biografici, che la sorella, dopo la sua morte, si incaricò – senza dubbio ottemperando a una volontà testamentaria più o meno esplicita – di perfezionare, riuscendo a un'opera d'imbalsamazione di tutto rispetto quanto a spessore e operatività. Sollevare questo velame mi è apparso compito imprescindibile alla corretta comprensione, filologica prima che estetica, della produzione pascoliana; oltre che un debito da saldare se il Pascoli, come qualsiasi altro imputato, ha l'inalienabile diritto di essere ascoltato e capito prima che giudicato<sup>12</sup>.

Sollevando la maschera sotto la quale lo avevano nascosto la sorella e poi la maggior parte dei critici, ma prima di tutto lo stesso Pascoli, si scopre quindi l'autentico «messaggio pascoliano, nelle sue più autentiche e profonde dimensioni allegoriche e simboliche», finora coperto da una «fitta cortina di pietismo lacrimoso e di perbenismo piccolo-borghese» caro all'«Italia fascista, provinciale e clericale»<sup>13</sup>. Perugi contribuisce così a mettere in crisi non solo la nozione critica del Pascoli decadente e «inconsapevole», ma anche quella, di impronta sociologico-marxista, del Pascoli «piccolo-borghese» definita pochi anni prima da Edoardo Sanguineti nella sua riedizione dei *Poemetti* del 1900<sup>14</sup>. L'interpretazione di Sanguineti non era certo passata inosservata da Giudici, per il quale Giovannino incarna in effetti una figura di professore piccolo-borghese, di intellettuale timido e impacciato nei suoi abiti lisi e consapevole di non

---

ca moderna) aleggia nei nostri ricordi d'infanzia con la cantilena dei suoi versi più sdolcinati e insopportabili, tutti orfanelli e cari defunti, uccellini e villici vernacolanti, che la disciplina scolastica ci imponeva di mandare a memoria, risulterà forse completamente da ricostruire nel giro di pochi mesi: quanti ne occorrono perché i due grossi volumi di complessive duemilacinquecento pagine che i Classici Ricciardi hanno riservato alla sua opera in versi e in prosa arrivino nelle nostre librerie e biblioteche» (G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli*, cit., p. 205).

12) G. PASCOLI, *Opere*, cit., p. IX.

13) Ivi, p. 723.

14) G. PASCOLI, *Poemetti*, a cura di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi 1971.

essere all'altezza del proprio ruolo storico e sociale, vittima di un'educazione cattolica repressiva e tormentato da sensi di colpa e di inadeguatezza: una figura in cui Giudici stesso in parte si riconosce. In nessun poeta come in Pascoli, insomma, Giudici poteva identificare il genio sotto le spoglie dell'impiegato frustrato e angustiato dai debiti, il poeta sotto i panni pateticamente pretenziosi dell'accademico «in toga ed ermellino» (*Contrappunto*, v. 28)<sup>15</sup>. In tutta la sezione *Pascoli* si sottolinea questo aspetto di doppiezza: il «caldo gelo della finzione», il «guscio del raggiro» di *Presto illeggibili*, il «faticato decoro» di *Vent'anni*, l'educazione all'ipocrisia di *Ordnung!*, il tentativo di non dare «fastidio» e di sembrare semplicemente «brave persone» di *Barga*.

In secondo luogo, la scoperta del pensiero di Pascoli induce Giudici a riflettere sulla poesia in generale e in particolare sul proprio modo di poetare: lo farà negli anni immediatamente successivi, gli stessi anni in cui verranno pubblicati i contributi di Perugi, ma anche quelli di Capovilla, Nava, Garboli e altri, da cui emergono via via aspetti inediti della personalità e dell'opera di Pascoli. È del 1981 il saggio *Gli aeroplanini di Kafka*, in cui Giudici definisce i punti essenziali della propria estetica: innanzitutto la questione della lingua come «valore sul quale e attraverso il quale la poesia si verifica; e che, in un'epoca storica dominata dalle tecnologie dell'informazione, è un valore continuamente e massicciamente minacciato»<sup>16</sup>. Giudici, che già in un saggio sul «*Triste italiano*» di Saba del 1971 aveva definito il linguaggio poetico come «un abuso della lingua, un'estraniamento della lingua rispetto ai suoi modi d'essere comuni e naturali, un artificio mediante il quale la lingua, quasi resa straniera a se stessa e al comune parlante, viene caricata di una più complessa significatività»<sup>17</sup>, si trova in questo d'accordo con Pascoli, teorizzatore di una lingua poetica fatta, come quella della religione, di «parole [...] estranee all'uso presen-

15) «Via quello "Zvani" lacrimoso e sprovveduto, via il professore in toga ed ermellino, via l'oratore ufficiale designato a celebrare le patrie ricorrenze, via il bardo piccolo-borghese della "misericordia" e della rassegnazione che volente o nolente ripagava la classe dei padroni dell'averlo salvato dalla fama concedendogli cattedra e fiaschi di buon vino, casetta e orticello. O meglio: potranno anche restare queste più o meno mentite immagini, il diretto interessato se l'è volute dopotutto; ma le surclasserà, le renderà microscopiche e trascurabili, l'immagine del "nuovo Pascoli", del Pascoli sconosciuto e segreto, messa oggi a nudo in tutta la sua sconcertante complessità e grandezza dal giovane studioso» (G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., pp. 205-206).

16) G. GIUDICI, *Gli aeroplanini di Kafka ovvero: Riflessioni sul poema*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata*, cit., p. 27.

17) G. GIUDICI, *Il «triste italiano» di Saba*, in G. GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori riuniti 1976, p. 257. Si veda anche G. GIUDICI, *Perché Manzoni* (1973), in G. GIUDICI, *Per forza e per amore*, cit., p. 144: «La lingua è lingua poetica ossia straniera rispetto al suo equivalente di comunicazione: vuol sempre dire altro (o altro in più, comunque) rispetto a quel che gli fa dire la sua oggettiva compromissione con la lingua comunicativa».

te»<sup>18)</sup>. In una fase storica in cui si fanno più minacciose le «tenebre di *rumore*» (da intendersi, precisa Giudici, non solo come rapporto con la normale lingua di comunicazione, ma anche come contesto «istituzionale» che impedisce al poeta di essere – secondo il concetto schilleriano – “ingenuo” interprete della natura)<sup>19)</sup> è quanto mai urgente un lavoro di «riappropriazione della natura della lingua»<sup>20)</sup>, lavoro lungo e frustrante, ma il cui risultato deve sembrare «il pensiero di un attimo, un lampo di assoluta naturalezza»:

a far sì che il verso più faticato e più sofferto riesca a volare come un pensiero fuggevole e istantaneo, si potrà arrivare con una strenua disciplina artistica che restituisca alla lingua naturale ritrovata per via poetica il suo smalto di Paradiso terrestre o che, più modestamente, aiuti lo scrittore di poesie a liberarla dentro di sé dalle *rumorose* incrostazioni e superfetazioni alle quali accennavo in principio: dato e non concesso che veramente egli abbia dentro di sé quel barbaglio di lingua naturale, detto altrimenti ispirazione. [...] Il poema (ho annotato da qualche parte) nasce da e come una piccola fortuita cosa, da e come un batter di ciglia, un volo di farfalla della mente, da una commozione non in parole ma *per, a causa di* parole; e approda a carpire l'attenzione, la commozione indotta o coinvolta del suo disarmato e innocente e anche distratto lettore, per e come un'altrettanto piccola e fortuita cosa. Fra i due estremi è la lenta, irta, frustrante, a volte eroica, generosa, irosa e patetica, costruzione del poema: tanta profusione di maestria, di intelletto, di privati patimenti perché una minuscola emozione si congiunga con un'altra analogia<sup>21)</sup>.

L'espressione «volo di farfalla della mente» è strettamente legata a

---

18) G. PASCOLI, *Un poeta di lingua morta*, in G. PASCOLI, *Prose*, con una premessa di A. VICINELLI, I, *Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori 1947, pp. 161-162: «Io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale, del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora né la lingua né i modi né il ritmo abituali». T.E. PETERSON cit., p. 176, nota come lo stesso Giudici considerasse la pratica poetica analoga a quella religiosa, in quanto nasce «da un' *ékstasis* ossia, letteralmente, da una dislocazione, da uno spostamento della sensibilità, da una *distrazione* dalla coscienza soggettiva, da un suo *non esserci* alle cose usuali, da un suo dimenticarsi nel silenzio in cui una voce “altra” parlerà» (G. GIUDICI, *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., p. 231). Si veda anche G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 209: «la lingua poetica è lingua “strana” per eccellenza: la *lingua di gitane*, la *lingua che più non si sa*, perseguita da Pascoli (si vede) al massimo livello di consapevolezza».

19) G. GIUDICI, *Gli aeroplanini di Kafka*, cit., p. 27.

20) Ivi, p. 29.

21) Ivi, pp. 29-30.

Pascoli, la cui casa è rappresentata in una delle poesie del *Ristorante dei morti, Presto illeggibili*, come «Casa-farfalla che si posa / Nello spazio di una rosa»: immagine che allude a questa dimensione di misteriosa e fragile semplicità, alla difficile trasposizione del «non finito» che alberga «nel buio della meninge».

Il nome di Pascoli come precursore di moderne teorie del linguaggio emerge alla fine del saggio:

Non esistono manuali d'istruzione, *do it yourself*, per la poesia, è un margine di mondo, frangia estrema, paese cimmerico, dove i valori del secolo, dicevo, risultano scaduti: è un regno di ossimori, di misteriose chiarezze, di limpidi misteri; e dove lo strumento del dire e del parlare, la lingua poetica, è retto da un sistema di improbabilità, sul malcerto confine fra al di qua e al di là dell'effato, fra ciò che vorrebbe dirsi e non riesce a dirsi e si distrugge nel dirsi, come ben sapeva il nostro Giovanni Pascoli parecchi decenni prima dei lacaniani<sup>22)</sup>.

Anche queste righe possono commentare *Presto illeggibili*, dove si sottolinea la fragilità di una poesia che, lungi dall'ambire all'eternità, si colloca in una «Casa di attimi e ariapersa / Dove l'incontro è già il distacco», precaria come i «segni del lapis» tracciati sui libri, e al contempo la sua natura cimmerica («un parlare di ectoplasmici / Senza suono»), la sua lontananza dal mondo e il suo nutrirsi di ossimori («caldo gelo», incontro e distacco, parole senza suono). Giudici vede insomma in Pascoli colui che ha «dato voce a una realtà pre-coscienza, tra essere e non essere, subliminale, mondo fantasmatico», evocando con il suo linguaggio, che pure è stato spesso tacciato di «banale melodiosità», un'«espressione al di qua della parola», al limite dell'«afasia».<sup>23)</sup>

La natura ossimorica della poesia pascoliana era stata messa in evidenza nel 1955 da Gianfranco Contini, maestro di Perugia, nel discorso intitolato *Il linguaggio del Pascoli*, che analizza lucidamente, nei suoi livelli grammaticale, pregrammaticale e postgrammaticale, quella «lingua che più non si sa» (come Pascoli definisce il linguaggio delle rondini in *Addio!*), «già registrata in qualche luogo ideale ma sottratta all'uso quotidiano», una «lingua morta» che è al contempo una «lingua nuova». Commentando un testo come la *Servetta di monte*, in cui «l'indeterminatezza, questo fondo che dialetticamente sorregge il determinato, è esposta in una parola semanti-

22) Ivi, p. 33. Già in *Alla riscoperta di Pascoli* cit., pp. 210-211, il poeta romagnolo era definito «contemporaneo di Saussure, manipolatore di una *langue* personale che per minimi scarti si combinava caleidoscopicamente nella *parole* di poesie in apparenza non troppo diverse fra loro, ma dove niente è lasciato al caso».

23) G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 210.

camente sfuggente, artisticamente quanto mai precisa», Contini conclude il discorso cercando di definire il cosiddetto «mistero pascoliano»:

Più il Pascoli è chiaro, addirittura luminoso, come precisamente nella *Servetta di monte*, e più radicalmente è irrazionale; e a rovescio l'irrazionale in tanto consiste in quanto s'inquadri entro linee ben definite, anzi ricalcate; soltanto elementi garantiti da una tecnica ineccepibile valgono a captare questi dati sfuggenti<sup>24)</sup>.

Il discorso di Contini è certo ben presente a Giudici<sup>25)</sup>, ma sarebbe difficile non collegare il saggio del 1981 soprattutto alle recenti scoperte di Perugi sull'estetica pascoliana: la poesia vista come «risorgere in noi dell'uomo primitivo e del fanciullo addormentato», fondata sulla conoscenza intuitiva ed emotiva, definibile come associazione di meraviglia e di memoria; l'insistenza sul «tormento» del poeta che cerca di esprimersi con una lingua che è necessariamente «fuori» di lui; «i residui vischiosi che la lotta contro il linguaggio preconstituito fatalmente deposita nell'atto espressivo»<sup>26)</sup>, completamente ignorati da Croce; l'intuizione di aspetti che solo molto più tardi sarebbero stati riconosciuti dai linguisti:

se il bello è l'accordo dell'espressione con la «meteora psichica» [...] che viene a galla dal fondo «prerazionale» [...] della nostra psiche, questa meteora va inquadrata nel suo rapporto agonistico, contrastivo, rispetto ai vincoli imposti dal canale di comunicazione [...] Certo nessuno, prima di Saussure, avvertì più del Pascoli il condizionamento della *langue* in quanto sistema di convenzioni immanenti: e l'avvertì in forma francamente dolorosa, come una mordacchia dalla quale la voce, originariamente limpida e pura, fuoriesca in suoni chiocci, striduli, al limite dell'intelligibilità<sup>27)</sup>.

Le citazioni sono tratte dall'introduzione del 1982 ai *Canti di Castelvecchio*, in cui Perugi espone i risultati del «lungo periodo di ricerche condotte nell'archivio e nella biblioteca di Casa Pascoli»; tra i libri da lui scoperti il critico cita il «glossario inglese redatto dal Pascoli nei margini di un'edizione oxoniense dell'*Odissea*», che sappiamo essere stato

24) G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli* [1955], *Studi pascoliani*, a cura della SOCIETÀ DI STUDI ROMAGNOLI, Faenza, Lega 1958, pp. 27-52, poi (con il titolo *Profilo di Giovanni Pascoli*) in G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di A. VICINELLI, I, Milano, Mondadori 1981, da cui cito, p. XCVIII; ora in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Torino, Einaudi 1970, pp. 219-45.

25) Contini è citato, come maestro di Perugi, in G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 206.

26) M. PERUGI, *Dai Canti di Castelvecchio* cit., pp. 10-12.

27) Ivi, pp. 9-12.

mostrato, in quell'occasione, a Giudici<sup>28)</sup>.

Questo è il Pascoli a cui Giudici collega alcune delle sue intuizioni più profonde sulla poesia, a partire da quella del poema come «epifania» che «atterra» nella vita e nella lingua del poeta<sup>29)</sup>. È il Pascoli che, nel saggio su Montale del 1982, Giudici definisce «il primo che, sovvertendo quel rapporto [tra “verticalità attiva” dell'io poetante e “orizzontalità passiva” della materia linguistica], si ponesse come “medium” e quasi oggetto di una “lingua poetica” che “lo” agiva, di una poesia che (dalla terra di nessuno fra il “dire” e il “prima-del-dire”) attraverso di lui “si” scriveva», il capostipite di una linea che sarebbe giunta a Montale, a Saba e a Noventa<sup>30)</sup>. Con quale attenzione Giudici abbia poi seguito la pubblicazione dei risultati delle ricerche di Perugi è dimostrato non solo dal saggio del 1981, ma dai riferimenti espliciti, nello scritto del 1984 *Come una poesia si costruisce*, alla terminologia pascoliana tratta dagli *Elementi di letteratura* o dagli scritti danteschi e comunque messa in luce dal critico nei saggi successivi all'antologia Ricciardi, dall'espressione «meteora psichica» alla definizione della poesia come «linguaggio “polisenso”»<sup>31)</sup>.

Il «corto circuito» tra i due poeti non avviene quindi, paradossalmente, attraverso la poesia pascoliana, le cui tracce in Giudici sono sporadiche,

28) Sulle glosse attribuibili, secondo Perugi, alla mano di Pascoli cfr. G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 208: «Mi mette sotto gli occhi un'*Odissea* stampata a Oxford nel 1827; vedo, nel testo greco, una parola sottolineata a matita leggerissima: è “trizousai”, “stridenti”, le anime dei Proci uccisi; e, a margine, un'annotazione del Pascoli: “squeak, gibber, Shaksp.”, con ovvio rimando all'*Amleto* (atto I, prima scena, verso 116), quando Marcello parla delle anime dei morti che “squeak and gibber in the Roman streets”, “stridono ed errano per le vie di Roma”, come appunto stridono, sibilano, mormorano, piangono in Pascoli le anime in pena dei morti». Si veda il commento alla *Squilletta di Caprona* in M. PERUGI, *Dai Canti di Castelvecchio* cit., p. 78: «squillava e crocchiar tradiscono due lemmi assai caratteristici del glossario inglese, vale a dire OD. XXIV *squeak* (di cui *squeal* è sinonimo: cfr. *squilletta*) e IX 390 *crackled*». Si veda inoltre il cappello introduttivo all'*Uccellino del freddo*, a p. 497: «La coerenza del messaggio linguistico è, ovviamente, al servizio di un messaggio di morte: dallo *strido* (v. 4) memore delle connotazioni funebri legate all'omerico *trizein*». Un riferimento preciso a questo uso pascoliano di “stridere” è in *Contrappunto*, v. 31 «Non stridono alcuna agonia» (cfr. il commento di Zucco in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1537).

29) G. GIUDICI, *Gli aeroplanini di Kafka* cit., p. 35.

30) G. GIUDICI, *Montale: per un anniversario*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., pp. 193-196. Cfr. G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., pp. 1535-1536.

31) Si veda G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce* cit., p. 64: «In modo un po' scherzoso mi è capitato più volte, conversando, di paragonare questo disagio pre-poetico (forse derivante dalla non ancor registrata presenza di quella che M. Perugi chiama, a proposito del Pascoli, “meteora psichica”) al “divino spavento” che, nella *Passione*, il Manzoni attribuisce al poeta Isaia; e *ibidem*, p. 66: «In quanto linguaggio “polisenso” (termine, se non sbaglio, introdotto nella terminologia critica da Giovanni Pascoli), la lingua poetica trova le sue origini e le sue ragioni in zone di sensibilità (per così dire) primordiali, che l'evoluzione imposta alla specie dai condizionamenti della civiltà e della tecnologia ha reso come ottuse, atrofizzate, rimosse in un buio al di qua dell'intelletto». Un riferimento importante è già in G. GIUDICI, *Un paese di dilettranti*, del 1982: «“C'è in ogni lingua e letteratura” diceva Giovanni Pascoli nel 1906 ai maestri elementari frequentanti un suo corso pedagogico presso

bensì attraverso il personaggio Pascoli e la sua poetica. La prima lirica del *Ristorante dei morti* in cui ne avvertiamo chiaramente la presenza non si trova nella sezione *Pascoli*, ma in *L'uomo che dormendo rideva*, un testo aggiunto nel 1981 in testa alla sezione del 1977 *L'ordine*. Il titolo allude in modo abbastanza chiaro alla novella di Pirandello *Tu ridi*, il cui protagonista, uomo frustrato e infelice, ride sonoramente, suo malgrado, durante il sonno, suscitando l'ira della moglie, senza riuscire, fino alla fine, a ricordare il contenuto dei suoi sogni, sui quali nutre tuttavia grandi speranze:

Doveva esser così. Provvidenzialmente la natura, di nascosto, lo aiutava. Appena egli chiudeva gli occhi allo spettacolo delle sue miserie, la natura, ecco, gli spogliava lo spirito di tutte le gramaglie, e via se lo conduceva, leggero leggero, come una piuma, pei freschi viali dei sogni più giocondi<sup>32)</sup>.

Ma se è pirandelliano il contrasto tra la vita diurna e razionale e quella notturna, irrazionale e assurda, e il confronto, secondo un *topos* frequente in Giudici, tra l'io e un immaginario pubblico che lo schernisce e lo condanna (gli «osceni che sghignazzano intorno»), è invece pascoliano il personaggio del «visitatore» che si presenta come una «bella visione» «attraverso la buca del cervello», e al quale, a partire dalla quarta strofa, l'io poetante si rivolge in seconda persona:

Vieni tu a popolarmi fabbricatore di sorprese  
 Che all'improvviso tramuti le lacrime  
 Tu che da un rametto  
 Ricavi zùfoli

Scopritore di nidi mago di mani ombra  
 Che alle pareti della sera parlano il lupo  
 Tu che fai il treno e l'urlo della sirena  
 Tu annunciatore della neve sulla porta

---

l'Università di Bologna “un ‘quid’ speciale e intraducibile, che pochi sanno percepire nella lingua e nella letteratura lor proprie, e avvertono, invece, senza difficoltà nelle altrui. Ogni lingua straniera, pur da voi non intesa, vi suona all'orecchio più, dirò, mirabilmente che la vostra”. Questa citazione pascoliana, indipendentemente dagli sviluppi del suo contesto, mi riporta a uno dei luoghi più comuni di certe mie riflessioni sulla lingua poetica: che non è soltanto, rispetto alla normale lingua di comunicazione basata principalmente sul lessico e sulla sintassi, un qualcosa di più “ricco” [...] ma anche un qualcosa di “strano”, di inusitato rispetto al quotidiano scrivere e parlare» (in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., pp. 116-117). Si veda poi G. GIUDICI, *Il dono totale*, del 1992: «Sublimemente intempestiva, la poesia è un vento che spira da un paese ignoto e inesplorato, parlando nella “lingua di gitane” di quelle rondini di Giovanni Pascoli» (in G. GIUDICI, *Per forza e per amore* cit., p. 44).

32) L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, I, Milano, Mondadori 1980, p. 1222.

Separa acqua da vino nel medesimo bicchiere  
 Dimmi un pensiero che mi abita dentro  
 Fa il verso alla civetta che da fuori ti risponde  
 Raccontami il futuro del domani che è passato  
 (*L'uomo che dormendo rideva*, vv. 13-24)

Il fanciullino, ipostasi della poesia o meglio della dimensione prerazionale che abita in ogni uomo, al quale Pascoli si rivolge in seconda persona nei *Pensieri sull'arte poetica* del 1897 (rielaborati nel 1903 con titolo *Il fanciullino*), è appunto l'interlocutore nascosto che «risuona» in un «angolo dell'anima», con il quale soprattutto l'uomo in età matura «ama parlare»<sup>33)</sup>. Questo misterioso ospite è «quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione»<sup>34)</sup>. È la poesia concepita come entità *agens* o come voce che «detta dentro» («Dimmi un pensiero che mi abita dentro»), secondo parole dantesche adoperate da Pascoli che Giudici riprenderà nel saggio *Come una poesia si costruisce*, per spiegare concretamente cosa sia per lui il poetare<sup>35)</sup>. Nello stesso saggio si cita appunto la metafora del fanciullino per rivendicarne «il senso profondo e serio» e si spiega come «la facoltà poetica e artistica in genere (e dunque tutto il sistema percettivo e ricettivo ad essa pertinente) si fondi precisamente su queste zone di sensibilità [primordiali] che, col definirsi e limitarsi del modello di razionalità affermatosi gradualmente nelle civiltà storiche, risultano nella norma degli individui come cancellate o dormienti e che sfuggono comunque al dominio della coscienza»<sup>36)</sup>: una sorta di corollario alla definizione della poesia proposta negli *Elementi di letteratura pascoliana*, «risorgere in noi dell'uomo primitivo e del fanciullo addormentato»<sup>37)</sup>.

Pascoliana è, nella lirica di Giudici, la concezione del linguaggio poetico come mimesi della natura («fai il treno e l'urlo della sirena»), comunicazione con tutti gli esseri viventi e in particolare con gli uccelli («Fa il verso alla civetta che da fuori ti risponde»). La frase «Tu che da un rametto / ricavi zùfoli» è particolarmente carica di allusioni, perché lo zùfola ricavato da vegetali costituisce un attributo comune a due rappresentazioni del fanciullino. La prima in ordine cronologico è *Il fanciullo* di Gabriele

33) G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in G. PASCOLI, *Prose cit.*, pp. 5-6.

34) Ivi, p. 12.

35) G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce cit.*, p. 63.

36) Ivi, pp. 66-67.

37) M. PERUGI, «*Elementi di letteratura*» cit., p. 412.

d'Annunzio (1902), vero e proprio manifesto di poetica che apre l'*Alcyone* con un evidente omaggio al protagonista dei *Pensieri sull'arte poetica*:

Figlio della Cicala e dell'Olivo,  
nell'orto di qual Fauno  
tu cogliesti la canna pel tuo flauto,  
pel tuo sufolo doppio a sette fóri?  
(*Il fanciullo*, vv. 1-4)

Il «sufolo» grazie al quale il mitico fanciullo alcionio dialoga con la natura e ne esprime la voce è ripreso a breve distanza di tempo, in un contesto non più classico ma rurale, dal «fanciulletto Dore» nel *Pittiere dei Nuovi Poemetti pascoliani* (1909)<sup>38)</sup>. Anche Dore si costruisce un «flauto verde» (un «sufolo» nei successivi poemetti *Il solitario* e *L'usignolo*) con la cortecchia di un ramo per annunciare l'«avvento / dei fiori brevi e dell'eterno amore»: perché appunto il fanciullino «fa umano l'amore»<sup>39)</sup>, così come il «visitatore» di Giudici è «principio di tutto l'amore». Ed è lo stesso personaggio, Dore, che nell'*Alloro dei Primi Poemetti* di Pascoli si affaccia sulla porta di casa porgendo l'alloro alla sorella «tra un gran bianco di neve», così come il personaggio di Giudici è «annunciatore della neve sulla porta». Non possono non far pensare a Pascoli, in questo contesto, i «nidi» del v. 17, vera e propria parola tematica per il poeta romagnolo, e il «mago», metafora del poeta in testi di *Myricae* come *Il mago*, *Il miracolo* e *Il mendico*; in quest'ultima, il prodigio compiuto dal mago-pezzente consiste nel fare uscire acqua da una fontana e vino dall'altra. L'espressione «mago di mani», in particolare, ricorda le «mani d'oro» delle sorelle di Pascoli elogiate in *Ida e Maria* (*Myricae*), capaci di operare domestici incanti, ma potrebbe rimandare anche alle sapienti mani dello stesso Pascoli quali descritte da d'Annunzio nella *Contemplazione della morte*:

38) In uno dei passi aggiunti nel 1903 ai *Pensieri sull'arte poetica* si sottolinea il ruolo della musica, inscindibile da quello della poesia, ai fini della commozione estetica, ma anche della civilizzazione: «Il poeta, se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano. Quindi la credenza e il fatto, che il suon della cetra adunasse le pietre a far le mura della città, e animasse le piante e ammansasse le fiere della selva primordiale; e che i cantori guidassero e educassero i popoli. Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e tenero che fosse nella tribù d'uomini selvatici» (G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 30). Qui la classica cetra prende il posto del flauto, emblema della poesia pastorale fin dall'epoca classica (si veda il commento di Francesca Latini in G. PASCOLI, *Poesie, Nuovi poemetti*, a c. di F. LATINI, Torino, UTET 2008, p. 393-394). Sull'importanza estetica ed educativa della musica per Pascoli si veda da ultimo A. ZAZZARONI, *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e le «Canzoni di Re Enzo»*, Bologna, Patron 2013, pp. 15-37.

39) G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 6.

Come gli guardai le mani, delle quali sono sempre curioso, egli le ritrasse con un atto quasi fanciullesco. Io volevo osservare le dita che avevano foggiate l'odicina per le due sorelle [*Ida e Maria*] e i madrigali dell'*Ultima passeggiata*. [...] Con quelle stesse mani che aveva nascoste, egli fece un gesto di disdegno potente<sup>40</sup>.

Più a d'Annunzio che a Pascoli sembrano riferirsi la definizione «fabbricatore di sorprese» e il riso, che costituisce il segnale più evidente della presenza del «visitatore» in Giudici: il fanciullo dell'*Alcyone* sa infatti «ridere d'un suo bel selvaggio riso» (v. 118) e ha capacità demiurgiche («Par quasi che tu sol le cose muova», v. 58), tende cioè a imprimere sulla natura la propria personalità di «Meraviglioso artefice» (v. 307). È invece prettamente pascoliana l'esortazione «Raccontami il futuro del domani che è passato»: il poeta è infatti per Pascoli «l'uomo che non vive se non nel futuro, il cui mietere è il seminare stesso»<sup>41</sup>, ma nel contempo dialoga costantemente con il passato, perché l'infanzia dell'individuo riproduce antropologicamente l'infanzia dell'umanità. Giudici sembra insomma avere in mente non solo il fanciullino pascoliano, ma in generale un'idea di «poeta-voyant»<sup>42</sup> che accomuna Pascoli e d'Annunzio negli anni di svolta tra i due secoli e li connette alla grande estetica europea del simbolismo, basata sulla concezione della poesia come accesso intuitivo ed emotivo alla natura («Natura ed Arte sono un dio bifronte», si legge appunto nel *Fanciullo*, v. 168).

*L'uomo che dormendo rideva* introduce, con una parentesi di natura non tanto onirica quanto metapoetica, la sezione *L'ordine*, nella quale si descrive un rapporto tra l'io e la realtà esterna improntato alla paura del giudizio altrui, al timore di essere scoperti come diversi. La figura di bambino ritratta in *Storie* (1977), al tempo stesso autobiografica e metaforica, dotata di un «quieto sguardo infantile» (v. 16) che ricorda il fanciullino pascoliano (i cui «due occhi infantili [...] guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima»)<sup>43</sup>, deve subire un'ossessiva educazione all'ordine («mi cullavano nel loro ordine»): la sua unica salvezza, una volta diventato adulto, sarà nel cercare una «lezione diversa» nella propria vita, tentando, attraverso «baluginanti percezioni indizi analogie», un'esplorazione intuitiva della realtà e del proprio passato. La sezione si conclude con *Casa di Spinoza a Rijnsburg*, del 1981, che anticipa

40) G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca* [...], III, Milano, Mondadori 1947, pp. 218-219.

41) G. PASCOLI, *Una sagra*, in G. PASCOLI, *Prose* cit., p. 167.

42) G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce* cit., p. 65.

43) G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 22.

la sequenza *Pascoli* per il motivo della visita a un'abitazione come omaggio a un grande personaggio scomparso, per il colloquio con lo «spettro delicato» e soprattutto per la descrizione degli umili oggetti rimasti nella «casipola», in particolare dei libri<sup>44</sup>. Il filosofo, come il poeta, è visto come un genio che ha dovuto nascondere per tutta la vita la «passione», la «maestà del [...] cuore», sotto un'esistenza umile e ordinata, vissuta nell'attesa «del vero avvento».

Il rapporto con il mondo non offre vie di scampo alla paura e all'umiliazione: è impossibile sentirsi in «ordine», perfettamente conformi a quanto la società chiede e si aspetta. Si riscatta soltanto chi viene visitato da qualcosa di estraneo alle regole sociali e familiari, da quelle forme di follia che sono la poesia, la passione o la scienza, e chi riesce a recuperare qualche aspetto dell'infanzia in quanto epoca precedente alla repressiva educazione. È questo il messaggio fondamentale della sezione *L'ordine*, che ritorna in *Pascoli*. Tra le due sequenze Giudici inserisce *La definizione*, una lunga lirica del 1987 nella quale introduce la figura di suo padre, il «Caro Insolubile», e quella confusione di identità, tra presente e passato, che caratterizzerà *Pascoli*:

E perdono identità, si permütano  
 In quelli più d'un momento  
 I quotidiani astanti – il figlio è il padre  
 Un passo di prozio vagolante  
 Il corpo eletto arretra nella sua sfatta madre.  
 Dove e quali saremo  
 Innocuo brandello nel dentro di un'altrui storia  
 (*La definizione*, vv. 50-56).

La sezione *Pascoli* è costruita come un piccolo canzoniere, nel quale le liriche precedenti al 1979 trovano un senso supplementare alla luce della figura del poeta romagnolo e della concezione della poesia elaborata da Giudici a partire dal 1979. Nella maggior parte dei testi il Pascoli rappresentato è il poeta-professore colto nella sua dimensione privata, che assume per Giudici una funzione di specchio e al contempo di padre (o nonno) con cui confrontarsi: un padre triste e patetico, alle prese con la vecchiaia e con le difficoltà economiche, per il quale la poesia è una prassi necessaria ma vergognosa e la principale necessità è mostrarsi inoffensivo alla società che lo circonda. Nella poesia di esordio, *Contrappunto*, l'ambientazione barghigiana è solo un pretesto per mettere in scena la «preco-

44) Così Zucco in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1533.

ce sera» del Pascoli bolognese, al quale l'autore si sente connesso per motivi anagrafici: nel 1979 Giudici aveva 55 anni, Pascoli era morto a 56 anni. Le ultime opere di Pascoli «non volano» perché «vi prevale l'intento»: un intento costruttivo («contavi e ricontavi i versi») che cerca di nascondere la mancanza di ispirazione, l'«impotenza», sotto «la maestà dell'argomento». Giudici sembra alludere in particolare alle *Canzoni di Re Enzo*, ultima impresa ambiziosa e incompiuta di Pascoli. Perugi la descrive, nell'antologia, come un tentativo di ricreare l'epica riappropriandosi «dei modelli altrui» e traducendoli, proprio come aveva fatto la «nostra letteratura posteriore alla Grande guerra», con due intenti fondamentali: la «razionalizzazione» ed esorcizzazione della figura paterna e «la soluzione stessa del proprio itinerario di purificazione spirituale, che ha da concludersi col pieno recupero della dimensione di vita attiva [...] e con la definitiva investitura di poeta civile»<sup>45)</sup>. Perugi scopre quindi in Pascoli attitudini che Giudici riconosceva probabilmente analoghe alle sue, ossia il bisogno di tradurre dei modelli da lingue e contesti diversi, e di travestirsi: sotto le spoglie di Dante prima di tutto, ma anche di Leopardi e di tanti personaggi eroici più o meno falliti, l'ultimo dei quali è proprio re Enzo.

Protagonista della seconda lirica è, come dichiara il titolo, *Barga*, ossia il contesto sociale nel quale Pascoli trascorse la maggior parte degli anni della sua maturità, in simbiosi con la sorella Maria e il cane Gulì. La convivenza dell'anomala coppia di romagnoli con i contadini e mezzadri barchigiani è caratterizzata da una totale incomprensione: Giovanni e Maria possono sopravvivere tranquillamente soltanto perché non «danno fastidio», adottano cioè un modello di comportamento tipico di numerosi personaggi di Giudici. Ma a questa perpetua e frustrante finzione Pascoli ha trovato un riscatto e un'alternativa: chiudendosi nei piani superiori della casa, «di sopra», entra in una dimensione diversa, che il mondo ignora o intuisce con diffidenza, dove «scrive» e imprime col «lapis» segni misteriosi sui suoi libri, «parla con gli spiriti» (secondo una diceria riferita a Perugi dal custode Bertoncini, Pascoli teneva sedute spiritiche), «sta in ascolto degli uccelli e gli fa il verso» (e qui Giudici si riferisce, con un'espressione da profani, alla fittissima presenza degli uccelli nella poesia di Pascoli, in particolare nei *Canti di Castelvecchio*, e alla capacità fonomimetica oggetto di analisi nel saggio di Contini). A questa vita segreta e notturna («La notte il lume resta acceso fino a tardi») si alterna il desiderio di mescolarsi all'esistenza degli altri, di andare all'osteria e soprattutto di domandare «il nome delle cose»: un procedere che Giudici definisce «democratico», esprimen-

45) G. PASCOLI, *Opere cit.*, p. XIX.

do in termini popolari, con effetto parodico, la metafora coniata da Contini nel suo saggio del 1955 sul *Linguaggio del Pascoli*:

la rivoluzione romantica si può anche definire con una facile metafora l'estensione del diritto di cittadinanza a tutti gli elementi della realtà. E se volete un'altra metafora di carattere politico, diciamola pure democrazia poetica, una democrazia poetica la quale, se non investe precisamente gli umili, investe almeno le cose umili [...] Anche da questo punto di vista, dunque, Pascoli, con la sua democrazia sotto l'uomo, rompe la tradizione e ci vuole permanere <sup>46)</sup>.

Subito dopo *Barga* Giudici colloca una delle due liriche precedenti l'autunno del 1979 e quindi in origine non collegate alla figura di Pascoli: *Eh sì*, del 1978, in cui trova espressione una delle più profonde contraddizioni di Giudici, quella tra la tendenza a poetare e il senso di vergogna che essa suscita in lui, per tradizione e provenienza sociale <sup>47)</sup>. La voce parlante di *Eh sì*, che dal punto di vista autobiografico si può facilmente attribuire alla famiglia di Giudici, non ha riferimenti specifici all'interno della sezione: non può appartenere alla famiglia Pascoli quale delineata nelle liriche precedenti, formata da due soli fratelli parimente appassionati di poesia. Esprime comunque il peso della tradizione piccolo-borghese sulla psicologia di Pascoli e del poeta in generale, che rischia sempre di sentir giudicare dagli altri (i parenti, i vicini, il pubblico) i propri scritti come ridicole e colpevoli «bischerate». Questo sentimento non era affatto estraneo allo stesso Pascoli, il quale visse con estremo disagio per tutta la vita, e specialmente negli ultimi anni, il rapporto con i critici e il pubblico: sintomatico è, nel *Fanciullino*, il tentativo di giustificarsi di fronte a coloro che «perché lo sentono e vedono bamboleggiare qualche volta, credono volentieri che [...] bamboleggi sempre, anche quando lavora *sul serio* per guadagnarsi la vita» <sup>48)</sup>.

In *Presto illeggibili* emerge per la prima volta l'altro aspetto della personalità di Pascoli: la dimensione aerea, libera e atemporale della poesia. La «casa-farfalla» chiamata, come abbiamo visto, a rappresentare la poesia ha nel contempo la materialità della casa reale di Castelvecchio e la consistenza onirica e illusoria della casa materna di San Mauro evocata da Pascoli in

46) G. PASCOLI, *Poesie* cit., pp. LXXXIII-IV.

47) «Il ceto da cui provengo, a metà fra piccola borghesia e sottoproletariato, mi aveva condizionato a considerare la scrittura dei versi come alcunché di estraneo, di non lecito, di appartenente alla classe dell'agio e, in fondo, di ridicolo e vergognoso», racconta Giudici in un saggio del 1978, *Chi scrive quei brutti versi?* (in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., p. 78).

48) G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 19.

*Casa mia (Canti di Castelvecchio)*<sup>49)</sup>:

M'era la casa avanti,  
 tacita al vespro puro,  
 tutta fiorita al muro  
 di rose rampicanti.  
 (*Casa mia*, vv. 5-8)

La «rosa» nel cui spazio si posa la «casa-farfalla» condensa in sé più riferimenti: alle rose rampicanti di *Casa mia*, che adornano la dimora di una defunta, ma anche alla metaforica rosa che nel saggio *Gli aeroplanini di Kafka* viene assunta a emblema della poesia, sull'esempio di versi di Brecht<sup>50)</sup>.

Chiusi in questo spazio vivono due esseri indicati come «io e te», che si isolano dal mondo circostante volando come «rondini intrizzite», uccelli «spaventati / Dai tipi coi piedi sulla terra», e al tempo stesso si seppelliscono come «talpe» apprendendo una lingua da inferi: due esseri che possiamo immaginare come i due fratelli Pascoli, divisi tra l'intimo e folle volo della poesia e un «grande [...] desiderio di ordine» che li induce a inscenare una «finzione» sul «teatro» della vita, ma comunque destinati a passare «senza storia», «presto illeggibili» come i segni sui libri. Inutile sfogliare il «perfetto crawl», la «bracciata» che Giudici aveva già indicato in una poesia del 1972, *Alle spalle (O beatrice)*, come mezzo per «resistere» ai flutti della vita: non scampa al «fosso» del tempo neanche chi si ritiene «amico del direttore del teatro»<sup>51)</sup>. La necessità di fingersi uguali agli altri e la vergogna di far poesia costringono i due personaggi all'interno dei confini impalpabili ma inviolabili della «casa-farfalla». Il «tu» che percorre la lirica può essere pertanto interpretato in due modi diversi: da un lato si riferisce a Maria, l'«anima sorella», quale Pascoli la definisce nel *Vischio*, la compagna di vita e collaboratrice assidua la cui scrittura si mescola e si confonde con quella del fratello negli scartafacci dell'archivio; dall'altro, può avere una funzione analoga alla seconda persona di *L'uomo che dormendo rideva* e riferirsi quindi alla poesia, alla *Dama non cercata*, all'entità

49) Per un raffronto con *Casa mia* si veda anche T.E. PETERSON *L'omaggio di Giudici a Pascoli* cit., pp. 171-172.

50) «Il poema viene da lontano come quella “piccola rosa” di Brecht» (G. GIUDICI, *Gli aeroplanini di Kafka* cit., p. 34).

51) Per quest'allusione si veda G. GIUDICI, *Dall'alto e dal futuro: su «Guerra e pace»* (1984), in G. GIUDICI, *Per forza e per amore* cit., p. 84: «il punto di vista dello scrittore è ben altro: è postumo; è quello di chi scruta un confuso presente attraverso lo specchio magico del futuro: sicché sotto un certo aspetto *Guerra e pace* è metafora dello sguardo di Dio o, per chi non sia disposto ad accettare l'immagine, di un Grande Orologiaio o Direttore di Teatro che dal suo Invisibile ci osservi e magari maneggi gli intricati fili delle nostre esistenze».

che visita il poeta in modo imprevedibile e sporadico trasportandolo in un'altra dimensione.

In *Vent'anni* questa figura aerea di poeta acquista una «corporeità immaginata» e si collega al poeta Giovanni Giudici, il «futuro» di Giovanni Pascoli, separato da lui da pochi anni: gli anni che intercorrono tra la nascita del primo (1924) e la morte del secondo (1912). Mediatore di questa incarnazione è il nonno di Giudici («un vecchio quasi della tua età»), le cui abitudini rappresentano un «faticato decoro», il sofferto tentativo di mostrarsi al pubblico in vestiti «buoni» e di sbarcare il lunario con scarsi mezzi. Gli oggetti del nonno prendono così il posto di quelli osservati nella casa di Castelvecchio: gli indumenti lisi, il bricco dell'acqua in camera, la tabacchiera, la penna «vàterman», la scatola di legno in cui conservare i soldi, e soprattutto il letto. Il letto in cui morì Pascoli, che a Castelvecchio era sembrato a Giudici «così stretto», è corto come quello che il poeta ha ereditato dal nonno e diventa un «letto [...] di Procuste», emblema di un'esistenza trascorsa nelle ristrettezze e nel disagio. L'immagine del nonno morto descritta in quel letto («È là disteso bianco e oro da morto / Coi due rossetti arguti sulle guance») ricorda quella del compagno di collegio «morto giovinetto» nell'*Aquilone* di Pascoli:

Tu eri tutto bianco, io mi rammento:  
solo avevi del rosso nei ginocchi,  
per quel nostro pregar sul pavimento.  
(*L'aquilone*, vv. 46-48)

Entrambi questi defunti sono evocati in funzione di specchio e confronto con l'io poetante: se nel nonno, e nel vecchio poeta a cui è assimilato, l'autore scorge il proprio passato, richiamato come modello con il quale commisurarsi e dal quale prendere le distanze, nel ragazzino morto Pascoli vede se stesso bambino, raggelato in un candore d'innocenza prima delle delusioni dell'età adulta.

Il «desiderio di ordine» attribuito ai due personaggi di *Presto illeggibili* è frutto di un'educazione al borghese decoro e alla finzione, rappresentata in *Ordnung!*. Il destinatario delle secche istruzioni impartite in questa lirica è chiamato «Giovannino», un appellativo che può riferirsi tanto a Pascoli (notoriamente chiamato «Zvani» dai familiari) quanto allo stesso Giudici, ma che più precisamente richiama il *Giovannino* della lirica eponica dei *Canti di Castelvecchio*: il «fanciullo pallido e dimesso» nel quale Pascoli commiserava sé stesso e sul quale proietta il suo senso d'inutilità dell'esistenza. Anche da *Ordnung!* traspare un profondo senso di pietà per il bambino, sottoposto a una così sistematica repressione degli istinti: un

bambino a cui viene insegnato a «perdonare le offese ricevute», a tenere «lontani i cattivi pensieri», a ringraziare «la fortuna se è stata avara», proprio come possiamo immaginare che fosse educato Zvanì. Pascoli infatti, pur non dimenticando mai l'offesa suprema ricevuta con l'uccisione del padre, si prefigge, fin dalla prefazione di *Myricae*, di sublimare le proprie sofferenze nella poesia («l'uomo che da quel nero ha oscurata la vita, ti chiama a benedire la vita»; «questa parola potrebbe esser di odio, e è d'amore») e, afflitto per tutta la vita da problemi economici, vanta in più occasioni la propria capacità di accontentarsi del «poco» che gli offre la sorte<sup>52</sup>. Ma l'invito a sparare con cui si chiude seccamente e inaspettatamente *Ordnung!* rovescia l'intera impostazione di questo sistema etico, basato sulla rimozione dell'aggressività, e allude a un istinto violento e autoviolento che emerge in rari quanto notevoli passi dell'opera pascoliana. «Getta quell'arma che t'incanta. Spera / l'ultima volta», si legge in *Piccolo dono* di *Myricae*: un riferimento esplicito alla tentazione del suicidio. E di suicidio si parla nuovamente in uno degli ultimi testi pascoliani, *Il ponte sull'Aposa* dei *Canti di Castelvecchio*.

In *Oggetti* è condannata la tendenza piccolo-borghese a idolatrare e tramandare le cose, già rispecchiata, nel *Ristorante dei morti*, nel *Piccolo lampadario*. Le «suppellettili» appartengono alla famiglia del poeta, come indica l'accenno al pignoramento di cui si parla nel *Male dei creditori*, ma l'occasione per contemplare dall'esterno questo «assedio» esercitato dagli oggetti sulle persone è indubbiamente offerta – come fa notare Perugi – dall'osservazione degli oggetti conservati con tanta cura da Maria in casa Pascoli e dal senso di oppressione da essi trasmesso: «l'odore di cera e di morto incenso che ristagna per le scale, il buio del salotto buono, i serviti di tazzine e bicchieri che s'impolverano dietro i vetri della credenza» sono per Perugi segni immediatamente percepibili dell'operazione di «incrostazione» della memoria del poeta operata dalla sorella<sup>53</sup>.

Meno legato a Pascoli e al ricordo di Castelvecchio è il testo successivo, *Politica e altro*, i cui protagonisti sono chiusi nella soddisfazione per sé stessi, per la loro «lieta intelligenza» e per le «rispettive eccellenze», mentre il tempo li isola e «strani eventi» si sviluppano «nelle fratte del frattem-

52) Si vedano ad esempio le prefazioni dei *Primi Poemetti* («anche una crosta ammuffita e una scodella di legumi sono buon cibo alla nostra fame») e dei *Poemi Conviviali* («Sottili facevo le spese, come par giusto alla nostra madre Italia che povera e trita passi la vita di coloro che le educano e istruiscono gli altri figli, nostri minori fratelli. [...] Sono dunque sincero, quando parlo della delizia che c'è, a vivere in una casa pulita, sebben povera, ad assidersi avanti una tovaglia di bucato, sebben grossa, a coltivare qualche fiore, a sentir cantare gli uccelli. . .»). Le citazioni sono tratte da G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. NAVA, Roma, Salerno 1991, pp. 5-6, *Primi Poemetti*, a cura di F. NASSI, Bologna, Pàtron 2011, p. 58 e *Poemi Conviviali*, a cura di G. NAVA, Torino, Einaudi 2008, pp. 3-4.

53) G. PASCOLI, *Opere* cit., p. 723. Cfr. M. PERUGI, *Pascoli pulverulento* cit., p. 92.

po»: è il medesimo tempo insidioso che minaccia di annegare in un «fosso» i due personaggi, pur tanto più consapevoli, di *Presto illeggibili*. Il tentativo di scampare alla «deriva» e alla «frana» del tempo ritorna in *Evocazioni*, il cui titolo ricorda la dichiarazione d'intenti con la quale Giudici concludeva il suo articolo *Alla riscoperta di Pascoli*: «Non è senza timore che mi appresto ad evocare questo spirito»<sup>54</sup>). In questa lirica scandita in cinque parti, la prima allusione a Pascoli è l'immagine, nella seconda parte, della nuova casa «troppo vasta» nella quale il protagonista e la moglie vagano «spersi come spiriti», proprio come i due personaggi chiusi nella dimora di *Presto illeggibili*. Nella terza parte il fantasma di Pascoli è evocato, come in *Contrappunto*, per motivi cronologici: il poeta, per bocca della moglie, si augura di vivere altri vent'anni e rivolgendosi all'indietro ritrova, scomparso vent'anni prima, l'altro Giovanni, del quale sottolinea particolari comici come la «pancia» e i vestiti da cerimonia disastrosamente inadeguati. Nella quarta parte l'analogia tra la coppia dei fratelli Giovanni e Maria e quella dei coniugi Giudici si precisa in alcune caratteristiche: l'abilità di trascorrere la vita «camuffati», attenti a non causare dispiaceri né scandali, e il tentativo di eludere, lasciando tracce scritte, l'erosione operata dal tempo su «ogni altro senso».

Il Pascoli di *Evocazioni* è quindi una sorta di padre impresentabile, con il quale tuttavia non si può evitare di confrontarsi. Ogni dettaglio della sua personalità è delineato con l'intento di abbassare la figura del poeta, descrivendola in registro comico: dalla definizione di «dimidiato petrarca», che si riferisce alla «scomoda ambiguità del giudizio di d'Annunzio» di cui Giudici aveva parlato con Perugi<sup>55</sup>), all'allusione finale alle sedute spiritiche, alla descrizione dei dettagli più pietosamente ridicoli dell'aspetto fisico e dell'abbigliamento. Il tema topico del resistere della gloria poetica al trascorrere del tempo culmina nell'evocazione finale di una voce «che non ha tempo perché non lo possiede», la voce cioè di un defunto, la quale conclude che «*Tutto è la stessa cosa*».

La penultima poesia della sezione, *Mani*, descrive un incontro tra l'io e un personaggio femminile le cui mani, «ruvide e lavandaie», contrastano con la «raffinata presenza» e con la «voce così musicale». Nonostante il loro aspetto tanto materiale, queste mani non appartengono a una donna reale («di alcuna in apparenza»), ma forse alla «Fonte del bene»: un probabile riferimento alla madre. Anche in questo caso, nessun elemento preciso rimanda a Pascoli, se non il motivo dell'incontro onirico con una donna non appartenente al mondo dei vivi, che cerca di comunicare con il

54) G. GIUDICI, *Alla riscoperta di Pascoli* cit., p. 211.

55) M. PERUGI, *Pascoli pulverulento* cit., p. 94.

soggetto tramite gesti e sguardi: nel caso di Pascoli e, in particolare, delle liriche *Casa mia* e *Mia madre* del *Ritorno a San Mauro* (*Canti di Castelvecchio*), si tratta esplicitamente della madre. Non si può tuttavia dimenticare l'elogio delle «mani d'oro» delle sorelle di Pascoli in *Ida e Maria*, l'«odicina» citata a memoria da d'Annunzio nell'incontro con il poeta del 1895: mani non lavandaie, ma tessitrici di un «funebre telo» per il fratello, secondo l'insegnamento lasciato dalla «pia madre»<sup>56)</sup>. Tanto in Pascoli quanto in Giudici, si tratta di mani laboriose e al tempo stesso affettuose, che trasmettono e rispecchiano l'opera delle mani materne. Il dettaglio della voce «musicale» può essere allora riferito al «canto» che in *Ida e Maria* accompagna il ricordo delle donne tessitrici di San Mauro; e l'attenzione con cui le mani della donna stringono l'uomo «con timore di fargli male» ricorda senz'altro quella della madre del «morto giovinetto» dell'*Aquilone*, che pettinano il figlio «adagio, per non fargli male». Un'altra figura femminile probabilmente non estranea alla lirica giustiana è la defunta *Tessitrice* del *Ritorno a San Mauro*, la cui «bianca mano» tesse una tela infinita per il suo «dolce amore», ma il cui «arguto pettine [...] non suona» più.

Chiude la sezione su Pascoli un altro testo intensamente metapoetico, *Visitazioni*, vera e propria summa della poetica di Giudici, che ad esso dedicherà un ampio commento in un'intervista del 1993<sup>57)</sup>. «Melancòlia», secondo la pronuncia etimologica, è definita da Giudici, in un saggio del 1983, la Musa, in quanto sentimento di «nostalgia del non essere stato uomo nella pienezza della propria umanità»<sup>58)</sup>. Rimanda immediatamente a Pascoli il dettaglio della «prigione» nel quale la Musa è rinchiusa: in *Psyche* e *La civetta* (*Poemi Conviviali*) la metafora platonica della prigionia dell'anima sulla terra è usata per rappresentare la prigionia del fanciullino nell'uomo adulto. In particolare i vv. 13-16 di *Visitazioni*, «Noi che improvvisa visitò / La nuvola del tuo odore / Quando sparita ti frugava / Il piccolo cane amore», si modellano su *Psyche*, vv. 182-184: «Ti cerca, acre fiutando, / dall'altra riva il cane che divora / ciò ch'è di troppo. Tutti, o Psyche, invano!». *Visitazioni*, come spiega Giudici nell'intervista, è una poesia sul farsi di una poesia: presenta cioè il «reperto» di un'esperienza personale (la comparsa di un misterioso reggimento di prigionieri visto dall'autore bambino durante l'occupazione tedesca di Roma) mescolando-

56) Lavandaie sono del resto tante donne evocate nella poesia pascoliana: dalle *Lavandare* del madrigale di *Myricae*, che intonano «lunghe cantilene», a quelle della giovanile *Epistola a Ridiverde*, alla Rosa dell'*Accestire* (*Primi Poemetti*), fino alle «ricciute donne» dell'*Ultimo viaggio* (*Poemi Conviviali*), XIII, 24-25.

57) A. BERTONI e S. JEMMA (a cura di), *Conversazione con Giudici sulla poesia* cit., pp. 75-76.

58) G. GIUDICI, *La Musa inquietante*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., p. 48.

lo a «immagini di luce, di sensorietà olfattiva, reperti e registrazioni di esperienze personali», all'uso di una «loquela infantile» («zoi» come plurale di zoo), a ossimori («muto suono / fermo nel puro movimento») <sup>59)</sup>. È perciò il tentativo di mettere in scena la “meteora psichica” che è all'origine della poesia prima che essa dia origine a una lirica vera e propria, rappresentando lo stadio ancora confuso della mente che con fatica interpreta la voce che «detta dentro». Nella conclusione, il poeta si riconosce voce balbettante («Balbetto il più che mi chiedi»), inadeguata eco della Musa, definita ancora una volta secondo due categorie pascoliane: «male sacro», perché, per il Pascoli del *Fanciullino* e del *Cieco di Chio*, la cecità propria dell'antico aedo è il segno della poesia, in quanto condanna a non vedere la realtà immanente per concentrarsi meglio su ciò che è invisibile agli occhi; «Ritmo che mi precedi», perché Pascoli definisce, sempre nel *Fanciullino*, la poesia delle origini come puro «ritmo» <sup>60)</sup>. Con questa invocazione di un'entità collegata al contempo con l'infanzia dell'individuo, in quanto prerazionale che sfugge «al dominio della coscienza», e con l'infanzia dell'umanità, il «selvaggio» di Lévy-Strauss <sup>61)</sup>, termina la sezione *Pascoli* e la riscoperta nell'antico poeta di una possibile via di salvezza per la moderna poesia.

FRANCESCA NASSI

---

59) *Conversazione con Giudici sulla poesia*, a cura di A. BERTONI e S. JEMMA cit., p. 76.

60) G. PASCOLI, *Il fanciullino* cit., p. 17.

61) G. GIUDICI, *La Musa inquietante* cit., pp. 67-68.

## «Nuotare con le pinne» e senza. Ancora su lingua e dialetto in Giudici

La relazione intende anzitutto dimostrare come le polemiche suscitate dall'articolo *Un paese di dialettanti* (1983) siano facilmente aggirabili rileggendo, senza semplificarle, le argomentazioni di Giudici. La scrittura in dialetto costituisce peraltro un tratto caratteristico dell'ultima fase della produzione giudiciana. Nel caso, in *Empie stelle*, di *Vògia* e *Voglia* il testo in italiano viene duplicato in dialetto e il confronto fra i due componimenti rivela, nella strofa di *Voglia* non presente in *Vògia*, il riferimento a un memorabile passo dantesco che può suggerire, una volta riconosciuto, alcuni elementi utili alla non facile interpretazione del testo. Tale allusività, inoltre, può rivelarsi efficace per comprendere meglio i termini entro cui collocare il rapporto fra scrittura in lingua e scrittura in dialetto nell'opera di Giudici.

Sono fin troppo note, e piuttosto - credo - mal note, alcune posizioni di Giovanni Giudici in merito allo scrivere versi in dialetto, così come lo sono le polemiche che tali posizioni hanno suscitato: di recente, oltretutto, Luigi Surdich ha fornito, delle une e delle altre, un resoconto abbastanza dettagliato<sup>1)</sup>. Se tuttavia si va a rileggere attentamente *Un paese di dialettanti*, lo scritto del 1982 all'origine di tante discussioni, rimane la netta impressione che queste siano state originate più che altro da un sostanziale fraintendimento, se non addirittura, in qualche caso, da una superficiale e frettolosa lettura. Nell'articolo, poi raccolto ne *La dama non cercata*, Giudici si rivolge specificamente non tanto all'argomento in sé dello scrivere versi in dialetto, quanto «a quello che si sta manifestando negli ultimi tempi come un vezzo alla moda: l'esaltazione del far poesia in dialetto». Il principale bersaglio critico dello scritto è dunque un simile «vezzo alla moda» secondo cui lo scrivere in dialetto costituirebbe *ipso facto* una qualche garanzia di poeticità; non è certamente in discussione l'alta poesia, che prescinde in ogni caso dagli strumenti linguistici messi in atto<sup>2)</sup>. Ma vale la

---

1) L. SURDICH, *Giovanni Giudici: lettura di Vògia e di Voglia*, in «Letteratura e dialetti», n. 3, 2010, pp. 107-119.

2) Come ricorda Surdich, Giudici si era già chiaramente espresso in proposito, fra l'altro, anche

pena, a questo punto e per soppesare l'eccessiva semplificazione che in seguito ne è stata fatta, di riportare ampiamente l'argomentazione di Giudici:

una poesia è una poesia in quanto riesce a fare di una lingua, la nostra, che ogni giorno abbiamo sotto gli occhi o negli orecchi, quasi una lingua straniera, o almeno qualcosa di nuovo rispetto all'abitudine: con la differenza però che non abbiamo bisogno di andare a cercare nel dizionario il significato letterale delle parole.

O proviamo a dirlo altrimenti: la poesia è, sotto questo aspetto, un processo di misteriosa transustanziazione che restituisce in qualche modo la parola usuale e trita a una condizione di rinnovata immediatezza ed efficacia, ripristinando (per così dire) la sua carica culturale [...] Altri ha chiamato tale processo col nome di «estraniazione», appunto perché porta il destinatario a percepire come alcunché di inatteso uno degli strumenti più preveduti e prevedibili della sua vita di relazione. E non escludo che certe poesie in dialetto abbiano sui parlanti lo stesso dialetto (ma in taluni casi essi sono pochissimi o addirittura non esistono) un effetto analogo, che sarebbe un segno di riuscita poetica. Però ho anche il sospetto che i lettori più entusiasti delle stesse poesie siano da ricercarsi prevalentemente fra quelli per i quali il dialetto in cui sono scritte è completamente estraneo. Ecco dunque che l'assunzione di un lessico dialettale nella costruzione di una lingua poetica può oggettivamente collocarsi (dal punto di vista sia dello scrittore sia del lettore) anche sulla pericolosa china dell'«escamotage», della scorciatoia, insomma, a quella meta di estraniamento-riconquista della parola in cui consiste la «conditio sine qua non» della poesia: come un nuotatore con l'ausilio delle pinne, un succhiare le ruote, un inalberarsi sui trampoli per sembrare alti.

Mentre di gran lunga più ardua, più imprevedibile e meno controllabile diventa l'operazione quando il suo autore si cimenti con l'abitudine, il logoramento e diciamo pure lo sfacelo di un materiale linguistico sempre più «antipoetico» qual è appunto una lingua nazionale (e non soltanto la nostra)<sup>3)</sup> nell'epoca dell'*info-pollution* ossia dell'inquinamento e del degrado informativo di massa indicato talvolta anche come fascismo elettronico, scribacchiata da pletore di giornali, riviste e cattivi libri, gracchiata da milioni di radioline, offesa da valanghe d'impostura pubblica e privata, stravolta dalle smorfie dei pupazzi televisivi, saccheggata dal sistematico perseguimento del sensazionale, blaterata dai falsi maestri del pensiero...

È su questo corpo straziato che il «versificatore in lingua» si ostina a

---

nell'intervento su *La poesia di Biagio Marin*: «quando anche attinga il suo lessico a un dialetto, ogni vera poesia è, in quanto tale, lingua» (L. SURDICH, cit., p. 108; la citazione giudiciana è tratta da *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 298).

3) G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Milano, Mondadori 1985, pp. 115-119.

frugare superstiti o insospettati margini di lingua? C'è chi ritiene che proprio in ciò consista il suo vero «impegno», il suo ufficio al servizio della comunità che in questo corpo continua a riconoscersi, a esistere, a lottare (nonostante tutto) per la sua continuità e per la liberazione umana di tutti i suoi componenti.<sup>4)</sup>

Il ragionamento di Giudici è qui abbastanza chiaro e circostanziato: se la poesia ha a che fare con l'«estraniazione», il dialetto adottato da alcuni non per rivolgersi a chi quel dialetto lo parla e lo sente, ma a chi non lo conosce e dunque lo percepisce immediatamente come estraneo, può davvero costituire una pericolosa scorciatoia che, rispetto all'uso di una lingua usurata ovvero depotenziata da un continuo uso approssimativo, consente di arrivare prima al risultato poetico; fra l'altro qui Giudici chiama in causa, a sostegno del proprio parere, anche Pascoli, per il quale «Ogni lingua straniera, pur da voi non intesa, vi suona all'orecchio di più, dirò, mirabilmente, che la vostra. Un racconto, una poesia, esotici, vi sembrano più belli, anche se mediocri, di molte cose nostrane»<sup>5)</sup>. Si rischia insomma, come nota acutamente Giudici, di raggiungere senza sforzo alcuno quell'estranamento, quella «lingua [...] strana» propria della poesia<sup>6)</sup>, che altri ottengono con un lungo e faticoso lavoro su un idioma impoverito da un uso costante e pervasivo. Gli strali di Giudici, in definitiva, non si appuntano tanto sugli autentici poeti dialettali, quanto sull'imperversare dei «dialettanti» e sul favore incondizionatamente attribuito ai testi che si presentino in abito vernacolare: un favore che sembra voler trasformare ogni scrittura in versi vernacolari in autentica poesia: «Ma altro – precisa Giudici – è la realtà delle poesie e dei poeti e delle loro proprie officine verbali, altro è l'ideologia chiacchierona, il “bla-bla” inutilmente corrivo che potrebbero imbastirglisi attorno se non ci concedessimo o imponessimo (sul ricorso del dialetto in poesia) un minimo di dubbiosità»<sup>7)</sup>.

È peraltro lo stesso Giudici a porre in evidenza fin da subito, a scanso di equivoci e in garbata polemica con Franco Fortini<sup>8)</sup>, quanto sia stato

4) G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti* cit., pp. 117-118.

5) G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti* cit., pp. 116-117.

6) G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce*, ne *La dama non cercata* cit., p. 60. L'articolo risale al 1984.

7) G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti*, cit., p. 114.

8) Così Giudici, sempre in *Un paese di dialettanti* cit., p. 116: «quando sul “Corriere della Sera” Fortini si domanda “quanto tempo dovrà passare perché... i versificatori in lingua” (categoria alla quale presumo egli mi ascrivere) intendano l'alta misura «di un poeta in dialetto come Franco Loi», potrei facilmente rimandarlo ai miei scritti del 1973 e del 1975 perché facesse conto di quanto tempo è già passato da che, per quanto modestamente mi riguarda, l'ho intesa».

chiaro e a volte assai precoce il proprio apprezzamento di autentiche personalità poetiche dialettali come Noventa, Loi e Baldini; e sarà allora da notare, per inciso e curiosamente, come il punto cardine del discorso giudiciano non sia poi così dissonante rispetto a quanto aveva scritto l'amico Fortini pochi anni prima, nel 1975, già nelle prime righe dell'*Introduzione* a *Stròlegb* di Franco Loi, laddove il critico dichiarava senza mezzi termini: «ho un pregiudizio sulla poesia dialettale. Mi nasce diffidenza per la illusoria immediatezza offerta dall'abbandono al suo scivolo struggente, emozionante; come per dire 'basta' ad altro, ad altra fatica<sup>9)</sup>».

L'occasione per ribadire e per precisare la proprie posizioni, per Giudici, arriva pochi anni dopo, nel 1985, con la *Presentazione* di *Seinà* di Paolo Bertolani:

Io (perché non ammetterlo dal momento che l'ho in altra sede affermato nero su bianco?) non appartengo alla schiera dei neo-fanatici della poesia dialettale: continuo a misurarmi e a disperarmi sulla mia lingua nazionale, pur così umiliata e stracciona. Però mi colpisce e mi commuove l'itinerario che Bertolani ha percorso e che mi è stato illuminato proprio da una recente conversazione con lui: «È stato difficile per me, -egli diceva,- ricostruire questo dialetto, che è ormai quasi cancellato, dal ricordo del come a me lo parlava mia madre» ed ha soggiunto (ma questo io lo sapevo, perché conosco l'autenticità del suo sentimento) che quando lui scrive o parla in italiano si trova in genere a dover tradurre, in simultanea, ciò che sta pensando in dialetto. E questo è precisamente il contrario di quel che succede in certi falsi dialettali o «dialettanti»<sup>10)</sup>.

La nuova frecciata contro i «neo-fanatici della poesia dialettale» si accompagna anche in questo caso ad uno schietto giudizio di valore, ovviamente non intaccato dalla materia linguistica messa in campo da Bertolani; ma la stessa scelta del termine «dialettanti», qui ripreso e già sbandierato nel titolo dell'intervento giudiciano del 1982, giocando ironicamente con l'assai simile significante dei «dilettanti», avrebbe potuto e dovuto indirizzare verso una corretta interpretazione dello spirito del testo; senza contare, quanto ai «dialettanti», che si tratta di un vocabolo di impiego abbastanza raro<sup>11)</sup> (Surdich lo definisce addirittura «un efficace

9) F. FORTINI, *Introduzione* a F. LOI, *Stròlegb*, Torino, Einaudi, 1975, pp. VI-VII; peraltro Fortini prosegue affermando che «i pregiudizi servono se li combattiamo» (p. VII).

10) G. GIUDICI, *Presentazione* di P. BERTOLANI, *Seinà*, Torino, Einaudi 1985, p. VII.

11) Non compare, ad esempio, nel Tommaseo-Bellini e viene registrato nel GDLI solo a partire dal supplemento del 2009 diretto da Edoardo Sanguineti, con l'accezione peraltro riduttiva, evidentemente ricalcata sull'uso manzoniano recato ad esempio, di «agg. Letterar. Che si esprime correttamente in dialetto, dialettotono. -Anche sostant.».

neologismo»<sup>12)</sup>) e che in realtà, cosa sfuggita a quanti si sono poi applicati a disquisire sulle posizioni di Giudici, figurava già, più di un secolo prima, in questo appunto di Alessandro Manzoni dedicato proprio al rapporto fra lingua e dialetti:

L'esserci dei dialetti e una lingua comune non è una condizione particolare dell'Italia: anche in Francia, per esempio, è così; la differenza è in questo, che in Francia non si tratta che di comunicare ai *dialettanti* una lingua convenuta: in Italia si disputa qual sia<sup>13)</sup>.

È appena il caso di rilevare come Manzoni, di cui si ripubblicano nel 1974 in edizione *omnia* anche gli scritti meno conosciuti<sup>14)</sup>, rientri a pieno titolo fra gli *auctores* di Giudici<sup>15)</sup>: assai probabile, allora, che la considerazione manzoniana, con quel tanto di problematicità d'uso, in Italia, della «lingua convenuta» rispetto ai dialetti, sia stata nota e quindi rimeditata da Giudici in alcune delle summenzionate considerazioni di *Un paese di dialettanti*. È facilmente accaduto, invece, che a partire da un'innegabile predilezione per lo scrivere versi in lingua, le argomentazioni di Giudici, siano state malamente riassunte e semplificate nella sentenza facilmente oppugnabile secondo cui «scrivere in dialetto in fondo è come nuotare con le pinne», come si esprime ad esempio Paolo di Stefano nell'incontro pubblico sul tema *Poetando in Dialetto*<sup>16)</sup> tenutosi a Milano il 27 marzo

12) L. SURDICH, cit., p. 107.

13) Cito da A. MANZONI, *Opere inedite o rare*, pubblicato per cura di P. BRAMBILLA da R. BONGHI e G. SFORZA, Milano, Rchiedei 1898, vol.5, p. 276 (ma lo si legge, poi, anche in A. MANZONI, *Tutte le opere*: vol. 5, *Scritti linguistici e letterari*, t.1. *Della lingua italiana*, a c. di A. CHIARI e F. GHISALBERTI, Milano, Mondadori 1974, p. 149). Sui rapporti fra lingua e poesia del secondo Novecento si veda l'esemplare resoconto di A. STUSSI, *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*, in A. STUSSI, *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino 2005 e Id., *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, il quale dà peraltro ragione a Giudici ma solo per quanto riguarda «i più giovani»; così nel parere di Mengaldo: «E io ritengo che, mentre Giudici ha torto verso i dialettali "storici" e suoi coetanei, comincia ad aver ragione per i più giovani: troppo spesso oggi si assiste a una pratica della poesia in dialetto come scorciatoia, arcadia o abbandono sentimentale» (ivi, p. 5); anche in questo caso, però, le argomentazioni espresse in *Un paese di dialettanti* sembrano assunte in modo parziale, ovvero senza rendere conto del dichiarato favore accordato da Giudici -come abbiamo visto- ai «dialettali "storici"».

14) Cfr. l'edizione di *Tutte le opere* a cura di Chiari e Ghisalberti citata nella nota precedente.

15) Si vedano per ciò G. GIUDICI, *Perché Manzoni*, in *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti 1996 e la relativa recensione di G. RABONI, *Manzoni non si è fermato a Tramaglino*, «Corriere della Sera», 9 giugno 1996, p. 22.

16) Gli *Atti* dell'incontro *Poetando in Dialetto*, tenutosi nell'ambito dell'iniziativa (a cura della «Fondazione Corriere della Sera») *Madrelingua. Percorsi di versi e di parole*, sono disponibili al seguente <http://fondazionecorriere.corriere.it/iniziative/2002/03/poetando-dialetto.pdf>; la menzionata espressione di Di Stefano, che ho riportato anche nel titolo della presente relazione, si legge alla p. 44 di tale documento.

2002, con la partecipazione di Franco Loi, Raffaello Baldini e Amedeo Giacomini. Ma se tale fosse veramente la posizione di Giudici, non si comprenderebbero allora sia la scelta dello stesso poeta ligure di comporre e pubblicare, nell'ultima fase della sua produzione, diversi notevoli testi in dialetto<sup>17)</sup>, né tantomeno i numerosi e inequivoci apprezzamenti rivolti a grandi poeti dialettali come Noventa, Loi e Bertolani, o al «pioniere» della poesia in spezzino Ubaldo Mazzini, per cui Giudici afferma di provare una crescente «ammirazione<sup>18)</sup>»: se si bada a queste e ad altre prese di posizione sullo stesso argomento, è del tutto evidente che non c'è nessuna particolare avversità nei confronti dei colleghi che hanno scelto di privilegiare il dialetto rispetto alla lingua. Così avviene ad esempio, virando su un argomento prosastico, nella recensione di Giudici a *Maredè, maredè* di Luigi Meneghello, *Squilla il dialetto*, pubblicata nel 1991 su «L'Espresso», dove l'espressione vernacolare (insistendo sul concetto ben giudiciano di «lingua strana»<sup>19)</sup>) è definita senza remore «lingua di poesia»:

Come altri scrittori veneti, Meneghello è un devoto, uno zelatore del dialetto; e di quel suo particolare momento che si insinua con diabolica letizia anche nella pagina più ispirata. Se in Meneghello non fosse sempre in agguato lo svegliarino dell'ironia, diremmo che il dialetto gli rintocca dentro come una nostalgica squilla; sorridente quanto implacabile.

Nemmeno l'essersi fatto quasi inglese in quarant'anni e forse più di professorale esilio è riuscito, questa nostalgica squilla, ad affiochirla; anzi, la coabitazione con una diversa cultura ne ha accentuato l'intensità, ne ha fatto una insistente «lingua strana», per “lingua strana” intendendosi una lingua di poesia<sup>20)</sup>.

Oppure si veda, fra quelli meno noti, un altro esplicito intervento di Giudici a favore del dialetto, se non proprio del suo impiego letterario in

---

17) Giudici utilizza per la prima volta il dialetto ligure, come segnala Rodolfo Zucco (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, Milano, Mondadori 2000, p. 1501) nell'explicit di *Ca' di mare* (1974), ne *Il male dei creditori*: «bisbigliava bèlo zóveno se frè».

18) Cito da G. GIUDICI, *Poesie di Ubaldo Mazzini*, in Id., *Un poeta del Golfo* cit., p. 230; cfr. inoltre L. SURDICH, cit., p. 109.

19) Cfr. nota 6.

20) Cito da G. GIUDICI *Squilla il dialetto*, «L'Espresso» del 26 maggio 1991, p. 115.

21) C. RICCI, *Sapore di mare Sapore di Ria*, «Ria con ò gianchelon», settembre 2003, pp. 16-17; il testo è peraltro in linea -per diversi aspetti- con le dichiarazioni rese in precedenti interviste, come la bellissima *Ritorno al mare*, concessa nel 1994 a Nello Ajello. In precedenza, il periodico della Pro Loco delle Grazie «Ria» aveva dato notizia del ritorno in paese del poeta, pubblicando i componimenti di Giudici *Ria* (anche in autografo) e *Là dove sugli scanni gli angeli cantano...* nel numero del settembre 2001, pp. 2-3.

genere, che trova spazio nell'intervista concessa a Corrado Ricci, *Sapore di mare Sapore di Ria*<sup>21)</sup>: data la non facile reperibilità del testo, credo sia opportuno riportare qui con discreta ampiezza uno stralcio dell'intervista (le risposte di Giudici sono fra virgolette alte):

“Devo molto a mia madre. Il ricordo visivo che ho di lei è sbiadito negli anni. Ma le lezioni di vita sono continue.”

-Qual è stata la lezione più importante per la sua carriera di poeta?

“Lei, maestra elementare, a differenza delle altre insegnanti incoraggiava gli alunni a parlare in dialetto. Voleva così salvare l'identità del paese. Da piccino andavo ad origliare gli anziani che discutevano in dialetto e mi lanciavo nella parlata. Era un modo per sentirmi vicino alla mamma”

-Lei pare proprio l'incarnazione di un proverbio graziotto: “zia che rezia a meglio calanca l'è quella de Ria”<sup>22)</sup>

“Il dialetto riesce a interpretare sentimenti e verità con un'immediatezza che spesso sfugge alla lingua italiana. Anche per questo va salvaguardato. Dobbiamo essere riconoscenti a quei graziotti che, con Carla Ferro appassionata animatrice, attraverso il teatro, con la commedia, contribuiscono al salvataggio e alla promozione del dialetto. Anche Tino Barsotti ha dato il suo importante contributo”

-Se avesse davanti dei giovani delle Grazie, quali raccomandazioni si sentirebbe di fare loro?

“Oltre a quella di non farsi scrupolo di esprimersi in dialetto, li solleciterei all'impegno per la tutela del paesaggio e a sanare le ferite che sono state ad esso arrecate<sup>23)</sup>”.

Certo su tali dichiarazioni avrà potuto influire la destinazione strettamente locale dell'intervista, apparsa su «Ria», il periodico della Pro loco

---

22) Traduco letteralmente: «Gira che ti rigira la baia migliore è quella di Ria»; «Ria», probabilmente dal latino «ripa», è il nome dialettale delle Grazie.

23) C. RICCI, *Sapore di mare Sapore di Ria* cit., pp. 16-17.

24) Carla Ferro è attrice e drammaturga che rappresenta e interpreta commedie in dialetto a capo di proprie compagnie teatrali; Tino Barsotti (1921-1994) è poeta in italiano e in dialetto graziotto e spezzino; fra le sue opere si ricordano *E vose d'a sea* (1976), *Stoie vèce e nève* (1979), *Aia de cà nostra* (1980), *E strade d'o silenzio* (1982). Tra le poesie di Tino Barsotti segnalo qui il sonetto *Strina*, personaggio immaginario piuttosto ricorrente nel parlato dello spezzino ed evocato anche da Giudici nella prosa *Morti di fame* che figura in *Autobiologia* (Milano, Mondadori 1969, pp. 71-81; l'occorrenza di «Strina» è a p. 79 e del curioso personaggio parla fra l'altro, nel presente volume di atti, Carlo Di Alesio nelle prime righe del suo intervento *Un'amicizia di poesie e dialetti: Giudici e*

graziotta (in questo senso vanno assunte anche le menzioni di Carla Ferro e del poeta vernacolare Tino Barsotti<sup>24</sup>), figure di non poco conto nella vita culturale delle Grazie) ma credo vada comunque sottolineato, fra le dichiarazioni di Giudici, il riconoscimento che «il dialetto riesce a interpretare sentimenti e verità con un'immediatezza che spesso sfugge alla lingua italiana». Il fatto è che negli ultimi anni il dialetto ha cominciato a far capolino nella poesia di Giudici con una certa vistosa frequenza: vistosa non tanto per il numero dei componimenti interessati, quanto appunto per una certa idea di preclusione che le posizioni giudiciane, sia pure male interpretate, potevano aver sino ad allora avallato. Chiaro che a un simile uso, avvertito dai più quale palinodico, avranno contribuito non solo la ricerca incessante di nuove modalità espressive collegate con la privilegiata dimensione della lingua orale, ma anche e soprattutto le circostanze biografiche che portano Giudici a ritornare e a stabilirsi nella propria terra, dimorando alla Serra di Lerici e alle Grazie, attivando con ciò la decisiva vicinanza di Paolo Bertolani che sembra svolgere un ruolo fondamentale di motivatore per il Giudici che ora si cimenta anche nella scrittura in versi vernacolari<sup>25</sup>.

\*\*\*

Per quanto riguarda il manipolo di componimenti che scaturiscono da questa nuova fase della scrittura giudiciana, una volta rilevato come essi costituiscano quasi un esiguo *corpus* a sé nella produzione dell'autore graziotto, in effetti caratterizzato da una straordinaria «immediatezza» espressiva che non sempre si ritrova nelle prove in lingua, sicuramente connotate da una maggiore elaborazione intellettualistica, credo sia opportuno ritornare, in *Empie stelle*, sulla questione di *Voglia* e *Vògia*, pur se discussa con il consueto acume da Luigi Surdich nell'articolo che ho più volte citato: il caso è particolarmente interessante per comprendere meglio la dialettica fra lingua e vernacolo in Giudici, in quanto con *Vògia* Giudici propone la traduzione

---

*Bertolani*). Ecco, a mero titolo di curiosità, il testo di *Strina* di Tino Barsotti: «Strina? Chi o l'éa quest'omo? Chi o sea stao?/ O sento nominà continuamente/ ma se domando, poi, nissün sa gnente/ d'ò perché lü o sia tanto regordao// Penso ch'ò fosse n'omo 'nteligente/ cén de bèle mainée, ben edücao,/ n'omo serio, passiente, acostümao,/sempre disposto a dà na man ae gente.// Cossì chi avea quarche secadiäa/ o ch'ò l'aveva adosso a balòina/ lü o ghe levava sübito a paüa,/ e anchè, se quàrche noia a s'avesina/ i te diso con l'aia ciü següa:/ "Ne te sè come fa? Ghe pensa Strina!"».

25) Cfr. per ciò L. SURDICH cit., p. 110 e, in questo stesso volume, l'ottimo saggio che segue di C. DI ALESIO, *Un'amicizia di poesie e dialetti: Giudici e Bertolani*.

26) *Voglia* esce dapprima su «Trame» n. 14, gennaio – giugno 1995, mentre la prima edizione di *Vògia* si legge in G. GIUDICI, *Un poeta del Golfo. Versi e prose, Prefazione* di C. DI ALESIO, Milano, Longanesi 1994.

di un componimento, appunto *Voglia*, già pubblicato in lingua<sup>26)</sup>. L'uso, o il vezzo, di presentare lo stesso testo sia in versione dialettale che in lingua era peraltro già stato esperito, sempre in *Empie stelle*, con la coppia italo/meneghina de *Il signor Scotti e i preti* ed *El scior Scòtt' e i pret* e con *Quiero llorar*<sup>27)</sup>, la cui versione in italiano apre la silloge mentre quella in dialetto delle Grazie la conclude; e tuttavia, se in questi ultimi casi entrambe le coppie di testi si configurano come reciproche traduzioni letterali, la stessa cosa non può dirsi per *Vògia* e *Voglia*: tanto che in quest'ultima si trova, fra l'altro, una porzione di testo che in *Vògia* proprio non c'è<sup>28)</sup>: si tratta di un'intera strofa, la sesta, di cinque versi:

E poi per vostra meraviglia  
 Spaccato adulto in tre metà  
 Di madre sposa amante figlia  
 Per docilità di cuore  
 Mia dovunque orfanità  
 (vv. 26-30)

La strofa supplementare, come osserva Luigi Surdich, pone «un doppio

27) *Quiero llorar* (il cui titolo è tratto da un verso di Garcia Lorca) può fra altro vantare un'evidente connessione con il titolo e parte dell'argomento di *Voglia* e *Vògia*: cfr. per ciò R. ZUCCO, *Apparato critico* a G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1764.

28) Nelle *Note* aggiunte a *Empie stelle*, Giudici sottolinea tale difformità, dichiarando, a proposito di *Vògia*: «È la stesura originaria, nel dialetto delle Grazie, di quella che con una strofa in più è diventata "Voglia" (che qui la precede)» (G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1114). Questo il testo di *Vògia* in *Empie stelle* (e da qui poi accolto ne *I versi della vita*): «"I òci de sé màe/ 'a boca de sé pàe/ 'o mento de sé nòna farmacista.../ Bèlo fantin – mé gente/ Venì a piàvene 'na vista"// De costa e ciàto i me mesüo/ En sâa me fácia màn e màn/ Südàe ogni üna còsa sé spüssa/ I me tasto e i me repéso/ Come 'n pomo come en pàn// « Dò pàe mègio no parlàne/ Ma sé màe propio 'na santa/ Da adoàla 'nsé l'aòtà/ 'o sià stao per deventàla/ Dovüo avé cossi crepà"// Velüo negro 'o pagliaccetto/ I cavèi tagliài àa bebè/ Pissi gianchi da pagétto/ Mi che vuéva andà descàoso/ Come tüti dà mé età// Mi che vuéa parlà 'n dialèto/ E 'i me fàn parlà italiàn/ Esse 'n tüto diferénte/ No podé zügà 'nte l'ài-gua/ No podé mangià còe màn// Lì 'a coménsa e 'a ne finissa/ 'a me vògia de lassàve/ Morti prima de mò: / Pe' no fàve cianze vâtri/ Avìò cianto solo mì». Dal momento che *Voglia* non si può considerare quale versione letterale di tale testo (o viceversa), traduco appunto letteralmente (e alternativamente -per quanto con minime differenze- rispetto alla versione fornita dallo stesso Giudici nella prima edizione apparsa in *Un poeta del golfo* cit., p. 92): «Gli occhi di sua madre/ La bocca di suo padre/ Il mento di sua nonna farmacista.../ Bel bambino, mia gente./ Venite a prendervene una vista./ Di costa e piatto mi misurano/ Sulla mia faccia mani e mani/ Sudate ciascuna con la sua puzza/ Mi tastano e mi ripesano/ Come una mela come un pane// "Del padre meglio non parlarne/ Ma sua madre proprio una santa/ Da adorarla sull'altare/ Lo sarà stato per diventarla/ Aver dovuto morire così"// Velluto nero il pagliaccetto/ I capelli tagliati alla bebè/ Pizzi bianchi da paggetto/ Io che volevo andare scalzo/ Come tutti della mia età// Io che volevo parlare in dialetto/ E mi fanno parlare italiano/ Essere in tutto differente/ Non poter giocare nell'acqua/ Non poter mangiare con le mani// Lì comincia e non finisce/ La mia voglia di lasciarvi/ Morti prima di morire:/ Per non farvi piangere voialtri/ Avrò pianto solo io».

problema, un doppio interrogativo: 1) perché tale strofe è solo in italiano e non in dialetto? 2) Che cosa significa, come leggere, semplicemente come parafrasare tale strofe?». Lo studioso ammette quindi di trovarsi «in difficoltà perché, per quanto abbia letto e riletto il testo», dice, «non mi è mai riuscito di darmi delle risposte soddisfacenti»<sup>29)</sup>. Leggendo e commentando la strofa con un occhio rivolto alla tradizione letteraria, senza armarsi della pretesa di voler fornire una irraggiungibile ‘spiegazione’ del testo, si possono tuttavia avviare alcune considerazioni propedeutiche ad una risposta unitaria, ovvero valida per entrambi i quesiti posti da Surdich. In effetti il confronto fra i testo dialettale e quello in lingua, composti nel medesimo contorno di tempo (rispettivamente «28-29 Dicembre 1993» e «Dicembre 1993-Gennaio 1994»<sup>30)</sup>) mette in evidenza qualche conseguenza delle differenti concezioni di Giudici riguardo agli strumenti impiegati, con il dialetto che persegue prevalentemente una finalità realistica e appunto un intento di «immediatezza» e la lingua che inevitabilmente finisce per portarsi dietro, a corredo di una maggiore elaborazione intellettualistica, un notevole carico allusivo. Non è un caso, allora, che Giudici insista nel testo italiano su diverse soluzioni connotate da un tasso letterario piuttosto sostenuto: in particolare Surdich nota l’«espressione [...] aulicamente restituita»<sup>31)</sup> del v. 10 (che non trova traduzione in *Vògia*, così come nella stessa strofa, le mani «Südàe ogni üna còs sé spüssa», v.8, restano significativamente senza corrispettivo in *Voglia*): «Bocche impure a chiòsarmi:», con quella dieresi che è peraltro uso che salta agli occhi anche in diverse occorrenze della coeva silloge del 1993, *Quanto spera di campare Giovanni*, e credo che ciò avvenga proprio perché in questo modo il poeta intende indirizzare il lettore non solo sul piano di una accentuata forbitezza espressiva ma anche e soprattutto su quello dell’evocazione intertestuale, fornendo così la chiave per rendere meno arduo l’«ostacolo»<sup>32)</sup> del v. 27 di *Voglia*, «Spaccato adulto in tre metà», verso che mi pare si possa leggere con minore difficoltà -e con esso tutta la strofa- a patto di riconoscervi l’allusione non troppo nascosta a Dante, *Inferno*, XXXIV<sup>33)</sup>:

Oh quanto parve a me gran meraviglia,

29) L. SURDICH cit., p. 115.

30) Cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico* cit., pp. 1764-1765.

31) L. SURDICH cit., p. 115

32) L. SURDICH cit., p. 117.

33) Riguardo al dantismo di Giudici si vedano M. CONTI, *Come Giovanni Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, «Nuova corrente» n. 147, 2011, pp. 45-80, e C. DI ALESIO, *Sul Dante di Giudici*, in *Metti la vita in versi. La figura e l’opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. CADIOLI, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2014, pp. 33-52. Mi è qui particolarmente gradito ringraziare lo stesso Carlo Di Alesio per i dialoghi e per i preziosi suggerimenti che hanno sicuramente contribuito a rendere meno approssimativa la presente relazione.

quand'io vidi tre facce a la sua testa!  
(vv. 37-38)

I vv. 26-27 di *Voglia* recitano infatti: «E poi per vostra meraviglia/ Spaccato adulto in tre metà»: come se Giudici, riferendo a se stesso la rovesciata trinità luciferina attraverso il riferimento dantesco, abbia inteso offrire un'immagine di sé quasi gnostica, ovvero l'immagine dell'uomo-poeta – con la propria «orfanità» suddivisa in tre ruoli (o atipiche «metà») femminili<sup>34</sup> – che si autorappresenta come l'ultima, ovvero la più distante emanazione della divinità, fino a coincidere con l'opposto, cioè con il primo dei dannati. Del resto già in *Trinità*, componimento compreso in *Quanto spera di campare Giovanni*, la cui datazione «settembre 1992 – marzo 1993»<sup>35</sup> precede abbastanza da vicino quella di *Voglia*, Giudici si metteva in scena quale «padre insieme e figlio/ Di me stesso» (vv. 1-2), «chiedendo» in explicit «Di quella trinità fare un nessuno»: e dunque anche in questo caso impiegando l'argomento trinitario umanizzato, e umanizzato in senso decisamente riduttivo.

Tornando a *Voglia*, sarà ancora da rilevare, sullo stesso piano di dialogo intertestuale, ma certo con un profilo di minore evidenza, come la contigua arguzia di Dante:

Io non morì', e non rimasi vivo  
(*Inferno*, XXXIV, v. 25)

possa trovare un'eco discreta e rimodulata nella conclusiva «voglia» di Giudici

di lasciarvi  
Morti prima di morire<sup>36</sup>.

Non sarà inopportuno ricordare, a questo punto, che Giudici aveva già rievocato il canto XXXIV dell'*Inferno* in almeno un paio di occasioni nel corso del proprio itinerario poetico: così, dichiaratamente (giacchè nelle

34) Assai plausibile, in proposito, mi pare l'interpretazione di Surdich: «scioglierei l'ampia anastrofe dei vv. 27-30 dicendo che il poeta si sente perennemente e completamente orfano (l'«orfanità» è assimilabile alla «solezza» dell'«io» poetico di *Fortezza*), privato della figura femminile nella varietà delle sue componenti e pluralità delle sue manifestazioni» (L. SURDICH cit., p. 117).

35) Cfr. R. ZUCCO *Apparato critico* cit., p. 1723

36) Nella prima versione, pubblicata su «Trame» n. 14, gennaio – giugno 1995, era invece «Questa voglia di ammazzarvi/ prima di morire» (cfr. G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1764); coerentemente, nella prima edizione a stampa di *Vògia* si leggeva «'A me vògia de massàve/ tütì prima de mò» (G. GIUDICI, *Un poeta del Golfo* cit., p. 91).

37) Così in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1333.

Note apposte dall'autore si legge: «Per i vv. 3-4 cfr. Dante, *Inferno*, XXIV, 110-111»<sup>37)</sup>, ne *L'intelligenza col nemico* (1957), *Obiezione di coscienza*, 3, vv. 3-4: «non di qua né di là dal punto al quale/ traggono i pesi d'ogni parte» e quindi in *Salutz*, VII.3, *E tuttavia mio presepe...*, dove al v. 9 figura una «capovolta burella» in evidente rapporto con la dantesca «natural burella» occorrente nell'ultimo canto dell'*Inferno*<sup>38)</sup>.

Sarà quindi da tener presente, sempre nella strofa di *Voglia* mancante in *Vògia*, un altro tipo di riferimento allusivo, forse meno riconoscibile ma non per questo, credo, da passare sotto silenzio: la «docilità di cuore» del v. 29 sembra infatti rimandare ai versi che Carducci indirizza *Ad Annie* e in particolare all'explicit:

E docile il cuore ne' tuoi grandi occhi di fata  
s'affisa, e chiama — Dolce fanciulla, canta,

riferimento che acquista un sapore tutto particolare se si pensa che i distici *Ad Annie* furono composti da Carducci alla Spezia, nella mattina del 26 marzo 1890<sup>39)</sup>; il «docile [...] cuore» di Carducci, trasfuso nella giudiciana «docilità di cuore», diviene allora un attributo condiviso della natura di ogni poeta, e anche attraverso questo riferimento è un po' come se Giudici si rivolgesse ai propri educatori dicendo loro: mi avete proibito questo e quello, mi avete fatto parlare italiano invece che dialetto, ed ecco che vi ho obbedito così bene che sono diventato poeta, e anzitutto poeta in italiano. Infine, restando sempre in ambito carducciano, per l'atmosfera di rievocazione di luoghi e situazioni vissuti nell'infanzia e per quel senso di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, si può forse richiamare anche il celebre *Idillio maremmano*, il cui v. 9: «lieta madre e sposa» risuona (ma l'endiadi è ovviamente assai comune) con il «di madre sposa» al v. 28 di *Voglia*: si veda tuttavia, in aggiunta, il nostalgico desiderio di Carducci al v. 52 dell'*Idillio*: «Oh dolce tra gli eguali il novellare» confrontandolo con la mesta constatazione di *Voglia*: «Mi fanno parlare italiano/ Esser dagli altri uno diverso» (vv. 22-23): abbastanza chiaro, mi pare, che anche l'*Idillio maremmano* è pervaso da un simile sentirsi «uno diverso» e dal rimpianto di non vivere come gli «altri» e tuttavia ciò non viene attribuito, come poi in Giudici, a particolari imposizioni educative.

38) Come segnala Rodolfo Zucco nell'*Apparato critico* di G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1619: «Burella ('corridoio sotterraneo' nel toscano antico) è citazione dantesca, da *Inf.* XXXIV 97-9: "Non era camminata di palagio/ là 'v'eravam, ma natural burella/ ch'avea mal suolo e di lume disagio"».

39) Si veda, per ciò, P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. GALIMBERTI, Milano-Napoli, Ricciardi 1967, p. 37.

40) Come nota Zucco nell'*Apparato critico* de *I versi della vita* cit., pp.1764-1765, tale argomento ritornerà nell'intervista concessa a Nello Ajello nell'agosto del 1994 con diverse notazioni del tutto

L'argomento di *Voglia* e *Vògia*, in definitiva, consiste appunto nella denuncia di un'educazione costringente<sup>40)</sup> che sfocia nella dichiarazione liberatoria dell'explicit (anche più crudo nella prima redazione di entrambi i componimenti)<sup>41)</sup> ma d'altro canto lo scarto fra le due versioni marcatamente rappresentato dalla strofa presente solo in *Voglia* toglie ogni dubbio sul fatto che Giudici consideri l'italiano quale lingua della tradizione, ovvero una lingua che può contemplare e anzi privilegiare la dimensione allusiva fondata su un condiviso e consolidato *corpus* poetico. Al tempo stesso, tornato fra la sua gente, Giudici sembra ora voler motivare attraverso ragioni biografiche, se non proprio psicologiche, la lunga astensione dallo scrivere in dialetto come conseguenza di un divieto assunto quasi con diligente autocensura: «Mi che vuèa parlà 'n dialètto / E 'i me fàn parlà italiàn».

ANTONIO ZOLLINO

---

simili a quelle di *Voglia* e *Vògia* (datate rispettivamente, lo ricordo ancora, «Dicembre 1993-Gennaio 1994» e «28-29 Dicembre 1993»): «Alle Grazie, a quel tempo, gli altri bambini parlavano tutti in dialetto e io, il figlio della maestra Alberta (lei mi lasciò presto, morendo quando avevo poco più di tre anni), ero costretto a parlare soltanto in italiano. Gli altri camminavano scalzi d'estate o, d'inverno, con gli zoccoli. Io dovevo portare le scarpe. Da questi divieti mi esentavano a volte i miei nonni materni, le prozie e una sorella di mia madre della quale dovrei serbare una più devota memoria di quanto non faccia. Non si scandalizzava nel sentirmi usare qualche parola del posto. Per me era come addentare un frutto proibito. Proprio per questo, forse, quella parlata - un idioma di confine, che del genovese conserva in parte il lessico, ma non la pronunzia e ha una cadenza, come dire?, meno supponente - è rimasta in me ferma ai suoi suoni di sessant'anni fa» (N. AJELLO, *Il mare ritrovato*, «Repubblica», 14 agosto 1994, p. 25; ed è rimarchevole, credo, la contiguità della data dell'intervista rispetto a quella di composizione della coppia *Voglia-Vogia*).

41) Cfr. la nota 36.



## Un'amicizia di poesie e dialetti: Giudici e Bertolani

L'incontro di Giudici con Paolo Bertolani e la frequentazione pressoché quotidiana nel periodo della residenza di Giudici alla Serra di Lerici hanno lasciato tracce significative nell'opera di entrambi i poeti; tracce visibili – soprattutto, ma non esclusivamente, nei vari componimenti che li hanno visti come dedicatari o come interlocutori – sia sul piano tematico, sia nella pratica del dialetto e del registro comico.

Una ragione sentimentale che da tanto tempo mi sollecita a toccare il tema del dialetto in Giudici è il lontano ricordo del primo incontro con la scrittura di Giovanni, assai prima di conoscerlo di persona. Frequentavo, anni Sessanta, il liceo Costa. Non ero un gran lettore di poesia, e nei programmi scolastici l'ultima lirica canonica era *La pioggia nel pineto*. Ma in un fascicolo dei «Quaderni piacentini», che un cugino più grande mi passava, mi capitò di leggere la prosa intitolata *Morti di fame*. A un certo punto l'io che parla, confessando ansie e risentimenti, dice: «Chi mai potrebbe proteggermi? Strina?» e chiosa: «Strina è un personaggio dalla misteriosa entità che emerge ogni tanto in certe risposte nel dialetto del mio paese; luogo sulla carta d'Italia più o meno equidistante dalle due grandi città delle quali in una sono cresciuto e nell'altra invecchio». Oggi, forse, meno, ma all'epoca Strina era evocato con frequenza dai parlanti di ogni età e incuriosiva me, spezzino solo di adozione. Ma l'intenzione principale del mio intervento com'è chiaro dal titolo è rendere omaggio, insieme, ai due tuttora massimi poeti italiani del golfo.

Il dialogo in versi fra poeti in forme convenzionali o meno è pratica antica, e non è raro che si accompagni a una reciproca, pur se non paritaria, influenza. Meno comune è invece che ciò avvenga quando entrambi gli interlocutori presentano una fisionomia matura e quando al tempo della loro frequentazione hanno alle spalle una carriera più che avviata. È proprio questo, per alcuni aspetti, il caso di Giudici e di Bertolani. Tracce evidenti della personalità di ciascuno dei due sono osservabili nell'opera dell'altro; tracce che segnalerò subito in sintesi indicando, dalla parte di Bertolani, l'incoraggiamento allo scrivere in dialetto; l'offerta di personag-

gi e di locuzioni riusabili nel proprio stesso dialetto; la più frequente pratica di moduli colloquiali; dalla parte di Giudici, la valorizzazione di letture – per esempio Machado, Noventa, Belli – che si aggiungono a quelle per Bertolani più consuete, e soprattutto l'impulso sia alla piena liberazione di una vena comica e umoristica, sia all'addolcimento del dettato, alla regolarità prosodica, forse anche all'incremento quantitativo delle rime.

Dei tre maggiori poeti della sua generazione – in ordine di età Zanzotto, Pasolini e lo stesso Giudici – Giudici è stato l'ultimo a cimentarsi col dialetto, nonostante annoverasse Noventa tra i suoi maestri e tra gli amici Fernando Bandini. Alla scrittura di poesie in dialetto egli si è dedicato tardi, e la cosa è apparsa «sorprendente e inaspettata», come scrive Luigi Surdich, «se si tiene conto dell'atteggiamento quanto meno perplesso e poco convinto costantemente manifestato da Giudici, in sede critica, nei confronti della poesia in dialetto e dei poeti dialettali»<sup>1)</sup>. A tale pratica non è estranea la familiarità con Bertolani. Ma è opportuno a questo riguardo lumeggiare almeno in parte il cammino percorso da Giudici.

Una delle prime occasioni di cimento col 'nodo' poesia-lingua-dialetto gli è offerta nel 1971 dalla celebrazione degli ottant'anni di Biagio Marin, dove Giudici svolge un intervento, poi raccolto ne *La letteratura verso Hiroshima* (Roma, 1976); intervento da leggersi parallelamente a quello, più o meno contemporaneo, dedicato al *triste italiano* di Saba, incluso nella stessa raccolta di saggi, e che presenta già motivi essenziali svolti poi nel trentennio successivo. Giudici vi pronuncia una autocritica per avere in passato ceduto al pregiudizio il quale «relega come in una provincia letteraria a parte ogni componimento in versi che non tragga il suo lessico dalla lingua ufficiale» (un pregiudizio che, confessa, lo aveva tenuto a lungo al di qua dell'ammirazione perfino per l'amato Noventa, al quale doveva anche la scoperta di Marin). La lingua della poesia – questo il succo del discorso – è sempre *lingua strana* e «la differenza tra poesia in lingua e poesia dialettale rappresenta [...] una distinzione di comodo, fabbricata ad uso dei grammatici», mentre «quando anche attinga il suo lessico a un dialetto, ogni vera poesia è, in quanto tale, lingua» (e viceversa «la lingua della poesia [...] è in certo qual modo sempre un 'dialetto': una lingua, cioè, resa straniera e strana a se stessa quando anche tutte le sue parole figurassero nel dizionario dell'accademia»). Successivo di un decennio è un altro importante scritto, *Un paese di dialettanti* [1982], dove Giudici chiarisce le ragioni del suo concedersi o imporsi, circa il dialetto in poesia, «un minimo di dubbiosità»<sup>2)</sup>. Ribadita, col soccorso di Pascoli e di Eliot, la

1) Si veda, per ciò, L. SURDICH, *Giovanni Giudici: Lettura di Vògia e di Voglia*, in «Letteratura e dialetti», n. 3, 2010.

2) Ora in G. GIUDICI, *La dama non cercata*, Milano, Mondadori 1985.

ricordata nozione di *lingua strana*, l'autore prosegue insinuando il sospetto «che i lettori più entusiasti» di poesie in dialetto siano da ricercarsi «prevalentemente fra quelli per i quali il dialetto in cui sono scritte è completamente estraneo». Non so se pensasse al Contini estimatore di Pasolini o di Pierro; bisognerebbe altresì precisare che spesso sono lettori entusiasti di poesia in dialetto non solo i filologi, ma anche molti lettori non abituali di poesia, per i quali la poesia in dialetto risulta più agevole di quella, più 'difficile', prevalente nella lingua nazionale. La conclusione cui Giudici perviene è comunque la rivendicazione del valore anche *politico* della sua posizione; del valore di *liberazione* rivestito dalla scrittura di coloro i quali cooperano a «rigenerare il corpo straziato» della lingua nazionale:

C'è chi ritiene che proprio in ciò consista il [...] vero 'impegno' del poeta in lingua, «il suo ufficio al servizio della comunità che in questo corpo continua a riconoscersi, a esistere, a lottare [...] per la sua continuità e la liberazione umana di tutti i suoi componenti. C'è chi ritiene che proprio in ciò debba consistere il vero servizio che un poeta può offrire ai suoi compagni non di corporazione ma di società, anche e soprattutto quando non leggano poesie.

Ma nell'opera di Giudici si può cogliere anche un'altra ragione, interiore, anzi, intima, del lungo astenersi dal dialetto: si nota infatti – osservandone, per così dire, la 'scena primaria' – come le prime impressioni di *lingua strana* siano legate non già al dialetto parlato in famiglia, bensì all'italiano del catechismo e al latino della liturgia preconciare: si ricordi, esemplarmente, la poesia che inaugura *L'educazione cattolica*. È qui, in presenza del fantasma materno, che si registra la scoperta infantile di una 'lingua straniera, o per lo meno strana': «Nelle sole parole che ricordo / di mia madre che 'Dio / diceva è in cielo in terra / e in ogni luogo' la gutturale gh // 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»).

Sconosciuta, la madre, per l'adulto (in quanto venuta a mancare prematuramente) ma anche, e soprattutto, sconosciuta in quanto misteriosa ai sensi e alla mente del bambino esitante tra *luogo* e *l'uovo* perché parla, in quel momento, una lingua misteriosa (e l'impressione si ripercuote, sul piano stilistico, in quello stranito «religione entrava», senza articolo determinativo, che dilata la pronuncia del vocabolo e il verso). Nell'italiano, dunque, si può dunque dire che per Giudici in un certo senso vengano a coincidere il *sermon natio* e la *lingua strana* della poesia, in quanto la

madre, maestra elementare alla Palmaria, in italiano si rivolgeva al bimbo (altre parole più tardi rievocate: «Tu l'uovo nella minestra no io / sì perché sono malata», e la filastrocca «*Silenzio perfetto / Chi vuole un confetto / Chi dice parola / Va fuori di scuola*»). Il dialetto invece, appreso «dalle ninne nanne e dai semplici discorsi» della nonna e delle prozie, forzatamente abbandonato col trasferimento a Roma e oggetto allora di nostalgia (si veda la poesia *Te Deum*), solo molti anni dopo sarà «saltuariamente» professato:

Io – scrive Giudici nel '98 – non ho dialetto [...]. Tuttavia è il dialetto ligure dell'estremo Levante in cui mi ero trovato immerso negli anni remoti del 'pappo' e del 'dindi' e che mi è tornato alquanto vicino nella presente mia vecchiezza<sup>3)</sup>.

Giudici certamente esagerava dicendo di non avere un dialetto. Tutt'altro. Di sicuro, però, il dialetto – che in lui, diversamente che in tanti altri autori, non esprime il compianto per il tramonto di una civiltà, di un mondo, né, tanto meno, la polemica verso la lingua nazionale – viene a suonargli in qualche modo come *lingua strana*, come componente di una lingua strana, solo tardi, nel tempo senile dell'avvertimento di una estraneità a se stesso; di un vuoto, di una crepa, di una differenza entro la propria stessa identità; nel momento dell'indugio sulla «vita imperfetta» (per citare il titolo di una splendida poesia), sul «troppo tardi», sulla abissale e non misurabile distanza tra «ciò che è stato e ciò che mai sarà», come recita il «padrenostro ereticale» di una poesia di *Eresia della sera*, collocata non casualmente subito dopo il dettato in dialetto di *Ria*, il componimento forse più significativo in questo senso (dico il più significativo per il fatto che, diversamente dagli altri scritti nel dialetto delle Grazie, *Da fante* e *Vògia*, non prende le mosse da un ricordo 'orale', di osservazioni fatte da altri durante l'infanzia del poeta, ma scaturisce immediatamente dal suo pensiero). Ma veniamo al rapporto con Bertolani. La prefazione a *Seinà*, commissionata a Giudici nel 1985 dall'editore Einaudi, è occasione per riflessioni importanti (ma non andrà altresì dimenticato che Pasolini prima di morire aveva dato alle stampe *La nuova gioventù* e che Zanzotto aveva già pubblicato *Filò* e attendeva alle poesie di *Idioma*). Se nella poesia *Lengua* Bertolani colloca in punta di verso parole come *aigua*, *portada*, *posada*, *nevada*, *Bandida* per concludere «A uécio, cossì / gh'è passà segua-mente / pu de 'n spagnolo, de chì», Giudici prosegue il gioco ricordando

---

3) G. GIUDICI, *Belli e la lingua strana*, prefazione al vol. antologico *Giuseppe Gioacchino Belli*, a cura di M. TEODONIO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1998.

quel *menin* (bambino) che richiama le famose *meninas* di Velazquez, e poi il nome – *Prôensa* – che nella parlata delle Grazie designava il Maestrale invernale, e conclude: «siamo, insomma, in area occitanica, *langue d'oc*». Sul tema il poeta che ha da poco avviato *Salutz* tornerà qualche anno dopo recensendo una bella edizione delle poesie in dialetto spezzino di Ubaldo Mazzini<sup>4)</sup> e indirettamente, più tardi, nella poesia *Angelus* dedicata a Pasolini («Ahi pievi romaniche / Primavera romanza»). E chi lo ha frequentato ricorderà come si compiacesse, per esempio, del colorito gallo-romanzo di un vocabolo, *s'ciapassèi*, con cui indicava le lastre di pietra che pavimentano alcune strade e le soglie di certi portoni («Vedi? *s'ciapassèi* è *chape-seuil*») o come si compiacesse del tenore iberico del nome *Ria* del suo paese, o di una parola – *desandio* – che usava spessissimo per esprimere uno stato d'animo sfasato, malinconico e, per usare una parola sua, «sbinariato».

Tornando a *Seinà*: Giudici dichiara di avvertire in Bertolani un elemento di autenticità, maturato attraverso l'«itinerario» che lo stesso Bertolani gli avrebbe «illuminato» in una conversazione privata:

È stato difficile per me, Bertolani diceva, «ricostruire questo dialetto, che è ormai quasi cancellato, dal ricordo del come a me lo parlava mia madre», soggiungendo, sottolinea Giudici «che quando lui scrive o parla in italiano si trova in genere a dover tradurre, in simultanea, ciò che sta pensando in dialetto. E questo è precisamente il contrario di quel che succede in certi falsi dialettali o 'dialettanti'».

La giustificazione della poesia di Bertolani, dunque, risiederebbe in sostanza nell'essere, sì, l'autore profondamente radicato nel dialetto e in una vera diglossia, ma anche, al tempo stesso, nella differenza che segna all'interno il suo dialetto, nella distanza quasi incolmabile che lo separa dalla parlata materna; cosicché il dialetto sarebbe, insieme, punto di partenza e conquista, e il dettato dialettale nascerebbe attraverso un processo ascetico e di faticata rinuncia alla «letteratura». Un primo apporto di Bertolani al lavoro di Giudici è dunque lo stimolo ad approfondire la riflessione, non priva di fatica, sul dialetto. E poi a praticarlo.

Su Bertolani Giudici tornerà dopo aver lasciato la Serra ed essersi nuovamente trasferito alle Grazie, in una prosa che rievoca il periodo trascorso nella «contea di levante»:

Un po' aspro, e quasi in consonanza con la natura del luogo, suona

4) G. GIUDICI, *Poesie di Ubaldo Mazzini*, ora in *Un poeta del Golfo*, Milano, Longanesi - Cassa di risparmio della Spezia 1995, pp. 230-32

anche il dialetto della Serra, che è poi una variante ‘collinare’ del lericino: quasi inconsapevolmente credo di essermene imbevuto io stesso, per esempio col dire *gè stà* in luogo di *è stato*. Non solo: ma in questo dialetto ho scritto almeno una poesia. Si intitola *Celeste*, nome fittizio di un anziano e bonario omosessuale serrese, protagonista di uno dei tanti racconti di quell’inesauribile novellatore che è Bertolani. Di un altro racconto [...] di quest’ultimo che però non ha dato luogo a una mia poesia, bensì a una sua, era Fernando (alias *Fernà*), un vecchio emarginato che aveva in origine occupato un monolocale del mio stesso stabile [...]. Nella leggenda (o addirittura mitologia) di Bertolani, questo *Fernà* usava dondolarsi su un’altalena improvvisata e investire con i piedi la sua stessa nonna, mandandola a gambe levate sul focolare, non saprei dire se acceso o no: il carattere dissacratorio del personaggio *Fernà* mi indurrebbe a propendere per la prima ipotesi<sup>5)</sup>.

Cogliamo qui un secondo apporto di Bertolani all’opera di Giudici: l’offerta di personaggi fortemente scolpiti; di situazioni ed espressioni atte a un riuso creativo, di cui – tralasciando i testi inediti – è facile cogliere la presenza in poesie come *Rissi*, *E lé con l’àia* o, appunto, *Celeste*:

*A no dovié pensàe ch’ i fusse solo*  
*Celeste ‘n strasso d’òmo*  
*Cor vissio ch’ i g’an tanti*  
*De fàe da dònna ‘n lèto e ‘nter parlàe*

*Géa arto e biondo ‘na spécie de re*  
*Manfredi – che nissùn*  
*Però l’ava massà –*  
*Vècio ‘nte quèla specie*

*De cà senza nissùna diferénsa*  
*Fra ‘a cuzìna e ch’lo bùgo ch’ i ciaméva*  
*‘a sala e ‘nvece l’èa*  
*‘a tana dove lù ‘i se renverséva*  
*A dormìe, e i se setéva ‘nter spartìe*  
*Con ognun ch’i rivéva er sé mangiàe*  
*E là i se despogiéva*  
*Nudo: “fàlo ‘nco te per compagnia”*  
*Dizéndo – e g’èa ‘n zughéto*  
*Fasse pigiàe ‘nti fiòdi de l’otomana*  
*Prima da vùn e po’: “vegni ‘nco voi”*  
*Da l’artro – se éen ‘n dòì*

5) G. GIUDICI, *La Serra*, Casette d’Ete, Fioroni 2005.

[Non dovete pensare che fosse soltanto / Celeste uno straccio d'uomo / Col vizio che hanno tanti / Di far da donna a letto o nel parlare // Era alto e biondo una specie di re / Manfredi – che nessuno / Però l'avesse ucciso – / Vecchio in quella specie // Di casa senza alcuna differenza / Fra la cucina e il buco che lui chiamava / La sala e invece era / la tana dove lui si distendeva // a dormire o si sedeva a spartire / Con chiunque arrivasse il proprio cibo / E là lui si spogliava / Nudo: "fallo anche tu per compagnia" // Dicendo – ed era per lui un giochetto / Farsi prendere sui fiori dell'ottomana / Prima da uno e poi: "venite anche voi" / Dall'altro – se erano in due]

Di Bertolani sono il ricordo di 'Celeste' (naturalmente il nome vero era un altro), il dialetto e anche, direi, l'insistenza sull'uso del *voi*, che Paolo non limitava alla rievocazione di un costume del passato. Comune ai due poeti è la sensibilità per la fusione di comico e tragico nella luce di superiore pietà che avvolge il personaggio di Celeste (non a caso, dunque, Bertolani dedicò «a Giovanni Giudici chi vèi ben ae persone di me poesie» un componimento come *Livio*, apparso nel 1995 nel fascicolo n. 18 di «Hortus», che Eugenio De Signoribus promosse come omaggio al poeta per i suoi settant'anni).

Quanto al paragone col dantesco Manfredi (Bertolani, muovendo da un ricordo *de visu*, assomigliava Celeste piuttosto a Carlo Emilio Gadda o al televisivo ispettore Derrick) sottolineeremo come il terzo canto del *Purgatorio* fosse caro a Giudici proprio perché vi si dice che «la bontà divina ha sì gran braccia / che prende ciò che si rivolge a lei», tema caro anche al suo *Noventa*. Ma osserveremo altresì che quel paragone è di un tipo frequente nella sua opera: ricordo quelli con Thomas Buddenbrook, con Fabrizio Del Dongo, col vecchio Karamazov, con Attilio Regolo; ed è di un tipo comune nella conversazione tra i due amici (Giudici: «Ho visto Paolo che scendeva a Lerici sulla sua vespa, sembrava Pompeo in trionfo»; «Paolo ha espresso la sua riprovazione con la vibrante dignità di un Papirio»; Bertolani: «G'è sortì come Svarto 'nte l'Adelchi» – detto della istantanea apparizione e poi uscita di scena di un tale durante una cena al ristorante).

Tutta di Giudici, invece, la rigorosa scansione in strofe di quattro versi, endecasillabi e settenari.

Infine, anche se non si tratta di una novità assoluta in Giudici, la frequenza nei libri degli anni Novanta di dediche e di allocuzioni a una seconda persona induce a pensare che proprio presso Bertolani che ne fa uso non decine, ma centinaia di volte – questi moduli trovino appoggio. Allo stesso Bertolani, Giudici si rivolge in *Rissi* e poi in *E lé con l'aia* (e forse l'amico è tra i primi iscrivibili nel tu generico di *Quiero llorar*); ma

sono da considerare, anche escludendo quelle dove destinataria è una figura materna o di innamorata, numerosissime altre poesie di *Quanto spera di campare Giovanni* e di *Empie stelle*, nelle quali l'autore si rivolge via via ad Allen Mandelbaum, al cugino Emilio, alla moglie Marina, a Grazia Cherchi, a Gianni Brera, a Mario Soldati, a una «strenua di glutei» Giada, a Quentin Clewes, a *Dom Tischberg*, a Ernesto Bonaiuti ed Ernesto Balducci, ai «tristi vescovi» bolscevichi, alla nipote Giulia e a un'altra Giulia, a una ragazza «chiacchierina» incontrata sul tram; alla Lina, vicina di casa, a una Carlotta, a Pier Paolo Pasolini, ai «compagni», in occasione del funerale di Grazia Cherchi; *A Luciana, portalettere*, a una Francesca, *A Giuseppe C, suo medico curante*, a Mario Guelfi, al grande calciatore del Genoa anni '20, Giovanni De Pra.

La dedica a Giudici di *Livio*, ricordata poco sopra, ha invece a che fare con quello che è forse l'apporto più importante di Giudici alla poesia di Bertolani: la valorizzazione del comico, già agevolata dalla svolta dialettale operata da Bertolani con *Seinà*. Giudici fu tra i primi, entusiasti lettori di tante poesie di Paolo, come *Arnà* (nel passo citato prima ricordata come *Fernà*). Voleva bene alle persone delle poesie di Bertolani perché di quelle poesie coglieva lo spessore, la complessità, la coniugazione in esse di comico e tragico, degna di un Ruzante e di un Belli.

Il fatto che questa componente dell'opera di Bertolani non sia stata – prima di Giudici – adeguatamente valorizzata è dipeso, probabilmente, dal perdurare di un certo pregiudizio nei confronti del comico in poesia. Del resto, lo stesso Bertolani che aveva come stelle polari Bertolucci, Sereni e Pasolini pur essendo dotato di una genuina vena comica e di un finissimo *sense of humour* si era un tempo, in questo campo, alquanto limitato.

Su questo stesso versante si può invece osservare, dagli anni Ottanta, un vero crescendo. In *Seinà* troviamo già un personaggio che a proposito di donne, della difficoltà di averne al tempo della sua gioventù ricorda, non senza orgoglio, di essere stato fidanzato *ufficialmente* con una gallina *mericanina*. Ma è nei libri successivi, e specialmente negli ultimi, che troviamo figure memorabili, come quel negletto *Arnà* che grida la sua solitudine e ne minaccia *tremenda vendeta* con stupri di capre e incendi di pagliai ai danni dei compaesani; il *Manè* che picchia moglie e figli perché han fatto piovere, o la *Dèle*, la quale ha tradito il suo uomo – che per anni non le aveva parlato se non brutalmente – solo una volta e forse subendo violenza, e che, finalmente libera, può dire «*Avóa che vun e l'artro a nó ve vedo / a vago pu lingéa, / e la m'ha sortì torna fèa 'a bèla góse / de quando a nó feva che cantàe*» [Ora che l'uno e l'altro non vi vedo/ vado più leggera,/ e mi è uscita di nuovo fuori la bella voce/ di quando non facevo che canta-

re]. E incontriamo quadretti e scene di fine umorismo (in qualche caso, tra Kafka e Pirandello): il maestro di musica, che insegna ai ragazzi delle medie tutt'altra dottrina di quella per cui viene lodato a casa dello scolaro; la macellazione del porco, goduta, in tutta la sua cruentezza, da donne e bambini, «i più delicati di cuore, m'han voluto dire»; Nardo Dunchi che, nell'armeria, discute col fratello se fosse meglio Robespierre o Stalin; il *giovin gatto* e la sua amica che vomitano per casa, si inseguono come se uno dei due fosse il topo, riducono la casa tutta una stalla, perché, diversamente dai gatti di un tempo, sempre magri, affamati e impegnati nella lotta per la vita, vanno a scatolette, hanno la loro culla a forma di tigre, un bel cappottino se vien freddo, il tubetto dei denti, un pettinino, magari anche il rossetto e le mutande di pizzo, rosa e nere, ma non fanno un cazzo giorno e sera, figuriamoci leggere...

A Giudici Bertolani si rivolge direttamente in *Da Giovàni*:

*L'è di giorni, Giovàni, (ma no solo  
pe 'a poesia) ca sèrco na parola.  
Chi 'r sa donde la sià: dadré a che boschi,  
pradi, a che fòge,  
'ntanto ch'la trona e recoménsa a piève.  
Ma So'aa Vòta vun  
nò ghe pièva ('r vento i vóa pu su)  
e la gh'èn tute, 'e parole: néte,  
alèste pe 'a vita.  
A ghe fiò 'n baco fito, avanti séa.  
Te me raviè 'a luse di scàe anca na vòta,  
'a porte de cà.  
Anca na vòta,  
te me sarviè 'a giornà*

[*Da Giovanni* – Sono giorni, Giovanni, (ma non solo / per la poesia) che cerco una parola. / Chi lo sa dove sarà: dietro a che boschi, / prati, foglie, / mentre tuona e ricomincia a piovere. / Ma Sotto al Volto 1 / non ci piove (il vento vola più su) / e ci sono tutte, le parole: precise, / pronte per la vita. / Ci farò un salto presto, prima di sera. / Mi aprirai la luce delle scale ancora una volta, / la porta di casa. // Ancora una volta, / mi salverai la giornata].

Bertolani parla qui di parole non solo per la poesia: spesso, però, si trattava non di vocaboli, ma di parole modulate, o di versi, per i quali Giudici – così attento anche per sé alla funzione del *poet's reader* (e aveva tra i suoi Bertolani) – era prodigo di suggerimenti. Uno degli aspetti che nella poesia di Bertolani si possono cogliere lungo gli ultimi anni è la ricer-

ca, avvertibile anche sotto i versicoli, di una modulazione più continua, meno spezzata, pur nell'ambito del verso libero, e l'attenzione alla rima: elementi che, nel loro combinarsi, sembrano richiamare ancora la lezione di Giudici (e le più antiche di Pascoli e di Saba) più che quella di Sereni e di Bertolucci.

Tra i vari possibili esempi dagli ultimi libri, rispettivamente sul versante elegiaco e su quello comico-umoristico, citerei, accanto alla già ricordata *Da Giovàni*, i versi iniziali di *Stéla*:

*Ma distante pu che stéla, / apéna n'ano fa / aviéi provà vergogna / a  
ciamàte co' sta / parola bèla*

[Madre lontana più che stella, / appena un anno fa / avrei provato  
vergogna / a chiamarti con questa / parola bella]

e poi quelli di *Er mestro de musica*:

*I nó féva che dìlo, / ae medie, 'n piena schèa, tempo de guèra, / che  
l'òmo chi nó dama forte 'r vin / 'a musica e 'a figa, aa fin / Dio i le castiga*

[Non faceva che dirlo, / alle medie, in piena scuola, tempo di guer-  
ra, / che l'uomo che non ama forte il vino / la musica e la fica, alla fine /  
dio lo castiga].

Non era certo un caso, d'altra parte, che Giudici, concludendo la ricordata prefazione a *Seinà*, avesse citato il componimento più melodioso, e sotto l'aspetto musicale, quasi unico, *Péssu-Malinconia*:

*Malinconia, suèla de viaggio, / mai na vòta che 'n dido / i slìghia fito 'r  
lamo / daa bóca de sto péssu spussolente / ch'a biàsto giorno e sea / Péssu  
Malinconia / chi cressa 'n tuti i mai, / odóe de bestìn / che da me a no so  
mandàe via*

[Malinconia, sorella di viaggio, / mai una volta che un dito / sleghi  
presto l'amo / dalla bocca di questo pesce puzzolente / che mastico  
giorno e sera / - Pesce-Malinconia / che cresce in tutti i mari / che da  
solo non so mandare via].

Giudici e Bertolani: si deve dire, concludendo, che entrambi i poeti sono rimasti, nel corso di una lunga amicizia, fedeli alla propria differente indole: e un confronto fruttuoso – analogo penso a quello istituito da Ferroni tra Giudici e Zanzotto – potrebbe insistere sulle antitesi città/campagna, mare/terraferma, modernità vista da dentro/da fuori. Ma non è da

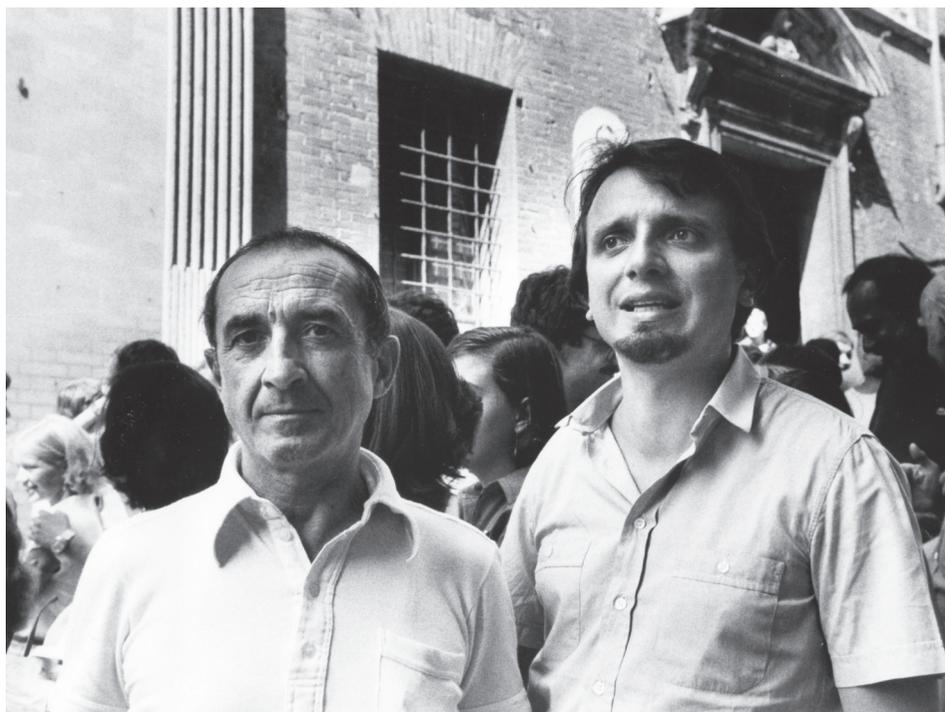
tacere come stima reciproca e affetto, consuetudine, complicità e prossimità delle parlate abbiano nutrito una capacità più profonda di ascolto e di risonanza, dando vita a una genuina amicizia di poesie.

Nel maggio 2006 toccò a me procurare quello che sarebbe rimasto l'ultimo incontro fra loro. Paolo, in un momento di remissione del male che combatteva e che nel giro di qualche mese lo avrebbe portato via, mi chiese di accompagnarlo a Borgo a Mozzano, in Garfagnana, dove Giovanni era ospite di una casa di riposo. Si commossero molto, e quando venne il momento di congedarci, Giudici disse, in quella che era ormai la loro *koinè* dialettale: «A vègno con voàtri». Purtroppo non era possibile.

CARLO DI ALESIO



Davanti al ristorante Gli olivi di Volastra.



1982 - Giudici al Palio di Siena ospite di Cesare Viviani.



1982 (ca.) - Giudici con Piero Chiara. Sirmione.



1982 (ca.) - Giudici con Andrea Zanzotto. Marina di Pietrasanta. Foto di Romano Cagnoni.



1986 - Giudici con Antonio Tabucchi. Palermo. Foto di Giovanni Giovannetti.



1986 - Giudici, a destra, con Giorgio Bárberi Squarotti, al centro, e Tullio De Mauro. Roma, Università La Sapienza.



1987 - Giudici, a destra, con Mario Dondero, a sinistra, e Nelo Risi al centro.



A cavallo fra gli anni '80 e '90 /Giovanni con Grazia Cerchi.



Prima metà degli anni '90 - Giudici con Paolo Bertolani a Porto Venere. Foto di Giovanni Giovannetti.

## Giudici giornalista di «Mondo Occidentale» (1954-1956) e «Comunità» (1956-1963)

La relazione indaga l'esperienza giornalistica di Giovanni Giudici negli anni dal 1954 al 1963, in due differenti situazioni e con due diversi ruoli: come direttore responsabile di *Mondo Occidentale* (1954-1956), la rivista italiana dell'USIS; e nei suoi scritti sul periodico *Comunità* a cui era stato chiamato da Adriano Olivetti come responsabile (1956-1963). Se del primo si delinea soprattutto il suo ruolo nell'indirizzare il periodico su tematiche più attente a problemi europei e italiani, nel secondo caso si ricostruisce il mondo intellettuale e morale di Giudici attraverso i suoi interventi su opere di letterati, filosofi e sociologi, italiani e non, attento a problematiche quali la alienazione, il linguaggio democratico, il rapporto cattolicesimo-comunismo.

Anche se alle spalle può già vantare diverse collaborazioni con periodici e quotidiani di certa importanza<sup>1)</sup> l'esperienza vissuta da Giovanni Giudici con «Mondo Occidentale» credo debba essere ritenuta la sua prima vera significativa presenza nel mondo giornalistico: anche perché vissuta con un ruolo di Direttore responsabile, chiamato a quell'incarico dal suo grande amico di una vita, Mario Picchi. Carlo Di Alesio parla in proposito di «direzione nominale [...] svolgendo anche in gran parte, insieme con Picchi, il lavoro redazionale»<sup>2)</sup>. Un incarico, quello di direttore di questo «mensile d'informazione edito a cura dell'USIS United States Information Service», che egli ricopre dal primo numero del luglio 1954 al febbraio 1956, quando, in occasione della sua assunzione alla Olivetti di Ivrea il 19

---

1) Per queste collaborazioni, che hanno quale sporadica data d'inizio due recensioni del 1945 sulla rivista di Bonaiuti «1945», e più continuativo dai primi mesi del 1947 con «L'Umanità» di Roma, organo del neonato PSIL, rinvio alla *Cronologia* di C. DI ALESIO in G. GIUDICI *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Mondadori, Milano 2000, pp. LIV e LVI-LIX. Merita però di esser menzionato il *Ricordo di un prete solo. Buonaiuti, il ribelle che parlava con Dio*, elzeviro del 31 dicembre 1998 dedicato appunto a quel sacerdote sul cui giornale «firmari i primi due articoli della mia vita, uno su Charles Péguy, l'altro saccheggiando un qualche numero della gloriosa rivista *Esprit* al Centro Culturale Francese di piazza Campitelli».

2) C. DI ALESIO, cit., p. LIX.

gennaio, lo cede a Luigi De Marchi. Una esperienza significativa perché, se all'inizio tutto pare svolgersi secondo i criteri propri dell'ente finanziatore, non si tarda a scorgere una precisa direzione imposta da Giudici al periodico, che va gradualmente accentuandosi in precise scelte a lui più consone, e che non tardano di fatto a incrociarsi con le immediate successive esperienze e interessi. Tre mi paiono di fatto le tipologie del lavoro di Giudici come direttore. Una di ordine più generale, legata al suo ruolo di direttore, che lo vede portare gradualmente l'organizzazione della rivista su una linea sempre più caratterizzata dal punto di vista più specificamente culturale. Un intervento che avviene per gradi, anche perché si tratta di un periodico dall'indirizzo ben preciso nel porsi all'interno di un progetto ufficialmente culturale, ma in realtà più propriamente propagandistico, che, in un clima da "guerra fredda" e di contrapposizione di blocchi, vede ad esempio gli Stati Uniti in quel 1953 creare il «Senate Permanent Subcommittee on Investigations» a capo del quale è nominato il celeberrimo senatore Joseph McCarthy, e in quello stesso anno aprire sedi dell'Usis, ossia un ufficio di informazione o di propaganda, in ben 150 Paesi, dotandolo di un budget annuale di 2 miliardi di dollari.

Il programma dell'USIS era innanzi tutto quello di dar vita a numerose biblioteche con fine didattico, mettendo a disposizione del pubblico il materiale necessario per una buona informazione sull'attualità del tempo, come testimonia anche il recente rinvenimento del Fondo Usis di Trieste<sup>3)</sup>. Propaganda, certo, con quanto poteva contribuire a far conoscere la vita del popolo americano, i suoi interessi, le sue letture, il progresso e le rivoluzioni in ogni campo, in particolare quello industriale, come tra l'altro ricordano due rubriche presenti in ogni numero di «Mondo Occidentale»: *Il libro del mese* e *Selezione di libri*, ossia novità editoriali sia in edizione originale che in versione italiana, di autori americani, «disponibili per il prestito presso le biblioteche Usis» di Roma, Milano, Torino, Genova, Firenze, Bologna, Napoli e Palermo (con tanto di indirizzi)<sup>4)</sup>. Quanto all'impatto, così lo ricorda Fernanda Pivano in occasione della chiusura della Biblioteca dell'Usis a Milano:

L'Usis è lo United States Information Service, una illuminata organizzazione propagandistica che nel dopoguerra fornì a quasi tutte le città italiane, costrette a tanti anni di autarchia culturale, i mezzi per farsi un'idea di quel-

3) Si tratta di ben 674 bobine, pari a 506 film, in parte di tipo didattico o informativo, realizzati come propaganda a sostegno del cosiddetto piano Marshall (ERP: European Recovery Program) in gran parte tra il 1948 e il 1953.

4) Il n. 6 del 1955 ospita pure il supplemento: *Classici americani nelle biblioteche USIS*. In questa direzione va pure, tra i diversi altri analoghi sulle più diverse discipline, S. ROSATI, *Studi e ricerche di letteratura americana*, «Mondo Occidentale», n. 3, marzo 1955, pp. 34-38.

lo che era successo non soltanto nel mondo politico ma soprattutto in quello tecnico e scientifico nei Paesi democratici. Ricordo che finita la guerra andavamo in molti a un'edicola di via Veneto, a Roma, a cercare le riviste e tutto quello che si riusciva a trovare, perfino i fumetti, per "aggiornarci"; poi arrivarono queste biblioteche, come i soldati a cavallo salvatori nei film western, piene di libri, di giornali, di immagini, di informazioni: sembrava quasi di sognare. A Milano arrivarono in sordina nel 1947, poi nel 1948 si organizzarono in via Case Rotte insieme al consolato americano, poi verso il 1952 si installarono in via Bigli; con la direttrice La Tartara e subito un personaggio che diventò famoso, la bellissima Gisa Pedani Lipowec, amica di tutti i letterati della Resistenza, informata fino a ricordare senza dover consultare gli schedari tutti i trentacinquemila volumi della biblioteca. Come si respirava bene in mezzo a quei libri, a quei giornali, a quelle idee che ci erano state negate per decenni. In quelle stanze si formarono due generazioni di intellettuali italiani, alcuni diventati poi professori, alcuni scrittori. Attorno agli scaffali Gisa ci guidò per mano come una maestra; poi cominciarono a affollarsi intorno agli scaffali centinaia di studenti che per le loro tesi di laurea cercavano invano aiuto nelle biblioteche cronicamente inadeguate delle Università. [...] Ma "Washington", come viene sintetizzata l'organizzazione governativa americana, ha deciso che non è più il caso di spendere 30 milioni di dollari all'anno per un Paese che non è più "a rischio comunista" ora che il Muro è crollato.<sup>5)</sup>

E che di questo si trattasse è lo stesso Giudici a ricordarlo in un editoriale non firmato, dove però la dichiarazione è anche pedana per specificare la propria autonomia:

*Mondo Occidentale* è una rivista pubblicata a cura di un ente del governo degli Stati Uniti ed accoglie generalmente gli scritti di autori di varie nazionalità tendenti, secondo lo spirito della rivista, a porre in evidenza sempre maggiore la comunità degli interessi e dei valori culturali di tutti i paesi dell'Occidente: in questo numero si è tuttavia ritenuto opportuno e doveroso lasciare ad Italiani la parola sui problemi di una terra e di una popolazione italiane. [...] Ciò premesso, una precisazione è necessaria, ed è che, appunto considerando una simile impostazione, non si può esigere da questo numero della rivista una fisionomia unitaria: gli scrittori che ci hanno onorato della loro collaborazione sono legati tra loro dal vincolo di una comune educazione e civiltà democratica; ma, proprio perché democratici nell'anima e nelle idee, hanno manifestato il loro pensiero con la massima libertà; e questo pensiero

---

5) F. PIVANO, *Senza "rischio comunista", l'USIS non serve più? Chiude la biblioteca americana di Milano, da quasi mezzo secolo punto di riferimento per la cultura*, «Corriere della Sera», 2 giugno 1993.

non doveva, almeno per noi, collimare necessariamente col pensiero di alcun ente ufficiale o di alcun governo.<sup>6)</sup>

Il periodico dunque nel suo momento iniziale si muove secondo due linee: propositiva, la prima, tesa a sottolineare il ruolo di difensore dei valori del liberalismo e della democrazia degli Stati Uniti, attraverso il ricorso a tutta una serie di firme autorevoli, con articoli forniti direttamente dalla direzione centrale o uffici affini; critica, la seconda, figurando sempre più presente la sottolineatura dei disvalori dell'Unione Sovietica, esplicitamente dichiarata, prima ancora che negli articoli stessi, nelle note a piè di pagina che ne indicano provenienza e contenuto.

Ed ecco allora, come esempio del primo aspetto, il numero 4, ottobre 1954, che si apre con *I diritti dell'uomo libero* di H.S. Commager, articolo nel quale il docente alla Columbia University, peraltro «autore di numerose opere storiche tra cui *Lo spirito americano*, recentemente tradotto in italiano, [...] illustra i concetti ispiratori della Dichiarazione dei Diritti, documento fondamentale della democrazia americana». E, questo, in un numero unico nel quale anche autori quali Hofman, Aron, Vigorelli, Maurois e altri ancora si propongono «di illustrare altri aspetti dell'ordinamento e del costume politico degli Stati Uniti»: <sup>7)</sup> espressione quest'ultima che si riferisce sia ad aspetti politici («Equilibrio e controllo del sistema di governo»; elezioni; «Capitalismo sociale»), sia ad aspetti più propriamente culturali; come i due interventi riguardanti musica e fumetto: *La volubile eroina di Gershwin* di Gualtero Frosini e *Al Capp moralista popolare* di Peter di Vittorio.<sup>8)</sup>

Né sono pochi i numeri che si presentano con taglio monografico, o quasi, come ad esempio, nel n. 2-3 dell'agosto-settembre 1954 *L'energia atomica al servizio dell'uomo*, in un numero addirittura aperto da una

6) *Occidente nel Mezzogiorno*, «Mondo Occidentale», n.4, 1955, p. 1. Che il problema dell'autonomia gli stia a cuore, può ricordarlo anche lo spazio dedicato a un intervento di «una delle voci più vive ed interessanti della giovane poesia americana», nonché saggista, Peter Viereck, *Lo scrittore moderno tra propaganda e verità*, «Mondo Occidentale», n. 3, marzo 1955, pp. 13-17. Un tema che Giudici si ritroverà a trattare in prima persona nell'articolo dedicato a *Le poesie di Brecht*, «Comunità», n. 77, 1960.

7) H.S. COMMAGER, *I diritti dell'uomo libero*, «Mondo Occidentale», n. 4, 1954, p. 1.

8) Quanto alle firme ospitate su «Mondo Occidentale», si veda il numero n. 6, dicembre 1954, p.1: «Questo numero di dicembre è il sesto della nostra rivista. Mentre auguriamo ai nostri lettori un buon Natale e un felice Anno Nuovo, desideriamo ringraziarli per averci seguiti fin qui. Il nostro ringraziamento e i nostri auguri vadano anche a quanti hanno con i loro scritti contribuito a conferire a "Mondo Occidentale" interesse e prestigio: a Raymond Aron, Pio Bondioli, H.S. Commager, Malcolm Cowley, Vittorio Gorresio, Augusto Guidi, George Kennan, Joseph Wood Krutch, Jacques Maritain, Thierry Maulnier, André Maurois, Sean O'Faolain, George Sarton, Stephen Spender, John Steinbeck, Giancarlo Vigorelli e a tutti gli altri nostri collaboratori» (né sono gli unici se si pensa che anche proprio in quest'ultimo numero compare in veste di censore William Peirce).

*Proposta* di Eisenhower<sup>9)</sup>, con articoli dedicati all'argomento, il primo dei quali di Enrico Fermi: *La pace ha bisogno dell'atomo*<sup>10)</sup>.

Si tratta di interventi che spaziano nelle più diverse direzioni, interessando, ad esempio, ora i presidenti (*Due grandi presidenti*, sul n. 2, febbraio 1956, su Washington e Lincoln; ma ancor prima, su Jefferson e Hamilton in una recensione apparsa sul n. 8-9, 1955; e un fototesto dedicato a Benjamin Franklin sul n. 1, 1956); ora la giustizia, la magistratura americana e la Costituzione (attraverso il ricordo di John Marshall, «L'interprete della Costituzione», Presidente della Corte Suprema degli Stati Uniti – e su *Le funzioni della Corte Suprema* scrive Guglielmo Negri sul n. 1, gennaio 1956 –, in tal caso sottolineando la grande indipendenza di quest'ultima, attraverso il ritratto di John Marshall, un magistrato visto nella sua grande autonomia tanto da essere definito «il grande “contrario”, il dissentitore per eccellenza»<sup>11)</sup>); ora la libertà di espressione e il ruolo della stampa (*L'evoluzione della stampa americana. È nata la coscienza d'una responsabilità pubblica che ha portato ad una elevata concezione civica dei doveri dell'informatore*, 12, dicembre 1955); ora anche particolari iniziative per i lavoratori, quale la istituzione del *Labor Day*, «supplemento di vacanza per i lavoratori» (2-3, agosto-settembre 1954); e, insomma, un po' tutti i vari aspetti politici, sociali, economici, culturali della società americana, nell'intento di sottolineare il valore dei principi fondamentali che governano la democrazia, ossia i principi della libertà e della dignità dell'uomo.

Quanto al secondo aspetto, ovvero la critica nei confronti dell'Unione Sovietica e del blocco comunista – che vede scendere in campo anche Mario Picchi, sia pure nella forma di una lunga recensione a *La via della libertà* di Stefan Osuski (Sperling & Kupfer, Milano, 1954) ospitata nella rubrica *Il libro del mese*<sup>12)</sup>, occasione di un confronto diretto tra Urss e

9) Il presidente americano, oggetto di un intervento di Ugo D'Andrea («Mondo Occidentale», n. 2, 1955, p. 1) intitolato *Eisenhower Presidente di pace*, sarà ancora presente con un intervento d'apertura a proposito di *I dieci anni delle Nazioni Unite* (n. 7, 1955, p. 1).

10) *L'atomo al servizio della pace* sarà il titolo di uno dei film dell'USIS rinvenuti a Trieste, realizzato però tra il 1957/58 e suddiviso in più parti. Il tema dell'atomo sarà spesso presente sul giornale, come ricordano la recensione di V. SOMENZI a G. DEAN, *Atomo: vita e morte* (6, 1955), *La libertà nell'era atomica* di A.H. COMPTON (7, 1955), *Atomi per la pace*, servizio fotografico non firmato ospitato dal numero 8-9, 1955 (pp. 31-38); *Un piano Schumann per la energia atomica?*, di J.A. MAY (n. 12, 1955).

11) *L'interprete della Costituzione. Nel bicentenario di John Marshall*, «Mondo Occidentale», 10, ottobre 1955, p. 24.

12) M. PICCHI, *Stefan Osuski, "La via della libertà"*, «Mondo Occidentale», n. 4, 1954. E annota ad esempio anche Guglielmo Petroni nella recensione a *La mente prigioniera* di Czesław Miłosz (Aldo Martello, Milano, 1955), ospitata nella rubrica *Il libro del mese* (n. 7, 1955, pp. 61-64): «È vero infatti che il conflitto politico del mondo moderno coincide con un conflitto interiore da cui è passato od in cui si trova dentro tutt'oggi l'uomo moderno; è per tale ragione che libri di questo genere hanno una funzione più vasta di quella di illustrare due mondi in contrasto e le miserie dei paesi

Usa –, può essere ben riassunto dal n. 6, dicembre 1954: *Aspetti dell'imperialismo sovietico. 1: Il demone della rivoluzione* di George Kennan; o dal n. 12, dicembre 1955: *Demografia sovietica. La scarsa densità della popolazione in rapporto alla vastità del territorio è un fatto che preoccupa seriamente i dirigenti del Cremlino* di Wilhelm Starlinger, accompagnato da questa nota chiarificatrice:

Autore di questo scritto è il dottor Wilhelm Starlinger, un noto medico tedesco, arrestato dalla polizia sovietica a Koenisberg nel 1947 e deportato fino al gennaio 1954 in un campo di concentramento in Russia. L'arresto del dottor Starlinger fu motivato dal fatto che egli era a conoscenza di gravi segreti sulle esecuzioni compiute dalle truppe di occupazione russe fra la popolazione della sua città. Dal suo volume "Limiti della potenza sovietica" riproduciamo una parte, seguendo il testo parziale pubblicato dalla rivista americana "U.S. New & World Report" alla quale dobbiamo la cortese concessione della presente traduzione.<sup>13)</sup>

In tal caso, non v'è campo che se ne sottragga, come può ricordare l'articolo non firmato dedicato a Bela Bartok, ripreso da «News from Behind the Iron Curtain», *Bartok era dei nostri: Con una tipica manovra, i comunisti presentano adesso come loro seguace il grande musicista scomparso. Da vivo, lo criticavano*, che investe il campo culturale, a dimostrazione della «speculazione imbastita dalla propaganda comunista intorno al nome e alla memoria del grande musicista ungherese Bela Bartok».<sup>14)</sup>

Orbene, in una situazione che parrebbe blindata, il lavoro di Giudici è sotterraneo e procede per gradi, nell'aprire finestre in questo contesto.

Finestre che significano introdurre ad esempio il tema Europa, che, pur in presenza di articoli dai risvolti anche propagandistici – ad esempio, con l'intervento sul n. 8-9, 1955: *Il bilancio della C.E.C.A.* «cortesemente forniti dal Servizio di Informazione dell'Alta Autorità della C.E.C.A.», in cui si sottolinea che «In tre anni di attività la Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (C.E.C.A.) ha dato tali prove della sua efficienza da far ricredere anche coloro che nutrivano scetticismo sul successo dell'iniziativa»<sup>15)</sup> –, è però riproposto in forma addirittura di numero speciale, quello appunto dell'8-9 del 1955: *Dedicato all'Europa*, nel quale la volontà di

---

orientali; giacché oltre che due mondi, egli ci mostra due estremi attuali della coscienza moderna, additandoci, con l'ausilio della realtà politica geografica da quale parte sta il baratro della civiltà e della dignità umana e da quale, con la salvezza del patrimonio spirituale di ogni civiltà, è possibile la gioia suprema delle libertà civili e della libertà individuale» (p. 64).

13) W. STARLINGER, *Demografia sovietica*, «Mondo Occidentale», n. 12, 1955, p. 37.

14) «Mondo Occidentale», n. 12, 1955, p. 32.

15) «Mondo Occidentale», n. 8-9, agosto-settembre 1955, p. 20.

autonomia del direttore è esplicitamente espressa nella nota conclusiva del corsivo che apre il numero: una specificazione che non intende certo essere una scusante, ma semmai una sottolineatura di precisa volontà di dirigere un giornale aperto alla discussione:

L'EUROPA: ecco il tema a cui «Mondo Occidentale» ha inteso dedicare il presente numero riprendendo le pubblicazioni dopo la sosta estiva del mese d'agosto. È un tema, si converrà, di un'ampiezza e di un'importanza tali che non è consentito l'esaurirlo nel breve giro di una dozzina di articoli, nonostante alcuni d'essi rechino la firma di personalità politiche di primissimo piano. È un tema talmente complesso che non sarà mai abbastanza discusso e non potrà dirsi definitivamente risolto se non nel totale adempimento di quei propositi unitari e democratici oggi tanto vivi nell'azione dei governi occidentali e, prima ancora, nel cuore dei popoli. Dalle vecchie disunioni, dai particolarismi nazionalistici, attraverso fasi sempre più intense di cooperazione nei vari campi, una nuova Europa nascerà da questo vecchio Continente sulla traccia di una ideale parabola che oggi appare assai più vicina al punto di arrivo che a quello di partenza.

Le prime tappe di questo cammino, l'Alleanza Atlantica, il Patto di Bruxelles, la Comunità del Carbone e dell'Acciaio, l'Organizzazione Europea per la Cooperazione Economica, la Confederazione Internazionale dei Sindacati Liberi, il Consiglio d'Europa e decine di iniziative meno clamorose ma non perciò meno importanti ai fini della meta alla quale si tende, si stanno a poco a poco inserendo come fatti definitivi e incontrovertibili nella solida struttura della realtà storica. Anche gli sforzi per la realizzazione della C.E.D., pur non essendo stati coronati da un successo totale, hanno avuto il loro indiscutibile peso in questo grande processo storico, se hanno portato, come è vero, alla creazione dell'Unione Europea Occidentale. Di tutte queste realtà, o almeno di una parte di esse, la nostra rivista vuole offrire in questo suo numero una testimonianza necessariamente incompleta e assolutamente libera nei modi della sua espressione, che non riflettono pertanto alcuna posizione ufficiale ma unicamente il pensiero degli Autori dei singoli scritti.<sup>16)</sup>

Quanto all'Italia – in questo numero europeo ovviamente presente con articoli dedicati al “ruolo dei sindacati” (di Giulio Pastore), al Piano Vanoni (di Milton Gilbert), al pensiero filosofico (*Da Romagnosi a Benedetto Croce* di Vittorio Frosini) –, il passo era poi già stato consumato, e su un tema centrale di quegli anni quale quello del Mezzogiorno, cui Giudici decide di dedicare un numero speciale, il n. 4 dell'aprile 1955,

16) *Dedicato all'Europa*, «Mondo Occidentale», n. 8-9, 1955, p. 1.

intitolato *Occidente nel Mezzogiorno*, in tal modo invertendo il titolo di un celebre articolo del 1954 di Ugo La Malfa su “Nord e Sud”, *Mezzogiorno nell’Occidente*. Così spiegando l’operazione: «a termini invertiti, crediamo di poter usare nel titolo di questa nota le stesse parole, per sottolineare ancora una volta la reciprocità del rapporto fra due parti di uno stesso mondo».<sup>17)</sup>

Un numero aperto ai più vari aspetti – economici, sociali, culturali – del Mezzogiorno, firmato esclusivamente da «personalità italiane», con la sola eccezione dell’americano «professor Lowry Nelson, uno dei più noti studiosi di sociologia rurale, che ha cortesemente acconsentito a scrivere per noi alcune delle impressioni riportate durante un viaggio di studio nelle comunità rurali del Sud dell’Italia»,<sup>18)</sup> nel quale mettere a fuoco

alcuni dei principali aspetti della vita meridionale, nella speranza di offrire in tal modo, sia attraverso la sostanza degli articoli sia attraverso l’autorità dei nomi, un contributo, non importa se lieve o notevole, ma certamente cordiale, alla soluzione dei problemi ancora aperti e più ancora alla documentazione delle realizzazioni compiute o, comunque, delle importanti realtà di fatto culturali, tecniche e umane, oggi presenti nella vita del Mezzogiorno.<sup>19)</sup>

Si tratta, da parte di Giudici, di un cammino gradualmente liberatorio, nel venir acquisendo una propria specificità italiana, come ricordano anche altri interventi, sparsi su vari numeri, di autore o argomento italiano (e a tale ambito può ben essere ascritto anche l’importante intervento di Charles S. Singleton, *Un testo critico per il Decamerone* a sottolineare, come dichiara la testatina, «Gli studi italiani in America»;<sup>20)</sup> ma pure quello di Leonardo Sinisgalli, *L’artista in officina*, dedicato alla figura del disegnatore industriale, «nuovo genere di arte applicata agli oggetti più comuni dell’esistenza quotidiana», con riferimento sì alla matrice americana, ma non rinunciando a richiamare il preannuncio di tale figura da parte di Vitruvio e poi del Barocco con invito a «noi italiani [...] A non perdere l’autobus. Noi siamo per natura e per destino i più qualificati a dare un marchio inconfondibile al nostro lavoro».<sup>21)</sup>

Un Giudici parco invece quanto a interventi in prima persona, compa-

17) *Occidente nel Mezzogiorno*, «Mondo Occidentale», n. 4, 1955, p. 1.

18) P. 1. Si tratta de *Il problema N. 1 visto da un americano*, pp. 22-27. Tra le firme presenti in questo numero figurano Luigi Sturzo, Pietro Campilli, Ugo La Malfa, Giuseppe Orcel, Manlio Rossi-Doria, Cristiano Focarile, Anna M. Lorenzetto, Francesco Compagna, Michele Prisco, Lorenzo Giusso, Valerio Mariani, Ferdinando Virdia.

19) Ivi, p. 1.

20) «Mondo Occidentale», n. 3, marzo 1955, pp. 29-33.

21) «Mondo Occidentale», n. 3, marzo 1955, p. 20.

rendo in realtà con un solo articolo siglato con nome e cognome, pubblicato nel numero 12, dicembre 1955, per di più in veste di lungo necrologio: *Una perdita per il teatro. Robert Sherwood tra cronaca e dramma*. Un intervento però significativo perché, nel delineare il ricordo del drammaturgo (ma anche autore televisivo) americano, ciò che subito egli dichiara è l'interesse per «il cammino spirituale di Sherwood, le sue manifestazioni letterarie ed umane, le sue prese di posizione, i suoi *engagements*»,<sup>22)</sup> ponendo insomma particolare attenzione ai valori morali. E se Giudici non manca di sottolineare da subito che si tratta di aspetti e interessi che Sherwood condivide con «altri scrittori ed uomini di cultura della medesima generazione: gli uomini del *Greenwich Village*, gli emigrati della “generazione perduta”, e più tardi i vari Orwell, Spender, Auden, McLeish»,<sup>23)</sup> sia pur con esiti «minori, sul piano poetico, rispetto a quelli raggiunti da un Hemingway, a un Fitzgerald, da un Wolfe, da un Faulkner»,<sup>24)</sup> nonché di richiamare il suo rifarsi al magistero di T.S. Eliot, «si dovrà peraltro riconoscere al suo itinerario d'uomo e di scrittore la caratteristica (il merito?) di aver seguito interamente il diagramma della crisi, dai prodromi alla fase acuta, dalla fase acuta al superamento».<sup>25)</sup>

L'attenzione di Giudici punta insomma al valore documentario che il teatro di Sherwood rappresenta nel delineare la «evoluzione spirituale e ideologica che ha condotto il popolo americano all'attuale condizione di appassionato protagonista degli avvenimenti internazionali, al superamento di ogni pericolosa nostalgia isolazionistica, all'impetuoso attivismo democratico che ne rinnovò negli anni del *New Deal* la struttura sociale e, attraverso l'esperienza della guerra e del dopoguerra, la posizione politica nel mondo»<sup>26)</sup> (aspetto nel quale egli fa rientrare anche altre riflessioni sul rapporto “speculare” autore-pubblico).

È insomma un Giudici che si trova a mediare il ruolo di direttore di un giornale “americano”, e comunque anche di una prospettiva politica che egli condivide, con un interesse per l'uomo: che, nel particolare di Sherwood, significa «storia di uomo, di cittadino attivamente impegnato nella vita del suo paese, di articolista, di storico [...], di organizzatore, di militante politico».<sup>27)</sup>

Senza, in tutto ciò, dimenticare quanto importa maggiormente, e specularmente, a Giudici; ossia «l'idea di una fraternità umana che trascenda

22) «Mondo Occidentale», 12, dicembre 1955, p. 19.

23) *Ibidem*.

24) *Ivi*, p. 20.

25) *Ibidem*.

26) *Ibidem*.

27) *Ibidem*.

mari e frontiere, di una solidarietà internazionale cementata dalla fede comune in comuni valori morali».<sup>28)</sup>

C'è, infine, un terzo tipo di presenza, legata al suo ruolo di direttore. Non sono pochi infatti gli interventi non firmati; tra i quali figurano poi taluni corsivi che hanno avuto il significato di articoli di fondo, non sempre facilmente a lui attribuibili. Credo però che possano ben essergliene propri alcuni, proprio per quei valori etici cui si è fatto cenno. Mi riferisco ad esempio a quelli espressi nei numeri dedicati al Mezzogiorno o alla Europa, qui sopra riportati. Ma, su un piano più universale, penso ai due di fine anno, e tra essi segnatamente a quello del n. 12, dicembre 1955, *Natale 1955*:

Si approssima il Natale 1955: tempo di ricorrenza, tempo di preghiera, tempo di voti augurali. Aggiungeremmo: tempo di riflessione. La Natività di Cristo assume significati diversi per persone di diversa religione e di diverso pensiero; ma per i popoli del mondo occidentale rappresenta, fra l'altro, la base di una tradizione comune, la svolta storica che determinò una nuova concezione dell'uomo e della vita dell'uomo, che diede origine ad una nuova civiltà dell'Occidente. La natività di Cristo cambiò letteralmente il mondo, e il nostro mondo attuale, il mondo occidentale soprattutto, ne riflette, sia pure talvolta in modo deformato, l'Immagine.

In questa occasione del Natale 1955, la redazione di *Mondo Occidentale* vorrebbe richiamare un pensiero alla mente dei lettori, ossia che, al di là di ogni divergenza, al di sopra di tutte le diversità storiche e nazionali che ci dividono, uno è il grande motivo che ci unisce: la nostra tradizione cristiana; il fatto che la nostra concezione della vita, la nostra civiltà, la nostra storia, recano tutte l'impronta della Cristianità.

La ricorrenza della Natività dovrebbe indurci a riflettere che ciò che ci unisce è più forte di quello che ci divide.

Questo fatto, sempre importante, diventa addirittura essenziale in quest'epoca di crisi. Mai prima d'ora nella storia il mondo cristiano ha avuto così bisogno di rendersi conto della sua fondamentale unità, della sua tradizione comune. È sempre stato essenziale per l'individuo conoscere se stesso, conoscere ciò in cui credeva, e dove era rivolto. È diventato parimenti essenziale per le nazioni del mondo occidentale conoscere se stesse, sapere che le comuni radici onde si nutrono debbono anche forgiare il loro avvenire. È necessario per esse rendersi conto della loro unità spirituale, rimeditare quegli insegnamenti cristiani che precedono nel tempo e che in un certo senso stanno alla base di certi tentativi attuali di unità formale fra i popoli dell'Occidente, come la N.A.T.O. e la U.E.O.

---

28) Ivi, pp. 24-25.

Anzitutto e soprattutto siamo uniti nella nostra concezione dell'uomo, dell'inestimabile valore di ciascun individuo e del suo diritto di svilupparsi liberamente come tale. Siamo uniti nella comune convinzione del diritto dell'individuo di pregare, di parlare, di scrivere, di agire secondo la sua volontà, entro i limiti che distinguono la libertà dalla licenza. Siamo uniti nella convinzione che, così stando le cose, lo stato esiste per servire l'uomo, e non l'uomo per servire lo stato. Siamo uniti nell'ideale cristiano di pace e di buona volontà, di nazioni libere come di uomini liberi che vivano in armonia e progrediscano ciascuno secondo opportunità e convenienza.

In quest'epoca di confusione e timore, di aggressione e oppressione totalitaria, ci si potrebbe porre il quesito di qual sia il valore pratico di questi ideali.<sup>29)</sup> Che cosa potranno realizzare le nazioni dell'Occidente con la forza della loro unità cristiana? Ancora una volta la circostanza del Natale può offrirci una chiara risposta. Se un Uomo, debole, solo e sconosciuto, con la potenza del suo messaggio poté cambiare il mondo 1955 anni fa, che cosa non potranno fare oggi milioni di uomini uniti insieme?

A tutti, Buon Natale.<sup>30)</sup>

E verrebbe da dire, alla luce della sua immediata successiva esperienza, che qui c'è già il Giudici di «Comunità», della rivista di quell'Adriano Olivetti di cui su «Mondo Occidentale» (n. 6, giugno 1955, pp. 26-28) aveva ospitato un intervento, *I fini dell'industria* (sottotitolo: *Può l'industria darsi dei fini al di là dei profitti? Non vi è una qualche superiore vocazione anche nella vita di una fabbrica?*), e con cui inizierà a collaborare pochi mesi più tardi.

\* \* \*

È del 19 gennaio 1956, come ricordato, l'assunzione di Giudici alla Olivetti e la conseguente necessità di trasferirsi al Nord, come ricorda Carlo Di Alesio: «Con una modesta cena in pizzeria prende congedo, alcune sere prima della partenza per Ivrea, dagli amici romani Mario Picchi, Enrico Falqui, Giorgio Caproni, Lino Curci ed Elio Filippo Accrocca. Il

29) Qui il tono suona persino più buio rispetto a quello del Natale precedente, offerto a commento dell'annuncio del «gaudium magnum» dato dall'angelo ai pastori: «Desideriamo anche noi di "Mondo Occidentale", in questo numero del mese di dicembre, nel quale cade il Natale, fermare la mente e il cuore sul passo evangelico da cui prende le mosse tutto il pensiero e la storia della civiltà moderna. Con l'annuncio dell'angelo ai pastori si chiuse il tempo dell'incertezza dell'angoscia, ebbe inizio il tempo della pienezza e della speranza, che, malgrado i gravi mali molteplici che affliggono i nostri giorni, rimane pur sempre il nostro tempo. Meditare le parole evangeliche non significa per noi porgere un ossequio formale alla tradizione e al costume: la pace tra uomini di buona volontà rappresenta il nostro ideale» (n. 6, dicembre 1954, p. 1).

30) *Natale 1955*, «Mondo Occidentale», n. 12, 1955, pp. 1-2

14 febbraio lascia la capitale». <sup>31)</sup> Se la sua qualifica è di impiegato di prima categoria con compito formale di «addetto alla biblioteca dell'azienda (alle dipendenze di Luciano Codignola)», <sup>32)</sup> in realtà l'intento di Olivetti è di sfruttare la sua esperienza di direttore responsabile di «Mondo Occidentale» designandolo alla conduzione del settimanale «Comunità di fabbrica». <sup>33)</sup> E al giornale, che ormai in quel 1956, suo decimo anno di vita, ha come titolo «Comunità. Rivista mensile del Movimento Comunità», Giudici offre la sua prima collaborazione, sia pure a quattro mani con Giuseppe Roggero, nel numero 42, agosto-settembre 1956: *Sessantamila mondariso*. Si tratta di un articolo-inchiesta (accompagnato dal servizio fotografico a cura del Fotocronisti «Baita» di Vercelli) che affronta i diversi aspetti di questo mondo lavorativo salito alle cronache con film, libri, articoli di giornale, e nel quale vengono affrontati vari aspetti legati a quel lavoro. Un articolo di cui un preciso stacco a pagina 40 ben concorre a indicare le spettanze, non bastasse il diverso tono: perché se l'ultima parte suona più propriamente attenta agli aspetti salariali e sindacali, al problema dei costi e delle incidenze delle mondine sul prezzo del riso, alle proposte di ridimensionamenti delle aree di cultura e di modernizzazione dei sistemi di conduzione, di condizioni di vendita, quelle che in effetti sarebbe poi diventata la soluzione del problema dei costi, «quando il giavone potrà morire sotto l'azione dei diserbanti chimici, lasciando il riso al suo libero rigoglio», <sup>34)</sup> e che mi pare quindi ascrivibile a Roggero, assai diverso è l'andamento della lunga prima parte, più propriamente narrativa. Dove tocca a Giudici, non senza ricorso a immagini e similitudini, descrivere la durata e le condizioni della «campagna di monda», lavoro «duro, sfibrante»; <sup>35)</sup> le regole del lavoro in risaia; «certe caratteristiche della coltura del riso e della mano d'opera impiegata per la monda, comuni a tutte le province risicole principali che sono quelle di Vercelli, in primo luogo, di Novara, di Pavia e, in minor grado, di Milano»; <sup>36)</sup> «l'esercito delle mondine» <sup>37)</sup> forte di 50-60.000 unità per gran

31) C. DI ALESIO cit., p. LXII.

32) *Ibidem*.

33) Si veda il ricordo di quella esperienza vissuta dal Giudici che, «nel febbraio del 1956», da Roma arrivava a «"Ivrea la bella", la piccola capitale del Canavese», «una moderna Atene periclea, una nuova montefeltresca Urbino», per redigere un giornale di fabbrica», in *Volponi, Fortini, Ottieri, Simisgalli: e l'industria sposò la poesia. L'utopia dell'ingegner Adriano*, in «Corriere della Sera», 17 febbraio 1998.

34) G. ROGGERO e G. GIUDICI *Sessantamila mondariso*, «Comunità», n. 42, agosto-settembre 1956, p. 40.

35) *Ivi*, p. 37.

36) *Ivi*, p. 38.

37) *Ibidem*.

parte di importazione veneto-emiliana di una età compresa tra i 16 e i 30-35 anni. Ampliando però lo sguardo anche ai risvolti. Per cui, ad esempio, «la monda, con tutti i suoi disagi e fatiche diventa anche un'avventura, una festa. È naturale che le mondine provochino chiasso intorno a sé: le festose tradotte (raramente *pullman*) con le quali, attese, arrivano con una puntualità di rondini [...] sono indubbiamente dati spettacolari»<sup>38)</sup> cui poi si aggiungono i canti; la loro «esuberanza giovanile, la sfrontata cordialità»,<sup>39)</sup> a rileggere il sin «troppo facile folklorismo e (perché non dirlo?) una borghese mitologia d'avventura erotica campagnola»<sup>40)</sup> sviluppatosi «ai margini di questo fenomeno sociale»;<sup>41)</sup> a difendere la moralità di queste ragazze «né più serie, né meno serie di altre».<sup>42)</sup> Né manca la denuncia a proposito di una assistenza sociale «arenata allo stadio di pallido tentativo»,<sup>43)</sup> tra necessità di «dormitori più decenti (in alcuni casi le stalle son preferibili), impianti igienici, docce, luce elettrica che spesso manca»,<sup>44)</sup> che fan sì che spesso «l'acqua dei canali è quella della loro *toilette* mattutina e serale»<sup>45)</sup> e, insomma, di una mano d'opera stagionale considerata dagli agricoltori «quasi disumanizzata, puramente strumentale».<sup>46)</sup>

Una inchiesta che tocca anche altri particolari, interessanti nella prospettiva di Giudici, in quanto talune annotazioni paiono anticipare certe sue successive riflessioni su «Comunità», quali ad esempio quella sul rapporto cattolici-comunisti (di cui si dirà più avanti) e la presenza di certa demagogia politica, anche se, per ora, non procede oltre la forma della testimonianza aneddotica; come quando ricorda come, entro l'invio tra i vari nuclei di mondariso di attivisti sindacali e capilega da una parte «e il tentativo (solo da parte delle organizzazioni cattoliche) di una qualche forma di assistenza morale sotto la specie del servizio religioso anche laddove (ed è la maggioranza dei casi) il colore politico inclina al rosso acceso, il sacerdote riesce a farsi accogliere con una certa aria di casa, anche perché alcuni religiosi sanno dare ai loro interventi un tono giustamente dosato, non necessariamente rigoristico e liturgico»; come accade con quel prete sorpreso circondato da una cinquantina di mondariso, in un cortile dietro un caseggiato, «tutto nel buio più pesto», a dirigere «un coro un po' ridanciano e disordinato di voci femminili» impegnato a cantare «la can-

38) *Ibidem.*39) *Ibidem.*40) *Ibidem.*41) *Ibidem.*42) *Ibidem.*43) *Ivi*, p. 39.44) *Ivi*, p. 40.45) *Ibidem.*46) *Ibidem.*

zone *Mondina*, a suo tempo lanciata, con moderato accento emiliano, dalla cantante Nilla Pizzi».

Un intervento che parrebbe anomalo, questo di Giudici, non fosse che proprio in tale direzione e affini si svilupperà la sua collaborazione a «Comunità», dettata per gran parte da recensioni a volumi, tra i quali in verità a figurare in minor numero saranno proprio le letterarie. Pur importanti, e anche significative per le singolari prospettive di lettura avanzate, come ricordano ad esempio i primi articoli autonomi di Giudici, del 1957, dedicati a Umberto Saba e Camillo Sbarbaro (le successive collaborazioni conosceranno presenze altalenanti, con una certa intensità nel 1958 e nel 1960, ma nessuna presenza nel 1959; con un solo intervento annale nel 1961, nel 1962 e nel maggio 1963, data di chiusura della sua collaborazione con la riflessione *Una lezione di speranza*, dedicata a Theillard de Chardin). Un intervento, quello su Saba, insieme affettuoso e obbligato, trattandosi del necrologio del poeta «nato a Trieste il 9 marzo del 1883, [...] della stessa classe di Gozzano, dalla cui morte sono passati più di quarant'anni: ma è la coincidenza delle nascite che ci fa pensare a Saba come a forse l'ultimo rappresentante, soggetto e oggetto, di una società in cui la presenza letteraria, la milizia poetica, avevano un'accezione così diversa dalla nostra»,<sup>47)</sup> la cui poesia presenta quale «misterioso dato caratteristico» l'essere «una poesia pura e libera al punto da non consentire un discorso che ne enumeri come su un registro contabile pregi e difetti, tanto più che non di rado questi sconfinano in quelli, e viceversa».<sup>48)</sup> Così come altrettanto affettuoso è quello, anch'esso d'occasione (assegnazione del premio internazionale di poesia Etna-Taormina), su Sbarbaro, che si traduce in un breve ma denso ritratto dell'autore di *Pianissimo*, «una delle opere più valide che abbia dato la poesia del Novecento», capitato a suo tempo «in una famiglia letteraria che accanto ai suoi pur grandi meriti non ebbe quello di comprendere l'importanza e la verità di quel *Pianissimo* scritto in età troppo giovanile per essere considerato uno dei libri chiave del primo mezzo secolo», «eppure, insieme ai *Frammenti lirici* di un altro settantenne rilanciato oggi, Clemente Rebora, [...] la sola poesia veramente europea che nascesse in quel tempo in Italia: ancora da venire, ben innestato su questo conterraneo filone ligure, il canto fermo di Eugenio Montale».<sup>49)</sup> Un'opera riproposta purtroppo, a parere di Giudici, «accanto a un discutibile rifacimento», ma capace di conservare «intatta e giovanile la sua forza di penetrazione, dura e tagliente l'elementarietà dei sentimenti

47) *Ricordo di Umberto Saba*, «Comunità», n. 53, ottobre 1957, p. 8.

48) Ivi, p. 9.

49) *Sbarbaro*, «Comunità», n. 47, febbraio 1957, nella rubrica *Cannocchiale*, pp. 17-18.

espressi (la ricerca della solitudine, l'affetto del padre, la volontà e il dubbio insieme dell'impegno morale, la violenza di un amore che vuole risolversi nelle cose [...] con la loro spietata definizione, delle cose e del soggetto, con la loro vivisezione di una società in disfacimento, con la loro disadorna secchezza dichiarativa», che la fa sentire contemporanea a «tanti giovani di oggi, scrittori o anche semplicemente lettori di versi»<sup>50)</sup> (e non senza un finale insieme polemico e propositivo riferito ai premi in sé e nello specifico a una iniziativa «per taluni aspetti discutibile», «presa (o si sta per prendere) in Parlamento, «di un progetto di legge sui premi letterari»<sup>51)</sup>).

Interventi che evidenziano una ben comune radice di riflessione, nel loro continuo rinviarsi, nel segno di una circolarità tra i temi della alienazione, del rapporto tra potere culturale e potere politico e di classe, del vincolo dei mezzi di informazione e linguaggio. E quale che sia l'occasione o il testo recensito di partenza, pur con loro specifiche analisi Giudici li affronta mettendosi in campo apertamente, anche con dichiarazioni autobiografiche che riguardano il suo status di intellettuale, come quello di appartenenza culturale problematica, come si vedrà a proposito dei testi intorno a cattolicesimo e comunismo.

Accade ad esempio proprio con l'ambito letterario, presente, per quanto riguarda la poesia, nei nomi di Saba, Eliot, Brecht, Kavafis, con Montale rivisitato nelle prose della *Farfalla di Dinard* al pari di Giacomo Noventa col suo *Vescovo di Prato* (anche se quest'ultimo subito per tutt'altre ragioni che letterarie), limitandosi la narrativa a *Memoriale* di Volponi e a una panoramica sui narratori e filosofi. E senza dimenticare l'antologia del «Politecnico» di Marco Forti e Sergio Pautasso: letture per molti passaggi specifiche, ma pronte a essere assorbite nella riflessione generale dei temi sopra ricordati.

---

50) Ivi, p. 18.

51) «Sarebbe bene che i legislatori della materia si sforzassero almeno di porre l'accento su quegli articoli suscettibili di dare maggior sostanza agli scopi di diffusione culturale che un premio dovrebbe proporsi. Si potrebbe, al limite, affiancare ai premi in denaro altri premi sotto la forma dell'acquisto di un notevole numero di copie da distribuirsi gratuitamente alle biblioteche popolari, ai centri sociali, ai circoli di cultura, ossia a tutte quelle organizzazioni presso le quali un libro può diventare merce di circolazione culturale e moltiplicarsi numericamente per dieci, per cento, per mille. Ma chi organizza un premio raramente si preoccupa dell'indomani della festa da ballo nel corso della quale viene assegnato; e, colpa della situazione obiettiva, colpa del disinteresse congenito di gran parte del pubblico italiano, colpa del costo troppo alto della carta stampata, un libro premiato difficilmente vede migliorata la sua sorte editoriale. Mentre gli autori rinuncerebbero ben volentieri alla parentesi di effimera gloria mondana, alla luce dei riflettori, ai radiocronisti e agli operatori cinematografici della serata di premiazione, se potessero ragionevolmente sperare che in conseguenza di un premio almeno mille persone in più leggeranno ciò che essi hanno sentito il bisogno di dire».

Se ne salva per certi aspetti l'intervento su Eliot e i suoi *Saggi letterari*, occasione per Giudici di sviluppare una riflessione sulla poesia, e interessante per i risvolti sul concetto di poeta lì espresso da un Giudici giovane autore e, a quella data, ancora in orbita Saba. Ma già trattando della versione italiana di *Poesie e canzoni* di Bertolt Brecht a cura dell'amico Franco Fortini e subito programmatica sin dal titolo stesso dato all'intervento: *Una traduzione come proposta*, è addirittura preliminare alla recensione la riflessione sulla condizione «attuale» della poesia – «prodotto senza mercato», «umiliata perché non serve» e «persiste nel non servire», con «un pubblico, ahimè, di amatori e non di utenti»<sup>52)</sup> –, che subito investe due temi centrali del suo interesse, quali il potere culturale (la poesia che «nella misura in cui accetta gli schemi culturali della classe dominante e scade quindi a prodotto secondario della cultura di classe», non può che divenire «una retroguardia del potere»<sup>53)</sup> e il «linguaggio democratico»:

Abbiamo, altrove, parlato del linguaggio della poesia come linguaggio democratico, ossia come strumento liberatore di una realtà e di una coscienza prigioniera e soprattutto come strumento denotativo di una realtà veramente giudicabile dal destinatario della comunicazione poetica e giudicabile proprio in conseguenza di questa. La poesia alla quale pensiamo non ha, quindi, molto a che vedere con le poetiche che per mezzo secolo hanno pressoché esclusivamente tenuto il campo in Europa e che, se pure hanno avuto una loro specifica funzione nell'area tecnico-culturale direttamente interessata (la letteratura), hanno portato agli ultimi effetti di un impoverimento dell'obiettiva funzione sociale dell'esercizio poetico. Per compiersi interamente l'operazione poetica non ha solo bisogno di un soggetto (lo scrittore di versi) e di un mezzo (il testo): ha anche bisogno di un destinatario e fin quando non l'abbia raggiunto non può dirsi compiuta. Il primo destinatario della poesia è lo stesso scrittore di versi: ma storicamente il suo vero esito non può non misurarsi sull'efficacia sociale della comunicazione che essa porta, anche se non è necessariamente valutabile in termini quantitativi. [...] non innocua è ogni vera poesia [...]. intendere il linguaggio della poesia come linguaggio democratico, affrancato, per esempio, dalle pressioni culturali dominanti: il prendere parte per chi è asservito non è più un (pur nobile) espediente sentimentale, ma un indispensabile fattore di

---

52) *Le poesie di Brecht*, «Comunità», n. 77, 1960, pp. 110-111. E a proposito del pubblico della poesia: «Tropo spesso dimentichiamo che lo scarso pubblico dei lettori di poesia è costituito nella maggioranza da altrettanti poeti potenziali o aspiranti poeti ai quali l'autore dei versi presta la sua voce: in lui pensano di riconoscere se stessi, quando invece assai preferibile sarebbe e più utile — nella condizione del nostro tempo — che la poesia fosse veramente lo strumento idoneo a portare una realtà immediatamente giudicabile alla coscienza dei suoi lettori» (p. 110).

53) Ivi, p. 110.

coerenza artistica, l'integrazione storica di un tipo particolare di poetica. Una volta respinto il mito della neutralità artistica, assurda in un contesto sociale non equo, il poeta conquista la sua autonomia dalle pressioni culturali prendendo posizione per la parte in svantaggio, istituisce una premessa paritaria alla sua operazione, recupera una autonomia sostanziale attraverso la scelta di una eteronomia provvisoria; è evidente che la cultura dominante non può avallare una simile interpretazione.<sup>54)</sup>

Quanto al terzo tema, quello della alienazione, la cui centralità in questa fase trova riscontro anche in poesia, sia come argomento specifico che come descrizione di comportamenti alienati,<sup>55)</sup> si affaccia nello scritto su Montale, e si fa totalizzante in quello su Kavafis.

Così, ad esempio, a proposito di Montale e della *Farfalla di Dinard*, libro «ricco, piacevole, divertente, commovente» per il quale suggerisce, «accanto ad una lettura piacevole e completamente disinteressata, anche una lettura in funzione dell'opera poetica»,<sup>56)</sup> da Giudici riletta come «un'importante indicazione critica sulla poesia di Montale»; tanto che, «se fossero infatti valide le conclusioni personali che la lettura di questo libro ci ha suggerito, bisognerebbe riconoscere che oltre ad essere forse il poeta più esaltato dei nostri anni, Montale ne è stato anche il poeta più incompreso».<sup>57)</sup>

Ma uno dei temi centrali della sua riflessione di allora non tarda a entrare in scena. Ed è il tema della alienazione, che Giudici identifica in una ipotetica difesa di Montale per le scelte stilistiche adottate e per la finzione narrativa talora autobiografica:

La vita alienata è anche la vita che diventa prigioniera di un mito, una realtà umana che diventa prigioniera di una non realtà o, se preferiamo, di una realtà non-umana: prendere coscienza di questa condizione è evi-

54) Ivi, pp. 110, 112.

55) Si tratta dei temi affrontati soprattutto in *La vita in versi*, ove figura anche *Mi chiedi cosa vuol dire* del 1959: «Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione» (in G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 35; edita su «La Situazione» del 13 febbraio 1960, p. 17); espressione introduttiva parallela all'incipit del suo intervento *Sul fronte della alienazione*, «Comunità», n. 84, 1960.

56) *Montale scopre Montale?*, «Comunità», n. 87, 1961, pp. 93-94

57) Ivi, p. 93. «Noi crediamo che Montale si sia risolto alla pubblicazione "ufficiale" di queste prove, 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; per difendere – soggiungiamo – i valori permanenti della sua poesia dalle sovrastrutture culturali di una età transitoria che aveva annesso questa poesia (non senza una plausibilità di ragioni esterne) alla propria cultura» (Ivi, p. 94).

dentemente cominciare a liberarsene. Ma la liberazione può diventare, almeno al livello dell'individuo, completa, quando si riesca a trasferire il mito che ci tiene prigionieri in un secondo mito; ossia a costruire una mitologia della mitologia, a negare dialetticamente la negazione della realtà, a costruire quella che il Barthes chiama una mitologia di secondo grado, a compiere, insomma, la grande operazione ironica che fu l'operazione di Flaubert.<sup>58)</sup>

Un tema che, sia pur in una lettura esistenziale, addirittura è esteso all'intero corpus delle *Poesie* di Costantino Kavafis «nella bella traduzione di Filippo Maria Pontani», nello *Specchio* Mondadori:

Si è giustamente parlato di Kavafis come di un «poeta della vecchiaia»: e c'è nel suo libro un tono di continuo rimpianto (anche nelle liriche d'ispirazione amorosa, indipendentemente dalla natura tutta particolare dei suoi amori), che è rimpianto per cose, situazioni e persone irrimediabilmente perdute, e che giustifica *ad abundantiam* la definizione. Ma si potrebbe parlare di lui anche come di un poeta dell'alienazione, nel senso che il personaggio lirico, il personaggio in prima persona, che la lettura delle sue poesie ci suggerisce, è un personaggio quasi vocazionalmente alienato, estraniato, escluso, privato cronicamente dell'essenza stessa della vita a cui aspira.<sup>59)</sup>

Una affermazione ribadita con forza al termine della disamina delle varie tematiche, quale, come «estremamente sintomatica [...] l'importanza attribuita al fatto erotico come elemento consolatorio»;<sup>60)</sup> o la «altrettanto significativa [...] predilezione del poeta per le analogie e le ricostruzioni storiche»;<sup>61)</sup> o ancora la sua «disperata speranza alla rovescia, tutta volta al passato, sia esso storico che semplicemente esistenziale, con l'amara coscienza della sua irreversibilità». <sup>62)</sup> Concludendo:

Con queste premesse si può leggere Kavafis [...] interpretando tutta la sua opera poetica come un tipico documento della vita alienata e, come tale, illuminante specchio di una realtà, stimolante denuncia di una situazione, contributo alla conoscenza e alla storia del mondo. Le occasioni di questo «documento» diventano, evidentemente, fatti secondari.<sup>63)</sup>

58) Ivi, p. 97.

59) *Le poesie di Kavafis*, «Comunità», n. 98, 1962, p. 97.

60) *Ibidem*.

61) *Ibidem*.

62) *Ibidem*.

63) *Ibidem*.

A maggior ragione l'argomento non può non presentarsi trattando di *Memoriale* di Volponi, peraltro subito ridefinito in quel suo sottotitolo, «romanzo»:

Non credo che sia un romanzo, nel senso che le nostre letture remote e recenti ci hanno educato ad intendere: lo direi piuttosto un esempio di poesia non più in versi che, abbandonata la struttura - non l'ispirazione - lirica, si è sviluppata in una forma narrativa. [...] E ciò è tanto più vero per la poesia lirica, di cui *Memoriale* resterà, trascorsa la moda, un significativo e moderno esempio in prosa: e tutto - la sua tesa scrittura, l'amore dell'immagine, un certo gusto della ridondanza, la mancanza (assoluta e voluta) d'ogni rapporto dialettico fra personaggi e (*pour*<sup>64)</sup> *cause*) la scelta di un monagonista nevrotico - ci induce a pensarlo.

Una lettura che contesta la diffusa volontà di spiegare l'opera quale "postulante" «una qualche conclusione d'ordine politico, d'ordine storico immediato»; ridefinendo di conseguenza anche quanto attiene alla alienazione:

Non è un libro sull'alienazione operaia, perché - se tale lo considerassimo - dovremmo dire allora che riguarda anche l'alienazione capitalistica (la fabbrica, in verità, ha tutta la buona intenzione di aiutare Saluggia: e lui se ne sente perseguitato). È, ripetiamo, una storia di solitudine, applicata ad un personaggio che le circostanze personali e biografiche fanno ancor più solo, ad un'anima che cronici umori adolescenziali rendono viepiù «disadatta», esposta alla paura del mondo che è adulto per definizione, per virtù stessa del suo essere oggettivo, mentre il soggetto singolo non riuscirà mai ad essere adulto.<sup>65)</sup>  
 «Il più grave dei suoi mali non è la tbc, purtroppo: è la solitudine. [...] Questo è il vero tema del *Memoriale*: la solitudine, la difficoltà del rapporto con gli altri uomini che in Albino (al livello del tipico) è impossibilità. E in questo senso Albino Saluggia diventa in realtà ciascuno di noi, in rapporto con la vita intera, tanto che la parola *vita* può ben sostituirsi alla parola *fabbrica*<sup>66)</sup>.

Il tema dell'alienazione è poi specificamente affrontato nelle sue recensioni a volumi di saggistica, e segnatamente al volume in quattro parti di André Gorz, *La morale della storia*, non per nulla posto sotto il titolo *Sul fronte della alienazione* dovendosi a quell'autore

una chiara analisi del concetto di alienazione, una riformulazione

64) Il «*Memoriale*» di Volponi, «Comunità», n. 99, 1962, pp. 86 e 89.

65) Ivi, p. 88.

66) Ivi, p. 87.

sostanzialmente ortodossa e tuttavia moderna dei motivi, dei fini e dei temi della lotta di classe, una coraggiosa contestazione delle contraddizioni oggi esistenti nel movimento di classe, mistificato e falsato da drammatiche astrazioni storiche [...] come quella, fondamentale, determinata dalla permanente tensione fra U.R.S.S. e Stati Uniti<sup>67)</sup>.

Dove, ad attrarre Giudici, tra diversi altri aspetti «stimolanti»,<sup>68)</sup> è soprattutto il risvolto culturale: ossia «in che misura, all'interno del sistema capitalistico, il dominio di classe si vada sempre più rafforzando, manifestandosi, col miglioramento delle condizioni materiali, anche sotto la specie *culturale* (usi, costumi, modi di pensare, comportamenti, ideologie apologetiche del sistema)»; quindi, certo ruolo degli intellettuali, in particolare «l'inutilità, quindi, della protesta intellettuale isolata, come "rivolta pura" (ma inefficace) contro le alienazioni e la necessità "morale" di identificare storicamente questa rivolta nella rivolta ideale del proletariato anch'esso rifiutante l'alienazione»; e «la persistenza, tuttavia, ad un livello più alto del semplice bisogno vitale, di una esigenza umana di affrancamento dalle alienazioni come "verità insuperabile del marxismo" e, in definitiva, come tendenziale qualificazione in senso etico del marxismo stesso».<sup>69)</sup>

Un intervento durissimo, su cui lo spazio non consente grandi margini di citazioni – e valga questo un po' per tutti i testi dati da Giudici a «Comunità», che chiederebbero di essere riprodotti in appendice, tante sono le considerazioni sviluppate da Giudici con appassionato coinvolgimento –, consentendo in questa sede solo di guardare a qualche momento conclusivo. E, in particolare, a uno quanto mai centrale per Giudici anche al di là del contesto dell'articolo, ossia quale sottrazione alla inefficacia della posizione intellettuale passiva e «fine a se stessa»<sup>70)</sup> di semplice contestazione delle alienazioni. È il tema della «fondazione di un linguaggio democratico» in quanto rappresentante «uno dei grandi temi della libertà: anzi, in questo ordine di idee, il tema principale, intendendosi per "linguaggio" il complesso dei valori comunicativi sui quali una società si orienta e in base ai quali compie le sue scelte».<sup>71)</sup>

Una conclusione nel segno della ricordata stringente circolarità propria di questi interventi; perché è un rinvio continuo quello cui si assiste tra i temi della alienazione, del potere di classe con le sue ricadute come potere

67) *Sul fronte della alienazione*, «Comunità», n. 84, 1960, p. 101.

68) *Ivi*, p. 103.

69) *Ibidem*.

70) *Ibidem*.

71) *Ibidem*.

culturale,<sup>72)</sup> e del linguaggio, quest'ultimo sviluppato da Giudici in una riflessione che conosce quale necessitata costante – ne parli a proposito di don Milani, della poesia di Brecht, di Roland Barthes, della giovane generazione narrativa polacca o altro ancora – ciò che egli chiama appunto «linguaggio democratico».

Che diviene di fatto il tema quanto mai centrale, come mostra con evidenza l'altissimo tasso di frequenza di tale espressione in questi suoi interventi su «Comunità». Ed è un problema che affronta partendo dai più diversi ambiti. Così, ad esempio, è addirittura argomento fondante per la sua polemica recensione all'antologia del *Politecnico* a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, con accuse indirizzate non tanto ai risultati del lavoro, quanto piuttosto «alle loro intenzioni»,<sup>73)</sup> e segnatamente per aver trascurato proprio «il problema della fondazione di un linguaggio democratico, che con una urgenza tanto drammatica ci si presenta tuttora»,<sup>74)</sup> e che invece i curatori hanno considerato in linea coi «tempi» che lo «vogliono come morto»,<sup>75)</sup> quand'anche nella rivista di Vittorini lo «sforzo [...] per la fondazione di un linguaggio democratico, per l'instaurazione di un rapporto organico tra lotta democratica e cultura, per la determinazione di un loro reciproco apporto» si presentasse «disordinato, sconnesso, primitivo».<sup>76)</sup>

A entrare in campo è infatti il rapporto del «linguaggio con la "verità"». Per dirla con don Milani (e, avverte Giudici, «il problema riguarda i salvatori d'anime non meno che i trasformatori della società»),<sup>77)</sup> «non si può sperare di fare trionfare la verità col linguaggio dell'errore, la giustizia col linguaggio dell'ingiustizia»;<sup>78)</sup> ciò che significa «novità di impostazione» e «del punto di vista» – e «ci conforta, come cattolici, che

---

72) Si guardi in tal senso alla conclusione dell'intervento su Gorz, nel suo trascorrere dalla alienazione, al linguaggio democratico, approdando al rapporto potere di classe-potere culturale, peraltro oggetto anche di uno specifico intervento (*Potere culturale e linguaggio democratico*): «In una situazione che vede, almeno nei paesi occidentali, di giorno in giorno sempre più esautorati nella sostanza gli organi politici del potere a tutto vantaggio delle forze reali che impongono la persistenza degli schemi culturali ed economici della società di classe, è assai probabile che debba affidarsi gradualmente ad altri organismi che non i partiti tradizionali il compito di contestare (in termini di critica teorica, ma soprattutto in termini di boicottaggio di base organizzato) le manifestazioni le occasioni alienanti della società moderna, dal tifo sportivo alla mania endemica delle canzonette, dei grandi mezzi di informazione audio-visivi e di stampa ai concorsi di bellezza, dai grandi servizi della vita associata che condizionano ad interessi estranei il comportamento degli utenti (trasporti, scuole, organizzazioni di vendita) ai vari miti di natura ideologica-apologetica che si frappongono fra noi e la presa di coscienza della nostra stessa condizione». (*Ibidem*).

73) *L'esperienza del "Politecnico"*, «Comunità», n. 79, 1960, p. 78.

74) *Ivi*, p. 77.

75) *Ivi*, p. 78.

76) *Ibidem*.

77) *Potere culturale e linguaggio democratico*, «Comunità», n. 68, 1959, p. 92.

78) *Ivi*, p. 93.

esistano sacerdoti della tempra di don Milani»<sup>79)</sup> –, che

crediamo debba ugualmente interessare tutti coloro i quali stia realmente a cuore il progresso democratico del nostro Paese e, nella fattispecie, la fondazione di un linguaggio democratico. Alla fondazione di un linguaggio democratico (nel suo duplice aspetto logico e lessicale ed anche nell'aspetto psicologico) *Esperienze pastorali* contribuisce come nessun libro pubblicato in Italia negli ultimi decenni ha contribuito e in questo senso, ripetiamo, la sua lezione si rivolge a tutti quei partiti, movimenti e uomini politici che non si riconoscono nell'ordine vigente e il cui impegno programmatico e ideale è di trasformarlo; si rivolge all'intero movimento della classe lavoratrice, stabilendo il problema del potere di classe in termini di potere culturale (il che, per un marxista, non sarà una novità) e soprattutto ricordando come il quadro di valori in cui si determina il corrente linguaggio (del secolo dominato dal potere di classe e della Chiesa temporale dominata dal secolo) è un quadro di valori a sua volta determinato dalla classe dominante.<sup>80)</sup>

Un passaggio che Giudici si trova esplicitamente a sviluppare poco dopo in *Scheda per Barthes*:

La fondazione di un linguaggio democratico – abbiamo avuto occasione di annotarlo su questa stessa rivista – costituiva la proposta più interessante tra le molte derivabili dalla lettura di *Esperienze pastorali*. Si trattava, nel libro di don Milani, di una proposta formulata in modo piuttosto indiretto e nei termini di una generica istanza di classe: l'autore sottolineava le esigenze di un particolare «universo» – quello, tra contadino e operaio, della sua inchiesta fondamentale inerte davanti all'aggressione culturale della classe dominante, perpetrata attraverso il gigantesco apparato dei mezzi d'informazione.

Se ne deduceva l'illusorietà di un'emancipazione culturale della classe dominata che fosse perseguita attraverso le vie e secondo i termini della classe dominante: il neo-capitalismo – dicevamo – è perfettamente in grado di appagare le esigenze del neo-proletariato; occorre solo un po' di pazienza. La vera risposta al problema si poneva pertanto nella fondazione di un linguaggio nuovo, di una cultura nuova della classe dominata e del superamento autonomo da parte di quest'ultima della sua condizione dialettale.

[...] Indipendentemente dal contenuto politico e di lotta di classe attribuibile in altre sedi alla fondazione del linguaggio democratico, è sempre interessante vedere come questa necessità della liberazione del lin-

79) *Ibidem.*

80) *Ibidem.*

guaggio dalle sue sovrastrutture e dalle deformazioni contingenti riguardanti da vicino anche le persone cosiddette colte – quelle che leggono, insomma – anche e soprattutto gli specialisti dell'informazione in genere (scritta o audiovisiva). Il problema riguarda anche i politici e coloro che, preoccupati di trasformare la società, non si accorgono troppo spesso di auspicarne la trasformazione attraverso un linguaggio e un quadro di valori culturali che non potranno mai trasformarla dal momento che essa si fonda, nella sua presente configurazione, proprio su quel linguaggio e su quel quadro di valori culturali. Insomma, il vecchio interrogativo di Marx («Chi educerà gli educatori?») è sempre attuale.

La discussione intorno al linguaggio e alle sue implicazioni sociologiche rientra evidentemente nel tema generale di una cultura democratica, affrontato, s'intende, al di fuori e al di sopra di ogni preoccupazione propagandistica e sul terreno di una quanto possibile rigorosa metodologia.<sup>81)</sup>

A entrare in campo nella riflessione è dunque il rapporto del linguaggio col potere culturale, quale emanazione del potere di classe, considerando che

Quando, in altre occasioni su questa stessa rivista, ho accennato alla “fondazione di un linguaggio democratico”, ad altro non ho inteso accennare che ad una fase fondamentale della lotta per il “potere culturale”, ad un lavoro paziente e forse disperato per la ricostruzione dei valori obiettivi dell'esistenza e per la demolizione dei miti di cui, in ragione inversa della sua autonomia intellettuale, l'uomo contemporaneo è vittima<sup>82)</sup>.

Di qui, da parte sua, la necessità di

una rapida precisazione di ciò che si vuole intendere per “potere culturale”, ossia il “potere” di determinare e condizionare il complesso delle aspirazioni e dei giudizi di valore che gli uomini manifestano allorché stabiliscono ciò che sia desiderabile o meno, ciò che sia buono o non buono, opportuno o non opportuno, non solo i livelli di una cultura qualificata e specializzata, ma soprattutto ai livelli (inferiori e derivati) delle scelte sociali quotidiane, delle scelte del comportamento, delle innumerevoli determinazioni pratiche che definiscono l'esistenza dei singoli e delle comunità<sup>83)</sup>.

81) *Scheda per Barthes*, «Comunità», n. 72, 1959, p. 98.

82) *Il prezzo del prestigio*, «Comunità», n. 95, 1961 (recensione di V. PACKARD, *I cacciatori di prestigio*, Einaudi, Torino 1961), p. 114. E «Uno di questi miti è appunto il cosiddetto prestigio, quello che gli americani con parola latina dicono *status*» (*Ibidem*).

83) *Ibidem*.

Spetta pertanto proprio al linguaggio democratico divenire il luogo della disintegrazione di quelle «manifestazioni informative che esprimono attivamente la difesa di un interesse»; ma pure di «quelle che sono passivamente determinate da un preesistente quadro di valori o, più semplicemente, da un modo di pensare correntemente normale rispetto una data epoca, un dato momento, una data localizzazione della storia sociale».<sup>84)</sup> Nulla più che cenni, quelli consentiti in questa sede relativi alle corpose riflessioni di Giudici; peraltro mai rinchiuso nella sola teoria, ma strettamente calate sulla realtà culturali del momento e del tempo, su quelle diverse forme in cui si esprime la politica, la società e la cultura, che egli passa a esaminare nelle loro singole manifestazioni. Che sono poi le manifestazioni proprie a quello che Giudici definisce «linguaggio integrato»; ossia quel tipo di «manifestazione che non stona, che non disturba, che contribuisce pertanto al mantenimento dello stato di cose», e pertanto per propria natura «destinata al successo». Di qui, appunto,

il successo di alcune pubblicazioni – notoriamente scadenti dal punto di vista intellettuale e non eccezionali dal punto di vista tecnico – [...] chiaramente motivato dalla loro tipicità come manifestazione del secondo ordine e dalla misura in cui non solo non ledono gli interessi del quadro sociale esistente ma anzi riprendono il linguaggio determinatosi in questo stesso quadro: tanto più sono popolari, nel senso più corrente del termine, tanto più insomma sono accette nelle zone meno evolute del mercato quanto più riprendono e rilanciano il modo di pensare, di desiderare, di scegliere meno lesivo del quadro sociale in atto, e contribuiscono così – questo quadro sociale – a conservarlo, a reiterarlo, a conservare e a reiterare le condizioni che a loro volta hanno determinato quel linguaggio. Non parlano, naturalmente, in termini politici; la loro politica è una non-politica che mira, o più semplicemente contribuisce, a un risultato di conservazione. Peraltro la neutralità dell'ingiustizia è una falsa neutralità: aiuto a chi dell'ingiustizia si avvantaggia, ostilità a chi la subisce. Condannare la lotta tra classi dominanti e dominate può sembrare anche un atto di buona volontà: costituisce invece un contributo preciso al potere della classe dominante<sup>85)</sup>.

E il riferimento di Giudici è a alle riviste rotocalco come ai grandi settimanali (e cita appunto «Epoca», «L'europeo», «Tempo»; (non però «Oggi» che considera «già un caso a parte»), che non mancano anche di praticare l'imbroglio potendo «rischiare qualche puntata sul terreno dell'anticonformismo, come del resto lo stesso loro mercato sollecita»; anche

84) *Le retroguardie del potere*, «Comunità», n. 75, 1959, p. 89.

85) *Ibidem*.

perché qui si ha a che fare con un conformismo «più elaborato e più esigente del rozzo conformismo congenito del pubblico operaio-contadino, che costituisce il mercato dei fumetti».<sup>86)</sup> E quanto mai esemplare, e degna di figurare in ogni antologia scolastica, è la disamina condotta da Giudici, su un campione dei numeri 693, 694 e 695 rispettivamente del 3, 10 e 17 ottobre 1959) su quel «principe dei fumetti e dei fotoromanzi» che è «Grand Hôtel», attestatosi a quella data su «una tiratura che sfiora il milione di copie settimanali. Ciò significa che si può tranquillamente pensare ad almeno 3 milioni di lettori»;<sup>87)</sup> concludendo:

*Grand Hôtel* è una semplice retroguardia rispetto alle forze determinanti del potere culturale. [...] Ma in questo genere di “non informazione”, che *Grand Hôtel* rappresenta, non si deve riscontrare soltanto il fenomeno passivo per cui è condizionato dal quadro sociale esistente, bensì anche una funzione attiva, più o meno inconsapevole; che finisce per convincere il lettore sulla legittimità e sulla inevitabilità di quel quadro sociale.<sup>88)</sup>

Ma il discorso sul «linguaggio democratico» introdotto a proposito di Don Milani conosce anche un aspetto che, solo apparentemente politico, in quanto attinente alla rapporto comunismo-cattolicesimo proprio della

86) *Ibidem*.

87) Si consenta di estrapolare qualche passaggio per meglio sottolineare l'esemplarità ancora attualissima della analisi: «È certo comunque che *Grand Hôtel* ha attraversato quasi tutti gli strati della popolazione femminile [...]. È ragionevole pensare che il suo pubblico prevalente sia da collocarsi in una zona operaio-contadina (in minor misura, artigiano-impiegatizie), più femminile che maschile, indiscriminata quanto all'età» (Ivi, p. 90). «Il mondo di *Grand Hôtel* è incredibilmente lontano dalla vita dei suoi lettori: questa è una delle ragioni fondamentali del suo successo; una giovane comunista, abbastanza consapevole e politicizzata, non ha avuto difficoltà a dirmi di avere seguito per anni questa pubblicazione “perché aiuta a sognare”» (Ivi, p. 91).

Segue poi una analisi puntuale di tutti gli aspetti del giornale, soffermandosi poi Giudici in particolare sui testi «dei racconti non a puntate e della rubrica “vicenda vissuta”» dalle «soluzioni assolutamente consolatorie»: «ciò che in queste trame preoccupa, offende ed umilia, non è tanto la sciattezza e la volgarità del modo in cui sono trattate: qui la letteratura non c'entra, né si può pretendere allo stato dei fatti – di imporre al pubblico di *Grand Hôtel* la lettura di Proust. Ciò che preoccupa, offende ed umilia (offende ed umilia, dico, anche noi nelle persone dei lettori, veri offesi e umiliati) è la pretesa di realismo e di verisimiglianza con cui queste trame tentano (sia pure per il breve tempo della lettura) i destinatari e l'estremo ottimismo degli avvenimenti descritti che induce evidentemente i destinatari a riversare su una generica sfortuna le cause della tutt'altro che rosea realtà delle loro esistenze. È veramente immorale – cito il racconto “una fanciulla camminava nel sole” – dare a credere alla gente (anche se poi la gente stenta a crederci) che nel giro di otto anni uno studente in medicina possa: 1) conoscere a casa della fidanzata la giovinetta quindicenne che gli chiede di medicare la zampina spezzata di una rondine; 2)» e così via sino a «(14) sposarla, a quanto s'indovina nella dissolvenza finale. Anche la moralità, come si vede, è salva: i parroci non si devono preoccupare. Tanto più che in *Grand Hôtel* le donne appaiono generalmente vestite» (*Ibidem*).

88) Ivi, p. 93.

realtà italiana (e non solo) di quegli anni, e del fatto che esso, così come quello «integrato» e addirittura «autoritario», non conosce singole appartenenze, in realtà, coinvolge il cattolico Giudici ben più nel profondo. Perché lo scrittore non manca a più riprese di dichiararsi appartenente alla «rara (ma non inesistente) specie di lettore cattolico»,<sup>89)</sup> e magari quel tipo di «cattolico che non rinuncia a pensare e a sperare anche in una dimensione socialista».<sup>90)</sup> Un lettore che però si interroga, pur trovandosi a vivere il problema di coscienza di fronte a situazioni che si muovono in ottica «autoritaria», come ad esempio nel caso della censura ecclesiastica calata sulle lettere pastorali di Don Milani; per cui: se «non ci sentiamo autorizzati, per le nostre convinzioni religiose, a discutere delle ragioni di fede che hanno indotto la Congregazione del Sant'Uffizio a censurare il libro *Esperienze pastorali* di don Lorenzo Milani e a proibirne l'ulteriore diffusione e le ristampe», egli non può però non richiamare le «altre ragioni per cui l'opera è importante»; ragioni che «esorbitano dalla materia strettamente religiosa: rimane, per questo, a turbamento del cattolico, il sospetto che il Sant'Uffizio abbia inteso colpire attraverso le ragioni religiose le ragioni sociali, ponendosi al servizio degli interessi del secolo come braccio ecclesiastico, con rovesciamento dell'antico e meno iniquo rapporto».<sup>91)</sup>

E Giudici si sente proprio quel tipo di «lettore cattolico» che avverte come nel

tempo vigente di contraddizione sociale [...] non solo è assai difficile per

---

89) *Un dialogo morale. Il vescovo di Prato*, «Comunità», n. 67, 1959, p. 99. E anche altrove: «Ci conforta, come cattolici, che esistano sacerdoti della tempra di don Milani» (*Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 93. E a proposito della «educazione cattolica» del «povero Saluggia» che «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 di cattolicesimo; come nei più», annota: «Dentro di noi nessuno ci può aiutare: solo noi stessi, che è come dire - per chi ci crede - Dio». [...] nei più un'educazione cattolica passivamente subita, è propedeutica alla nevrosi» (*Il Memoriale di Volponi*, cit., p. 88).

90) «La situazione polacca [...] costituisce uno stimolante invito per l'osservatore italiano e in modo particolare per il cattolico che non rinuncia a pensare e a sperare anche in una dimensione socialista», (*Polonia: la verità difficile*, «Comunità», n. 73, 1959, p. 83).

91) *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 91. Si tratta di un clima sul quale Giudici tornerà anni dopo, in un breve articolo sul «Corriere della Sera» del 30 settembre 1998, dai contenuti ben più interessanti di quanto il titolo dica *Letteratura cattolica? L'etichetta non conta. Uno scrittore non può e non deve preoccuparsi dell'ideologia*: «Diventa ben spiegabile la perdita d'interesse e di motivazione subita da una ipotetica o puramente possibile letteratura cattolica in Italia nei primi decenni del dopoguerra, quando "cattolica" era (o tale si pretendeva) soltanto l'egemonia del potere. Nessuno sarà, infatti, mai in grado di calcolare l'entità di quel fenomeno di scristianizzazione di massa incoraggiato o provocato allora dalle scomuniche ai militanti della sinistra e dalla colpevole settarizzazione in senso moderato di una parte cospicua del clero. Proclamarsi cattolico diventava, per un intellettuale e tanto più per uno scrittore, piuttosto imbarazzante».

un cattolico essere cattolico in Italia, ma per un cristiano in genere (l'ha scritto Eliot che non è un rivoluzionario) vivere cristianamente nelle presenti società di tipo liberale. Questo lettore cattolico vede in una situazione del genere anche un grave pericolo per la vitalità storica della Chiesa [...]: mentre le sue speranze si volgono alla possibilità *tendenziale* di una coincidenza tra quei due momenti [la distinzione tra momento giuridico, e anche politico, e momento etico]<sup>92)</sup> non sotto la specie di un'etica di stato (che sarebbe appunto il nazismo di Hitler e il clericalismo di Franco), ma come realizzazione di forme di convivenza e di "ordinamenti" tali da restituire davvero l'uomo a una condizione di diretta responsabilità morale in cui l'ideale dell'*optimus vir* coincida con quello del "buon cittadino". La coincidenza è, beninteso e purtroppo, solo *tendenziale*, ma è importante che essa sia stata indicata anche da autorevoli interpreti (marxisti, naturalmente, ma anche cattolici) del pensiero marxista. È – beninteso e purtroppo – una semplice speranza, che induce tuttavia a guardare avanti: quali che siano le forme di organizzazione e di vita che l'avvenire ci riserba, la "distanza" che da quella coincidenza ci separerà sarà sempre la "distanza" – per usare, malgrado tutto, un'immagine cara a Noventa – tra ciò che siamo e ciò che dovremmo essere, anche nella nostra vita collettiva.<sup>93)</sup>

Si tratta d'un tema particolarmente centrale nelle sue riflessioni, che torna in particolare in almeno cinque interventi, quattro dei quali ravvicinati e incrociati diverse prospettive: *Un dialogo morale. Il vescovo di Prato* (n. 67, 1959), occasionato dal testo di Giacomo Noventa strutturato come *Dialogo fra Mario Soldati ed Emilio Sarpi; Potere culturale e linguaggio democratico*, riflessione intorno a *Esperienze pastorali* di don Milani (n. 68, 1959); *Polonia: la verità difficile* (n. 73, 1959), partendo da testi filosofici e letterari di scrittori polacchi; *La parrocchia comunista. Una inchiesta* (74, 1959) a proposito del volume di Siliano Faenza *Comunismo e cattolicesimo in una parrocchia di campagna* (Feltrinelli, 1959); per poi concludere, quattro anni più tardi, con *Una lezione di speranza* (n. 109, maggio 1963) su Theillard de Chardin, prendendo spunto dal libro di Giancarlo Vigorelli *Il gesuita proibito* (il Saggiatore). Un tema intorno al quale Giudici viene sviluppando una ricca serie di considerazioni, sulle quali resta impossibile soffermarsi in modo esaustivo, al di là di semplici cenni. Riflessioni comunque in via di sempre più pregnante approfondimento, e dove il punto di fondo

92) «Le più aggiornate interpretazioni del marxismo prevedono nella società senza classi una tendenziale coincidenza del momento politico e del momento etico; nella società di classe questi due momenti divergono, e come. È possibile trasformare l'ordine vigente accettandone (non dialetticamente, ma sistematicamente) i presupposti? Si può fare saltare la fortezza del nemico con le polveri (bagnate) che il nemico ci offre?» (*Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 92)

93) G. GIUDICI, *Un dialogo morale. Il vescovo di Prato* cit., p. 99.

è costituito dalla specularità di quelle due “fedi”, marxismo e cattolicesimo, che egli viene riassumendo nell’espressione «parrocchia comunista», nella quale si trovano associati «due termini fondati su presupposti ideologicamente, se non psicologicamente, contrastanti», postulanti «rispettivamente l’uno un aggettivo, l’altro un sostantivo diverso: la parrocchia è cattolica, mentre comunista è la cellula». <sup>94)</sup> E dove però

Dire “parrocchia cattolica” e “cellula comunista” è indicare ciò che tutti intendono per l’una e per l’altra di queste espressioni: modi o momenti organizzativi di una confessione religiosa e di un partito politico. Dire “parrocchia comunista” significa invece sottolineare i supposti aspetti negativi dell’una e dell’altro: non sarebbe male, in altri termini, professare una fede religiosa fin tanto e in quanto essa non acceda al livello organizzativo e storico significato nella parrocchia; né sarebbe male in sé professare i principi del materialismo dialettico fin tanto e in quanto non risulti in una situazione psicologica collettiva che un tipo particolare di organizzazione – significato nella cellula – convoglia in un clima culturale fideistico e scarsamente illuminato, analogo a quello delle parrocchie <sup>95)</sup>.

Una specularità, quella sottolineata da Giudici, che si porta appresso anche tutta una serie di temi comuni, quali quelli del conformismo-anti-conformismo, e in particolare la diffusissima «malattia» dell’«anticonformismo conformista»; <sup>96)</sup> il rapporto tra male maggiore e male minore, ma soprattutto la gravità di una disponibilità alla accettazione “in partenza” di questo cosiddetto “male minore”,

per chi - sul terreno della fede o sul terreno della lotta democratica, cattolico o socialista - viva o dica di vivere secondo una concezione del mondo [...], rinunciando all’affermazione dei principi contro il male maggiore e le sue cause. La scelta del male minore non elimina, infatti, ma semplicemente rinvia il problema del male maggiore (sociale o metafisico, non importa): mentre la lotta immediata contro il secondo non elimina, ma semplicemente rinvia, i vantaggi contingenti del primo, che potranno diventare a suo tempo autentici dati di progresso, non già provvisori lenimenti dell’ingiustizia o dell’errore; <sup>97)</sup>

94) *La parrocchia comunista. Una inchiesta*, «Comunità», n. 74, 1959, p. 111.

95) *Ibidem*.

96) «L’anticonformismo conformista è malattia particolarmente diffusa in quella zona del ceto benpensante in cui si collocano in Italia il lettore medio di libri, lo scrittore medio di articoli, il conservatore medio, il recensore medio: noi stessi, infatti, ci accingiamo a parlare di un libro che, pur non essendo eretico, è sospetto» (*Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 90). Per conformismo e anticonformismo si vedano G. GIUDICI, *Le retroguardie del potere* e *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit.

97) *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 92.

il rapporto tra momento giuridico e momento etico, ossia

la non coincidenza dei limiti del lecito giuridico con i limiti del lecito morale (un'offesa alla legge dello stato può non essere offesa alla legge di Dio e viceversa) e l'invocazione dei principi cattolici ("formule di verità") quali fondamentali di uno stato veramente laico, non confessionale (anche contro i pericoli del clericalismo come vizio dello stato e come vizio della religione);<sup>98)</sup>

le rispettive «formule di verità», impedienti il dialogo, ma pure le «verità di comodo», esemplate ad esempio nel «cattolicesimo di comodo» come il cattolicesimo «delle esclusioni, di chi non sospetta – per esempio – quale motivo di scandalo sia tuttora una scomunica (dimenticata ma non revocata) che colpisce il marxismo dei braccianti o degli operai, ma risparmia, tutto sommato, quello dell'on. Saragat».<sup>99)</sup>

Una specularità che Giudici decide di indagare nel segno della ricerca della verità proprio là dove la coesistenza delle due fedi, come ad esempio in Polonia, paese di forte tradizione cattolica e però sotto il dominio comunista, si propone come «verità difficile». E lo fa attraversando gli scritti di filosofi come Adam Schaff e Leszek Kolakowski, e i romanzi e racconti di Kazimyr Brandys e Marek Hlasko, e partendo dalla considerazione che «in una tradizione, dunque, dominata dalla teologia, lo stalinismo non poteva non incontrare un certo successo»,<sup>100)</sup> trovandovi «il totalitarismo staliniano [...] un terreno ideologico non sfavorevole nella tradizione cattolica polacca».<sup>101)</sup>

È dunque interessante notare come una concezione del genere abbia trovato sistemazione e teorizzazione (non intendiamo, giova ripeterlo, affrontare una discussione tecnica che esula dalle finalità di questo articolo e che ci troverebbe francamente impreparati) in un contesto culturale, quello polacco, caratterizzato da una antica tradizione cattolica. E si dovrà d'altro canto osservare come da questa concezione sia indirettamente deducibile (se è lecito astrarre una formula dalle efferatezze in suo nome compiute) la formula staliniana del partito come impersonale custode della verità politica (allo stesso modo in cui, su un altro piano, è per il cattolico la Chiesa l'impersonale custode della verità religiosa): ma non ci sembra che, nel caso di questa filosofia, debba trattarsi di un fenomeno volgarmente apologetico. Perché accanto alla idea, che ci viene implicitamente suggerita, del partito come impersonale custode

---

98) *Un dialogo morale*, cit., p. 99.

99) *Ibidem*.

100) *Polonia: la verità difficile* cit., p. 83.

101) *Ivi*, p. 87.

della verità, troviamo – altrettanto implicita e altrettanto inevitabile – l'idea dell'uomo che con questa verità cerca di coincidere, dell'uomo in lotta contro l'angelo della menzogna e dell'errore presente, questo sì, sempre in noi prima che nelle cose, presente in noi che pretendiamo giudicare le cose e in chi, diciamolo anche, pretende da una soggettiva interpretazione delle cose giudicare noi<sup>102)</sup>.

Ciò che si risolve in «drammatici conflitti interiori», in

problemi assolutamente morali, problemi di chi cerca – non sempre trovandolo – un punto di coincidenza tra un *Vero* morale, il Bene, e un *Vero* storico, il socialismo, tra una morale tradizionalmente e insopprimibilmente individuale e una morale rivoluzionariamente e non meno insopprimibilmente collettiva.<sup>103)</sup>

Di qui un atteggiamento da parte di questi autori (attraverso i loro personaggi) di una spietatezza verso se stessi in questa «strenua ricerca della verità nella storia»<sup>104)</sup>. E se in questa fase vale anche per Giudici la personale specularità su tali problemi – e vi tornerò tra poco –, la riflessione di fondo del possibile rapporto tra le due «fedi» egli viene gradualmente solidificandola attraverso continue letture, e segnatamente nel Theillard de Chardin che in una lettera del giugno 1952 additava la «sintesi del Dio (cristiano) *dell'in-alto* e del Dio (marxista) *dell'in-avanti*: ecco il solo e unico Dio, che noi possiamo oramai adorare *in spirito e in verità*».<sup>105)</sup> Una sintesi da attuare nel segno della «complementarità (anziché della concorrenzialità) della visione marxista proiettata sul futuro della società senza classi e della visione cattolico-cristiana proiettata sul futuro di quell'altra ed eterna società senza classi che sarà il Corpo Mistico nella sua pienezza»,<sup>106)</sup> che ovviamente faceva sottolineare a Giudici anche lo speculare elemento negativo insito nei due «fideismi», ossia la comune avversione al teologo francese dovuto ai

limiti propri della vecchia cultura cattolica e della vecchia cultura

102) Ivi, p. 84. Argomento sul quale si innesta poi anche il tema del male; del come sia «pur sempre possibile che volendo il bene si possa non compierlo o addirittura compiere il male, male, specialmente quando - nel contesto di Brandys - il bene sia dato nel socialismo e il male nel suo contrario. È singolare, in questi polacchi d'osservanza marxista, ritrovare l'antica tematica cristiana del Maligno, di un Qualchecosà che subentri in noi ad annullare o a distorcere la buona volontà, a condurre a mal fine i nostri buoni propositi» (Ivi, p. 85).

103) Qui il riferimento va in particolare ai personaggi di Brandys, ma con la precisazione che «raramente Brandys conduce i suoi personaggi ad una soluzione di questi conflitti, ad una soluzione – intendiamo dire – valida una volta per tutte anche al di là della finzione narrativa» (Ivi, p. 84).

104) Ivi, p. 86.

105) *Una lezione di speranza*, «Comunità», n. 109, 1963, p. 97.

106) Ivi, p. 98.

marxista, a parità di demerito: di essere quella confinata nelle strettoie di un assurdo manicheismo nei confronti di qualsiasi impostazione di discorso (almeno al livello della Chiesa militante, se non a quello della Chiesa docente) non rigorosamente ortodossa e dell'essere questa malinconicamente condizionata da una matrice anticlericalista, di netta marca liberal-borghese.<sup>107)</sup>

È l'aspetto positivo insito nelle due più importanti e solide concezioni del mondo, che anche secondo Giudici va valorizzato: proprio perché esse sono portatrici di visioni globali e complessive, che è quanto le distingue dal piccolo cabotaggio della politica, su cui si adagia «tanta parte del pensiero e dell'ideologia occidentale contemporanea»,<sup>108)</sup> abdicante allo sforzo vitale di un pensiero operante. E invece è (o almeno dovrebbe essere) proprio di quel pensiero operante la volontà di far coinvolgere in un progetto unitario quanto di quelle due «visioni globali» opera per orientare «sul futuro gli sforzi dell'uomo e il senso di tutta la vita»<sup>109)</sup> nel segno «non di lacerazione, ma di unità».<sup>110)</sup> Che è quanto fa sì che si parli di Theillard de Chardin sì come di «un visionario»: ma di «una visione troppo piena di speranza (se è solo una visione) perché non ci si ostini a guardarla, a ripensarla, a sceglierla con ogni rischio di errore come un tema di vita».<sup>111)</sup> Quanto infine alla riflessione in ambito più propriamente letterario, oltre che personale, sono sempre le domande che Brandys viene a porsi attraverso i suoi personaggi a intrigare e coinvolgere Giudici. Perché sono domande di ordine ben più generale e fondanti, che esulano dalla specificità della situazione polacca. Perché «domande che sono domande della vita; con un'immediatezza che rischia di cadere nella cronaca» ma che

il lettore [è] costretto a riconoscerle anche in se stesso presenti, a riproporsele anche laddove ogni altra cosa (la vanità, per esempio, del costume; l'irresponsabile fatuità, per esempio, che qui da noi viene imposta attraverso i mezzi d'informazione ad un popolo che non potrebbe permettersi di essere fatuo) congiuri a separare dalla realtà della vita la coscienza degli uomini.<sup>112)</sup>

107) Ivi, pp. 97-98.

108) Ivi, p. 97.

109) *Ibidem*.

110) Ivi, p. 98. Ove, leggendo un passaggio che accenna alla monografia di Giancarlo Vigorelli, parrebbe identificare questo punto di congiunzione in una mediazione socialista: «È significativo, comunque, che a prendere l'iniziativa di presentare ai lettori italiani [...] un'anticipazione sia pure rapida e antologica degli scritti di Teilhard sia stato uno scrittore che ad una formazione e professione cattolica unisce non dissimulate simpatie per il mondo socialista» (Ivi, p. 97).

111) Ivi, p. 99.

112) *Polonia: la verità difficile*, cit., p. 86.

Un «lettore», Giudici, che però è anche «autore». E che, come tale – come si deve a uno sguardo sul mondo che per Giudici significa ben più che semplicemente un’etica, filtrato ormai attraverso il sempre più sicuro e solido possesso dello strumento linguistico-espressivo della poesia<sup>113)</sup> –, deve avvertire, e avverte, la necessità di prendere «coscienza di quello che resta oggi più che mai il compito di uno scrittore: proporre qualche risposta alle domande, render più chiare le cose oscure, non necessariamente risolvendo i dilemmi che ne sorgono ma riducendoli almeno alla semplicità di termini fondamentali».<sup>114)</sup>

ERMANN0 PACCAGNINI

---

113) Si veda in proposito quanto ricorda in *I profeti della rassegnazione. Dopo i “Quaderni piacentini” lo scrittore come soggetto politico ha fallito* («Corriere della Sera», 28 marzo 2000): «Appena di pochi anni più anziano, Fortini era stato per me allora un vero Maestro nel traghettarmi da un velleitario spiritualismo a una più severa e intimamente “religiosa” concezione del mondo e a letture che considero tuttora decisive: non soltanto la poesia e il pensiero di Giacomo Noventa, ma anche e specialmente il Marx dei Manoscritti e quel Gyorgy Lukàcs nella cui prospettiva di una «società senza classi» io indulgevo infatti, un po’ pasticciando, a riconoscere una metafora del Corpo Mistico di San Paolo, oltre (tramite anche il sempre memorabile pamphlet *Marxismo e neopositivismo* di Cesare Cases) l’idea che la linea divisoria delle parti non dovesse essere tra l’una e l’altra concezione del mondo, ma tra l’averne una concezione del mondo (con l’etica, anche intellettuale, che ne conseguiva) e il non averla, o comunque rifiutarla, come categoria del pensiero.

114) *Polonia: la verità difficile*, cit., p. 86.

Il laboratorio della speranza.  
Giovanni Giudici collaboratore de  
«Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno»  
(1989-1992, 1997-2001)

Il saggio scorre rapidamente le collaborazioni di Giudici al genovese «Secolo XIX» (1989-1992) e al livornese «Il Tirreno» (1997-2001) in anni in cui scrive anche articoli per quotidiani e riviste maggiori. La vicinanza dei quotidiani con i luoghi d'origine e d'elezione degli ultimi anni di vita esorta Giudici ad un impegno civile e autobiografico significativo, che rendono queste collaborazioni particolarmente vicine al clima della stagione poetica che si apre con *Quanto spera di campare Giovanni*. Il saggio introduce una bibliografia degli articoli apparsi sui due quotidiani, riscontrati con le bozze conservate presso il Centro di Studi Apice dell'Università di Milano.

*Ma non viviamo in tempi normali, non viviamo in un mondo normale* («Il Secolo XIX», 4 luglio 1991)

*E mi ammoniva a tanto vano scrivere / sulle gazette: «non devi sprecarti così»* (*Il professore sta riposando*, VV, p. 1002)<sup>1)</sup>

Queste poche pagine sono pensate per introdurre la schedatura degli articoli pubblicati da Giovanni Giudici su «Il Secolo XIX»<sup>2)</sup> e su «Il Tirreno», quotidiani rispettivamente di Genova e di Livorno, tra il 1989 e

---

1) Introduurrò alcune abbreviazioni, per praticità: QSCG = G. GIUDICI, *Quanto spera di campare Giovanni*, Milano, 1993, poi in VV = ID., *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, introduzione di C. OSSOLA, Cronologia di C. DI ALESIO, Milano, Mondadori 2000; CA = Centro Apice, Università degli Studi di Milano. Gli articoli sono segnalati all'interno del testo con la numerazione tra parentesi quadre che rimanda alla bibliografia.

2) Sulle collaborazioni a «Il Secolo XIX» ho co-diretto una prova finale (tesi del triennio) della dott.ssa Roberta Ballarino, *Giovanni Giudici e «Il Secolo XIX»*, referente prof. Alberto Beniscelli, Scuola di Scienze Umanistiche, Corso di Studi in Lettere, Università di Genova, anno accademico 2012-13.

il 1992 e il 1997 e il 2001, anni in cui il poeta trasferisce la sua residenza nuovamente in Liguria, tra La Serra di Lerici e Le Grazie. A metà strada, dunque, tra le redazioni dei due quotidiani, che simbolicamente decifrano questo ritorno alle radici.

Sono consapevole che, nel momento in cui propongo di ripensare l'opera di Giudici giornalista e collaboratore di quotidiani e riviste – opera durata tutta la vita e ben più estesa della sua produzione poetica, datandosi fin dal 1945<sup>3)</sup>, otto anni prima dell'esordio di *Fiori d'improvviso* – può apparire quantomeno curioso cominciare dalle collaborazioni degli ultimi undici-dodici anni di attività, e da due quotidiani di profonde radici locali, mentre, contemporaneamente, Giudici scrive anche per il «Corriere della Sera», per «l'Unità», per «La Repubblica», per «L'Espresso», e nel passato aveva speso parole e opinioni per riviste importanti come «La Fiera Letteraria», «Comunità», «Rinascita» e molti altri. Ma l'occasione del convegno ospitato alla Spezia, ai cui atti ho il piacere di partecipare con questo contributo, e la presenza affettuosa e solidale della famiglia Giudici mi suggeriscono che posare lo sguardo su queste scritture estreme, o quasi estreme, del poeta tornato alla sua Liguria ha un senso del tutto particolare e del tutto rappresentativo del rapporto più che cinquantennale di Giudici con la carta stampata.

È davvero tempo di raccontare l'opera di Giovanni Giudici giornalista professionista: ai tempi della tesi, discussa nel 1994, relatore il professor Franco Contorbia, e poi collaborando alla nota bibliografica del Meridiano dedicato a Giudici (nota che poi non fu pubblicata), ho avuto modo di stilare una bibliografia dei suoi scritti giornalistici che non posso affatto ritenere conclusa, ma che si dà, per mole, impressionante. La piccola monografia che avevo stampato nel 2001 non la conteneva che in parte<sup>4)</sup>. So bene che Giudici non gradiva fino in fondo che tutta la sua attività pubblicistica venisse monumentalizzata in una bibliografia d'autore, ma ciò che pensavo quasi quindici anni fa lo penso ancora adesso: la scrittura per quotidiani e riviste di Giudici non è soggetta ad una Musa minore, ma attinge a snodi profondi dell'intellettuale e dell'uomo, gli stessi da cui si sviluppa il verso del poeta.

Del resto Giudici aveva cura di queste sue scritture giornalistiche. Presso il Centro Apice dell'Università di Milano, dove è documentata molta della sua attività pubblicistica, ho potuto consultare almeno quattro cartelle della sezione settima dell'Archivio Giudici (una di queste ancora da inventariare) che contengono i dattiloscritti pronti per essere dettati o

---

3) Dettagliata la *Cronologia* curata da Carlo Di Alesio nel Meridiano *I versi della vita*, pp. LIV segg.

4) S. MORANDO, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato (UD), Campanotto 2001, pp. 181-246.

faxati alle redazioni del «Secolo XIX» e del «Tirreno». Le cartelle di Apice contengono, senza ordine e spesso mescolati con altri articoli per «L'Espresso» e per «l'Unità» o (penso) con articoli pensati per i due quotidiani qui presi in esame e poi non pubblicati, i testi degli articoli, spesso scritti senza una correzione, a volte densi di note a margine e a penna, in taluni casi forniti di data di composizione<sup>5)</sup>. Lungi dal voler proporre una filologia dell'articolo di giornale, vale la pena segnalare l'esistenza di questo materiale conservato accuratamente da Giudici e datato in molti casi (il che ci permette di vedere i tempi velocissimi di lavoro di Giudici). Anche di molti tra quelli schedati come "non datati" si può procedere nella maggior parte dei casi ad una datazione, che ho proposto al Centro Apice, spero utilmente per i prossimi lettori delle medesime cartelle. Di alcuni articoli Giudici teneva anche il ritaglio del giornale e di tutti aveva comunque il rispetto che si deve ad un lavoro quotidiano praticamente instancabile e senza pause che ha accompagnato, e direi innervato, la vita di ogni giorno, spesso in complicità, spesso in faticosa lotta, con la scrittura poetica. Le agende del poeta, depositate anch'esse presso il Centro Apice, sono in questo senso un'ottima testimonianza del lavoro febbrile intorno alla parola. In quella del 1991 il 26 febbraio scrive: «Spero che la mia piccola "ripresa" poetica continui. Forse era proprio necessario per questo sgomberare la mente dalla preoccupazione degli articoli e commenti giornalistici. Bisogna avere la mente libera, mi ammoniva Saba. Troppi ingombri di carte e carta. Il mio tavolo è un piccolo campo di battaglia»<sup>6)</sup>. Solo qualche

---

5) CA, Archivio Giovanni Giudici, sezione 7. Serie. 2.1 partizione 5 cartella intitolata "Il Secolo XIX". *Articoli datati*. Contiene 79 articoli datati 1989-1991, tutti dattiloscritti tranne uno, scritto a mano (pubblicato il 12 luglio 1991 col titolo *Ma c'è il rischio di un realismo più realista del socialismo reale* [127]) non tutti editi e non tutti riconducibili alla collaborazione al giornale di Genova. Si riconoscono, ad esempio, originali di articoli per «L'Espresso» e per «la Repubblica» degli anni 1989-1990, e alcuni articoli ancora non identificati. Gli articoli pronti per il fax si intestano alternativamente al Direttore, al Dott. Arturo Meli, a Gaetano Rizzuto, a Nino Grottin. Dico fax, perché c'è un articolo umoristico e autobiografico che racconta delle difficoltà di mandare il fax tramite poste pubbliche [68]. Ma gli articoli potevano essere anche dettati se sul dattiloscritto di [57] Giudici scrive a mano «varianti in dettatura». Spesso i pezzi riportano la dicitura «urgente» o «urgentissimo».

CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 5 cartella intitolata "Il Secolo XIX". *Articoli non datati*. Contiene 50 articoli, non datati, ma collocabili dal 1989 al 1992, e non sempre riconducibili alla collaborazione col «Secolo XIX». Anche qui si riconoscono recensioni per «L'Espresso». Non tutti gli articoli sono stati al momento identificati. In particolare spicca, indirizzato «Urgente per il Direttore» e quindi presumibilmente per Carlo Rognoni, un ricordo-necrologio di Giancarlo Pajetta, morto il 13 settembre 1990, che non mi pare sia stato pubblicato dal quotidiano di Genova (per questo trovo opportuno pubblicarlo in appendice a queste pagine). Il 14 settembre il quotidiano genovese pubblica invece *L'avventura del "ragazzo rosso"* di Gianluigi Capurso, una testimonianza di Cossiga (*Cossiga commosso "Era un uomo vero"*) a firma di Angelo Bocconetti, e Antonio Galdo, *Quelle parole diventano un testamento politico*, sull'ultima intervista rilasciata da Pajetta al giornale qualche giorno prima.

settimana prima, il 19 gennaio, aveva segnato: «Scritto oggi per il “Secolo XIX” il quinto articolo in sei giorni».

Cominciamo allora proprio da «Il Secolo XIX». La scelta di collaborare al quotidiano di Genova, tra il 1989 e il 1992, con 151 articoli complessivi finora a bibliografia, è legata senz'altro a motivi biografici: nel 1989, *annus horribilis* di crisi personale (Giudici libera i suoi sentimenti nel *Frate Tommaso di Fortezza*), ritorna a vivere a Le Grazie, lasciando, ma non definitivamente, Milano, abitata per oltre trent'anni; nel 1990 è eletto anche consigliere comunale di Spezia e nel 1992, in concomitanza col trasferimento a La Serra di Lerici, è assessore alla Cultura della Provincia della Spezia, fino al 1993<sup>7)</sup>. Carlo Rognoni, direttore del quotidiano in quegli anni (1987-1992), quando lo invita a collaborare, forse anche con la mediazione di Pietro Ferro, cugino del poeta ed ex caporedattore del quotidiano genovese, sa di “arruolare” un poeta in grande attività: ha appena pubblicato, nel febbraio del 1989, *Frau Doktor* a cura di Edoardo Esposito e l'importantissimo *Prove del teatro (1953-1988)* con saggio introduttivo di Carlo Ossola; nel marzo 1990 si annuncia il nuovo libro di versi, *Fortezza*, e si apre contestualmente un biennio di intenso lavoro dedicato alla riscrittura del *Paradiso* dantesco per la versione teatrale di Federico Tiezzi<sup>8)</sup>, all'edizione di tutta la sua opera edita in due volumi negli Elefanti Garzanti nel 1991, e all'avvio della stesura, che avviene nel 1991, delle prime poesie per *Quanto spera di campare Giovanni* (1993) il grande libro dell'ultima svolta poetica.

Parallelamente, nel 1997, la scelta di collaborare a «Il Tirreno», quotidiano di Livorno diretto da Sandra Bonsanti, con una rubrica fissa chiamata *Fildifumo*<sup>9)</sup>, può sembrare riduttiva rispetto alla lunga collaborazione con «l'Unità» negli anni Novanta che aveva fruttato la nota rubrica *Trentarighe*, un gioiellino di sobria acutezza giornalistica. Anche nel 1997 Giudici, proprio in quell'anno cittadino onorario di Lerici<sup>10)</sup>, è un poeta attivissimo, che ha già pubblicato *Empie stelle* (1996) e sta scrivendo il suo ultimo *Eresia*

6) CA, Archivio Giudici, 11, Agenda 1991, sulla pagina del 26 febbraio.

7) *Cronologia*, in *VV*, pp. XCII-XCVI.

8) La prima nazionale del *Paradiso* si ebbe il 27 marzo al teatro Petruzzelli di Bari, in febbraio era stata pubblicata la drammaturgia *Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* presso Costa & Nolan.

9) CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 6 «Il Tirreno». Rubrica *Fildifumo*. Contiene 89 dattiloscritti che costituiscono i testi mandati per fax alla direzione del giornale. Recano l'intestazione o al Direttore Bonsanti, o al vicedirettore Sofia, o a al condirettore o a Giuliano Fontani. Non ordinati cronologicamente, sono datati, ma non da Giudici, bensì dall'archivista e la data è quella dell'apparizione sul giornale e non di composizione. Si tratta di articoli contenuti in una sola pagina o cartella, spesso recanti una proposta di titolo, quasi sempre disattesa dalla scelta redazionale. Contiene anche materiali altri, ad esempio il dattiloscritto della recensione a Arnaut Daniel tradotto da Fernando Bandini pubblicata il 1° settembre su «Il Corriere della Sera».

della sera (uscirà nel gennaio 1999): contemporaneamente scrive pezzi di letteratura, illuminanti recensioni e racconti, per il «Corriere della Sera», secondo una collaborazione ripresa effettivamente nel 1998.

Eppure la decisione di Giudici di collaborare, in due periodi diversi e ugualmente altissimi della sua carriera, con due quotidiani che potremmo definire “minori” risponde a due ordini di sensibilità: da una parte c'è la fiducia accordata ai due direttori, cioè a Carlo Rognoni e a Sandra Bonsanti; e poi c'è la grande occasione, su queste pagine, e non su altre, o almeno non così, di disporre di un ruolo totalmente libero di opinionista, di commentatore della politica, della storia e della società. Questi, infatti, sono i temi principali su cui Giudici ama intervenire, dedicandosi ad argomenti letterari solo quando l'occasione lo chiama in causa di necessità: su «Il Secolo XIX» ricorda Camillo Sbarbaro [8] in occasione del convegno di Spotorno del 1989, commenta la morte di Antonio Porta [11], quella di Moravia [93], di Caproni [59], e del Premio Nobel Singher [129]; su «Il Tirreno» ha parole per Mario Luzi [152] proprio inaugurando la collaborazione col quotidiano, per Rigoni Stern [178], per la morte dell'amico Attilio Bertolucci [219], per il Nobel a Gunther Grass [202], per Ignazio Silone [218], per la morte di Geno Pampaloni e di Lorenzo Sbragi [236].

Ma questi articoli (forse più necrologi) dedicati ai poeti e alla letteratura non costituiscono la trama principale della presenza di Giudici su questi quotidiani. Tant'è vero che Giudici si prende anche alcune libertà decidendo di non commentare il Nobel a Dario Fo nel 1999, ad esempio. Giudici è qui, su questi quotidiani, principalmente il testimone della storia e della società, esattamente come quella voce che nella poesia *Brevi lucignoli* si domanda «Quale importanza dare / alla piccola storia individuale?» (QSCG, VV, p. 923). Di più, provando a sintetizzare il senso ultimo dei suoi interventi: egli è un testimone laico che si muove, commenta, denuncia e spera come un uomo di fede e di liturgie in senso lato. Nessun moralismo, nessun fanatismo, una moderazione a tratti fatalista in grado di lanciare allarmi e preannunciare il disastro con un'ironia che oggi nessun commentatore potrebbe più permettersi (per il deteriorarsi, senza più possibilità di satira, dei tempi). Una sana, quanto amara, indignazione che sfocia non nell'appello all'utopica rivolta (in un paese come il nostro?), ma al «Vigilate!» evangelico. A parametrare l'approccio critico alla storia Giudici non scomoda Karl Marx e nemmeno Enrico Berlinguer, ma preferisce le aperture del Cardinal Martini [6, 14], e, come sempre, del suo “maestro” Ernesto Buonaiuti [213]<sup>11)</sup>, che ricorda sempre con estrema fedeltà.

---

10) *Cronologia*, in VV, p. XCVIII.

La parola «testimone» è riduttiva senz'altro per indicare il ruolo di Giudici di fronte alla società e ai fatti della storia. Il suo non è affatto un punto di vista distante, ma critico, ambizioso di farsi interprete dello «stato d'animo» degli esclusi dal potere, come scrive su «Il Secolo XIX» il 3 febbraio 1990:

Avevo intenzione di scrivere un articolo sulla «narcotizzazione» degli intellettuali; e questo pur essendo io stesso, o ritenendomi, un intellettuale: scrivo, infatti, poesie e da qualche tempo (e su questo giornale) articoli non propriamente letterari, nei quali cerco di interpretare lo stato d'animo di molti esclusi o emarginati da questa «democrazia dei due terzi» di cui ha parlato (se non erro) un uomo come Norberto Bobbio... [62]

E inoltre: da sempre la lotta civile di Giudici passa attraverso l'amore e la difesa della lingua italiana, il bene più indifeso tra quanti alberghino nel Bel Paese, più minacciato e maltrattato alla stregua (o forse peggio) delle fragili mura di Pompei. Chi ha letto i saggi di Giudici raccolti in *La letteratura verso Hiroshima*, *La dama non cercata* e soprattutto *Andare in Cina a piedi* (tutti andrebbero riproposti da qualche editore benevolente) non può che trovare consona un'affermazione come questa:

Non sono una persona così celebre: sono semplicemente un poeta italiano che, in quanto tale, si sente impegnato al servizio della lingua e, dunque, della nazione che nella lingua si identifica. E queste righe non vogliono essere che una testimonianza: pari a quella di qualsiasi cittadino» [119].

Gli ultimi e la lingua. Sono queste le lenti con cui sia per il «Secolo XIX» che per «Il Tirreno» Giudici guarda alla storia. E la storia dà molto da vedere e da pensare in questi anni. Da cronista e giornalista militante, che spesso si reca davvero sul posto dove la notizia accade e si interroga su cosa effettivamente la notizia sia, negli anni de «Il Secolo XIX», 1989-1992, Giudici assiste sul piano internazionale ai fatti di Tienanmen [24], allo sgretolamento del blocco sovietico-comunista [36, 47, 50, 53, 55, 61 e poi 104], alla Perestrojka di Gorbachov (che segue fino al 1991: [145]) e all'azione di Papa Wojtyła [43], alla caduta del muro di Berlino (lui è a Lubeca<sup>12)</sup> il giorno dopo la caduta e assiste all'arrivo dei primi tedeschi

11) Su cui la poesia *Eresie* (dedicata a Ernesto Balducci e Ernesto Buonaiuti) in VV, p. 1063.

12) *Cronologia*, in VV, p. XCIII: «al momento della caduta del muro di Berlino (11 novembre) si trova in Germania, dove ha tenuto varie letture di poesia (il 6 novembre a Francoforte; il 7 a

dell'Est [47]), agli smottamenti praguesi e rumeni (commenta l'esecuzione della coppia Ceausescu trasmessa pressoché in diretta Tv [54] e torna sul caso nel 1990 [78]), all'emergenza dell'immigrazione, prima africana ed est-europea e poi nel 1991 albanese [114, 131], alle nuove guerre e quindi alla crisi iraquena-kuwaitiana del 1990 e alla guerra "lampo" americana del gennaio-febbraio 1991 [108, 109, 110, 111, 112] con le disperate ondate di profughi e di poveri in fuga dalla guerra [113]; poi assiste criticamente allo smottamento europeo (metaforizzato nel vero terremoto di San Francisco che Giudici vive in diretta e sul posto, appena una settimana prima della caduta del Muro [45, 46])<sup>13)</sup> che diventa terremoto della politica italiana, a partire dalla fine del PCI (gli anni della Cosa morettiana), l'inizio del PDS e di Rifondazione Comunista e la ricerca (incessante e direi inessabile) dei nuovi punti di riferimento [3, 19, 37, 48, 63, 67].

Ma in questi anni, gli anni del «Secolo XIX», appunto, l'argomento più importante affrontato da Giudici con una lucidità non comune nella pubblicistica del tempo è la definizione dell'Antistato a più livelli: scrive molto di mafia in un momento in cui la coscienza collettiva a riguardo è opaca (si vedano [75, 117, 146]: l'Italia si è ricordata dell'esistenza della mafia con le morti di Falcone e Borsellino, ma questi sono gli anni in cui muoiono i "giudici ragazzini" Livatino e Scopelliti e Giudici ne parla [130]), commenta Gladio e la P2, e il diffuso malcostume corruttivo che per Giudici è il vero male del paese. La sua penna non commenta Mani Pulite, perché si ferma proprio il giorno prima dell'arresto del «mariuolo» Mario Chiesa (17 febbraio 1992), ma le sue parole scoprono già quello che c'è da scoprire e il disprezzo per il cattivo uso della politica non è risparmiato [122, 141]. La mala politica è sotto i suoi occhi, resa manifesta dalla monolitica superbia della DC, oggetto di ritratti davvero al cianuro, dalle performance del Craxi camperista [70], e soprattutto dal linguaggio della politica, ivi compresa l'analisi delle prime sguaiate (linguisticamente) picconate del presidente Cossiga [116, 124], forse sotto effetto di psicofarmaci, come si affrettò a dire il medico del Quirinale. Il turpiloquio è simbolo della mente italiana, interpreta Giudici, complessivamente. L'Italia esce, dalle righe di Giudici giornalista del «Secolo XIX», come un paese lento e involuto nei suoi meccanismi, nei misteri irrisolti, nei suoi "bizantinismi" [90] e nelle menzogne, e in perenne archiviazione di scheletri dell'armadio [98], come ribadisce commentando la sentenza Calabresi [128].

A questo sfacelo psico-antropologico, prima ancora che politico,

---

Magonza; il 9 e il 10 ad Amburgo)».

13) *Cronologia*, in VV, p. XCIII. Giudici si reca a Chicago e a San Francisco nell'ottobre del 1989 per tenere un ciclo di conferenze sul tema *A Poet's workshop* e per un importante festival di

Giudici contrappone la fiducia nella gente (ma non fa, come oggi invece si fa, demagogia): e quindi è convinto della giustezza del moto popolare per i referendum di Segni [119, 120], gli è cara la vittoria del fronte del sì per l'abolizione delle vecchie procedure elettorali. Col senno di quanto visto poi, anche questi giusti entusiasmi di un poeta civile appaiono nodi di nostalgia e ingenuità. E non è colpa di Giudici.

Spostandoci di quasi dieci anni, la rubrica *Fildifumo* sul «Tirreno» (95 articoli) mantiene intatta la *verve* critica nei confronti della mala politica di casa: [155, 171, 172, 184]. E mantiene integro lo sguardo preoccupato sulla storia del mondo; prevale però non il cronista che si reca sul posto come nell'89, ma la parte di se stesso che Giudici definisce «teleutente», lo sbigottito osservatore della TV dove passa tutta la varia fiera del mondo: la morte di Lady D. trasformata in business [160, 161], la terribile guerra in Algeria degli anni Novanta e i massacri del 1997 [162], «acme dell'orrore», per i quali non si dà pace del silenzio internazionale, poi la guerra kosovara [192, 193, 195]. Ma passano sullo schermo anche tante partite di calcio guardate con golosità, e con la scaltra consapevolezza ideologica e tutta «alla Brera», riconosciuto maestro da Giudici, che il calcio è politica [176]. Il filtro del piccolo schermo rende tutto virtuale e impastato in una collosa luce blu, dalla politica alla cronaca nera, e Giudici è come perduto e lucido a un tempo in un gioco di specchi che anche noi ben conosciamo: tutti, quasi, indifesi. Facile sarebbe dire di un Giudici pessimista senilmente: si indigna per la morte della gentilezza e l'insorgere della violenza minuta e pervasiva, per l'imbarbarimento che sfronda, appunto, ogni liturgia. Ma non faremmo un buon servizio a Giudici se lo giudicassimo un opinionista innamorato dei bei tempi passati e pronto solo al peggio. Intanto perché c'è un occhio di riguardo verso quelli che abbiamo definito gli ultimi, sempre salvati da Giudici nella sua arca: quanta pudicizia e quanta pietà sincera nel trattare il caso dei migranti, ad esempio, dei popoli dell'Est che approdano all'Ovest [192], che affascinano Giudici: come la «grazia singolare» della compagna di viaggio della poesia *In treno* che riflette tutto questo e il mistero dell'essere al confine e dello sconfinare (QSCG, VV, p. 963).

C'è infatti un filo tenace che lega insieme gli articoli e la poesia. Credo che la scrittura per «Il Secolo XIX» e per «Il Tirreno» istituisca una profonda consonanza con l'ultima stagione della poesia di Giudici, quella che si data appunto dagli anni del ritorno ligure e che inizia con un libro di svolta come *Quanto spera di campare Giovanni*. Intanto perché in entrambe le scritture, quella giornalistica e quella poetica, c'è l'emergere di un inconsueto autobiografismo o di una raffinata adesione all'immagine di sé patetica e senescente, che ausculta il proprio male e quello della sto-

ria. Poesie come *L'altro* di QSCG, in cui Giudici si vede invecchiare inquietamente alla vista altrui, sono accostabili per natura a quegli articoli in cui si diverte, «Ironico non troppo»<sup>14)</sup>, a ritrarsi smarrito di fronte agli ingranaggi delle nuove tecnologiche burocrazie [68], preso in trappola dalla visione dell'interminabile soap *Beautiful* [115], simpaticamente alle prese con i controllori delle Ferrovie dello Stato [73], tra l'essere in debito e l'essere in credito, *topos* della sua «educazione cattolica», oppure umile reietto della società per il vizio del fumo che lo esclude dai locali pubblici [17, 143], perduto dentro le folle del Ferragosto o alle prese col primo telefonino [200], col cambio del pc [212], strana macchina con la quale, in verità, il copywriter Giudici ebbe dimestichezza precoce. Segnalo questi articoli soprattutto come un inesauribile serbatoio di aneddoti e racconti, memorie infantili e della giovinezza, che potrebbero funzionare anche in un commento ai versi: la poesia *Lazzaretto* di QSCG accostata al divertente articolo sul vizio del fumo pubblicato sul «Secolo XIX» [17], oppure il ricordo dell'incontro con don Lorenzo Milani pubblicato più tardi sul «Tirreno» [166] e la poesia *Il ristorante dei morti* nell'omonimo libro del 1981.

Ma soprattutto le forti tangenze tra la scrittura per i giornali e la poesia si ha nel momento in cui, osservando e commentando i fatti della cronaca, della storia e del malcostume italiano o mondiale, Giudici innesca una profonda riflessione sulla speranza, che è argomento assoluto per QSCG e per i successivi due ultimi libri, ed anche per le prose di *Andare in Cina a piedi*: tutti volumi che declinano il senso della speranza (speranza di migliorare le condizioni dell'uomo singolo e della collettività nella storia, speranza di colmare le distanze con la lingua strana della poesia), all'interno di una forte consapevolezza della disperazione (la «nera» «nerezza» di *Sonnet noir* in QSCG, VV. p. 949).

Penso ad almeno due articoli pubblicati su «Il Secolo XIX»: *Mal del disincanto*, del 15 luglio 1990 [83] e *Aspettando il meno peggio*, del 15 gennaio 1991 [106]. Di entrambi i dattiloscritti conservati al Centro Apice hanno anche spillato il ritaglio del giornale dell'articolo stampato, privilegio che Giudici riserva anche ad un altro articolo, *L'ignoto che incombe su tutta l'umanità*, pubblicato il 27 gennaio 1991 [111], strettamente collegato ai precedenti per l'individuazione di una soglia della speranza, che si abbassa amaramente giorno dopo giorno. Il «male del disincanto» è quello provato dal cittadino italiano, dice Giudici, disinnamorato della politica e

poesia.

14) *L'altro*, in QSCG, VV, p. 988. All'offerta del posto sull'autobus, Giudici risponde: «Grazie è gentile sto in piedi / E poi cammino benissimo il mio / Apparato è integro – gli spiego / Ironico non troppo e chi lo assicura che io / Davvero cammino benissimo? / Ho un bel guardarmi poi che non

delle sorti del suo paese. A questa delusione egli contrappone solo la riattivazione di una «democrazia attiva, dove il cittadino si senta non più docile oggetto, ma soggetto non dormiente della politica. In parole più semplici, è recuperare le fonti delle nostre passioni pubbliche, delle nostre istanze ideali». Che Giudici sia un poeta non arreso di fronte al male della cosa pubblica lo testimoniano alcune poesie di QSCG, come gli *Ottimati*, a cui accosterei le poesie *Anarchiche* di un altro poeta non arreso di fronte alla «bestia» della Storia, come il Giorgio Caproni di *Res amissa* (1991). Come l'«ignaro telegrafista» della poesia *Il tempo che passa*, ben noto travestimento di Giudici, di fronte al silenzio di piombo non bisogna mai smettere di aspettare, sperando, in un messaggio. «Nessun messaggio è da aspettare / ben che mai come adesso disperato / fu lo sperare: / trema refe di tormento / cuci in quest'ora il suo spavento» (*Il tempo che passa*, QSCG, VV, p. 958). «Tutto quaggiù può nascere da un'attesa infinita», scriveva Paul Valéry in un verso che Giudici fa suo in *Andare in Cina a piedi*.

Fa eco a questi versi mirabili l'articolo *Aspettando il meno peggio*, dove appunto scrive: «Insomma, non rinunciamo mai alla speranza, nemmeno nei casi più disperati; e ciò rientra evidentemente fra le costanti psicologiche della nostra specie. Una più che eloquente dimostrazione l'abbiamo avuta in questi giorni [il riferimento è all'imminente scoppio della guerra Usa-Irak del gennaio 1991], l'abbiamo avuta in queste ore: di fronte allo spettro di una catastrofe collettiva ci sentiamo ripetere da uomini politici e autorevoli commentatori che l'ultima parola non è ancora detta... si continua a sperare, comunque anche in qualcosa di meno rispetto a ciò di cui si sperava una settimana prima, un giorno prima, un'ora prima».

Si spera, ma sempre in qualcosa di meno. Il tutto si riduce, come sappiamo, ad un tenue «fil di fumo», che dà il nome alla rubrica su «Il Tirreno» e che, come Giudici stesso scrive il 17 gennaio 2000 [209]<sup>15)</sup>,

---

mi vedo / Non ho gli occhi degli altri che guardano me».

15) *Fildifumo* è infatti una rubrica figlia anche della collaborazione con «l'Unità» e della più nota rubrica *Trentarighe*. In una delle crisi ricorrenti del giornale dell'ex PCI, Giudici scrive sul «Tirreno» il 23 luglio 2000 [222] un atto di fiducia e di amore nei confronti del suo vecchio quotidiano. «Rivelerò un piccolo segreto di laboratorio. Anche *Fildifumo*, nome di questa rubrica, nasce da una costola de «l'Unità», anzi quello che a suo tempo fu il supplemento *Libri* [...] Io vi tenevo una piccola rubrica con un titolo, *Trentarighe*, che rifletteva una mia risposta ad un insistente invito a riprendere una collaborazione per qualche anno interrotta. («Non ho più voglia di scrivere articoli» gli avevo detto, «posso farvi al massimo trenta righe»). Tra i collaboratori regolari e più letti del supplemento c'era l'indimenticabile e amatissima Grazia Cherchi, [...]. Anche Grazia teneva una rubrica: anticipazioni editoriali, battute, noterelle. Mi aveva chiesto di suggerirle un titolo e io le avevo proposto «Un po' per celia», dalla romanza della *Butterfly* di Puccini, saltando naturalmente – vana scaramanzia – la seconda metà di quel verso. Quando toccò poi anche a me di trovare un titolo per la presente rubrica de *Il Tirreno* non potei non ripensare al primo verso della famosa romanza e, inevitabilmente, a Grazia con la quale, un po' per celia e un po' no, avevamo continuato per trent'anni a

riprende un verso dell'aria del II atto della *Butterfly* – «Un bel dì, vedremo / levarsi un fil di fumo sull'estremo / confin del mare». È la stessa aria da cui Giudici aveva già tratto il titolo *Un po' per celia* per la rubrica dell'«Unità» tenuta dalla sua grande amica, scomparsa anzitempo, Grazia Cherchi; aria della speranza e della disillusione, perché in essa Cio-Cio-san si illude amaramente di vedere arrivare la nave dell'amato Pinkerton all'orizzonte.

Che altro fare? La dimensione della speranza è, *laicamente* ed anche *cristianamente*, termini imprescindibili e ugualmente alti nell'ultimo Giudici, l'unica che l'uomo può avvicinare. Di questa materia sottile è tessuta la *malinconia* o *melanconia*<sup>16)</sup> degli ultimi libri, di cui la filosofia del meno peggio è solo la variante bassa, essendocene un'altra, sublime, legata appunto alla speranza, che innerva i tanti vocativi dell'ultimo Giudici. Più il tempo avanza, più la speranza si fa certezza in Giudici, in versi e in prosa. Uno degli ultimi articoli scritti per «Il Tirreno» si intitola esplicitamente *Sperare è già essere felici* [243]. Citando i *Propos* di Alain, Giudici afferma che la felicità esiste solo nella dimensione dello sperare, non nella sua prefigurazione futura, e, come dice in un altro articolo di qualche anno prima, nel poter pronunciare la parola “domani” [203].

Nella versione più da «teleutente» de «Il Tirreno», ecco che la speranza, certa ma audace, è qualcosa che fa piangere. È un tema importante quello delle lacrime e del pianto nell'ultimo Giudici: basti pensare a *Quiero llorar in Empie stelle*: «ti ho già detto tutto – / Ora sola mi resta / questa voglia di piangere / La notte sul cuscino sempre asciutto»; oppure ripensare a quei versi di *Voglia*: «Io che per non farvi piangere / Da solo ho dovuto patire», sempre in *Empie stelle*, VV, p. 1077, ma più efficaci nella versione in dialetto, con l'elisione di «patire» e la ripetizione di «piangere» («Avìo ciànto solo mì»): è il dono delle lacrime di Loyola, memoria che Giudici dice di avere soprattutto perché anziano, in un articolo dedicato a Papa Wojtyła e al concerto in suo onore tenutosi a Bologna [163]: «Nell'età anziana ci si può invece riuscire [a piangere] con imbarazzante frequenza: persino al cinema o davanti alla TV. Le lacrime ci si affacciano agli occhi e, considerata la banalità dell'occasione, ce ne ver-

darci del Lei».

16) Cfr. *La melanconia è crescita*, in «Il Tirreno», 30 aprile 2001 [238]. «La malinconia è di tutte le età, ma se nei vecchi essa appare giustificata o almeno più spiegabile, se non altro per il minor tempo che gli resta da vivere e da sperare in un “meglio” che troppo spesso si rivela (ahimè) un “peggio”, nei giovani e soprattutto negli adolescenti essa può rivelarsi come un necessario fermento, quasi uno sprone a non cullarsi nell'autoindulgenza, a non accontentarsi mai di se stessi e dunque, migliorarsi finché ci sia spazio e tempo. Un vecchio poeta di altri tempi, a un giovane di quegli stessi tempi che gli aveva confidato la sua grave malinconia e insoddisfazione del proprio stato rispondeva appunto: “Evviva, sento dalla tua lettera, che sei sulla strada giusta per raggiungere quel che vuoi

gogniamo con noi stessi, cerchiamo di ricacciarle. Ma non è sempre così. Può succedere felicemente il contrario, le incoraggiamo, queste lacrime, ce le lasciamo felicemente scorrere sulle guance. Così è successo a me...»<sup>17)</sup>.

Lacrime e speranza sono due elementi troppo vicini, e si intrecciano in quella che Giudici chiama la *commozione* in questo articolo. Si commuove perché ha ancora speranza e dunque piange.

Sperare in che? Nello stesso articolo sul papa lo scrive: «in un mondo in cui si po[ssa] ancora trovarsi in molti a credere e sperare almeno in qualcosa che, invece di globalizzarci e omogeneizzarsi nel montalianamente paté destinato agli iddii pestilenziali, ci unisca e ci permetta di definirci “noi”, restando ognuno, una libera verità di se stesso» [163].

Questa l'utopia di Giovanni, ravvisabile nel semplice gesto, riscoperto proprio da anziano, del segno di pace della messa domenicale su cui scrive un mite articolo il 17 gennaio 1999 [186]. Non sono piccole cose consolatorie dell'uomo colto nel suo autunno, ma la messa in pratica di questi due versi di *Da un tempo di nessuno*, solo a noi oggi diretto: «Eppure sempre ricominciare/ Frugare un minimo vero/ Al di qua della fine individuale». (VV, p. 1150).

Al di qua della morte, della fine individuale, c'è infatti solo la catena delle minute cose che coltivano la speranza. Al di là (e questo lo sappiamo noi che sopravviviamo a Giudici), c'è però la conferma di quanto il poeta scriveva in un profilo su Dante per una letteratura uscita a fascicoli in edicola a metà degli anni Ottanta di cui anch'io facevo collezione: lo scriveva per Dante, ma non ci è affatto difficile pensare che Giudici applicasse queste parole a se stesso, nel momento in cui le sue giornate passavano spese nella scrittura e nel commento della storia e della vita di tutti. Diceva infatti questo: «Credo che la più probabile garanzia per un poeta di durare al di là del proprio tempo sia la coincidenza spontanea e totale con la cultura e lo spirito del proprio tempo».<sup>18)</sup> Il piccolo «telegrafista» Giudici aveva senz'altro intercettato tutti i segnali del suo tempo: recuperare le sue scritture per i periodici e per i quotidiani vuol dire, dunque, dare piena voce alla sua garanzia di durare.

SIMONA MORANDO

---

raggiungere...”. Che in fondo era appena la poesia».

17) Cfr, anche l'articolo del 1997 su Mario Rigoni Stern [178]: «sarà anche perché sto invecchiando se ogni tanto mi capita nel leggere o rileggere certi libri, di dover ricacciare indietro le lacrime come mi succedeva da ragazzo».

18) G. GIUDICI, *Un ritratto di Dante*, in *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti 1996, p. 56.

## BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia elenca le collaborazioni a «Il Secolo XIX» e a «Il Tirreno», scorporate dal quadro complessivo delle altre collaborazioni per quotidiani e per periodici di Giovanni Giudici. Indubbiamente trattasi di una violenza (qui necessaria per ragioni di spazio) che consente solo in parte di cogliere la complessità e il lavoro quotidiano intorno alla parola di cui è stato capace il poeta. In particolare le collaborazioni al «Secolo XIX» si snodano in parallelo a quelle con «L'Espresso» (perlopiù recensioni), con «l'Unità» e con «La Repubblica». La rubrica *Fildifumo* de «Il Tirreno» accoglie il testimone della rubrica *Trentarighe* conclusasi quell'anno (il 1997) per «l'Unità» e corre parallela alla collaborazione con «Il Corriere della Sera». Non si segnalano qui interviste all'autore, né anticipazioni di poesie.

Non è facile rintracciare tra l'edito tutto il materiale scritto e inviato alle redazioni dei giornali conservato ora presso l'Archivio Giovanni Giudici del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano (il cui personale colgo l'occasione di ringraziare ulteriormente). Per quanto è stato possibile ho citato, accanto all'articolo, il faldone dell'Archivio che lo contiene in formato manoscritto o dattiloscritto.

Dalle redazioni dei quotidiani ho avuto qualche considerevole aiuto in passato, non recentemente. Solo «Il Tirreno» ha un archivio storico *on-line*, ma non particolarmente efficace. Mi è stata indispensabile, oltre alla dottoressa Myriam Chiarla che mi ha aiutato nella materiale consultazione dei quotidiani, la dott.ssa Cinzia Cinini dell'Emeroteca della Biblioteca Labronica "Francesco Domenico Guerrazzi" di Livorno, che ringrazio, così come ringrazio il personale della Biblioteca Universitaria di Genova e quello della Biblioteca Civica "Stefano Giampaoli" di Massa e la dott.ssa Giovanna Ricci della Biblioteca Provinciale di Pisa. Ma spesso le collezioni possedute dalle biblioteche sono lacunose e non risolvono del tutto la ricerca. Ad esempio lacunosa è la conservazione dei supplementi e dei "numeri speciali" allegati ai quotidiani, su cui probabilmente qualche articolo oggi disponibile in forma dattiloscritta ha trovato pubblicazione. Questo tipo di schedatura necessita di continui aggiornamenti e, per questo motivo, la bibliografia degli scritti di un autore come Giudici andrebbe fatta *on-line*, su una pagina e un sito dedicati, piuttosto che su carta. Questa è una delle idee che mi piacerebbe veder realizzata, col supporto e l'aiuto degli amici, degli studiosi di Giudici e di qualche istituzione volenterosa.

A1 = CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 5 "Il Secolo XIX". *Articoli datati.*

A2 = CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 5 "Il Secolo XIX". *Articoli non datati.*

A3 = CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 6 "Il Tirreno". *Rubrica Fildifumo.*

A4 = CA, Archivio Giudici, seconda integrazione (materiali ancora da classificare)

## COLLABORAZIONI 1989-1992 A «IL SECOLO XIX».

- 1 *Attenti è nata l'Italia del non si sa mai*, in «Il Secolo XIX», 4 marzo 1989 (A2)
- 2 *Togliamo il potere all'immagine*, in «Il Secolo XIX», 11 marzo 1989
- 3 *Se anche il partito ha una crisi di identità*, in «Il Secolo XIX», 15 marzo 1989 (A2)
- 4 *La religione non è una chiesa*, in «Il Secolo XIX», 17 marzo 1989 (A2)
- 5 *Quando si è killer senza volerlo*, in «Il Secolo XIX», 22 marzo 1989
- 6 *Quel gesto del Cardinale Martini in nome del diverso che è tra noi*, in «Il Secolo XIX», 26 marzo 1989 (A2)
- 7 *Notizie quasi dall'altro mondo*, in «Il Secolo XIX», 1 aprile 1989 (A2)
- 8 *Sbarbaro, la Lina ed io*, in «Il Secolo XIX», 8 aprile 1989 (A2)
- 9 *Quell'ambigua ricerca del consenso*, in «Il Secolo XIX», 8 aprile 1989 (A2)
- 10 *La fuga dal dolore genera mostri*, in «Il Secolo XIX», 12 aprile 1989, p. 1 (A2)
- 11 *Un nobile poeta assassinato dal destino*, in «Il Secolo XIX», 13 aprile 1989 (A1)
- 12 *L'ingegnere informa a ciclo completo*, in «Il Secolo XIX», 15 aprile 1989 (A2)
- 13 *Quando prevale la legge della paura*, in «Il Secolo XIX», 22 aprile 1989 (A2)
- 14 *Com'è a rischio lo sport*, in «Il Secolo XIX», 25 aprile 1989 (A2)
- 15 *Quelle distanze abissali che sfiorano la Chiesa*, in «Il Secolo XIX», 30 aprile 1989 (A2)
- 16 *Quel "740" sindrome italiana*, in «Il Secolo XIX», 12 maggio 1989 (A2)
- 17 *Io, povero fumatore rovina dell'umanità*, in «Il Secolo XIX», 19 maggio 1989 (A2)
- 18 *Economia scienza di misteri*, in «Il Secolo XIX», 27 maggio 1989 (A2)
- 19 *Siamo alla fine della politica?*, in «Il Secolo XIX», 28 maggio 1989 (A2)
- 20 *Perché oggi il tifo è vera "politica"*, in «Il Secolo XIX», 3 giugno 1989 (A2)
- 21 *Quelle 24 ore che hanno sconvolto il mondo*, in «Il Secolo XIX», 6 giugno 1989 (A2)
- 22 *Due figli, due drammi*, in «Il Secolo XIX», 14 giugno 1989, p. 1 (A1)
- 23 *Ma l'età epistolare è finita*, in «Il Secolo XIX», 18 giugno 1989 (A2)
- 24 *San Giorgio contro il drago d'acciaio*, in «Il Secolo XIX», 21 giugno 1989 (A2).
- 25 *Se i politici parlano come la Sibilla Cumana*, in «Il Secolo XIX», 25 giugno 1989.
- 26 *Ma una fede (terrena) è necessaria*, in «Il Secolo XIX», 29 giugno 1989 (A2).
- 27 *Datemi una gheisha e rovinerò il prossimo*, in «Il Secolo XIX», 2 luglio 1989 (A2)
- 28 *Un uomo lontano da verità assolute*, in «Il Secolo XIX», 8 luglio 1989 (A2)
- 29 *Ma l'immagine logora chi ce l'ha*, in «Il Secolo XIX», 12 luglio 1989 (A2)
- 30 *Ma lottizzare non deve far rima con governare*, in «Il Secolo XIX», 20 luglio 1989 (A1)
- 31 *Quando allo stadio va anche Nerone*, in «Il Secolo XIX», 21 luglio 1989 (A2)
- 32 *Se torna la nostalgia dello Stato "forte"*, in «Il Secolo XIX», 2 agosto 1989 (A1)
- 33 *E se la "Vecchia Strega" avesse preso un bidone?*, in «Il Secolo XIX», 3 agosto 1989 (A2)
- 34 *Quel serpente dalla coda infinita*, in «Il Secolo XIX», 9 agosto 1989 (A1)
- 35 *Quando si sale ai disonori della cronaca*, in «Il Secolo XIX», 17 agosto 1989 (A1)
- 36 *Si ripete dopo 50 anni il Prologo della Polonia*, in «Il Secolo XIX», 19 agosto 1989 (A1)
- 37 *Fra gente perbene CL e PCI*, in «Il Secolo XIX», 27 agosto 1989 (A1)
- 38 *Quattro morti e mille sospetti*, in «Il Secolo XIX», 2 settembre 1989 (A1)

- 39 *Quando suona la campana*, in «Il Secolo XIX», 6 settembre 1989 (A1)
- 40 *Un mondo di "boat people"*, in «Il Secolo XIX», 9 settembre 1989 (A1)
- 41 *L'altra faccia dello scandalo*, in «Il Secolo XIX», 12 settembre 1989 (A1)
- 42 *Salvarsi l'anima e la coscienza*, in «Il Secolo XIX», 20 settembre 1989 (A2)
- 43 *La "perestroika" di Papa Wojtyla*, in «Il Secolo XIX», 26 settembre 1989 (A1)
- 44 *Se sua maestà s'indispettisce per il "sì" di un arcivescovo*, in «Il Secolo XIX», 6 ottobre 1989 (A1)
- 45 *«Ho vissuto il Day-after a San Francisco»*, in «Il Secolo XIX», 20 ottobre 1989 (A2 a penna)
- 46 *Tra i liguri del terremoto*, in «Il Secolo XIX», 21 ottobre 1989 (A2 a penna)
- 47 *I giovani invadono le città occidentali, ma... «Se ci sarà un vero cambiamento torneremo ad Est»*, in «Il Secolo XIX», 12 novembre 1989 (A2)
- 48 *Cercando insieme una "roba" del tutto nuova*, in «Il Secolo XIX», 21 novembre 1989.
- 49 *Dall'estrema Liguria*, in «Il Secolo XIX», 25 novembre 1989.
- 50 *In piazza San Venceslao ora non ha più nemici*, in «Il Secolo XIX», 26 novembre 1989 (A2)
- 51 *Ormai inevitabile cambiare il nome*, in «Il Secolo XIX», 30 novembre 1989 (A1)
- 52 *Quel quotidiano omogeneizzato*, in «Il Secolo XIX», 8 dicembre 1989 (A1)
- 53 *L'Antartide dell'Est e i "mali" dell'Ovest*, in «Il Secolo XIX», 20 dicembre 1989 (A1)
- 54 *Se la Storia agisce d'impulso*, in «Il Secolo XIX», 28 dicembre 1989 (A1)
- 55 *In attesa che cambi qualcosa all'Ovest*, in «Il Secolo XIX», 31 dicembre 1989 (A1)
- 56 *E' debole lo Stato che sceglie la pena di morte*, in «Il Secolo XIX», 7 gennaio 1990 (A1)
- 57 *Quegli intellettuali che dicono sempre sì*, in «Il Secolo XIX», 14 gennaio 1990 (A1)
- 58 *«Tengo fame e cambio partito»*, in «Il Secolo XIX», 20 gennaio 1990 (A1)
- 59 *Per me era un fratello maggiore*, in «Il Secolo XIX», 23 gennaio 1990 (A2)
- 60 *La menzogna e i suoi limiti*, in «Il Secolo XIX», 28 gennaio 1990 (A1)
- 61 *Se l'URSS tornasse a chiamarsi Russia*, in «Il Secolo XIX», 2 febbraio 1990 (A1)
- 62 *L'intellettuale? a qualcuno piace "calmo"*, in «Il Secolo XIX», 3 febbraio 1990 (A1)
- 63 *Troppe firme amici della sinistra*, in «Il Secolo XIX», 21 febbraio 1990 (A1)
- 64 *Ma questo Ministro è forse filatelico?*, in «Il Secolo XIX», 22 febbraio 1990 (A1)
- 65 *Se viene a mancare il nemico marxista*, in «Il Secolo XIX», 1 marzo 1990 (A1)
- 66 *Se il nero coincide con il povero*, in «Il Secolo XIX», 4 marzo 1990 (A1)
- 67 *Ma "unità delle sinistre" non è "Unità Socialista"*, in «Il Secolo XIX», 15 marzo 1990 (A2)
- 68 *Storia di un fax e di uno sfascio*, in «Il Secolo XIX», 17 marzo 1990 (A2)
- 69 *E ormai ci affligge la fretta*, in «Il Secolo XIX», 21 marzo 1990 (A1)
- 70 *Se il camper diventa l'alcova di un nuovo Re Sole*, in «Il Secolo XIX», 25 marzo 1990 (A1)
- 71 *Come in quelle novelle del Boccaccio*, in «Il Secolo XIX», 30 marzo 1990 (A1)
- 72 *Se la gita diventa business*, in «Il Secolo XIX», 5 aprile 1990 (A1)
- 73 *Benedetto il controllore che chiude un occhio*, in «Il Secolo XIX», 21 aprile 1990 (A1)
- 74 *Scriva un verbale sulla primavera*, in «Il Secolo XIX», 28 aprile 1990 (A1)
- 75 *Ormai solo i bambini riescono a dire "no"*, in «Il Secolo XIX», 11 maggio 1990 (A2)
- 76 *Quei soldi per andare su Marte così utili alla Terra*, in «Il Secolo XIX», 13 maggio

- 1990 (A1)
- 77 *Edipo & spinelli*, in «Il Secolo XIX», 16 maggio 1990 (A1)
- 78 *Che tremendo scherzo i falsi diari di Elena*, in «Il Secolo XIX», 20 maggio 1990 (A1)
- 79 *Voglia di violenza*, in «Il Secolo XIX», 7 giugno 1990 (A1)
- 80 *Il pallone è cultura*, in «Il Secolo XIX», 8 giugno 1990 (A1)
- 81 *In trasferta con licenza di trasgredire*, in «Il Secolo XIX», 12 giugno 1990 (A1)
- 82 *E' la solita liturgia farisaica*, in «Il Secolo XIX», 21 giugno 1990 (A1)
- 83 *Mal del disincanto*, in «Il Secolo XIX», 15 luglio 1990 (A1 con ritaglio)
- 84 *Il buon Samaritano non va in autostrada*, in «Il Secolo XIX», 17 luglio 1990 (A1)
- 85 *Se la Chiesa raccoglie l'eredità del socialismo*, in «Il Secolo XIX», 24 luglio 1990 (A1)
- 86 *Se quel cavallo siamo anche noi*, in Il Secolo XIX, 29 luglio 1990 (A1)
- 87 *Carta di credito debiti a go-go*, in «Il Secolo XIX», 7 agosto 1990 (A1)
- 88 *E c'è chi vuole la notizia "non succede"*, in «Il Secolo XIX», 9 agosto 1990 (A1)
- 89 *Agosto pace mia non ti conosco*, in «Il Secolo XIX», 15 agosto 1990 (A1)
- 90 *Quell' "avanti piano" dell'Italia bizantina*, in «Il Secolo XIX», 25 agosto 1990 (A1)
- 91 *Il pallone e Garibaldi*, in «Il Secolo XIX», 9 settembre 1990 (A1)
- 92 *Il "serial" tv spiega come è facile uccidere*, in «Il Secolo XIX», 23 settembre 1990.
- 93 *Lo credevamo "immortale"*, in «Il Secolo XIX», 27 settembre 1990 (A1)
- 94 *Dalla parte di Kant*, in «Il Secolo XIX», 3 ottobre 1990 (A2)
- 95 *Se il mondo è stanco di essere al mondo*, in «Il Secolo XIX», 19 ottobre 1990 (A2)
- 96 *Ecco perché io dico «viva il latino»*, in «Il Secolo XIX», 21 ottobre 1990 (A1)
- 97 *Quando si colpisce un mondo di affetti*, in «Il Secolo XIX», 23 ottobre 1990 (A1)
- 98 *La politica, gli "scheletri" e la menzogna*, in «Il Secolo XIX», 8 novembre 1990 (A1)
- 99 *Com'è lontana l'Ivrea dell'età dell'oro*, in «Il Secolo XIX», 15 novembre 1990 (A1)
- 100 *Consigli d'autore*, in «Il Secolo XIX», 15 novembre 1990 [libri: Raboni, Sovente, Novati, Maderna]
- 101 *Gamberoni all'Eliseo patate a Mosca*, in «Il Secolo XIX», 22 novembre 1990 (A1)
- 102 *Consigli d'autore*, in «Il Secolo XIX», 6 dicembre 1990 [San Paolo, Paz, Brandys, Berardinelli]
- 103 *Andiamoci piano coi doni di Natale*, in «Il Secolo XIX», 9 dicembre 1990 (A1)
- 104 *Le macerie del muro sono cadute anche qui*, in «Il Secolo XIX», 20 dicembre 1990 (A1)
- 105 *Quante scommesse sul nostro futuro*, in «Il Secolo XIX», 30 dicembre 1990.
- 106 *Aspettando il meno peggio*, in «Il Secolo XIX», 15 gennaio 1991 (A4 con ritaglio)
- 107 *E se poi dovrete surgelare i surgelati?*, in «Il Secolo XIX», 16 gennaio 1991 (A4)
- 108 *La guerra in TV all'ora di cena*, in «Il Secolo XIX», 17 gennaio 1991 (A4)
- 109 *Ma ora più nulla sarà come prima*, in «Il Secolo XIX», 18 gennaio 1991 (A1)
- 110 *Ma un prigioniero diventa una persona privata*, in «Il Secolo XIX», 22 gennaio 1991 (A4)
- 111 *L'ignoto che incombe su tutta l'umanità*, in «Il Secolo XIX», 27 gennaio 1991 (A1 con ritaglio)
- 112 *I conti con l'Islam*, in «Il Secolo XIX», 19 febbraio 1991.
- 113 *La miseria non vale uno scoop*, in «Il Secolo XIX», 28 febbraio 1991 (A4)
- 114 *Stanno entrando nel mondo non chiudiamogli la porta*, in «Il Secolo XIX», 10 marzo 1991 (A1)
- 115 *Io, volontaria e docile cavia di "Beautiful"*, in «Il Secolo XIX», 20 marzo 1991 (A4)

- 116 *Il linguaggio che la gente ama fuori dai gerghi e dai messaggi*, in «Il Secolo XIX», 26 marzo 1991 (A4)
- 117 *Meglio il Far West ...*, in «Il Secolo XIX», 8 maggio 1991 (A4)
- 118 *Chi cade dal treno del 2000*, in «Il Secolo XIX», 12 maggio 1991 (A1)
- 119 *Un sì contro i gattopardi*, in «Il Secolo XIX», 8 giugno 1991 (A4)
- 120 *Quell'unico potente "no" contro l'Italia degli abusi e degli scandali*, in «Il Secolo XIX», 11 giugno 1991 (A4)
- 121 *Ma la miseria non viaggia soltanto sulle zattere*, in «Il Secolo XIX», 15 giugno 1991 (A4)
- 122 *Politica all'inferno. E i loro "clienti"?*, in «Il Secolo XIX», 20 giugno 1991 (A4)
- 123 *Possibile che le tette facciano ancora notizia?*, in «Il Secolo XIX», 27 giugno 1991 (A4)
- 124 *Siamo davvero una Repubblica da psicofarmaci?*, in «Il Secolo XIX», 3 luglio 1991 (A4)
- 125 *Milano, aggredito in casa e accoltellato il traduttore dei "versi" di Salman Rushdie*, in «Il Secolo XIX», 4 luglio 1991 (A4)
- 126 *La storia presenta il conto di un'Europa "sbagliata"*, in «Il Secolo», 7 luglio 1991 (A1)
- 127 *Ma c'è il rischio di un realismo più realista del socialismo reale*, in «Il Secolo XIX», 12 luglio 1991. (A1)
- 128 *I conti chiusi e no*, in «Il Secolo XIX», 13 luglio 1991 (A1)
- 129 *La voce del ghetto*, in «Il Secolo XIX», 26 luglio 1991 (A4)
- 130 *"Battaglia navale" mentre lo stato affonda*, in «Il Secolo XIX», 14 agosto 1991.
- 131 *Italia levantina*, in «Il Secolo XIX», 18 agosto 1991 (A1)
- 132 *Se la forza di Boris Elstin si trasforma in arroganza*, in «Il Secolo XIX», 25 agosto 1991 (A1)
- 133 *Cercansi Idee per Intellettuali smarriti*, in «Il Secolo XIX», 28 agosto 1991 (A4)
- 134 *Addio gentilezza, è l'ora dei lupi*, in «Il Secolo XIX», 10 settembre 1991, p. 1 (A4)
- 135 *L'Europa dei villaggi*, in «Il Secolo XIX», 24 settembre 1991 (A4)
- 136 *Se dal piccolo schermo parte un grido d'allarme*, in «Il Secolo XIX», 3 ottobre 1991 (A4)
- 137 *Perché rimpiango Giamburrasca*, in «Il Secolo XIX», 26 ottobre 1991 (A4)
- 138 *Datemi un giornale senza omaggi*, in «Il Secolo XIX», 30 ottobre 1991 (A4)
- 139 *L'ordinaria apocalisse dell'Italia allo sfascio*, in «Il Secolo XIX», 3 novembre 1991 (A4)
- 140 *Belli i dialetti, ma non a scuola*, in «Il Secolo XIX», 22 novembre 1991 (A4)
- 141 *Corruzione, chi è senza peccato ...*, in «Il Secolo XIX», 23 novembre 1991 (A4)
- 142 *Partiti senza*, in «Il Secolo XIX», 29 novembre 1991 (A4)
- 143 *Lamento di un fumatore di toscani*, in «Il Secolo XIX», 30 novembre 1991 [con la poesia *Un fumatore*].
- 144 *Processo a un comunista*, in «Il Secolo XIX», 18 dicembre 1991 (A4)
- 145 *L'ultima vittoria di Mikhail: perdere senza rimetterci la pelle*, in «Il Secolo XIX», 24 dicembre 1991 (A4)
- 146 *Protettori e protetti mascherati di legalità*, in «Il Secolo XIX», 7 gennaio 1992.
- 147 *La legge di Parkinson*, in «Il Secolo XIX», 10 gennaio 1992.

- 148 *Quei licenziati in carne ed ossa*, in «Il Secolo XIX», 23 gennaio 1992 (A2)  
 149 *Ma quella morte è "manipolata"*, in «Il Secolo XIX», 31 gennaio 1992.  
 150 *Ma quella era la guerra di Hitler e per noi fu giusto perderla*, in «Il Secolo XIX», 6 febbraio 1992.  
 151 *Si usa anche la parolaccia per riformare la Repubblica*, in «Il Secolo XIX», 18 febbraio 1992.

COLLABORAZIONI 1997-2001 A «IL TIRRENO».

- 152 Fildifumo/ *A Mario Luzi, poeta senza età*, in «Il Tirreno», 25 giugno 1997 (A3)  
 153 Fildifumo/ *Quelle famiglie contro la legge*, in «Il Tirreno», 29 giugno 1997 (A3)  
 154 Fildifumo/ *Colonizzeremo il pianeta rosso?*, in «Il Tirreno», 9 luglio 1997 (A3)  
 155 Fildifumo/ *In politica l'ipocrisia spesso non è un difetto*, in «Il Tirreno», 21 luglio 1997 (A3)  
 156 Fildifumo/ *Ma Dio non è con loro*, in «Il Tirreno», 3 agosto 1997 (A3).  
 157 Fildifumo/ *Miserie e follie del "sacro" giorno*, in «Il Tirreno», 14 agosto 1997  
 158 Fildifumo/ *L'estate violenta dal mare ai monti*, in «Il Tirreno», 24 agosto 1997 (A3)  
 159 Fildifumo/ *Le povere mille lire ridotte a spiccioli*, in «Il Tirreno», 29 agosto 1997 (A3)  
 160 Fildifumo/ *Il grande popolo della mancata regina*, in «Il Tirreno», 6 settembre 1997 (A3)  
 161 Fildifumo/ *La morte di Diana un altro business*, in «Il Tirreno», 12 settembre 1997 (A3)  
 162 Fildifumo/ *Ma tutti fingono di non vedere*, in «Il Tirreno» 24 settembre 1997 (A3)  
 163 Fildifumo/ *La forza del vecchio Pastore*, in «Il Tirreno», 29 settembre 1997 (A3)  
 164 *Quell'inesorabile monotonia della T.V.*, in «Il Tirreno», 4 novembre 1997 (A3)  
 165 Fildifumo/ *Panchine e mercato. La politica è calciofila*, in «Il Tirreno», 26 novembre 1997 (A3)  
 166 Fildifumo/ *Il prete scomodo finalmente in T.V.*, in «Il Tirreno», 30 novembre 1997 (A3)  
 167 Fildifumo/ *Alle chiese un aiuto anche dall'Arte*, in «Il Tirreno», 21 dicembre 1997 (A3)  
 168 *T.S. Eliot. Il principio e la fine due avventi*, in «Il Tirreno», 24 dicembre 1997 [traduzione di poesia di Eliot]  
 169 Fildifumo/ *Woityla e Castro tanto lontani e così vicini*, in «Il Tirreno», 21 gennaio 1998 (A3)  
 170 Fildifumo/ *La tragedia a tavola*, in «Il Tirreno», 1 febbraio 1998 (A3)  
 171 Fildifumo/ *Fini, i gay e il rischio del "bar sport" per i politici della T.V.*, in «Il Tirreno», 12 aprile 1998 (A 3)  
 172 Fildifumo/ *Una corsa al peggio*, in «Il Tirreno», 25 aprile 1998 (A3)  
 173 Fildifumo/ *Nel calcio i peccati del nostro tempo*, in «Il Tirreno», 28 aprile 1998 (A3)  
 174 Fildifumo/ *Nessun santuario resiste alla violenza*, in «Il Tirreno», 6 maggio 1998 (A3)  
 175 Fildifumo/ *Turismo e teppismo boom mondiale...*, in «Il Tirreno», 18 giugno 1998 (A3)  
 176 *Pallone & Politica sono ormai una cosa sola?*, «Il Tirreno», 27 giugno 1998 (A3).  
 177 Fildifumo/ *Resta solo l'onore...*, in «Il Tirreno», 4 luglio 1998 (A3).  
 178 Fildifumo/ *Una fetta di pane e di polenta per la letteratura*, in «Il Tirreno», 27 settembre 1998  
 179 Fildifumo/ *E la politica in TV rilancia la cravatta*, in «Il Tirreno», 11 ottobre, 1998 (A3)  
 180 Fildifumo/ *Quella Messa in Nôtre Dame*, in «Il Tirreno», 25 ottobre 1998 (A3).

- 181 Fildifumo/ *Una sera con Butterfly tra scoperte ed emozioni*, in «Il Tirreno», 8 novembre 1998 (A3).
- 182 Fildifumo/ *Meno coccole più giocattoli*, in «Il Tirreno», 22 novembre 1998.
- 183 Fildifumo/ *La luce nel marmo: Carrara onora il suo Dunchi*, in «Il Tirreno», 6 dicembre 1998 (A3)
- 184 Fildifumo/ *Una donna sul Colle ma senza retorica*, in «Il Tirreno», 20 dicembre 1998 (A3)
- 185 Fildifumo/ *Angelo nella notte di San Silvestro...*, in «Il Tirreno», 3 gennaio 1999 (A3)
- 186 Fildifumo/ *Un segno di pace...*, in «Il Tirreno», 17 gennaio 1999 (A3)
- 187 Fildifumo/ *L'arte del conversare*, in «Il Tirreno», 31 gennaio 1999 (A3)
- 188 Fildifumo/ *Ma ora la giungla è sull'asfalto*, in «Il Tirreno», 14 febbraio 1999 (A3)
- 189 Fildifumo/ *Di troppa televisione si può anche morire*, in «Il Tirreno», 28 febbraio 1999 (A3)
- 190 Fildifumo/ *Bibbia e latinorum*, in «Il Tirreno», 14 marzo 1999 (A3)
- 191 Fildifumo/ *Un garante fuori dai giochi*, in «Il Tirreno», 21 marzo 1999 (A3).
- 192 *Profughi*, in «Il Tirreno», 4 aprile 1999 (A3)
- 193 Fildifumo/ *Ma il pericolo ora è l'abitudine a quelle stragi*, in «Il Tirreno», 18 aprile 1999 (A3)
- 194 Fildifumo/ *Dal concerto dei disoccupati al frate beato e fonte di soldi...*, in «Il Tirreno», 4 maggio 1999 (A3)
- 195 Fildifumo/ *Bimbi Senzanome che la memoria non cancellerà*, in «Il Tirreno», 16 maggio 1999 (A3)
- 196 Fildifumo/ *Pallone, miliardi e potere*, in «Il Tirreno», 6 giugno 1999 (A3)
- 197 Fildifumo/ *La politica come un detersivo*, in «Il Tirreno», 19 luglio 1999 (A3)
- 198 Fildifumo/ *I miei libri e il dolore di non tenerli tutti con me*, in «Il Tirreno», 1 agosto 1999 (A3)
- 199 Fildifumo/ *E l'elettore è diventato un bersaglio pubblicitario*, in «Il Tirreno», 8 agosto 1999
- 200 Fildifumo/ *Caro il mio cellulare...*, in «Il Tirreno», 29 agosto 1999 (A3)
- 201 Fildifumo/ *Indulgenze e fioretti*, in «Il Tirreno», 19 settembre 1999 (A3)
- 202 Fildifumo/ *Nobel, quei cioccolatini per la povera letteratura*, in «Il Tirreno», 3 ottobre 1999 (A3)
- 203 Fildifumo/ *Tra giovani e anziani, il tempo a due velocità*, in «Il Tirreno», 17 ottobre 1999 (A3)
- 204 Fildifumo/ *Meno figli e più soli*, in «Il Tirreno», 31 ottobre 1999 (A3)
- 205 Fildifumo/ *Le diaboliche ovvietà degli spioni*, in «Il Tirreno», 7 novembre 1999
- 206 Fildifumo/ *Nella società dei computer tutto invecchia troppo presto*, in «Il Tirreno», 4 dicembre 1999 (A3)
- 207 Fildifumo/ *Per favore un po' di penombra*, in «Il Tirreno», 19 dicembre 1999 (A3)
- 208 *Voglia di sognare ancora. L'attesa e la speranza di un "vecchio poeta": Così mi preparo a vivere una favola*, in «Il Tirreno», 31 dicembre 1999 (A3)
- 209 Fildifumo/ *Con la scrittura elettronica un futuro senza memoria?*, in «Il Tirreno», 17 gennaio 2000 (A3)
- 210 Fildifumo/ *Tangentopoli non è un'esclusiva italiana*, in «Il Tirreno», 30 gennaio 2000 (A3)

- 211 Fildifumo/ *Dora e le glorie di Carinzia*, in «Il Tirreno», 13 febbraio 2000 (A3)
- 212 Fildifumo/ *Anche il poeta si è arreso all'“alieno” computer*, in «Il Tirreno», 5 marzo 2000 (A3)
- 213 Fildifumo/ *Il tempo ha cancellato quelle condanne*, in «Il Tirreno», 13 marzo 2000.
- 214 Fildifumo/ *Ma la bella postina mi mancherà*, in «Il Tirreno», 26 marzo 2000 (A3)
- 215 Fildifumo/ *Quando i comunisti mangiavano i bambini*, in «Il Tirreno», 23 aprile 2000 (A3)
- 216 Fildifumo/ *Bartali e Coppi, due eroi come Ettore e Achille*, in «Il Tirreno», 7 maggio 2000 (A3)
- 217 Fildifumo/ *Lasciamo al segreto di Fatima quel mistero proprio della fede*, in «Il Tirreno», 22 maggio 2000
- 218 Fildifumo/ *Ignazio Silone, un uomo contro il totalitarismo*, in «Il Tirreno», 4 giugno 2000 (A3)
- 219 *Il mio ultimo incontro con Attilio nella casa di Mario Soldati a Tellaro*, in «Il Tirreno», 15 giugno 2000 (A3)
- 220 Fildifumo/ *Abbiamo perso tutto, per fortuna però ci resta il pallone...*, in «Il Tirreno», 18 giugno 2000 (A3)
- 221 Fildifumo/ *Un diluvio di notizie, nessuna informazione*, in «Il Tirreno», 2 luglio 2000 (A3)
- 222 Fildifumo/ *Una nuova luce per «l'Unità»*, in «Il Tirreno», 23 luglio 2000 (A3)
- 223 Fildifumo/ *Mameli e i Napoleoni della politica*, in «Il Tirreno», 6 agosto 2000 (A3)
- 224 Fildifumo/ *Cloni, bombe atomiche e brutti pensieri estivi*, in «Il Tirreno», 21 agosto 2000 (A3)
- 225 Fildifumo/ *Nella cultura di massa solo un angolo per i poeti*, in «Il Tirreno», 4 settembre 2000 (A3)
- 226 Fildifumo/ *Caro libro non ti tradirò per un freddo CD-rom*, in «Il Tirreno», 26 settembre 2000 (A3)
- 227 Fildifumo/ *Chiesa, conversioni e permessi di soggiorno*, in «Il Tirreno», 8 ottobre 2000 (A3)
- 228 Fildifumo/ *Progresso e mutazioni. Da uomini a ominidi?*, in «Il Tirreno», 23 ottobre 2000 (A3)
- 229 Fildifumo/ *Privatizzare non significa fare meglio*, in «Il Tirreno», 4 dicembre 2000 (A3)
- 230 Fildifumo/ *Elezioni USA, quando il sondaggio uccide le idee*, in «Il Tirreno», 20 dicembre 2000 (A3)
- 231 Fildifumo/ *Sua Umiltà il Pensionato*, in «Il Tirreno», 7 gennaio 2001 (A3)
- 232 Fildifumo/ *La politica, una carriera dove non c'è licenziamento*, in «Il Tirreno», 22 gennaio 2001 (A3)
- 233 Fildifumo/ *Posti di lavoro ma per cosa?*, in «Il Tirreno», 4 febbraio 2001 (A3)
- 234 Fildifumo/ *Totò, la sanità e l'arte italiana di «integrare»*, in «Il Tirreno», 18 febbraio 2001 (A3)
- 235 Fildifumo/ *Un bel libro e Clark Gable*, in «Il Tirreno», 5 marzo 2001 (A3)
- 236 Fildifumo/ *Pampaloni e Sbragi, addio*, in «Il Tirreno», 20 marzo 2001 (A3)
- 237 *Poesia*, in «Il Tirreno», 29 aprile 2001 [non firmato; su M. Ranchetti, P. Valduga e L. Romano]

- 238 Fildifumo/ *La melanconia è crescita*, in «Il Tirreno», 30 aprile 2001 (A3)  
239 Fildifumo/ *Il posto di comando*, in «Il Tirreno», 20 maggio 2001 (A3)  
240 Fildifumo/ *È estate, mai restare soli...*, in «Il Tirreno», 16 luglio 2001 (A3)  
241 Fildifumo/ *Chi sono e dove vado*, in «Il Tirreno», 30 luglio 2001 (A3)  
242 Fildifumo/ *I «padroni del vapore» e il sonno delle passioni*, in «Il Tirreno», 12 agosto 2001 (A3)  
243 Fildifumo/ *Sperare è già essere felici*, 26 agosto 2001 (A3)  
244 Fildifumo/ *L'ansia del domani*, in «Il Tirreno», 7 settembre 2001 (A3)  
245 Fildifumo/ *Nel mondo globalizzato siamo tutti in prima linea*, in «Il Tirreno», 30 settembre 2001 (A3)  
246 Fildifumo/ *E ora dovremo diffidare di un biglietto d'auguri...*, in «Il Tirreno», 14 ottobre 2001  
247 Fildifumo/ *Ah, se potessi avere mille euro al mese*, in «Il Tirreno», 2 dicembre 2001.

*Un articolo non pubblicato. In morte di Giancarlo Pajetta*<sup>19)</sup>

Certe parole, e chi le abbia pronunciate, difficilmente si dimenticano. Un treno domenicale, sovraffollato. A Padova un giovane si alza per cedere il posto al mio occasionale compagno di viaggio che si chiama Carlo Bo. Uno studente sarà stato quel giovane? Un appassionato di letteratura? Sarà stato, il suo, un segno di rispetto per il Professore o per l'ex-teorico dell'Ermetismo? Io gli resto accanto, in piedi, e tra un silenzio e l'altro, tra una boccata e l'altra del suo toscano, Bo se ne esce in un sorprendente pensiero ad alta voce: «Certo - mi dice - che il "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo" di Montale<sup>20)</sup> è un po' poco rispetto ai dieci anni di galera di Giancarlo Pajetta». Poi, di nuovo silenzio.

Ecco un mio indiretto ricordo dell'Uomo politico la cui non immatura, ma troppo repentina, scomparsa ci porta via come un pezzo della nostra stessa vita.

Sono parole, quelle di Bo, che da allora non ho mai più dimenticato e che, quando si parla di "antifascismo" e si discute se l'"antifascismo" (l'antifascismo non tanto come dottrina quanto come realtà storica) continuano a ritornarmi alla mente: l'antifascismo di un ragazzo della borghesia piemontese che si allineava, in quei tristi anni, all'antifascismo naturale e spontaneo di tante più umili persone, che in un'Italia distratta e plaudente non avevano esitato a pagare di persona la loro ostilità al regime fascista. Un «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» espresso e gridato coi fatti più che sussurrato a parole; il «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» di uomini (e tra essi il giovane Pajetta fu esemplare) che di fronte alla trionfante falsità del presente seppero nutrire in sé e testimoniare la loro speranza in una vita più vera. Era, in senso laico, quella che (nei processi di canonizzazione) si dice virtù in grado eroico.

Con Pajetta avrò parlato sì e no quattro volte in tutta la vita: la prima era stata nel 1966 a Mosca, dove tenevo l'Ufficio Stampa di una grande esposizione di macchine per l'ufficio al Parco Sokol'niki. Pajetta, che era a quel tempo direttore di «Rinascita», venne a trovarci insieme a Mario

19) Si pubblica questo articolo, che non risulta essere stato pubblicato da «Il Secolo XIX», tratto dalla cartella A2 = CA, Archivio Giudici, 7, serie 2.1, partizione 5 *Articoli non datati*. Si ringrazia la famiglia Giudici e in particolare Corrado Giudici per l'autorizzazione alla trascrizione e alla pubblicazione in questa sede. La data dell'articolo è da intendersi conforme a quella della morte di Pajetta, 13 settembre 1990. Scritto a macchina su due fogli A4, l'articolo reca come intestazione la scritta a penna blu «Urgente X il Direttore». Sono intervenuta solo sulle virgolette, adottando quelle basse laddove Giudici usa sempre quelle alte; e ho ripristinato l'uso del corsivo per i titoli di articoli citati.

20) Eusebio cass.

21) Si riferisce a *Lettera da Mosca. Macchina a sorpresa*, in «Rinascita», XXIII, 38, 24 settembre 1966, p. 24.

Alicata: un giro per gli stand, i soliti discorsi d'occasione. I due uomini politici stavano per rientrare a Roma; ma da Roma, il giorno dopo, Pajetta mi fece sapere l'indomani che avrebbe gradito da parte mia un articolo per l'ultima pagina del suo settimanale. Aveva già pronto il titolo *Poeta ed elettronico*, mi riferì Adriano Guerra, corrispondente dell'«Unità». Scrisi il pezzo, il cui titolo fu poi diverso da quello immaginato dal Direttore; ma fu il primo comunque, da me scritto per un giornale del Partito Comunista, il primo di una lunga, lunghissima, serie<sup>21)</sup>. Anni dopo, al tempo dell'ormai dimenticato episodio di Sigonella e di un mio articolo (su «l'Unità» questa volta) in cui, dichiarando una certa soddisfazione per il primo “no” opposto da un Governo dell'Italia democratica alla superpotenza americana, sottolineavo i limiti di un certo antifascismo post-fascista, ossia postumo<sup>22)</sup>, ci fu con Pajetta un secondo incontro, o per la precisione, uno scontro: mi attaccò infatti duramente<sup>23)</sup>. Ma devo dire, fra le contumelie che mi piovvero addosso in quell'occasione da parte di tanti Caifa che si stracciavano le vesti, l'attacco di Giancarlo Pajetta fu il solo del quale, nonostante la sua asprezza, sentii che non dovevo risentirmi più di tanto. Glielo dissi, più in là, alla prima occasione. E fu un caro abbraccio la sua risposta.

---

22) Si riferisce alla coppia di articoli *Riparlamo pure della «perfida Albione»*, in «l'Unità», 20 ottobre 1985 e *Perfida Albione: una opinione e i nostri giudizi*, in «l'Unità», 23 ottobre 1985. Infine Giudici torna sull'argomento con *Se tornasse ad avere valore la parola nazione*, in «l'Unità», 15 novembre 1985.

23) Probabilmente nell'intervista rilasciata a «Rinascita», 41, 1985: *Una proposta di pace per il Mediterraneo*. E nell'articolo *Che strano non siamo una colonia* in «Jonas», 13, 1985. Si veda anche l'articolo di M. FUCILLO, *Natta frena l'entusiasmo dei filocraxiani nel PCI*, in «La Repubblica», 24 ottobre, 1985 in cui si parla dell'«infausta domenica» in cui «l'Unità» pubblicò l'articolo di Giudici «inneggiante al nazionalismo in chiave d'appoggio all'azione di governo». Commento: «In Direzione [del PCI] si registra lo “scarsissimo apprezzamento dell'articolo e dell'iniziativa, troppa licenza poetica sulla storia”».





Seconda metà degli anni '90 - Giudici a passeggio con Fernando Bandini. Bocca di Magra.



Seconda metà degli anni '90 - Giudici con Zeno Birolli.



Seconda metà degli anni '90 - Giudici fra Mario Guelfi, a sinistra, e Massimo Bacigalupo. Bocca di Magra.



1996 - Giudici con (da destra) Paolo Zublena, Carlo Di Alesio, Eugenio De Signoribus.



Giudici con Adonis.



Alle Grazie, con Carlo Di Alesio e Alberto Cadioli.



Sarzana, giugno 2001 - Presentazione dei *Versi della vita*, con Stefano Verdino e Carlo Di Alesio.



2006 - Borgo a Mozzano, con Eugenio De Signoribus.

«Ai furtivi animali che non si mostrano  
Se non di sera».

Giovanni Giudici e la Poesia della Vecchiaia

Lo sguardo di Giudici, volto all'indietro, dimesso e furtivo, è fiore che si apre nella sera. La vecchiaia, rivelativamente, costituisce un tema strutturale della sua invenzione poetica: *métaphore obsédante*, punto di fuga essenziale alla rappresentazione della sua *Vita* nello spazio prospettico dei *versi*. La meditata rielaborazione dei *topoi* classici della senescenza, gli permettono di elaborare un Canzoniere come personale romanzo lirico capace di interrogare, nei contenuti e nelle forme, la tragicomica avventura di un'esistenza, fragile e universale, esposta all'erosione irresistibile del Tempo.

«Per questo invecchiamo – non per altro.  
Le rughe e le grinze sul nostro volto sono i  
biglietti da visita delle grandi passioni, delle  
conoscenze che passarono da noi ma noi, i  
padroni di casa, non c'eravamo.»

Walter Benjamin,  
*Per un ritratto di Proust*  
1929

### 1. *Della Vecchiaia*

Nicanor Parra, cantore ormai centenario dell'antipoesia, è stato una delle maschere che Giovanni Giudici, nelle sue molteplici prove di teatro, ha certamente indossato con più intensa (e forse segreta) partecipazione<sup>1)</sup>.

---

1) All'omaggio esplicito della doppia traduzione di *Quiero llorar* (nelle sue due lingue poetiche, l'italiano e il dialetto delle Grazie) significativamente collocata a incipit ed explicit di *Empie stelle*, Giudici aggiunge, nella medesima raccolta, la dichiarata variazione «*su un motivo di Nicanor Parra*» che permette non solo di valutare la risonanza complessiva della poetica di Parra nei versi della vita di Giudici ma anche di identificare in *Es olvido*, 1954, una pregnante fonte ispirativa (per contenuto, linguaggio e stile) del terminale *Primo Amore*, 1998. Testimonianza di un affratellamento poetico che nell'affinità non abbisogna neppure del contatto diretto, il *Padre nostro* di Giudici – del 1997 ma frutto maturo di una riflessione di laica escatologia, iniziata già nel 1961 – richiama al confronto includibile con il diversamente (e forse meno profondamente) ereticale *Padre nuestro* di Parra, del 1962.

In molti dei suoi testi programmatici (e ogni sua composizione poetica in qualche modo lo è), Parra<sup>2)</sup>, sodale di Giudici nella confusione tra «el saber y la risa» (*Lo que el difunto dijo de sí mismo*), nella volontà di burlarsi della morte<sup>3)</sup> – pone la questione della vecchiaia al centro della definizione stessa della sua (anti)poetica: «extravagancias infantiles» in bocca a «yo que era un anciano respetable». La vecchiaia, come «hecho consumado», convergenza e consuntivo delle diverse età, affezione suprema dell'esistenza, rappresenta – nel suo dirsi (come l'essere aristotelico) in molti modi<sup>4)</sup> – un oggetto (l'oggetto?) privilegiato dell'invenzione poetica di Giudici.

Se giovinezza pretende come «rima eterna» «la dolcezza» (quella dei sogni, della primavera), pure «l'età volge all'austera prosa, / l'età scaccia la rima estrosa», gli anni che non tornano sono passati «senza fronzoli d'elegia»; se anche (o forse proprio perché) quella giovinezza è stata offerta invano e non abbiamo imparato a maturare nel tempo che ci è stato dato, assolvendo i debiti, guadagnando «chi la gloria, il grado e i soldi», apprendendo «la freddezza a sopportare»; se quella giovinezza «sempre tradita l'abbiamo», se «essa ci ha ingannato» facendo marcire «le migliori aspirazioni, / le nostre più fresche visioni», la poesia di Giudici vive (dal suo gesto inaugurale) nell'ineludibile constatazione crepuscolare<sup>5)</sup> che (da subito, da sempre) «dunque il mio meriggio è giunto». Si iscrive, quindi, tutta nel segno della «vecchiaia occhialuta / che tutto per sempre ha perso», che «sull'orlo della fossa scruta/oroscopi» perché «anche per essa sa mentire / la speranza, balbetta infantile». Questa immagine, emblema dello sguardo serale (che è sguardo all'indietro: dimesso, furtivo, inequivocabilmente postumo) appare in una delle poesie più rivelative della cifra<sup>6)</sup> di Giudici; una delle più *personali* e *sue*, forse proprio perché pudicamente garantita dalla maschera ulteriore della traduzione (travestimento, appunto), dal Puškin di *Onieghin*<sup>7)</sup>.

2) Il «revolucionario de bolsillo», costruisce una letteratura en «el lenguaje de todos los días», fatta non di oggetti di lusso ma di articoli «de primera necesidad»; un «hombre como todos» che, a differenza dai Vati passati, non creda «en signos cabalísticos», si esprime nel lavoro quotidiano di alzare muri per poi aprirvi finestre all'interno (*Manifiesto*).

3) Un antipoeta non è forse un «vagabundo que se ríe de todo/ hasta de la vejez y de la muerte?», l'antipoesia non è forse «un ataúd a fuerza centrifuga»? «una capilla ardiente sin defunto»? *Test*, 1962.

4) Perché in molti modi si dice il tempo.

5) Nella posizione esistenziale, generazionale, di chi *rimane a terra*.

6) Stilistica e ideologica (o meglio: ideologica in quanto stilistica).

7) Difficile non leggere, come d'altronde il paratesto stesso indica – G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksander S. Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti 1999 – e come la paradossale provocazione di P. BAYARD [*Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Minuit 2010] – elegge a metodo privilegiato dell'esercizio critico la piena, paternità autoriale di Giudici sull'*Onieghin* puskiniano (per le citazioni nel testo: VI, 43; VIII, 10; VI, 45).

Vecchiaia: l'ambigua, perturbante, *Follia* di Erasmo l'aveva elogiata, elogiando se stessa e rappresentandola come sua adepta, nelle scene grottesche che la commedia classica<sup>8)</sup> (e di seguito tutta l'epigrammatica europea che ne variava e confermava i modelli) avevano reso icastici e dolentemente irresistibili<sup>9)</sup>. Il problema dell'eros – il suo venire meno, o il suo rivelarsi vuoto simulacro, inappagabile – sembrava rappresentare la comune, inoppugnabile obiezione ad ogni positiva volontà di accettare l'età tarda. Platone, con la consueta mossa dello straniamento socratico (il ribaltamento dialettico di ogni comune, consolidata assiologia), aveva provato a invertire il segno. La liberazione dalle passioni potrebbe offrire più di quanto faccia perdere, implicando, in verità, una conquista della pace profonda nell'affievolirsi dei piaceri, un affrancamento da «molti folli padroni» (*Repubblica*, 329 C-D). Cicerone lo segue nella lezione nel *Cato maior*, trasformando in occasione di libertà lo spegnersi dei sensi e immaginando una condizione senile come modello di dignità, eroicamente composto, sereno. Ma è il Giudici cantore dell'*Amore dei vecchi* (nella raccolta, dal titolo programmatico e provocatorio di *Quanto spera di campare Giovanni*, 1993), che trasforma in concreta realtà di poesia l'utopia della disciplina filosofica. Proprio «mentre con unghie e denti / si aggrappa per sparire il corpo / in un effimero altrimenti» (nel sogno, come nella vecchiaia, la sospensione onirica dell'esistenza)<sup>10)</sup>, proprio mentre si disfa la solida, promessa eternità della giovinezza fisica nel procrastinato (centellinato, quasi) corrompersi dell'anziano, il modo in cui «io invento questo inizio al mio finire» (*La vita imperfetta*) passa attraverso una poetica rappresentazione dell'amore senile, della sua fragile, impalpabile (eppure platonicamente sostanziale) serenità.

Giudici trasforma l'invettiva o la mesta accettazione topica – *Da Orazio*, appunto – in una fenomenologia del tutto originale (e commovente) che dona alla letteratura il miracolo di un'esperienza dell'eros finora

8) H. BRANDT, *Storia della vecchiaia. Il mondo antico*, [2002], Soveria Mannelli, Rubbettino 2010.

9) Dei conati a fingere il pieno possesso di quanto si è irreversibilmente perduto (di capelli, denti, ardori), del camuffarsi e mascherarsi, sciogliendosi «penosamente d'amore per qualche fanciulla» e superando «addirittura l'ultimo ragazzino in scempiaggini amorose», ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, a cura di C. CARENA, Torino, Einaudi 2002, p. 118.

10) La necessità di pensare la realtà biologica, nel suo entropico corrompersi come (tragica, ineludibile) testimonianza del nostro fragile passaggio («lascialo alle cellule del tuo corpo», *Biologia in Autobiologia*, 1969), l'esplorazione (autoptica) della nudità ontologica del corpo (con la sua «pietà», il suo essere «puro spirito» nella fragilità, nell'esposizione continua all'ingiuria, all'offesa, mentre «naviga verso la propria distruzione», *Corpo in O beatrice*, 1972; con la sua inermità «casta e giusta» che lo avvicina al suo «finalmente disincarnarsi», dietro ogni finzione di vestito, *Gli abiti e i corpi in Il male dei creditori*, 1977), la stessa attenta, minuziosa e crudele, anamnesi dei segni del declino («e li pensavo come lento e più mesto / diventa il passo da vecchi», *Un tardo colloquio*, 1993) rappresentano una delle costanti tematiche che rende narrativamente unitario l'insieme delle raccolte di Giudici.

quasi senza voce<sup>11)</sup>, perché lontano tanto dai turbamenti tensivi del desiderio che dalla quiete astratta della rinuncia. Il ritratto dell'artista come pensionato, che Giudici inizia a elaborare con programmatica precocità anagrafica, giunge a trasformare in riflessione emozionale sul tempo (e sui tempi, nostri, dell'età della vecchiaia) il mito (ovidiano, goethiano) di Filemone e Bauci: della coppia, oltre le derive delle passioni. L'idioletto segreto e condiviso (senza oneri di spiegazioni, di pretenziose ridondanze: tutto è già stato consumato, di calore sotto la cenere), i gesti e le parole antichi, ascoltati (auscultati) con una *pietas* che solo può essere esercizio dell'età – disciplina di una consuetudine che ha definitivamente scoperto (o trasformato) la sostanza nell'accidentale –, riescono a rivelare il fragile palpito dell'esistenza (e il suo fascino di stirneriana *unicità*) nella sua materialità più deperibile, ricapitolando ogni significato (e pulsione al capire, al volere) nella solo apparentemente anodina liturgia domestica di un quotidiano, eterno dialogo in *Cucina*:

Potremmo quei ravioli mangiarseli  
 In brodo – se no che faccio  
 Del brodo della gallina?  
 E sia – ma poi stasera?

Stasera se un po' ne rimane  
 Dico della gallina si bolle una patata  
 Si taglia a pezzettini  
 Si fa una specie di insalata.

La metamorfosi del desiderio in questa intima, pudica complicità (che dice tutto nel gioco segreto del suo non dire) regala alle codificate dramaturgie dei *canzonieri* – ai consegnati depositi di primi incontri, schermi, folgorazioni, epifanie, sguardi, gelosie, assenze, lutti e trasfigurazioni – un inedito epilogo che, fusione vitale di tragico e di comico, inventa, con toccante e sconosciuta leggerezza, un lirismo degli affetti ultimi e domestici. Nella delicata, sussurrata e trepidante, invocazione alla «vecchia moglie spremuta», l'evocazione delle *Ore migliori*<sup>12)</sup>, l'affettuosa partecipazione ad ognuno dei gesti «di quarant'anni» (accudire, cucinare, tenere a bada i

11) L'esempio forse più interessante è offerto dall'acuta osservazione narrativa delle dinamiche affettive nelle anziane coppie che Abraham B. Yehoshua ha iniziato a esplorare dalle pagine di *Esib yedidutit*, 2006 [ed. it. *Fuoco amico*, Torino, Einaudi 2008].

12) Del «quotidiano servizio», del «decoro» della «tavola apparecchiata», del tempo ciclico nel quale si consuma la vita, del «ritmo ordinario in cui ogni ora / ha la sua norma», del «lavoro domestico / che è troppo trascurabile realtà / per essere degno di storia» ma non di intonazione poetica: dagli inizi della *Vita in versi*.

figli) non solo permette di comprendere che «fu vero amore il trafficare», ma soprattutto che, nel trascorrere accanto di lunga durata, si sciolgono e dissolvono, intrecciandosi, i ruoli codificati (di genere e sociali: di chi recita a se stesso e di chi è pubblico di una consapevolmente fittizia «vita di romanzo»). L'esito più personale di questo canzoniere che Giudici dedica al (suo) amore estremo si legge nello smarrire definitivamente (e volontariamente) i confini tra oggetto e soggetto di rappresentazione. Nello scambio ulteriore, che sovrappone le maschere, fonde in unità azione e passione, lo scrivere e l'essere scritto, la poesia diventa essa stessa (ultima e forse suprema) consumazione erotica:

perché fossero mie  
tutte le tue poesie  
(*Sotto il Volto*, 1992).

La *Follia* di Erasmo aveva proseguito il suo crudele elogio della vecchiaia, mettendone in scena l'inversione dei tempi, il suo porsi (condotta sotto la sua accorta guida alla fontana di Lete) in quell'inquietante movimento regressivo che fa, dei vecchi, bambini, «finché, come i bambini, senza tedio della vita, senza percezione della morte, migrano dalla vita stessa». Erasmo aveva riproposto in uno specchio grottesco, irriverentemente deformato l'antico *topos* platonico della saggezza senile (liberazione dalle passioni, arricchente consapevolezza filosofica della mortalità come destino), rivelandolo effetto di lenitiva farneticazione: solo l'abdicazione dalla ragione (non il suo esercizio estremo) permetterebbe di essere risparmiati dalle «penose preoccupazioni», dal «tedio della vita», intollerabile a ogni età. Ma Erasmo, nel suo giuoco ironico e crudele, obbliga soprattutto a porre la centralità del nodo tra vecchiaia e dimenticanza (della complessa dialettica di memoria e oblio, che è anche questione cruciale, questa, della nostra epoca estrema, sempre più assediata dai fantasmi di amnesia- che demenze, individuali e collettive) – di una temporalità che, disertata dagli antichi dei e dalle loro confortanti promesse di eternità, si intende tutta nello spazio della ricerca e della perdita.

Quando entra a completare l'affascinante progetto della riscrittura scenica delle tre cantiche dantesche<sup>13)</sup>, che Giudici, con «quel tanto di inconscienza che talvolta può condurre a buon esito», scopre la possibilità di utilizzare questa nuova maschera, ancora una volta, per raccontare il suo romanzo e lo sdoppiarsi di maschere dietro le maschere (schermandosi della dicotomia tra il Dante Auctor e Dante Viator):

---

13) Federico Tiezzi aveva immaginato di teatralizzare la *Commedia*, cominciando dalla collaborazione elettiva di Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'inferno*, 1989) e proseguendo con Mario Luzi (*Il Purgatorio*, 1990).

tra un me stesso lettore, devotamente arreso alla tradizione del poema, e il me stesso sentimentalmente e criticamente impegnato non tanto nell'espugnarne l'irrapresentabilità quanto nel trascinarci dietro quei reperti emotivi e culturali che mi si venivano proponendo nel corso delle mie ripetute ricognizioni (il me stesso autore di certi versi [...] il me stesso lettore di certi altri poeti o serale frequentatore della Bibbia e di quell'Agostino).

Attraverso questo teatrale, moltiplicante, gioco di specchi (ma di un teatro che si consuma tutto all'interno dello spazio poetico), Giudici concepisce il *Paradiso* – di Dante, di Giudici – come racconto dell'esperienza di confine tra ricordo e cancellazione. Da questa

spirale all'insù che attraverso reiterate dichiarazioni di indicibilità e di irricordabilità culmina nel non dicibile e non ricordabile assoluto, ossia in quella cancellazione del soggetto e crisi di presenza che equivale a uno stato di morte,

l'esperienza mistica del *Paradiso* ultramondano si volge (traduce, certo) in metafora esistenziale della vecchiaia ultramondana:

Non è un caso che la stesura degli ultimi canti abbia coinciso con gli ultimi mesi della vita di Dante: quale altro desiderio, se non di morire, dovrebbe nutrire il poeta una volta apposta la parola 'fine' alla sua opera capitale? Che altro scrivere? Come sopravvivervi? <sup>14)</sup>

Se il Dante di Giudici (il Giudici che è Dante) si rivela effettivamente, come suggerisce Tiezzi, «una specie di Marcel Proust che con il linguaggio non solo ricostruisce, ma conquista di nuovo il Tempo, il Mito, la Visione», proprio nella rappresentazione proustiana della vecchiaia Giudici ha scoperto l'angolatura prospettica di uno sguardo, capace di porre questa vecchiaia a cifra complessiva, fondamento o emblema, della sua stessa (e più autenticamente personale) vita in versi.

Walter Benjamin, nel 1924, aveva dedicato alla *Recherche* alcune delle pagine più ispirate e rivelative di tutta la storia della ricezione proustiana <sup>15)</sup>. Scrive Benjamin che, come spesso accade di riuscire a confessare le

14) G. GIUDICI, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan 1991, p. 85.

15) Le invenzioni speculative si susseguono con vertiginosa accumulazione – la memoria proustiana come forma dell'oblio, Proust come «estrema espressione fisiognomica che potesse assumere la sempre crescente discrepanza di poesia e vita», la *Recherche* come mondo onirico «in cui ciò che accade non si presenta mai come identico, ma simile: imperscrutabilmente simile a se stesso»,

cose più importanti per noi proprio alle persone a noi meno vicine, così anche le epoche, pudicamente, comunicano il loro segreto più profondo non ai loro grandi testimoni ma ad esistenze eccentriche appartate – Benjamin parla del «giovane Proust, lo snob trascurabile» che raccoglie le più sorprendenti confidenze del «secolo invecchiato» (ma chissà che, in qualche modo, anche a Giudici, di questa nostra età ancora più anziana, non sia stato dato di carpire qualche sfuggita confessione). Benjamin indica il «cuore del mondo di Proust» nell'intreccio inestricabile di spazio e tempo (Giudici: «ricordarmi che devo ricordare / avere tempo per avere spazio / spazio per avere tempo», *L'altro*<sup>16)</sup>), nel «contrappunto di senescenza e ricordo»<sup>17)</sup> (il corso del tempo nel suo aspetto esteriore ed interiore). In quella che si potrebbe considerare la *scena primaria* del romanzo (rispetto alla sua stessa concezione), il Narratore del *Temps* finalmente *retrouvé* torna, per un ricevimento, *du côté de Guermantes*, e si immagina una festa in maschera – ma ad essere in maschera è soltanto il Tempo. Tutti gli uomini di un tempo (uomini *del* Tempo: l'ospite, gli invitati) appaiono completamente travestiti, irriconoscibili quasi, con bianche barbe e baffi posticci, con suole di piombo che appesantiscono i passi, si muovono come burattini, come «grandi attori impegnati in una parte in cui sono diversi da se stessi», ispirando al pubblico, alla loro entrata in scena, uno sbalordimento che obbliga all'applauso. È lo spettacolo di una metamorfosi (una vera *storia naturale*) capace di «spostare più in là i limiti entro i quali possono muoversi le trasformazioni del corpo umano» – che impone lo sforzo di fare astrazione dai trucchi, di completare con esercizio di memoria i tratti ancora rimasti naturali, di leggere in profondità le stratificazioni geologiche del passato sulla superficie fragile della presenza, cogliere, nel fantasma, solo la «persona situata nella prospettiva deformante del Tempo».

Ma a questa scoperta si sovrappone un'altra, assai più sconvolgentemente rivelativa:

---

metaforizzabile nello stupore infantile per la calza «quando è arrotolata nel cassetto, ed è insieme *borsa e contenuto*», il procedimento poetico del mimetismo stilistico come costruzione *biologica* dell'opera, la sua sintassi come imitazione continua del ritmo della «angoscia di soffocamento» dell'autore – tale da rendere il suo saggio, centuria di saggi potenziali, alcuni dei quali indirettamente pertinenti al mondo poetico di Giudici.

16) «Descrivervi innanzitutto gli uomini, a costo di farli sembrare mostruosi, come esseri che occupano un posto così considerevole accanto a quello così angusto che è riservato loro nello spazio, un posto, al contrario, prolungato a dismisura poiché toccano simultaneamente, come giganti immersi negli anni, periodi vissuti da loro a tanta distanza e fra cui tanti giorni si sono depositati – nel Tempo», M. PROUST, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* [ed. it. *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, traduzione di G. RABONI, Milano, Mondadori 1995, p. 433].

17) W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, 1929, in W. BENJAMIN, *Opere complete III*, a cura di R. TIEDEMANN, H. SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi 2010, pp. 293-294.

la stessa difficoltà che provavo a mettere il nome giusto su quei volti sembrava infatti condivisa da tutte le persone che, scorgendo il mio, non vi badavano più che se non l'avessero mai visto, o si sforzavano di liberare dall'aspetto attuale un diverso ricordo<sup>18)</sup>.

La vecchiaia altrui («di per sé indifferente») si muta in triste (inappellabile) annuncio della propria, innescando un processo di proiezioni – di percezioni incrociate che permettono di esperire l'esteriorizzazione (reificazione: incarnazione) del Tempo, trapassando dagli altri a sé: la mascherata si rivela notte di Valpurga – dell'essere come esseretempo. In questo teatro di sguardi, che acquisiscono con sottili – deraglianti, perturbanti – sfasamenti cronologici, la progressiva assimilazione di coscienza della vecchiaia come rispecchiamento dell'io nel Loro, si muove il romanzo dei *Versi della vita*, letto unitariamente, come si può fare di un romanzo, di una vita, appunto (di un'opera che non solo inscena ma essa stessa è effettivamente la vita).

Il Narratore Giudici, iscrive, come si è detto, la vecchiaia – le vecchie, individuali, epocali: «quando piega al termine l'età / la nostra età, l'età del mondo», *Quando piega al termine l'età* – nel gesto inaugurale della sua narrazione poetica di *Vita in versi*: dall'esterno, inizialmente; come conflitto con la figura paterna<sup>19)</sup>, fallimento delle catene generazionali ma soprattutto come sgomento metafisico del tempo che si (le) consuma<sup>20)</sup> – nel palpito sospeso di un'interrogazione incidentale che si rivela

18) M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., p. 283.

19) La relazione con il padre è un'altra delle figure poetiche innervanti dei *Versi della Vita*, dall'incipit de *Il danno e la vergogna*, 1958 e *Tra Padri e figli*, 1959. Il confronto si volge (irresistibilmente per la poetica di Giudici) in identificazione mimetica. Da *Anch'io, La vita diviene, in versi*, gioco di rispecchiamento e insieme straniamento, con mossa emblematica del suo teatro di poesia (cioè di una poesia che vive la sua narrazione biografica in forma di teatro): L'ironia si concepisce come estrema forma di partecipazione: così, nello *Sfasamento* (persino pronominale) tra il figlio poeta e il vecchio padre: «dunque ero io che se ne stava andando [...] 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», da *Il male dei creditori*, 1977. La vecchiaia come maschera di (auto)rappresentazione giunge all'autoritratto in vesti di un sant'Ignazio senza gloria in *Da vecchio*, da *Eresia della sera*, 1999 e si intreccia alle (teatrali) prove di morte (altra maschera della maschera della vecchiaia) in *Presunto trapasso*, da *Quanto spera di campare Giovanni, o Il più godibile*, da *Eresia della sera*.

20) La concezione di una temporalità complessa (ancora: proustiana) nella tensione tra le sue opposte direzioni (di passati e futuri: «nostalgia di futuro che estenua», «il nostro domani era già ieri da sempre», *Una sera come tante*, da *La vita in versi*, 1965) che si concentra in attesa, troverà la sua più stupefacente rappresentazione poetica nell'allegoria domestica di *Andar di fuori il latte è un malestro*, da *Eresia della sera* – a definire, la poesia stessa come esperienza del punto in cui si contrae e risolve l'esperienza (Ferroni), punto casuale, qualunque (ma per questo, colto nel momento della sua stessa dissoluzione, sintesi di un divenire che fa convergere gli spazi e i significati, l'essere e l'esistere.

centro segreto e ossessivo di tutta la riflessione (e del suo dirsi): «una sera come tante (quante ne resta a morire / di sere come questa?)»<sup>21)</sup>, *Una sera come tante* –, memento, specchio «di come finirà» («anch'io finirò / come mio padre», *Anch'io*):

nei vecchi nulla da amare,  
lacrime, sesso e vino:  
tutto dobbiamo odiare  
nei vecchi, nostro destino,  
(*I vecchi*).

È questo straniante sguardo dal di fuori che trasforma la senescenza in doloroso spettacolo, secondo metafora proustiana del teatro. Nel gioco di maschere e superfici riflettenti<sup>22)</sup>, i vecchi («il nonno che fischiando e volto in su / dalla strada serrava i pugni in aria»), specchi presenti della desolazione di domani, si volgono in oggetto di rappresentazione, acuta e dolorosa anamnesi mimetica dei *Segni della fine* (che vorrebbe funzionare – e non può – da sublime esorcismo apotropaico):

coltivo emiplegia, storta bocca,  
disconnetto parole e utensili, chiedo  
un coltello (per esempio) da bere.  
O in un riflesso di vetrina mi so vedere  
e subito

farmi ginocchia che male mi sorreggono,  
discreto farneticare,  
(*I segni della fine*, da *Autobiologia*, 1969).

Ma in questa estrema prova di teatro, la sicurezza rovina nel rischio supremo: ancora una volta, si sgretolano i saldi confini tra soggetto e oggetto, fendendo ogni riparo agognato e costruito<sup>23)</sup>: soggetto imitatore e

---

21) In più tarda, variata ripresa (nel tessuto unitario della narrazione dei versi come vita): «quanti altri inverni ci dovranno seppellire / sotto la stessa coperta parlando e guardando / ognuno separato nella sua lontana stanza» *Serale I*, da *O Beatrice*, 1972.

22) L'imitazione e la deformazione rappresentano il motore stesso del fare poetico (e della poetica esistenziale) di Giudici: «spesso per me, per smuovere un sorriso, / ho specchiato i pensieri della gente / [...] sicuro che dietro ogni maschera / l'altro che ero restasse / paziente ad aspettare», *Mimesi*.

23) A emblema suggestivo della relazione mimetica, fragile e deformante tra esterno e interno (in relazione all'azione devastante del tempo che si rende cosa, rendendo *cosa* ogni persona ad esso soggetta), si pone la *Casa estrema* in *Quanto spera di campare Giovanni*, 1993: «decrepita / al primo scorgerla», e pure «un lindore di muri adesso un lusso / di legni e il sole / quasi non oso guastarla in parole», rappresenta un «non decrepito io ma certo all'ultima rampa / del discendere». L'allegoria – «come una casa

oggetto imitato, nel sortilegio della scrittura (come dell'amore, sua variante), si trasformano reciprocamente (la maschera si appiccica al volto e non la si può più strappare, rovinando il gioco, eludendo ogni salvezza di pudore: «Già forse ho una mia smorfia abituale? / E niente più da nascondere?») fino al punto di catastrofe – collasso borghesiano delle identità: «Ma di chi sono queste parole che dico?». Nell'introiezione irreversibile di quanto si credeva (si voleva) esterno – «Solo *me* da imitare?», *Mimesi*; «io so che sono loro che imitano me», *I segni della fine* – ecco compiersi il rovesciamento proustiano (rivolto finalmente all'interno): scoperta che quello stesso sguardo di non riconoscimento posato sugli altri, gli altri posano increduli su noi. L'io osserva se stesso proiettato nell'altrui sforzo di liberare dalla presenza attuale un diverso ricordo<sup>24</sup> (l'io è detto più di quanto si riesca a dire, «mentre in terza persona / di me commentano – eh sì, / Non è più quello di prima», *Verso la fine, Prove del teatro*, 1989<sup>25</sup>). E se la ragazza sul bus riconosce il suo corpo come la pencolante apparenza di una persona «*Con ridotta capacità ambulatoria*» (offrendosi gentilmente di cedere il posto), «ironico non troppo», l'io, che indossa quel corpo, l'io cosciente dell'onnipotenza di metamorfosi – o è solo gioco musicale dell'endecasillabo, leggero «io lo so bene che sono cambiato?» –, si dismaga nell'intreccio degli sguardi, di cecità e profondità, del fondersi e confondersi di spazi interni ed esterni (di interne visioni ed esterne prospettive):

Ho un bel guardarmi poi che non mi vedo  
Non ho gli occhi degli altri che guardano me

---

abbandonata» –, che il Puškin di Giudici aveva impiegato a desolante correlativo oggettivo dell'amore mancato (precocemente invecchiato e irreversibilmente invecchiante il mondo di Onegin e Tatjana), riprende (o semplicemente fa risuonare) l'antica suggestione di Seneca, che apre la dodicesima *Lettera a Lucilio* vedendo la sua *senectus* chiaramente riflessa nella sua cadente tenuta fuori Roma (invitando, comunque ad amarla – amarle: tenuta e vecchiaia – perché il buon uso permetterà di ricavarne ancora gioia). Per Giudici, la topologia stessa si fa metafora (ancora proustianamente il tempo si intende spazio), nell'«abitare / Così librato senza un prima e un poi / Tra il verde in su del vento e il chiaro mare», nella forma della casa, calco del vuoto dei corpi, si sussurra in confidenza la non consolatoria (estrema) consolazione: «Dei vecchi essendo privilegio il non durare / Che al passato dà indulgenza».

24) Con entomologia proustiana: l'insetto più veloce e sicuro nei movimenti si scopre all'interno della «molle crisalide più vibratile che mobile».

25) Portando avanti il gioco di deformanti sostituzioni nelle maschere pronominali, *In tram*, il soggetto protagonista (dell'azione) diviene il *tu* («Parlavi fitto fitto stretto stretto», «Svelavi un senza-suono di merletto») e relega l'io poetante, con lieve trine di ironia (di dolore volto in leggerezza) allo straniante ruolo del *lui* che appare al *tu* un «vecchio sordo in piedi dirimpetto». Ma la prospettiva risulta più complessa e cangiante (ancora: di reciproche fusioni di orizzonti) se è vero che il soggetto della scrittura è proiettato, esternamente, come *vecchio* sullo schermo della giovinezza, ma, sempre esternamente, questa stessa giovinezza appare muta, «misteriosa lingua chiacchierina», oggetto di vista e non di ascolto nell'inabilità del corpo imperfetto, nella dimidiata percezione dell'anziano.

Ho solo occhi-non-occhi e scrutano da dentro  
Gli antri del mio cranio i tentativi:  
Scoprire dove ho messo  
Gli occhiali le chiavi di casa –

Soprattutto: l'esito proustiano di questo teatro conclude (ancora) nella vertigine dello straniamento prominale (che è un modo di perdersi dell'anima del corpo, dell'esistere nella pluralità dei *percepi*) e nel collasso delle cronologie:

In me corpo dell'altro che non ero  
Che già sono che quasi non conosco,  
(*L'altro, Quanto spera di campare Giovanni*).

Il carnevalesco spettacolo della maschera di questo io che si rivela in *autre* (e come *autre*) rappresenta l'irreversibile occasione poetica, di dire (sussurrare, forse) la coscienza (insieme così lieve e insopportabile) della temporalità che si (s)fa carne, agnizione della folle saggezza della vecchiaia, eletta a serale emblema della sconsolata umanità più nostra – e ultima.<sup>26)</sup>

## 2. Dalla Vecchiaia

Nel suo testamento saggistico, Edward Said interroga il senso dello stile tardo<sup>27)</sup>, analizzando opere di una compagnia di autori assai eterogenea<sup>28)</sup> alla ricerca di una cifra comune, uno stile trasversale alla loro produzione estrema (una tinta, una *Stimmung*, una posizione di sguardo, che giustifichino l'azzardo apparente della lettura in sistema). Questo tentativo di definire le coordinate estetiche (ed ideologiche) del *Late Style* produce in primo luogo una definizione di vecchiaia sapiente capace di abdicare dalle sue connotazioni classiche: di serenità (che sarebbe il modo di dire maturità), di capacità accettativa della morte – esercizio, esorcismo di allontanamento e superamento. Lo stile tardo (ma sarebbe meglio: ultimo) di autori «eccelsi dal punto di vista tecnico» conduce alla creazione di opere-*catastrofi*: opere del disincanto del mondo, della contraddizione non pacificata (né armonizzata né armonizzabile), della «conversione del tempo in

---

26) Per l'imprescindibile concezione di Giudici come *poeta ultimo*: G. FERRONI, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore 2013.

27) Forse un modo per riflettere su una vecchiaia che non avrebbe mai potuto raggiungere, forse il suo stile precocemente tardo.

28) Per epoche, poetiche e linguaggi: Adorno, Beethoven, Mozart, Strauss, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Britten, Genet, Glenn Gould.

spazio», della «relazione tra condizione corporea e stile estetico», figure della dialettica incomponibile di vicinanza e distanza, oggettività (del paesaggio in sfacelo) e soggettività (la luce nella quale esso si accende, secondo Adorno). La trasfigurata grazia che riconcilia una realtà dalla quale ci si sta amabilmente congedando (coronamento esistenziale di un magistero artistico)<sup>29)</sup> può manifestarsi in una (armonica, ordinata) tardività dello stile ma non nello *stile tardo*, lingua «di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte», esperienza di una «tensione non armonica e non serena», contestataria e perfino rinunciataria nella coscienza della propria fallibilità – in senso ideologico e, soprattutto, costruttivo.

Per la caratterizzazione primariamente ironica (nella «frequenza con cui la tardività come tema e stile, continua a ricordarci la morte») e l'ambigua relazione – così paradossalmente dissociata e partecipata – nei confronti della propria presenzialità («Lo stile tardo è *dentro* il presente, ma ne è stranamente *separato*»)<sup>30)</sup>, l'opera di Giudici potrebbe concepirsi tutta nel segno di questa tardività stilistica saidiana. Ma se questa lettura può estendersi alla totalità dei Versi, pure, è solo dalla retroagente prospettiva delle ultime raccolte che si può determinare questa lirica della tardività – disincantata e tensiva, affettiva e straniata – come una complessiva *unità narrativa*, di Vita (proustianamente, nel ricordo: composita e composta): il *late style* di Giudici si irraggia e riverbera come metafora della sua intera opera. Ma come si era espresso, letteralmente, nella tardività del suo agire poetico, nelle aurore d'autunno (quando la vecchiaia, raggiunta, mutava da simbolo a momento di espressione, da fantasma condizionante a condizione, quasi, fantasmatica)?

Della sua poesia come prova di teatro, Giudici aveva parlato esplicitamente; un teatro personale che si rappresenta – «*spectacle vivant de ma triste misère...*», citando il Baudelaire di *Le mauvais moine* – nello spazio potenziale di «un sistema di lingua poetica», che

basta a se stesso e non postula altra scena se non la mutezza della pagina: come questa narra l'inenarrabile, descrive l'indescrivibile, rievoca l'irrevocabile;<sup>31)</sup>

un teatro, consumato tutto nell'orizzonte narrativo dei versi, che identi-

29) Per Said: le conquiste linguistiche di Verdi o Shakespeare, Sofocle o Rembrandt, Matisse o Bach.

30) E. W. SAID, *On Late Style* 2006 [ed. it. *Sullo stile tardo*, traduzione di A. ARDUINI, Milano, il Saggiatore 2009, p. 36].

31) G. GIUDICI, *Il Paradiso* cit., p. 85.

fica i ruoli in modo da rendere il *me stesso* (esistenziale, poetico) «attore, regista e unico spettatore in platea» e istituirlo (in quella che forse è la più pregnante dichiarazione della propria concezione lirica) in «narrante-narrato, immaginante-immaginato, attore-agito, spettatore dentro lo spettacolo». Forse, la mossa che definisce il *late style* di Giudici, si gioca nella finale sostituzione di questo *teatro poetico alla mente* in un (analogo e differente) *cinema poetico alla mente* – perché, si argomenta in un fascinoso (e preziosa) pagina pubblicata sul *Corriere* e dedicata alla grande attrice francese Arletty<sup>32)</sup>: «Bisogna leggerli bene i film!», forando lo schermo (come la pagina; lo schermo che è la pagina) «con gli occhi del pensiero!».

Robert Bresson<sup>33)</sup>, riflettendo sullo specifico della sua arte, ne notava il paradosso fondativo: il cinema, linguaggio della totale exteriorità (di immagini, movimento, spazi, corpi: dal di fuori) ha come unico reale referente – di più come sua stessa pulsazione ritmica – l'interiorità più profonda (di nodi emotivi, esistenziali, che si annodano e sciogliono: dal di dentro): nel suo medium, la fisicità (visione esterna, oggetto) è lo spirito (la percezione interna, soggetto) – che è anche un (altro) modo di dire che la sostanza della vita (il suo destino) si esprime solo nella (e come) accidentalità dell'occasione (la sua casuale contingenza). Per queste ragioni, come intuisce l'estremo Giudici (ancora proustianamente): il Tempo è Cinema.

La metafora cinematografica si offre a esplicitare quella exteriorizzazione del tempo (come non pacificabile moltiplicazione, sovrapposizione dei piani cronologici, fusione fantasmatica di soggetto e oggetto, come *montaggio*, insomma), che è insieme la vecchiaia e la sua epifania espressiva (e coscienziale) come *stile tardo*.

Proprio nell'articolo su *Arletty*, Giudici aveva raccontato «a oltre mezzo secolo di distanza» il primo emozionato contatto – nel tempo in cui i suoi coetanei si «dedicavano alle loro ragazze» e che egli *dissipava* «al cinema: le più spesse volte nel deserto semibuio del primo spettacolo pomeridiano» – con il capolavoro di Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis*. Il racconto della trama<sup>34)</sup> offre l'opportunità non solo di un ispirato (e partecipatissimo) ritratto della diva Arletty<sup>35)</sup>, ma del riconoscimento

---

32) Arletty, *il fantasma di un bacio che mi insegue dalla giovinezza*, in «Corriere della Sera», 27 luglio 1999.

33) R. BRESSON, *Entretiens 1943-1983*, Paris, Flammarion 2013.

34) La scena madre – di rinuncia e desiderio, di tempi che sarebbero potuti essere giusti e si rivelano irreversibilmente mancati – nella relazione tra Baptiste, Garance e Frederic.

35) Osservata con occhi affascinati di ragazzo, perso, dal basso della sua poltrona, nella sconfinata immagine del grande schermo; detta con la sapienza espressiva della maturità: «Una sfumatura come di arcaico distacco, di voce scavata dal di dentro o forse la suadente tenerezza di chi ci parli

di un contenuto gnomico (una morale generale, un importante avvertimento: «che, per vincere o semplicemente non perdere, in amore si doveva, già allora, volere tutto») capace di trasformare quel film, visto nella sua giovinezza, nel film *della* sua giovinezza, «dov'era mutatis mutandis suggerita la mia stessa storia». *Les Enfants* di Carné, nello sguardo tardivo che si piega sui propri inizi, non solo ricorda (in palinsesto), ma si intreccia, sovrappone, fonde alle travagliate inquietudini del tempo ormai lontano di un amore «discontinuo e infelice: tutto un esasperante prendi-e-lascia», alla personale, privata pellicola della «logorante, umiliata agonia del [mio] primo amore». E *Primo amore*, l'ultima, articolata, sezione di *Eresia della sera*, reale congedo poetico dei *Versi della vita*, proprio quel film vissuto (dell'eros di giovinezza) proietta in poema.

Questa concezione filmica di *Primo amore* non ha tuttavia da intendersi nel senso della suggestiva quanto generica caratterizzazione dei contenuti biografici evocata nell'articolo del *Corriere*, ma come irradiante metafora, indicazione di una specifica forma di rappresentazione poetica. Maliziosa liturgia di incontri e visioni («o mia nausicaa che giocavi a palla»), epifanie del desiderio («stretto fra il tuo pudore e la mia angoscia»), di turbamenti e tremori (i vertiginosi indiami che trasfigurano i pragmatici suggerimenti del compagno: «mi consigliava mettilglielo in mano»), di deragliamenti del corpo, incapace di sostenere le ragioni dell'altezza («in grembo a una concetta o rosalia», che lei sì, «me la dava con amore») e tradimenti dello spirito, incapace di giocare i rischi del tempo (per recuperare il perduto: «Non oso non vorrei che all'altro capo / la banale risposta fosse è morta»), il lieve racconto del giovanile «prendi-e-lascia» erotico evoca, in una leggerezza ironica che è canto di nostalgia, un senile «prendi-e-lascia» modale – dell'indiscernibile impasto di reale e possibile – e soprattutto temporale – tra un passato presente e perduto e un presente che passa risalendo il filo «al capo estremo all'apice degli anni» e scopre quanto la rima rivela e dichiara, senza appello: il «garbuglio di inganni e disinganni»<sup>36</sup>. In gioco (nel romanzetto sentimentale della primavera,

---

senza un corpo, da un mondo-di-là[...] Anche il volto è come la voce. Si esprime per millimetrici scarti e passaggi: dalla divertita ilarità alla mestizia, dalla cordiale franchezza alla cauta diffidenza».

36) Della presenza sovrapposta e collisoria di plurime prospettive temporali, testimonia l'epigrafe con autocitazione dalla *Vita in versi*. Se la ricollocazione in nuove raccolte di frammenti di poesie precedenti costituisce, insieme alle costanti tematiche delle quali si è detto, strumento di lettura dell'opera come totalità (un'unità per aggregazione di frammenti), la presenza dei versi *antichi* permette di introdurre a quel complesso lavoro di (auto)memoria (intreccio poetico ed esistenziale di oblio e ricordo), che scava «nel catrame del destino» lo sguardo postumo dell'ultima opera pubblicata da Giudici.

nella mancata elegia del ritrovarsi autunnale) c'è la vita tutta intera<sup>37)</sup>, che scopre inane ogni pretesa di *totalità*, proiettandosi in questo cinema di poesia, smembrata, dilaniata e fatta a brani: l'evocata «storia di non amore» si rappresenta come estrema *nonstoria* d'amore.

Quanto questa *ripresa filmica* – ellittica, elusiva – sospende l'unità esistenziale degli eventi (in un librarsi, fluttuante nello spazio disarticolato del ricordo), così, la figura stessa del desiderio si frantuma (e moltiplica) in dettagli di primo piano: «la tua bocca mia sete spina e croce», le «mere lunghissime tue ciglia», «tenera e bianca dal ginocchi in su», «la guancia scompagnata dal pallore / dell'altra», «i neri riccioli le labbra / teneramente schiuse», perfino (in guizzante epifania della carne-luce) «paradisiaco il lampo della coscia». È cinema che rende il tempo ritmo: non nella loro danzante cadenza musicale del metro (resa aereo dal gioco sbarazzino delle rime), ma nella non lineare, deragliante successione di quartine che, per segmentazione, taglio e (s)composizione (per frammentazione e aggregazione: lavoro di inquadratura, quindi), si concepiscono effetto di montaggio (Buñuel: scissione di una cosa perché si trasformi in un'altra).<sup>38)</sup> La frantumazione dei dettagli si ricostruisce, emotivamente, a posteriori, in una precaria totalità di *immagine*. Come ricordo, l'ordine delle azioni si aggroviglia (si piega, non si spiega) nel disordine della loro rappresentazione (ri-presentazione): come montaggio, la successione dei frammenti diviene *contemporaneità*; «nella coscienza di chi recepisce, un pezzo si dispone sull'altro, e la non-coincidenza dei loro colori, luci, contorni, dimensioni, movimenti, etc. dà quella sensazione di impulso e scatto dinamico che costituisce il senso basilare del movimento»<sup>39)</sup>, realtà poetica della realtà. Finzione ultima – di quella lirica che per narrare il suo romanzo (senti-

---

37) Terence Malick, con significativa analogia (ma senza l'ansia di interrogazione stevensiana della sua ontologia cinematografica), usa quella che si sarebbe potuta raccontare come una comune storia di amore e disamore trasformandola, per tagli, ellissi – sovrapposizioni e fluttuazioni nelle spire di una cronologia avvolta su se stessa – in puro spazio di manifestazione del reale, nel miracolo atteso di *To the wonder*, 2013.

38) Programmaticamente, *Senza dedica*, presenta la *sequenza* iniziale – «socchiusi gli occhi sessualmente astuti»: ancora un frammento di corpo sottratto all'unità della figura, quindi il movimento discendente in direzione dello sguardo e il gestuale disegno di «parole senza voce», come in un film muto – come scomposizione dell'evento in piani cinematografici.

39) S.M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. MONTANI, Venezia, Marsilio 1985, p. 104. In questo senso, cinematografico, si può declinare una particolare accezione di realismo per l'opera di Giudici come montaggio capace di rendere emblema (oggettivo e generale) l'esperienza (soggettiva e individuale): «Un'opera autenticamente realistica [...] deve organizzare l'espressione del fenomeno mediante due componenti integrate in un'inseparabile unità: la rappresentazione del fenomeno e la sua immagine, intesa quest'ultima, come una generalizzazione del fenomeno nella sua essenza [...] questo elemento della generalizzazione si realizza [...] nella composizione di montaggio», p. 6.

mentale come ogni romanzo) si era immaginata teatro e si era finalmente scoperta cinema –, estremo gioco di maschere – ancora di un io che, intorno al tu protagonista, si muta in altro, seduto al suo «deschetto» «e sembra me» (questa volta la «mia» storia gioca in cadenza di campo e contro-campo) – la Scrittura serale di Giudici, «ai margini del sonno», proietta sullo schermo di una poesia contesa dalla notte, l'irreale realtà dell'esistenza che si frange nel tempo (contro il tempo): per custodire in immagine, «nel remoto cuore», la verità fragile, insostenibile, del tempo.

NICOLA FERRARI

## Giovanni Giudici scrittore di racconti

L'articolo si concentra sulla vocazione narrativa nella poesia di Giudici, nonché alla veloce rassegna dei più interessanti fra i suoi tentativi narrativi giovanili (1941-1960 circa), così da evidenziarne costanti tematiche e tratti stilistici peculiari. Una seconda sezione è dedicata all'analisi di *Sunny Scandinavia*, concepito inizialmente come un "romanzo svedese" su cui l'autore voleva concentrare le proprie energie, sperando in una maggiore spendibilità editoriale rispetto al ristretto settore della poesia. È dedicato spazio all'analisi del racconto, successivamente abortito da Giudici e uscito solo nel 1989 nella miscellanea di prose *Frau Doktor* (1989). Nell'ultima breve sezione, si considera l'ipotesi che alla composizione di *Sunny Scandinavia* si debba un mutamento nelle scelte stilistiche e lessicali della coeva poesia dell'autore.

Credo si possa affermare con una certa sicurezza, senza particolare bisogno di puntellarsi sulla nutrita bibliografia critica relativa, che Giovanni Giudici è in larga parte, anche se non solo, un poeta-narratore. Per lunghi segmenti della sua produzione in versi, Giudici ha raccontato storie. Mettere «in versi la vita», trascrivere «fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei vivi»<sup>1)</sup> significa prima di tutto registrare le vicende varie e particolari che il poeta vive o vede vivere ad altri, e riversarle poi sulla pagina, con il beneficio della rielaborazione poetica, quando non della reinvenzione fantastica, in ossequio a una fedeltà non documentaria ma letteraria. Lo stile poetico di Giudici, secondo tale prospettiva, si adatta a seconda dell'oggetto raccontato e descritto, ossia esprime la visione del mondo da parte del poeta, che a sua volta sceglie la forma della lirica breve, talvolta con inserti dialogici e meditativi (è il caso di molte poesie della *Vita in versi*)<sup>2)</sup>, talaltra con poesie di più ampio respiro, che si propongono come registrazioni di esperienze ricordate o forse solo sognate

---

1) G. GIUDICI, *La vita in versi* (1965), in G. GIUDICI, *I versi della vita* (d'ora in avanti VV), a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, cronologia a cura di C. DI ALESIO, Milano, Mondadori 2000, p. 115, vv. 1-3.

2) Ovviamente, gli esempi primari di tale tendenza vanno collocati all'origine della poesia di Giudici. Si vedano per esempio, nella prima raccolta edita *Fiori d'improvviso* (Roma, Edizioni del canzoniere 1953) *Cartoline italiane* (ora in VV, pp. 1262-1263). Né trascurerei la raccolta *L'intelligenza col nemico* (Milano, All'insegna del pesce d'oro 1957), in cui però domina la voce dell'io.

(come da *La vita in versi* in poi molto spesso accade)<sup>3</sup>). È innegabile che la poesia di Giudici cerchi sovente il manierismo, la discussione comica dei suoi oggetti e dei modelli nonché, con più decisione da *Autobiologia* in poi, la polifonia (risultando, solo in tal senso, anti-lirica e “romanzesca”). Non si può ignorare la sua vocazione teatrale, la tendenza soliloquiale di molti componimenti, o la sperimentazione sottilmente manieristica su forme e contenuti della tradizione illustre italiana: è il caso magistrale di *Salutz*, 1984. Quanto al Giudici successivo, da *Fortezza a Eresia della sera*, se di narrazione si dovesse parlare, sarebbe una narrazione concentrata ed ellittica insieme, in perpetuo sfuggire fra le allusioni e l'indicibile. Tuttavia, percorrendo un quarantennio di esercizio poetico, il tentativo di narrare in versi una quotidianità sfaccettata assume per Giudici un ruolo decisivo. Ha notato Carlo Ossola nella prefazione a VV: «Il Novecento, secolo pur grande di poesia, sembra chiudersi irrisolto tra le tentazioni del “serrare” e dello “sciogliere” il canto, tra le misure strette dell'aforisma (l'ultimo Montale) e il fluire del poema (Ungaretti, Luzi)»<sup>4</sup>). La scrittura in versi di Giudici sembra, a partire da simili premesse, porsi come continuo tentativo di sintesi delle opposte tendenze dei referenti poetici, nel tentativo di unire dizione poetica e rappresentazione storica, prosa e poesia.

Spinto da riflessioni di questo genere, ho scientemente evitato di addentrarmi nella questione della poesia narrativa di Giudici, la quale, a giudicare soltanto dal paragrafo qui sopra, si presentava come una sfida critica troppo gravosa per me. Trovavo invece di un certo interesse aggirare il problema: se la poesia narrativa di Giudici presenta al lettore aspetti di grande attrattiva sia sul piano formale che su quello delle idee (per non parlare di riflessioni ancor più “teoriche” sul destino di una poesia, non solo italiana, che sempre più nel Novecento va verso la prosa)<sup>5</sup>, cosa si può ricavare invece da una lettura della prosa narrativa di Giudici, nettamente inferiore per quantità e per finitezza? Ho cercato di impostare la mia ricerca appoggiandomi alla raccolta *Frau Doktor* (Milano 1989), mai più ristampata da allora, a quanto ne so, a indicazione della poca risonanza avuta da questa miscellanea eterogenea di narrazioni in prosa e, forse,

3) Con più decisione da *Autobiologia* (1969) in poi; si potrebbero citare *Teatro* o la sezione *Pantomime di Praga*, in particolare la conclusiva *Le cose, le spine*, ma gli esempi sono numerosi.

4) C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in VV, p. XLIII. A questi nomi aggiungerei almeno quelli di Saba e Gozzano. Il primo ha spesso oscillato, a seconda dell'occasione, fra forma chiusa o breve (come in *Parole*, 1934) e narrazione in versi (un po' ovunque nel *Canzoniere*), il secondo è stato, sulla traccia di d'Annunzio, un originale rielaboratore della forma-poema in chiave prosastica.

5) Si veda almeno A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri 1994. Non è casuale che Berardinelli sia fra i critici più sensibili verso la poesia di Giudici, dagli anni '80 in poi.

della non eccessiva considerazione del Giudici anziano per le sue prose. Ho seguito due direttive: dapprima, individuare le specificità e le potenzialità di una scrittura narrativa in prosa che ha assunto dignità autonoma a partire dagli anni '60 (la tendenza successiva, soprattutto negli anni '80, è ai racconti d'occasione); poi, mettere le prose in relazione alle poesie coeve, cioè, nella circostanza, le poesie che vanno dal 1964 al 1969 circa, collocate fra *La vita in versi* e *Autobiologia*, nel tentativo spero fruttuoso di indicare reciproche influenze o, al contrario, distanze.

I tentativi di narrazione di Giudici risalgono a un periodo antico, in contemporanea alla scrittura delle prime liriche, per quanto sappiamo. Nell'*Archivio Giovanni Giudici*<sup>6</sup> presente al Centro Apice di Milano sono contenuti, fra gli altri materiali, otto racconti giovanili dell'autore, scritti fra il 1943 e il 1945<sup>7</sup>. Questi racconti in larga parte inediti contengono già, allo stadio embrionale, alcuni temi del Giudici più maturo in prosa e in versi. Traspare dagli inediti la fascinazione erotica per figure evanescenti, i cui tratti si confondono e confluiscono nel gioco di un'immaginazione poetica considerevole (ad es. *Figure bionde e brune*), e che sarà propria di tante figure femminili scritte dall'autore. Sono inoltre significative due tipologie di racconto che emergono dalle carte: la prima è quella di un raccontare "kafkiano", per via di situazioni di angoscia esistenziale intorno a vicende apparentemente insignificanti (ad es. *L'odore d'acetilene*). Qui ritorna sotto altre forme la fascinazione erotica, che sfocia però nell'ansia persecutoria di chi si sente sempre di fronte a un tribunale (come si sa, è un sentimento costante nel personaggio poetico di Giudici dalla *Vita in versi in poi*, e anche in certe prose, vedremo più avanti). La seconda tipologia, che pure ritornerà trasformata nelle narrazioni più mature degli anni '60, è quella del racconto di viaggio, in cui un protagonista riconoscibile come l'autore gira paesi sconosciuti e fa incontri dai più vari esiti, come se fosse in cerca di qualcosa e fosse consapevole di non poterne ricavare nulla tranne, a volte, un accrescimento di conoscenze, o una diversa cognizione data dal confronto problematico tra popoli e lingue diverse (ad es. in *Bust*).

L'esordio narrativo, benché immaturo e spesso scarsamente originale, non deve far dimenticare la presenza dei temi sopra descritti, che torne-

6) D'ora in avanti AG.

7) AG, *Racconti degli anni '40*, s. 3, b8 UA1. I racconti sono manoscritti (a meno di diverse indicazioni), datati e firmati; li menziono in ordine di catalogazione (da 1/1 a 1/8): *Figure bionde e brune* (1943, 4 pp.), *La burrasca* (agosto 1943, 4 pp.), *Bust (Oslo)* (3-4 settembre 1943, 4 pp.), *NIK alla festa* (settembre 1943, 5 pp.), *Un inventore* (novembre 1943, 5 pp.), *L'odore d'acetilene* (luglio 1944, 4 pp.), *Il colore blu della morte* (luglio-agosto 1945, dattiloscritto, 5 pp.), *Uomini a gara* (settembre 1945, dattiloscritto, 1 p.).

ranno, profondamente cambiati e arricchiti, negli scritti creativi dei decenni successivi. Soprattutto, va tenuto presente che i racconti attestano il tentativo precoce di Giudici di formarsi come narratore: un'attività ritenuta preferibile, per questioni di imprecisato decoro, allo scrivere poesie, sentito invece come vergognoso. Lo mostra una riconsiderazione a posteriori dell'autore, contenuta in una nota acclusa alla copia dattiloscritta di *Il colore blu della morte* e indirizzata nel 1999 alla rivista «Diario» diretta da Enrico Deaglio<sup>8)</sup>. Giudici scrive, con notevole lucidità:

Nel nostro interminabile cercare di mettere in ordine i cassetti della nostra vita può sempre capitare di imbatterci in qualcosa che avremmo voluto o potuto dimenticare. Nel caso specifico, e tenuto presente che allora ritenevo probabilmente che dichiarare un'aspirazione a scrivere racconti o romanzi fosse meno imbarazzante del confessare velleità di natura poetica, quel negletto "qualcosa" si è stranamente ricordato di me lasciandosi trovare sotto una specie di ingiallito dattiloscritto. Nell'affidarlo agli amici di "Diario" avrei osato dunque confidare che almeno qualcuna delle mie poesie valesse a mandarmi almeno semi-assolto da questo giovanile peccato di prosa.  
G.G.<sup>9)</sup>

Effettivamente, l'aspirazione alla prosa permane anche dopo gli anni '40 e percorre sotto traccia il lavoro creativo di Giudici, come attestano i quaderni degli anni '50. Alcuni propositi di narrazione vengono considerati con una certa serietà da Giudici, che non molto di frequente stende abbozzi di racconti, va per progetti e ipotesi. In questi zibaldoni disordinati, che precorrono la forma consueta delle agende dagli anni '60 in poi, vanno a confluire pagine di diario, riflessioni politiche, poesie proprie e altrui (compaiono i primi tentativi, copiati in pulito da altri fogli, di alcune poesie da *Fiori d'improvviso*), trascrizioni di brani letterari e filosofici, notazioni sulle lingue straniere. Inoltre, appaiono riflessioni di questo tipo:

8) Il racconto e la nota di sotto riportata furono pubblicati in «Diario», 18, IV, 5-11 maggio 1999. Ringrazio Carlo Di Alesio per i chiarimenti datimi in merito.

9) AG, s. 3 b8 UA1, 1/7 *Il colore blu della morte*. Il racconto è conservato in duplice copia. La prima, datata luglio-agosto 1945, è la fotocopia di un testo dattiloscritto di 5 facciate (solo *recto*) numerate. Sul *verso* del primo foglio c'è scritto a penna: «Caro Giovanni, / eccoti la fotocopia del racconto - / A presto - [illeggibile] / Carlo». Sopra il titolo del racconto, a p. 1, si legge una scritta a mano fotocopiata: "19030 La serra di Leric". Il «Carlo» è verosimilmente Carlo Di Alesio. La seconda copia, che appare scritta al computer, reca il titolo: IL COLORE BLU DELLA MORTE (x Diario). » numerata sia a macchina (al computer) che a matita in alto a destra, non presenta correzioni ma solo un'aggiunta a matita sopra il titolo: «X dai Giudici per Jacchia». Il racconto è di 6 pagine (solo *recto*), più settima pagina scritta a macchina verosimilmente da Giudici stesso, contenente la citazione che ho riportato a testo.

26 marzo

Idea per il racconto di Tina. Si potrebbe far scaturire la narrazione da una confessione diretta una confessione puramente cattolica in prima persona? C'è il pericolo di far apparire come letterata una figura di protagonista illetterata. Secondo me dovrem<sup>10)</sup>

Da vero romanziere, Giudici si pone il problema della credibilità dei suoi personaggi, dimostrando un certo interesse per i risvolti etici della veridicità e per la teoria del romanzo in generale – interesse riconfermato, nel 1963, dalla lettura e la riflessione scritta, nelle agende, di *Teoria del romanzo* di Lukàcs. E che il suo interesse per il romanzo contenga in questi anni una spinta “politica” diretta, peccante magari di ingenuità, lo dimostra un successivo abbozzo di una certa estensione, che qui riporto:

3 agosto 1952

### I nemici della giostra

Uno o più racconti. Il primo con questo titolo; il secondo col titolo i “Benefattori”; un terzo forse ci assalirà lungo il cammino (“Là dentro al caffè”?)

Certamente non si potrà prescindere dal motivo cronistico di una vera giostra che si accampa in una cittadina, né prescindere dagli episodi “particolari” che attorno ad essa si intrecciano. La “panoramica” fieristica – qualcosa tipo “La [illeggibile] est d’or” di Renoir: c’è una serie di piccole felicità che si intrecciano attorno a questi motivi. Il finale è un temporale [sovrascritto sul precedente, cancellato “incendio”] che distrugge la giostra; non messo in atto, non provocato, dai “nemici”, ma pertanto accolto con estrema soddisfazione da loro. Gli “amici” piangono, è una tristezza tranquilla la loro. Avevano questa giostra, la sua, e adesso non c’è più. Ma i divertimenti dei nemici sono ancora più belli: potrebbe esserci un farmacista schierato moralmente dalla parte degli “amici” e trascinato dal formalismo [illeggibile] sul fronte dei “nemici”. I nemici, dopo l’incendio, faranno una pubblica sottoscrizione, capeggiata dal giornaleto locale (tipo “Cuori di Roma”). Nessuno darà una promessa di lavoro a Ra[illeggibile], Nicola e Carmen (i tre fratelli

10) AG, *Quaderno / Giovanni Giudici in Taccuini e quaderni anni '50*, s. 6. 2 b9 UA3. Quaderno di medio formato con copertina in pelle nera, a quadretti con 94 facciate non numerate scritte in corsivo a penna blu (prevalentemente) e penna nera, cinque pagine scritte con un pennarello verde mela. Le ultime cinque pagine sono bianche. La citazione riportata è a p. 8 e non è datata, anche se verosimilmente risale al 1949 o al 1950. È interessante notare che dopo «Secondo me dovrem» il discorso si interrompe a fine pagina perché le tre successive sono state strappate, non abbastanza però da non far vedere che esse erano scritte e, forse, proseguivano il discorso.

padroni) e a Vincenzo, cacciato una volta dal suo padrone “nemico della giostra” e poi accolto dai tre e sposato a Carmen (ella attenderà un bambino). Possiamo far fare a Ra[illeggibile] la parte del tipo che innamorare una ragazza del luogo – Maria (?) – figlia del proprietario di un albergo: “La luna rossa”. Ma la Maria non sa “scegliere la libertà” e passare dalla parte della giostra; a Ra[illeggibile] non gliene importa molto. Poi la giostra se ne va dalla città lasciando tutto uno strascico di animosità: non si devono mettere automaticamente tutti i ricchi dalla parte dei “nemici” e i poveri dalla parte degli amici. “I nemici della giostra” è un racconto interclassista. La novità è appunto nel fatto di far diventare motivo di conflitto sociale non un fatto positivo, economico o politico che sia, ma un fatto poetico la giostra. È un po’ una lotta di classe sul piano dei sentimenti. Un “marxismo” della poesia. Perché si deve lottare per la “democrazia popolare” e non per una giostra? Perché si devono difendere solo i diritti dell’Uomo e non la meraviglia dei bambini? A metà del racconto [sovrascritto sul precedente cancellato “libro”] la “giostra” conoscerà la sua [illeggibile] giornata. Sarà una specie di inferno per i suoi “nemici”: ci sarà una sfilata di amici attraverso la città. (Episodio iniziale: Nicola va dall’impiegato comunale cav. Nardi a chiedere il permesso e questo lo facilita tutto contento per una giostra. Bambini? Sì, uno: ne avevo tre, una volta. Moglie? Sì. Bene, tre biglietti omaggio— uno per il piccolo e gli altri due ... per lei e sua moglie.<sup>11)</sup>

Emerge con chiarezza dal progetto narrativo la volontà di scrivere un racconto di stampo neorealista con ambizioni allegoriche e politiche. Ci si potrebbe addirittura spingere a ipotizzare cosa Giudici avesse in mente, non disponendo del testo: una narrazione polifonica («c’è una serie di piccole felicità che si intrecciano attorno a questi motivi»)? C’è già dall’abbozzo un chiaro sapore insieme impegnato e *naïf* («lotta di classe sul piano dei sentimenti», «“marxismo” della poesia»), a conferire un messaggio politico fin troppo edificante e programmatico per dare da principio motivi di interesse. Più stimolante è il fatto che, almeno per il tempo di un ripensamento e una cancellatura, Giudici pensa a un libro di una certa consistenza su *I nemici della giostra*, e anche a una raccolta di racconti che lo comprenda. All’epoca (1952) non è ancora un poeta edito, ma nel pensare a se stesso come narratore si prende con serietà programmatica, tenta di dare una giustificazione teorica al suo lavoro: un aspetto che sarà mitigato nelle prove degli anni ’60, finalmente mature.

Gli anni ’60 sono decisivi per l’evoluzione e il compimento di Giudici come poeta. Da prosatore, la sua maturazione è sotterranea e difficile da

11) Ivi, pp. 52-54. Le parentesi quadre sono mie, indicano le cancellature e i passi di ardua decifrazione. Sottolineature di Giudici.

rintracciare, rendendo quindi necessario, una volta di più, ricorrere alle agende private, che documentano alcuni passaggi del suo itinerario<sup>12)</sup>. Il primo elemento determinante è dato dalle letture, di cui il poeta scrive nelle agende: nel 1961 sta leggendo l'*Ulisse* di Joyce («21 febbraio / Adesso mi impongo, prima di dormire, almeno qualche pagina dell'*Ulysses*»)<sup>13)</sup>, nel 1962 comincia a leggere la *Recherche* di Proust, di cui trascrive, da ora in avanti, corposi brani nei suoi appunti, dal gennaio 1963 inizia *Teoria del romanzo* di Lukács per una lettura collettiva sotto la guida di Franco Fortini. È una lettura che gli lascia parecchi motivi di riflessione e può tornare utile per interpretare un esercizio di prosa che occupa Giudici per un certo periodo a metà degli anni '60, il primo a essere pubblicato, più di venti anni dopo, certificando così l'ambizione del tentativo di romanzo a questa altezza cronologica: *Sunny Scandinavia*<sup>14)</sup>.

Lo spunto iniziale per SS viene dalla tipologia del racconto di viaggio. Come riportato da Carlo Di Alesio nella sua *Cronologia* relativa al 1964: «In giugno compie con la moglie un viaggio in Scandinavia, dal quale trarrà ispirazione la prosa *Sunny Scandinavia* del 1965»<sup>15)</sup>. Al 1965 Di Alesio riconduce la fase di composizione del testo: «Tra marzo e aprile abbozza la prosa parodistica di viaggio *Sunny Scandinavia*, che conclude in settembre. Allo stesso periodo risale l'ideazione o la composizione delle prime poesie di *Autobiologia*»<sup>16)</sup>. Sotto questa breve descrizione, si cela una fase di scrittura complessa, che porta a un vero e proprio tentativo di romanzo dotato, oltre che di ambizioni teoriche, di un'intrinseca dignità estetica e di alcune soluzioni formali rilevanti, se confrontate con la produzione poetica coeva (l'*Autobiologia* citata da Di Alesio).

Pur composto nel 1965, SS non vide la luce in quel decennio, ma solo, con molto ritardo, nel 1989, nell'unico volume di prose narrative licenziato dall'autore, cioè *Frau Doktor*<sup>17)</sup>. Si tratta di un testo che non ha ricevuto particolare attenzione dalla critica, se si esclude l'*Introduzione* al volume a cura di Edoardo Esposito e un articolo di Simona Morando del 1995<sup>18)</sup>, di cui si terrà conto. La scarsa considerazione va forse imputata al carattere della raccolta, in larga parte una miscellanea di scritti occasionali, brevi e

12) Si prendono perciò a riferimento le *Agende 1960-1989*, in AG, s. 6. 3, b9 UA 17-26.

13) *Agenda 1961* in *Agende 1960-1989*, cit., UA 18. Agenda di marca («Agenda Italia 1961»), come saranno quelle del 1963 (UA 21), 1964 (UA 23) e 1965 (UA 24).

14) D'ora in avanti SS.

15) C. DI ALESIO, *Cronologia*, in VV, p. LXXII.

16) Ivi, p. LXXIII.

17) G. GIUDICI, *Frau Doktor*, Milano, Mondadori 1989.

18) S. MORANDO, *Memoria, invenzione, viaggio: propositi di narrazione di Giovanni Giudici*, in «Hortus», 18, 1995, pp. 5-25.

circoscritti, peraltro già pubblicati su riviste e quotidiani<sup>19)</sup>. Gli scritti, equamente divisi fra due sezioni intitolate *Propositi di narrazione* e *Diari, itinerari*, appartengono alla categoria del *reportage* o al ricordo d'infanzia, di giovinezza, mentre, nota Esposito: «A un intento narrativo propriamente detto sono anzitutto da riportarsi brani come *Frau Doktor*, *Metamorfosi del Mega-Mega*, *Svuotare il vuoto*, che sviluppano del tutto fantasticamente elementi della reale esperienza»<sup>20)</sup>. Eppure, *Sunny Scandinavia* (1965) e *Frau Doktor* (1968) le due prose di maggiore estensione e fra le più antiche, sono all'altezza del 1989 inedite e di una rilevanza non trascurabile, visto che, almeno a lunghezza, occupano all'incirca il trenta per cento del volume. Né si può dire che, alla lettura, non diano motivi di interesse. Tralascio per ragioni di spazio *Frau Doktor* (a malincuore, in quanto è un testo di un certo interesse) preferendo concentrarmi sul precedente SS, nel quale si coglie con più evidenza la vena sperimentale e l'aspirazione (fallita) al romanzo.

In SS, l'esperienza di viaggio di Giudici viene trasfigurata pesantemente. Senza una precisa e ordinata scansione spazio-temporale, che rende il filtro dell'esperienza interamente soggettivo e arbitrario, si da determinare un certo spaesamento del lettore (che dovrebbe riflettere quello del personaggio-viaggiatore) di fronte a una realtà pasticciata<sup>21)</sup>, la penisola scandinava è attraversata da un soggetto (Giudici stesso) che si fa cassa di risonanza di violenti stimoli esterni e ricettacolo disordinato di pensieri paranoico-umoristici, memorie polverizzate, citazioni letterarie (il più scolastiche possibile) e spezzoni di dialoghi forse solo immaginati. La finzione immessa nel resoconto del viaggio è tanto alta da impedire di parlare di un *reportage*, né il personaggio Giudici<sup>22)</sup> ci appare troppo degno di fede. Sembra anzi che Giudici voglia dare di sé un'immagine da italiano medio, cacciarone approssimativo venuto da un imprecisato sud del mondo<sup>23)</sup>, o meglio un «laido turista»<sup>24)</sup> che dell'italiano ha i caratteri più comici e stereotipati: odia la cucina straniera, è provinciale all'ennesima potenza, dedi-

19) L'elenco ordinato dei testi editi, con luogo e data di pubblicazione, è contenuto nella succitata introduzione a *Frau Doktor* (d'ora in avanti FD), p. 13.

20) E. ESPOSITO, *Introduzione* a FD, p. 5.

21) «Passati alcuni minuti da quando io. Ma più passato o meno passato non fa differenza, tutto in calderone gran cioccolata finisce», SS, p. 50.

22) D'ora in poi, il personaggio sarà chiamato Giovanni, anche se nel racconto, narrato in prima persona, il nome non viene mai menzionato. Uso tale dicitura per distinguere il personaggio dall'autore Giudici ed evitare confusioni.

23) A un certo punto nel racconto, Giovanni viene preso per spagnolo da una guida svedese, e invece di dissipare l'equivoco lo rimarca, evidenziando così il suo straniamento di identità: «Io non spagnolo, io aegyptian», SS, p. 26.

24) SS, p. 31.

ca molta, colpevole attenzione a sbirciare le donne per strada<sup>25)</sup>. Per inciso, la notazione sulla massiccia fascinazione femminile di Giovanni in SS induce a riflettere sulla portata della finzione romanzesca sull'esperienza di viaggio, a partire dalla mancanza più grossa: in SS non c'è traccia della moglie di Giudici, Marina, che pure aveva fatto il viaggio con lui nel 1964, anzi ella risulta del tutto assente dall'orizzonte mentale del narratore<sup>26)</sup>.

L'intero viaggio scandinavo è compiuto in uno stato di veglia assonnata, in un confuso misto di eccitazione e depressione trascritto sulla pagina secondo una modalità discorsiva che richiama lo *stream of consciousness* teorizzato da William James e originalmente applicato da James Joyce proprio nell'*Ulisse* che Giudici, sappiamo, aveva letto all'altezza del 1965. La voce del narratore, le voci degli altri personaggi, le scritte, i luoghi comuni più frusti si accavallano in un disordine studiato, memore della lezione del Modernismo internazionale, anche se non trascurerei l'esempio italiano (da Giudici studiatissimo) delle poesie di Guido Gozzano<sup>27)</sup>. La narrazione, dunque, si impenna sulla voce di un soggetto prevalentemente passivo, quanto a ricezione degli stimoli ma anche ad attitudine verso il mondo esterno. All'accoglimento passivo consegue però un'immaginazione vorace e attivissima, che procede per strappi e analogie di memoria quasi surrealistica. Ecco un esempio dall'inizio del racconto, quando Giovanni si trova all'aeroporto di Copenaghen:

Tabacchi, chiuso. In fondo sono le sei e un quarto del mattino. Where's the toilet? Prendete l'ascensore. Si scende. Asettico. Automatic. Ladies and gentlemen. Meravigliosa teoria di ritirate. (Brutalità delle stazioni ferroviarie, massime in Toscana: cessi, uomini, donne. Mai un eufemismo. Che diamine. Che cosa costerebbe scrivere gabinetti. Il solito purismo. Coprofilo. Freud. Avarizia. Umanisti di provincia).<sup>28)</sup>

---

25) In un monologo interiore per strada, Giovanni pensa: «Bambine si sa. Non vorresti mica pensare. No. Ma ti pare. D'altra parte così giovani e così callipigie. Poi anche più grandi. Facciamo quindici. Vergogna. Una bambina. Piantiamola con queste storie della bambina. Sagra del culo scandinavo. Meglio che sagra musicale umbra», SS, p. 31. La dialogicità interna si volge qui a intenti comici a un elegante limite fra trivialità e reticenza.

26) Solo in un passaggio, quando Giovanni dialoga con una coppia di italiani a Stoccolma, si esprime alla prima persona plurale lasciando intendere di essere con la moglie: «Ah meraviglia. Italiani. Di dove. Milano. Anche noi. Oh che bella festa. Sembrare anche loro coniugi», SS, p. 32.

27) Mi sembra significativo che Gozzano sia citato proprio all'inizio di SS. Si sta parlando di alcune hostess sul jet dove viaggia Giovanni: «Scarpe senza tacco. Sole sesso e sport. Altri versi di Gozzano in proposito: ben si difende con le mani tozze – del pugilato esperte. Sorridenti pazienti premurose. La non giovane signorina che va ad Aarhus la città più antica della Danimarca per una vacanza di due giorni vomita sul sedile», SS, p. 19. Come si vede, il discorso joyciano ingloba e camuffa le citazioni fra i pensieri e i discorsi, con un uso della punteggiatura legato a criteri più espressivi che logico-grammaticali.

28) SS, p. 20.

Dallo spunto banale di una sosta al gabinetto, s'innescava una spirale di concetti collegati da analogie labili: un processo frequente lungo il racconto. Tale espediente analogico si ripete, mischiandosi alla confusione delle voci in dialogo, anche per un altro fine, vale a dire quello politico. In SS Giudici non ha abbandonato l'aspirazione a fare della prosa d'invenzione, come espresso in certi appunti degli anni '50, un veicolo di velata critica sociale e politica. Non mancano i confronti divertiti fra il «riformismo scandinavo» e il fascismo<sup>29)</sup>, fra il «Terzomondo anima nera» (cui si annette, ironicamente, il narratore ormai «aegyptian») e la cultura occidentale capitalista<sup>30)</sup>. Neppure la penisola scandinava, vista come un blocco in cui le somiglianze prevalgono sulle specificità, confermando così la fascinazione del narratore per l'indistinto, si sottrae allo sguardo umoristico ma mordente di chi racconta. «Sunny Scandinavia è il titolo di un opuscolo turistico», nota Giovanni. In effetti, l'ambiente descritto è fatto di superfici traslucide, ambienti ordinati e persone cordiali fino alla freddezza, luoghi privi di calore umano e puliti fino alla carineria, che reprime a fatica un *Todestrieb* temperato dall'umorismo di Giudici, salvo significative eccezioni, connesso a una solarità tutt'altro che rassicurante:

Solstizio d'estate inaugurazione della morte dell'anno. Mercato vario-pinto di varie mercanzie. Al coperto le carni, gli insaccati. Prosciutto cotto dall'ottima ciera, e pensare che invece. Che invece è un maiale morto. Noi che mangiamo allegramente i morti. Anche i vegetariani: mangiano piante morte. Breve intervallo per la nostra saprofagia: fiori animali piante noi divoriamo fra un tempo di morte e un tempo di putrefazioni. Già morti, non ancora putrefatti<sup>31)</sup>.

Dai pochi accenni fatti, si può intuire un testo *in primis* godibile e divertente almeno quanto è affollato di presenze, e concitato nel dire. Si è indicato, in nota, la presenza di endecasillabi camuffati nella prosa di Giudici, posti nei passaggi più ironici o, al contrario, più seri. Come minima aggiunta, si potrebbe porre l'accento sul ritmo serrato del discorso: SS è costruito in uno stile paratattico quando non nominale, che fa pensare alle poesie di Giudici vent'anni dopo (l'ultima fase, da *Fortezza* in poi), privo però di risvolti tragici e lirici. Senza guardare gli endecasillabi, spesso e

29) SS, p. 25.

30) SS, pp. 44-45.

31) SS, p. 52. Noterei anche, a livello formale, la tendenza alla prosodia endecasillabica della frase quando il discorso si innalza rispetto alla dominante tonalità umoristica: «Già morti, non ancora putrefatti», endecasillabo canonico con accento di sesta. Replicato poco dopo, in un passaggio ironico: «questo stato materno che provvede». Gli esempi sarebbero molti.

volentieri il discorso in SS pare costruito per unità melodiche ristrette<sup>32)</sup> che danno un andamento concitato a un viaggio frenetico, più inflitto che agito da Giovanni, pur entro i toni di una mediocrità consapevole. Il finale di SS, ambientato in una sauna, ribadisce tale condizione e sancisce la tinta complessiva del racconto: «Ma niente di straordinario. Quasi si direbbe né caldo né freddo, se non fosse caldo. Niente di eroico»<sup>33)</sup>.

Eppure, dopo una simile presentazione, esigua per un testo lungo 35 pagine, ci sono due termini che finora ho dato per scontati, ma che vorrei ridiscutere: “racconto” e “finale”. I due termini sono concatenati: si può parlare di un finale per SS? Secondo me, a guardare l’agenda 1965 di Giudici, si trovano chiari riscontri che indicano il contrario, cioè che SS è, per quanto rifinito e lavorato, un tentativo mai portato a conclusione. Anzi, un tentativo di una forma più estesa del semplice racconto lungo: un vero e proprio romanzo. Ne fanno fede alcuni appunti dell’agenda 1965<sup>34)</sup>, che di seguito riporto e commento. La prima notizia su SS risale al 26 marzo («Idea di riprendere “Sunny Scandinavia”», appunta Giudici) e indica con una certa chiarezza che il poeta stava lavorando alla prosa da qualche tempo, non si sa esattamente quanto, su altri fogli di cui non siamo a conoscenza. Alla nota del 26 marzo seguono alcune riflessioni sulla lingua, riguardanti da vicino il lavoro che Giudici sta svolgendo con SS. Sulla pagina del 27 marzo scrive: «La gestione ironica è una via d’uscita. Provare a scrivere un racconto strettamente naturalista (fino alla parodia), tutto prevedibile in ogni particolare: per modo che ne resti come solo margine fruibile l’eventuale giustificazione (o non-giustificazione) dell’averlo scritto»<sup>35)</sup>. Il giorno dopo, il 28 marzo, Giudici riprende la riflessione spostandola su un testo narrativo, che ritiene uno strumento più efficace per le sue sperimentazioni: «Mi sollecita peraltro l’idea di scritture estremamente scritte. La vera applicazione delle “forme logore”. Ma sarebbe meglio esercitarsi su un testo narrativo»<sup>36)</sup>. Non si può non pensare al lavoro contemporaneo che sta svolgendo su SS, il quale offre un campionario nutrito di «forme logore» con funzione ironica o parodistica. L’idea gli resta dentro per un mese e, forse, continua a lavorarci («Sono sicuro che le forme logore sono state un’intuizione giusta. Ma non ho ancora

32) Con “unità melodica” intendo una porzione minima del discorso con forma musicale determinata, secondo la definizione di G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d’arte*, Firenze, Olschki 1964.

33) SS, p. 54.

34) AG, *Agenda 1965*, UA 24. Quaderno di medio formato a righe, scritto in corsivo, con la penna blu.

35) *Ibidem*.

36) *Ibidem*.

avuto la coerenza, il coraggio di [illeggibile] se non per puro caso»<sup>37)</sup>, insieme alle poesie. Da fine marzo in poi, per esempio, Giudici lavora alla poesia *Euridice*<sup>38)</sup>, che con SS ha in comune la tendenza alla sintassi nominale e spezzata, il linguaggio ironico unito a un linguaggio più disinvolto e colloquiale di quanto fosse nella *Vita in versi*. Nel frattempo, si propone di continuare a lavorare sulla prosa, con una certa ambizione («Andare avanti col romanzo svedese», 29 aprile)<sup>39)</sup>, a cui subentra lo sconforto. In questo periodo, Giudici è preso da timori di vario genere circa il suo lavoro, non ultimo quello della leggibilità e dell'accessibilità a un pubblico più vasto di quello dei circuiti poetici tradizionali, un problema che lo affligge durante la stesura della *Vita in versi* prima, e poi nei due anni che intercorrono fra la firma del contratto con l'editore (1963) e l'uscita del volume (1965). Tale preoccupazione, sia detto per inciso, conferma la coscienza politica del suo autore e pone sotto una luce etica la sua aspirazione temporanea alla forma-romanzo, capace in sé di una diffusione di pubblico che la poesia difficilmente può raggiungere. Una nota di luglio rende bene il suo dilemma:

11 luglio

Una delle solite domeniche estive, rientro dalle Grazie, cupo cielo temporalesco, ossessioni nella mente, nervosismo, non-speranza senza saggezza. Lavoro da finire, senza volontà, nessuna proposta di lavoro interiore, frustrazione. Anch'io dovrei scrivere un romanzo? Ma perché? A quale scopo? Con l'intento di dire che cosa? Un semplice cedimento alla tentazione della notorietà. Alcuni pensieri mi vengono in mente, poi spariscono senza tracce. Xxx [...] xxx Bisognerà che io restringa i limiti del mio lavoro letterario. Ovvero che mi rassegni alla malinconica (illeggibile) di chi punta tutto sulla poesia<sup>40)</sup>.

Così, la stesura di SS assume un risvolto cruciale per la costruzione di un'identità autoriale diversa – più ampia, forse – da quella di semplice poeta, almeno in potenza, giacché il tentativo del «romanzo svedese» pare destinato ad arenarsi. Da un lato, la stesura si arresta, come prima detto, a 35 pagine, manca una vera conclusione e una fisionomia propriamente romanzesca all'insieme. Dall'altro, Giudici manca l'obiettivo di essere letto a più ampio raggio che per i suoi versi, visto che SS rimane inedito. Scrive il 15 settem-

37) Ivi, nota dell'8 aprile.

38) Poi contenuta in *Autobiologia*, in VV, p. 157.

39) La frase è contenuta in un paragrafo di buoni propositi, sempre nell'*Agenda 1965* in AG.

40) *Ibidem*.

bre: «Dovrei adesso sistemare almeno una parte di “Sunny Scandinavia” per pubblicarla sulla rivista “Paragone”. Ma sono stanco, distrutto dalle bozze che devo correggere, dallo squallore del mio impiego»<sup>41)</sup>. Nonostante il processo di *editing* vada avanti fino a un certo punto («Grazia mi telefona annunciandomi di aver tagliato pochissimo ecc. “Sunny Scandinavia” va forse meglio del previsto.», 21 settembre)<sup>42)</sup>, il «romanzo svedese» si arena nel giro dello stesso anno. In mancanza delle carte manoscritte del racconto, si può almeno affermare con certezza che SS sulla rivista «Paragone» non uscì mai, rimanendo inedito fino al 1989<sup>43)</sup>, quando uscì come «racconto». In *Frau Doktor*, la forma chiaramente incompleta di SS poteva dare adito a interrogativi sul suo stadio di completezza: dubbi destinati a rimanere insoluti, in mancanza di un *background* di informazioni che evidenziassero l'aspetto di SS come aspirazione frustrata al romanzo. A giochi fatti, nel novembre 1965, Giudici sembra riconsiderare le sue precedenti annotazioni, e giunge a un compromesso complessivo che gli fa concludere di essere costretto, per il momento, a rimanere entro il perimetro ristretto di quello che, dieci anni dopo, si sarebbe chiamato «il pubblico della poesia»<sup>44)</sup>:

13 novembre

Sto meglio, ma non ancora abbastanza bene. La fosca assenza di prospettive, l'insensatezza della vita, sono indubbiamente accentuate dall'autunno e dalle giornate piovose. Il sole, come dice il poeta Bandini, è il toccasana del mondo: o qualcosa di simile. Ma ieri ho creduto di capire che è la dicotomia del mio lavoro, sono le mie giornate senza riposo (e il rimorso del non fare è una fatica ancora più feroce) a rendermi intollerabile il mondo e l'improbabilità di avvenimenti trasformativi. Risulta dunque vero che il lavoro non gradito mortifica ancora di più. E non è dunque senza ragioni la mia aspirazione a diventare scrittore di qualcosa che si venda: la vendibilità delle mie poesie è probabilmente notevole, ma soffre di un handicap comune a tutto il genere. Pure desidero continuare a scrivere poesie. E, dopo “Euridice”, ne scriverò forse nei prossimi giorni. Ma vorrei scrivere un romanzo: nonostante i cattivi romanzi sempre più numerosi. Forse per questo – come negli amori infelici, non corrisposti – con tanta cordialità e curiosità si accolgono (salvo la delusione del poi): mai prodotti del genere. Particolare tenerezza per i romanzi scritti da poeti: esiti ben superiori (Volponi insegni) al resto della mediocre produzione.<sup>45)</sup>

41) *Ibidem*.

42) *Ibidem*. La Grazia citata è verosimilmente Grazia Cherchi, amica e lettrice di Giudici.

43) Ringrazio Simona Morando per aver ricontrollato la correttezza di questa informazione.

44) Cfr. *Il pubblico della poesia*, a cura di A. BERARDINELLI - F. CORDELLI, Cosenza, Lerici 1975.

45) *Agenda 1965* in AG.

Si tratta di un compromesso tutt'altro che pacifico, in un momento di sconforto creativo notevole. *La vita in versi* è uscito nel maggio 1965, ma sembra non dare i riscontri che Giudici si aspetta, e la scarsità di successo amplifica le angosce esistenziali che, nelle agende private degli anni '60, costellano la pagina privata di Giudici senza molti contraltari di gioia. Il giorno dopo il 13 novembre, la riflessione si acuisce in direzione di un pessimismo "accidioso", la riflessione sulla forma-romanzo rimane, ma non presenta per il momento grandi spunti o sbocchi, né li rivelerà, a quanto sappiamo allo stato attuale, nel decennio successivo. Giudici scrive:

14 novembre

Altri due giorni di vacanza senza combinare nulla, tranne un tentativo velleitario di riordinare i miei articoli per farne un libro. Ma sono svogliato e senza fiducia nell'avvenire. Non mi giunge alcun segno di riconoscimento esterno, non una sollecitazione, un invito, se non ad iniziative scarsamente qualificate o anche più modeste. Bisogna convincersi della inutilità e della vanità di certi desideri. Per scrivere poesie occorrono scatti di volontà, decisioni, momenti di felice disperazione alla macchina da scrivere. Non ho molto da dire. Volevo scrivere per un certo tipo di lettore e ancora potrei persistere nel tentativo. Ma sono stanco e avvilito, sempre timoroso di burrasche familiari o di lutti, delle insoddisfazioni che esplodono. Invidio le organizzate, formalizzate esistenze di altri. Ho una moglie ineccepibile sotto molti aspetti, ma in molti altri di una innocente ferocia. Adesso dovrò organizzare la vacanza invernale. Proverò. Ho il rimorso della mia accidia. Devo cominciare a scrivere un romanzo o qualcosa di simile? O insistere sui versi nella speranza di proporli a un pubblico più largo? Eccetera. E urla.<sup>46)</sup>

Come la storia dimostra, Giudici uscirà dallo stato di paralisi creativa: l'*impasse* sarà superato volgendosi decisamente, come e più di prima, alla scrittura in versi e alla scrittura saggistica<sup>47)</sup>. Alla scrittura narrativa è orientato, ancora, il racconto *Frau Doktor* (1968), anch'esso inedito fino alla pubblicazione dell'omonimo volume, vent'anni dopo, e anch'esso di notevole interesse per varie ragioni che qui, purtroppo, non posso analizzare.

Tuttavia, è mia impressione che il fallimento di SS non sia integrale, ma

46) *Ibidem*.

47) Ho tralasciato, per chiari motivi di impostazione, la scrittura saggistica di Giudici, soggetta anche a norme formali e stilistiche del tutto differenti. In questo volume, già gli interventi di Simona Morando ed Ermanno Paccagnini si volgono, in modo efficace, a indagare questa parte della produzione del poeta spezzino.

che invece l'esperimento del romanzo funzioni in maniera egregia se lo ricontestualizziamo nell'ambito del laboratorio formale di Giudici in quel periodo del 1965. Vale a dire, mi pare che lo sperimentalismo linguistico e sintattico di Giudici in SS sia condotto con una spregiudicatezza che il Giudici poeta ancora non dimostra, nel 1964-65, con altrettanta convinzione. Il plurilinguismo, la confusione di voci dialoganti, la commistione raffinata di «entrambi i sensi / del sublime – l'infame, l'illustre»<sup>48)</sup>, la tendenza al turpiloquio e al dialettalismo (anche in forme disfemiche) sono tutte presenti in SS. Esse sono sì anticipate, in qualche modo, da alcune poesie che si muovono in un'ottica anticlassicista più decisa, risalenti al 1964<sup>49)</sup>. Ne sono esempio due poesie contenute nell'*Educazione cattolica*, sezione della *Vita in versi*. In *Arrivò sulla spiaggia con un sandolino* Giudici commenta un suo stesso ricordo utilizzando l'inglese: «*Really it was 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 ...*»<sup>50)</sup>, mentre sul lato dell'aiscologia la poesia immediatamente successiva si pone su un registro umile e “volgare” sin dall'incipit che ne costituisce il titolo: Governoladro ioboia – *più spesso con tutta la D*<sup>51)</sup>, o la più nota *Port-Royal*, sempre in *La vita in versi*, che propone una ripetuta commistione di, in questo caso, italiano e francese, con effetti ribassanti che preludono, oltre che alle narrazioni in versi più libere degli anni successivi, alla prosa di SS.

L'influsso di SS sulle poesie coeve è ancora più forte, mi pare, per le prime poesie scritte nel 1965, che troveranno posto in *Autobiologia*: una su tutte, *Euridice*. La poesia, iniziata, come testimonia l'agenda, a fine marzo 1965 e pubblicata sui «Quaderni piacentini»<sup>52)</sup>, è una delle più antiche della raccolta del 1969. Sin dalle prime battute, spicca il carattere anti-idealistico dell'apparizione femminile custodita nella memoria del poeta:

Ridicola mitologia,  
quando ognuno capisce  
che tu fosti la mia  
giovanile occasione,

48) Riprendo la coppia antinomica di *La vita in versi*, in VV, p. 115, vv. 11-12.

49) Alcune sporadiche formule colloquiali o volgari, è chiaro, sono presenti anche nella produzione precedente. Si veda per es. *Tanto giovane*, caso comunque abbastanza isolato: «“Tanto giovane e tanto puttana”: / cià la nomina e forse non è / colpa tua – è la maglia di lana / nera e stretta che parla di te», in *La vita in versi*, VV, p. 28, vv. 1-4.

50) XI. *Arrivò sulla spiaggia con un sandolino*, in VV, p. 86, vv. 15-18.

51) XII, in VV, p. 87, v. 1. Da notare anche il discorso diretto riportato al verso 9: “*Un culo è sempre un culo e il duce è un fesso*”, v. 9.

52) Precisamente in “Quaderni piacentini”, IV, 25, dicembre 1965, p. 97. Ricavo questa informazione dall'*Apparato critico* a VV, a cura di R. ZUCCO, p. 1423.

sprecata da coglione!  
 [...]
   
 con poche tette e niente pansa e cul
   
 e senza l'altra cosa che non dice
   
 la canzone de la dona del Friûl,
   
 o mia vecchia Euridice!<sup>53)</sup>

Nel ricordo, caricato di brama concretissima e piena di risvolti comici, la figura di Euridice condivide il suo destino con le molte figure femminili che popolano la Scandinavia del tentativo di romanzo di Giudici. È significativo, a tale proposito, che almeno il primo abbozzo di *Euridice* sia orientato alla scrittura in prosa, e non alla composizione in versi, come riporta l'*Agenda 1965*. All'altezza del 30 marzo, Giudici pensa a una «fiaba moderna centrata sul mito (sulla seconda parte del mito) di Euridice»<sup>54)</sup>, e un appunto di tre giorni dopo, datato al 2 aprile, chiarisce che almeno il progetto iniziale era incentrato su una narrazione:

Anche l'Euridice moderna che volevo tratteggiare nel racconto può ben prendere corpo nella poesia. Senza voler strafare. Non connotarla necessariamente in senso moderno. vedere cosa succede. Penso se non sia il caso di tentare la stesura in prosa narrativa.<sup>55)</sup>

A prescindere dalla notazione, il mio parere è che vi siano delle soluzioni, sul piano linguistico come su quello sintattico, che vanno in direzione anti-classicistica e plurilinguista e compaiono con maggiore evidenza e frequenza in SS, e molto meno nelle poesie coeve, o appena precedenti, confluite a seconda dei casi in *La vita in versi* o in *Autobiologia*, mentre da *O beatrice* (1971) in avanti lo sperimentalismo poetico di Giudici acquisirà caratteri autonomi, capaci di distinguerlo non solo dalla sua precedente produzione ma anche, con decisione, dagli altri grandi poeti della sua generazione (da Zanzotto, il grande amico a distanza, come da altri grandi eversori della forma monolingua). Ha notato giustamente Simona Morando:

In questa intensa dialettica, la prosa – luogo privilegiato, secondo i canoni, della narrazione – fa la sua presenza di volta in volta con diverso accento e con l'intento, affatto secondario, di fungere da indispensabile punteggiatura dei momenti di svolta – e in poesia i momenti di

53) *Euridice*, in VV, pp. 157-158, vv. 6-10, 26-29.

54) *Agenda 1965*, in AG. Alla data del 30 marzo risale la prima notizia su *Euridice*.

55) *Ibidem*.

svolta sono sempre momenti di tensione linguistica – sostenendo la tesi di una ricerca di stile. Un luogo dove affilare con pazienza i propri strumenti.<sup>56)</sup>

Aggiungo alla sua riflessione concisa solo un punto: sulla scorta della nota di lettura per *Il colore blu della morte*, racconto inviato a «Diario» nel 1999, sembra che Giudici provi meno impaccio a forzare la prosa con la sua ironia linguistica, e si permetta quindi cose che nel *medium* poetico, sentito ancora nel suo carattere illustre, non si permetterebbe. Una volta utilizzate le «forme logore» nella prosa per i suoi scopi, e constatata l'impossibilità di raggiungere il pubblico dei romanzi «commerciali», Giudici non avrebbe avuto problemi ad abbandonare sostanzialmente la prosa per la poesia, ritenendosi (a ragione) molto più versato in quest'ultima<sup>57)</sup>. O, chissà, potrebbero esserci state anche ragioni più profonde di cui per ora non siamo a conoscenza. Forse, parafrasando la poesia incipitaria di *O beatrice*: «Mi piacerebbe ma non vorrei essere un romanziere»<sup>58)</sup>.

\* \* \*

Desidero ringraziare i figli di Giovanni Giudici, Corrado e Gino Alberto Giudici, per avermi autorizzato a consultare i documenti del padre, conservati presso l'*Archivio Giudici* al Centro Apice di Milano.

LORENZO MARCHESI

---

56) S. MORANDO *Memoria invenzione...* cit., p. 25.

57) Morando, ancora, nota: «la prosa resta un passaggio, spesso luminoso, di una transitoria ispirazione», *Ibidem*.

58) Mi riferisco ovviamente alla poesia *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*, in *VV*, p. 241, datata al 1968.



## *Cronaca (imperfetta) di Save our souls*

*Save Our Souls e altri inediti*, la breve scelta di poesie che chiude *I versi della vita*, è l'ultimo organismo testuale al cui assetto Giudici abbia lavorato – tra l'autunno del 1999 e l'estate del 2000 – in prima persona. La relazione ricostruisce la formazione della raccolta, propone una lettura tematica della sua articolazione interna e descrive i percorsi variantistici di due poesie (*Suèbica* e *A Luciana, portalettere*).

1. *Save Our Souls e altri inediti* non è l'ultima raccolta di Giudici<sup>1)</sup>: la seguirà, di lì a quattro anni, *Da una soglia infinita*<sup>2)</sup>. È però, la breve scelta di poesie che chiude *I versi della vita*, l'ultimo organismo testuale al cui assetto egli abbia lavorato in prima persona, giacché per il libro postremo – ideato da un gruppo di amici come omaggio al poeta ottantenne – Giudici approvò a posteriori la proposta di selezione dei materiali, la loro organizzazione in sezioni e un titolo che – mi piace ricordarlo – fu individuato da Eugenio De Signoribus<sup>3)</sup>. Della formazione di *Save Our Souls* – il cui titolo citerò d'ora in poi in questa forma abbreviata – sono invece stato testimone nei mesi che vanno dal settembre del 1999 al luglio del 2000: i mesi, cioè, durante i quali Giudici, la redazione dei «Meridiani» (in particolare Nicoletta Mondadori) ed io lavorammo al volume che sarebbe uscito nel novembre dello stesso anno. Sono perciò in condizione – ne sento anzi, in qualche modo, il dovere – di scrivere la *cronaca* del laboratorio della raccolta: una cronaca, tuttavia, quella che cercherò di ricostruire, che devo qualificare come *imperfetta* per la ricostruzione congetturale o

---

1) La raccolta si legge alle pp. 1221-1247 di G. GIUDICI, *I versi della vita*, a c. di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, cronologia a cura di C. DI ALESIO Milano, Mondadori 2000 (2008<sup>2</sup>). L'apparato relativo è alle pp. 1810-1812.

2) G. GIUDICI, *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002*, a cura di E. DE SIGNORIBUS, introduzione di C. DI ALESIO, nota ai testi di R. ZUCCO, illustrazioni di S. PAZZI, Associazione Culturale "La Luna", in collaborazione con la rivista «Istmi», Casette d'Ete, Fioroni 2004.

3) Conservo nel mio archivio il dattiloscritto che Giudici volle firmare "per approvazione" al termine dell'incontro con Carlo Di Alesio e me a Le Grazie e a Bocca di Magra, il 28 marzo 2004. A libro stampato, di un intervento ai vv. 1-2 di *Sine murmure* apportato sulla copia di Alberto Bertoni – in visita al poeta durante il suo soggiorno a Brandeglio – ho notizia da una *email* di Carlo Di Alesio.

approssimativa di alcune date (mai come nella preparazione di questo lavoro mi sono pentito di non aver tenuto, in quei mesi, un diario).

La firma del contratto per il «Meridiano» risale all'estate del 1997<sup>4)</sup>, quando il poeta è al lavoro su *Eresia della sera*: libro che sarà consegnato alla fine del '98 e che andrà in stampa nel gennaio del '99. Mi pare presumibile che solo a pubblicazione prossima o da poco avvenuta, diventato il volume riassuntivo il suo primo pensiero, Giudici abbia maturato l'idea di mettere insieme una raccolta di poesie inedite e disperse, e ne abbia concretamente iniziato la raccolta. Certo è che una copia di quella che chiamerò *Ur-Save Our Souls* mi fu consegnata a Milano alla metà del mese di novembre (tra il 13 e il 15). È un fascicolo di venticinque carte contenente ventiquattro poesie (perché una, quella che ha titolo *Suèbica IV*, compare nella stessa redazione su due carte), con ordinamento alfabetico dei titoli (come avverte una nota manoscritta a matita sulla carta che reca l'incipitaria *A un computer*)<sup>5)</sup>. A questo gruppo iniziale si aggiungeranno tre poesie: *Di un come se*, che Giudici mi consegnerà durante un incontro a La Serra di Lerici tra il 5 e l'8 dicembre, *A Luciana, portalettere*, nel testo dattiloscritto che ricevetti via fax tra il 23 e il 24 febbraio 2000, e *Fortuna*, anch'essa dattiloscritta e inviata via fax tra il 29 e il 30 marzo<sup>6)</sup>. Nel frattempo, durante un incontro nell'appartamento di Via Tadino, a Milano, avvenuto il 14 o il 15 dello stesso mese di marzo, Giudici ha consegnato a Nicoletta Mondadori, me presente, un fascicolo che ha visto le poesie ridursi di numero e trovare l'assetto che sarà della stampa, salvo l'aggregarsi successivo di *Fortuna*. Intanto – alla data del 15 novembre 1999 – il fascicolo dell'*Ur-Save Our Souls* di cui Giudici si serve per il lavoro di revisione contiene quattro poesie già edite (anch'esse però in un testo dattiloscritto) e venti poesie inedite. Le edite sono *A un computer*, *Ciò che non siamo*, *I capi* e *Quale un lettore di vecchi romanzi*<sup>7)</sup>; le inedite *Auguri a*

4) Giudici me ne dava notizia in una lettera del 26 luglio: «Sto firmando il contratto per un "Meridiano" di "Tutte le poesie" che dovrà uscire nel 2000».

5) «Le poesie sono in ordine | alfabetico (dei titoli)».

6) L'incertezza della datazione dipende dalla mancata corrispondenza della data reale con quella che compare a stampa sui fogli faxati. Sulla base del confronto tra queste date a stampa e quelle che compaiono nel testo di alcuni dei fax ricevuti ho potuto precisare in quattro-cinque giorni la distanza temporale tra le due date.

7) *A un computer* è in «Telèma. Attualità e futuro della società multimediale», v, primavera 1999, p. 111 (sulla stessa pagina è il saggio di V. MAGRELLI, *Giudici: il computer, un portento che rumina e ronza, ma non pensa*); *Ciò che non siamo* è la prima di *Due poesie*, in «Il belpaese», I, 1, ottobre 1984, pp. 157-159, a p. 158; *I capi* è nella sequenza *Da «La vita in versi»*, «La città – Rivista bimestrale di lettere e arti», 4-5, ottobre 1964, pp. 17-18, a p. 18 (ripubblicata nelle mie *Addizioni a 'I versi della vita'*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 31, 2008, pp. 93-107, alle pp. 96-97); *Quale un lettore di vecchi romanzi* riprende i primi due elementi del trittico *Quale un lettore di vecchi romanzi (frammenti su una sequenza)*, «Linea d'ombra», IV, 15/16, ottobre 1986, p. 56.

Francesca C[olotto] per il suo battesimo, *Caleidoscopio*, *Da un'auschwitz della mente* (titolo poi mutato in *La lezione*), *D'inverno in Buenos Aires* (poi *Buenos Aires*), *Figure di Baj*, *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo*, *Interni*, *King to-morrow*, *La nube*, *Labiale muta*, *Ma più degli altri* (poi *Ma più che gli altri*), *Madrigale*, *Per Allen tornando da Atene*, *Poker*, *Quasi un epigramma*, *Save Our Souls*, *Suèbica I*, *Suèbica II*<sup>8)</sup>, *Suèbica IV*, *Ultima mano*. Due di queste poesie inedite vengono date alle stampe, entrambe su sollecitazione amicale, prima della consegna per la stampa nel «Meridiano»: sono *Save Our Souls*, affidata a Carlo Ossola per il volume *Ottocento-Novecento* dell'einaudiana *Antologia della poesia italiana* (di cui costituisce il testo conclusivo)<sup>9)</sup>, e *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo*, pubblicata in una *plaque* da Zeno Birolli<sup>10)</sup>.

Le esclusioni che Giudici opererà nei quattro mesi successivi toccheranno sia il gruppo delle poesie edite sia quello delle inedite: cadono *Auguri a Francesca C...*<sup>11)</sup>, *I capi*<sup>12)</sup>, *King to-morrow*, *La nube*, *Madrigale*, *Suèbica I* e *Suèbica IV*; e cadrà la prima delle poesie aggiunte, *Di un come se*. Delle inedite escluse, *Auguri a Francesca C...*, *King to-morrow*, *Madrigale*, *Suèbica I*, *Suèbica IV* e *Di un come se* saranno accolte in *Da una soglia infinita*<sup>13)</sup>, così che restano inedite le sole *La nube* e *Quasi un epigramma*.

2. Tutti i dattiloscritti raccolti nell'Ur-*Save Our Souls* recano una datazione che indica sistematicamente la data – talora congetturale – della

8) Informa una nota manoscritta in calce: «C'era, in verità, | anche una Suebica [sic] III | assunta poi, per fare | numero, in "Eresia della | sera". Che fare? | G.».

9) *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, vol. III: *Ottocento-Novecento*, Torino, 1999, p. 1730 (il «finito di stampare» è datato «4 novembre 1999»).

10) G. GIUDICI, *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo. Una didascalia in versi su motivi di Marino Marini*, Bocca di Magra, Edizioni della Capannina 2000, pp. 8-9. Alle pp. 11-12 è una *Nota* di Zeno Birolli di cui trascivo l'inizio: «Durante la preparazione del suo "Meridiano" Giudici mi avverte di aver ritrovato una poesia per Marino Marini: *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo* era stata scritta su richiesta di Giorgio Soavi per una agenda da tavolo Olivetti: il testo, peraltro mai pubblicato, era rimasto inedito. L'agenda dedicata a Marini uscì nel 1972 e, a parte, le dodici tavole furono raccolte e cartonate in un fascicolo». Conservo nel mio archivio la fotocopia di una redazione dattiloscritta della poesia, in cui compare, manoscritto, l'invio seguente: «Caro Giorgio, | questo è quel che m'è venuto. | Se ti va, bene. Se no, che posso darti? | Giovanni G.» (dove ho qualche incertezza sulla lettura della parola *darti*, che non escludo si possa intendere *dirti*).

11) La mia copia dell'Ur-*Save Our Souls* porta la mia annotazione manoscritta «No», secondo un'indicazione telefonica non datata. Lo stesso per *King to-morrow*, *La nube*, *Madrigale*, *Quasi un epigramma*. Le mie carte non portano invece alcuna nota per *Suèbica I*, *Suèbica IV*, *Di un come se*.

12) Il poscritto di una lettera speditami il 14 dicembre 1999 (data del timbro postale) recita (troppo severamente): «Abolisci "I capi". È una schifezza!»: indicazione anticipata da una telefonata dello stesso 14 dicembre (come risulta dal mio appunto in calce).

13) Le si veda rispettivamente alle pp. 51, 47, 28, 37, 38, 48.

prima stesura, nelle forme dell'indicazione puntuale del giorno<sup>14)</sup>, di un breve lasso di tempo<sup>15)</sup>, del mese<sup>16)</sup>, dell'anno<sup>17)</sup>, di un arco di tempo pluriennale<sup>18)</sup>. Nel caso di *Auguri a Francesca C.... per il suo battesimo* l'indicazione «Lerici, 4 ottobre 1999» non si riferisce alla scrittura della poesia – databile alla metà di settembre – ma al luogo e alla data del battesimo della nipotina dedicataria. Occorre avvertire che in calce a *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo* compare un'indicazione – «1962 ca.» – che sarà corretta prima in «1971 ca.» nelle bozze del «Meridiano», poi in «(1970)» nelle due stampe. Ciò mette davanti agli occhi un'operazione di recupero di testi che riguarda quarant'anni di scrittura poetica. Il testo più antico, infatti, *Quasi un epigramma*, è del '59. Alla prima metà degli anni Sessanta risalgono *I capi* e *La nube*; ai primi anni Settanta *I cavalli, le pomone...* e *Per Allen...* Il gruppo più nutrito è quello delle poesie degli anni Ottanta: *Labiale muta* è del 1980, *Madrigale*, *Ciò che non siamo* e *Quale un lettore...* sono dell'84, *Da un'auschwitz della mente* è dell'86, *Figure di Baj*, *Interni*, *Ultima mano* e *A un computer* sono dell'87, *Suèbica I*, *Suèbica II*, *Suèbica IV*, *Ma più degli altri*, *Poker* e *Caleidoscopio* dell'88. Infine le poesie successive alla consegna all'editore di *Eresia della sera*: *Save Our Souls*, *King-to-morrow* e *D'inverno in Buenos Aires* sono degli ultimi tre mesi del '98, *Auguri a Francesca C....*, come si è detto, è del settembre '99 (si veda *infra*).

Se la data d'arrivo di *Quale un lettore di vecchi romanzi* indica approssimativamente il 1999, le precisazioni che Giudici appone ad alcune delle datazioni "primarie" ci permettono di individuare il mese di settembre e la prima settimana di ottobre come il periodo in cui il poeta si dedicò alla revisione di questi testi. *Da un'auschwitz della mente*, dell'«8-9 ottobre 1986», risulta «Riscritta con varianti il 2-3-16 settembre e 3 ottobre 1999»; *I capi*, dell'«11 novembre 1963», è «trascritta con piccole varianti a La

14) *Ciò che non siamo* («17 giugno 1984»), *Figure di Baj* («24-III-87»), *I capi* («Milano, 11 novembre 1963»), *King to-morrow* («4 novembre 1998»), *Ma più degli altri* («26-VI-1988»), *Suèbica IV* («29.V.1988»).

15) *Da un'auschwitz della mente* («8-9 ottobre 1986»), *D'inverno in Buenos Aires* («19-26 novembre 1998»), *Labiale muta* («6-8 maggio 1980»), *Poker* («30 luglio-11 agosto 1988»), *Save Our Souls* («23-24 ottobre 1998»), *Suèbica I* («6-[1]2 maggio 1988»), *Suèbica II* («17-19 maggio 1988»), *Ultima mano* («15-16 novembre 1987»).

16) *Caleidoscopio* («Giugno (?) 1988»), *Madrigale* («Gennaio 1984»), *Interni* («Marzo-maggio-giugno '87»): indicazione, quest'ultima, che sintetizza le datazioni sui dattiloscritti recanti le singole poesie riunite in sequenza. Questi portano per il secondo testo «Giugno (?) 1987», per il terzo «Maggio-giugno 1987», per il quarto «13 marzo 1987». Non conosco testimoni manoscritti o dattiloscritti del testo iniziale.

17) *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo* («1962 ca.»), *La nube* («ca. 1965»), *Per Allen tornando da Atene* («1973»), *Quasi un epigramma* («1959»).

18) *A un computer* («1987-1998»), *Quale un lettore di vecchi romanzi* («1984-1999»),

Serra (SP) il 23/29-IX-99»; le poesie riunite nella sequenza *Interni*, del «Marzo-maggio-giugno '87», sono «riprese tra il 21-IX e il 3-X-99»); *Labiale muta*, del «6-8 maggio 1980» ha conosciuto due fasi correttorie distinte: è infatti «Ricopiata con varianti successive: il 15-IV-1986, il 1°, l'11 e il 16-IX-1999»; *Ma più che gli altri* è «Ricopiata con lievi varianti il 2-IX-1999»; *Suèbica IV*, del «29.V.1988», è «Trascritta con minime varianti il 2-IX-1999»; *Ultima mano*, del «15-16 novembre 1987», è «Ricopiata con varianti il 2 e 16-IX-1999».

Su questi dati è quindi possibile ricostruire – almeno in parte – il diario di lavoro di Giudici nel periodo tra il 1° settembre e il 3 ottobre '99. Il 1° settembre (un mercoledì) egli lavora su *Labiale muta*, il giorno successivo su *Da un'auschwitz della mente*, *Ma più che gli altri*, *Suèbica IV* e *Ultima mano*; il 3 torna su *Da un'auschwitz della mente*. *Labiale muta* viene ripresa l'11 (sabato) e poi il 16 (giovedì), giorno in cui Giudici è al lavoro anche su *Da un'auschwitz della mente* e su *Ultima mano*. Il 21 (martedì) è la volta del montaggio in sequenza delle quattro poesie di *Interni*, che Giudici riprende il giorno successivo. Il 23 è rivisitata *I capi*, la cui riscrittura – si può ben dire –<sup>19)</sup> si protrae fino al 29. Domenica 3 ottobre, la vigilia della consegna degli *Auguri a Francesca C...* (battezzata nel giorno dell'onomatico) sono riprese *Da un'auschwitz della mente*<sup>20)</sup> e *Interni*. Per un'altra serie di poesie è possibile individuare il periodo della revisione di redazioni conservate tra le carte dell'archivio solo con una certa approssimazione, fissando come data *ante quem* il 22 settembre. Il 23 Giudici risulta essere a La Serra (come si evince dalla datazione de *I capi*); nei giorni immediatamente precedenti, a Milano, ha affidato alla redazione dei «Meridiani» alcuni materiali che mi verranno consegnati il 27, tra i quali vi sono i dattiloscritti di alcune poesie comprese nell'*Ur-Save Our Souls*. Dal confronto tra le redazioni risultano interventi su *A un computer*, *Caleidoscopio*, *Ciò che non siamo*, *Figure di Baj*, *I cavalli*, *le pomone...*, *La nube*, *Per Allen...*, *Poker*, *Quasi un epigramma*, *Suèbica I* e *Suèbica II*. Poiché in queste carte vi è anche un dattiloscritto di *Auguri a Francesca C...*, la poesia deve essere stata scritta – anche sentita la testimonianza della madre, Alice Giudici – nei giorni immediatamente precedenti il 22.

Quanto alle modalità concrete con le quali Giudici ha operato nel con-

19) Si confronti la redazione a stampa con quella dell'*Ur-Save Our Souls*, che trascivo: «I capi molcendo: "beato te che possiedi / una casa" dileggiano il tristanzuolo / impiegato che a un altrove / rimanda la sua vita calcolando / rivoluzioni eventuali o in mancanza / d'esse un conto finale certamente / la vesta ch'al gran di sarà sì chiara – e lui / nell'intimo che sprezza / quel che non ha giuste ragioni di potere / e pur vuole qualcosa d'indeciso / ma non sa che volerlo e visto che / ogni altra via gli è / senza uscita sorride / mitemente contesta: / "... sì, una casa / mia – ma modesta"».

20) Si veda il dattiloscritto con correzioni a penna stilografica blu pubblicato (in bianco e nero) ne «l'immaginazione», XXVIII, 263, giugno-luglio 2011, p. 1.

fezionamento del fascicolo, il confronto con i materiali d'archivio permette di stabilire che i dattiloscritti sono in parte stampe dallo stesso file che ha dato origine a una o più stesure precedenti dello stesso testo e in parte copie a una diversa macchina. La perfetta corrispondenza dell'impaginazione e dei caratteri tipografici e la rivelatrice conservazione di errori di battuta fanno attribuire alla prima modalità *A un computer, Auguri a Francesca C...., Da un'auschwitz della mente, I cavalli, le pomone..., I capi, Labiale muta, Per Allen..., Poker, Save Our Souls*. È certo, invece, che Giudici abbia ricavato il nuovo testo ricopiandolo interamente nei casi in cui la copia presenti errori di battuta assenti nell'antigrafo: in *Caleidoscopio, Madrigale, Suèbica I e Suèbica II*; ma è certo o probabile che nello stesso modo siano stati prodotti anche i dattiloscritti di *Ciò che non siamo, I capi, La nube, Ma più degli altri, Quale un lettore..., Quasi un epigramma e Suèbica IV*. (Non ho elementi che mi permettano di pronunciarmi su *D'inverno in Buenos Aires, King to-morrow e Ultima mano*.)

3. Quando Giudici mi consegna il fascicolo gemello di quello di cui si servirà personalmente come copia di lavoro, l'intervento più tardo testimoniato dalle datazioni è dunque del 3 ottobre. Dopo il 15 novembre Giudici mi aggiorna quasi sistematicamente sul progredire del lavoro di revisione – e sulle esclusioni, di cui ho già detto – con telefonate, lettere e fax. Al telefono ricevo l'indicazione di correggere sei luoghi di *Caleidoscopio*<sup>21)</sup>, di mutare il titolo *Da un'auschwitz della mente* in *La lezione*, di operare una correzione nella seconda poesia di *Interni*<sup>22)</sup>, due nella prima strofa di *Poker*<sup>23)</sup>, due in *Suèbica II*<sup>24)</sup>, di comporre in corsivo il tedesco nei versi finali di *Suèbica IV*<sup>25)</sup>. Con un fax che anticipa l'invio epistolare ricevo una redazione dattiloscritta con interventi a penna di *D'inverno in Buenos Aires*, che instaura il titolo definitivo *Buenos Aires* e accosta alla data della prima stesura la data della revisione («19-26 novembre 1998 – 11 dicembre 1999») <sup>26)</sup>. Con lo stesso invio Giudici mi manda una nuova

21) Al v. 17: «a mo' di cannocchiale» > «a cannocchiale»; al v. 19: «Sul primo in prima classe elementare →» > «Sul primo foglio in prima elementare →»; al v. 20: «Alla minima scossa» > «E alla minima scossa»; al v. 28: «E paura di dire è la memoria» > «E paura di dire la memoria»; al v. 33: «Fioche luci affiorate» > «Fiochi affiorate»; al v. 35: «Dentro e porto in me» > «Dentro che porto in me».

22) Al v. 5: «Specchiandosi su e giù →» > «Specchiando il bel su e giù →».

23) Ai vv. 9-10: «Perno del tondo tavolo perfora / Cieco e uguale il rovescio delle carte» > «Perno del tondo tavolo / Cieco e uguale rovescio delle carte»

24) Vd. *infra*.

25) Si veda la poesia in G. GIUDICI, *Da una soglia infinita...* cit., p. 38.

26) Cfr. il mio *Commento e autocommento: esperienze editoriali*, in *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana* [atti della giornata di studi, Berna, 29 novembre 2008], a c. di M. GEZZI e T. STEIN, Pisa, Pacini 2010, pp. 107-122, alle pp. 120-122.

redazione di *Ma più degli altri*, ora con titolo *Ma più che gli altri*<sup>27)</sup> e ritocco della data: «26-VI-1988 | Ricopiata con lievi varianti il 2-IX-1999 | e con varianti ulteriori il 13-XII-1999»<sup>28)</sup>. L'aggiornamento non è sistematico. Giudici non mi informa – tralasciando anche di appuntarli sulla propria copia – degli interventi sui testi di *Save Our Souls* (la divisione in due quartine) e di *I cavalli, le pomone...* consegnati rispettivamente a Carlo Ossola e a Zeno Birolli (le innovazioni rispetto all'Ur-*Save Our Souls* saranno accolte in bozze); né mi dà notizia di nuove lezioni o aggiornamenti peritestuali testimoniate dalle prime bozze di stampa: interventi apportati solo sulla propria copia di lavoro o comunicati a Nicoletta Mondadori nel tempo che intercorre tra la consegna del dattiloscritto (il 14 o il 15 marzo, come si è detto) e la stampa delle prime bozze (sulle quali compare la data «4-05-2000»)<sup>29)</sup>. I mesi tra novembre e marzo vedono anche la scrittura di nuove poesie: le tre – *Di un come se*, *A Luciana, portalettere*, *Fortuna* – che entrano (la prima solo provvisoriamente) nella raccolta in preparazione e l'epigramma escluso "*Da Ciccio*", datato «Bocca di Magra 20-XI-99» nella stesura manoscritta con correzioni che Giudici mi invierà (con un fax) solo nel giugno del 2000<sup>30)</sup>. Resta fuori anche un testo in due parti più antico, senza titolo, di cui Giudici mi invia con un fax, alla fine del marzo 2000 (sono i giorni della scrittura di *Fortuna*), un testo dattiloscritto con correzioni a penna. La poesia – il cui *incipit* è «*Partiamo da una domanda fatua*» nella redazione dattiloscritta (corretto in «*Pronti per l'intervista?*») – è inedita.

#### 4. Ho già avuto modo, in occasioni precedenti, di descrivere il lavoro di revisione e l'*iter* variantistico di due poesie di *Save Our Souls: Buenos Aires*

27) Redazione dell'Ur-*Save Our Souls*: «Ma più degli altri ha ben appreso l'arte / Il giocatore che fora con gli occhi le carte / Ancora qui fra noi che già conosce / Per dove passerà nel suo cammino / Come il poeta nella commedia / La sorte che sovrasta al pellegrino»; redazione della lettera: «Ma più che gli altri ben apprese l'arte / Il giocatore che fora con gli occhi le carte / Ancora in mezzo a noi benché conosce / Quale gli venga incontro suo cammino / Come il poeta nella sua commedia / La sorte che già incombe al pellegrino».

28) Di alcune delle «varianti ulteriori» avevo avuto notizia telefonica nei giorni tra il 13 dicembre e il 15, giorno del recapito. Registro il testo come risulta dalla mia trascrizione (forse erronea ai vv. 1 e 3?). Si noti la conservazione del v. 6 nella lezione dell'Ur-*Save Our Souls*: «Ma più che altri ben apprese l'arte / Il giocatore che fora con gli occhi le carte / Ancora in mezzo a noi benché già conosce / Quale gli venga incontro suo cammino / Come il poeta nella sua commedia / La sorte che sovrasta al pellegrino».

29) *Caleidoscopio*, v. 21: «un temporale» > «il temporale»; *Buenos Aires*: è introdotta la spaziatura strofica che stacca i due versi finali, e aggiornata la datazione («19-26 novembre 1998 – 13 dicembre 1999»); *Per Allen tornando da Atene*: è introdotta la grafia greca al v. 14 (da *Kybernitis* a *Κυβερνήτης*, poi *Κυβερνήτης*); *I cavalli, le pomone...*: la data è corretta in «1971 ca.»; *Ma più che gli altri*, v. 6: «che già incombe» > «che sovrasta» (dunque con ritorno alla lezione dell'Ur-*Save Our Souls*).

30) La poesia si legge, col titolo *Ospite lieve*, in G. GIUDICI, *Da una soglia infinita...* cit., p. 55.

e *Fortuna*<sup>31)</sup>. Aggiungo qui la registrazione dei percorsi di due poesie di datazione assai divaricata, ma che giungono a comporre, con la conclusiva *Fortuna*, il trittico erotico che Giudici colloca in chiusura della prima sezione della raccolta: *Suèbica* e *A Luciana, portalettere*.

Il primo di questi percorsi è un buon esempio di una modalità di lavoro linearmente espuntiva. La poesia che in *Save Our Souls* ha titolo *Suèbica* – senza numerazione d'ordine – reca in calce la datazione che sarà definitiva fin dalla prima redazione a me nota (qui nella forma «17/19 maggio 1988»). È originariamente il secondo testo (con numero d'ordine romano) di una sequenza di quattro occasionata da un incontro avvenuto durante il viaggio in Germania dell'aprile 1988<sup>32)</sup>, e si apre con il nome – criptato nell'iniziale puntata – del *tu* apostrofato qui e nella prima poesia della stessa sequenza (dove in gioco il cognome: «Per dizionari indago che vuol dire / Nella tua lingua il tuo cognome ma non c'è», ecc.):

G. – al fantasma delle tue ellissi bràncolo  
Luna e marèa al non potere  
Io più ri-essere quando  
Improvvida su me tu dilagassi e che ingombro  
Opìma tenerezza da tenere  
Soverchiarmi indifeso  
Inarginato peso più del mondo<sup>33)</sup>.

Una redazione successiva reca degli interventi a penna, presumibilmente apportati durante il lavoro di revisione del settembre '99. Nel primo verso è cancellato il vocativo puntato ed è conseguentemente corretta in maiuscola la preposizione «al». Il sesto verso è interamente cassato: primo manifestarsi della tendenza all'attenuazione di ciò che nei versi esprime la prospettiva esperienziale dell'*io*. La redazione dell'*Ur-Save Our Souls*, oltre ad accogliere questi interventi, introduce una nuova lezione, effimera, al v. 4 e adotta la scrizione senza accento per *branco* e *marea* (ma resiste la *ì* di *opìma*):

Al fantasma delle tue ellissi branco  
Luna e marea al non potere  
Io più ri-essere quando  
Improvvida su me tu dilagassi e alle mie braccia

31) Rispettivamente nel citato *Commento e autocommento...* e in *Gloria al Maestro*, «l'immaginazione», XXVIII, 263, giugno-luglio 2011, pp. 18-20.

32) Cfr. la *Cronologia* di Carlo di Alesio in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. XCII.

33) Mio, qui e nei casi analoghi, il punto fermo finale.

Opìma tenerezza da tenere  
Inarginato peso più del mondo.

Le due correzioni telefoniche di cui prendo nota sulla mia copia dell'*Ur-SaveOur Souls* sono l'espunzione di «e alle mie braccia» al v. 4 e di «da tenere» al v. 5: ulteriore attenuazione della parte della prima persona. Esse sono accolte nelle prime bozze di stampa – dove il numero d'ordine è caduto in conseguenza della rinuncia a *Suèbica I* e *Suèbica IV* – e quindi nel testo definitivo:

Al fantasma delle tue ellissi brancolo  
Luna e marea al non potere  
Io più ri-essere quando  
Improvvida su me tu dilagassi  
Opìma tenerezza  
Inarginato peso più del mondo.

La vicenda di *A Luciana, portalettere*, pur svolgasi in un arco temporale di pochi giorni, è più complessa, consistendo il lavoro di correzione anche nel recupero di lezioni momentaneamente superate. Una prima redazione dattiloscritta, con titolo *A Svetlana, portalettere* e data «14-16 febbraio 2000» in calce, mi viene inviata con un fax databile tra il 18 e il 19 dello stesso mese:

Svetlana ancora di soavissimi inchiostri  
Traslucidando resistono lettere  
Nel delirio mediatico se le deambuli  
Di porta in porta a volatili passi – tu

Minuetto alla vista che di raro  
A troppo terrestri sensi si esplicita  
Né più in là del sospetto che ci sia  
Fra noi chi ancora inciampa al contemplare delle stelle:

Di lui ridono e ridano servette di Tracia  
Non le preziose dame che in Kyoto e in Nagasàki  
E in Hiròshima ben al di qua dell'Inferno  
Miniavano trepide carte per un Amato lontano.

Con un intervento a penna Giudici ha cancellato al v. 2 *resistono* e lo ha sostituito con *persistono*. Sempre a penna è aggiunta, dopo la firma, la nota «P.S. | Svetlana | è in russo | la traduzione | letterale di Luciana». Nei giorni immediatamente successivi Giudici mi detta al telefono quattro cor-

rezioni ulteriori. Sulla tonica di *deambuli*, al v. 3, va messo un accento; *ci sia*, al v. 7, va portato a *vi sia*; *ancora*, al v. 8, va cassato; *Miniavano*, al v. 12, va sostituito da *Dipinsero*. Ne risulta una redazione che recita così:

Svetlana ancora di soavissimi inchiostri  
 Traslucidando persistono lettere  
 Nel delirio mediatico se le deambuli  
 Di porta in porta a volatili passi – tu

Minuetto alla vista che di raro  
 A troppo terrestri sensi si esplicita  
 Né più in là del sospetto che vi sia  
 Fra noi chi inciampa al contemplare delle stelle:

Di lui ridono e ridano servette di Tracia  
 Non le preziose dame che in Kyoto e in Nagasàki  
 E in Hiròshima ben al di qua dell'Inferno  
 Dipinsero trepide carte per un Amato lontano.

La stesura che Giudici mi invia con un fax databile tra il 23 e il 24 febbraio è però una sostanziale riscrittura della parte del testo che va dal secondo al settimo verso, con ritocchi anche nel primo (dove il vocativo è isolato dalla virgola e *ancora* cade) e nell'ottavo (per adeguamento sintattico al precedente); mentre nella strofa finale l'unico intervento consiste nel ritorno al *miniavano* del dattiloscritto di partenza, ora anticipato al penultimo verso in posizione di *contre-rejet*. Il nuovo titolo, il definitivo *A Luciana, portalettere*, è una sorta di traduzione della nota sulla corrispondenza dei nomi russo e italiano; la data è aggiornata in «14-20 febbraio 2000»:

Svetlana, di soavissimi inchiostri  
 Lettere sfidano il chiasso del mondo  
 Ai volatili passi onde le rechi  
 Di porta in porta qual di fiore in fiore

Musichetta ai miei occhi che di raro  
 A troppo terrestri sensi si rivela  
 Né più in là del sospetto che uno esista  
 Fra noi che inciampa al contemplare delle stelle

Di lui risero e ridano servette di Tracia  
 Non le preziose dame che in Kyòto e in Nagasàki  
 E in Hiròshima prima dell'Inferno miniavano  
 Trepide carte per un Amato lontano.

Segue la dettatura telefonica di sei interventi: va introdotta l'epigrafe da Yeats; il v. 2 va ricondotto alla lezione del primo invio (accolta la lezione *persistono*); al v. 4 viene annullata la comparazione (*qual* va sostituito con *e te*); al v. 5 *alla vista* sostituisce *ai miei occhi*; al v. 7 *che uno esista* va corretto secondo la lezione dettata nella telefonata precedente, *che vi sia*: il che comporta la correzione di *che* in *chi* al v. 8. Ne risulta la redazione che andrà in stampa:

*How can we know the dancer from the dance?*

W.B. Yeats

Svetlana, di soavissimi inchiostri  
 Traslucidando persistono lettere  
 Ai volatili passi onde le rechi  
 Di porta in porta e te di fiore in fiore

Musichetta alla vista che di raro  
 A troppo terrestri sensi si rivela  
 Né più in là del sospetto che vi sia  
 Fra noi chi inciampa al contemplare delle stelle

Di lui risero e ridano servette di Tracia  
 Non le preziose dame che in Kyòto e in Nagasàki  
 E in Hiròshima prima dell'Inferno miniavano  
 Trepide carte per un Amato lontano<sup>34)</sup>.

5. *A Luciana, portalettere* è la più recente delle poesie che Giudici consegna a Nicoletta Mondadori. I motivi delle esclusioni non sono sempre perspicui. È assai probabile che l'estromissione dal fascicolo de *I capi*, *La nube* e *Quasi un epigramma* si debba alla diversità tonale di questi testi più antichi rispetto a quelli del gruppo cronologicamente maggioritario. Contro *Auguri a Francesca C....* avrà giocato il carattere troppo spiccatamente occasionale dell'epigramma (ciò che aveva indotto l'autore a non

34) Intanto Giudici ha sviluppato lo stesso argomento nel *Fil di fumo* intitolato *Ma la bella postina mi mancherà...*, «Il Tirreno», 26 marzo 2000, che inizia così: «Se penso alla giovane, graziosa e gentile portalettere che, a un lieve passo di musica, distribuisce la posta nel piccolo paese dove io vivo, pur testardamente non rinunciando alla residenza anagrafica in una delle due grandi città, tra le quali si è divisa la mia esistenza adulta, penso anche (e non senza una punta di malinconia) che fra non molti anni potrà non esservi più posto per un mestiere come il suo. Sarà, infatti, praticamente scomparso quel genere di scrittura, umile per lo più, ma in qualche caso nobilissimo, che potremmo comprendere nella generica definizione di letteratura postale (o "epistolare", per non dimenticare le lettere inviate o consegnate a mano)».

includere nella raccolta “*Da Ciccio*”), mentre il sacrificio di *Suèbica I* e *Suèbica IV* potrebbe essere dovuto al timore di un disequilibrio architettonico come portato di un’ipotetica sequenza trimembre entro un insieme di proporzioni ridotte (è pur vero, d’altra parte, che sarebbe stata praticabile l’impaginazione continua adottata per *Interni*). Per *King to-morrow*, *Madrigale* e *Di un come se* si potrà sempre pensare a rinuncie dovute a giudizi di valore: giudizi condivisibili, forse, nel caso delle prime due poesie; meno condivisibili nel caso della terza, per la quale non escluderei un gesto di autocensura. Ai diciassette testi selettivi se ne aggiungerà di lì a un paio di settimane un diciottesimo, *Fortuna*, che occuperà la posizione conclusiva della prima delle due asimmetriche sezioni – rispettivamente di quindici (poi sedici) e due poesie – nelle quali Giudici ha nel frattempo ordinato il corpus. Non ricordo che il poeta mi abbia fatto partecipe della sua riflessione riguardo a una successione diversa da quella dettata dall’ordine alfabetico dei titoli; né so quando si sia affacciata l’idea del titolo da attribuire all’insieme, e nemmeno se l’isolamento di *Labiale muta* e *Save Our Souls* a formare una microsezione separata dal corpo maggiore della raccolta sia iniziativa precedente o susseguente la consegna del testo a Nicoletta Mondadori. È possibile che nell’elezione della poesia *Save Our Souls* a momento apicale della raccolta e dunque della parte “maggiore” de *I versi della vita* (giacché *Protostorie e poesie disperse* ha carattere di *appendice*) abbia avuto parte il giudizio di Carlo Ossola e il ruolo analogo che l’amico studioso aveva attribuito agli stessi versi nel volume conclusivo dell’*Antologia della poesia italiana* di Einaudi («Nella poesia – aveva scritto –, per gli echi leopardiani, le citazioni straniare da Pascoli, il ricordo alluso di Paul Celan, è davvero il silente congedo dal Novecento»). La scelta di distribuire asimmetricamente i diciotto testi in due sezioni di sedici e due si legge bene come conseguenza della doppia esposizione – topologica e nominale – della poesia *Save Our Souls*: a cui il lettore giunge preparato dal silenzio che segue *Fortuna* (materialmente, una pagina bianca su cui compaiono in corpo minore i titoli delle due poesie che seguono) e da un testo tematicamente e stilisticamente coerente nella tensione al sublime, ma di distesa articolazione in trenta versi e quattro parti numerate: a far risaltare la rastremazione dell’insieme negli stilati otto versi di congedo.

Nell’ordinamento dei sedici testi che formano la prima sezione Giudici sembra far agire innanzitutto il principio dell’aggregazione tematica. Credo si possano individuare tre nuclei, a ognuno dei quali afferiscono quattro testi. Il tema erotico raggruppa *Interni*, *Suèbica*, *A Luciana*, *portlettere* e *Fortuna*; momenti o tentativi di consuntivo esistenziale sono *Caleidoscopio*, *Ciò che non siamo*, *La lezione*, *Buenos Aires*; l’assunzione metaforica dei giochi di carte stringe *Quale un lettore di vecchi romanzi*,

*Poker, Ma più che gli altri e Ultima mano.* Una quarta serie pare formata da poesie di sollecitazione occasionale, nell'interlocuzione con amici scrittori e artisti: sono *Per Allen tornando da Atene* (il dedicatario è Allen Mandelbaum), *Figure di Baj, I cavalli, le pomone...* e *A un computer*, che la redazione dell'*Ur-Save Our Souls* ricordava pubblicata «a istanza di V. Magrelli». Si noterà che tre delle quattro serie così individuate sono formate da testi materialmente contigui: si configurano, cioè, come cripto-sottosezioni. Nell'ordine, sono la serie "esistenziale", quella delle "dediche" e quella dei giochi di carte. L'eccezione è data dalla prima, i cui testi sono distribuiti all'inizio (il primo) e alla fine (gli altri tre) della sezione: dislocazione temperata dal nesso coesivo dell'apostrofe a un *tu* comune alla quarta poesia di *Interni* e alle tre finali, e asimmetria bilanciata dall'essere *Interni* una sequenza che raccoglie quattro poesie. Il ruolo di *Interni* è cruciale: strutturalmente anaforico, nel ripresentare la figura di Creusa, e cataforico, nell'enunciare un tema che sarà ripreso solo nelle tre poesie conclusive. Giusta questa ricostruzione della struttura della sezione come macrotesto, resta da dire che Giudici sembra curare con particolare attenzione i legami tra le cripto-sottosezioni, in un gioco di rimandi che tocca soprattutto le zone liminari. Nella seconda criptosezione – quella delle poesie di interlocuzione – guardano alla prima le prime due poesie (*Per Allen...* e *Figure di Baj*), alla terza l'ultima (*A un computer*); lo stesso può dirsi per la terza, dove è particolarmente evidente il rapporto di continuità che con *A un computer* stabiliscono *Quale un lettore di vecchi romanzi* e *Poker*, e che lascia affacciare in *Ultima mano* un elemento tematico – quello "lunare" – immediatamente ripreso da *Suèbica* (e, più avanti, da *Labiale muta* e *Save Our Souls*). Altro il lettore vedrà da sé.

6. La storia redazionale di *Save Our Souls* ha sviluppi di rilievo anche dopo la consegna del dattiloscritto a Nicoletta Mondadori, nella correzione delle bozze stampate dall'editore il 4 maggio, il 10 maggio e il 12 giugno: bozze che furono inviate in copia anche a me, e che conservo nel mio archivio. Le citerò in sigla, usando le prime tre lettere dell'alfabeto; e tralascerò, nel ripercorrerne la vicenda, la correzione dei refusi e i fatti meramente grafici.

Le bozze *A* risultano una fedele copiatura del dattiloscritto, al quale si attendono anche nelle dettagliate indicazioni di data. Queste vengono ridotte sommariamente nelle bozze *B*, per precisarsi nella forma definitiva solo con le bozze *C* (fui io a trasmettere via fax l'elenco delle datazioni che Giudici mi aveva dettato al telefono). Per esempio, in *Interni* la successione è «Marzo-maggio-giugno '87 | (Riprese tra il 21-IX e il 3-X-99)» > «Marzo-maggio-giugno '87» > «Marzo 1987 – 3 ottobre 1999», in *La lezio-*

ne è «8-9 ottobre 1986 | (Riscritta con varianti il 2-3-16 settembre e 3 ottobre 1999)» > «8-9 ottobre 1986» > «8-9 ottobre 1986 – 3 ottobre 1999», in *Ma più che gli altri* «26-VI-1988 | (Ricopiata con lievi varianti il 2-IX-1999 e con varianti ulteriori il 13-XII-1999)» > «26-VI-1988» > «26 giugno 1988 – 13 dicembre 1999». L'unico altro intervento sostanziale delle bozze *B* è la correzione del v. 8 di *Fortuna*. Le bozze *A* avevano «Non scordarsi di lei tutta la vita», che Giudici intende mutare in «Non scordarsi di noi tutta la vita» ma che viene erroneamente recepito – probabilmente per un fraintendimento della scrittura manoscritta o della voce dettante – come «Non scordarsi di voi tutta la vita»: lezione che si legge emendata sulle bozze *C*. Sulle seconde bozze Giudici interviene per instaurare due nuove lezioni: il v. 3 di *Per Allen tornando da Atene* – «Se la dose è troppo alta» – è sostituito da quello definitivo: «Se troppo alta è la misura»; il v. 16 di *Ultima mano* – «Che finalmente stravolta tu ne trasudi» – è mutato in «Che tu stravolta infine ne trasudi». Inoltre, le bozze *C* vedono accolta la spaziatura strofica in *Save Our Souls*, in conformità con la prima stampa. Gli interventi continuano sulle terze bozze: si uniformano testo e datazione de *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo* alla lezione della *plaque* appena pubblicata, ed è mutato il v. 7 di *Fortuna*, che da «Da correre per una» perviene alla lezione definitiva «Da corrersi per una». Siamo, con questo intervento, alla metà di luglio, come ricavo dal testo del fax che inviai a Nicoletta Mondadori per comunicare la correzione.

Non farei cenno di due ulteriori vicende correttorie se non avessi in mente un avvertimento di Giudici, quello che ci richiama all'importanza che hanno, in poesia, «il com'è fatta una parola, la forma delle lettere di cui è composta»<sup>35</sup>). La prima riguarda l'accento sulla tonica di *tremolii*, alla fine del v. 3 di *A un computer*. Tutti i dattiloscritti a me noti e la stampa in rivista hanno la parola accentata (come, due versi sotto, *zufolii*). La forma senza accento compare nelle bozze *C* e, non corretta, va in stampa. È stata emendata, su mia indicazione, nella seconda edizione (2008) de *I versi della vita*. Un problema analogo, ma non identico, è posto dal sintagma francese *à rebours* al v. 11 de *I cavalli, le pomone...* Il più antico dei dattiloscritti, quello inviato a Giorgio Soavi, ha la forma corretta, senza accento; tutti gli altri dattiloscritti e le stampe quella accentata: *à rébours*. In questo caso la lezione si è perpetuata nella seconda edizione del «Meridiano»: ma il dubbio – voi capirete – resta...

RODOLFO ZUCCO

35) G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o 1992, p. 44.

## «Qui sta il ricco e lo strano»: Giudici traduttore di Eliot

L'articolo ripercorre la storia dell'incontro di Giudici con la poesia di T.S. Eliot, avvenuto per la prima volta alla fine degli anni '40 attraverso la traduzione. Partendo da alcune dichiarazioni dell'autore, si dimostra che la sistemazione *a posteriori* di due poesie eliotiane nel quaderno del '97, *A una casa non sua*, non costituisce semplicemente la ripresa di un interesse giovanile, ma la fase conclusiva di un lavoro interpretativo duraturo e proficuo. Si individua, nella fine anni '50, il periodo di maggiore assimilazione di alcuni motivi eliotiani, poi entrati a far parte dell'immaginario poetico di Giudici, come quello dell'alterità, della lingua strana e della maschera. Questa fase intermedia del dialogo con Eliot è inoltre confermata dal ritrovamento di due versioni precedenti alle traduzioni finali presentate in quaderno e finora sconosciute: quella inedita di *Ash-Wednesday*, datata 1956 e conservata presso l'archivio Scheiwiller, e quella quasi dispersa di *The Cultivations of the Christmas Tree*, pubblicata lo stesso anno sul quotidiano «La Sentinella del Canavese». Il confronto tra le due versioni di *Ash-Wednesday* permette di osservare il progressivo avvicinamento di Giudici al principio dell'alterità, mirabilmente sintetizzato da Eliot nella formula del “*rich and strange*”. Infine, si rintracciano le varie occorrenze di questo fortunato sintagma e si osserva che la sua ripresa, a distanza di anni, rappresenta per il traduttore poeta anche uno strumento di affermazione letteraria.

Per Giudici l'incontro con il testo da tradurre, non importa quanto desiderato o casuale, non avviene mai in un tempo unico. Al contrario: le traduzioni spesso impongono grandi viaggi temporali, e d'altronde, anche il percorrimto di questa lunga distanza “biografica”, tra un *passato* e un *presente* nella storia del traduttore, può servire a riempire i *gaps* di cui Giudici parla:

Assumiamo che [...] come ipotesi tra le condizioni favorevoli alla traduzione di poesia si deva comprendere anche quella di una forte «escursione» (o differenza) tra la lingua che si traduce e quella in cui si traduce; [...] E per forte escursione o differenza intenderei dunque quel divario o «salto» o *gap* che sia sufficientemente apprezzabile da invogliare allo sforzo di colmarlo e nel quale si colloca appunto lo *spazio* ideologico-motivazionale-operativo della traduzione.<sup>1)</sup> [corsivi dell'autore]

Nel caso di Eliot, ci troviamo, però, di fronte a una situazione limite: perché proprio la materia del primo incontro subisce un tale slittamento temporale da comparire tra le ultime cose, e il poeta americano di fatto è inserito nel secondo quaderno di traduzioni, *A una casa non sua*, del 1997. È lo stesso Giudici a conferire ai suoi inizi, un'aura misteriosa, quasi mitica, in un suo famoso intervento sulla traduzione del 1989:

Ecco che rovistando tra le vecchie carte non ancora cestinate, trovo una mia assai poco brillante traduzione delle prime due sezioni di *Ash-Wednesday* di T.S. Eliot, della cui datazione non sono completamente certo; doveva essere intorno al 1947, epoca in cui la conoscenza dell'inglese in Italia non era abbastanza diffusa e la mia in ispecie si trovava ad uno stadio più che primordiale. Ma come allontanare da me la tentazione di affrontare con l'ausilio di un dizionarietto da conversazione, un testo di Eliot, a quel tempo il più celebre e celebrato poeta vivente di lingua inglese?<sup>2)</sup>

La dichiarazione intende fare ordine; ma il gesto acquista ulteriore significato dal momento che queste traduzioni si spingono oltre i limiti cronologici della sua carriera poetica. Parlandone, Giudici è consapevole di rievocare una fase anteriore agli inizi "ufficiali" (le prime traduzioni da John Donne risalgono al 1954), ma anche un passato ancora interamente privato (la prima raccolta, *Fiori d'improvviso*, è del 1953), fatto di tentazioni giovanili e facili entusiasmi. È probabilmente proprio l'ammissione di un tale «peccato da Paradiso terrestre», come confessa poco più avanti, ad avergli imposto l'autocensura fino al quaderno del '97, in cui verranno finalmente presentate due versioni: la prima sezione di *Ash-Wednesday* e, contrariamente a quanto annunciato nell'intervento dell'89, non la seconda sezione dello stesso poemetto, ma uno degli *Ariel Poems*, *The Cultivation of Christmas Trees*<sup>3)</sup>. Anche in questo caso Giudici precisa l'appartenenza di Eliot a un progetto ben più antico e ammette il suo lavoro di perfezionamento in seconda ripresa: «Alcune di esse [delle traduzioni] risalgono a tempi remoti: quella di Eliot (ora completamente rifatta) addirittura al 1946 o '47»<sup>4)</sup>. L'inizio "privato" di Giudici sembra tuttavia inserirsi nella storia letteraria del tempo. Il 1947 è, infatti, l'anno della visita di Eliot in Italia; la voce del poeta raggiunge il pubblico, lasciando impressio-

1) G. GIUDICI, *Da un'officina di traduzioni*, in G. GIUDICI, *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti 1996, p. 22.

2) Ivi, p. 23.

3) G. GIUDICI, *A una casa non sua*, Postfazione di M. BACIGALUPO, Milano, Mondadori 1997, pp. 70-71.

4) Ivi, p. 9.

nati due testimoni d'eccezione, come Montale e Bertolucci<sup>5)</sup>. Lo stesso Giudici, altrove, ricorda: «nel 1947 ascoltai T. S. Eliot nell'aula magna del Collegio Romano leggere vestito di scuro in una scenografia da sacra funzione»<sup>6)</sup>. È in una di queste circostanze che vengono incise delle registrazioni, come quelle a cui Giudici fa riferimento in un altro passo, rievocando la capacità del poeta americano di «far coincidere lo strumento (voce) con lo spartito (poema) come in una corretta esecuzione musicale»<sup>7)</sup>. L'ammirazione per la *performance* di Eliot, che Giudici riversa in queste sue pagine sul ritmo della poesia, tradisce una meditazione duratura, degna dell'arco temporale segnato dalle sue traduzioni, ma testimonia anche una fase di tentativi reali o "virtuali" di avvicinamento alla poesia straniera, che la sua ricostruzione *a posteriori* vuole invece obliterare, caricando le due esperienze limite, l'inizio del 1947 e la ripresa cinquant'anni dopo, nel 1997, di una valenza quasi simbolica. Giudici riconduce, così, il suo *eliotismo* a due occasioni puntuali, senza tener conto degli effetti di lunga durata.

Sono, invece, gli anni Cinquanta a costituire lo sfondo di una "comunicazione" serrata, che vede Giudici non solo impegnato nella promozione dell'opera eliotiana con interventi piuttosto importanti nel dibattito letterario, ma soprattutto alle prese con un secondo tentativo di traduzione, passato, però, quasi del tutto inosservato, anche per questa volontaria reticenza del traduttore. Per ritrovarne le tracce occorre intrudersi tra le carte personali e i materiali non pubblicati. Tra le lettere che formano il carteggio di Giudici con il suo editore del tempo, Vanni Scheiwiller, è conservata una traduzione dattiloscritta della prima sezione di *Ash-Wednesday*, con data 25 luglio 1956. Giudici parla appositamente della traduzione allegata come di una "copia" della prima versione giovanile e promette di far avere all'editore la seconda parte:

Caro Vanni,  
ti mando solo la prima parte della mia giovanile traduzione da Ash Wednesday. La seconda quando avrò<sup>8)</sup> più tempo di ricopiarla. Non è il tempo che mi manca è la voglia [...].

La traduzione doveva probabilmente servire per un'antologia di poeti del

5) Cfr. E. MONTALE, *Buon viaggio, Mr. Eliot*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di G. ZAMPA, vol. I, Milano, Mondadori 1996, p. 721. Cfr. A. BERTOLUCCI, *Appunti / Eliot*, in «Paragone», n. 2, febbraio 1950, p. 64.

6) G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o Edizioni 1992, p. 89.

7) Ivi, p. 60.

8) CENTRO APICE, Archivio Scheiwiller (in corso di riordino), Carteggio Vanni-Giudici.

Novecento, poi rimasta sepolta tra i tanti progetti della casa editrice. Le abitudini di lavoro di Giudici prevedono, tuttavia, continue riscritture e spesso proprio il passaggio dalla penna alla macchina da scrivere permette al testo in questione un cambio di *status*, dalla bozza a una stesura successiva verso la redazione definitiva. Anzi, per Giudici, spesso l'atto del copiare diventa sinonimo di creazione, come spiega chiaramente in un passo della *Dama non cercata*:

Finché, verso la fine di ottobre, [...] il foglio sgualcito mi capitò tra le mani e, poiché un altro foglio ancora immacolato si trovava davanti a me già nella macchina da scrivere, cominciai (è il caso di dirlo) quasi «macchinalmente» a ricopiare quei brutti versi, cambiando prima qua e là qualche parola, poi cercando di essere più preciso e introducendo motivi nuovi, poi eliminando certe maldestre esplicitazioni [...]. E poi copiai un'altra volta, sempre cambiando, e poi un'altra, un'altra ancora, e così via fino alla nona, decima stesura, quando sentii o credetti di sentire che non c'era da cambiare più niente e che avevo (spero) abbastanza fedelmente trascritto il messaggio del mio «io altro». <sup>9)</sup> [mio corsivo]

La traduzione, dunque, gode dello stesso trattamento, ed è causa dello stesso avvilitamento prodotto dai versi originali: nella lettera all'editore, dietro la sbrigativa allusione a un periodo poco favorevole, si nascondono, forse, la fatica e la frustrazione di non riuscire a innescare un nuovo processo creativo. Che non si tratti, infatti, soltanto di una trascrizione, ma di un nuovo impegno interpretativo, lo si capisce anche da un altro progetto iniziato quasi contemporaneamente: la traduzione di *The Cultivation of Christmas Trees*. La poesia fa parte, come accennavo, degli *Ariel Poems*, la stessa serie prediletta da Montale al tempo delle sue traduzioni su *Solaria* nel 1929, ma viene aggiunta da Eliot solo nella seconda edizione del libro nel '54. La traduzione di Giudici sul settimanale locale di Ivrea, a pochi mesi di distanza dallo scambio epistolare con Scheiwiller e in una redazione diversa da quella in seguito confluita nel quaderno, individua nella metà degli anni '50 una fase intermedia, e però cruciale, nel confronto con l'opera di Eliot, oltre a dimostrare la prontezza del traduttore nel riconoscere gli spazi editoriali del momento <sup>10)</sup>.

9) G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata*, Milano, Mondadori 1985, p. 71.

10) G. GIUDICI, *La coltivazione degli alberi di Natale*, in «La sentinella del Canavese», 21 dicembre 1956, poi in *T.S. Eliot e l'Italia*, in «Nuova corrente», n. 103, gennaio-giugno 1989, pp. 22-23. A. SATTI CENTANIN, nel suo intervento sulla traduzione del '95 non ne dava notizia: «Di tali traduzioni, per quanto ne sappiamo nessuno ha mai visto nulla», *Mistero, distanza e sardine sott'olio: teoria e pratica della traduzione in Giovanni Giudici*, in «Hortus», n. 18, 1995, p. 101.

Due anni prima, lo stesso tempismo ed entusiasmo lo avevano portato a recensire, per *La Fiera letteraria*, *The Confidential Clerk*, una commedia appena rappresentata in Inghilterra e non tra le più lette in Italia<sup>11)</sup>. Affrontando il tema della «vocazione imperfetta» del protagonista, Giudici riconosce nell'invito cristiano di Eliot alla saggezza della rassegnazione «la formulazione di un'estetica, in termini di poesia»<sup>12)</sup>. Emerge il motivo dell'*alterità*, attraverso la metafora della lingua straniera («chi è per noi quell'*altro*, che si sostituisce alla nostra antica persona, che ci fa parlare nella sua lingua straniera?» si chiede Giudici). Al contempo, l'articolo mostra un lettore già competente, capace di confrontarsi direttamente con il testo originale, di cui riporta ampie citazioni, e ci permette, inoltre, di capire che la ricezione dei *Four Quartets* avviene abbastanza presto e senza la mediazione del testo italiano. Sebbene, infatti, i *Quartetti* fossero noti in frammenti già a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, la prima traduzione in italiano, a cura di Filippo Donini, in volume, risale solo al 1959<sup>13)</sup>. Giudici, invece, dimostra di conoscerli già in questa circostanza, quando stabilisce un legame tra l'etica cristiana della commedia e il messaggio dei *Quartetti*, citando alcuni versi di *East Coker*, che traduce per il lettore:

Per arrivare a ciò che non conosci – devi passare per una via che è la via d'ignoranza. – Per possedere ciò che non possiedi – devi passare per la via di privazione. – Per arrivare dove tu non sei – devi passare per la via in cui non sei<sup>14)</sup>.

Vale, dunque, anche per lui, la preferenza dell'Eliot cristiano, quello del duplice passaggio, religioso e stilnovistico, secondo una ben nota interpretazione che Montale aveva affidato alle pagine di *Circoli* nel 1933, e che, secondo Fortini, avrebbe determinato, un «blocco» durato più di cinquant'anni nella letteratura italiana<sup>15)</sup>.

11) Le opere più commentate sono sicuramente *The Cocktail Party* e *The Family Reunion*; rimando alla bibliografia di L. CARETTI, *T.S. Eliot in Italia, saggio e bibliografia (1923-1965)*, Bari, Adriatica 1968.

12) G. GIUDICI, *La via della saggezza*, in «La Fiera letteraria», 2 maggio 1954, p. 1.

13) T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, traduzione di F. DONINI, Milano, Garzanti 1959. Questa edizione in volume era però stata anticipata dalla traduzione di A. RIZZARDI, *Quattro Quartetti* in «La Fiera letteraria», 10 agosto 1952. Cfr. L. CARETTI cit..

14) G. GIUDICI, *La via...* cit., p. 1.

15) E. MONTALE, *T.S. Eliot*, in «Circoli», n. 6, novembre-dicembre, 1933, p. 50, poi con il titolo *Omaggio a T.S. Eliot*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, vol. I, cit., p. 495. F. Fortini, invece, scriveva: «Eliot è stato per cinquant'anni la poesia, senza Eliot non si capiscono troppe cose. Montale compreso», F. FORTINI, *Tre segnalazioni*, in F. FORTINI, *Disobbedienze, 1. Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, vol. I, a cura di R. ROSSANDA, Roma, manifestolibri 1997, p. 105.

Uno spoglio degli articoli più programmatici di questo periodo lascia infatti presumere gli effetti incantatori di quello che Giudici definirà lo «sguardo di Medusa» esercitato da Montale, la cui influenza è riscontrabile nei versi tanto quanto nelle sue traduzioni<sup>16)</sup>. Questo, forse, proprio a partire da un primissimo effetto censorio. Va ricordato, infatti, che nel '47 (la stessa data indicata da Giudici per le sue prove giovanili), proprio mentre pubblicava la sua traduzione di *Animula*, Montale esprimeva un severo giudizio nei confronti degli avventati traduttori italiani, lamentando il dis-servizio riservato, fin a quel momento, alla poesia di Eliot:

gli italiani quando non si appagano di una modesta letteralità, sono forzati a una ricerca di monosillabi, di elisioni e di cesure che certo stravolgono il genio originariamente plastico e disteso del nostro discorso<sup>17)</sup>.

Più felicemente, invece, la mediazione di Montale facilita l'assimilazione di nuove categorie critiche, come, ad esempio, la fortunata definizione di poesia metafisica, coniata da Eliot nel lontano 1921, ma penetrata nel contesto italiano anche attraverso la poesia di Montale<sup>18)</sup>. In un lungo articolo del 1950, Montale ricapitolava il percorso di Eliot, definendolo «lirico concentratissimo», ma anche «poeta razionale» nel solco della migliore tradizione modernista; l'eliotiana teoria del correlativo oggettivo, applicata da critici anche alla poesia di Montale, è da lui accettata nella comune matrice metafisica: «la poesia può, anzi deve essere, metafisica non esprimendo idee ma il fondo emotivo delle idee»<sup>19)</sup>. Attraverso Eliot e la poesia di John Donne il termine “metafisico” acquista una risonanza nuova in Italia, rafforzando, per mezzo di genealogie allargate, linee diverse della poesia contemporanea. Per Montale “metafisico” serve a opporre un filtro intellettualistico alla rarefazione della lingua petrarchesca. Ungaretti, per il quale Donne è parte di una costellazione di autori barocchi, sembra, invece, attratto dalla violenza sensuale della sua poesia<sup>20)</sup>. È nell'accezione montaliana, però, che la parola si trasmette alla coscienza di Giudici, per il

16) G. GIUDICI, *Oltre Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della FONDAZIONE MARIO NOVARO, Bologna, il Mulino 1998, pp. 21-26. Cfr. anche J. BUTCHER, *Intervista a Giovanni Giudici*, in J. BUTCHER – M. MORONI (eds.), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester, Troubador 2004, pp. 213-220.

17) E. MONTALE, *Eliot e noi*, in «L'immagine», I, n. 5, novembre-dicembre 1947, poi in E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, vol. I, op. cit., pp. 713-719.

18) T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in T.S. ELIOT, *Selected Essays*, London, Faber & Faber 1951<sup>1</sup>, pp. 287-288.

19) E. MONTALE, *Invito a T. S. Eliot*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, vol. I, cit., p. 988.

20) G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO – L. REBAY, Milano, Mondadori 2001, pp. 528-529.

quale, oltre a evocare la componente cristiana, “metafisico” si carica di un significato militante: non a caso, Eliot è citato più volte in un articolo sui poeti della *quarta generazione*<sup>21)</sup>. Giudici cerca di riscrivere un nuovo canone novecentesco, rivalutando quella che gli sembra la più coerente linea “metafisica” italiana. Oltre a Montale, le sue preferenze si rivolgono ai poeti della prima generazione: cioè a Sbarbaro, Jahier e, soprattutto, Rebora per il suo moralismo inquieto. Giudici riconosce a questi poeti «lo sgomento metafisico», e a proposito di Rebora scrive:

Rileggendo i *Frammenti lirici*, che precedono di quasi un decennio *The Waste Land*, vien fatto di pensare a quanta parte del pensiero poetico eliotiano fosse già scontata negli spigolosi, duri, incresciosi versi di un Rebora che aveva già conosciuto da un pezzo la *living death*<sup>22)</sup> (ma lui la chiamava “morte vivente”) della società contemporanea.

Di Sbarbaro, invece, ammira la semplicità comunicativa, la rinuncia a certa allusività di maniera.<sup>23)</sup> L'intervento che maggiormente segnala il debito montaliano e, al contempo, lo sforzo di creare una linea in cui inserirsi, è sicuramente *Verso una soluzione metafisica*, in cui si fa accorato l'appello a nuovi contenuti umani, metafisici, appunto:

Indipendentemente dai suoi esiti personali, credo che Montale ci abbia esplicitamente aperto una strada *verso una soluzione metafisica* della cosiddetta angoscia esistenziale: un'angoscia, per bene intenderci, che è fatta, non soltanto di sofferenza, ma anche di (rara) letizia; non soltanto di disperazione, ma anche di speranza; non soltanto di pavida evasione, quanto di accettazione virile.<sup>24)</sup> [miei corsivi]

Sulle tracce di Montale, Giudici supera senza rimpianti l'esperienza della *Terra desolata*, per assimilare il “terzo tempo” della poesia eliotiana, come si evince nella lieve critica ai saggi americani di Luciano Anceschi:

Questa speranza è stata di Eliot, e in noi rimane, *di natura metafisica*: è un costante punto di arrivo che la poesia ci propone, ogni qual volta tentiamo, attraverso la parola scritta, di intravedere un ordine, *di veder-ci più chiaro*. [...] Non ci troviamo dunque – alla fine di un “primo tempo” – ancora soli a puntellare di splendidi *frammenti le nostre rovine*; a cercare però con angosciosa speranza la salvezza (non la chiusura!)

21) G. GIUDICI, *Argomenti su «Quarta generazione»* in «L'esperienza poetica», nn. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp. 51-59.

22) G. GIUDICI, *Revisione critica di un periodo storico letterario*, in «La Fiera letteraria», 5 giugno 1955, p. 4.

23) G. GIUDICI, *Il nostro coetaneo Sbarbaro*, «La Fiera letteraria», 13 novembre 1955, p. 4

24) G. GIUDICI, *Verso una soluzione metafisica*, in «Stagione», 2, 6, estate 1955, p. 5.

del Dogma al fondo di noi, con la poesia sempre più a fendere il buio?<sup>25)</sup>  
[miei corsivi]

In un altro articolo, intitolato *Coscienza poetica*, ricorrono, ancora, numerose citazioni eliotiane, fino alla formulazione di una vera e propria “missione” del poeta:

Se si deve parlare, dunque, di una missione del poeta questa sarà di *parlare a viso aperto* al suo prossimo, di confessare la realtà dell'anima, di trasformare, secondo le parole di Eliot «le *proprie agonie private e personali* in alcunché di *ricco e strano*, in qualcosa di universale e impersonale». <sup>26)</sup> [miei corsivi]

La coppia d'aggettivi, “ricco e strano”, sembra offrirsi come sostituto dell'ossimoro chiarezza/oscurità, implicito nell'originaria definizione di poesia metafisica e indicativo delle contraddittorie tentazioni poetiche del primo Giudici<sup>27)</sup>. La citazione, tuttavia, serve a Giudici per selezionare un elemento centrale nella sua poetica: come abbiamo, infatti, osservato, già a partire dalla prima recensione eliotiana, “strano” è aggettivo che qualifica il fare poesia, cioè appunto, come lui stesso avrebbe chiarito, il mettersi in ascolto di un proprio io *altro*; ma, la metamorfosi poetica evocata da Eliot, come vedremo, è anche il tassello di un mosaico intertestuale più vasto in cui Giudici si inserisce. Fin qui, è interessante notare come il principio della “stranezza”, grazie al costante gioco paranomastico strano/straniero, venga di fatto teorizzata per la prima volta in una poesia di *La vita in versi*, dove è ancora un motivo eliotiano, tratto dal primo *Chorus* di *The Rock*, a essere “tradotto” da Giudici: «Credi, non è per pietà di me stesso, | già stanco per più aspetti, che ripeto | in forma *variata questi versi stranieri*: | solo, li vedo veri – se guardo indietro»<sup>28)</sup>.

L'interesse di Giudici per il teatro di Eliot emerge, inoltre, anche da una polemica letteraria sul lirismo che lo vede coinvolto insieme a un'altra traduttrice e poetessa di quarta generazione: Margherita Guidacci. Al «pregiudizio lirico» denunciato da Guidacci, Giudici registra un opposto «pregiudizio antilirico», talmente diffuso da intaccare la fiducia di un «lirico come

25) G. GIUDICI, *Fedeltà di Aneschi*, in «La Fiera letteraria», 22 aprile, 1956, p. 5.

26) G. GIUDICI, *Coscienza poetica*, in «Stagione», 2, 5 (primavera 1955), p. 2.

27) Sull'oscurità/semplificata della poesia metafisica, cfr. T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in T.S. ELIOT, *Selected Essays* cit., p. 289. Sul primo Giudici, scrive S. Morando: «Chiarezza formale e ombra contenutistica sono così ossimoricamente colluttanti nel libro [*La stazione di Pisa* ]», S. MORANDO, «*Versi di alta ispirazione*». *La poesia di Giudici da “Fiori d'improvviso” a “L'intelligenza col nemico”*, in *Prove di vita in versi, il primo Giudici*, in «Istmi», nn. 29-30, 2012, p. 80.

28) G. GIUDICI, *La vita in versi*, in G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, Milano, Mondadori 2008<sup>2</sup>. Cfr. l'apparato critico, p. 1386.

Montale», qui citato in uno dei suoi giudizi poco lusinghieri sul verso prosastico di Eliot:

Comunque, anche accettando la proposta di E. M. di togliere gli «a capo» ai drammi eliotiani, non temerei di avanzare la proposta contraria – di togliere le didascalie di scena e le battute di mezzo verso, di un verso o di due – per dare a certe forti liriche la veste che veramente loro compete.<sup>29)</sup>

Anche i quaderni di questi anni, pieni di citazioni e riflessioni sulle opere di Eliot, registrano un'attenzione speciale per il drammaturgo (in particolare per *The Cocktail Party* e *The Family Reunion*), e, di conseguenza, per Montale, suo commentatore più assiduo<sup>30)</sup>. In un articolo del 1960, una riflessione sui saggi di Eliot, appena tradotti in italiano da Alfredo Giuliani, e in particolare sul famoso *The Social Function of Poetry*, consente a Giudici un nuovo aggancio alla sua commedia preferita:

vediamo riaffiorare in margine al problema del rapporto poesia-nazionalità uno dei temi già familiari al lettore di *The Confidential Clerk*: «una delle ragioni per non impadronirsi di un'altra lingua in luogo della propria è che la maggior parte di noi non vuole divenire una persona diversa». [miei corsivi]

Dietro quella che Montale aveva definito una «commedia d'intrigo» «dall'intreccio romanzesco», Giudici riconosce un motivo squisitamente lirico di cui si appropria, eleggendolo a tratto distintivo della sua *persona* letteraria. Nella vicenda del personaggio, infatti, Eliot aveva raccontato un'esperienza poetica molto più importante:

But I have also found sometimes that a piece of poetry, which I could not translate, [...] conveyed something immediate and vivid, which was unique, different from anything in English – something I could not put into words and yet *felt* that I understood. And on learning that language better I found that this impression was not an illusion, not something which I imagined to be in the poetry, but something that was really there. So in poetry you can, now and then, *penetrate into another country*,<sup>31)</sup> so to speak, before your passport has been issued or your ticket taken. [miei corsivi]

29) G. GIUDICI, *Il pregiudizio antilirico*, in «L'esperienza poetica», nn. 9-11, gennaio-settembre, 1956, p. 67.

30) Cfr. le recensioni di *The Cocktail Party* e *Murder in the Cathedral*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, op. cit., vol. I, pp. 954-959 e vol. II, pp. 2125-2129. Per la presenza di Eliot nei *Quaderni* di Giudici, cfr. *Quaderno 1949-1954*, trascrizione e note di T. FRANCO, in *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, «Istmi», n. 35, 2015, pp. 23-73.

31) G. GIUDICI, *Eliot, la poesia e i poeti*, in «Comunità», XIV, n. 80, giugno 1960, p. 95.

32) T.S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber 1957, p. 24.

Sebbene si mostri critico verso certa autoreferenzialità della prosa eliotiana, di fatto Giudici legge in questo brano la difesa di un'amatorialità da lui stesso praticata nella traduzione: quella del poeta che impara "traducendo" una lingua straniera, e in questo modo si allena a "sentire" diversa la lingua della poesia.

A questo punto, le analogie con Eliot sono stabilite; e, proprio perché è arrivato a identificarsi con alcuni dei suoi principi estetici, Giudici sente che deve distanziarsene. L'abbandono del modello eliotiano, però, coincide in parte con il distacco dalla figura che più lo aveva guidato in questo viaggio: ovvero Montale. È proprio grazie all'intensa attività del tradurre che Giudici si libera dalle sue influenze, *arricchendo* la sua lingua poetica di nuove esperienze secondo le sollecitazioni involontarie più varie<sup>33</sup>); ma anche adoperando spregiudicatamente nuove strategie citazionistiche per confrontarsi con i suoi modelli.

L'esempio più clamoroso proviene proprio dal passo di *The Confidential Clerk* che Giudici, molti anni dopo, ripescava dalla sua memoria e inserisce nella prefazione alle opere del Belli, a margine delle sue riflessioni sulla lingua del poeta:

... Come se, mettiamo, impari a parlare  
correttamente una lingua straniera,  
fino a pensare in quella lingua, ecco  
mentre la parli ti senti  
piuttosto un'altra persona.  
Non sono sicuro che mi piaccia  
L'altra persona che mi sento di diventare  
anche se mi affascina.<sup>34)</sup>

La citazione serve a riconoscere nell'uso del dialetto una funzione di maschera, secondo una metafora che Giudici ha, a quel punto, già da tempo formalizzato nei versi di una sua famosa poesia: «Se la lingua è una maschera | Maschera della maschera è la lingua straniera»<sup>35</sup>). Tuttavia, il riferimento eliotiano si rivela fortemente ambiguo, perché proprio mentre Giudici sembra invocare l'*auctoritas*, l'accostamento ai propri versi, lasciati volutamente anonimi, crea confusione sulla paternità del concetto:

Se "la lingua è una maschera" (come si può leggere persino in una qual-

33) Cfr. il paragrafo *Bricoler, Bricoleur, Bricolage*, in G. GIUDICI, *Andare in Cina...* cit., pp. 20-21.

34) G. GIUDICI, *Belli e la lingua strana*, in M. TEODONIO (a cura di), *Giuseppe Gioacchino Belli*, Roma, Newton Compton 1998, p. IV. Testo originale da T.S. Eliot, *Tutto il teatro*, a c. di R. SANESI, Roma, Bompiani 2003, vol. II, p. 258.

che poesia del nostro tardo Novecento) e “maschera della maschera è la lingua straniera”, altrettanto si potrà dire di ogni dialetto, sottolingua, gergo corporativo, lessico “famigliare”, rispetto alla vigente e egemone della specifica contingenza geografica, culturale, sociale.<sup>36)</sup>

L'episodio di questo *trompe-l'œil* letterario, che Giudici offre un po' scherzosamente ai suoi lettori, è però anche il risultato di un rapporto alla pari che è ormai in grado di esibire con la sua fonte. Un cambiamento simile subisce il rapporto con Montale, che, se da un lato è liquidato pubblicamente (nella famosa poesia *Il cattivo lettore*), dall'altro costringe a un confronto più prolungato. È alla luce di questa rivalità che le reticenze di Giudici sulle sue traduzioni degli anni '50 rivelano un inconfessato desiderio di emulazione. Limitiamoci a osservare alcune coincidenze: il primo cenno di Giudici alle traduzioni di *Ash-Wednesday* risale, come abbiamo visto, al 1989; la confessione è successiva alla scoperta di nuove versioni eliotiane tra le carte di Montale, per lungo tempo conosciuto solo come traduttore di alcuni *Poems*, ma a partire dal '77 ufficialmente noto anche per due frammenti della prima e seconda parte di *Ash-Wednesday*. È il critico Lanfranco Caretti, autorizzato dall'autore, a dare notizia di un frammento risalente addirittura al 1928:

Sinora s'era ritenuto che la prima traduzione italiana del *Mercoledì delle ceneri* fosse quella di Sergio Baldi in «Frontespizio» XV, 3 (marzo 1937), pp. 185-192. Adesso andrà tenuto conto<sup>37)</sup> di questa anticipazione, se pur parzialissima e “clandestina” di Montale.

L'intenzione celebrativa è evidente. L'arco temporale che separa le due versioni, quasi un cinquantennio, è abbastanza ampio da permettere la riemersione dell'antico, rivelando un'incredibile analogia con il caso di Giudici. Non si può escludere che, riprendendo in mano la traduzione dopo tanto tempo, Giudici aspirasse, anche lui, a darsi, per così dire, un “mito” fondativo. Tuttavia, diversamente da Montale, per Giudici la pubblicazione delle traduzioni giovanili è l'ennesima occasione di perfezionamento. Ma non solo. L'esercizio della *varietas* a cui si è ormai abituato riesce a inglobare la traduzione all'interno di un raffinato gioco allusivo. Per averne una prova basta confrontare le due versioni di *Ash-Wednesday*, quella inedita, e taciuta da Giudici, e quella finale:

35) G. GIUDICI, *I versi...* cit. pp. 344-345.

36) G. GIUDICI, *Belli e la lingua strana* cit., p. III.

37) L. CARETTI, *Testi montaliani inediti*, in «Il ponte», 33, nn. 4-5, aprile-maggio, 1977, p. 492.

## Testo del '56

Perch'io non spero di ritornare  
 perch'io non spero  
 perch'io non spero di bramare ancora  
 questo dono dell'uomo e quella sua meta  
 per conquistarli io più non combatto  
 (Dovrebbe la vecchia aquila volare?)  
 Perché dovrei compiangere  
 lo svanito potere del regno consueto?

Perch'io non spero ancora di conoscere  
 La dubbia gloria dell'ora positiva  
 Poiché non credo  
 Poiché io so che non conoscerò  
 Il solo e vero e fugace potere  
 Poiché io non posso bere  
 Laggiù, dove fioriscono gli alberi, dove nasce  
 [la corrente,  
 Poiché nulla ritorna

Poiché io so che il tempo è sempre tempo  
 E che lo spazio è sempre e solo spazio  
 E l'attuale vive per un tempo  
 E per un solo spazio  
 Son lieto che così siano le cose  
 E rinuncio al volto benedetto  
 E rinuncio alla voce  
 Perch'io non posso sperare nel ritorno  
 Allora mi rallieto perché ho  
 Da costruir qualcosa onde esser lieto

E prego Iddio di aver pietà di noi  
 E prego di poter dimenticare  
 Ciò che fra me troppo discuto  
 E troppo spiego  
 Perch'io non spero di ritornare  
 Rispondano queste parole  
 Per ciò che è fatto e non più da fare  
 Possa il giudizio non esser troppo grave su  
 [noi  
 Poiché queste ali non son più per volare  
 Ma solo ventagli per battere l'aria  
 L'aria per ogni dove asciutta e fine  
 Più asciutta e fine che la volontà  
 Insegnaci a vigilare e a non vigilare  
 Insegnaci ad aspettare

Prega per noi peccatori  
 Ora e nell'ora della nostra morte

Prega per noi  
 Ora e nell'ora della nostra morte

## Testo del '97

Perch'io non spero di tornare ancora  
 Perch'io non spero  
 Perch'io non spero di tornare  
 Di questo o quello bramando il talento o il  
 [valore  
 A tali cose non *aspiro ad aspirare*  
 (Perché la vecchia aquila si levrebbe in  
 [volo?)

E io perché dovrei  
 Piangere su un perduto potere consueto?

Perch'io non spero di conoscere ancora  
 La dubbia gloria dell'ora positiva  
 Perch'io non penso  
 Perch'io so che mai potrò sapere  
 Il solo e vero e labile potere  
 Perch'io non posso bere  
 Là dove è in fiore l'albero e sgorga la  
 [sorgente perché niente ritorna

Perch'io so che il tempo è sempre tempo  
 E che lo spazio è sempre e solo spazio  
 E l'attuale è tale per un solo  
 Tempo e in un solo spazio  
 Io mi accontento delle cose come stanno e  
 Rinunzio al *santo volto*  
 E rinunzio alla voce  
 Perch'io non spero di tornare ancora  
 Perciò mi allieto il dover *costruire*  
 Qualcosa di cui gioire

E prego iddio di aver pietà di noi  
 E prego di poter dimenticare  
 Queste cose che fra me troppo discuto  
 E troppo spiego  
*Perch'io non spero di tornare ancora*  
 Rispondano queste parole  
 Perciò che è fatto e non è da rifare  
 Possa il giudizio non essere troppo grave su  
 [noi

Perché queste ali non sono più ali da volare  
 Ma solo *vagli* che scuotono l'aria  
 L'aria per ogni dove adesso arida e fiacca  
 Più arida e fiacca che la volontà  
 Insegnaci a badare e a non badare  
 Insegnaci *l'immobilità*.

Prega per noi peccatori  
 Ora e nell'ora della nostra morte

Prega per noi  
 Ora e nell'ora della nostra morte.

È solo con l'ultima versione che Giudici riesce a mettere in pratica quel principio metamorfico derivato da Eliot e poi passato a designare una metafora del tradurre:

l'arcigna e inoppugnabile esattezza della lettera prevarica e distrugge l'aerea grazia dello spirito; o, con diversa metafora, il corpo soffoca l'anima dell'originale, proprio quel «ricco e strano» che stabilisce tra lingua d'uso e lingua poetica un'essenziale e irrinunciabile distanza.<sup>38)</sup> [mio corsivo]

Le numerose varianti della copia d'archivio testimoniano un ripensamento profondo che investe la poesia su più livelli: dall'impianto metrico, alla struttura ritmica, fino alle scelte lessicali. È interessante, però, come tutti questi interventi rafforzino una precisa scelta stilistica, proprio nel senso di un "arricchimento" del testo d'arrivo grazie all'accresciuta sensibilità del traduttore. La versione finale risuona di echi letterari, ottenuti anche a partire dalla correzione di semplici errori: come al v. 4, dove Giudici in un primo momento non riconosce il sottotesto shakespeariano («*Desiring this man's gift and that man's scope*», sonetto 29), e, probabilmente depistato dalle scelte di altri traduttori, rende "scope" con "meta"<sup>39)</sup>. La complessità dei rimandi intertestuali è, però, già nell'inizio cavalcantiano: qui Eliot ha adattato liberamente un verso della ballata XI, traducendo, l'originario "tornare" con un calco "to turn", e creando così non pochi ostacoli ai traduttori italiani, più sensibili a riabilitare l'antico significato<sup>40)</sup>. Anche Giudici sceglie questa via, ma allontana il rischio di una ricostruzione "archeologica" adottando fin da subito una dizione moderna. Il passaggio successivo dal decasillabo, «Perch'io non spero di ritornare», al più canonico endecasillabo, «Perch'io non spero di tornare ancora», sembra dettato dal bisogno di mantenere lo stesso numero di parole e, in questo modo, rispettare la struttura iterativa della poesia. Nell'attacco della strofa successiva, Giudici invece corregge un istintivo montalismo, sostituendo l'endecasillabo sdrucchiolo con un ipermetro: si

38) G. GIUDICI, *Andare in Cina...* cit. p. 78.

39) Luigi Berti traduce: «A desiderar di quest'uomo la *meta*, di quest'altro lo *scopo*», 'Mercoledì delle ceneri', in «Letteratura», n. 2 (aprile, 1937), pp. 91-96. Mentre Sergio Baldi scrive: «desiderare la *meta* di quest'uomo, di quest'altro il tesoro», in «Frontespizio», n. 3, (marzo, 1937), cito da M. LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti 1959, pp. 198-206. Per la corretta traduzione del sonetto di Shakespeare, cfr. Ungaretti: «O invidio al tale l'arte e a tal'altro le ampie mire», G. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori 1946, p. 57. Per un discorso sulle potenzialità dell'errore in Giudici, cfr. T. FRANCO, *La forza dell'errore, poesia e traduzione in Giovanni Giudici*, in «Italianistica», XLI, n. 2, maggio-agosto 2012, pp. 91-109.

40) Cfr. E. POUND, «Because no hope is left, Ballatetta, | of returning to Tuscany...», in H. KENNER (ed.), *The Translations of Ezra Pound*, New York, New Directions 1963, pp. 120-123.

ha così «Perch'io non spero di conoscere ancora», contro il «Perch'io non spero ancora di conoscere», non a caso identico al frammento di Montale<sup>41</sup>. Al v. 6 della terza strofa il settenario è invece suggerito dal recupero di una citazione dantesca: “*the blessed face*” passa così dal letterale “volto benedetto” al più evocativo «Io rinuncio al *santo volto*» (*Inf.* XXI, v. 48). Altrove sono i suoi versi a consentirgli una maggiore scorrevolezza e allusività. Si noti infatti che nel passaggio dei vv. 7-8, «Allora mi rallieto perché ho | Da costruire qualcosa onde esser lieto» al più essenziale e diretto «Perciò mi allieta il dover *costruire* | Qualcosa di cui *gioire*», la nuova rima richiama una clausola di *Quanto spera di campare Giovanni* («si distrugge così nel *costruire* | [...] Io invento questo inizio al mio finire»), la poesia dell'omonima raccolta del 1993, ma chiaramente ispirata da *East Coker*, il quartetto che Giudici traduce fin dal 1954<sup>42</sup>.

Nella penultima strofa siamo di fronte a una concentrazione di varianti che insistono sull'effetto di “ricco e strano”. Giudici ha ormai superato ogni remora classicistica per le ripetizioni: al primo verso la parola “ali” ricorre due volte, esattamente come nell'originale; l'intera frase ricalca la sintassi dell'inglese fino allo straniamento di vedere il verbo “volare” impiegato in maniera transitiva, in realtà per interferenza con un uso colloquiale settentrionale: “ali da volare”. Al secondo verso incontriamo “vagli”, traduzione letterale dell'omofonico “*vans*” e, forse, una correzione alla possibile svista precedente “ventagli” (presumibilmente scambiato per il simile “*fan*”). Nel testo inglese “*vans*” è un miltonismo per ali («... *at last his sail-broad vans* | *he spread for fight...*», *Paradise Lost*, II, 927-928); Giudici, che pure stabilisce con Milton un rapporto di lunga durata e che ha a disposizione l'equivalente “vanni”, impiegato da Ariosto e Tasso, preferisce un tecnicismo, mitigando però l'uso insolito del termine con il significato concomitante di “decisione”<sup>43</sup>. Poco oltre, modifica la coppia di aggettivi prescelti per tradurre “*small and dry*”, con “arido e fiacco”, insistendo così su qualità morali. Mentre nell'ultimo verso “*to sit still*” passa da un banale imperativo (“insegnaci ad aspettare”) al più forte “insegnaci l'immobilità”, rivelando la natura di preghiera della poesia e regalando, nella rima tronca (volontà/immobilità), un'allusione agli *Inni sacri* di Manzoni<sup>44</sup>. La verità a cui Eliot ci conduce gradualmente è appunto l'indipendenza dai desideri e dalle delusioni, che Giudici rende a pieno

41) E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. BETTARINI - G. CONTINI, Torino, Einaudi 1980, p. 1160.

42) G. GIUDICI, *I versi...* cit., pp. 969-970.

43) G. GIUDICI, *Poeti I love you*, intervista a cura di A. FIORI, in «L'Unità», 11 novembre 1997, p. 3.

44) Cfr. C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «l'anima e il nome»*, in G. GIUDICI, *I versi...* cit., p. XLII.

solo in un secondo momento, segnato anche dalla riscoperta degli *Esercizi spirituali*, già noti a Eliot<sup>45)</sup>. Il vocabolario mistico di Giudici si è andato, così, perfezionando, conferendo al testo un livello di coerenza maggiore. Anche la riscrittura di un verso paradigmatico come «*I no longer strive to strive towards such things*» rientra in questo processo: Giudici traduce «A tali cose non *aspiro ad aspirare*», non solo perché il verbo italiano è perfettamente consonante con l'originale, ma forse anche perché la parola è ormai entrata nel suo linguaggio mistico<sup>46)</sup>.

La traduzione risponde, così, alle necessità metamorfiche del “*rich and strange*” che Giudici ha imparato da Eliot e può, nella sua compiutezza, sfidare quella di Montale. Il riferimento, però, è più di un principio estetico: in questa frase che Eliot riprende dall'episodio di Ariele nella *Tempesta* di Shakespeare, in realtà sono condensati secoli di storia letteraria<sup>47)</sup>. È proprio Montale a utilizzarla nelle *Occasioni* in una sincretica fusione delle fonti:

e poi? Luce di lampo  
 invano può mutarvi in alcunché  
 di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.<sup>48)</sup> [miei corsivi]

A questo punto, Montale ha già tradotto Eliot ed è stato, a sua volta, tradotto sulla rivista di Eliot, *The Criterion*<sup>49)</sup>. Ma ha anche iniziato la sua carriera come traduttore di Shakespeare, la cui influenza è molto forte nelle *Occasioni*<sup>50)</sup>. Il prestito potrebbe, dunque, esser derivato direttamente dalla sua fonte, o, come segnalano i suoi critici, dalla prosa di

45) I. DE LOYOLA, *Esercizi spirituali*, traduzione e introduzione di G. Giudici, Milano, A. Mondadori 1984.

46) Scrive C. Ossola: «Negli stessi mesi infatti in cui [Giudici] si cimentava con la traduzione degli Esercizi spirituali, declinava *Aspirazioni* che sono (nel termine tecnico della Mistica) pari agli ‘*aneliti*’ di Loyola [...]», C. OSSOLA, *Rilettura degli «Esercizi spirituali»*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 21, n. 2, 1985, pp. 274-275.

47) Cfr. W. Shakespeare: «Those are pearls that were his eyes: | Nothing of him that doth fade, | But doth suffer a sea-change | into something rich and strange», W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, I, 2, vv. 399-404, Cambridge, Cambridge University Press 1921, p. 21. Cfr. T.S. ELIOT, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, in T.S. ELIOT, *Selected Essays* cit., p. 137.

48) E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 141.

49) Si veda il racconto del traduttore M. PRAZ, *T.S. Eliot and Eugenio Montale*, in R. MARCH-M. J. TAMBIMUTTU (eds), *T.S. Eliot. A Symposium from Conrad Aiken [and Others]*, London, Editions Poetry 1948, pp. 244-248. Cfr. L. Caretti: «È dunque nel decennio 1928-1938, cioè nel decennio delle *Occasioni*, che il rapporto Eliot-Montale si viene configurando in modi veramente concreti e oggettivamente perseguibili», L. CARETTI, cit., p. 71.

50) Cfr. G. MARCENARO, *Eugenio Montale*, Milano, Bruno Mondadori 1999, pp. 171-172. Per un confronto tra i mottetti e i sonetti di Shakespeare, cfr. P. BIGONGIARI, *Altri dati per la storia di Montale*, in M. FORTI (a cura di), *Per conoscere Montale*, Milano, Mondadori 1976, pp. 325-340.

D'Annunzio, a sua volta debitore nei confronti di Shelley<sup>51)</sup>. Il sintagma ha perciò ampliato notevolmente il suo potere evocativo nel momento in cui Giudici lo adopera in una lunga poesia del 1988, dove dietro la divertente, quanto improbabile, cronaca calcistica in realtà si ribadisce la felice concomitanza di “creazione” e “imitazione”:

Già sento i colpi, gli strappi  
Maglia numero cinque addosso a me!  
*Qui sta il ricco e lo strano*  
Esca da gran richiamo:  
Inventare l'atleta  
Nel semplice poeta -  
Così decretava il Cavalier Bearzot<sup>52)</sup> [miei corsivi]

Il prestito eliotiano serve a segnalare un’“invenzione” del poeta, laddove, però, “inventare” è da intendersi etimologicamente, perché come spiega Giudici:

la parola «giusta» [...] esiste presumibilmente già da prima che noi la scopriamo, ossia la inventiamo (dal latino *inventare* che è verbo frequentativo di *invenire* = trovare: infatti non *si crea* niente) [...].<sup>53)</sup> [corsivi dell'autore]

Intenzione e modalità citazionistica sono, dunque, ben diverse dalla primissima occorrenza del sintagma nell'articolo del '55. Giudici ha fatto propria la teoria dell'impersonalità, delineata da Eliot, per fugare «il pericolo di una costante (troppa) fedeltà al proprio stile» che tanto lo preoccupava in quegli anni e che includeva un suo scoperto montalimento<sup>54)</sup>. Sapendo di citare, contemporaneamente, Eliot e Montale e, con loro, la lunga fila di insigni antenati, chiude definitivamente i conti con i suoi modelli, scoprendosi anche lui poeta attraverso la traduzione.

TERESA FRANCO

51) Cfr. G. DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, in M. FORTI cit., p. 124. e D. ISELLA in E. MONTALE,, *Mottetti*, a cura di D. ISELLA, Milano, Adelphi 19882, p. 63. Vorrei inoltre ricordare che la stessa citazione shakespeariana è presente in un racconto del 1956 di G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Racconti*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 74.

52) G. GIUDICI, *Stopper*, in G. GIUDICI, *I versi...* cit., pp. 831-834.

53) G. GIUDICI, «*Viola e durlindana*»: *riflessioni sulla lingua*, in G. GIUDICI, *La dama...*cit., p. 156.

54) L'annotazione è del *Quaderno 1954-1957*, trascrizione e note di T. FRANCO, «Istmi» cit., p. 116. Sul montalimento di Giudici, scrive G. Simonetti: «Anche Giudici si appropria dello schema bipartito del mottetto, ma a differenza di altri epigoni lo sottrae alla dittatura della tematica amorosa. Il testo che apre la *Stazione di Pisa* è un eloquente documento dell'ortodossia figurale montaliana, cui manca la presenza di Clizia», G. SIMONETTI, *Dopo Montale, le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pisa, Pacini Fazzi 2002, p. 359.

## Accertamenti metrici sull'«Onegin» di Giovanni Giudici<sup>\*)</sup>

Giovanni Giudici, tra i massimi esponenti della poesia italiana del secondo '900, è anche prodigo traduttore. Traduce soprattutto dall'inglese, ma anche dal ceco e dal russo, lingue che dichiara di non conoscere, se non sommariamente. La *distanza* è per Giudici il principio dell'opera di traduzione; il tradurre nasce infatti come desiderio e necessità di una personale fruizione del testo.

Quello con l'*Onegin*, “romanzo in versi” capolavoro della letteratura russa, è un *unicum* all'interno dell'opera traduttoria di Giudici. Il poeta riferisce di un «movente sentimentale» e parla di una «temeraria impresa: per passione-passione, ma avrei voglia di dire per passione privata, per amore...». Amore comprovato dal fatto che Giudici ci lavora quasi tutta la vita tornando e ritornando sulle stanze del poema, come dimostrano le diverse edizioni pubblicate.

Giudici decide di rimodulare il vivace ritmo della tetrapodia giambica russa sperimentando la misura del novenario: percorre così una scelta di fedeltà all'originale, ma anche di innovazione interna alla poesia italiana (ambito di pertinenza che egli strenuamente rivendica per il suo lavoro).

Dopo la presentazione della poetica nella traduzione di Giudici e delle ragioni di una scelta stilistica molto discussa, l'articolo si concentra su problemi, strumenti e strategie adottate per la ricerca metrica microtestuale. Si esporranno allora la fenomenologia di quel «verso italiano orientato sulle nove sillabe» di cui parla il poeta e le prime riflessioni sullo stile metrico dell'*Onegin* di Giudici, il quale – con le parole di Gianfranco Folena – «non ci ha dato un Puškin italianizzato, ma, *si licet*, un italiano (in quanto lingua poetica) puškinizzato».

1. Credo che la *distanza* e l'*amore* siano i due principi-cardine dell'opera traduttoria di Giudici, anche e soprattutto dell'*Onegin* puškiniano:

non è forse da una grande lontananza o diversità che più facilmente può nascere, se non un amore, almeno la curiosità di capire? Ecco: questa “distanza”. Essa sì che può essere una condizione utile al tradurre. Distanza della lingua, soprattutto. Ed è uno dei motivi per cui non figu-

---

\*) La presente comunicazione è tratta dalle mie ricerche in corso: *L'Onegin di Giudici: un'analisi metrico-variantistica*, tesi di dottorato in co-tutela tra l'Università di Zurigo e l'Università degli Studi di Udine, seguita da Pietro De Marchi, Tatiana Crivelli, Giorgio Ziffer e Rodolfo Zucco.

rano nel mio bagaglio versi da lingue come il francese o lo spagnolo naturalmente vicine alla nostra (eh no, un Baudelaire o un Machado non riuscirei a sentirli abbastanza stranieri, abbastanza lontani).<sup>1)</sup>

Giudici traduce soprattutto dall'inglese, ma anche dal ceco e, appunto, dal russo: tutte lingue che dichiara di non conoscere, se non sommariamente. Il capolavoro di Puškin è definito dal poeta come un'«artigianale fabbricazione [...] per uso e consumo mio e dunque di altri lettori non in grado (come nemmeno io ero al principio) di recepire l'impareggiabile originale»<sup>2)</sup>. *Distanza*, appunto: per Giudici la traduzione è, dapprima, desiderio/necessità della propria personale fruizione del testo. Interpretando il pensiero del poeta ceco Jiří Kolář, del quale tradusse qualche poesia<sup>3)</sup>, Giudici afferma:

eppure si sarà domandato: “Come farà a tradurmi costui che non spiccica una parola della mia lingua?” Beh questo sarà un altro problema (non minore di quello che si ponga a chi, pur espertissimo della lingua straniera di cui si *serve* la poesia da tradurre, non lo sia altrettanto in quella lingua straniera in grado ulteriore (o lingua strana, *tout court*) che è la “lingua poetica” in cui la data poesia consiste.<sup>4)</sup>

Per Giudici la Poesia – si noti bene: non il traduttore – *si serve* della lingua straniera, e anzi essa è sempre straniera, «strana *tout court*». Giudici rivendica il proprio ruolo, se non di conoscitore della lingua in senso istituzionale, di *medium* della “lingua poetica”, e (in altro luogo) dichiara di essere «al servizio»<sup>5)</sup> di essa. *Distanza* e, attraverso e grazie ad essa, *amore*. Rispetto alla traduzione dell'*Onegin*, Giudici si domanda:

Perché questa follia, considerando che io non sapevo più di dieci parole di russo e che riuscivo sì e no, con le reminiscenze del greco studiato a scuola, a indovinare stentatamente i suoni corrispondenti alle lettere dell'alfabeto cirillico?<sup>6)</sup>

1) G. GIUDICI, *Per passione e su commissione*, in G. GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi 1982, pp. V-XI, citaz. a p. IX.

2) G. GIUDICI, *Nota del traduttore*, in A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1975, pp. XXIII-XXV, citaz. a p. XXIV.

3) Cfr. G. GIUDICI, *Piccola antologia di poeti cèchi del Novecento*, in *Omaggio a Praga. Hold Praze*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1968.

4) G. GIUDICI, *Per passione e su commissione* cit., p. V.

5) G. GIUDICI, *Servire la lingua*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano, Mondadori 1985, pp. 161-166, citaz. a p. 166.

6) G. GIUDICI, *Per un Onieghin italiano*, in G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di G. FOLENA, Milano, Garzanti 1999, pp. 191-199, citaz. a p. 194.

Quello con l'*Onegin* è un unicum all'interno dell'opera di traduzione di Giudici: il poeta si riferisce a un «movente sentimentale»<sup>7)</sup> e ne parla come di un'avventura condotta da passione e amore:

Sarebbe passato ancora qualche anno prima che, appreso un po' di russo, ascoltati o riascoltati i dischi della superba dizione di Vsevolod Aksënov, esplorato e riesplorato il corrente dizionario russo-italiano, io affrontassi la temeraria impresa: per passione-passione, ma avrei voglia di dire per passione privata, per amore...<sup>8)</sup>

Amore comprovato dal fatto che Giudici ci lavora quasi tutta la vita. È infatti il 1966 quando nasce in lui l'idea, l'innamoramento per l'*Onegin* (è l'anno del suo viaggio in Russia, per motivi lavorativi) e il 1999 è l'anno dell'ultima edizione dell'opera. Si tratta di ben trentatré anni che hanno visto il poeta tornare e ritornare sui versi, come provano le diverse edizioni succedutesi<sup>9)</sup>.

Fu un amore tuttavia non capito, che anzi suscitò l'indignazione degli slavisti. Le affermazioni di Giudici sulla poca conoscenza della lingua, d'altronde, sono forti e, soprattutto, la traduzione dell'opera puškiniana ha le caratteristiche di una scommessa.

2. I 5541 versi dell'*Onegin* sono organizzati in strofe di quattordici versi tetrapodi con ritmo giambico<sup>10)</sup>. Tali versi alternano a otto o nove sillabe, a seconda che presentino rima femminile (piana) o rima maschile (tronca).

7) Ivi, p. 196.

8) G. GIUDICI, *Per passione e su commissione* cit., p. X.

9) Il 1971 vede la pubblicazione del solo primo capitolo dell'opera sull'«Almanacco dello Specchio»: A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin, dedica e primo capitolo*, introduzione e traduzione di G. GIUDICI, brevi note a cura di J. Spendel, in «Almanacco dello Specchio», 1972, 1, a cura di M. FORTI e con la collaborazione di G. Pontiggia, pp. 14-45. Nel 1974 esce la pubblicazione del secondo capitolo: A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin. Secondo capitolo*, traduzione di G. GIUDICI, con brevi note di G. Spendel, in «Resine. Quaderni liguri di cultura», aprile-giugno 1974, 9, pp. 80-95. Del 1975 è la prima edizione integrale: A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1975. A seguire diverse edizioni e riedizioni integrali e parziali. Edizioni integrali: A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1980; G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, prefazione di G. FOLENA, Milano, Garzanti 1983; A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin). Romanzo in versi*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1984; A.S. PUŠKIN, *Eugenio Onieghin*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Torino, Fogola 1990; G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di G. FOLENA, Milano, Garzanti 1999. Edizioni parziali in: G. GIUDICI, *Dall'Evgenij Onegin di A.S. Puškin*, in G. GIUDICI, *Poesie scelte (1957-1974)*, a cura di F. BANDINI, Milano, Mondadori 1975, pp. 163-168; G. GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)* cit., pp. 146-197.

10) Uniche eccezioni: il «Canto delle fanciulle» alla fine del terzo capitolo; le lettere di Tatjana a Onegin e di Onegin a Tatjana, rispettivamente nel terzo e ottavo capitolo.

Lo schema vede il succedersi di sequenze alternate (AB'AB')<sup>11)</sup>, bacciate (CCD'D'), incrociate (EF'F'E), con il sigillo di un distico (G'G')<sup>12)</sup>. Una struttura quindi davvero difficile e chiusa, con peculiarità decisamente legate alle caratteristiche della lingua russa: si pensi solo alle uscite tronche, di cui la lingua italiana è poverissima e che invece in Puškin rappresentano più della metà dei versi di ogni stanza.

Ovviamente esistevano già della traduzioni dell'opera, in versi ma anche in prosa. In Italia la prova in versi più conosciuta era quella di Ettore Lo Gatto, il quale volle rendere la tetrapodia giambica con l'endecasillabo. Per Samonà, Colucci e Garzonio<sup>13)</sup>, che si sono espressi sul tema, l'endecasillabo risultava il metro meno "dannoso" per la resa in italiano<sup>14)</sup>. Le sue undici sillabe sono anzitutto in grado di rispondere alle differenze strutturali di lingua: un maggiore spazio metrico garantisce un corretto passaggio dalla lingua sintetica russa all'introduzione nella resa in italiano di articoli, forme verbali composte, relative. Inoltre, come ben sintetizza Giuseppe Ghini nel suo fondamentale studio comparativo delle traduzioni dell'*Onegin*, per gli studiosi slavisti «l'endecasillabo sarebbe [...], nella cultura italiana, l'equivalente funzionale di ciò che la tetrapodia giambica è nella cultura russa»<sup>15)</sup>: tanto la tetrapodia giambica è tradizionale nella poesia russa, quanto l'endecasillabo lo è in quella italiana.

Giudici conosceva ovviamente la traduzione di Lo Gatto, ma fece una scelta diversa, analiticamente argomentata nel saggio *Per un Onieghin italiano*, posto in conclusione all'ultima edizione dell'opera, ma con alcuni concetti già espressi, seppur in maniera più sintetica, fin dalla prima edizione:

Avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa (otto sillabe nei versi terminanti in rima "maschile" e nove in quelli terminanti con parola piana e in rima perciò "femminile") con un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti, che non era e non è necessariamente un cosiddetto "novenario" e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso di sette sillabe. Data la ben conosciuta povertà di parole tronche della lingua italiana non avevo potuto, natu-

11) L'apice indica rima maschile.

12) Cfr. G. FOLENA, *Un cambio di cavalli*, in G. GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di G. FOLENA, Milano, Garzanti 1999, pp. VII-XV, citaz. a p. XI: «C'è chi ha proposto di analizzare gli ultimi sei versi come se costituissero due terzine (ef'f, eg'g'), accentuando la similarità col sonetto, ma la soluzione non è convincente perché il distico finale è più spesso autonomo, e la similarità va posta se mai col sonetto elisabettiano, che ha tre quartine e distico finale su sette rime».

13) Cfr. G. GHINI, *Tradurre l'Onegin*, Urbino, QuattroVenti 2003.

14) Cfr. G.P. SAMONÀ, *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, in «Ricerche slavistiche», XXIV-XXVI, 1977-1979, pp. 219-230, citaz. a p. 224: «ritengo quella dell'endecasillabo una scelta felice ed anzi 'di legge'».

15) G. GHINI cit., p. 33.

ralmente, rispettare la rigorosa alternanza di rime maschili e femminili che è dell'originale; né avevo potuto evitare il ricorso con qualche frequenza a rime povere, rime false o anche semplici assonanze, a parte pochissimi casi di resa dichiarata all'inevitabilità della trasgressione [...]. Avevo, insomma, cercato di fare il meglio che potevo.<sup>16)</sup>

Le ragioni di «un verso orientato sulle nove sillabe» sono molteplici. Innanzitutto esso è un tentativo di fedeltà al ritmo della tetrapodia giambica russa. Giudici riteneva, seguendo i principi di Yuri Tynjanov, di cui aveva tradotto nel '68 *Il problema del linguaggio poetico*<sup>17)</sup>, che in ogni poesia esistesse un «principio costruttivo da ritenersi *fondamentale*, cioè irrinunciabile se non a costo di compromettere l'identità, l'esistenza della poesia stessa»<sup>18)</sup>. Il poeta afferma che proprio alla tetrapodia giambica «si deve gran parte del fascino dell'*Onegin*»<sup>19)</sup>. Parlando dei contenuti dell'opera puškiniana dichiara infatti:

Ma tutto ciò non resterebbe che una piatta elencazione contenutistica se a dare respiro a una così vasta tematica di affresco non concorresse in misura decisiva una struttura metrico-prosodica che dell'*Onegin* letto ad alta voce fa (per l'immaginazione e la sensibilità dell'ascoltatore) uno straordinario spettacolo mentale. È una musica, quella della *oneginskaja strofa*, che rifiuta ogni prevaricazione di una voce «recitante»; la voce, anche quella del più valente dicitore, deve umilmente e docilmente consegnarsi al suo ritmo e da questo deve (lei, voce) lasciarsi recitare.<sup>20)</sup>

Quella di Giudici è così una scelta che risulta il meno distante possibile dal fondamento della bellezza dell'*Onegin*, a cui l'endecasillabo di Lo Gatto non sapeva rendere giustizia, diluendo quella concisione e ironia che fanno l'incanto dell'ascolto del metro oneginiano. Rispetto a questo, Giudici si fa forte dell'opinione di Contini, il quale sostiene che dal «costume russo dell'intensa memorizzazione e delle pubbliche recite di versi, cioè della poesia come fatto popolare», deriva «l'obbligo della traduzione e imitazione dei metri originali»<sup>21)</sup>.

16) G. GIUDICI, *Per un Onieghin italiano* cit., pp. 198-199.

17) J. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di G. GIUDICI e L. KORTIKOVA, Milano, Il Saggiatore 1968.

18) G. GIUDICI, *Da un'officina di traduzione*, in F. BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 143-156, citaz. a p. 152.

19) G. GIUDICI, *Per un Onieghin italiano* cit., p. 196.

20) Ivi, p. 194.

21) Ivi, pp. 196-197. Giudici cita le parole di Contini senza indicarne la fonte: G. CONTINI, *Excursus continuo su Tonino Guerra*, in T. GUERRA, *I bu. Poesie romagnole*, Rimini, Maggioli 1993, pp. 7-25, citaz. alle pp. 22-23.

Accanto a questa intenzione di fedeltà ritmica, Giudici fa una scelta totalmente interna alla lirica italiana: la traduzione dell'*Onegin* è un'occasione di sperimentazione metrica. Scrive:

Mi si dava [...] l'insperata occasione di scrivere versi italiani di misura inusitata e di doverli costringere nella ferrea gabbia di una strofa di quattordici versi con una serie rimica di ben sette elementi: "vediamo che cosa succede", mi dicevo».<sup>22)</sup>

Già in occasione della traduzione di Robert Frost<sup>23)</sup> egli aveva subito una pulsione centrifuga rispetto al metro per eccellenza: l'endecasillabo. Dice in merito:

mi capitò di liberarmi dalla (non saprei dire altrimenti) maledizione di quell'endecasillabo *sardina sott'olio* (ossia automatizzato, prevedibile) in cui a prima vista si penserebbe di rendere il *blank verse*.<sup>24)</sup>

Giudici, infine, vorrebbe riqualificare nella tradizione italiana il verso novenario giambico<sup>25)</sup>. Gli slavisti sostenevano l'estraneità del metro dalla nostra tradizione: «il novenario giambico non è tra le forme metriche italiane»<sup>26)</sup>, afferma decisamente Samonà. Diversa la posizione del poeta, che nel suo *Per un Onegin italiano* risponde:

Alcuni hanno sostenuto (e, ahimè, vorrebbero sostenere tuttora) la plausibilità di una siffatta soluzione prosodica [l'endecasillabo], affermando che come la tetrapodia giambica è il verso più usato nella tradizione russa, così è dell'endecasillabo nella tradizione italiana. Mi si permetta di dire che un tale argomento non è convincente, tanto più in quanto la tetrapodia giambica non è affatto estranea alla nostra tradizione, per esempio, delle origini; ha avuto, diciamo così, minor fortuna dell'endecasillabo largamente usato da tutti i nostri maggiori classici, da Dante al Petrarca, dall'Ariosto al Tasso, fino ai secoli più recenti, fino al Parini, al Foscolo, al Leopardi (ma non, si badi bene, al Manzoni); inoltre la stessa tetrapodia giambica è il verso della più illustre tradizione europea, dai Metafisici inglesi ai grandi romantici tedeschi...<sup>27)</sup>

22) G. GIUDICI, *Nota del traduttore*, in A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1975, pp. XXIII-XXV, citaz. alle pp. XXIII-XXIV.

23) R. FROST, *Conoscenza della notte e altre poesie*, traduzione di G. GIUDICI, Torino, Einaudi 1965.

24) G. GIUDICI, *Per passione e su commissione* cit., p. IX.

25) Sul novenario nella tradizione lirica italiana è fondamentale lo studio di G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in R. LUPERINI (a cura di), *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti 1989, pp. 75-88.

26) G.P. SAMONÀ cit., p. 220.

27) G. GIUDICI, *Per un Onieghin italiano* cit., p. 196.

Rispetto al ritmo giambico è interessante poi che Giudici lo definisca come quello «dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso (una misura prosodica, cioè, preesistente nella nostra natura e fisiologia) e che inspiegabilmente così poco spazio ha avuto nella tradizione poetica italiana»<sup>28)</sup>.

Tutte queste ragioni ci conducono a tratteggiare una poetica della traduzione che Mengaldo definisce «'linea Benjamin' (se così si può chiamarla, semplificando)»<sup>29)</sup>:

è notissima la opposizione fra i sostenitori di due tipi di traduzione: quella acclimatante o 'appaesante', che risucchia l'originale entro lingua e cultura poetica del traduttore, e l'antitetica, straniante o spaesante, che tende il più possibile lingua ecc. d'arrivo verso quella di partenza e il suo 'genio' (qui stavano fra altri Leopardi e Benjamin).<sup>30)</sup>

Giudici ha fatto una scelta di "spaesamento": la traduzione dell'*Onegin* è occasione di linfatico straniamento della lingua e della lirica italiana, che Giudici decide di lasciar «scuotere e sommuovere dalla lingua straniera»<sup>31)</sup>. Le parole sono quelle che Benjamin ne *Il compito del traduttore* cita da Rudolph Pannwitz, il quale, più estesamente, sostiene:

Le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera... L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi alla stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera.<sup>32)</sup>

Come ha magistralmente chiosato Folena, Giudici con l'*Onegin* «non ci ha dato un Puškin italianizzato, ma, *si licet*, un italiano (in quanto lingua poetica) puškinizzato»<sup>33)</sup>.

28) G. GIUDICI, *Come una poesia si costruisce*, in G. GIUDICI, *La dama non cercata* cit., pp. 56-73, citaz. a p. 62.

29) P.V. MENGALDO, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, in «Paragone», LI, III, febbraio-giugno 2000, pp. 4-15, citaz. a p. 7.

30) *Ibidem*.

31) W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi 1962, pp. 39-52, citaz. a p. 51.

32) *Ibidem*.

33) G. FOLENA, *Un cambio di cavalli* cit., p. XII.

3. Come già ricordato, il giudizio degli slavisti fu molto aspro: Samonà, uno per tutti, parla di «disonia» e «smarrimento»<sup>34)</sup> alla lettura della traduzione di Giudici. Sul fronte dell'italianistica, Contini riconosce invece nel lavoro di Giudici una «lodata scommessa»<sup>35)</sup>, e afferma che il poeta «è il solo traduttore che abbia comunicato qualche cosa del fremito straordinario di quell'opera apparentemente leggera e futile, ma di una futilità sublime, che è l'*Onegin*»<sup>36)</sup>. Folena dal 1983 firma la prefazione all'opera<sup>37)</sup>, consacrando il lavoro di Giudici all'«ambito della letteratura italiana» che il poeta già dalla prima edizione del '75 aveva rievocato, parlando della traduzione dell'*Onegin* come di un «momento della sua ricerca poetica»<sup>38)</sup>.

Fra critiche, lodi e tendenze novecentesche (la scelta di Giudici si colloca infatti in un filone di sperimentazione del novenario di grande interesse: lo impiegano poeti come Biagio Marin, Franco Fortini, Giovanni Orelli), mi è sembrato valesse la pena di studiare il motore propulsore dell'avventura poetica oneginiana, studiando microtestualmente le scelte metriche di Giudici.

Il lavoro è consistito nella mappatura totale dei tipi metrici, con l'obiettivo di rilevare quantitativamente la fenomenologia di quello che Giudici chiama «verso italiano orientato sulle nove sillabe». Il testo base è l'ultimo testimone dell'opera, l'edizione del '99, e per ora il lavoro si è concentrato sui primi due capitoli. Questi sembrano infatti il momento di più intensa riflessione di Giudici e di essi si dispone del maggior numero di testimoni, grazie al numeroso materiale, autografo e non, inedito reperito. Oltre al materiale editoriale a cui ho già accennato, la ricerca ha infatti a disposizione due copie della Garzanti 1975, una di proprietà dello stesso Giudici

34) G.P. SAMONÀ cit., pp. 225-226.

35) G. CONTINI, *Diligenza e volontà*, intervista a cura di L. RIPA DI MEANA, Milano, Mondadori 1989, p. 213.

36) Ivi, p. 209.

37) G. FOLENA, *Un cambio di cavalli* cit., p. X.

38) G. GIUDICI, *Nota del traduttore*, in A.S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*, traduzione in versi italiani di G. GIUDICI, Milano, Garzanti 1975, pp. XXIII-XXV, citaz. alle pp. XXIV-XXV. A margine vorrei annotare come si possa cogliere anche un avvicendamento editoriale e peritextuale nelle molte edizioni che si sono susseguite. Se già nella prima edizione del 1975 Giudici reclamava l'italianità della sua opera, di fatto il suo nome si leggeva solo nel ruolo di traduttore. Dall'edizione 1983 egli figura come autore dell'opera e il titolo non è più *Evgenij Onegin*, bensì *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*. Le note, inizialmente ampie e limitrofe ai versi, fornivano inoltre molti riferimenti alla cultura russa. Nel corso delle edizioni si sono viste ridurre e spostare, prima a fine capitolo (dal 1983) e poi in forma di «sommario indicazioni», per definizione di Giudici stesso, che l'autore fornisce in sede di «Nota» preliminare (nel 1999). Quest'ultima, poi, è a firma di Giudici, non più della slavista aiuto traduttrice Joanna Spindel, la quale trova sempre meno spazio – fino a non più comparire.

e una dell'aiuto-traduttrice Joanna Spindel, arricchite da fitti *marginalia* e varianti manoscritte e dattiloscritte<sup>39)</sup>. Inoltre, grazie al collezionista parmense Leonardo Rabaglia, ho potuto reperire dei dattiloscritti del I e II capitolo, regalo del poeta ad amici, con datazione antecedente alla prima pubblicazione (1971 e 1973).

Per la classificazione dei novenari mi sono rifatta a quanto proposto da Stefano Dal Bianco per l'analisi della metrica del primo Zanzotto<sup>40)</sup>, ripresa anche da Rodolfo Zucco in un suo studio su Beniamino dal Fabbro<sup>41)</sup>. Ho così proposto la seguente suddivisione dei novenari:

| I. novenari giambici   | II. novenari dattilici <sup>44)</sup> | III. novenari trocaici   | IV. novenari  | V. novenari con ictus distanziati-aritmici   |
|--|---------------------------------------|--|---|--|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup><br>4 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>         | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup><br>3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 5 <sup>a</sup><br>3 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup><br>1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup><br>2 <sup>a</sup> |

Ma altri sono i metri presenti nell'*Onegin*, come anticipato da Giudici stesso quando parla di quel «cosiddetto “novenario”» che «svaria occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso anche di sette sillabe»<sup>43)</sup>.

Strumenti imprescindibili per la scansione metrica sono stati gli studi di Praloran-Soldani<sup>44)</sup> e Menichetti<sup>45)</sup>. Il saggio di Praloran e Soldani è costruito come un glossario dove un centinaio di lessemi e categorie grammaticali sono discussi in un'ampia fenomenologia, che mi ha indirizzato nella scelta del riconoscimento della tonicità o meno delle sillabe dell'*Onegin* giudiciano. Guardando solo alla prima stanza del primo capi-

39) Se ne riporta un esempio in Appendice.

40) S. DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi 1997.

41) R. ZUCCO, *Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro*, in «Russica Romana», XVII, 2010, pp. 141-155.

42) Remo Faccani, nel suo studio del novenario giambico in Biagio Marin, afferma: «Personalmente, non esiterei (ricalcando la terminologia degli studiosi di metrica russa) a ricorrere, per il novenario “2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>” alla definizione di “anfibrachico”» (cfr. R. FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, in «Belfagor», XXXVIII, 4, 1983, pp. 460-466, citaz. a p. 461n). Anche Rodolfo Zucco preferisce «la denominazione “anfibrachico” proposta da Faccani [...] a quella di “dattilico” impiegata da Dal Bianco» (cfr. R. ZUCCO, *Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e metrica», 8, 2008, pp. 253-286, citaz. a p. 267n).

43) G. GIUDICI, *Per un Onieghin italiano* cit., p. 198.

44) M. PRALORAN - A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei 'Fragmenta'*, Roma-Padova, Antenore 2003, pp. 3-123.

45) A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993.

tolo, al v. 5 («Il suo esempio sia di lezione») e al v. 6 («Ma, dio mio, quale afflizione») vediamo un aggettivo possessivo monosillabico con diverso statuto di tonicità: assente nel primo caso, per la presenza di una sola atona a seguire (la prima sillaba di “esempio”), e presente nel secondo, per la sua posposizione rispetto al sostantivo.

Le altre scelte che ho affrontato sono quelle relative ai casi di scansione sillabica verbale e interverbale, per i quali sono stati preziosissimi gli studi del Menichetti. La sua *Metrica italiana* presenta una cosiddetta «griglia delle giunture interverbali», dove per le tipologie di incontro vocalico è riportata una casistica di soluzioni in sinalefe o dialefe della tradizione poetica (con esempi soprattutto da Dante, ma anche da Tasso, Parini, Ariosto). A partire da questi esempi – che non si prefiggono di far regola, ma di fornire punti di riferimento importanti – ho dato norma agli incontri verbali e interverbali dell'*Onegin*, stabilendo una soluzione univoca, o comunque decisamente orientativa, in sinalefe o dialefe. Tornando al testo, e restando a «Il suo esempio sia di lezione», stabilito che l'aggettivo possessivo è atono, ad esempio scelgo di risolvere sempre in sinalefe l'incontro tra due vocali atone finali di parola e una vocale atona iniziale di parola (caso *vv v*). Il Menichetti infine mi viene in aiuto per i moltissimi casi di sillabazione verbale: nessi plurivocalici, nessi vocalici discendenti, ascendenti, nessi protonici ecc.

Questa dunque la tipologia di questioni con cui mi sono misurata, nella scommessa di destreggiarmi tra normalizzazione metrica e criteri fonologici-fonosintattici validi prima nella lingua che nella metrica. E mi sono mossa, va sottolineato, in un ambito di sostanziale anisosillabismo. Tale aspetto tuttavia mi ha facilitato nel non cadere nel rischio, parafrasando le parole di Praloran e Soldani, di avere un modello astratto di riferimento troppo “forte”, tale da portarmi all'individuazione di *ictus* per vedere la realizzazione di quel novenario giambico che Giudici evoca.

4. Arriviamo dunque finalmente ai dati quantitativi, per vedere quanto Giudici sia stato in grado di riproporre quel novenario, soprattutto giambico, che aveva l'ambizione di rivalutare nella poesia italiana.

Su un totale di 756 versi del primo capitolo, e di 560 del secondo, i novenari giambici raggiungono rispettivamente il 37,56% e il 38,57%, con la seguente suddivisione:

## I capitolo

| Novenari giambici                            |  |                               |                               |                               |                               |                |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|
| I.1  | I.2  | I.3                           | I.4                           | I.5                           | I.6                           | I.7            |
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 30   | 24   | 13                            | 18                            | 82                            | 64                            | 53             |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 284            |
|  |  |                               |                               |                               |                               | 37,56%         |

## II capitolo

| Novenari giambici                            |  |                               |                               |                               |                               |                |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|
| I.1  | I.2  | I.3                           | I.4                           | I.5                           | I.6                           | I.7            |
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 23   | 15   | 20                            | 12                            | 62                            | 41                            | 43             |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 216            |
|  |  |                               |                               |                               |                               | 38,57%         |

La percentuale è significativa, ma rispetto alle premesse può sembrare modesta. La verità è che si tratta di un dato parziale se consideriamo quelle modulazioni sul novenario giambico a cui Giudici stesso fa aperto riferimento. Vediamo direttamente in una strofa, ai cui versi affianco la tipologia metrica individuata:

Così pensava un giovin signore,  
 Volando in carrozza postale,  
 Dei suoi per volere di Giove  
 Unico erede universale.  
 Amici di Ljudmila e Ruslàn!  
 L'eroe del mio romanzo,  
 Senza preamboli, immantinenti,  
 Permettete che vi presenti:  
 Onieghin, un mio amico, nato  
 Sui bordi della Nievà,  
 Dove sei nato anche tu, chissà,  
 Mio lettore, o hai brillato;  
 Ci andavo anch'io a passeggiare:  
 Ma l'aria del nord mi fa male.  
 (Capitolo I, stanza II)

decasillabo 2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>  
 novenario 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>  
 novenario 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>  
 novenario 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>  
 decasillabo tronco 2<sup>a</sup>6<sup>a</sup>  
 settenario 2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>  
 decasillabo 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>  
 novenario 3<sup>a</sup>  
 novenario 2<sup>a</sup>6<sup>a</sup>  
 ottonario tronco 2<sup>a</sup>  
 decasillabo tronco 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>7<sup>a</sup>  
 ottonario 3<sup>a</sup>  
 novenario 2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>  
 novenario 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>

Siamo di fronte a una incontrovertibile *variatio* sul novenario giambico, che sembra percorrere due vie: mensurale (numero di sillabe) e ritmica (alternanza di atone e toniche). Molti sono infatti i novenari trocaici e dattilici, che arrivano a toccare la percentuale del 30 e addirittura del 42% nel secondo capitolo:

## I capitolo

| Novenari non giambici         |  |                               |  |
|-------------------------------|--|-------------------------------|--|
| II                            | III  | IV                            | V  |
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> ; 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> |
| 90                            | 78   | 23                            | 39   |
| totale                        |  |                               | 230  |
|                               |  |                               | 30,42%   |

## II capitolo

| Novenari non giambici         |  |                               |  |
|-------------------------------|--|-------------------------------|--|
| II                            | III  | IV                            | V  |
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> ; 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> |
| 93                            | 61   | 31                            | 52   |
| totale                        |  |                               | 237  |
|                               |  |                               | 42,32%   |

Sono numeri che fanno sì che la percentuale complessiva dei novenari si alzi, andando a sfiorare il 68% nel primo capitolo e addirittura l'80% nel secondo capitolo. Inoltre vi è una *variatio* di tipo ritmico, che vede la proposta da parte di Giudici di versi con numero di sillabe diverso da nove (quindi decasillabi, ottonari e anche settenari), caratterizzati tuttavia da andamenti ritmici evidentemente ammiccanti al modello propriamente del novenario giambico e del novenario dattilico o trocaico:

## I capitolo

*Decasillabi: 113*

| Decasillabi con andamento giambico           |  |                               |                               |                               |                               |                |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 5  | 3  | 5                             | 3                             | 13                            | 2                             | 4              |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 35             |

| Altri decasillabi             |  |  |  |  |                               |  |  |       |
|-------------------------------|--|--|--|--|-------------------------------|--|--|-------|
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | Altri |
| 2                             | 5  | 40   | 12   | 6  | 4                             | 2  | 3  | 4     |
| totale                        |  |  |  |  |                               |  |  | 78    |

*Ottonari: 115*

| Ottonari con andamento giambico              |  |                               |                               |                               |                               |                |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 2  | /  | /                             | /                             | 15                            | 18                            | 10             |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 45             |

| Altri ottonari                |  |  |  |  |    |
|-------------------------------|--|--|--|--|----|
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> ; 5 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> |    |
| 7                             | 25   | 1  | 35   | 2  |    |
| totale                        |  |  |  |  | 70 |

*Settenari: 10*

|  |                               |                                 |  |
|--|-------------------------------|---------------------------------|--|
| 1 <sup>a</sup> 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> ; 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> |
| 5  | 2                             | 2                               | 1  |

*Endecasillabi: 3*

|  |  |  |
|--|--|--|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> |
| 1  | 1  | 1  |

*Dodecasillabi: 1*

|  |
|--|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> |
| 1  |

## II capitolo

*Decasillabi: 26*

| Decasillabi con andamento giambico           |  |                               |                               |                               |                               |                |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 1  | /  | /                             | 1                             | 1                             | 2                             | 1              |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 6              |

| Altri decasillabi             |  |  |  |  |                |
|-------------------------------|--|--|--|--|----------------|
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> |
| /                             | /  | 13   | 1  | 3  | 3              |
| totale                        |  |  |  |  | 20             |

## Otonari: 73

| Otonari con andamento giambico               |  |                               |                               |                               |                               |                |  |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|--|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> |
| /  | /  | 1                             | /                             | 8                             | 11                            | 8              | 3  |
| totale                                       |  |                               |                               |                               |                               | 31             |  |

| Altri otonari                 |  |  |                |  |                |
|-------------------------------|--|--|----------------|--|----------------|
| 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> ; 1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 5 <sup>a</sup> |
| 5                             | 20   | /  | 13             | 3  | 1              |
| totale                        |  |  |                |  | 42             |

## Settenari: 3

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 2 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> |
| 2                               | 1                             |

## Endecasillabi: 4

|                               |  |  |                               |
|-------------------------------|--|--|-------------------------------|
| 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> |
| 1                             | 1  | 1  | 1                             |

## Quinario: 1

|                |
|----------------|
| 2 <sup>a</sup> |
| 1              |

Questa dunque l'analisi di un fenomeno – come dicevo – di sostanziale anisosillabismo, che però indiscutibilmente si aggira sulla misura delle nove sillabe e su un ritmo giambico, rispondendo puntualmente alle intenzioni dichiarate. Riprendendo una definizione di Zucco, si può parlare del novenario giambico come di un «paradigma» della prassi metrica del poeta<sup>46)</sup>.

A partire da questi dati, e grazie al ricco materiale variantistico che ho presentato sopra, sono di fronte a una opportunità impareggiabile: la metrica dell'*Onegin* rappresenta infatti una specola esclusiva per accostarsi all'avvicinarsi delle edizioni, e quindi per guardare dentro l'officina del poeta.

5. Pur ancora in sincronia, uno dei primi aspetti a cui il lavoro quantitativo sui metri oneginiani mi ha condotto è il rilievo di implicazioni della sequenza ritmica con lo schema rimico fisso.

Di fronte alla successione dei tipi metrici all'interno della stanza, inizio infatti a riconoscere coppie identiche o con *variatio* che mi sembra si avvindicino verticalmente, andando a formare astrattamente sequenze simili o comunque rispondenti a eco a quelle fisse rimiche. Una sorta di parallelo avvicinarsi di A e B, C e D a livello ritmico, che pare alternativamente accompagnare e disattendere il disegno delle rime.

46) Cfr. R. ZUCCO, *Paradigmi metrici mariniani* cit.

Ho iniziato così a cercare una logica sequenziale ritmica all'interno della stanza, verificando la presenza di relazioni secondo due criteri: mensurale e ritmico. L'insieme dei quattordici versi si è però rivelato presto un campo di osservazione troppo ampio e mobile, tale da impedire l'individuazione di tendenze di rilievo. Ho scelto pertanto di limitare il campo di attenzione alla prima quartina: luogo significativo in quanto apertura della stanza, e forma chiusa e definita entro lo schema altrettanto chiuso e definito della stanza oneginiana.

Stabilisco di parlare di Y e Z, corrispondenti agli A e B rimici; e anziché dal v. 1, come sembrerebbe più naturale, stabilisco di partire dal v. 4, che chiudendo la quartina è il verso latore di significato nella sequenza, sigillandola<sup>47)</sup>.

Da questo verso, al quale attribuisco convenzionalmente la lettera Y (xxxY) verifico la presenza di un altro Y nei tre versi precedenti (es: YxxY/ xYxY/ xxYY)<sup>48)</sup>. Individuo allora Z e quindi sequenze del tipo YZYZ, YZZY, ZZZY. Esistono quartine in cui le coppie ritmiche iterano l'identico schema ritmico-mensurale (quindi YY hanno esattamente la stessa misura e gli stessi *ictus*), ma l'identità non esaurisce l'indagine sul rapporto tra i versi. Si impone infatti un livello di astrazione maggiore: in una scala di valore identitaria da 0 a 10, dove al v. 4 corrisponde il valore massimo, nei tre versi precedenti cerco il corrispondente dal valore più alto, guardando dapprima a parametri mensurali e ritmici, ma senza tralasciare aspetti come la sintassi e la retorica. Rispetto specificamente alla metrica, in generale il principio ritmico è più forte, in quanto più difficile da realizzare. Nella quartina che segue, infatti, l'ottonario con accento sulla quarta sillaba del v. 4 stabilisco che sia d'eco al v. 1 (novenario 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>) e non al v. 2 (ottonario 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>):

---

47) Tale scelta fonda il proprio principio negli studi teorici, di stampo filosofico-semiotico, di Daniele Barbieri (D. BARBIERI, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani 2004), studi che a loro volta traggono ispirazione da Meyer (L.B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, University of Chicago Press 1956). Tesi di fondo del semiologo è che qualsiasi testo con funzioni estetiche è costruito per giocare con tensioni interpretative, aspettative e loro soddisfacimento (o disattesa). Barbieri parla di protensioni e distensioni come dimensione della funzione estetica stessa. In questo senso, prosegue, è solo alla conclusione di un testo che può avvenire una significazione, la chiusura di una tensione: «è solo quando il testo è arrivato alle sue estreme conseguenze, ovvero alla sua conclusione, che ciascun termine sonoro in esso contenuto può assumere un significato, finalmente, *determinato*» (p. 42). È vero che la conclusione della prima quartina è certo "provvisoria"; è altresì vero che «in ogni livello formale si determinano sistemi di chiusure. Un testo è [...] percorso da innumerevoli chiusure a livelli e gradi differenti» (p. 52).

48) Modello analogo è l'esametro latino, dove il dattilo fisso del penultimo piede, simile al nostro Y della quartina, è preceduto da dattili o spondei: Y e Z della sequenza ritmica ricercata.

Come riusciva a conturbare  
 Di esperte civette il cuore,  
 E quando voleva annientare  
 I suoi rivali in amore  
 (capitolo I, stanza XII)

Identificata una coppia Y sulla base di un'identità o di una somiglianza forte, deduco la controparte Z, la quale può presentare elementi di affinità metrica, ritmica o stilistica, ma può anche non rivelare alcuna rispondenza, tanto che mi sono trovata a chiedermi se fosse di fatto legittimo pensare che, determinata una coppia all'interno della quartina (Y), fossi in ogni caso autorizzata a individuare la controparte (Z). Anche in questo caso mi sono venuti a sostegno gli studi di Daniele Barbieri e la sua considerazione del testo estetico come sistema di tensioni e aspettative. In una struttura come quella della stanza oneginiana, chiusa e determinata nella successione di rime e quartine, mi pare evidente che il lettore si crei delle aspettative forti: posta una rima A ai versi 1 e 3, ed essendo nella prima delle tre quartine, cosa si aspetterà se non un B al verso 2? Metonimicamente la parte agisce come campione del tutto. Ho esteso tale considerazione a livello ritmico, e secondo questo principio ho così determinato la sequenza ritmica di ogni prima quartina del primo e secondo capitolo. L'analisi ha confermato la mia ipotesi iniziale: ovverossia che Giudici giochi maggiormente sull'asimmetria della sequenza ritmica rispetto a quella rimica. E cioè: se il modello rimico è sempre ABAB, perlopiù Giudici proporrà una sequenza ritmica baciata o incrociata, non alternata, secondo le seguenti percentuali:

## I CAPITOLO

| MODELLO | SEQUENZA |         |
|---------|----------|---------|
| 1       | ZYZY     | 22,64 % |
| 2 a     | YZZY     | 53,70 % |
| 2 b     | ZZYY     |         |

## II CAPITOLO

| MODELLO | SEQUENZA |        |
|---------|----------|--------|
| 1       | ZYZY     | 12,5%  |
| 2 a     | YZZY     | 42,5 % |
| 2 b     | ZZYY     |        |

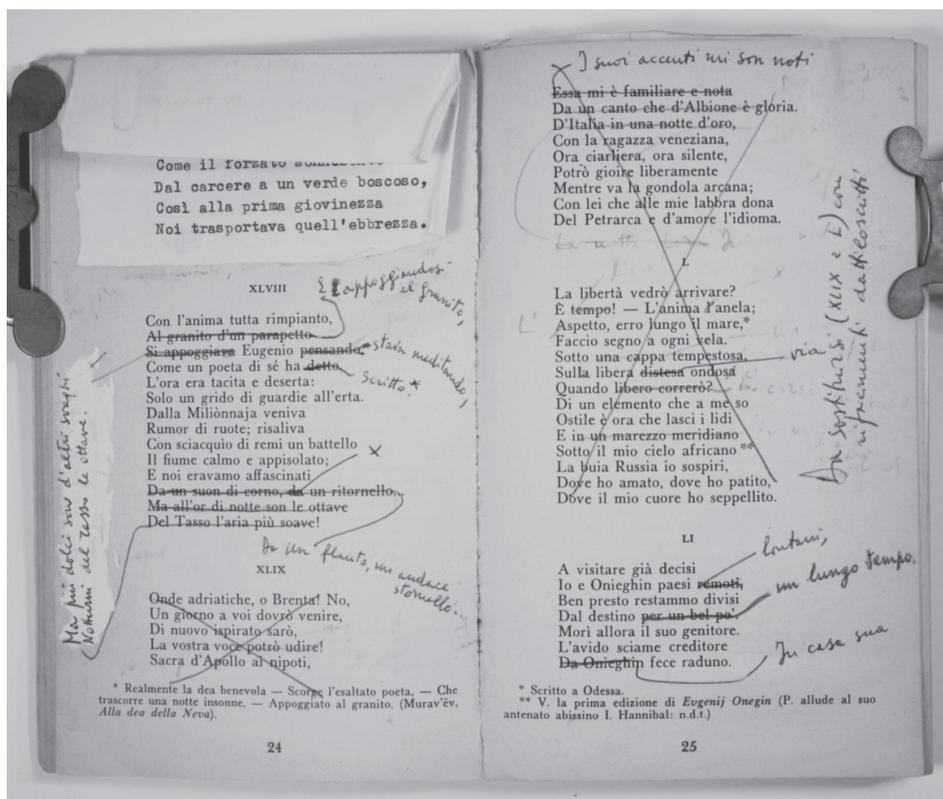
Tale riflessione rende evidente quanto lo studio metrico dell'*Onegin* consenta di introdursi profondamente tra le pieghe del lavoro poetico di Giudici.

A sigillo di questo mio scritto mi piace – e mi sembra significativo – riportare un ricordo familiare narratomi da Corrado Giudici, figlio maggiore del poeta. Egli mi racconta che il padre era solito lavorare all'*Onegin* sedendo a un deschetto reclinabile dinanzi alla finestra che, presso la casa alle Grazie, dà sul porto. Una volta a letto, dopo aver lavorato tutta la sera

– ricorda sempre il figlio – non faceva che tamburellare le dita per contare e ricontare le sillabe dei versi che aveva scritto, tanto da destare le lamentele della moglie Marina, che a mattina sosteneva di non aver potuto dormire.

SARA CERNEAZ

[APPENDICE]



## Schede biobibliografiche

SARA CERNEAZ

è dottoranda presso l'Università di Zurigo in "Italienische Sprach und Literaturwissenschaft" in co-tutela con l'Università degli Studi di Udine, dove è anche cultrice della materia, con una tesi intitolata *L'Onegin di Giudici: un'analisi metrico-variantistica*.

Nel suo percorso accademico si è dedicata alla poesia del '900, seguendo studi di tipo retorico-stilistico. Laureata con una tesi sul metaforismo in Valerio Magrelli, ha poi approfondito gli studi sull'autore ("*Forse la storia è più bella della poesia*". *Attorno all'autocommento di Valerio Magrelli*, «Margini. Giornale della dedica e altro», 6, 2012, pp. 3-27). Ha inoltre recentemente esteso lo studio del metaforismo anche in Biagio Marin (*Appunti sulle metafore di Biagio Marin*, in *Paesaggi di Biagio Marin. Tra prosa e poesia*, Atti del convegno, Università degli studi di Udine, 3-4 ottobre 2012, a cura di R. Norbedo e R. Zucco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2014).

RICCARDO CORCIONE

è assistente dottorando presso l'Istituto di studi italiani dell'Università della Svizzera italiana, dove svolge un progetto di ricerca intitolato "Giovanni Giudici anni '90: tempo della fine e fine del tempo".

CARLO DI ALESIO

(Sulmona 1949) collabora con le riviste «Letteratura e letterature» e «Istmi». Ha curato la *Cronologia* premessa a G. Giudici, *I versi della vita*, Milano, Mondadori 2000 ed è autore delle prefazioni a G. Giudici, *Un poeta del golfo*, Milano, Longanesi 1994; Id., *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002*, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni 2004; Id., *Agenda 1960 e altri inediti*, numero monografico di «Istmi» 23-24, 2009; Id. *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, numero monografico di «Istmi» 29-30, 2012. Altri scritti sul poeta sono apparsi in «Hortus» e ne «L'immaginazione».

NICOLA FERRARI

ha insegnato Letteratura Spagnola e Letterature Comparete all'Università di Catania-Struttura Didattica di Ragusa e di Genova. Si è occupato della persistenza di soggetti classici nella letteratura moderna e contemporanea e delle relazioni morfologiche tra

musica e romanzo. Ha pubblicato: *Una casa colma di echi. Figure classiche narrazioni contemporanee*, 2011; *Sinfonía de Novelas. Saggi sulla Musica e il Romanzo in lingua spagnola*, 2011; *La cucina del Signor Giardini ovvero la Romanzesca Invenzione del Linguaggio Musicale*, 2013.

#### GIULIO FERRONI

si è dedicato a studi sul teatro e sul Rinascimento, sulla teoria della letteratura e sulla produzione letteraria contemporanea. Ha insegnato in varie università (Padova, Roma, Cosenza); dal 1982 è professore ordinario di letteratura italiana all'Università di Roma "La Sapienza"; collabora alle pagine culturali de «L'Unità» e del «Corriere della Sera». Parte dei suoi studi rivolti al teatro e alla cultura del Rinascimento sono confluiti nei volumi *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento* (1972), *Le voci dell'istrione: Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (1977), *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento* (1980), e nelle antologie *La locuzione artificiosa: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo* (in collab. con A. Quondam, 1973) e *Poesia italiana del Cinquecento* (1978). Ha pubblicato saggi sul comico (*Il comico nelle teorie contemporanee*, 1974) e una *Storia della letteratura italiana* (4 voll., 1991). Una sintesi della sua prospettiva insieme teorica e militante è data dal volume *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura* (1996). Tra le sue pubblicazioni più recenti: *I confini della critica* (2005); *La passion predominante. Perché la letteratura e Prima lezione di letteratura italiana*, editi entrambi nel 2009; *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (2010); *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto* (2013); *La fedeltà della ragione* (2014), raccolta di scritti sul teatro del Settecento.

#### TERESA FRANCO

si è laureata in Lettere moderne nel 2008, presso l'Università La Sapienza di Roma, e nel 2013 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura italiana presso l'Università di Oxford, dove attualmente insegna lingua e letteratura. I suoi interessi di ricerca includono la traduzione letteraria, la ricezione della letteratura straniera in Italia e la poesia contemporanea. » autrice di alcuni articoli su Giovanni Giudici (*Giovanni Giudici, "il dolcissimo mio fiele"* in «Poesia», luglio 2011; *La forza dell'errore, poesia e traduzione in Giovanni Giudici*, in «Italianistica», XLI, 2, 2012; *L'ironia romanzesca di J. C. Ransom nella traduzione di Giovanni Giudici*, in «Moderna» (in corso di pubblicazione), e sta lavorando a una monografia sulle sue traduzioni dall'inglese.

#### MARIA ROSA GIACON

esce dalla scuola padovana di Gianfranco Folena. Dottore di ricerca in "Filologia e Poetica italiana e romanza" presso l'Università patavina, con successiva Laurea in Lingua inglese a Ca' Foscari (Venezia), è stata lettrice presso il Dipartimento d'Italiano dell'Università di Edimburgo e, nel lungo periodo, docente di Liceo in Italia, al contempo ricoprendo incarichi a contratto all'Università di Padova e di

Udine, e collaborando con il Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Venezia. Attivamente partecipe dei Convegni organizzati dal Centro pescarese di Studi dannunziani e dall'Università veneziana, si dedica da molti anni a ricognizioni nell'ambito dell'intertestualità e della semiologia del testo poetico e narrativo. Autrice di vari saggi su scrittori italiani tra fine Ottocento e Novecento, da Fogazzaro a Pascoli, da Soffici a Palazzeschi, sul piano della produzione scientifica ha collaborato al *Dizionario delle Opere della Letteratura italiana* per Einaudi (2000) e curato *L'Innocente dannunziano* per Mondadori (1996) e per la BUR (2012). Nell'ambito di altre pubblicazioni recenti, si ricordano il volume *i Voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro* (Piombino, Il Foglio 2009), incentrato sulla ricostruzione delle fonti veneziane e francesi del d'Annunzio narratore e giornalista; i saggi *La lingua del Viator. Altre note per Italy-Itaca*, dedicato all'"italo-americano" di Pascoli (Atti del Convegno del Circolo Linguistico padovano, Brixen 2012-Padova, Esedra 2014) e *I vezzi di Ariele. Presenze shakespeariane nelle Lettere a Barbara e dintorni* (in *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*, Cuneo, Nero su bianco 2013), mentre, sul piano d'una personale narrativizzazione del dato documentario, si rammentano *"Il suo nome è Gabriele". Le vere lettere di Barbara Leoni (1887-1889)* (Pescara, Ianieri 2013) e *"Recitare? Che brutta parola!": intervista a Eleonora Duse* (con il patrocinio dell'Associazione Nobiliare Regionale Veneta, Venezia 2013).

#### CARLO LONDERO

(Gemona del Friuli, 1983) è dottorando di ricerca presso l'Università di Udine, dove studia la letteratura italiana del secondo Novecento. Gli autori oggetto delle sue indagini, oltre a Giovanni Giudici, sono Giovanni Ragagnin e Beniamino Dal Fabbro, di cui ha curato la raccolta di versi inediti *La Luna è vostra* (Aracne 2014).

#### LORENZO MARCHESE

è dottorando in Filologia, Letteratura e Linguistica all'Università di Pisa. Ha pubblicato alcuni saggi su Pavese, Carducci e Fenoglio, e interventi sulla prosa e la poesia degli ultimi trent'anni. Ha pubblicato di recente il libro *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Massa, Transeuropa 2014).

#### FRANCESCA NASSI

ha studiato presso l'Università di Pisa, presso la quale ha svolto corsi di filologia italiana. Si è occupata della letteratura e cultura italiana della seconda metà dell'Ottocento e specialmente di Giovanni Pascoli, pubblicando un commento ai *Primi poemetti* (*"Io vivo altrove"*. *Lettura dei Primi poemetti di Giovanni Pascoli*, Pisa, ETS 2005) e l'edizione critica della silloge nell'Edizione nazionale delle *Opere* di Giovanni Pascoli.

PAOLA POLITO

ha insegnato Letteratura Italiana presso le Università di Craiova (Romania) e di Copenaghen. Tra le sue più recenti pubblicazioni: come curatrice e autrice, *Sentieri liguri per viaggiatori nordici. Studi interculturali sulla Liguria*, Firenze, Leo S. Olschki 2008; *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Firenze, Leo S. Olschki 2011 (con A. Zollino); *Entre espace et paysage. Pour une approche interdisciplinaire*, Lausanne, UNIL-Université de Lausanne, vol. 293, 2013 (con A. Roncaccia); *Antonio Pegazzano. Un diario inedito della grande guerra. Carso 1916-1917*, La Spezia, Edizioni Giacché 2014; *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2015 (con E. Strudsholm). Con S. Jansen è co-autrice di *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Leo S. Olschki 2004. Suoi studi su Giorgio Bassani nella monografia *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani, «Bassaniana»*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore 2014, e nella miscellanea *«Il romanzo di Ferrara» de Giorgio Bassani. Réalisme et réécritures littéraires* (éd. M.P. De Paulis-Dalembert), Paris, Presses Sorbonne nouvelle 2015.

GIUSEPPE TRAINA

insegna Letteratura italiana presso l'Università di Catania, Struttura Didattica Speciale di Ragusa. Si è occupato di diversi scrittori italiani fra Sette e Novecento, di poesia satirica, di letteratura della reclusione. Dirige le collane "Le bandiere", con Luciano Curreri (Nerosubianco), e "Le scritture della buona vita", con Nunzio Zago (Euno Edizioni). Il suo libro più recente è *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre* (Mucchi, 2014).

ANTONIO ZOLLINO

è ricercatore all'Università Cattolica di Milano. Si è occupato principalmente di autori quali d'Annunzio, Montale, Gadda e Tozzi; con *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda* (Pisa, ETS 1998, 2010) ha vinto il Premio nazionale di saggistica dannunziana. Altri suoi volumi sono: *La verità del sentimento. Saggio su 'Tre croci' di Federico Tozzi*, Pisa, ETS 2005; *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio 2008 e 2009; *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*, Lugano, Agorà & co. 2014.

RODOLFO ZUCCO

(Feltre, 1966) è ricercatore di Linguistica italiana all'Università degli Studi di Udine. È autore di saggi sulla poesia del Settecento e del secondo Novecento, alcuni dei quali raccolti nel volume *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno 2013. Ha curato per Mondadori *I versi della vita* di Giovanni Giudici (2000) e *L'opera poetica* di Giovanni Raboni (2006), per Einaudi *Tutte le poesie 1949-2004* dello stesso Raboni (2014).

## Indice

|   |      |     |
|---|------|-----|
| Giuseppe Benelli – <i>Prefazione</i> .....  | pag. | 5   |
| Luca Basile – <i>Nota</i> .....   | ”    | 7   |
| Giulio Ferroni – <i>Giovanni nel corso del tempo</i> .....  | ”    | 9   |
| Giuseppe Nava – <i>L'ironia di Giudici</i> .....  | ”    | 23  |
| Maria Rosa Giacon – <i>Débat e psicomachia: per una rilettura<br/>di «La Bovary c'est moi»</i> .....  | ”    | 39  |
| Giuseppe Traina – <i>Due “sequenze” poetiche di Giudici<br/>tra Autobiografia e O beatrice</i> .....  | ”    | 59  |
| Carlo Londero – <i>«Parlate voi delle mie parole». Le ultime fasi<br/>redazionali di Empie stelle</i> .....   | ”    | 69  |
| Riccardo Corcione – <i>La costruzione di «Biografie»: vite a confronto</i> .....  | ”    | 83  |
| Francesca Nassi – <i>Giudici e Pascoli</i> .....  | ”    | 105 |
| Antonio Zollino – <i>«Nuotare con le pinne» e senza. Ancora su lingua<br/>e dialetto in Giudici</i> .....   | ”    | 125 |
| Carlo Di Alesio – <i>Un'amicizia di poesie e dialetti: Giudici e Bertolani</i> .....  | ”    | 139 |
| Ermanno Paccagnini – <i>Giudici giornalista<br/>di «Mondo Occidentale» (1954-1956) e «Comunità» (1956-1963)</i> .....                                       | ”    | 159 |
| Simona Morando – <i>Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore<br/>de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno» (1989-1992, 1997-2001)</i> ..... | ”    | 191 |
| Nicola Ferrari – <i>«Ai furtivi animali che non si mostrano Se non di sera»<br/>Giovanni Giudici e la Poesia della Vecchiaia</i> .....                      | ”    | 223 |
| Lorenzo Marchese – <i>Giovanni Giudici scrittore di racconti</i> .....  | ”    | 239 |
| Rodolfo Zucco – <i>Cronaca (imperfetta) di Save our souls</i> .....   | ”    | 257 |
| Teresa Franco – <i>«Qui sta il ricco e lo strano»: Giudici traduttore di Eliot</i> .....  | ”    | 271 |
| Sara Cerneaz – <i>Accertamenti metrici sull'«Onegin» di Giovanni Giudici</i> .....  | ”    | 287 |
| Schede biobibliografiche .....  | ”    | 303 |



Finito di stampare  
in n. 600 copie  
nel mese di Febbraio 2016 presso la  
Ambrosiana Arti Grafiche srl  
La Spezia

ISBN 978-88-909863-2-1



---

Volumi editi nella collana

«*Studi e documenti di Lunigiana*»

- I. G. da Vallechia, *Libri memoriales*
  - II. M. N. Conti e A. Ricco, *Dizionario spezzino*
  - III. G. B. Parasacchi e F. Villani, *Breve discorso giuridico-politico sopr'il Contratto della vendita di Pontremoli*
  - IV. U. Mazzini, *Storia del Golfo della Spezia*
  - V. *Corpus Statutorum Lunigianensium I (1140 - 1308)*
  - VI. *Relatione dell'origine et successi della terra di Varese descritta dal r.p. Antonio Cesena l'anno 1558*
  - VII. *Corpus Statutorum Lunigianensium II (1316 - 1370)*
  - VIII. *Spedie Iura (liber primus ex tribus)*
  - IX. *Corpus Statutorum Lunigianensium III (1372 - 1389)*
  - X. G. Bellani, *Dizionario del dialetto di Pignone*
  - XI. E. Freggia, *I documenti dell'archivio capitolare di Sarzana dal 1095 al 1776*
  - XII. F. Lena, *Nuovo dizionario del dialetto spezzino*
  - XIII. E. Ferrarini e D. Marchetti, *Prodromo alla flora della Regione Apuana. Parte prima*  
E. Ferrarini, R. E. G. Pichi Sermolli, M. P. Bizzarri e I. Ronchieri, *Prodromo alla flora della Regione Apuana. Parte seconda*  
E. Ferrarini, *Prodromo alla flora della Regione Apuana. Parte terza*
  - XIV. E. Freggia, *L'Archivio Vescovile di Luni-Sarzana dal 1465 al 1929*
  - XV. F. Lena, *Addenda al nuovo dizionario del dialetto spezzino*
  - XVI. E. Freggia, *Inventario dei quattro secoli (XVII-XX) dell'Archivio del Seminario di Sarzana*
  - XVII. G.L. Coluccia (a cura di), *I Malaspina e Dante*
-