





# L'ultimo Giudici

(1986-1999)

Atti delle giornate di studio a cent'anni  
dalla nascita (Pisa, Scuola Normale  
Superiore, 4-5 ottobre 2024)

*a cura di*

Lorenzo Bartoloni e Andrea Romei



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di Ateneo per libri e contributi  
in volume ad accesso aperto della Scuola Normale Superiore.*

© Copyright 2026

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677528-3

ISBN pdf 978-884677566-5

DOI 10.4454/7528-3

Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)



## PREMESSA

Lorenzo Bartoloni e Andrea Romei

Che un Autore arrivi ad essere celebrato anche nel primo centenario della morte (e magari per diversi centenari successivi, privilegio toccato a pochi massimi come un Alighieri o un Petrarca) costituisce [...] un incancellabile sigillo di immortalità, ma, per la storia della letteratura e della critica letteraria, credo che un primo centenario della nascita costituisca un avvenimento più ricco di interesse e di implicazioni.

È a partire da questa considerazione che Giovanni Giudici avviava il proprio intervento in occasione del Congresso Internazionale per il centenario della nascita di Eugenio Montale, tenutosi a Genova nell'ottobre del 1996 (poi apparso su «Lettere italiane», nell'ultimo fascicolo di quello stesso anno). Il più delle volte, infatti, nel centenario della nascita è ancora possibile valutare l'opera di un autore senza che – sono sempre parole di Giudici – «risulti cancellato il senso della sua contemporaneità». Se quella che ne viene presa in esame è l'ultima stagione, poi, la distanza risulta naturalmente ancora più ridotta, così che si può tentare di offrirne un primo bilancio che, pur nel tentativo di assumere una prospettiva storica, sappia valorizzarne l'attualità.

Nel caso di Giudici, la fase più recente della sua produzione coincide con le raccolte scritte tra la seconda metà degli anni Ottanta e le soglie del nuovo millennio, cui si aggiunge qualche anno più tardi la postrema *Da una soglia infinita* (2004). Si tratta di un periodo estremamente prolifico per l'autore, suddivisibile in due fasi fortemente connotate: la prima rappresentata dall'ideale dittico costituito da *Salutz* (1986) e *Fortezza* (1990), la seconda comprendente *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), *Empie stelle* (1996) ed *Eresia della sera* (1999). Il più significativo elemento di continuità tra le prime due raccolte riguarda il piano formale e risiede nella presenza, in questa misura inedita nella poesia di Giudici, di forme

chiuse e nell'attenzione al dato strutturale: entrambi i libri presentano i caratteri tipici del macrotesto poetico, il che ne valorizza la progressione di tipo latamente narrativo. Metricamente più vicine alla produzione precedente appaiono invece le tre raccolte degli anni Novanta, che la compattezza tematica consente di considerare una vera e propria «trilogia» (Bertoni): si assiste a un attraversamento della totale autoreferenzialità che caratterizzava *Salutz e Fortezza* e a un ritorno della dimensione storica e biografica, cara a Giudici sin dalle prime raccolte ma affrontata adesso da una nuova prospettiva.

Dalla crisi del comunismo all'abbandono della casa milanese per tornare alla natia Liguria, la seconda metà degli anni Ottanta e gli anni Novanta sono infatti segnati da una serie di eventi che pongono il poeta di fronte al tema della *fine*. Le poesie di questo periodo trovano nella percezione di trovarsi al limite estremo non solo della propria esperienza umana, ma anche di un'intera epoca, un elemento di forte coesione. Se questo aspetto emerge con maggiore evidenza nelle ultime raccolte, il tema della morte dell'autore e del valore consuntivo che la poesia viene ad assumere – riferito nel caso specifico alla «lettera epica» di Raimbaut de Vaqueiras – compare già nella *Nota* che chiude *Salutz*, la cui ultima poesia, significativamente intitolata *Lais*, offre uno sguardo proprio alle «reliquie» lasciate dall'io:

Se si troncasse il filo di futile bava  
 Che tiene appesa questa vita di ragno  
 Cosa sareste voi  
 Oggetti che sapevate il caldo della mia mano  
 Rifanno ordine vi scoprono inutili  
 Commentano – erano suoi

E non è certo un caso che, di lì a poco, Giudici avrebbe riunito le sue ultime riflessioni di poetica in un libretto, *Andare in Cina a piedi* (1991) – cui farà seguito soltanto *Per forza e per amore* (1996), che raccoglie scritti già pubblicati – in cui si avverte una forte volontà, ignota ai precedenti libri teorici, di fare un bilancio, di consegnare ai posteri il consuntivo di un'intera carriera poetica.

A questa sensazione di fine imminente si accompagna, infatti, un sempre più labile ma tenace sentimento di speranza, di fiducia nei confronti della poesia. È soprattutto in questa luce che va inter-

pretato il fatto che la riflessione linguistica di Giudici si fa in questo periodo più attiva che mai: nel percorso che va da *Salutz* a *Eresia della sera* la parola poetica si caratterizza sempre più come la sola via tramite cui è possibile, forse, attingere ad alcune verità profonde. È una speranza, questa, che, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di afferrare appieno l'essenza di quella che è la «lingua straniera» per eccellenza, accompagna il poeta fino alle ultimissime raccolte, interessando allo stesso tempo una parte significativa della sua attività teorica.

Questi e altri aspetti sono a vario titolo toccati dai contributi di cui si compone questo volume, che raccoglie gli atti di due giornate di studio tenutesi presso la Scuola Normale Superiore il 4 e il 5 ottobre 2024 in occasione del centenario della nascita di Giudici e incentrate proprio sull'ultima fase della sua produzione. Nonostante la forte compattezza garantita dal loro incentrarsi su un periodo circoscritto dell'attività poetica e intellettuale dell'autore, i contributi qui raccolti appaiono estremamente variegati tra loro e restituiscono un affresco quanto più possibile completo della vasta e poliedrica attività degli ultimi anni. Nelle pagine di questo volume trovano spazio considerazioni relative a tutte le più importanti raccolte di questo periodo, affrontate a partire dalle singole poesie fino ad arrivare ai contributi teorici in prosa, spesso facendo ricorso a documenti privati del poeta. Ma la ricchezza del quadro offerto dipende anche dalla varietà tematica e metodologica dei singoli interventi: ad analisi incentrate sugli aspetti metrici e formali si affiancano studi che considerano materiali a vario titolo liminari, quali le agende del poeta, le prefazioni e altri testi scritti «per forza» – secondo la dicotomia tracciata nel titolo del volume del 1996 – e i libri, fino a questo momento mai studiati, conservati presso la biblioteca della casa delle Grazie. Una prospettiva a tutto tondo, che, pur esulando talvolta dall'ambito più strettamente poetico, consente comunque di meglio comprendere l'ultima fase della produzione di Giudici. Del resto, come emerge a più riprese all'interno del volume, anche quando apparentemente scrive di altro – sia che si tratti di opere altrui che della propria personale esperienza umana – il poeta porta sempre avanti una riflessione relativa alla sua attività principale. È anche per questo che, nella convinzione che nella scrittura di Giudici tutto si tenga, il presente volume si chiude proprio su uno di questi testi a

marginale della scrittura poetica, una tarda prosa di carattere autobiografico qui per la prima volta pubblicata per intero.

Aprire il volume un saggio di Rodolfo Zucco che offre una lettura metrico-cognitiva delle poesie di *Salutz*, considerandone, cioè, il farsi in diacronia, contro la tradizionale visione statica del testo: l'analisi dello schema rimico di I.4 – a cui viene aggiunta, in appendice, quella di II.3 – è condotta, infatti, verso per verso, quasi a riprodurre l'immediatezza di una prima lettura. Questo consente di apprezzare come, all'interno di un sistema metrico tendenzialmente libero come quello di *Salutz*, la «complessità» delle diverse poesie, determinata dal numero di versi privi o *potenzialmente* privi in un dato momento di riscontro rimico, vada incontro a una continua oscillazione e risignificazione a cui solo il termine della poesia pone fine.

Anche Lorenzo Bartoloni affronta il problema della metrica di *Salutz*, ma lo fa da una prospettiva decisamente diversa, presentando alcuni casi in cui le «poesie di 14 versi» che costituiscono la parte più considerevole del libro sembrano subire un'influenza di alcune forme metriche medievali. Dopo aver offerto un regesto delle poesie che a vario titolo potrebbero guardare a generi tipici dei primi secoli della nostra letteratura e aver individuato un'evoluzione nell'*usus* di Giudici in questo senso, l'autore individua alcuni possibili modelli di questa sperimentazione formale, leggendo gli elementi metricamente arcaizzanti in rapporto al più ampio tema dei medievismi all'interno della raccolta.

L'intervento di Laura Neri si concentra sulla sezione centrale (ed eponima) di *Fortezza*, mettendone in luce alcuni temi fondamentali, come la centralità della dimensione materiale e corporale, il rapporto tra colpa e innocenza e la sospensione del tempo e dello spazio. L'autrice insiste in modo particolare sulla molteplicità dei punti di vista che emergono dallo straniato racconto del prigioniero, alla cui voce se ne sommano altre, individuali (quella femminile) o collettive (quella dei carcerieri). Il ricorso alle agende permette non solo di individuare alcuni precisi avantesti delle poesie, ma anche di illuminare la ricombinazione tematica attuata da Giudici nella messa a punto dei testi finali.

Francesca Santucci ricostruisce la riflessione di Giudici relativa alla ricezione dei testi letterari a partire dall'immagine del «caleidoscopio», che nell'eponima prosa di *Andare in Cina a piedi* indica

il relativismo che determina la moltiplicazione delle interpretazioni possibili. Collocata la posizione del poeta rispetto ad alcuni capisaldi del pensiero formalista e strutturalista, la studiosa individua in Proust il principale antecedente di questa figura. Se la teoria della ricezione di Giudici risente infatti anche di altre letture – inclusi alcuni volumi conservati presso la casa delle Grazie, di cui vengono studiati segni di lettura e postille – l'immagine sembra provenire proprio dalla *Recherche*, a cui, del resto, il poeta ha dedicato diversi interventi critici nel corso degli anni Ottanta.

Anche Simona Morando si avvale della possibilità di studiare i libri conservati nella biblioteca delle Grazie, concentrandosi in particolare sui segni di lettura apposti alla *Vita Nova* curata da Gorni e agli *Amorum libri tres* curati da Zanato e dimostrando come lo studio di tali materiali sia decisivo per una conoscenza sia del Giudici critico, sia del Giudici poeta. Non solo, infatti, le recensioni che l'autore dedica ai due volumi, ma anche parte della produzione degli ultimi anni Novanta – in modo particolare la serie *Primo amore (Eresia della sera)* – sembrano risentire di queste letture: in diversi casi, addirittura, è possibile ipotizzare un rapporto di discendenza diretta da alcuni passi interessati da segni di lettura, sia per elementi generali quali la costruzione macrotestuale o certe declinazioni del tema erotico, sia per riscontri più puntuali.

Su un ambito spesso trascurato e mai affrontato in maniera sistematica si concentra Alberto Cadioli, che si occupa delle prefazioni che Giudici scrive tra il 1993 e il 1998 per alcuni volumi che raccolgono l'opera completa – o comunque un'ampia selezione – di tre grandi poeti quali Pasolini, Rosselli e Belli. Dalla sua analisi risulta che, al netto delle differenze che corrono tra i tre, Giudici tende a leggerne l'opera da una prospettiva personalissima, soffermandosi su alcuni elementi autobiografici e persino citando alcuni propri versi. La stessa attenzione dedicata, in tutte le prefazioni, al concetto di lingua poetica come «lingua straniera» riprende, come si è già accennato, un tema diffuso nella propria riflessione poetica degli anni Ottanta e Novanta, così che la lettura di testi altrui finisce per divenire un'ulteriore occasione di riflessione sulla propria attività poetica.

Il saggio di Riccardo Corcione si concentra sulla produzione giudiciana degli anni Novanta, offrendo un ampio affresco della stagione estrema del poeta, prendendo le mosse dal suo carattere “riepilo-

gativo” e dal suo rapporto con la storia e la politica, per focalizzarsi sulla sua dimensione religiosa. L'autore, sfruttando le agende e le fonti dichiarate di Giudici (da de Certeau a Michelet a Barthes), mette in luce in particolare il tema della difficoltà della fede, e la contraddittoria speranza del poeta, che si identifica non a caso con alcune figure di eretici, come quella della strega: quest'ultima domina la poesia *Pregchiere della sera*, identificata come testo esemplare per verificare la tenuta dei vari temi individuati nel saggio.

Chiude il volume una prosa, mai pubblicata per intero, in cui Giudici descrive luoghi, incontri e situazioni della Serra, frazione di Lerici presso cui si trasferì nel 1992. Dalla descrizione della «casa estrema» ai vividi bozzetti che traccia del borgo e dei suoi abitanti – prova concreta dell'attenzione alla dimensione della «leggenda, o mitologia», locale, a cui Giudici accedeva soprattutto attraverso i racconti, prima ancora che i versi, di Paolo Bertolani – il poeta delinea alcuni elementi fondamentali della propria esperienza di vita quotidiana alla Serra. All'illustrazione di queste circostanze esterne si accompagna la ricostruzione di alcuni aspetti della propria interiorità, dai motivi del trasferimento alla sensazione di un nuovo inizio che ha accompagnato questo cambiamento fino alle occasioni che hanno ispirato alcune delle poesie di questi anni.

La prosa, che ripubblichiamo per gentile concessione degli eredi, Corrado e Gino Alberto Giudici, è stata curata per l'occasione da Carlo Di Alesio, che l'ha corredata di uno scritto in cui ricostruisce le coordinate biografiche dell'ultima fase dell'attività di Giudici: il ritorno nella natia Liguria, l'infittirsi della collaborazione con quotidiani e riviste, l'impegno civico, ma anche il rapporto con intellettuali e amici di vecchia e nuova data. Particolare attenzione è riservata, oltre che a Grazia Cherchi, alle figure di Mario Soldati, Zeno Birolli e Paolo Bertolani, che Giudici stesso ricorda nella sua prosa. Una testimonianza preziosa, in cui ricordo affettuoso e ricostruzione rigorosa si intrecciano restituendo un'immagine complessa e suggestiva di quel «felice decennio» che il poeta trascorse presso La Serra.

\*\*\*

Nel concludere questa premessa e nel congedarci da questo lavoro non possiamo non ringraziare la generosità e la disponibilità di tutti coloro che ci hanno sostenuto in questa iniziativa, a partire

da Stefano Carrai, nostro comune maestro, senza cui non avremmo potuto organizzare le due giornate di studio da cui questo volume prende le mosse. Un sentito ringraziamento va inoltre agli autori che con i propri scritti hanno arricchito questo volume, sia a coloro che sono intervenuti nelle vesti di relatori o moderatori nel corso delle giornate di studio, sia a chi, impossibilitato a partecipare, ha comunque deciso di supportare la nostra iniziativa in occasione degli atti. Ci teniamo, inoltre, a ribadire la nostra gratitudine a chi ha contribuito in forme diverse alla buona riuscita dell'incontro di cui questo volume è esito, da Vincenzo Cottinelli, che in occasione delle giornate di studio ci ha consentito di usare il bel ritratto del poeta nella casa milanese di via Tadino (ora in copertina), alla Compagnia Lombardi-Tiezzi, che nelle persone di Sandro Lombardi, Elena Ghiaurov e Annibale Pavone la sera del 4 ottobre ha dato lettura scenica di una scelta del *Paradiso* (1991), fino agli amministrativi e agli addetti aule della Scuola Normale Superiore, senza il cui lavoro quella e altre attività di studio e di ricerca non sarebbero possibili. Un ringraziamento di cuore, infine, va ai figli di Giudici, Corrado e Gino Alberto, che hanno guardato con grande simpatia e benevolenza alla nostra piccola iniziativa e alla cui generosità buona parte dei lavori qui raccolti deve molto.

Pisa, novembre 2025



# ALTRE CONSIDERAZIONI SULLA RIMA IN SALUTZ

Rodolfo Zucco

## I. Premesse

Quel che dirò oggi è da intendersi in continuità con quanto ho scritto o esposto sulla metrica di *Salutz* in occasioni precedenti, e segnatamente con le *Considerazioni sulla rima in 'Salutz'* presentate al convegno milanese del maggio scorso<sup>1</sup>: di qui il titolo dell'intervento odierno. In quell'occasione avevo proposto alcune linee operative per la descrizione sincronica dei singoli organismi rimici del libro, ma anche qualche spunto per la considerazione dell'assetto per così dire "statico" di tali organismi in relazione al loro costituirsi "progressivo", in diacronia. È su questo secondo aspetto che vorrei soffermarmi oggi, facendovi parte di una lettura metrico-cognitiva esemplare di una poesia, che sarà la quarta della prima sezione. Vorrei cioè applicare a *Salutz* I.4 una modalità di analisi che ho elaborato applicando alla metrica le posizioni di Daniele Barbieri nel suo *Nel corso del testo*<sup>2</sup>, come ho già fatto una dozzina d'anni fa lavorando sulle poesie del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni<sup>3</sup> e, più recentemente, in un saggio teorico sull'ordine delle rime nel sonetto italiano<sup>4</sup>. Evoco queste due situazioni testuali perché il

<sup>1</sup> *Per i cento anni di Giovanni Giudici. La poesia e l'archivio*, Milano, Università degli Studi di Milano, 7-8 maggio 2024 (comitato organizzativo: M. Cappello, G. Carrara, A. Maletto, L. Neri).

<sup>2</sup> D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004. Le proposte di Barbieri discendono, come dichiara l'autore, da quelle avanzate in L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1956 (trad. it. di C. Morelli, *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992).

<sup>3</sup> R. Zucco, *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in D. Colussi-P. Zublena (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 73-95.

<sup>4</sup> R. Zucco, *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano*, Campanotto, Pasion di Prato 2020.

nuovo oggetto ha qualcosa in comune sia con la metrica del *Congedo* sia, come è noto, con il sonetto: rispettivamente la libertà nella collocazione dei rimanti e il numero di versi prefissato. Sono, questi due elementi, quelli che costituiscono la “competenza” del lettore di *Salutz* una volta che egli abbia terminato la lettura del libro – una lettura, intendo, che non sia iniziata dalla *Nota* conclusiva, la quale già lo avrebbe reso edotto sul secondo elemento. Quanto al primo, poniamo che il nostro lettore sia emerso dalla lettura delle settanta poesie che precedono il *Lais* con la convinzione che esse risultino dal rispetto di un unico vincolo: quello che il verso finale sia rimato. Nelle vesti del nostro lettore mi ci metto io. È dunque la mia personale lettura che cercherò di riprodurre *au ralenti*.

Prima di iniziare è utile però considerare la *Loi de 2 rimes* di Grimaud e Baldwin:

Pour composer des strophes en français moderne, ouvrez une ou deux rimes, jamais plus.

Explication :

- ouvrir une rime, puis la fermer, requiert un minimum de travail cognitif pour la mémoire immédiate, qui est celle en jeu: cas des rimes plates AA ;
- ouvrir une seconde rime avant d’avoir fermé la première exige un travail supplémentaire de manipulation cognitive: cas des rimes ABAB ;
- ouvrir plus de deux rimes commence à exiger un effort de traitement du langage moins habituel et qui peut ralentir ou rendre plus difficiles les autres processus psycholinguistiques en jeu dans la production du discours.<sup>5</sup>

A questa opposizione tra rime aperte e rime chiuse farò riferimento introducendo un correttivo terminologico e uno strutturale:

- a) giacché una certa uscita di verso si rivela in rima solo dopo la percezione della replicazione del suo segmento rimico, non userò *aprire/aperto* bensì *suspendere/sospeso*; e, in correlazione con esso, userò *risolvere/risolto*;
- b) il sistema binario *aperto/chiuso* (per noi *sospeso/risolto*), entro un contesto metrico novecentesco, non può rendere ragione di tutte le situazioni. Gli sostituirò un sistema a tre elementi: *sospeso, semisospeso, risolto*.

<sup>5</sup> M. Grimaud-L. Baldwin, *Versification cognitive: la strophe*, «Poétique», XCV (1993), pp. 259-276, pp. 263-264.

E anticipo quanto si vedrà durante la lettura. Giudici non sospende mai più di due rime, vale a dire: rispetta, qui, la *Loi des 2 rimes*. Nondimeno il testo è complesso, e ciò in ragione di un numero di uscite di verso semisospese che arriva a sei.

Un'ulteriore precisazione terminologica: userò la consueta (per me) individuazione dei tre ruoli di *rima d'attesa* (RA), *rima di riscontro* (RR) e *rima/rime d'eco* (RE)<sup>6</sup>.

## II. Una lettura metrico-cognitiva

Ecco allora il testo:

*Salutz* I.4

Non creder l'incredibile  
 Fu il solo sbaglio e peccato –  
 Graziosamente al vostro cielo e fiore  
 Quando pervenni – e il cuore, voi pensate  
 A come trasalisce  
 Bambino al caldo muschio e tana madre  
 Tenue sole d'un vostro rosa aurora –  
 Malandrino abutisce  
 Non credulo a un amore  
 Di schiuse valli e porte  
 Letto di bei sospiri e sparse chiome:  
 Io proprio – domandando  
 E al di qua della morte? – e pronunziando  
 Il nome<sup>7</sup>

1.

**Non creder l'incredibile**

1

La poesia inizia con una terminazione sdrucchiola, che siglerò con *S*. Non sappiamo se il verso sia destinato a una replicazione rimica; non sappiamo, cioè, se il ruolo del verso si rivelerà di RA. Certo, l'attesa suscitata dalla sdrucchiola è culturalmente attenuata, giacché la nostra tradizione settecentesca e post-settecentesca ci ha indotto

<sup>6</sup> Cfr. il mio *Inganni e adempimenti*, cit.

<sup>7</sup> G. Giudici, *Salutz (1984-1986)*, Einaudi, Torino 1986, p. 11.

a considerare una terminazione sdrucchiola come “individualmente marcata”, cioè marcata a prescindere dal fatto che essa si trovi in relazione rimica o anche para-rimica (vale a dire in relazione con una sdrucchiola che non ne riprenda il segmento rimico)<sup>8</sup>. Nondimeno, l'ipotesi di un riscontro rimico non si può escludere: il verso potrà rivelarsi un verso in RA, oppure un verso sdrucchiolo irrelato. Il verso è dunque un verso che considero semisospeso. Rappresento il suo *status* mettendo in apice alla *S* il punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S?													

2.

Non creder l'incredibile 1  
**Fu il solo sbaglio e peccato –** 2

Non vi è replicazione rimica al v. 1; il verso è dunque sospeso. Lo rappresento con il punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S?	?												

3.

Non creder l'incredibile 1  
 Fu il solo sbaglio e peccato – 2  
**Graziosamente al vostro cielo e fiore** 3

Non vi è replicazione rimica al v. 1, né al v. 2. Anche il v. 3 è dunque un verso sospeso; le uscite sospese diventano due:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S?	?	?											

<sup>8</sup> Cfr. R. Zucco, *Considerazioni sulla rima in 'Salutz'*, in G. Carrara-L. Neri (a cura di), *Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio*, Ledizioni, Milano 2026, pp. 163-176, § I.

4int.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3
<b>Quando pervenni – e il cuore [...]</b>	4

Al mezzo del quarto verso la parola *cuore* dà riscontro al v. 3 (*fiore* 3 : *cuore* 4int.). Il ruolo del terzo verso deve essere reinterpretato come RA (vale a dire come verso rimicamente cataforico). Resta sospesa una sola uscita:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S?	?	A	(a)										

4.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e <i>peccato</i> –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3
<b>Quando pervenni – e il cuore voi pensate</b>	4

Il verso si chiude su una parola, *pensate*, che ragioni foniche e culturali ci fanno sicuramente interpretare come RR al v. 2, il quale si manifesta dunque in RA. Per ragioni *foniche* intendo l'oggettiva prossimità sonora di due parole i cui segmenti postonici differiscono solo nella vocale atona<sup>9</sup>; per ragioni *culturali* la parificazione novecentesca di rima perfetta e rima imperfetta (in questo caso, adottando una prospettiva di analisi mengaldiana, diremmo che la diversità dell'atona postonica è compensata dall'allitterazione in /p/). Ci si pone a questo punto un problema di schematizzazione: siglare la rima *peccato* : *pensate* come rima A – in ragione del fatto che essa sarà la prima a manifestarsi nello schema considerato sincronicamente – o siglarla, “diacronicamente”, B? Scelgo, contro la tradizione, la seconda soluzione:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S?	B	A	(a)B										

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, § III.

È un fatto, tuttavia, che, per quanto noi abbiamo delle buone ragioni per la promozione a rima dell'assonanza *peccato : pensate*, non si può escludere che entrambe le parole possano trovare una compagna di rima perfetta; nel qual caso le due uscite si manifesterebbero come rime di attesa di due coppie (con eventuali prosecuzioni d'eco) diverse; nel caso contrario, la coppia presente (di cui non sappiamo se sia destinata a svilupparsi in serie) si confermerebbe in rima imperfetta. Al momento, da sospese le due uscite passano a semisospese. Perciò metto in apice alle lettere *B* il punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	<b>B<sup>?</sup></b>	A	(a) <b>B<sup>?</sup></b>										

Le uscite di verso semisospese sono diventate tre.

5.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
<b>A come trasalisce</b>	<b>5</b>

È questo un verso sospeso:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	B <sup>?</sup>	A	(a)B <sup>?</sup>	?									

6.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi <i>pensate</i>	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana <i>madre</i>	6

Come ho proposto nel mio intervento milanese, la brevità dell'intervallo tra i due versi ci autorizza a considerare l'assonanza piena

con consonantismo asimmetrico senza ripetizione di consonante, che è il caso di *pensate : madre*, come rima<sup>10</sup>. Ma bisogna considerare, a questo punto, due fatti:

- a) La relazione rimica si stabilisce tra *madre* e *pensate*: non coinvolge, a ritroso, *peccato*. Ciò significa che non si può considerare la successione *peccato : pensate : madre* una serie rimica unitaria. Occorre dunque riconoscere al v. 4 la natura di *verso ancipite*, rimicamente anaforico nei confronti del v. 2, cataforico nei confronti del v. 6<sup>11</sup>. La sua schematizzazione può dunque presentarsi così:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A	(a)B <sup>2</sup> /C	?	C								

- b) La natura fonicamente imperfetta del rapporto tra *madre* e *pensate* ci porta a non escludere che il ruolo del v. 6, oltre che di riscontro a *pensate*, possa essere di RA. Ci incoraggia il fatto che con l'uscita in ATE il v. 4 ci ha già dato piena soddisfazione cognitiva nel suo *status* di verso di riscontro. Rispetto alla coppia (*peccato* :) *pensate*, cioè, un verso in rima con *pensate* è ridondante. Questo ci porta a non escludere che *madre* possa trovare replicazione rimica "piena". Considereremo dunque l'uscita al v. 6 come produttrice di una "semisospensione". Perciò modifico lo schema mettendo in apice alla C del v. 6 il punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A	(a)B <sup>2</sup> /C	?	C <sup>?</sup>								

Abbiamo dunque un'uscita sospesa (al v. 5) e quattro uscite semisospese (ai vv. 1, 2, 4 e 6).

7.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3

<sup>10</sup> Cfr. ivi, § II.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, § V.

Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come <i>trasalisce</i>	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
<b>Tenue sole d'un vostro rosa <i>aurora</i></b>	7

L'uscita del verso su *aurora* ce lo fa interpretare come in rima imperfetta all'atona con i vv. 3-4<sup>12</sup>. La coppia *fiore* 3 : *cuore* 4int., RA-RR, si espande dunque con una RE:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	B <sup>?</sup>	A	(a)B <sup>?</sup> /C	?	C <sup>?</sup>	A							

8.

Non creder l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come <i>trasalisce</i>	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa <i>aurora</i>	7
<b>Malandrino <i>abutisce</i></b>	8

Il verso dà riscontro rimico al v. 5 (reinterpretato come verso in RA). Restano quattro uscite semisospese (ai vv. 1, 2, 4 e 6):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	B <sup>?</sup>	A	(a)B <sup>?</sup> /C	D	C <sup>?</sup>	A	D						

9.

Non creder l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3
Quando pervenni – e il <i>cuore</i> , voi pensate	4
A come <i>trasalisce</i>	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa <i>aurora</i>	7
Malandrino <i>abutisce</i>	8
<b>Non credulo a un <i>amore</i></b>	9

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, § III.

Il verso introduce la seconda RE entro la serie *fiore* 3 [RA] : *cuore* 4int. [RR] : *aurora* 7 [RE<sup>1</sup>] : *amore* 9 [RE<sup>2</sup>]. La conseguenza di questo riscontro fonicamente perfetto a 3 *fiore* : 4int. *cuore* è, mi pare, quella di mettere in discussione la nostra decisione di includere *aurora* nella serie. Viene da chiedersi, insomma: non si dovrà reinterpretare il v. 7 come in RA? Converrà, nel frattempo, considerarlo semisospeso. Metto dunque in apice alla *A* di questo verso un punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	<b>A</b>	(a)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	<b>A?</b>	D	<b>A</b>					

Le uscite di verso semisospese sono, a questo punto, cinque.

10.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e <i>fiore</i>	3
Quando pervenni – e il <i>cuore</i> , voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa <i>aurora</i>	7
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un <i>amore</i>	9
Di schiuse valli e <i>porte</i>	10

Il fatto che il segmento rimico di *porte* presenti, rispetto alla rima *A* nella sua forma-base (ORE), il solo incremento della vibrante, ci autorizza a considerare il verso in RE rispetto alla serie *fiore* : *cuore* : *amore*<sup>13</sup>. La relazione, però, non riguarda *aurora* 7. Va dunque attribuita al segmento rimico ORE (vv. 3 e 4int.) una funzione ancipite, quella che gli permette di trovare continuità da un lato con *aurora*, dall'altro con *porte*. Perciò affianco alla *A* dei vv. 3, 4 e 9 la lettera *E*:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	<b>A/E</b>	(a/e)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	<b>A?</b>	D	<b>A/E</b>	<b>E</b>				

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, § II.

Nello stesso tempo (espressione da intendersi alla lettera), il significativo scarto fonico del segmento ORTE rispetto a ORE ci fa pensare che, forse, il v. 10 potrebbe trovarsi a essere interpretato come RA. Il verso va considerato allora semisospeso; perciò appongo alla E del v. 10 un punto di domanda:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A/E	(a/e)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	D	A/E	E?				

Non ci sono uscite di verso sospese, ma sì sei uscite semisospese (vv. 1, 2, 4, 6, 7, 10).

11.

Non creder l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa aurora	7
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un amore	9
Di schiuse valli e porte	10
<b>Letto di bei sospiri e sparse chiome</b>	<b>11</b>

L'uscita del verso sul segmento rimico OME, data l'assonanza dello stesso con ORE e ORTE, ci pone un problema: può tale assonanza promuovere la sua terminazione a RE? La mia risposta è *no*. L'assenza di tratti comuni nel consonantismo è compensata, in linea teorica, dalla contiguità posizionale<sup>14</sup>; ma opera in senso contrario, nel caso specifico, la già ricca morfologia della rima A/E. Del segmento OME valorizzo dunque qui la discontinuità fonica, e considero il v. 11 un verso sospeso:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A/E	(a/e)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	D	A/E	E?	?			

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem*.

12.

Non creder l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa aurora	7
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un amore	9
Di schiuse valli e porte	10
Letto di bei sospiri e sparse chiome	11
<b>Io proprio? – domandando?</b>	12

Il verso non dà né riscontro né eco. I versi sospesi salgono a due:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A/E	(a/e)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	D	A/E	E <sup>2</sup>	?	?		

13int.

Non creder l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa aurora	7
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un amore	9
Di schiuse valli e <i>porte</i>	10
Letto di bei sospiri e sparse chiome	11
Io proprio? – domandando?	12
<b>E al di qua della morte?</b> [...]	13

La presenza di *morte* al mezzo del verso dà riscontro al v. 10. Questo comporta una reinterpretazione: il v. 10 è in RA in relazione a questa RR. Ciò fa cadere l'ipotizzata relazione rimica tra i segmenti ORTE e ORE<sup>15</sup>: serie, questa, che già ha compreso una RE, e che – una

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, § VI: «un'uscita di verso che si presenti come variante fonica di una coppia o di una serie perfetta viene assimilata ad essa solo nel caso in cui quell'uscita di verso non trovi una corrispondenza fonicamente perfetta».

volta chiarita la posizione del v. 7 – potrebbe comprenderne due. Va dunque eliminata la *E* accanto alla *A* (ai vv. 3, 4, 9), e tolto il punto di domanda in apice alla *E* del v. 10:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	B <sup>?</sup>	A	(a)B <sup>?</sup> /C	D	C <sup>?</sup>	A <sup>?</sup>	D	A	E	?	?	(e)	

13.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa aurora	7
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un amore	9
Di schiuse valli e porte	10
Letto di bei sospiri e sparse chiome	11
Io proprio? – <i>domandando?</i>	12
<b>E al di qua della morte? – e <i>pronunziando</i></b>	13

L'uscita del verso in ANDO dà riscontro al v. 12. Ci si manifesta la rima siglata *F*:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>?</sup>	B <sup>?</sup>	A	(a)B <sup>?</sup> /C	D	C <sup>?</sup>	A <sup>?</sup>	D	A	E	?	F	(e)F	

Resta sospesa la sola uscita del v. 11 (con cinque uscite semi-sospese).

14.

Non creer l'incredibile	1
Fu il solo sbaglio e peccato –	2
Graziosamente al vostro cielo e fiore	3
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	5
Bambino al caldo muschio e tana madre	6
Tenue sole d'un vostro rosa aurora	7
Malandrino abutisce	8

Non credulo a un amore	9
Di schiuse valli e porte	10
Letto di bei sospiri e sparse <i>chiome</i>	11
Io proprio? – domandando?	12
E al di qua della morte? – e pronunciando	13
<b>Il nome</b>	14

Il v. 14 dà riscontro al v. 11. Il testo si chiude con una sesta serie rimica, quella siglata G:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A	(a)B <sup>2</sup> /C	D	C <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>	D	A	E	<b>G</b>	F	(e)F	<b>G</b>

La chiusura risolve le cinque situazioni semisospese: il v. 1 è uno sdrucchiolo irrelato; i vv. 2-4 sono in rima tra loro; al v. 6 *madre* è RR a *pensate* 4; al v. 7 *aurora* è RE nella serie *fiore* 3 : *cuore* 4int. Tolti i punti di domanda in apice, lo schema che viene a definirsi è questo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S	B	A	(a)B/C	D	C	A	D	A	E	G	F	(e)F	G

Esso potrebbe essere raffinato segnalando con il corsivo le coppie rimiche imperfette (B: *peccato* 2 : *pensate* 4; C: *pensate* 4 : *madre* 6):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
S	B	A	(a)B/C	D	C	A	D	A	E	G	F	(e)F	G

### III. Conclusioni

La complessità di *Salutz* I.4, valutata in diacronia, può essere rappresentata con il grafico che segue, dove il suo grado è computato attribuendo alle uscite sospese il valore 2 e alle uscite semisospese il valore 1. La dinamica è rappresentata dalle frecce e dal segno =. Le addizioni e le sottrazioni di frecce permettono di visualizzare

immediatamente i luoghi in cui si dà consecutivamente un innalzamento o un abbassamento di complessità:

v.	<i>Uscite sospese</i>	<i>Uscite semisospese</i>	<i>Grado di complessità</i> (US = 2; USS = 1)	<i>Dinamica della complessità</i>
1	–	1	1	–
2	1	1	3	↑
3	2	1	5	↑↑
4int.	1	1	3	↓
4	–	3	3	=
5	1	3	5	↑
6	1	4	6	↑↑
7	1	4	6	=
8	–	4	4	↓
9	–	5	5	↑
10	–	6	6	↑↑
11	1	6	8	↑↑↑
<b>12</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	↑↑↑↑
13int.	2	5	9	↓
13	1	5	7	↓↓
14	–	–	0	↓↓↓

Raggiunto il grado 5 con il v. 3, la complessità conosce una peripezia di attenuazioni e intensificazioni fino al v. 8 (grado 4); quindi un'ascesa che tocca il picco al v. 12 (grado 10), poi una rapidissima risoluzione. Sarebbe interessante verificare se questo processo dinamico trovi un tendenziale riscontro nelle altre poesie di *Salutz*: il che resta, al momento, un programma di ricerca che spero di svolgere (o di incoraggiare e sostenere) in un prossimo futuro.

Appendice (15 settembre 2025)

La correzione delle bozze delle pagine che precedono per la consegna ai curatori di questo volume è avvenuta contemporaneamente al lavoro di allestimento di un libro – *Saggi sulla rima* (Marin, Caproni, Giudici, Bandini), Cesati, Firenze 2025 – in cui ho riproposto il testo dell'intervento pisano insieme a tre analisi (su *Salutz* IV.4, VI.6 e VII.8) preparate per la nuova occasione. Mi piace però che la redazione del mio saggio entro questi *Atti* abbia anch'essa un elemento di originalità. Vi aggiungo dunque una lettura (molto schematica) di *Salutz* II.3:

Sì, una volta – con rabbia  
 Vergogna quasi ringhiando  
 I dolci nomi osceni –  
 Che non poteva dirsi per amore  
 Ricolmante sospiro dell'assenza  
 Ma di morsi assediandovi mentale  
 Per sfregio e penitenza  
 Per vile affanno sulla vana via  
 Dell'annusato odore  
 Madore vostro di profusi seni –  
 Proprio così l'ho fatto  
 Dovreste avermi sentito  
 Non fosse che nell'attimo distratto  
 Sul vello sfiorando un dito<sup>1</sup>.

È questa una lirica assai diversa, nel suo sviluppo, da *Salutz* I.4, e con caratteristiche piuttosto rare nelle poesie del libro. Non si danno, qui, uscite semisospese; e l'accumulo di uscite sospese in attacco è decisamente eccezionale.

1.

**Sì, una volta – con rabbia**

1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?													

<sup>1</sup> G. Giudici, *Salutz* (1984-1986), cit., p. 22.



6.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
<b>Ma di morsi assediandovi mentale</b>	6

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	?	?	?	?								

Con il verso successivo si ha una prima rima di riscontro, che risolve una sospensione piuttosto prossima, quella col v. 5:

7.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell' <i>assenza</i>	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
<b>Per sfregio e penitenza</b>	7

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	?	?	A	?	A							

Segue (v. 8) una nuova apertura, che riporta a sei il numero delle uscite sospese; quindi (v. 9), chasticamente, una rima di riscontro al v. 4 (cinque versi sopra):

8.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
<b>Per vile affanno sulla vana via</b>	8

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	?	?	A	?	A	?						

9.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per <i>amore</i>	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
<b>Dell'annusato odore</b>	9

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	?	<b>B</b>	A	?	A	?	<b>B</b>					

Il v. 10 dà subito all'interno, sotto accento di 2<sup>a</sup>, una rima d'eco alla serie in ORE, poi, in punta, una rima di riscontro al verso sospeso 3. È questa una mossa assai sorprendente, considerando la distanza di sette versi tra i due rimanti. Si noti anche che la risoluzione di alcune delle uscite sospese continua ad avvenire in ordine chiastico:

10int.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato <i>odore</i>	9
<b>Madore</b> [...]	10

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	?	<b>B</b>	A	?	A	?	<b>B</b>	<b>(b)</b>				

10.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi <i>osceni</i> –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato odore	9
<b>Madore vostro di profusi seni –</b>	<b>10</b>

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	C	B	A	?	A	?	B	(b)C				

I due versi successivi propongono uscite sospese:

11.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi <i>osceni</i> –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato odore	9
Madore vostro di profusi seni –	10
<b>Proprio così l'ho fatto</b>	<b>11</b>

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	C	B	A	?	A	?	B	(b)C	?			

12.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi <i>osceni</i> –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7

Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato odore	9
Madore vostro di profusi seni –	10
Proprio così l'ho fatto	11
<b>Dovreste avermi sentito</b>	12

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	C	B	A	?	A	?	B	(b)C	?	?		

La coppia conclusiva dà riscontro rimico, in ordine alternato, alle due uscite precedenti:

13.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato odore	9
Madore vostro di profusi seni –	10
Proprio così l'ho fatto	11
Dovreste avermi sentito	12
<b>Non fosse che nell'attimo distratto</b>	13

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
?	?	C	B	A	?	A	?	B	(b)C	<b>D</b>	?	<b>D</b>	

14.

Sì, una volta – con rabbia	1
Vergogna quasi ringhiando	2
I dolci nomi osceni –	3
Che non poteva dirsi per amore	4
Ricolmante sospiro dell'assenza	5
Ma di morsi assediandovi mentale	6
Per sfregio e penitenza	7
Per vile affanno sulla vana via	8
Dell'annusato odore	9
Madore vostro di profusi seni –	10

Proprio così l'ho fatto	11
Dovreste avermi <i>sentito</i>	12
Non fosse che nell'attimo distratto	13
<b>Sul vello sfiorando un <i>dito</i></b>	14

Il v. 14, risolvendo la sospensione del v. 12, determina anche il passaggio dei versi sospesi 1, 2, 6 e 7 a piani irrelati:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<b>P</b>	<b>P</b>	C	B	A	<b>P</b>	A	<b>P</b>	B	(b)C	D	E	D	E

La complessità determinata dall'ordito rimico cresce ininterrottamente fino al v. 6. Qui si tocca il grado 12, il massimo destinato ad essere raggiunto anche nel prosieguo del testo. Segue una fase decrescente-crescente, che tocca il picco negativo al v. 8 (grado 8); poi una fase moderatamente oscillatoria (gradi 10/12) ai vv. 9-13, quindi una brusca risoluzione:

v.	<i>Uscite sospese</i>	<i>Uscite semisospese</i>	<i>Grado di complessità</i> (US = 2; USS = 1)	<i>Dinamica della complessità</i>
1	1	–	2	–
2	2	–	4	↑
3	3	–	6	↑↑
4	4	–	8	↑↑↑
5	5	–	10	↑↑↑↑
<b>6</b>	<b>6</b>	–	<b>12</b>	↑↑↑↑↑
7	5	–	10	↓
8	6	–	8	↓↓
9	5	–	10	↑
<b>10</b>	<b>4</b>	–	<b>12</b>	↑↑
11	5	–	10	↓
<b>12</b>	<b>6</b>	–	<b>12</b>	↑
13	5	–	10	↓
14	–	–	0	↓↓



# SALUTZ E LA POESIA ITALIANA DELLE ORIGINI. NOTE METRICHE

Lorenzo Bartoloni

## 1. Introduzione e questioni di metodo

Non è un segreto che *Salutz* (1986) si rifaccia, a prima vista almeno, alla letteratura e alla cultura medievali, come suggeriscono numerosi elementi e come Giudici stesso non ha mancato di ricordare in varie occasioni, a partire dalla *Nota* che chiude il libro<sup>1</sup>. Eppure buona parte degli studiosi ha insistito, anche sulla scorta di altre dichiarazioni d'autore<sup>2</sup>, sul fatto che questa patina arcaizzante non è altro che un addobbo superficiale, modulato su un'immagine vaga e stereotipa della cultura delle Origini<sup>3</sup>. Ora, non c'è dubbio che il Medioevo di *Salutz* rappresenti un elemento di facciata, fondato su

<sup>1</sup> G. Giudici, *Salutz*, Einaudi, Torino 1986; poi 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, Mondadori, Milano 2000, pp. 651-744 (d'ora in poi S), pp. 742-743. Ma si pensi anche al passo, tratto dallo scritto, precedente di un paio di anni, Id., «*Viola e durlindana*»: riflessioni sulla lingua, in Id., *La dama non cercata. Poetica e letteratura. 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985, pp. 155-160, pp. 158-159, dove si legge: «Sto lavorando a una sequenza poetica più o meno ironicamente ricalcata sui modi della poesia trobadorica provenzale e del *Minnesang* germanico. L'io di queste poesie è una specie di cantore-cavaliere che viaggia un po' in tutti i tempi (pare che abbia persino preso parte, lui che parla come un poeta del XII o XIII secolo, alla battaglia della Montagna Bianca, presso Praga, che ebbe luogo nel 1620!) e attinge a materiali di varie culture ("cavalca" per esempio "una tigre"!)).»

<sup>2</sup> È il caso di: «Benché non possa dirmi ignorante, non sono nemmeno particolarmente colto; e si sbaglia a collegare, per esempio, un libro come *Salutz* a una mia frequentazione della poesia trobadorica o del *Minnesang*, quando la semplice verità è che ebbi allora, nello scriverlo, bisogno di un travestimento che mi aiutasse ad aggirare l'inibizione connessa ad esperienze dolorose. Senza premeditazione alcuna e per puro istinto, mi trovai avvolto in quegli esibiti e illusori panni di scena» (G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Ledizioni, Milano 2017, p. 28).

<sup>3</sup> Si vedano al riguardo almeno C. Di Girolamo, *In alto la lirica!*, in «Linea d'ombra», IV (1986), n. 17, pp. 87-89, p. 87a-87b; R. Zucco, *Apparato critico* di S, pp. 1581-1625, pp. 1582-1583; G. Colella, *Salutz di Giovanni Giudici. Note sulla lingua e lo stile*, Aracne, Roma 2007, pp. 51-56.

aspetti tipizzati e pop, quasi cinematografici, ben esemplificati dalla figura stilizzata del «cantore-cavaliere»<sup>4</sup>: come ho cercato di dimostrare altrove<sup>5</sup>, tuttavia, questa sorta di falsificazione (che assume i tratti del *pastiche* manierista) non si fonda solo su «esibiti e illusori panni di scena»<sup>6</sup>, ma anche su alcuni medievismi profondi, disseminati qua e là e abilmente camuffati.

Vorrei verificare qui la bontà di questa lettura per quanto riguarda un aspetto che ho toccato solo di sfuggita nel mio precedente lavoro, quello metrico. Mi occuperò, dunque, di due tra gli ambiti più studiati di *Salutz*: da un lato, il rapporto che il libro intesse con la poesia medievale, dall'altro la forma delle «poesie di 14 versi»<sup>7</sup> che costituiscono la parte più consistente della raccolta. Curiosamente, nonostante la grande attenzione dedicata a questi ambiti singolarmente, nessuno ha tentato, a mia conoscenza, di verificare in forma sistematica il rapporto che *Salutz* intrattiene con la metrica medievale. Le strofe impiegate nel libro sono state definite, tra le altre cose, «cobbole»<sup>8</sup>, «lasse»<sup>9</sup>, «coblas»<sup>10</sup> e «stanze»<sup>11</sup>, tutti termini che in qualche misura rinviano alla poesia delle Origini<sup>12</sup>, ma al di là di questo e di qualche altro accenno *en passant* (su cui avremo modo di soffermarci) la questione del rapporto tra la forma di *Salutz* e la poesia medievale è tutta da aprire.

Com'è noto, *Salutz* consta di 7 sezioni di 10 poesie, ciascuna delle quali è costituita da 14 versi liberamente rimati (si va dal trisillabo al

<sup>4</sup> G. Giudici, «*Viola e durlindana*», cit., p. 158.

<sup>5</sup> L. Bartoloni, *Tre percorsi medievali in Salutz di Giovanni Giudici. Lettura di v.5, v.7 e v.8*, in «Bollettino di italianistica», XXII (2025), n. 1, pp. 134-165. Si veda, in particolare, ivi, pp. 134-138 per un bilancio del tema dei medievismi in *Salutz* meno sintetico di quello che di necessità si deve tratteggiare in queste pagine.

<sup>6</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 28.

<sup>7</sup> S, p. 742.

<sup>8</sup> A. Balduino, *Tre esercizi di lettura*, in B.M. Da Rif-C. Griggio (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, 2 voll., Olschki, Firenze 1991, vol. II. *Dal Tommaseo ai contemporanei*, pp. 325-341, p. 337.

<sup>9</sup> G. Raboni, *Giudici, la poesia alla ricerca dell'ultima maschera*, in «La Stampa - Tuttolibri», 27 settembre 1986; poi in G. Giudici, *Salutz*, il Saggiatore, Milano 2016 (d'ora in poi S16), pp. 7-11, p. 10.

<sup>10</sup> G. Gramigna, *Un poeta che parla alla sua amata*, in «Corriere della Sera», 4 ottobre 1986.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Traggo queste definizioni dal profilo metrico dato da R. Zucco, *Apparato critico*, cit., pp. 1588-1589.

doppio settenario, con prevalenza di endecasillabi e settenari); si aggiunge un *Lais* finale di due strofe di 10 versi ciascuna, per un totale di 1.000 versi. Già in questo gusto numerologico si può scorgere un ammicco alla poesia medievale, almeno alle due opere che ne sono i principali rappresentanti nell'immaginario collettivo, la *Commedia* e i *Fragmenta*. Ora, delle «poesie di 14 versi» di Salutz sono state fornite principalmente due letture, parzialmente sovrapponibili: da un lato c'è chi vi ha riconosciuto degli pseudo-sonetti<sup>13</sup>, dall'altro chi ritiene che si tratti di un'ibridazione tra il sonetto e la strofa di otto-novenari (con aperture al settenario e al decasillabo) a schema abab ccdd effe gg con cui Giudici ha tradotto l'*Evgenij Onegin* di Puškin<sup>14</sup> – la seconda versione risale al 1983<sup>15</sup>, solamente un anno prima dell'inizio della stesura di *Salutz*<sup>16</sup>. Entrambe le tesi hanno i loro punti di forza e in particolare la seconda, che spiegherebbe la frequenza con cui nel libro gli ultimi due versi sono sintatticamente isolati e in rima tra loro (per cui il sonetto può essere richiamato solo nella forma inglese), certi schemi delle rime e la varietà delle misure ammesse. Nessuna delle due, tuttavia, permette di dare una lettura soddisfacente di *tutte* le poesie del libro: come ha notato Zucco nel suo ultimo contributo al riguardo, si ha una convivenza di più «modelli di organizzazione dei quattordici versi», compresi alcuni che «non [sono] dipendenti da forme variamente tradizionali ma peculiari [...] al laboratorio metrico del libro»<sup>17</sup>. Sulla scorta di questa osservazione, propongo di rinunciare all'idea di fornire una lettura complessiva e di considerare le varie poesie come testi simili dal punto di vista morfologico, ma che non necessariamente rispondono allo stesso modello profondo.

<sup>13</sup> Si vedano in particolare N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000, pp. 53-54 (ma cfr. *infra*), e F. Francucci, *La metrica di Salutz*, in «Archivi del nuovo», X-XI (2002), pp. 37-53.

<sup>14</sup> C. Di Girolamo, *In alto la lirica!*, cit., p. 87b; P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74, p. 52; R. Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi novecenteschi», XX (1993), nn. 45-46, pp. 171-208, pp. 180-181; Id., *Apparato critico*, cit., pp. 1588-1590.

<sup>15</sup> G. Giudici, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Garzanti, Milano 1983.

<sup>16</sup> Come si legge in S, p. 742, la prima decade fu scritta «tra il sabato 18 e il venerdì 24 febbraio» del 1984.

<sup>17</sup> R. Zucco, *Due letture del metro di «Salutz»*, rec. a F. Francucci, *La metrica*, cit., in «Stilistica e metrica italiana», V (2005), pp. 332-349, p. 345.

Nella presente ricerca mi sono concentrato, in particolare, sulle poesie dietro cui si può riconoscere un'influenza delle principali forme brevi della lirica italiana medievale, ossia la canzone, la ballata e il madrigale antico. Sul problema della lettura come sonetti mi sono soffermato solo brevemente: da un lato, esiste già ampia bibliografia al riguardo, dall'altro il sonetto è un metro medievale, certo, ma la cui fortuna non è affatto circoscritta al periodo delle Origini, per cui rappresenta un oggetto di studio meno interessante. Alcune poesie, tuttavia, sembrano guardare proprio al sonetto dei primi secoli della nostra letteratura e su questo avremo modo di fare qualche osservazione. Naturalmente è necessaria una certa tolleranza rispetto alla precisione con cui le diverse forme vengono riprodotte o alluse. Allo stesso tempo, mi è sembrato opportuno stabilire *a priori*, per ciascuna forma, alcuni criteri per cui un testo può esservi ricondotto o meno: per una discussione di questi criteri, rimando ai relativi paragrafi.

Ancora un paio di osservazioni preliminari prima di entrare nel vivo dell'analisi. Di fronte a poesie così eterogenee e varie per misure versali, schemi rimici e strategie di sostituzione della rima perfetta mi è parso necessario fondarmi anche su altri elementi al momento di provare a darne una lettura metrica. Sono partito dall'assunto, dunque, per cui in *Salutz* la sintassi e, soprattutto, la punteggiatura tendono a individuare alcuni degli snodi metrici fondamentali. Il libro, del resto, è contraddistinto da un uso peculiarissimo della punteggiatura (in modo particolare dei due punti e del trattino alto) che, come è stato notato<sup>18</sup>, risulta fondamentale per sciogliere la sintassi e comprendere il senso stesso delle poesie. Che l'articolazione interna della frase assuma spesso valore strutturale è suggerito dalla disposizione stessa dei segni di punteggiatura. Se non vedo male, *Salutz* include 275 tra trattini, punti esclamativi, punti interrogativi, due punti e puntini di sospensione, unici segni, tra quelli adottati nel libro, capaci di demarcare una pausa forte a livello sintattico. Dei 270 che rimangono una volta escluso *Lais*, che come si diceva fa gruppo a sé, quelli collocati a fine verso sono 210, mentre appena 60 si trovano all'interno, dati che risultano ancora più significativi se si considera la sproporzione tra corpo e punta del verso. Non solo:

<sup>18</sup> G. Colella, *Salutz di Giovanni Giudici*, cit., pp. 98-101, che insiste sulla valenza sintattica dei segni di punteggiatura.

le due sedi in cui si registra più spesso pausa grafico-sintattica sono la fine del v. 12 e la fine del v. 7, cosa che appare del tutto coerente sia con la tendenza a realizzare chiuse a rima baciata, su cui hanno insistito tutti gli studiosi che si sono occupati del libro da un punto di vista formale, sia con quella ad articolare il testo in due metà eptastiche<sup>19</sup>. Tutto questo, mi pare, suggerisce un uso strutturante della punteggiatura da parte di Giudici<sup>20</sup>.

Nel corso della mia analisi, inoltre, ho dato particolare importanza alle rime interne, che, come nel resto della produzione di Giudici, spesso «assumono un rilievo metrico»<sup>21</sup>. I versicoli così individuati sono passibili, direi, di due letture: possono andare a “sostituire” nello schema metrico il verso all’interno del quale si trovano – quasi che fossero dei versi crescenti – oppure essere considerati a sé, come se nello schema si trovasse virtualmente un verso in più. È una prospettiva che può apparire macchinosa, me ne rendo conto, ma che, come si vedrà *ad loca*, trova conforto in una parte considerevole delle riproduzioni di forme metriche tradizionali che costellano la precedente produzione di Giudici.

Ho fatto uso, poi, del concetto di «verso ancipite»<sup>22</sup> proposto da Zucco in occasione del convegno milanese: in sintesi, ammetto che alcuni versi possano avere valore duplice al momento di determinare lo schema metrico, assumendo su di sé due funzioni rimiche. Il tentativo di leggere le poesie di *Salutz* in relazione alle forme della tradizione, tuttavia, pone il problema di come trattare versi di que-

<sup>19</sup> Per cui si vedano le dense pagine di R. Zucco, *Due letture*, cit., pp. 346-349.

<sup>20</sup> Si tratta di un vero punto di svolta rispetto alla produzione precedente, rispetto alla quale P. Giovannetti, «... con dispersione minima»: perché *Giudici* non è un poeta ‘neometrico’, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l’opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2004, pp. 17-31, p. 28, osserva: «Questo nominalismo metrico – che forse è il fenomeno più tipico del secondo Novecento – ha in Giudici un interprete esemplare per lo meno nel ribadito ossequio all’isostrofismo per l’occhio, cioè alla riproposizione a volte ‘paradossale’ di compagini strofiche in conflitto con la versificazione e la sintassi». Molto diversa è la situazione di fronte a cui ci pongono *Salutz* e, poi, *Fortezza*, in cui, come rileva Giovannetti stesso, si ha una rinuncia «all’isostrofismo e allo strofismo *tout court*» (ivi, p. 29).

<sup>21</sup> R. Zucco, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell’oralità nella poesia di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 229-246, p. 230.

<sup>22</sup> Per gentile concessione dell’autore ho letto l’intervento, al momento della stesura del mio contributo inedito e originariamente intitolato *Considerazioni sulla rima* in ‘*Salutz*’, in R. Zucco, *Questioni preliminari*, in Id., *Saggi sulla rima* (Marin, Caproni, Giudici, Bandini), Cesati, Firenze 2025, § V. Dello stesso concetto Zucco fa uso nel contributo che precede queste pagine nel presente volume.

sto tipo; ci sono tre opzioni possibili, direi: a) trattare le due serie rimiche come un'unica serie; b) trattare il verso ancipite come due versi distinti ai fini di stabilire lo schema delle rime, ingenerando un verso virtuale, come si fa talvolta con le rime interne; c) considerare solo una delle due serie rimiche e relegare l'altra a semplice corrispondenza fonica priva di valore strutturale. Rinuncio a stabilire *a priori* una soluzione da applicare sistematicamente: in questo ambito più che mai mi pare necessario valutare di volta in volta in base alle peculiarità di ciascun testo.

Segnalo da ultimo che faccio uso dell'espressione «formula sillabica»<sup>23</sup> per indicare il tipo di versi inclusi in una strofa e loro disposizione. Le linee verticali all'interno degli schemi rimici corrispondono alle pause marcate dai segni di punteggiatura. Salvo quando indicato diversamente, i corsivi nelle citazioni di testi poetici sono miei.

## 2. *Fonti metriche medievali in Salutz*

a) *Il sonetto delle Origini*. La fortuna della lettura delle poesie di *Salutz* come sonetti o pseudo-sonetti dipenderà *in primis* dal fatto che è difficile non pensare a questa forma quando ci si trova davanti a «“poesie di 14 versi”, soprattutto se riprodotte in gran numero a costituire [...] un canzoniere»<sup>24</sup>. Anzi, in un libro dal così marcato impianto narrativo – «un romanzo in versi ottenuto attraverso una serie o catena di epigrammi»<sup>25</sup> secondo una suggestiva definizione di Mengaldo – questa scelta metrica può ricordare anche, complice il vistoso addobbo medievaleggiante, l'istituto, tipico dei primi secoli della nostra poesia, della corona di sonetti. E questo è il primo elemento per cui le poesie di *Salutz* potrebbero rievocare specificamente il sonetto medievale.

L'altro risiede nella presenza di alcuni connettori testuali, su cui ha insistito in modo particolare Tonelli, simili a quelli che spesso legavano quartine e terzine nel sonetto delle Origini<sup>26</sup>: dividendo ide-

<sup>23</sup> P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011<sup>5</sup>, p. 241.

<sup>24</sup> N. Tonelli, *Aspetti del sonetto*, cit., p. 53.

<sup>25</sup> P.V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 354-365, p. 360.

<sup>26</sup> In proposito si vedano almeno A. Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto* [1975], in Id., *Saggi metrici*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze

almente le poesie di *Salutz* secondo le stesse partizioni, la studiosa segnala la presenza di riprese tra i versi iniziali delle due metà («*Non creder l'incredibile*» ≈ «*Non credulo a un amore*» [S, I.4, 1 e 9]), tra l'*incipit* e l'*explicit* («*Ma siete voi – voi pure che non siete*» ≈ «*Se voi non foste non sarebbe il canto*» [S, III.1, 1 e 14]; «*Linguazebra*» ↔ «*En plana lingua romana*» [S, VI.3, 1 e 14]) o tra i versi che fanno da ponte tra le due sezioni («*Peòni e regine e alfieri*» ↔ «*Varietà della scacchiera*» [S, VII.1, 8 e 9])<sup>27</sup>. Ora, se i primi due esempi sono del tutto convincenti, il terzo è parzialmente indebolito dall'occorrenza "fuori sistema" di «*Lingua*» (S, VI.3, 3), mentre il quarto, fondandosi esclusivamente sulla prossimità tematica (peraltro banale in due versi consecutivi), sembra da rifiutare *in toto*. Si potrebbe forse aggiungere qualche altro legame di questo tipo<sup>28</sup>, ma francamente i soli in cui si può riconoscere inequivocabilmente una funzione formale sono, direi, I.4 e III.1, il primo dei quali, peraltro, solleva un problema per quanto riguarda il rapporto tra metro e sintassi:

Non creder l'incredibile  
 Fu il solo sbaglio e peccato –  
 Graziosamente al vostro cielo e fiore  
 Quando pervenni – e il cuore, voi pensate  
 A come trasalisce  
 Bambino al caldo muschio e tana madre  
 Tenue sole d'un vostro rosa aurora –  
 Malandrino abutisce  
 Non credulo a un amore  
 Di schiuse valli e porte  
 Letto di bei sospiri e sparse chiome:  
 Io proprio? – domandando  
 E al di qua della morte? – e pronunziando  
 Il nome  
 (S, I.4)

2006, pp. 109-139, e le pagine che al problema dedica N. Tonelli, *Aspetti del sonetto*, cit., pp. 95-121, che ivi, p. 97, offre una sintetica panoramica della bibliografia al riguardo.

<sup>27</sup> Ivi, p. 118.

<sup>28</sup> È il caso della corrispondenza «*Minne*» ↔ «*Midons*» (S, I.7, 1 e 9), ulteriormente sottolineata dal trattino che segue i due appellativi, oppure di alcune delle congiunzioni che non di rado fanno da snodo tra i nuclei fondanti del sonetto, quali «*ma*» (S, III.2, 9; V.10, 9) e «*se*» (S III.10, 9 e 12), sempre precedute da una pausa sintattica e di punteggiatura.

Il legame lessicale individuato da Tonelli è innegabile e interessa i vv. 1 e 9, vale a dire quelli che sarebbero il primo verso delle quartine e il primo delle terzine in un sonetto, due delle sedi più spesso implicate da legami di questo genere nel sonetto di tutti i tempi<sup>29</sup>. Simili rapporti, tuttavia, hanno valore metrico nella misura in cui collegano tra loro i versi iniziali delle due parti di cui il sonetto si compone: la punteggiatura, qui, suggerisce una partizione diversa, con pausa dopo il v. 7, non il v. 8, così che il connettore vede sfumare buona parte della sua funzione strutturale. Secondo Tonelli questi connettori «concorrono a confermare la presenza dell'archetipo del sonetto dietro molte delle»<sup>30</sup> poesie di *Salutz*, ma in questo caso sembra quasi che il legame sia stato innestato *a posteriori* su una forma metrica diversa, quella specie di duplicazione di una strofa eptastica che si incontra così spesso all'interno del libro<sup>31</sup>.

*L'impasse* si risolve andando a confrontare la redazione definitiva con quella uscita su «Alfabeta» nel 1984:

Non creder l'incredibile  
 Fu il solo sbaglio e peccato –  
 Graziosamente al vostro cielo e fiore  
*Quando pervenni – e il cuore*  
*Il cuore – voi pensate*  
 A come trasalisce  
 Bambino al caldo muschio e tana madre  
 Tenue sole d'un vostro rosa aurora  
 Malandrino abutisce –  
 Non credulo a un amore  
 Di schiuse valli e porte  
 Letto di bei sospiri e sparse chiome  
 Io proprio? – domandando  
 E al di qua della morte? – e pronunziando  
 Il nome<sup>32</sup>

Tra le due redazioni si trovano poche differenze – indicate in corsivo – di cui la principale risiede chiaramente nel fatto che quello che sarà il v. 4 nella forma definitiva era, in realtà, “diviso” su due

<sup>29</sup> A. Menichetti, *Implicazioni retoriche*, cit., pp. 111-134; N. Tonelli, *Aspetti del sonetto*, cit., p. 98.

<sup>30</sup> Ivi, p. 118.

<sup>31</sup> R. Zucco, *Due letture*, cit., pp. 346-349.

<sup>32</sup> G. Giudici, *Salutz*, in «Alfabeta», LX (1984), p. 10.

versi, da cui deriva per crasi: I.4 era, infatti, una delle due poesie che nella redazione iniziale constavano di 15 versi e che Giudici ha successivamente rimaneggiato. Vorrei tuttavia soffermarmi sull'altra variante, veramente microscopica (ma forse proprio per questo tanto più significativa), che riguarda il posizionamento del trattino a fine verso. Se si ammette che in *Salutz* le pause grafico-sintattiche hanno anche una funzione metrica, infatti, la redazione più antica presenta un assetto profondo molto diverso da quello della redazione definitiva: nel 1984, in particolare, la pausa determinata dalla punteggiatura si trovava subito prima di «Non credulo a un amore», così che quello che riprende l'*incipit* è effettivamente il verso che apre la seconda metà e il connettore viene investito di pieno valore strutturale. Su I.4, insomma, sembra agire il modello del sonetto delle Origini, ma, paradossalmente, la riproduzione dei suoi elementi costitutivi appariva più fedele in una poesia di quindici versi di quanto non sia in una che ne conta quattordici.

b) *La stanza di canzone*. Delle già ricordate denominazioni medioevalesi delle «poesie di 14 versi» di *Salutz*, definizioni quali «cobbole», «coblas» e «stanze» rievocano in varia misura la canzone medievale, sia gallo-romanza, sia italiana. Mi sembra, tuttavia, che si tratti sempre di definizioni impressionistiche, che non sottintendono grandi letture metriche. Più esplicito è il giudizio di Tonelli, per cui «lo schema che meglio [ne] rappresenta l'andamento rimico [...] è quello della stanza di canzone dantesco-petrarchesca»<sup>33</sup>. È lo stesso Giudici, del resto, a istituire un parallelismo tra la forma delle poesie di *Salutz* e la stanza di canzone antica in «un brano dell'autocommento posto in calce alla redazione autoriale di V.3»<sup>34</sup> di cui dà notizia Londero:

Le poesie sono tutte di 14 versi perché le prime mi vennero di 14 versi e così ho voluto mantenere la stessa misura (nella prima serie c'erano due poesie di 15 versi e [...] ho corretto). Tuttavia di 14 versi era, secondo Dante, la stanza canonica della canzone (con diversificazioni su 13, 15, 16, 17 e anche 18 versi in tutta la tradizione italiana)<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> N. Tonelli, *Aspetti del sonetto*, cit., p. 54, n. 65.

<sup>34</sup> C. Londero, *In poesia come in amore*, postfazione a S16, pp. 113-125, p. 123, n. 5.

<sup>35</sup> Ivi, p. 114. Vale la pena notare che, curiosamente, non sembra possibile trovare traccia del modello della canzone antica nello schema  $a_8a_8 | i_8bb_8 | Cd | IEId_8 | ce_8c_6$  di

Come segnala Londero<sup>36</sup>, il dato non è filologicamente accurato (Dante non ha mai scritto nulla del genere) ed è desunto, con lieve banalizzazione, da questo brano di De Robertis:

Non è certo un caso che le tre canzoni della *Vita Nuova* siano tutte a strofa di 14 versi. Il fatto è che anche le due canzoni riferibili alla storia di Beatrice [...] hanno la strofa di 14 versi; e di 14 versi è la strofa delle due uniche canzoni di Cavalcanti. Lo stile tragico si costituiva, all'inizio, su un preciso periodo metrico. Le stesse strofe delle prime due canzoni del *Convivio* appaiono un raccorciamento, appena, o un'amplificazione della strofa di 14 versi<sup>37</sup>.

Sulla scorta delle parole di Giudici, Londero propone di leggere *Salutz* come «un piccolo canzoniere formato da sette canzoni e prolungato nel “Lais” di congedo»<sup>38</sup>: si tratta di un approccio suggestivo e che ha alcuni innegabili punti di forza, ma che implica una lettura di *tutte* le poesie del libro come stanze di canzone, ammissibile solo a costo di fare ricorso a criteri decisamente blandi.

Rinunciando, coerentemente con le premesse di questo studio, alla volontà di offrire una lettura valida per tutte le poesie del libro, è possibile individuare dei testi che possono essere considerati stanze di canzone secondo criteri più stringenti. Gli esempi che porterò si riferiscono tutti alla stanza della canzone dantesco-petrarchesca, quella divisa, cioè, in piedi e sirma, la più riconoscibile e fortunata della nostra poesia. Della seconda tipologia più comune (comunque molto meno diffusa), quella divisa in piedi e volte, non ho trovato esempi convincenti, mentre le altre forme possibili sono troppo rare per rappresentare dei modelli plausibili, per quanto la stanza in fronte e volte sia contemplata nel *De vulgari* e il giudizio dantesco, l'abbiamo visto, eserciti una certa influenza sull'idea che Giudici ha della canzone. Soltanto una poesia, del resto, si presta a una lettura

V.3, neanche adottando criteri particolarmente laschi.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 114 e 123, n. 6.

<sup>37</sup> D. De Robertis, *Il libro della “Vita nuova”*, Sansoni, Firenze 1970<sup>2</sup>, pp. 264-265. Sulla questione si veda anche quanto nota G. Gorni, *Prefazione a Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Malinverni, Cesati, Firenze 2008, pp. 9-33, pp. 16-17.

<sup>38</sup> C. Londero, *In poesia come in amore*, cit., p. 114. L'idea è debitrice, forse, della descrizione formale del libro – specie per la visione delle diverse sezioni come «canti» – tratteggiata da G. Raboni, *Giudici, la poesia*, cit., p. 10: «settanta lasse [...] suddivise in sette sezioni o canti di uguale consistenza, e completate da una *lais* di venti versi».

come una stanza divisa in fronte e volte (VI.1), mentre le stanze formate da fronte e sirma – attestate, al di là del giudizio dantesco – non presentano grandi elementi distintivi a livello formale, per cui di qualsiasi testo divisibile in due blocchi si potrebbe dare una lettura di questo tipo<sup>39</sup>.

Per leggere una poesia come una stanza di canzone ritengo necessario che il confine tra i piedi e la sirma sia demarcato dalla punteggiatura, mentre quello tra i piedi può essere individuato o da un'altra pausa di questo tipo o da simmetrie interne (determinate dallo schema delle rime, dalla formula sillabica, etc.) che individuino due blocchi, posto però che questa partizione non vada contro una divisione grafico-sintattica già presente nel testo. Ammetto il passaggio di una sola rima tra i piedi e la sirma: essa si deve trovare nel primo verso della sirma e rivestire una funzione assimilabile alla *concatenatio* dantesca<sup>40</sup>. Non ammetto pieno eterorimismo tra i piedi (che pure non è inaccettabile, per quanto raro, nella canzone antica)<sup>41</sup>. Va da sé che questi sono criteri necessari, non sufficienti: perché una poesia sia passibile di una lettura come stanza di canzone essa dovrà presentare notevoli simmetrie interne o elementi tipici del genere, peraltro non facilmente formalizzabili né emendabili di una certa soggettività<sup>42</sup>.

Graffiate

Misere anime e nudo

Sangue – e finalmente non osate

Saettatevi oltre la diga dei denti

Lingue roventi e d'oro

Che mai più perdonate –

Minne non so quale voi siate

Benché da voi ho da partire

<sup>39</sup> Per una panoramica delle caratteristiche principali della canzone antica si veda almeno A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V (1990), pp. 3-162, *REMCI*, cit., e P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 241-258. Dei repertori di Pelosi e Gorni mi sono avvalso per alcune verifiche – prive, inutile dirlo, di qualsiasi pretesa di completezza – di cui offrirò i risultati più interessanti nelle conclusioni.

<sup>40</sup> Per quanto la canzone antica ammettesse una casistica decisamente più varia: si veda, per una panoramica delle diverse soluzioni praticate, A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., pp. 118-119.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 97, 103-104 e 108-109.

<sup>42</sup> Non è possibile, in questo senso, basarsi su R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., che non rileva canzoni antiche nella precedente produzione di Giudici.

A una quasi voi ma un'altra sempre  
 Se mai volto benigno in voi scoprire  
 Aprire morso di ragno maligno:  
 A ritroso nel fondo pensiero  
 Oscilla rotto vetro si depone  
 Acqua senza lamento  
 (S, I.3)

La poesia è ricca di rime interne: senza considerare quelle provocate dall'iterazione di «voi» ai vv. 7-10, si ottiene lo schema  $a_3iA(a_3)B(b_5)iaa_9c_9i_{10}(d)C(c_3)DEIe$  (con qualche incertezza rispetto al v. 2, che con diafele dopo «Miserie» potrebbe essere un ottonario, e al v. 3, che potrebbe essere un decasillabo – per quanto la lettura come endecasillabo sia da preferire sulla scorta del trattino, a cui corrisponde forse una pausa a livello intonativo). La punteggiatura distingue tre nuclei  $a_3iA(a_3)B(b_5)ia \mid a_9c_9i_{10}(d)C(c_3)D \mid EIe$ ; il ricorrere della rima A a cavallo tra i primi due potrebbe costituire una forma di *concatenatio*, il che invita a intravedere nei vv. 7-14 una sirma costituita dallo stesso verso di cerniera, da una quartina a rima alternata – ma azzerata nei versi pari – e da un terzetto con rima tra i versi liminari. Sintassi e punteggiatura non individuano confini altrettanto netti all'interno dei vv. 1-6, ma se si prova a dividerli idealmente a metà si rileva una certa simmetria: sia  $a_3iA$  sia  $(a_3)B(b_5)ia$  presentano un settenario irrelato in sede centrale e un endecasillabo in sede liminare, ma, soprattutto, in entrambi i versi esterni sono demarcati dalla rima A (in punta di verso ai vv. 1, 3 e 6, al suo interno al v. 4). Ma c'è di più; questa rima interna fa sì che la serie A ritorni, al v. 4, nella stessa posizione in cui si trova al v. 1 (*Graffiate : Saettatevi*), istituendo una perfetta corrispondenza tra i versi iniziali dei due piedi, cosa che autorizza a vedere dietro i primi sei versi un'iterazione del modulo  $a_3ia_{7/11}$ , con il verso iniziale del secondo piede eccezionalmente crescente (di 8 sillabe!)<sup>43</sup>.

Verginale uxorio vedovile  
 Se più del conno vostro  
 Il sospetto che amassi io quest'inchiostro  
 V'infuria, vi fa impazzire:

<sup>43</sup> Non paiono dotate di valore strutturale le rime interne *denti* [: *roventi*], [*partire* : *scoprire* ]: *aprire* e *benigno* [: *maligno*], per cui della poesia si potrebbe anche dare lo schema semplificato  $a_3iA(a_3)Iia_9b_9i_{10}BICic$ .

Ben sia così – ditemi serpe e mostro  
 E che vi persuasi con raggio  
 Minne che tento e mai non riconosco –  
 Però voi siate il rostro  
 Che mi fora il cervello  
 Siatemi bava d'oro e filo e rete  
 E io lo sventurato filugello –  
 Salgo il rosso meandro di conchiglia  
 Onde madre a me siete  
 Per ciò che foste figlia  
 (S, III.8)

Accogliendo la già ricordata proposta di Zucco per cui alcuni versi potrebbero avere valore ancipite nello schema delle rime, considero *impazzire* in rima sia con *vedovile* sia con *raggiro*, attribuendo a III.8 lo schema  $a_{10}bBa/c_8Bc_{10}BbdEDFef$ . Le pause determinate dalla punteggiatura dopo i vv. 4 e 7 autorizzano, con il ricorrere della rima B ai vv. 7 e 8 (leggibile come una *concatenatio*), a individuare due piedi asimmetrici, ma di estensione paragonabile (36 sillabe  $\approx$  32 sillabe),  $a_{10}bBa/c_8$  e  $Bc_{10}B$ . Senza voler appiattare le serie A e C su un'unica serie rimica, credo che l'ambivalenza di *impazzire* (collocato, non a caso, in posizione intermedia tra *vedovile* e *raggiro*) sia funzionale a rinsaldare il rapporto tra i due piedi, già accomunati dal ricorrere della serie, fortemente connotata sul piano fonico, in *-ostro/-osco*. La punteggiatura consentirebbe di vedere nella sirma  $bdEDFef$  sia un verso di *concatenatio* seguito da due terzetti (memori, forse, dello schema CDC EDE delle terzine del sonetto)<sup>44</sup>, sia una quartina a rima alternata – azzerata qui nei versi dispari – seguita da un terzetto con rima tra i versi liminari. La sintassi tuttavia, e in particolare il parallelismo tra i vv. 8 e 10 («siate»  $\approx$  «Siatemi»), fa propendere per la seconda lettura, in parte sovrapponibile a quella che si è data per I.3 (con la differenza che qui il verso di cerniera è incorporato nella quartina).

Se voi non foste voi di cui mi strazio  
 Furia di spine a timido mio fiato  
 Ma per avverso spazio  
 Su e giù annaspante volo

<sup>44</sup> Non ignoto alla poesia di Giudici, se, come segnala R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., pp. 176-178, è lo schema del «tentativo isolato» di allusione al sonetto che è *Degenerazione*, da *O beatrice* (1972).

Di quasi implume passero sviato  
 Tenero dubbio al quale mi consolo –  
 E ben non fosse il mio  
 Vedervi inganno più che voi mia vista  
 Tal quale fu se per dipinto fuoco  
 Arse smaniando perfido umorista  
 O illuse amore un suo corrotto giuoco:  
 Della non voi che tanto addusse errore  
 Il fabbro essendo io  
 Per uso mio e dolore  
 (S, VI.5)

La poesia, di schema ABacBCdEFefGd(d<sub>5</sub>)g, può essere divisa in tre sezioni sulla scorta della punteggiatura: ABacBC | dEFef | Gd(d<sub>5</sub>)g. I vv. 1-6, benché privi di divisioni interne (è debole l'articolazione sintattica suggerita da «*Ma* per avverso spazio»), possono essere interpretati come due piedi di formula sillabica difforme ma speculari ABa e cBC. La sirma sarebbe costituita, pertanto, da un verso di raccordo con i piedi, da una quartina a rima alternata e da un terzetto con rima tra i versi liminari (è priva di valore strutturale, direi, la rima interna al v. 14), vale a dire la stessa formula che abbiamo incontrato in I.3. Il primo verso della sirma può considerarsi di raccordo, anche in assenza del più consueto recupero di una rima dei piedi, per via dei rapporti lessicali che lo legano al verso iniziale («*Se voi non foste voi di cui mi strazio*» ≈ «*E ben non fosse il mio*»). Si osservi, del resto, come questi versi ricordino da vicino la coppia «*Ma siete voi – voi pure che non siete*» ≈ «*Se voi non foste non sarebbe il canto*» (S, III.1, 1 e 14), investita, come si è già osservato, di analoga funzione strutturante. Insomma, sembra quasi che il poeta abbia qui esteso alla stanza di canzone – quasi a fare le veci della *concatenatio* – i connettori testuali più tipicamente associati al sonetto delle Origini.

Se di silvestre passero usignolo  
 Fu supplicante fato  
 Essere io nel pugno vostro stretto  
 O fui stordito assiolo  
 Di rabbia in rabbia in rabbia  
 All'assalto d'un muro ch'è il mio petto  
 Tento più astuta via da tanta gabbia:  
 A un fuoco bel ghiacciolo  
 Che del vostro tepore

Si scalda intanto quanto più ne muore –  
 Sottilmente sottile  
 Al quasi nulla che non è sparire –  
 Arretra in sé declina  
 Eretta verga oh misera vagina  
 (S, VI.8)

La poesia ha schema AiBacBC | adD | eE | fF, con pause rilevate dalla punteggiatura alla fine dei vv. 7, 10 e 12 e con l'opposizione tra le due metà rimarcata anche dal punto di vista delle immagini (metafore ornitologiche contro scene di distruzione e consunzione). Come in I.3 e III.8, la seconda sezione si apre con il recupero di una rima già apparsa nei versi precedenti; qui non è ripresa, tuttavia, la rima finale del secondo piede, ma un'altra – la prima del secondo piede? la prima del primo? in ogni caso, si ha un capovolgimento speculare della normale *concatenatio* – cosa che, in parte, indebolisce la forza del legame. Nei vv. 8-14 si può dunque riconoscere una sirma formata dal verso di cerniera e tre distici composti rigorosamente da un settenario e un endecasillabo (in quest'ordine) in rima tra loro, il che ha come esito naturale un altro stilema caro alla canzone antica, la *combinatio*. La prima sezione può invece essere divisa sintatticamente (le protasi coordinate tra loro, l'apodosi) e a livello di immagini (le due allegorie ornitologiche, il proposito di fuga) nei vv. 1-3, 4-6 e 7; per quanto ci andranno riconosciuti due piedi non isometrici AiB e acBC, resta notevolissima la quasi totale corrispondenza di formula sillabica e di rime tra AiB e acB, una sorta di modulo-base a cui, nel secondo piede, viene annesso un endecasillabo<sup>45</sup>. Questo minimo scarto tra i piedi, assieme a una serie di altri elementi (la scarsità di rime irrelate, la convenzionalità della costruzione della sirma, la compresenza di *combinatio* e di una pseudo-*concatenatio*, fino all'uso esclusivo di endecasillabi e settenari) fa di VI.8 una delle riproduzioni più efficaci della stanza di canzone in *Salutz*.

<sup>45</sup> Si potrebbe quasi essere tentati di individuare nel v. 7 la *concatenatio*, o forse di ammettere l'eventualità che ci possano essere due versi di cerniera, possibilità, come emerge dal quadro tratteggiato da A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., pp. 118-119, non ignota alla canzone antica. Ma simili asimmetrie tra piedi, oltre a essere attestate, benché raramente, nella poesia delle Origini (ivi, pp. 109-110), sono da mettere in conto nel momento in cui si tratta di un autore contemporaneo, per cui mi è sembrato preferibile seguire anche qui la scansione suggerita dalla punteggiatura.

Nostro pari destino  
 Avvinti a un sé bambino:  
 Nodo d'assenza nodo del divieto  
 Nodo per cui più spinga  
 Più si nega la vostra alla mia lingua –  
 Nodo di non ghermito  
 Non trafficato edipo che spari  
 Ancora implume voi su nere strade  
 E filo che riunì  
 Voi con me per tradita o spersa madre –  
 Dagli astri pur congiunti  
 A orbite deserte di defunti:  
 Maternalmente per la cruda guerra  
 Infante io padre vostro in cielo e terra  
 (S, VII.6)

Estendendo – forse illegittimamente – la proposta di Zucco alle rime interne, si può riconoscere un valore ancipite a *ghermito*, legato sia a *divieto* sia a *edipo* (e, dunque, alla serie *destino: bambino*), e ottenere lo schema aa | BcC | a/b(a)DEdE | fF | GG. Il settenario virtuale rilevato dalla rima interna al v. 7 fa sì che i piedi aaBcC e a/b(a)DEdE, demarcati da un trattino in punta di verso, si aprano entrambi con due settenari in rima A, annullando il solo elemento di scarto tra le loro formule sillabiche. Per quanto potrebbe trattarsi di un elemento irrazionale (soprattutto per le due occorrenze asistematiche ai vv. 3 e 4), vale la pena sottolineare anche che l'anafora di «Nodo» al v. 6 potrebbe concorrere a identificare l'inizio del secondo piede, riecheggiando il «Nostro» su cui si apre la poesia. Decisamente più semplice la struttura della sirma, costituita da due distici a rima baciata, cosa che porta meccanicamente alla realizzazione di una *combinatio*.

Per concludere rispetto alla riproduzione della stanza di canzone in *Salutz*, le poesie su cui ci siamo soffermati in queste pagine, pur fornendo, come si diceva, solo un affresco parziale, consentono di individuare un'evoluzione delle abitudini di Giudici nei confronti di questa forma, evoluzione che trova riscontro nella disposizione delle poesie all'interno del libro e, quindi, nel loro ordine di composizione<sup>46</sup>. Lo si vede bene dalle misure usate, la cui parabola

<sup>46</sup> Che la disposizione delle poesie all'interno del libro corrisponda – con la sola eccezione di VII.8 e *Lais* – all'ordine di composizione è confermato dallo stesso autore nella *Nota* conclusiva: S, pp. 742-743.

suggerisce una sorta di normalizzazione della stanza di canzone in *Salutz*. Se in I.3 sono quattro i versi che non sono né endecasillabi né settenari, incluso un ternario in una posizione esposta quale è quella incipitaria, la quota si riduce a tre già in III.8, in cui tutte le misure “anomale” si collocano comunque entro lo spettro delimitato dal settenario da un lato e dall’endecasillabo dall’altra. A partire da VI.5, invece, le poesie interpretabili come stanze di canzone si intessono solo di endecasillabi e settenari, come avviene nella migliore tradizione italiana<sup>47</sup>.

Ma il fatto più significativo è un altro: le poesie leggibili come stanze di canzone si suddividono in due nuclei compatti da un punto di vista morfologico, polarizzazione che trova un riscontro nella loro disposizione e, quindi, nell’ordine in cui sono state composte (per quanto tra VI.5 e VI.8 corrono solamente un paio di posizioni, mentre tra III.8 e VI.5 si ha uno scarto decisamente più ampio). Le poesie del primo blocco – I.3, III.8 e VI.5 – presentano tutte una sirma formata da una quartina a rima alternata e un terzetto con rima tra i versi liminari<sup>48</sup>, sequenza preceduta nel primo e nel terzo caso da un verso che stringe un qualche rapporto, di rima o lessicale, con i piedi. (La stessa funzione è assolta, in III.8, dal primo verso della quartina). Si rileva una certa omogeneità anche per quanto riguarda la morfologia della prima sezione della stanza: entrambi i piedi di I.3 e VI.5 e il secondo di III.8 sono tristici e presentano rima tra i versi liminari. Per quanto riguarda le partizioni grafico-sintattiche, si ha sempre una pausa dopo il v. 11, il che mette ulteriormente in rilievo il terzetto conclusivo: assolutamente notevole la convergenza tra I.3 e VI.5, in cui i segni di punteggiatura individuano esattamente le stesse partizioni, dopo i vv. 6 e 11.

Diverso è il modello di stanza di canzone promosso da VI.8 e VII.6. In primo luogo, viene abbandonata la forma dei piedi a cui

<sup>47</sup> Le poesie che comprendono solo endecasillabi e settenari sono circa un terzo del totale (leggermente di più secondo gli spogli di R. Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1589): se la loro incidenza va incontro a un sostanziale incremento nel passaggio dalla prima decade a quelle successive, a partire dalla seconda sezione essa risulta più o meno stabile, così che la frequente correlazione tra versi canonici e stanze di canzone – e, come vedremo, forme della tradizione in genere – appare comunque degna di nota.

<sup>48</sup> Questa disposizione delle rime si dà raramente altrove all’interno del libro (solo in II.2, IV.10, V.9, VII.2, VIII.3 e VII.4, se non vedo male) e mai con la stessa partizione sintattica che presentano I.3, VI.5 e, in misura minore, III.8.

ci hanno abituati le poesie precedenti, con il solo piede tristico, il primo di VI.8, che presenta l'originale schema AiB. Ma è soprattutto la forma della sirma a risultare alterata: in entrambe le poesie la seconda parte della stanza si fonda sull'iterazione di un modulo a rima baciata – preceduta, in VI.8, da un verso che fa da ponte con i piedi – cosa che determina l'insorgenza della *combinatio*, figura assente in tutti gli esempi precedenti. Tanto in VI.8 quanto in VII.6, poi, lo schema a rima baciata è messo ulteriormente in rilievo dalla punteggiatura, che individua delle pause dopo i vv. 10 e 12<sup>49</sup>.

Anche le diverse modalità con cui è realizzata la *concatenatio* sembrano descrivere un'evoluzione delle abitudini metriche di Giudici, benché meno netta e più progressiva. Le prime poesie ne offrono una realizzazione da manuale, mentre in VI.5 il legame tra i piedi e la sirma è realizzato tramite il recupero di materiali lessicali del verso incipitario, secondo un processo forse memore della struttura del sonetto delle Origini. In VI.8 si ha ancora una forma di *concatenatio*, ma anomala, in cui viene ripresa una rima diversa da quella su cui si chiudono i piedi; all'altezza di VII.6, infine, questo istituto viene del tutto abbandonato (forse anche per la straordinaria estensione dei piedi, che non lasciano molto spazio per un verso di raccordo nella sirma). Per altre considerazioni riguardo all'evoluzione del trattamento della stanza di canzone da parte di Giudici e alcuni possibili modelli di queste e altre scelte metriche, rimando alle conclusioni.

c) *La ballata*. Più fedele è la riproduzione della ballata, forma adombrata in almeno tre poesie e unico metro medievale – a mia conoscenza, almeno – indicato come possibile modello di una specifica poesia di *Salutz* (in particolare, IV.7, ma cfr. *infra*). Ora, perché una poesia possa essere considerata una ballata è necessaria, ovviamente, la presenza di una rima di *refrain*. Mi sembra indispensabile, poi, che la punteggiatura divida la ripresa dalle mutazioni e le mutazioni dalla volta, mentre non serve che le mutazioni siano divise tra loro, come non serve, nella stanza di canzone, che si dia una pausa sintattica tra i piedi. Da ultimo, è necessario che ci sia, se non piena

<sup>49</sup> Anche in questo caso, si tratta di soluzioni uniche all'interno del libro: la punteggiatura individua pause di questo tipo solo altre tre volte (II.8, IV.2 e IV.10), ma mai in corrispondenza di distici a rima baciata.

coincidenza, parziale sovrapposibilità tra la ripresa e la volta, determinata da corrispondenze lessicali, di rime o di formula sillabica immediatamente riconoscibili<sup>50</sup>.

La prima poesia che sembra rifarsi a questo modello è I.2, interpretabile come una ballata mezzana di schema  $i_6Y(y_5)X (y_5)Ab_8b_8a_8iIicX(x)C(c_5)X$ :

Maestra di enigmi  
 Affermate che basta una parola  
 E quella sola che nessuno ha –  
 Lei che trasvola via dalla memoria  
 Lucciola albale e falena  
 E nera spina di pena  
 Brùscolo a un occhio di storia –  
 Venisse al mio parlare  
 Èffeta e poi per sempre bocca muta  
 Al servo vostro stretto  
 Frugando sul sentiero  
 Dove non scende lume di pietà –  
 Se la felicità sia il nostro vero  
 O il nostro vero la felicità  
 (S, I.2)

La punteggiatura fa emergere quattro nuclei  $i_6Y(y_5)X | (y_5)Ab_8b_8a_8 | iIicX | (x)C(c_5)X$ , in cui si possono riconoscere una ripresa, due mutazioni e una volta piuttosto asimmetriche per numero di versi: lo squilibrio, tuttavia, è in parte compensato da alcune rime interne. Quella al v. 4, per esempio, individua virtualmente un verso in più nel nucleo  $(y_5)Ab_8b_8a_8$ , così che, come nel successivo piede  $iIicX$ , un verso breve e un endecasillabo ( $[y_5]A \approx iI$ ) sono seguiti da tre versi di estensione comparabile ( $b_8b_8a_8 = 24$  sillabe  $\approx 25$  sillabe =  $iIcX$ ). Allo stesso modo, la rima determinata da «felicità», al v. 13, avvicina la volta  $(x)C(c_5)X$  alla ripresa  $i_6Y(y_5)X$ , con sostituzione del senario incipitario con un settenario virtuale. Questa valorizzazione della funzione strutturale delle rime interne potrebbe apparire, me ne rendo conto, un'operazione un po' barocca, ma trova un signifi-

<sup>50</sup> Per i caratteri principali della ballata si vedano G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca* [1978], in Id., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, pp. 3-45, e L. Pagnotta, *Introduzione a Ead., Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, pp. XXIX-LXVI.

cativo antecedente nella ballata *Chi ingannare (Autobiologia, 1969)*, in cui il gioco delle rime interne consente di individuare due piedi all'interno di un blocco di versi altrimenti difficilmente divisibile<sup>51</sup>. Ma la rimalmezzo al v. 13 ha anche un'altra funzione: riprendendo la rima su cui si chiude il secondo piede (che è, eccezionalmente, la rima di *refrain*)<sup>52</sup>, replica l'artificio, presente in buona parte delle precedenti ballate di Giudici<sup>53</sup>, della *concatenatio*. Il fatto che questo legame tra le mutazioni e la volta sia realizzato con una rima interna non è problematico: si tratta di un'evenienza già nota alla poesia medievale, per quanto in forma occasionale<sup>54</sup>, e attestata anche nella produzione dello stesso Giudici (penso ancora a *Chi ingannare*, in cui la *concatenatio* è trasferita alle mutazioni)<sup>55</sup>.

Sensibilmente meno puntuale è la riproduzione della ballata a cui si assiste appena qualche testo più in là, in I.7, che ha schema  $i_8x_1i_9x_9Aa_9BCi_6BC(d_5)X_{12}d_5x$ .

Minne – mia binarietà  
 E mio affondante errore:  
 La vita pagar con la vita  
 Per amore morir d'amore –  
 Bifida remigando dalla chiostra  
 La lingua dolcissima vostra  
 Fumo e solfa d'inferno è sommo bene  
 Nostra disperazione la speranza  
 Midons – come a Padova  
 Immobile incessante va-e-viene  
 Su vana sfera la pazza Incostanza –  
 Essenzialmente per non darvi dolore  
 Essenzialmente  
 Io vi davo dolore  
 (S, I.7)

<sup>51</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., pp. 184-185.

<sup>52</sup> Si tratta forse di un'ibridazione tra la consueta *concatenatio* e quegli esempi di volta in cui viene ripetuta «l'ultima rima della ripresa anche nel verso iniziale» (G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., p. 28).

<sup>53</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., pp. 183-186.

<sup>54</sup> G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., pp. 27-28; L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., p. XLIV e n. 69.

<sup>55</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., p. 185.

Le pause individuate dalla punteggiatura consentono di riconoscere un primo nucleo, che costituirà la ripresa ( $i_8x_i x_9$ ), un blocco in cui non è possibile scorgere in maniera univoca due piedi ( $Aa_9BCi_6BC$ ) e una volta ( $[d_5]X_{12}d_5x$ ). Come dicevo, al di là del recupero della rima X nell'*explicit*, l'influenza della ballata non è immediatamente percepibile; eppure se si ammette, sulla scorta degli evidenti parallelismi lessicali e del valore strutturale delle rime interne riconosciuto in *Chi ingannare* come in I.2, una lettura degli ultimi versi quale  $(d_5)X_{12}d_5x \approx d_5xd_5x$  si può notare una quasi totale sovrapposibilità tra la ripresa e la volta. Si osservi, peraltro, la quasi isometria dei versi della ripresa: si tratterà dell'otto-novenario usato da Giudici nella traduzione dell'*Evgenij Onegin*, certo, ma forse anche di quello della lauda-ballata medievale?

Ma l'esempio più significativo di recupero della ballata in *Salutz* è senza dubbio IV.7, che si distingue già per il ricorso esclusivo a endecasillabi e settenari, coerentemente con la progressiva normalizzazione mensurale che si è rilevata per la stanza di canzone.

Inerme io fui, Midons, l'armi d'Achille  
 E su di me a contesa  
 Non due ma più di mille:  
 Steso sopra il giaciglio d'una stuoia  
 A un tempo spoglia e preda  
 Sotto un cielo di tenda o paviglione  
 Vacuo stemma di gloria –  
 Com'è superfluo quasi testimone  
 Al quale men si creda che discreda  
 E più lui non aspetta  
 Confessione finale provvisoria  
 Castigo assoluzione:  
 Io ero quelle morte armi d'Achille  
 E su di me voi sola più di mille  
 (S, IV.7)

Tonelli osserva che «si tratta evidentemente di una ballata (mezzana) a schema Xyx AbC dCB eDc XX»<sup>56</sup> o – secondo le convenzioni

<sup>56</sup> N. Tonelli, *Aspetti del sonetto*, cit., p. 54, n. 65.

qui adottate – Xyx AbC aCB iAc XX<sup>57</sup>, dove, se non capisco male, Xyx sarebbe la ripresa, AbC, aCB e iAc le mutazioni e XX la volta. La suddivisione dei vv. 4-12 mi sembra, in realtà, piuttosto problematica. Per cominciare, essa non segue le partizioni suggerite dal senso e dalla punteggiatura (i vv. 4-7 da un lato, i vv. 8-12 dall'altro), che, sì, sono criteri a cui si è deciso qui di dare particolare attenzione, ma che dovrebbero giocare un ruolo decisivo in qualsiasi lettura metrica. Ma, soprattutto, le ballate con tre mutazioni erano rare già nel Duecento e scompaiono quasi del tutto nel Trecento; non solo, tutti gli esempi noti hanno mutazioni distiche<sup>58</sup>, per cui si tratterebbe di una scelta decisamente strana da parte di Giudici – non è un caso, del resto, che in tutte le ballate individuate da Zucco si diano le canoniche due mutazioni<sup>59</sup>.

È più verosimile, insomma, che si tratti di due mutazioni *quasi* isometriche AbCa e CBiAc, in cui si danno vari elementi morfologici in comune, dalla presenza in posizione liminare di un endecasillabo e un settenario (in quest'ordine) in rima tra loro alla rima B in seconda posizione, fino a una formula sillabica piuttosto simile (identica, se si esclude idealmente il “raddoppiamento” dell'endecasillabo in prima posizione nel secondo piede). In particolare, sembra quasi che i vv. 9 e 10 si dividano le funzioni che il v. 5 ha all'interno della prima mutazione, il primo recuperandone la rima B, il secondo riproponendone la misura settenaria, mentre le serie A e C si limitano a scambiarsi di posto.

Allo stesso modo, la ripresa e la volta, pur non essendo del tutto sovrapponibili tra loro per formula sillabica e schema delle rime, come da tradizione<sup>60</sup>, sono costituite dagli stessi materiali lessicali («Inerme *io fui*, Midons, *l'armi d'Achille / E su di me a contesa / Non due ma più di mille*» ≈ «*Io ero* quelle morte *armi d'Achille / E su di me voi sola più di mille*»), che invitano a scorgere nel v. 14 una

<sup>57</sup> Non capisco come mai la rima A (*stuoia*) e la rima D (*gloria : provvisoria*) non facciano parte della stessa serie, quando nella pagina precedente, *ivi*, p. 53, la studiosa insisteva sull'opportunità di trattare, nel libro, «alla stregua di rime [...] le assonanze».

<sup>58</sup> G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., pp. 22-24. Si veda in proposito anche L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., pp. XLIII e XLVII.

<sup>59</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., pp. 183-186. Soltanto la seconda “stanza” di *Euridice*, compresa in *Autobiologia* (1969), sarebbe passibile, anche sulla base di elementi sintattici, di una lettura con tre mutazioni distiche anziché due mutazioni tristiche.

<sup>60</sup> Del resto, in nessuna delle ballate rievocate *ivi*, pp. 183-186, la regola risulta osservata.

sorta di crasi dei vv. 2-3 ( $X[y]X_{7+7} \approx XX$ ). È una situazione vicina a quella che si trova in I.2 e I.7 – il che offre un notevole conforto a posteriori alla lettura che se ne è data – oltre che, ancora una volta, nella già citata ballata *Chi ingannare*, tanto che si può riferire a IV.7 quanto ne ha scritto Zucco: «la corrispondenza tra le due sezioni strofiche [ripresa e volta] è rafforzata dal ritorno, anziché della sola rima finale, di due parole-rima, a loro volta marcate dall'essere in rima tra loro», il che determina «un massiccio ritorno di elementi lessicali in punta di verso»<sup>61</sup>. Se in *Autobiologia* questa soluzione era funzionale a compensare il mancato ritorno della rima di *refrain*, qui sembra fare fronte, piuttosto, alla non piena coincidenza tra la ripresa e la volta.

Oltre a queste poesie, ci sono altri testi che sembrano presentare una rima di *refrain*, ma che non è possibile leggere come vere e proprie ballate neppure ammettendo un certo grado di elasticità: mi è sembrato più prudente considerarle dei casi in cui il modello non è affatto preponderante e agisce solo attraverso la caratteristica più riconoscibile e vistosa. È il caso, in particolare, di V.5 e di VII.4. La prima poesia ha schema  $xyYXz a a_3 B c C B C | x z_5$ , in cui si potrebbero scorgere una ripresa – priva, però, della demarcazione di un segno di punteggiatura – due piedi disomogenei per numero di versi ma non per corpo sillabico ( $a a_3 B c = 34$  sillabe  $\approx 33$  sillabe =  $C B C$ ) e una volta che, pur non condividendo lo schema della ripresa, ne riprende due rime (in particolare, le due rime liminari). Inserendo le pause marcate dalla punteggiatura, VII.4 segue, invece, lo schema  $XYX | Y a_8 B a b_8 | C i_8 c_8 | d_8 x d_8$ , leggibile come una ripresa, due mutazioni asimmetriche e una volta che, pur presentando la rima di *refrain* in una posizione diversa da quella finale, sembra ricalcare la morfologia della ripresa, non a livello di misure, ma di schema ( $d_8 x d_8 \approx XYX$ ). Ma si tratta di casi in cui il modello della ballata, se effettivamente presente, agisce in maniera più superficiale: non è certo un caso, del resto, se, a dispetto della collocazione bassa, entrambe le poesie ammettono misure diverse dall'endecasillabo e dal settenario.

Provando a tirare le somme, la ballata è replicata in modo decisamente fedele in I.2. In particolare, questa è la sola ballata in tutto il libro in cui si dia una sorta di *concatenatio*, figura che a vario

<sup>61</sup> Ivi, p. 185.

titolo compare, invece, in buona parte delle ballate individuate da Zucco – e quelle in cui non si dà sono le poesie in cui il modello agisce in forma più superficiale<sup>62</sup>. Probabilmente non è un caso che essa compaia nella più antica tra le poesie che guardano alla ballata, quasi che rappresenti un lascito degli usi metrici della produzione precedente. Già con I.7 la forma appare riprodotta in maniera sensibilmente più blanda, senza che se ne possano distinguere in maniera soddisfacente le mutazioni: tra tutte le poesie in cui mi è sembrato di poter riconoscere un'influenza più che superficiale di una forma medievale, si tratta senza dubbio di quella in cui la forma viene riprodotta in maniera meno puntuale. È significativo che la successiva – e ultima – occorrenza della ballata, che rappresenta per certi aspetti una resa dei conti con la forma, segua una struttura sensibilmente più regolare e, soprattutto, già messa alla prova con I.2. La somiglianza morfologica tra IV.7 e la prima ballata del libro, infatti, è assolutamente degna di nota, dall'identica suddivisione grafico-sintattica determinata dalla punteggiatura fino alla struttura metrica: in entrambe le poesie si danno una ripresa di tre versi, una prima mutazione di quattro e una seconda di cinque, a cui fa seguito una volta di due. Sembra quasi che Giudici, perso interesse nei confronti della ballata dopo I.7, decida di riesumarla seguendo una via già praticata: non credo sia un caso, del resto, che le sole poesie successive a IV.7 che sembrano subire un'influenza del modello ballata (V.5 e VII.4) si limitino ad accoglierne la rima di *refrain*, senza riprodurne la struttura a livello più profondo.

d) *Il madrigale trecentesco*. L'ultima forma delle Origini di cui mi sembra di poter trovare traccia in *Salutz* è il madrigale antico, mai rievocato, a mia conoscenza, tra i possibili modelli metrici della raccolta<sup>63</sup>. La forma è replicata solo in V.7:

Per una submarina  
Nederlandia di verdi prati

<sup>62</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>63</sup> Quando S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Pasian di Prato, 2001, p. 98, scrive che la strofa di *Salutz* riecheggia occasionalmente «il madrigale» si riferisce, mi pare, alla forma cinquecentesca che porta lo stesso nome e che presenta un impianto formale molto diverso. È esplicitamente quello «cinquecentesco» il madrigale richiamato da R. Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1589.

Rigermogliarvi sensi cancellati  
 Voi èffeta, voi alzati-e-cammina  
 Minne mia brezza che  
 Mi sospiraste lieve e mattutina –  
 Rorida poi carezza  
 Pioggia d'aghi-diamanti  
 Lustrale a quasi castamente infanti  
 A nude belle membra  
 Seno costato e fianchi  
 A rider d'acque entro segreta tenda:  
 Ben che venne Abelardo  
 Vano al vago traguardo  
 (S, V.7)

Fuorché per il novenario al v. 2 (che è comunque un imparisillabo), la poesia consta esclusivamente di endecasillabi e settenari, dato non banale in *Salutz* e coerente, alla luce di quanto si è detto per le stanze di canzone e le ballate, con la sua collocazione piuttosto bassa. Valorizzando al v. 5 la rima interna provocata da *brezza* [: *carezza*] a fronte del tronco e irrelato «che»<sup>64</sup> e ai vv. 11 e 12 le assonanze determinate dalle serie [*diamanti* : *infanti* :] *fianchi* e [*membra* :] *tenda*, si ottiene lo schema  $ab_9BA(c_5)iA | cdDedE | ff$ . Le partizioni grafico-sintattiche individuano due nuclei esastici, a cui corrispondono con assoluta precisione due scene distinte (il risveglio della figura maschile e la doccia dell'amata)<sup>65</sup>, e il distico finale a rima baciata, che introduce il tema dell'inadeguatezza sessuale dell'io. Le simmetrie a livello di schema rimico e formula sillabica invitano a suddividere ulteriormente i sestetti, così che a una terzina formata da due versi brevi e da un endecasillabo in rima con il verso che subito lo precede ( $ab_9B \approx cdD$ ) ne segue una incorniciata dalla stessa rima, con seconda e terza posizione occupate rispettivamente da un settenario e un endecasillabo ( $A[c_5]iA \approx edE$ ).

Lo schema  $ab_9B A(c_5)iA cdD edE ff$  così ottenuto risponde senza alcuna difficoltà alla definizione del madrigale antico «come una serie di pochi terzetti (da due a cinque) per lo più conclusa da un 'ritornel-

<sup>64</sup> Per la tendenza di Giudici a collocare in punta di verso elementi semanticamente neutri e una tipologia di questo uso si veda R. Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit., pp. 239-241.

<sup>65</sup> È stato C. Di Girolamo, *In alto la lirica!*, cit., p. 88b, il primo a riconoscere nella parte centrale della poesia la descrizione di «una stanza da bagno, anzi una doccia».

lo' distico»<sup>66</sup>. La stessa regolarità delle tipologie versali dipenderà dal fatto che il madrigale trecentesco si intesseva di endecasillabi e settenari – benché i madrigali inclusi nella precedente produzione di Giudici siano in realtà aperti a una varietà di misure diverse<sup>67</sup>. Per quanto riguarda gli schemi rimici, tutte le soluzioni praticate in V.7 trovano i propri antecedenti nella migliore tradizione del metro: i terzetti in cui il secondo e il terzo verso rimano tra loro sono la maggioranza assoluta, ma non mancano i casi in cui la stessa rima incornicia un terzetto; la chiusa a rima baciata, invece, caratterizza tutte le forme più praticate del metro<sup>68</sup>. A riprova di come V.7 *potrebbe* essere visto come un madrigale trecentesco, segnalo – senza naturalmente sottintendere rapporti genealogici di alcun tipo – la somiglianza tra lo schema  $ab_9B A(c_5)iA cdD edE ff$  e quello  $ABA BCC DED EFF GG$  del madrigale *Soto l'imperio* intonato da Jacopo<sup>69</sup>.

Ma il termine di confronto più interessante è rappresentato dai precedenti madrigali di Giudici, in particolare *Domine, non sum digna*, incluso nella raccolta subito precedente *Lume dei tuoi misteri* (1984), che, applicando i criteri adottati in questo studio, ha schema  $(a_9)I_{14}a_8B_{12} BcC I_{7+7}d_8Id_8$ . Non solo si ha, qui, la stessa commistione di terzine di diverso schema rimico a cui si assiste in V.7 (benché la prima terzina abbia uno schema speculare rispetto alla tipologia più diffusa con rima tra il secondo e il terzo verso), ma, soprattutto, si è incoraggiati a «conferire alla rima interna al v. 1 [...] il valore “pieno” di una rima in punta di verso»<sup>70</sup>:

Basta con questo *elucubrare* – benché lo so  
 Quanto ci può *confortare*  
 Un minimo di governata follia<sup>71</sup>

È una situazione molto simile a quanto accade con *brezza* : *carezza* in V.7, tanto più che anche in questo caso la parola a fine verso è un monosillabo irrelato e tronco, «so».

<sup>66</sup> G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'. Dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento* [1982], in Id., *Studi metrici*, cit., pp. 99-187, p. 105.

<sup>67</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., pp. 182-183.

<sup>68</sup> G. Capovilla, *Materiali per la morfologia*, cit., pp. 109-110.

<sup>69</sup> Ivi, p. 178.

<sup>70</sup> R. Zucco, *Fonti metriche*, cit., p. 183.

<sup>71</sup> G. Giudici, *Domine, non sum digna*, vv. 1-3, in Id., *Lume dei tuoi misteri*, Mondadori, Milano 1984, poi in Id., *I versi della vita*, cit., p. 597

Come ho cercato di dimostrare altrove<sup>72</sup>, il rifacimento del madrigale non riguarda solo il piano metrico, ma anche quello tematico, in cui si danno diversi elementi stereotipi del genere (oltre che di quello, affine, della pastorella). Senza rifare da capo la questione, l'*incipit* della poesia, e in modo particolare il sintagma «verdi prati», sembra memore del formulario tipico del genere madrigale, in cui si ha spesso un'ambientazione bucolica<sup>73</sup>, mentre la descrizione dell'amata che si fa una doccia ammoderna il *tòpos* della donna alla fonte, di cui si trovano numerosi esempi nei madrigali antichi, a partire da *Rvf* 52 e 106. Non solo: la descrizione dell'amata in V.7 risente evidentemente del modello di *Chiare, fresche et dolci acque*<sup>74</sup>, che, com'è noto, deve molto agli stilemi del genere madrigale e, in particolare, a *Rvf* 52, il primo dei madrigali dei *Fragmenta*, di cui riprende vari elementi tematici e lessicali<sup>75</sup>. Ora, il testo di Giudici non presenta legami espliciti con il madrigale di Petrarca, ma la «segreta tenda» potrebbe essere considerata una rilettura in chiave contemporanea del «leggiadretto velo» (*Rvf* 52, 5) che copre la «pastorella». In tal caso, il fatto che le «belle membra» (chiara eco da *Rvf* 126) dell'amata siano «nude», anziché straniare il contesto di partenza, com'è stato proposto<sup>76</sup>, alluderà all'immagine di Diana «ignuda» (*Rvf* 52, 2). Se così fosse, Giudici sarebbe risalito oltre il modello esplicito di *Chiare, fresche et dolci acque* fino ad arrivare al *fragmentum* a cui la canzone stessa guarda, il che naturalmente fornirebbe un ulteriore elemento a favore della lettura di V.7 come madrigale.

Il riconoscimento di questo possibile antecedente ha, in realtà, scarsi esiti per quanto riguarda l'interpretazione metrica di V.7: si può, al più, rilevare che lo schema ABA BCB CC di *Rvf* 52 guarda al principio generativo della terza rima, lo stesso che, nello schema  $ab_9B A(c_5)iA cdD edE ff$ , porta alla riproposizione delle rime C e

<sup>72</sup> L. Bartoloni, *Tre percorsi medievali*, cit., pp. 147-154, a cui mi permetto di rinviare per alcuni fatti di ordine interpretativo.

<sup>73</sup> Tra gli esempi di «determinazione del *locus amoenus*» portati da G. Capovilla, *Materiali per la morfologia*, cit., p. 134, si danno «verde fronda», «verde fronde» e «verde bosco», a cui si possono aggiungere i petrarcheschi «erbe verdi» (*Rvf* 54, 4) e «verde [...] camino» (*Rvf* 106, 6).

<sup>74</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1610

<sup>75</sup> A. Noferi, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, in «Paradigma», VII (1986), pp. 3-31, pp. 28-29.

<sup>76</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1610.

(applicato in forma speculare) D. L'aspetto veramente significativo è che in questo caso forma e contenuto procedono di pari passo: se anche altrove in *Salutz* poesie più o meno fedelmente modulate su metri di origine medievale includono elementi arcaizzanti a livello tematico<sup>77</sup>, questo è il solo caso in cui la riproposizione di una forma delle Origini si accompagna a un sistematico recupero di una serie di elementi convenzionali di un genere ben preciso. Il madrigale, insomma, sembra essere ripreso nella sua organicità, così che V.7 rappresenta, forse, il più accurato e interessante esempio di rifacimento di una forma medievale all'interno del libro.

### 3. Conclusioni. Ancora sul Medioevo di Salutz

Questa analisi, benché parziale, ha portato ad alcuni risultati notevoli, già a partire dal problema della forma del libro *tout court*. Da un lato, si è data prova concreta di come, al di là della somiglianza morfologica, le poesie di *Salutz* possono rispondere ai modelli più disparati, il che conferma l'opportunità di rinunciare a darne una lettura complessiva. D'altro canto, si è dimostrata la fruttuosità di un'analisi che riconosca un valore strutturale ai segni di punteggiatura e alla sintassi. Entrambe queste acquisizioni potrebbero portare a una migliore comprensione del sistema formale del libro, anche al di là della questione del rapporto con le forme delle Origini.

Mi pare, poi, che risulti confermata anche sul piano metrico l'idea per cui la patina medievaleggiante di *Salutz* si fonda sul difficile equilibrio tra falsificazioni ed eruditismi. Tra le prime andranno annoverati l'innesto dei richiami tipici del sonetto delle Origini su alcune poesie che in realtà sonetti non sono e la presenza dello «*scorre magico e prefissato dei mille versi*»<sup>78</sup>, che, come si è già detto, allude a un immaginario tipicamente pop del Medioevo. Gli eruditismi – che consistono nella riproduzione più fedele e filologicamente esatta di alcuni elementi tipici delle forme delle Origini – tendono, invece, a essere meno esposti, non di rado camuffati attraverso espedienti quali versi crescenti e rime interne.

<sup>77</sup> Penso, banalmente, alle immagini ornitologiche in VI.5 e VI.8. Per qualche caso in cui la riproduzione di forme tipiche dei primi secoli della nostra letteratura si accompagna alla ripresa di puntuali antecedenti medievali, invece, cfr. *infra*.

<sup>78</sup> G. Raboni, *Giudici, la poesia*, cit., p. 10.

Ma le considerazioni più interessanti riguardano la disposizione delle poesie su cui abbiamo riconosciuto un'influenza delle forme medievali (pur con la consapevolezza che non si tratta affatto di tutte le poesie che è possibile leggere sotto questa luce)<sup>79</sup>. Il libro si apre con un blocco compatto – I.2, I.3 e I.4 – in cui si susseguono rapidamente elementi della ballata, della stanza di canzone e del sonetto delle Origini, a cui con I.7 si aggiunge a stretto giro un'ulteriore riproduzione della ballata. L'impressione che se ne ricava è che in questa prima decade – che, ripetiamolo, in un primo momento rappresentava una serie a sé stante e in sé conclusa – Giudici abbia sperimentato le diverse possibilità che le forme delle Origini gli presentavano. L'idea è coerente con il fatto che queste poesie sono quelle più dense di richiami espliciti al Medioevo: prendendo quelli segnalati dallo stesso autore nella *Nota* finale, vi si trovano la sola occorrenza di «Domna» (S, I.6, 1), il motto «ce que vous vouldrez» (*ibidem*) del cavaliere Jean Le Meingre, detto Boucicaut, e l'accenno all'«Incostanza» (S, I.7, 11) di Giotto. Gli altri referenti medievali indicati esplicitamente da Giudici sono la citazione da Jaufrè Rudel «en plana lengua romana» (S, VI.3, 14) e il «senso villoniano»<sup>80</sup> del

<sup>79</sup> Si prenda, per esempio, VII.7 – che, si noti, segue immediatamente una delle poesie in cui si è rilevato un afflusso della stanza di canzone: la poesia ha schema aiAI | b | CBDD | eCE | ff<sub>5</sub>, in cui R. Zucco, *Due letture*, cit., p. 347, sulla scorta della rima d'eco al v. 7 (*chi : si*), riconosce un esempio della struttura 7+7 che a suo avviso rappresenta uno dei *pattern* metrici predominanti nel libro. Lo studioso rileva, naturalmente, la sfasatura rispetto alle pause suggerite dalla sintassi, ma osserva anche che la stessa sfasatura si trova in molte delle strofe eptastiche di Giudici. Ma se, sulla base dello schema delle rime, si ammette una non coincidenza tra metro e sintassi, non è più convincente una lettura di VII.7 come stanza di canzone? Nello schema si potrebbero vedere due piedi appena asimmetrici aiAI e bCBD – due quartine quasi isosillabiche e con rima azzerata nei versi pari – e una sirma DeCEff<sub>5</sub>, formata dal verso di *concatenatio*, da un terzetto che, secondo una soluzione minoritaria ma non ignota alla tradizione (Pelosi, *La canzone italiana*, cit., p. 119), recupera la rima, sennò priva di riscontro, C del secondo piede e da un distico finale che dà adito a *combinatio*. Si noti, per inciso, che sia questa lettura del nucleo DeCE come verso di *concatenatio* seguito da un terzetto con rima tra i versi esterni, sia quella per cui si tratterebbe di una quartina a rima alternata con rima azzerata nei versi dispari rispondono ai moduli predominanti nella costruzione della sirma della stanza di canzone in *Salutz*. Ma la sintassi, come si accennava, racconta un'altra storia: anche ignorando la pausa dovuta al punto interrogativo al v. 5 (del tutto analoga, però, a quella che separerebbe tra loro i piedi), il v. 8 travalica nel successivo senza soluzione di continuità e, anzi, si ha una divisione tra quest'ultimo e i versi successivi, così che la lettura come stanza di canzone non è compatibile con l'idea di un valore strutturale della sintassi da cui questo lavoro prende le mosse.

<sup>80</sup> S, *Nota*, p. 743.

titolo *Lais*, che, però, è stata la prima poesia a essere cominciata e, dunque, è più vicina alla prima decade che alla settima<sup>81</sup>. Non si tratta di un Medioevo di nicchia, ma vale la pena rilevare che sempre nella prima sezione, in una delle poesie in cui si è riconosciuta l'azione di un modello metrico arcaico (I.4), si ha uno dei più espliciti echi dai *Fragmenta* di tutto il libro («Malandrino abutisce / Non credulo a un amore / Di schiuse valli e porte / Letto di bei sospiri e sparse chiome»)<sup>82</sup>, mentre in I.9, poesia in cui si danno comunque degli evidenti riferimenti all'immaginario medievale («Di quando fui in battaglia fui in torneo / Per voi giostrai perduto a Bîla hora / Invincibile amore di trofeo» [S, I.9, 11-13]), si ha, forse, un'allusione all'umiliazione di Canossa<sup>83</sup>.

A questa iniziale fioritura segue il maggiore intervallo tra testi che alludono a metri medievali che si abbia all'interno della raccolta, da I.7 a III.8 (venti posizioni). Forse non è un caso che questo iato si collochi subito dopo la poesia in cui la riproduzione del metro medievale è meno stringente: non solo I.7 è una ballata priva di distinzione apprezzabile tra le due mutazioni, ma anche quella in cui per la prima volta viene meno l'istituto della *concatenatio*, in varia misura presente in tutte le precedenti ballate composte da Giudici. Si direbbe quasi che, dopo la prima decade, il poeta abbia avvertito le forme delle Origini come troppo limitanti e abbia deciso di lasciarle da parte. Ecco, dunque, che la sola ballata successiva, IV.7, ricalca alla perfezione l'impianto di I.2, ossia una situazione metrica già "rodada", e che gli unici altri testi che presentano rima di *refrain* (V.5 e VII.4) – entrambi successivi a IV.7 – non fanno altro che riprodurre l'elemento più riconoscibile del metro. Al contempo, i connettori testuali tipici del sonetto medievale si fanno sempre più labili, con il solo che appaia effettivamente investito di valore strutturale che si trova in III.1<sup>84</sup>, mentre la ricerca formale relativa al

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1591.

<sup>83</sup> Lo suggerisco in L. Bartoloni, *Tre percorsi medievali*, cit., pp. 143-144.

<sup>84</sup> Tra il «Ma siete voi» (S, III.1, 1) che inaugura la poesia – e tutta la sezione – e l'ultimo verso della sezione precedente, «Aber du →» (S, II.10, 14), del resto, si dà anche un legame di *capfinidad* (a riprova della familiarità di Giudici con simili espedienti della poesia delle Origini, P.V. Mengaldo, *Per un saggio*, cit., pp. 359-360, segnala la presenza, altrove nella sua opera, di soluzioni che ricordano le «antiche *coblas capcaudadas*»). Ma si noti, a conferma della tendenza a mascherare gli elementi genuinamente medievali, come la percezione di questo artificio sia smorzata dalla pausa tra le sezioni.

madrigale si limita all'*hapax* rappresentato da V.7. Si ricava l'impressione di un progressivo disinteressamento per la varietà offerta dai metri delle Origini, che corrisponde a una più generale sfortuna dei medievismi espliciti: come si è già avuto modo di rilevare, rispetto alla prima decade i richiami al Medioevo tendono a essere più sottili e, spesso, camuffati attraverso altri referenti<sup>85</sup>.

La sperimentazione di Giudici si concentra sempre più sulla stanza di canzone, che, vale la pena ricordarlo, è il solo modello medievale rievocato dal poeta stesso, non a caso per una poesia relativamente tarda come V.3. Questo interesse appare tanto più degno di nota se si considera che, come si è già accennato, la precedente produzione di Giudici non sembra comprendere soluzioni che guardino alla canzone medievale. Peraltro, è forse possibile, al netto della libertà con cui le forme del canone vengono riprodotte o alluse in *Salutz*, individuare alcuni punti di riferimento di questa ricerca formale. Per esempio, non stupisce, anche alla luce di quanto il poeta scrive a proposito di V.3, che la sua riflessione risenta in particolare del Dante lirico – modello, del resto, già attivo in *Lume dei tuoi misteri*<sup>86</sup> – come suggerisce lo stesso impiego di figure quali *concatenatio* e *combinatio*<sup>87</sup>. Decisamente fortunata nella tradizione, in particolare, è la *concatenatio* settenaria<sup>88</sup>, che appare la soluzione di gran lunga prediletta da Giudici: dei casi qui presentati, solo in I.3 l'espedito passa da una misura diversa, benché piuttosto vicina, quale il novenario, il che appare coerente con l'idea, su cui ci siamo soffermati più volte, per cui, progredendo la raccolta, si ha una normalizzazione delle misure adottate. Tra i casi in cui Dante impiega questa figura, è degna di nota *Poscia ch'Amor*, il cui schema Aa<sub>5</sub>(a<sub>3</sub>)BbcD Aa<sub>5</sub>(a<sub>3</sub>)BbcD dEeFGgF potrebbe aver lasciato qualcosa alla fronte aaBcC a/b(a)DEdE di VII.6, nonché alla sirma di

<sup>85</sup> Significativamente, tra le poesie che includono simili richiami alla cultura medievale ce ne sono diverse di quelle in cui in questo stesso contributo si è riconosciuta l'azione di forme delle Origini. È il caso, oltre che di V.7, di cui si è già detto, di V.5, in cui si ha verosimilmente un riferimento alle miniature del Codice Manesse (L. Bartoloni, *Tre percorsi medievali*, cit., pp. 144-147), e di VI.8, in cui le immagini ornitologiche riecheggiano la novella di Caterina e Ricciardo (ivi, p. 138), oltre che, come segnala R. Zucco, *Apparato critico*, cit., 1616, «l'*incipit* di una nota ballata duecentesca».

<sup>86</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici: «l'anima e il nome»*, introduzione a G. Giudici, *I versi della vita*, cit., pp. IX-XLIV, p. XXXII.

<sup>87</sup> A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., p. 116.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 117-118.

VI.8, dove si ha la stessa iterazione del modulo settenario + endecasillabo<sup>89</sup>. Il principale elemento per cui queste poesie sembrano risentire del precedente dantesco, tuttavia, è un altro. Quella per cui la sirma è costituita da un verso di *concatenatio* seguito una serie di distici a rima baciata è la strategia di orchestrazione della seconda parte della stanza più diffusa nel Trecento e deve la propria fortuna a *Così nel mio parlar* (ABbC ABbC CDdEE)<sup>90</sup>: se la sirma di VI.8 risponde perfettamente a questa stessa logica, anche la fisionomia di VII.6 sembra memore, al di là dell'assenza di *concatenatio*, della petrosa, anche per la maggiore estensione dei piedi rispetto alla sirma (che potrebbe tuttavia essere letta come un elemento genericamente arcaico e anti-petrarchesco)<sup>91</sup>.

Ci si potrebbe persino spingere ad affermare che la tendenza dantesca a costruire la sirma inserendo subito dopo la *concatenatio* un «blocco quadriverso»<sup>92</sup> abbia influenzato la struttura della seconda parte di I.3 e VI.5 (e in parte III.8), in cui il verso di ricordo è seguito da una quartina, ma in realtà non si ha mai sovrapposibilità di formula sillabica o di schema con il modulo DEEd più spesso usato da Dante. Simili soluzioni risentiranno, piuttosto, della più ampia fortuna di cui gode la «serie di rime alterne»<sup>93</sup> nella costruzione della sirma della canzone antica. A questa tendenza è forse riconducibile la diffusione, in *Salutz*, della chiusa con rima tra il terzultimo e l'ultimo verso (I.3, III.8 e VI.5), che, del resto, rappresenta la soluzione più comune in Petrarca e in tutto il Trecento nei casi in cui non si dà *combinatio* (per quanto sia spesso associata al modulo endecasillabo + settenario + endecasillabo, che non si dà mai nei casi da me individuati)<sup>94</sup>.

In generale, tuttavia, Giudici sembra rifarsi a modelli precedenti a Petrarca: Dante, per l'appunto, ma talvolta risalendo ancora più in là (penso al ricorso a due anziché tre rime per piede nei piedi tristici,

<sup>89</sup> Ma si noti anche come la rima interna trisillaba ai vv. 3 e 9 potrebbe aver influenzato la fisionomia di I.3.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 91-93.

<sup>91</sup> G. Gorni, *Prefazione*, cit., p. 16.

<sup>92</sup> A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., p. 94.

<sup>93</sup> P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 249.

<sup>94</sup> A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., p. 116 e n. 72. C'è da segnalare, tuttavia, che, come ha rilevato R. Zucco, *Questioni preliminari*, cit., § I, «l'abbinamento rimico più frequente» per il verso finale, in *Salutz*, è proprio quello con il terzultimo verso.

stilema proprio delle forme più antiche di canzone)<sup>95</sup>. Del resto, tutte le poesie che abbiamo visto rappresenterebbero stanze isolate, forma tipica del Duecento<sup>96</sup>, e le stesse *coblas capfnidas*, a cui, come si è accennato, Giudici fa ricorso almeno una volta, conoscono una progressiva sfortuna nel corso del Trecento, finendo a loro volta per caratterizzarsi come un elemento arcaico<sup>97</sup>.

Nella stessa direzione sembrano andare le osservazioni che si possono svolgere relativamente alle ballate, a partire dalle proporzioni delle varie componenti dei testi: la ripresa pentastica di V.5 ricorda certe soluzioni di gusto duecentesco<sup>98</sup>, mentre l'estensione delle mutazioni di tutti i casi studiati fa sì che le ballate di Giudici risultino di fatto estranee agli sviluppi ulteriori del metro, in cui si ha una netta prevalenza di soluzioni distiche<sup>99</sup>. Anche la realizzazione di *concatenatio* attraverso rima interna in I.2 e, in generale, l'ampio ricorso alla rimalmezzo sono elementi che, per quanto presenti anche altrove nell'opera del poeta, hanno un sapore decisamente arcaizzante<sup>100</sup>. A proposito di I.2, varrà la pena notare anche la convergenza a livello di schemi rimici tra la ripresa  $i_6 Y(y_5)X$  e la volta  $(x)C(c_5)X$  e la ripresa  $XY YX$  e la volta  $CDDX$  di *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, che notoriamente rappresenta il solo esempio della forma ammesso da Dante nella *Vita nova*. Il fatto stesso che si tratterebbe sempre di ballate monostrofiche è riconducibile all'alveo della poesia tardo-duecentesca: se questa soluzione conosce una certa fortuna nel corso di tutto il Trecento, infatti, la sua affermazione va fatta risalire ancora una volta agli Stilnovisti<sup>101</sup>.

Il ricorso a elementi arcaici o comunque precedenti allo spartiacque rappresentato dai *Fragments* appare coerente non solo con il

<sup>95</sup> A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., p. 101.

<sup>96</sup> G. Gorni, *Prefazione*, cit., p. 22.

<sup>97</sup> A. Pelosi, *La canzone italiana*, cit., pp. 125-126

<sup>98</sup> G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., pp. 17-20; L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., p. XLIV.

<sup>99</sup> G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., pp. 20-21. In generale, la misura obbligata delle poesie di Salutz fa sì che le ballate assumano proporzioni più tipicamente duecentesche, contro il restringimento a cui il metro va incontro a partire dal secolo successivo (ivi, pp. 17-20; L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., p. LIX).

<sup>100</sup> G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., pp. 27-28; L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., pp. XXXIX-XL. La stessa replicazione della rima finale della ripresa in prima posizione nella volta, espedita che, come si è visto, sembra riecheggiato in I.2, risulta dagli spogli di G. Capovilla, *Note sulla tecnica*, cit., p. 28, rigidamente circoscritto all'uso duecentesco.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 35-36; L. Pagnotta, *Introduzione*, cit., pp. XXXVI e LVI-LVII e n. 108.

riferimento a un Medioevo favolosamente lontano nella sua alterità, come appunto può essere quello dei trovatori o dei Minnesänger, ma anche con le osservazioni di Di Girolamo, per cui Giudici persegue «un'idea rigorosa e [...] prepetrarchesca di lirica»<sup>102</sup>. Anche in quest'ottica va visto il fatto che il madrigale, forma estranea al repertorio arcaico, viene riprodotto soltanto una volta – a dispetto della relativa fortuna di cui gode fino a *Lume dei tuoi misteri* – finendo per essere ridotto a un vero e proprio *hapax* metrico.

È chiaro, sono considerazioni che andrebbero approfondite attraverso un confronto più serrato con le letture di Giudici, Dante lirico *in primis*, e che una lettura formale delle poesie di *Salutz* fondata su parametri diversi consentirebbe certo di arricchire. Mi sembra, comunque, che queste pagine contribuiscano a dimostrare come la riproduzione di forme delle Origini si inserisca alla perfezione nel più ampio sistema di allusioni alla letteratura e alla cultura medievali che costituisce uno degli elementi fondativi del libro. Anzi, al di là tutte le inevitabili libertà che Giudici si prende, quello metrico si rivela essere uno degli ambiti in cui si danno i risultati più aderenti – quanto meno vistosi – ai canoni della poesia medievale, il che non fa che aggiungere un ulteriore livello di complessità a questo libro, che si conferma senza dubbio tra i più straordinari del secondo Novecento.

<sup>102</sup> C. Di Girolamo, *In alto la lirica!*, cit., p. 88a. Così anche S. Morando, *Vita con le parole*, cit., pp. 101-102.

## «FOTOGRAFARGLI IL DENTRO DELLA SUA TESTA». LE VOCI DI FORTEZZA

Laura Neri

Quattro anni dopo *Salutz*, e dopo la parentesi di *Prove del teatro* che raccoglie poesie scritte in anni precedenti, esce nel 1990 per Mondadori, nella collana dello Specchio, un nuovo libro di Giovanni Giudici, *Fortezza*<sup>1</sup>. Composto da tre sezioni, *Memoria*, *Fortezza* e *Frate Tommaso*, la sequenza centrale, eponima, deve la sua origine alla vicenda di Giovanna la Pazza, segregata per quasi cinquant'anni a Tordesillas. Come avviene talvolta, è l'autore stesso a indicare la genesi di un libro, a discutere in prosa i riferimenti, diretti e indiretti, da cui provengono alcune poesie, o le suggestioni che hanno dato forma al suo universo poetico. Un passo di *Andare in Cina a piedi* collega in questo senso, nell'esperienza del poeta, la traduzione degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola con la lettura di un libro su Giovanna la Pazza:

A proposito di Ignazio di Loyola, non posso non sottolineare, per quanto mi riguarda, una singolare coincidenza. Avevo tradotto nel 1984 i suoi *Esercizi spirituali* e mi trovai alcuni anni più tardi a scrivere un libro, *Fortezza*, la cui sequenza centrale era stata messa in movimento anche dalla lettura di un libro su Juana la Loja, Giovanna la Pazza, figlia di Isabella di Castiglia e di Ferdinando d'Aragona e madre dell'imperatore Carlo V, segregata per quasi cinquant'anni a Tordesillas, in una sorta di residenza coatta. Il libro s'intitolava *Un enigma della storia*, e ne era stato autore verso la fine del secolo scorso Karl Hillebrand; ma esso non ha molto a che vedere con i miei versi o, comunque, assai meno di quanto abbia a vedervi un'altra circostanza. Già pubblicato *Fortezza*, mi è capitato infatti di leggere quella biografia di Sant'Ignazio e di apprendere che il futuro fondatore della Compagnia di Gesù, giovane cavaliere al servizio del Gran tesoriere del regno di Castiglia, o di altro notevole, era stato con lui più volte a Tordesillas e aveva avuto modo di

<sup>1</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000.

conoscervi, oltre a quella regina «malata di malinconia», anche la sua giovane figlia Catalina che viveva con lei. E, poiché lo stesso Ignazio nel racconto della sua vita fa cenno di un suo «amore da lontano» per una certa dama e nota testualmente che «ella non era di comune nobiltà o soltanto contessa o duchessa, ma il suo stato era assai più alto di questi», molti storici tenderebbero a identificarla appunto nella *infanta* Catalina.

Due circostanze apparentemente estranee si sono trovate a coabitare nel passato di un libro di versi<sup>2</sup>.

Da una tale estraneità e da due fonti dichiarate ma certo molto lontane tra loro, prende avvio il processo di elaborazione di questo libro<sup>3</sup>. Le pagine dell'introduzione agli *Esercizi*, che Giudici scrive per l'edizione da lui stesso tradotta, rilevano l'attenzione e la centralità che Ignazio riserva all'argomento della «materialità» dei cinque sensi, e di una rappresentazione della fisicità che è sempre molto importante e frequente nella poesia di Giudici; ma insiste anche sulla complessità del percorso di sofferenza del personaggio protagonista e sul suo ruolo pedagogico e ascetico, sulla connessione tra i due ambiti, quello fisico e quello spirituale, lungo un itinerario che scandisce il ritmo ciclico delle necessità fisiologiche, delle cadute nell'errore; indissociabile da quest'ambito fisico e materiale, nelle considerazioni di Giudici su Loyola, rimane infatti l'obiettivo primario del «discernimento», nel quale individua il principio razionale della conoscenza<sup>4</sup>. Ma sedimenta anche, lungo la composizione di *Fortezza*, l'evocazione dell'altra esperienza di lettura, quella della vicenda storica di Giovanna la Pazza. Dalle pagine dell'Agenda 1989, anno

<sup>2</sup> G. Giudici, «Come una stela, che xé sparia», in Id., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Ledizioni, Milano 2017, pp. 40-43, pp. 41-42.

<sup>3</sup> C. Di Alesio, *Parlare in linguis: per una lettura di Fortezza di Giovanni Giudici*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995), pp. 82-89, p. 84, sostiene che il prigioniero di *Fortezza* sembra praticare l'insegnamento di Ignazio, ma alcuni concetti derivano ancora più direttamente dai mistici del Seicento, i quali «considerano la carità come virtù tanto più perfetta, quanto più implichi il sacrificio della speranza o la rinuncia alla speranza».

<sup>4</sup> G. Giudici, *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico*, introduzione a I. de Loyola, *Esercizi Spirituali*, Mondadori, Milano 1984, ora in G. Giudici, *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985, pp. 227-234, p. 232: «dove la tradizione mistica tende alla “luce-in-tènebra” del Nulla (del Nada) divino, in Ignazio è un continuo e pedantesco richiamo alla materialità: visiva, ma anche olfattiva, auditiva, tattile, gustativa; tal che, sotto certi aspetti, si potrebbe affermare che siano appunto i cinque sensi, forzati però a un proposito di asceti, gli strenui protagonisti degli *Esercizi*».

di composizione di molte di queste poesie, dalle quali si deduce che il processo di elaborazione del libro è faticoso e complesso, si evince anche che il titolo destinato alla sequenza centrale doveva essere originariamente *Tordesillas*, nome della cittadina spagnola dove fu segregata per quasi cinquant'anni Giovanna la Pazza.

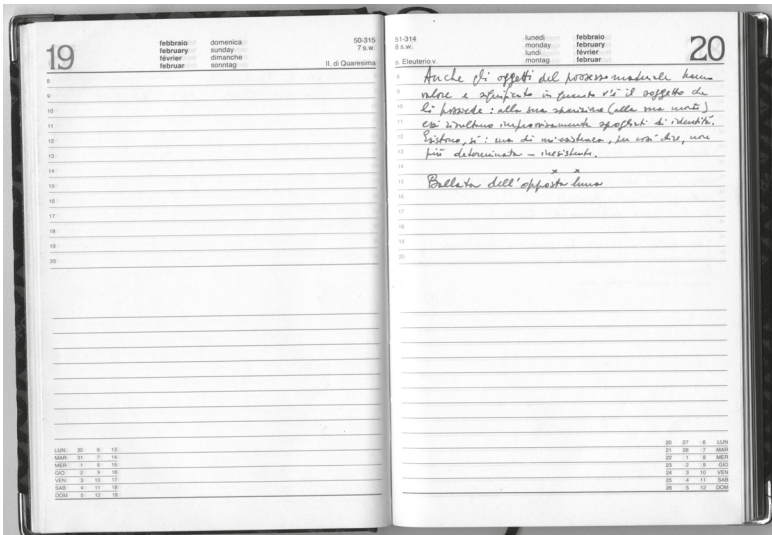
Così Giudici dà forma a un altro macrotesto nella sequenza centrale del libro, composta da quarantacinque poesie, in cui la vicenda narrata è quella di un prigioniero costretto all'interno dei confini materiali di un carcere. È stato detto da più parti che questo libro conduce a un grado di pessimismo estremo, che la rappresentazione dell'io rende palese come in pochi altri casi la lacerazione del sé<sup>5</sup>. E in effetti non c'è dubbio che questa fortezza infernale rappresenta una metafora dell'isolamento volontario e coatto che il personaggio protagonista cerca e mette in scena lungo i versi. Ma questa contrapposizione, la costrizione e la volontarietà, è solo una delle antitesi e dei contrasti su cui sono costruite le quarantacinque poesie che aprono, da un lato, un tema esistenziale, nell'intenzione di mostrare l'indicifrabilità, il controsenso a cui l'individuo è vincolato, nella propria sofferenza individuale e nella inspiegabile vicenda di una condanna collettiva; dall'altro, riflettono la necessità di rappresentare il processo della scrittura poetica dall'interno dei testi, nelle rifrazioni di un io che si muove, prigioniero, parla e parlano coloro che lo sorvegliano.

<sup>5</sup> Sulla linea di un accentuato pessimismo che si palesa in questa fase poetica, P. Citati, *Non si sfugge alla felicità*, in «la Repubblica», 19 agosto 1990, ora in G. Giudici, *Poesie (1953-1990)*, 2 voll., Garzanti, Milano 1991, pp. 518-520, p. 518, scrive: «Non conosco poesie italiane moderne nelle quali non vi sia nessuna traccia sia pure remota di felicità, come in quelle più recenti di Giovanni Giudici. Egli non si ama: non potrebbe mai amarsi; e senza un barlume di amore per sé nemmeno un barlume di felicità può esistere. Lo scrivere, per lui, non è altro che lacerazione-ferita di sé, ferita dell'altro, ferita di Dio». E ancora C. Di Alesio, *Parlare in linguis*, cit., p. 82: «In pochi libri di poesia del nostro tempo si coglie un così assiduo sentimento della indicifrabilità della storia di tutti e della esistenza di ognuno; della enigmaticità dell'io; della presenza pervasiva, anche sotto la specie del bene, del “nemico della natura umana”; della assenza, o comunque della latenza e della imperscrutabilità di Dio». Anche G. Raboni, *Il verso del prigioniero*, in «L'Europeo», 30 novembre 1990, p. 107, recensendo il libro, lo paragona a *Salutz*, accentuando il pessimismo del monologo del protagonista: «Ebbene, nei quattro anni che separano i primi testi di *Fortezza* – sezione eponima e centrale e con ogni evidenza decisiva del nuovo libro di Giudici – dagli ultimi di *Salutz* [...], è successo che il parlare a un nulla derisorio e sublime – a una *Midons* beffardamente, dolorosamente assente e muta – del *Minnesinger* o trovatore si è trasformato (o, meglio, si è ulteriormente “specializzato”) nel parlare in sé e sopra di sé, nel momento cauto e maniacale, nel borbottare fra i denti o contro il muro, d'un condannato alla reclusione, d'un uomo astretto alla compagnia unica e orribile di sé stesso».

Dall'officina della poesia, e in particolare dall'Agenda 1989, deriva una serie di appunti provvisori, di postille, di prove di versi che costituisce una fonte particolarmente interessante e rappresenta il laboratorio della riflessione dell'autore<sup>6</sup>. Ed è forse la scrittura discontinua di queste pagine il luogo di osservazione privilegiato che fa emergere la coesistenza di quei fattori contrastanti e antitetici che costituiscono la dinamica figurale e argomentativa di *Fortezza*.

Una pagina del 20 febbraio, innanzitutto, apre una considerazione che accompagna come un filo rosso i testi della raccolta; il tema è l'esistenza degli oggetti materiali in funzione della percezione del soggetto<sup>7</sup>:

Anche gli oggetti del possesso materiale hanno valore in quanto v'è il soggetto che li possiede: alla sua sparizione (alla sua morte) essi risultano improvvisamente spogliati di identità. Esistono, sì: ma di un'esistenza, per così dire, non più determinata – inesistente.



<sup>6</sup> Sulla «propensione alla sistematicità» del metodo di lavoro in Giudici, cfr. L. Cadamuro, «Da un foglio di lavoro»: tra le carte di Fortezza, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 137-150.

<sup>7</sup> L'Agenda 1989, inedita, è conservata presso l'Archivio Giovanni Giudici, Centro Apice, Università degli Studi di Milano.

Già si diceva che la dimensione della materialità e della fisicità ha assunto da sempre una grande importanza nella poesia di Giudici, ma in questo caso la riflessione si rende esplicita poiché l'immagine materiale costruisce la fortezza in cui il prigioniero è recluso, descritta e rappresentata negli spazi claustrofobici, delimitati da porte, serrature, cunicoli e buchi da cui spiare, guardare, sorvegliare. Le poesie sono popolate da oggetti e da cose inanimate, e qui in particolare assumono il valore della messa in gioco di un sistema complesso di rapporti tra l'atto che percepisce e l'oggetto stesso percepito. I luoghi rappresentati sono precisamente costruiti dalla materialità degli oggetti e se è vero che una prigione è per sua natura chiusa e circoscritta, uno sguardo sempre parziale e limitato la osserva attraverso il filtro di una prospettiva di scorcio. Si impone una restrizione dello sguardo che si proietta reciprocamente tra le guardie e il prigioniero il quale, nel chiuso della cella, si dibatte, soccombe e allo stesso tempo resiste. E in questo spazio fisico e materiale si apre la dinamica delle voci: *Fortezza* assume infatti, da un lato, una forma diaristica introducendo le marche distintive del genere, cioè i riferimenti temporali in calce a ogni poesia, dall'altro altera la forma tipica del diario perché la prospettiva non è unica, non è solo l'io che parla, come avviene di consueto in un diario, ma prendono la parola diversi personaggi che entrano in scena; e in questa polifonia si alternano i piani del discorso tra la voce del soggetto in prima persona, la voce del capo carceriere, il noi dei carcerieri, una voce femminile. In tal senso, l'io si autorappresenta nei testi in cui parla di sé, ma viene anche rappresentato dallo sguardo e dall'osservazione degli altri che assumono di volta in volta il proprio punto di vista: i versi declinano il noi, frequente anche nelle pagine delle agende.

È ancora una volta la dimensione corporale, di prigioniero chiuso in un luogo, delimitato da confini precisi che viene a essere oggetto della scrittura<sup>8</sup>; nello spazio limitato della cella, il suo muoversi ansioso è sorvegliato dal carceriere: l'immagine del movimento in un luogo circoscritto ritorna con insistenza: «All'udirsi dei passi pare che va e torna / tra letto e scrittoio però niente lettere / da giorni e giorni» (incipit della F 10); «Starsene lì murato quale pena

<sup>8</sup> Scrive S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Pesian di Prato 2001, p. 116: «Gli "esercizi spirituali" di questo prigioniero sono anche "esercizi" pazienti di scrittura: "Ha chiesto sembrerebbe un taccuino una biro / Non che parlasse ma era da uno spiraglio di palpebra / E un rantolare della mano vago segno / Un forse voler scrivere da dove sta / Esiliato da mesi" (F 4)».

deve dargli» (primi versi della F 28); «Oggi tremila passi / Fra le due estremità / Del tratto che gli è permesso» (F 31).

Questa descrizione quasi ossessiva del vorticoso camminare del prigioniero, di una ipercinesi che lo costringe ad andare avanti e indietro in uno spazio ristretto, si intreccia con l'altra condizione, con l'idea forse più geniale di *Fortezza*, la prigionia psicologica, o meglio la connessione inestricabile fra mente e corpo, sulla quale Giudici riflette anche nella scrittura delle pagine delle agende. Nella dinamica e nella reciprocità degli sguardi, i sorveglianti lo osservano, ma l'obiettivo è diverso: vogliono arrivare al controllo della sua mente e dei suoi pensieri, la costrizione fisica non è sufficiente. Alla voce dei carcerieri subentra quella del capo carceriere. Gli appunti in questo caso sono scritti in una forma intermedia tra verso e prosa: è il luogo dell'avantesto, quindi il ritmo segue lo sviluppo progettuale di una vicenda *in fieri*; due pagine dell'Agenda 1989, distanti temporalmente tra loro, indicano l'elaborazione delle varianti tematiche ma anche formali; sulla medesima poesia ritorna il 4 febbraio e il 12 luglio:

Vorremmo consigliarci con lei Monsignore  
 In carne e ossa egli è certo in nostro potere  
 E Tuttavia non l'idea che lo sostiene  
 Ho ordinato ai miei di tenergli  
 Addosso non le mani o catene  
 Bensì i pensieri  
 Così che a una presa invisibile  
 Cadano anche i suoi sotto il dominio  
 Fotografargli il dentro della sua testa  
 Abbiamo provato fili di ragno e foresta

Vorremmo trarre consiglio anche da lei  
 In carne e ossa egli è certo in nostro potere  
 Tuttavia non così l'idea che lo sostiene  
 Ho ordinato ai miei di tenergli addosso  
 Non le mani o catene  
 Ma di giorno e di notte tutti i pensieri  
 Così che a una presa invisibile  
 Si arrenda la sua mente a tanto dominio  
 Fotografargli il dentro della testa  
 Ci abbiamo provato – è tutto  
 Fili di ragno e foreste



di mesi, alla pagina del 12 luglio, ritornano versi e frasi simili con alcune varianti. Il destinatario non è più Monsignore, poi figura centrale dell'unica lunga poesia di *Fortezza* (F 35), e soprattutto si intensifica, dalla pagina del 4 febbraio a quella del 12 luglio, la forza del potere sulla mente del prigioniero. Il senso dei versi «Ho ordinato ai miei di tenergli / Addosso non le mani o catene / Bensì i pensieri» assume un valore assoluto e diventa: «Ho ordinato ai miei di tenergli addosso / Non le mani o catene / Ma di giorno e di notte tutti i pensieri»; inoltre all'idea di una reazione quasi passiva del prigioniero («Così che a una presa invisibile / Cadano anche i suoi sotto il dominio») si sostituisce un imperativo che ne decreta il potere indiscusso: «Così che a una presa invisibile / Si arrenda la sua mente a tanto dominio».

La versione definitiva della poesia, la numero 36, presenta una nuova immagine, cioè l'atto insinuante di inculcarsi nella profondità della mente:

Anche da Lei vorremmo trarre consiglio –  
 In carne e ossa egli è certo in nostro dominio  
 Ma non così l'astuzia di prudenza  
 O idea che lo sostiene:  
 Ai miei ho ordinato di stargli addosso  
 Non con mani e catene  
 Ma giorno e notte nei pensieri suoi fare nido  
 Che svuotato si arrenda:  
 Fotografargli dentro la testa  
 Abbiamo provato – era tutto  
 Fili di ragno e foresta

4 febbraio – 5 agosto 1989

«Ma giorno e notte nei pensieri suoi fare nido / Che svuotato si arrenda»: infine l'intrusione deve essere totale affinché poi la resa sia assoluta. E certo questo concetto percorre i testi fin dall'inizio, perché già alla F 5 si legge: «tagliargli / Canali vie spiragli di pensiero». Si tratta di una progressione di quel pessimismo diffuso che trova conferma anche nel lavoro delle correzioni e delle varianti.

Ognuno di questi motivi porta nondimeno con sé una propria contraddizione peculiare, e la vicenda complessa del prigioniero di *Fortezza* arriva a rendere manifeste le antitesi che la sorreggono, prendendo consapevolezza di un vicolo da cui non può uscire. Si innesta in questo senso la dinamica che attanaglia fin dalla *Vita in*

versi il personaggio delle poesie di Giudici, lungo le trasformazioni e le metamorfosi delle maschere che la poesia mette in scena. In questo libro, in particolare, il conflitto tra colpa e innocenza giunge a incarnarsi in un io che, come in un delirio kafkiano, vive in un tempo e in uno spazio claustrofobici, indeterminati, sospesi nell'attesa di eventi che non accadono<sup>9</sup>. Nel luogo dell'incomunicabilità per eccellenza, la fortezza rappresenta la metafora dell'isolamento volontario e coatto<sup>10</sup>: l'io infatti è prigioniero, ma allo stesso tempo desidera e chiede di essere segregato («Dissi chi ero e vi prego prendetemi», F 20), e questa costrizione su sé stesso produce un'azione di autocontrollo che negli appunti dell'Agenda, alla pagina del 16 agosto, è preparata dalla voce di un soggetto che prende la parola:

Respirando sì – ma non oltre  
Perché se queste righe ti giungano mai  
Tu sappi che sorveglio  
Attento ogni pensiero:  
Che non esca dal recinto della mente  
Che non vaghi qui per le stanze dove  
Subito sarebbe preso e conteso –  
E il pensiero di te massimamente  
Mi privo di braccia e gambe  
Sono un tronco che pensa quasi un morto  
Fedele alla menzogna nel cui teatro  
Visibile e invisibile non mi stacco dal vero

xx

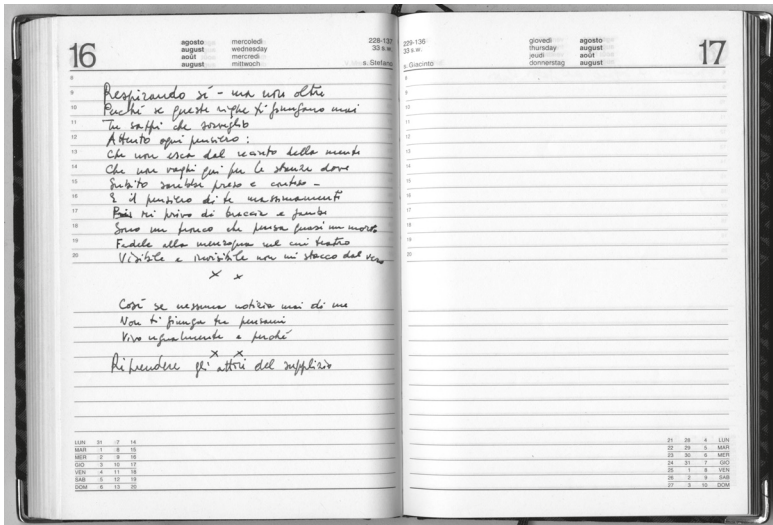
Così se nessuna notizia mai di me  
Non ti giunga tu pensami  
Vivo ugualmente e perché

xx

Riprendere gli atti del supplizio

<sup>9</sup> Osserva B. Bartolomeo, *Giudici e Campanella. Lettura di «Ha poco tempo, lo so, Monsignore»*, in «Studi novecenteschi», XX (1993), pp. 153-170, p. 154: «Le poesie individuano, così, differenti momenti della condizione di prigionia privi di progressione interna sicché, sebbene registrati in successione diaristica, essi risultano scandire un tempo assolutamente immobile. E del resto l'immobilità, l'inazione, la "paralisi" connotano l'esistenza di colui che, quale "carceriere di se stesso", al carcere si è condannato e qui appare condizionato nei movimenti [...] persino mentali».

<sup>10</sup> Scrive M. Forti, nel risvolto di copertina della prima edizione di G. Giudici, *Fortezza*, Mondadori, Milano 1990: «Circola, infatti, in questi versi un'aria di clausura, non sai se imposta o volontaria, tra funesta e misterica e persino ospedaliera: come in una notte o "specie di giorno", intervallati da rari squarci di luce o di ricordo».

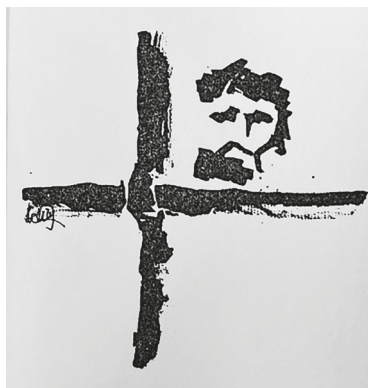


Si tratta di una pagina molto interessante per il processo creativo e immaginativo del personaggio di *Fortezza*. La voce che emerge dai versi di questi appunti si rivolge probabilmente a un tu femminile per dare forma a questo punto non tanto ai pensieri di una mente allucinata e intorbidita dalla condizione dell'isolamento, bensì al discernimento razionale e consapevole della reciprocità e di una inesausta ricerca di una propria identità, nonostante tutto: la speranza della consolazione, il senso della scrittura, il controllo dei carcerieri che diventa anche precisa consapevolezza di essere sorvegliato, il pericolo del dominio che gli altri esercitano sul sé, la necessità dell'autocontrollo. Nessun pensiero deve uscire dal recinto della mente, perché l'io rischia di vagare senza riferimenti nello spazio fisico della cella, rischia di poter essere catturato<sup>11</sup>. E a questo punto la natura finzionale della maschera, che mostra la menzogna di una messa in scena teatrale, assume la sua doppia valenza: nasconde agli altri e svela al tempo stesso l'estrema resistenza dell'individuo. Le riflessioni, gli appunti, la scrittura delle pagine dell'Agenda dichiarano in questo senso un ripetuto mutamento prospettico, che poi si riflette

<sup>11</sup> Cfr. E. Esposito, *Simulazioni della virtù*, in «L'Indice dei libri del mese», VII (1990), n. 6, pp. 12-13, p. 13: «secondo un canone cui Giudici ci ha ormai abituati, le sue sequenze alludono infatti a una storia che, sia pure per frammenti e non senza episodi di consapevole "depistaggio", viene di fatto rappresentata».

compiutamente nel libro: il guardare e l'essere guardato, la variazione continua di fuoco, e un'alternanza di piani che rendono ragione del cambiamento delle voci. Lo annota esplicitamente: «visibile e invisibile non mi stacco dal vero». Ecco, il vero: una forma più raffinata ed evoluta ma che prosegue e sviluppa l'idea antica che aveva sostenuto già in un articolo del 1959 pubblicato per «La Situazione» quando, sulla scia di Lukács, sosteneva che «il concetto di poesia non realista è una contraddizione in termini», poiché il carattere prioritario della parola poetica è un modo sempre referenziale di rivolgersi al reale<sup>12</sup>; convinzione, questa, che ha sorretto il percorso di elaborazione poetica nei decenni successivi.

Una tale attenzione alla dimensione fisica e materiale, che incrocia la volontà di controllo psicologico e mentale, non può che giungere all'impossibilità di dominarne davvero l'astuzia della mente, la facoltà dell'intelletto. Ancora nella medesima pagina dell'Agenda, l'immagine della rappresentazione del sé si declina icasticamente con la propria punizione: «Mi privo di braccia e gambe / Sono un tronco che pensa quasi un morto». È a questo punto che si delinea l'atto di autodeterminazione, e prepara, nella riflessione dell'avantesto, la decisione dell'autocondanna: la prima edizione di *Fortezza* contiene tre disegni di Vittorio Bellini, e il disegno che apre la sezione centrale del libro, *Fortezza* appunto, è significativamente la rappresentazione di una testa dietro le sbarre della prigione: il corpo è dematerializzato, è un carcere della mente.



<sup>12</sup> G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, in «La Situazione», II (1959), n. 9.

La conseguenza di questa elaborazione è il testo F 25 che, sul palcoscenico della poesia, presenta l'immagine di un io che si autocondanna alla prigionia della mente; a fare da contrappunto, per la solita legge delle antitesi che coesistono sempre più frequenti in questo libro, si profila l'immagine del Barone di Münchhausen che vuole liberarsi dalla palude tirandosi per i capelli, e convive con l'atto volontaristico della propria segregazione:

E lui di essa sia primo architetto –  
 Prigione non nel senso stretto  
 La sua più che del corpo  
 Dell'intelletto:  
 Sbarre serrature bastano  
 A farle via un po' di plastico  
 Pazienza di lima piedi di porco –  
 Ma chi è carceriere di se stesso  
 Ha un bel prendersi su capello per capello  
 A tirarsene fuori:  
 Cafarnao d'un cervello  
 Non c'è grazia se non muori

*Fortezza* è anche il culmine di un percorso verso l'indeterminatezza dei luoghi e dei riferimenti: l'immagine kafkiana di Gregor Samsa che non conosce le ragioni del suo essere si ripresenta alla percezione obnubilata dell'io lirico, prigioniero di sé; il tentativo di arrivare a conoscere un mistero insoluto da parte dei carcerieri corrisponde a una dinamica contraddittoria che aggredisce il prigioniero: tra veglia e sonno, intorbidito e confuso, egli si muove in maniera scomposta, tormentata, anela alla luce, ma è attanagliato dalla logica assurda e priva di senso della condizione a cui è condannato. L'isolamento è l'unica forma, se pure sofferta, della sua esistenza<sup>13</sup>.

Frequentemente nelle poesie di Giudici l'io lirico ha dato la parola a voci altre, voci femminili, dialoghi tra più interlocutori, ha mimato e deriso gli imperativi sociali del buon senso comune, gli slogan della propaganda, ha modulato il discorso devoto e aggressivo

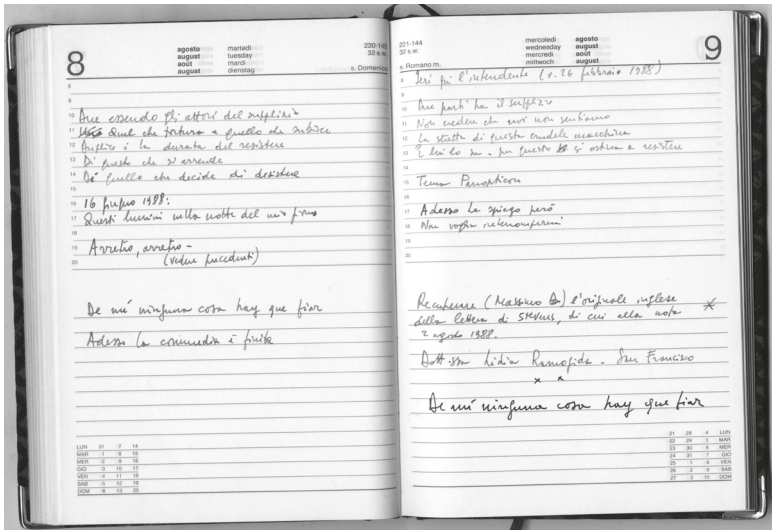
<sup>13</sup> A questo proposito, scrive G. Cristini, *Ironia e tenerezza di Giovanni Giudici. In margine a «Fortezza»*, in «Il Ragguaglio librario», LVII (1990), n. 6, p. 158, recensendo il libro: «Ed è di questi mesi *Fortezza*, che prende il titolo dalla sezione centrale – 45 poesie – e che riconferma la vocazione di Giudici al “poemetto mentale”, popolato di voci, figure, sogni, memorie, dove più nulla è narrato ma tutto è evocato tra “veglia e sonno”».

del cavaliere di *Salutz*; ma c'è una differenza importante in *Fortezza*, nella scelta retorica e formale della modalità enunciativa, perché in questo caso l'alternanza tra le voci produce diversi turni di parola, che implicano l'introduzione di punti di vista diversi, non solo tra l'io e gli altri, ma anche tra l'io e un noi da cui l'io è escluso.

Ed è così che Giudici affronta un tema sul quale riflette variamente nella scrittura parallela dell'Agenda 1989, la reciprocità, una dimensione figurale che poi guida i complessi rapporti tra i personaggi di *Fortezza*, gli scambi tra i piani enunciativi, ma al contempo dà luogo al dialogo, ai silenzi, alle omissioni, alle suppliche che non trovano risposta. Due appunti consecutivi, a questo proposito, ribadiscono non tanto la convergenza bensì la bilateralità del supplizio, della sofferenza; il dolore del carcerato si riverbera sui carcerieri, e viceversa. Entro un tale universo, infatti, tutti, anche i carcerieri, finiscono per soffrire, o per scontrarsi con l'indicibile enigma privo di senso, della dolorosa e crudele sorveglianza: «Due parti ha il supplizio – / Non creda che noi non soffriamo / la stretta di questa veglia / Egli lo sa – la sua carta è resistere» (F 41). Ritorna il concetto secondo il quale l'unica via d'uscita risiede nella resistenza del prigioniero, che lotta contro coloro che invece, guidati e comandati dal Conestabile, vogliono svelare e scoprire i suoi segreti con tutti i mezzi possibili: «Reiterare, persistere – / Sola via d'uscita è scavargli / Tutti tutti i misteri suoi» (F 29). Due pagine consecutive dell'Agenda, quelle dell'8 e del 9 agosto, elaborano progressivamente il concetto e mostrano come questa binarietà conduce alla sofferenza inevitabile delle due parti:

Due essendo gli attori del supplizio  
Quel che tortura e quello che subisce  
Duplice è la durata del resistere  
Di questo che si arrende  
Di quello che decide di desistere

Ieri qui l'intendente (v. 26 febbraio 1988)  
Due parti ha il supplizio  
Non credere che noi non sentiamo  
La stretta di questa crudele macchina  
E lui lo sa – per questo si ostina a resistere  
Tema Panopticon  
Adesso Le spiego però  
Non voglia interrompermi



Gli appunti sulle agende rappresentano sempre il primo nucleo germinativo delle poesie: nel componimento F 41, infatti, i carcerieri arrivano a ribadire di aver partecipato, anche loro, al supplizio. Per il prigioniero, però, alla fenomenologia della colpa corrisponde come contrappunto la resistenza alle torture inflitte, prima fra tutte la veglia forzata. D'altra parte, il concetto di resistenza era un punto di equilibrio fin dalla *Vita in versi*, quando la scelta antieroica del personaggio costituiva l'unica forma di autodifesa personale, perlopiù attenuata dalle dichiarazioni di compromesso<sup>14</sup>. Qui la resistenza è la vera carta vincente:

Due parti ha il supplizio –  
 Non creda che noi non soffriamo  
 La stretta di questa veglia  
 Egli lo sa – la sua carta è resistere  
 E non ha chi l'aspetti a un caldo desco di casa:  
 Ieri in una pausa della corda giocavamo  
 E lui a vincere e vincere senza fare parola –  
 Fortuna è che ogni posta è proibita

<sup>14</sup> Sul principio di resistenza in *Fortezza*, cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, pp. 159-172.

Altrimenti ci pensa quale scherzo  
Per lui giocare la vita

Il principio di resistenza conduce d'altra parte a un tema importante, che Giudici prepara con cura nelle pagine di appunti, cioè l'introduzione di un piano ulteriore, quello metapoetico e metalinguistico, che qui si declina in un senso come la riflessione sulla scrittura, in un altro come la ricorrenza del pensiero sulla voce. Il risvolto esistenziale passa attraverso quella che Ossola ha definito «tensione alla totalità nelle minuzie della vita quotidiana»<sup>15</sup>. L'io a questo punto produce una sorta di metadiscorso, in cui parla non solo dell'azione che sta compiendo, ma della dinamica e della strategia finzionale che mette in atto con questa nuova maschera di sé. E qui, in virtù della scrittura, il soggetto enunciativo afferma la propria resistenza, poiché la situazione straniante della scena finta è in grado di dare forma a un sentimento autentico e inquietante, quello dello straniamento da un sé che non si riconosce.

La fortezza, infatti, è il luogo e l'immagine materiale dell'incomunicabilità, un sistema chiuso entro il quale l'isolamento fisico e materiale dell'individuo corrisponde alla messa in crisi dell'io, è il luogo in cui, come predica la Forestiera, il rischio ultimo è quello gravissimo di un rapporto conflittuale e straniante con la propria anima e con la propria identità. Al contempo è un luogo che, proprio in virtù della sua consistenza materiale e simbolica, rinvia al colloquio con la scrittura, al mezzo finzionale per eccellenza e ne testimonia la presenza irriducibile. Come nell'ultima poesia di *Salutz, Lais*, l'io si dispone nel rapporto possibile con i suoi strumenti, li chiama in causa ma, con un capovolgimento rispetto a tutte le ipotesi di proiezione autobiografica secondo le quali il soggetto scrivente si rifletterebbe nel personaggio, questo io percorre la strada al contrario, provando a usare *homo fictus*, il prigioniero, per ragionare sul sé. La pagina del 24 gennaio è il campo di questo esercizio poetico:

Quasi che scrivere queste poesie mi tenga in vita; da ognuna di esse  
traggo alcuni (pochissimi) giorni di respiro – mi rioffro a una speranza.  
Poi ben presto amarezza e timore.

<sup>15</sup> In occasione del Convegno che si è tenuto a Milano, il 7 e 8 maggio 2024: *Per i cento anni di Giovanni Giudici. La poesia e l'archivio*.



LETTERATURA E CALEIDOSCOPIO.  
PROUST E UNA TEORIA DELLA RICEZIONE  
TRA EDITI, AGENDE, POSTILLE\*

*Francesca Santucci*

ho cercato di dimostrare che [...] la differenza essenziale tra un libro e un amico non è la maggiore o minore saggezza reciproca, ma il modo in cui comunichiamo con loro, la lettura, al contrario della conversazione, rappresentando per ognuno di noi la ricezione del pensiero di un altro, ma in solitudine, continuando dunque a godere della forza intellettuale che si possiede nella solitudine e che la conversazione disperde immediatamente, continuando a poter venire ispirati, a proseguire il fecondo lavoro dello spirito che opera su sé stesso.

M. Proust, *Sulla lettura*

*Premessa*

*Caleidoscopio* è una prosa pubblicata in *Andare in Cina a piedi*, nel 1992; se ne può seguire la genesi attraverso l'agenda 1991, tra le pagine della quale è concepita e composta. Giudici descrive dettagliatamente il caleidoscopio e lo investe di una funzione simbolica: da un lato, lo strumento ottico crea combinazioni e figure diverse a seconda delle persone che si trovano a contemplarle; dall'altro, ogni composizione è effimera e irripetibile, pronta a essere soppiantata dalla successiva. Così, suggerisce Giudici, succede per la poesia:

Dopo aver messo alla rinfusa nell'interno della losanga opportunamente dilatata pezzettini di stagnola da cioccolatini, il tubo veniva inserito in un foro praticato a uno dei vertici della losanga. I colori della stagnola, esaltati anche dalla straordinaria bianchezza dell'interno della

\* Desidero ringraziare quanti, con il loro aiuto o il loro sostegno, hanno contribuito alla stesura di questo studio: Corrado Giudici e Gino Alberto Giudici, per avere messo a disposizione mia e di Simona Morando la biblioteca del padre Giovanni, fornendo documenti preziosi e informazioni utili a una prima ricostruzione storica del fondo librario; Carlo Di Alesio, per la consulenza fornita circa i libri di Giovanni Giudici in suo possesso; Ludovico Monaci, per il dialogo su alcune questioni proustiane e per il registro di occorrenze del termine «caleidoscopio» nel romanzo di Proust.

losanga esposta in controluce, si combinavano così in paesaggi di fiaba: un prato, una montagna, una capanna, un castello, un ponte con sotto il fiume, il mare, un sole al sorgere o al tramonto...

Ognuno interpretava a suo piacere quel che appariva nella magica lontananza e che, una volta scosso via da un colpetto di dita sul rudimentale congegno, mai più sarebbe riapparso (fata morgana o una specie di lieta allucinazione [...]).

Penso al caleidoscopio quando considero la ricchezza, la labilità e, insieme, l'infinita capacità di durare di quel prezioso e fragile e tuttavia sempre rinnovato oggetto di parole che è il poema: per quante volte si torni a leggerlo ognuna sarà come una prima volta, vi troveremo sempre qualcosa di nuovo e diverso, che prima ci era sfuggito e che adesso seduce la nostra attenzione. [...] E le piccole scosse al poema-caleidoscopio siamo noi, a esso simili nel nostro continuo mutare d'umori e di età, trascorrenti da gioia a tristezza, in compagnia dell'irripetibile giocattolo<sup>2</sup>.

Come le immagini composte dal caleidoscopio, così una poesia cambia significato agli occhi di ogni lettore, e a fronte di ogni rilettura, anche a distanza di poco tempo.

Sono tre i discorsi raccolti dall'isotopia del caleidoscopio nell'opera di Giudici, e li troviamo nello specifico tutti attivi a partire dal libro di poesie *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti, Milano 1993):

1. Il rapporto tra lingua poetica e memoria: si assiste, per esempio, all'assemblaggio di materiali dell'inconscio che provengono da distanze temporali diverse. Un esempio è osservabile nei versi della poesia *Il tempo che resta* («Orrori, brandelli di suoni – / E da disseppellire che altro? // Non tutto insieme franatemi addosso / Abbiate un luogo / Un tempo ciascuno il suo» (vv. 1-5)).
2. L'allucinazione o fata morgana come metafora dell'ispirazione. Come osservato da Rodolfo Zucco, è il caso di *Isole*, vera e propria narrazione mediata di ciò che si rivela e dispare pochi istanti dopo all'orizzonte. Ma anche, di segno opposto, lo statuto ambiguo, irreali o aberrante delle immagini, come in *Distici bosniaci* («via da quei morti sul video di vetro», v. 6): è un tema su cui Giudici si interroga specialmente sui quotidiani, di fronte

<sup>2</sup> G. Giudici, *Caleidoscopio*, in Id., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, e/o, Roma 1992; poi a cura di L. Neri, Ledizioni, Milano 2017, pp. 60-61. Tutte le citazioni sono tratte dalla seconda edizione.

allo spettacolo della Guerra del Golfo portata nelle case a ora di cena, per mezzo delle immagini trasmesse nei telegiornali<sup>3</sup>.

3. Il relativismo o prospettivismo che porta alla moltiplicazione delle interpretazioni («Ognuno interpretava a suo piacere quel che appariva nella magica lontananza», si legge in *Caleidoscopio*). È la stessa poesia soglia a tematizzarlo: la terza strofa esastica di *Brevi lucignoli* recita «E siamo abitatori del tenue polinomio / Preceduto da un segno negativo / Dove quando aboliamo / Un muro una parentesi / Il più diventa il meno e questo il più / Il NO è l'affermativo» (vv. 13-18).

Non stupisce che sia *Quanto spera di campare Giovanni* il libro più vicino alla metanarrazione del caleidoscopio: basti considerare che le poesie vennero composte negli stessi anni in cui venivano scritte le prose di *Andare in Cina a piedi*. Il primo e il secondo progetto convivono tra le pagine di sei agende personali, tenute dal 1989 al 1993 (doppia agenda nell'anno 1990), e condividono discorsi e intenzioni<sup>4</sup>. Al netto delle poesie già menzionate quali contraltare in versi delle riflessioni prosastiche, si aggiunga il fatto che, proprio come il caleidoscopio è mosso dalle «piccole scosse» componendo sempre nuove figure, così il libro del '93 è puntellato di riferimenti a crolli, cadute, smottamenti, scosse (in senso letterale, se si pensa alla menzione del terremoto di San Francisco, in *Da Jalta in poi*)<sup>5</sup>.

Da dispositivo esemplare del funzionamento della poesia, il caleidoscopio diventa ben presto strumento per erigere una teoresi

<sup>3</sup> Rodolfo Zucco nel commento a *Isole* rileva l'«assunzione emblematica del riapparire e scomparire delle isole» che sarà uguale nella poesia *I dimenticati*, più avanti nel libro; cfr. R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, Cronologia di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. 1725. Per lo statuto ambiguo o aberrante delle immagini cfr. almeno G. Giudici, *La guerra in TV all'ora di cena*, in «Il Secolo XIX», 15 gennaio 1991.

<sup>4</sup> Le agende sono consultabili presso il Fondo Giovanni Giudici del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano: Serie VI *Agende, taccuini, quaderni*, Sottoserie E *Anni '90*, unità da 26 a 30, e 32. Sui contatti tra l'isotopia del caleidoscopio e *Andare in Cina a piedi* cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, pp. 173-174.

<sup>5</sup> Il riferimento analitico è ai seguenti testi: *Brevi lucignoli* («Dove quando aboliamo | Un muro una parentesi», vv. 15-16), 1989 («*Giovanni, il Muro è caduto!*», v. 2), *Da Jalta in poi* («A San Francisco nel sole del dopoterremoto», v. 72), *Una parola* («La pietra messa sopra si ribalta», v. 12), *Il tempo che resta* («Non tutto insieme franatemi addosso», v. 3), *K.O.T.* («Un knock-down dopo l'altro», v. 11).

della lettura del testo poetico. A ben guardare, il caleidoscopio risulta un oggetto lievemente incongruo a livello teorico, o quanto meno spurio: in una sola immagine Giudici rielabora e rafforza i capisaldi della sua formazione, i principi enunciati dal formalista Jurj Tynjanov sul linguaggio come costruzione di parti in tensione tra loro; e allo stesso tempo, dopo tanta concentrazione sul testo, sposta il fuoco su un soggetto bistrattato dal formalismo e pure dallo strutturalismo successivo – ovvero il lettore – abbozzando una propria estetica della ricezione.

I presupposti teorici riassunti nell'immagine del caleidoscopio risalgono addirittura agli anni Sessanta e Settanta: a ben guardare il lettore, calato nella poetica e nelle osservazioni dell'intellettuale poeta, ricopre un ruolo centrale dagli esordi. Lo testimoniano scritti che, in questa sede, ci si limita a menzionare: almeno *Il giudizio di valore, Premesse per un dialogo, Linguaggio della poesia, linguaggio democratico, Le poesie di Brecht*, fino a giungere alla summa della *Gestione ironica*<sup>6</sup>. La proposta politica formulata nel manifesto del 1962 è di rivolgere al lettore, attraverso la rottura di un orizzonte d'attesa, una possibilità di comunicazione reale che conduca a uno stato di coscienza.

Sulla scorta di certi teorici formalisti letti sull'antologia di Todorov (Einaudi, Torino) nel 1968, Giudici può continuare a ragionare in questi termini. Tynjanov sembra muoversi in direzione di una separazione della lingua poetica da quella della comunicazione. Ma lo strutturalismo, più del formalismo, nel suo progredire si aggiorna in modo naturale virando dalla centralità del testo verso quell'attore rimasto implicito: il lettore – pure presente, curiosamente, tra i formalisti: almeno a Viktor Šklovskij, per le sue teorie sullo straniamento decodificabile per mezzo di un lettore/spettatore attento.

Per esemplificare il pensiero di Giudici circa la ricezione dei testi letterari è utile ricorrere per continuità o contrasto ad alcuni modelli noti. Come Hans-Georg Gadamer, Giudici è convinto della co-autorialità del lettore sul testo letto e dell'impossibilità di raggiungere un significato ultimo e oggettivo, che non sia un compromesso

<sup>6</sup> Nelle loro prime sedi di pubblicazione: G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, in «La Situazione», II (maggio 1959), n. 9, pp. 22-30; Id., *Premesse per un dialogo*, in «La Situazione», III (febbraio 1960), n. 13, pp. 83-86; Id., *Il giudizio di valore*, in «La Situazione», III (giugno 1960), n. 15, pp. 2-3; Id., *La gestione ironica*, in «Quaderni piacentini», III (ottobre-dicembre 1964), nn. 19-20, pp. 104-111; Id., *Le poesie di Brecht*, in «Comunità», XIV (febbraio 1970), n. 77, pp. 110-112.

tra orizzonte del passato e quello del presente in cui si legge; come Eric Donald Hirsch, sostiene che il significato del testo cambi sì di epoca in epoca, ma anche da lettore a lettore (dove Gadamer, invece, teorizzava un orizzonte di lettura sostanzialmente omogeneo per ogni epoca). L'oggetto di scontro principale tra Gadamer e Hirsch determina i posizionamenti successivi dei teorici della ricezione: secondo Gadamer non è possibile ricostruire le intenzioni originali di un testo, del suo autore; Hirsch distingue tra "significato" originale e "significanza" mutevole nella ricezione a seconda del lettore, ma ritiene possibile recuperare, filologicamente, i significati oggettivi del passato<sup>7</sup>. Giudici non sembra interessato al significato originario e oggettivo, se non alla "traduzione" di un testo in diacronia: il compito del critico sarebbe cioè quello di "tradurre" un testo per rinvenirvi di volta in volta validità e veridicità nell'epoca in cui è letto.

I modelli di Gadamer e Hirsch vengono qui menzionati unicamente per meglio definire il pensiero di Giudici: non si assume che questi li abbia letti, o li conosca; invece, ci è almeno nota la familiarità di Giudici con Hans Robert Jauss: sull'agenda 1991, alla pagina del 27 febbraio, sono appuntati alcuni passi di una sua *lectura dantis* uscita su «Belfagor»<sup>8</sup>. Tuttavia, il modello che meglio si presta a sintetizzare l'idea di Giudici è senza dubbio quello di Wolfgang Iser, più sensibile alle poetiche moderniste (come Giudici, si vedrà): tutte le opere chiamano il lettore a farsi co-autore per colmare i non-detti, le lacune [*Leerstellen*] del testo, riconosciuta un'indeterminatezza fondamentale che però mantiene una sorta di "capienza" minimamente orientata.

L'inutilità dell'interpretazione del testo, già ampiamente esecrata nella *Dama non cercata*, trova almeno un puntello nella lettura di *Against Interpretation* di Susan Sontag (un riferimento diretto al saggio si trova nello scritto *I misteri della poesia*)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Il riferimento è ai testi: H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960 (trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano 1972); e E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven 1967; W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976 (trad. it. di R. Granafei, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987). Per un quadro teorico generale, cfr. S. Brugnolo-D. Colussi-S. Zatti-E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento* (2016), Carocci, Roma 2020, pp. 203-228.

<sup>8</sup> Il riferimento è a H.R. Jauss, *Tempo trasfigurato e tempo negato. Una lectura Dantis*, in «Belfagor», XLVI (31 gennaio 1991), n. 1, pp. 11-44.

<sup>9</sup> S. Sontag, *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1967, pp. 3-14.

Assumono inoltre rilevanza, per Giudici, due figure come quelle di Franco Brioschi (anche lui menzionato con Sontag), prefatore della riscrittura teatrale di Giudici del *Paradiso*, e Costanzo Di Girolamo, del quale recensisce la monografia *I trovatori* (Bollati Boringhieri, Torino 1989). Brioschi e Di Girolamo sono tra quanti ripartono da una definizione della letteratura interamente demandata al lettore: è questi che legittima l'opera, il testo che si trova di fronte, definendolo indipendentemente dal suo valore estetico.

Ma prima ancora che alla critica e ai teorici della ricezione, l'atteggiamento di Giudici lettore è curiosamente vicino a quello di Marcel Proust: entrambi rivendicano la possibilità, per un lettore, di una lettura soggettiva che si infiltri nell'impianto oggettivo dell'autore senza nulla togliervi e coesistendo con quello. In *Le temps retrouvé* si legge il brano noto:

En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et *vice-versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur<sup>10</sup>.

In «*Baluginanti stelline*», prima che si inizi a parlare di Bergotte, l'illustre romanziere della *Recherche*, si legge invece:

Accade assai spesso, anzi quasi sempre, di ricordare delle nostre letture soprattutto ciò che troviamo applicabile a noi stessi: quasi che si ricerchino nei libri i frammenti di una propria autobiografia, indipendentemente dal contesto<sup>11</sup>.

È quanto Giudici esprime attraverso lo strumento del caleidoscopio: non importa, o non importa completamente, l'intenzione dell'autore; il significato ultimo di un'opera viene stabilito da co-

<sup>10</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu – Le temps retrouvé*, texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré, «Bibliothèque de la Pléiade», 3 voll., Gallimard, Paris 1954, vol. III, p. 911.

<sup>11</sup> G. Giudici, «*Baluginanti stelline*», in Id., *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 54-57, p. 54.

lui che la riceve, con maggiore o minore compromissione rispetto a quanto previsto e significato dall'autore. E d'altra parte, ogni esegesi rigida è sbagliata: alla poesia è conferita una proprietà di naturale inafferrabilità.

Nei prossimi paragrafi si esploreranno da vicino i significati affidati al caleidoscopio e si tratterà una genealogia del *topos* diventato celebre nell'ultima parte dell'opera di Giudici. Lo studio verrà condotto a partire da alcuni testi editi, messi in dialogo con le scritture d'agenda e con le postille rinvenute su alcune importanti letture degli anni Ottanta.

### *Tynjanov, Benjamin, Proust*

Alcuni possibili ipotesti del caleidoscopio vagliati in occasione di questo studio, pure plausibili, non convincono completamente. L'idea, per esempio, che il caleidoscopio sia un modo di ridire la metafora del camaleonte di Tynjanov: «la parola non ha un preciso significato. È un camaleonte in cui si manifestano non solo sfumature diverse, ma talvolta anche diverse colorazioni»<sup>12</sup>.

Il caleidoscopio esprime molto bene una cosa che Giudici ha davvero imparato da Tynjanov: la concretezza della lingua della poesia, il suo statuto d'oggetto, di cosa costruita attraverso la tensione e la lotta tra entità diverse. Nella prosa intitolata *Tynjanov* (in *Andare in Cina a piedi*) si legge un passaggio che lega in modo esplicito il caleidoscopio alle teorie del formalista russo: «in poesia tutto è lingua, lessico, suono, ritmo, rima o non-rima, i modi in cui questi fattori coagiscono in combinazioni paragonabili forse a quelle di un caleidoscopio dove ogni figura cambia alla minima scossa»<sup>13</sup>. Pure, Tynjanov da solo non basterebbe a motivare alcuni temi proiettati sul caleidoscopio: la memoria, l'inconscio, la sensibilità del lettore.

Diverse occorrenze del caleidoscopio figurano anche negli scritti di Walter Benjamin dedicati a Baudelaire, a Giudici ben presenti. Secondo Benjamin l'esperienza visiva viene considerata tecnicamente modificabile, e quindi storicamente manipolabile e variabile;

<sup>12</sup> J.N. Tynjanov, *Problema stibotvornogo jazyka*, Rossijskij institut istorii iskusstv Academia, Leningrad 1924 (trad. it. *Il problema del linguaggio poetico*, trad. di G. Giudici-L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 67).

<sup>13</sup> G. Giudici, *Tynjanov*, in Id., *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 31-33.

Benjamin usa la parola «caleidoscopio». Ma il caleidoscopio, per Benjamin, va distrutto: perché è strumento borghese di «ordine» e normalizzazione. In *Parco centrale* si legge:

L'evoluzione storica quale si presenta nel concetto di catastrofe, in fondo non può tenere occupato l'essere umano pensante più del caleidoscopio in mano al bambino nel quale a ogni rotazione un certo ordine crolla dando luogo a un ordine nuovo. L'immagine ha una sua profonda, autentica ragione d'essere. I concetti dei potenti sono sempre stati gli specchi grazie ai quali si realizzava l'immagine di un «ordine». – Bisogna distruggere il caleidoscopio<sup>14</sup>.

Anche considerando il peso che la parola «ordine» ha sull'educazione e l'opera di Giudici, questi è affezionato all'immagine del caleidoscopio: è una macchina positiva; non lo esecra in quanto simbolo di normalizzazione borghese.

Si crede, qui, che nell'immagine del caleidoscopio siano sintetizzate tante delle letture formative attraversate in quegli anni, ma aggiornatesi negli anni Ottanta: ed è in quel decennio che Giudici deve avere trovato la figura su cui appuntarle tutte insieme. Si propone, allora, di considerare quale ipotesto un'opera dallo stesso Benjamin menzionata negli scritti dedicati a Baudelaire e, del resto, già menzionata in questo studio, perché particolarmente vicina al sentimento di Giudici nei confronti della lettura e del personaggio «lettore»: *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, da Giudici senz'altro riletta negli anni Ottanta grazie all'impresa traduttoria di Giovanni Raboni per «I Meridiani» Mondadori. I passi a sup-

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Zentralpark* (1938), in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di T.W. Adorno e G. Scholem, 7 voll., 3 voll. di *Supplementi*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, II/2, pp. 655-690 (trad. it. *Parco centrale*, in Id., *Opere complete*. VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2006, pp. 179-209, p. 182). Oltre al brano citato, è bene ricordare anche quanto Benjamin scrive in *Di alcuni motivi su Baudelaire*, un saggio che, si vedrà nel paragrafo successivo, Giudici citerà nel primo articolo in assoluto dedicato a Proust; scrive Benjamin: «Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria. Baudelaire parla dell'uomo che s'immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo, descrivendo così l'esperienza dello choc, «un caleidoscopio dotato di coscienza»»; cfr. Id., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in «Zeitschrift für Sozialforschung» (1939), 8, pp. 50-89 (trad. it. *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014, pp. 89-130, p. 110).

porto di questa tesi sono numerosi; si sceglie di trascriverne almeno uno, dal secondo libro, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, nella versione italiana di Raboni da Giudici riletta in quegli anni:

Ma la società, simile ai *caleidoscopi* che di tanto in tanto girano, dispone in modo di volta in volta diversi elementi che s'erano creduti immutabili, e compone altre figure. Quando non avevo ancora fatto la prima comunione, certe dame benpensanti restavano stupefatte incontrando in qualche salotto un'elegante ebrea. Queste nuove disposizioni del *caleidoscopio* sono prodotte da quello che un filosofo definirebbe "mutamento di criterio". Ne introdusse uno nuovo l'affare Dreyfus, in un periodo di poco posteriore a quello in cui cominciavo a frequentare casa Swann, e ancora una volta il *caleidoscopio* rimescolò le sue piccole losanghe colorate. Tutto ciò che era ebreo scivolò in basso, compresa la signora elegante, e ne occuparono il posto oscuri nazionalisti. Il salotto di un principe austriaco e ultracattolico divenne il più brillante di Parigi. Se, invece dell'affare Dreyfus, fosse sopraggiunta una guerra con la Germania, il *caleidoscopio* sarebbe girato in un altro senso. Gli ebrei, dimostrando fra la stupefazione generale il proprio patriottismo, avrebbero mantenuto le posizioni raggiunte, e nessuno avrebbe più voluto andare, e nemmeno confessare d'essere mai andato, in casa del principe austriaco<sup>15</sup>.

Nello scritto su *Kafka e dintorni (La dama non cercata)*, Giudici afferma essere due i maestri del modernismo che legge e rilegge:

<sup>15</sup> I corsivi sono di chi scrive. Si noti il dettaglio delle «piccole losanghe colorate», l'indugio sulle dinamiche di funzionamento che appartiene alla prosa di Giudici con cui si è aperto questo studio: *Caleidoscopio*. Per coerenza rispetto alle effettive letture di Giudici, la trascrizione ha per riferimento M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, «I Meridiani», 4 voll., traduzione di G. Raboni, edizione a cura di L. De Maria, annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, Mondadori, Milano 1983-1993, vol. I, p. 624. Nonostante il lemma registri due occorrenze già in *Dalla parte di Swann*, è a partire da *All'ombra delle fanciulle in fiore* che viene a specializzarsi il suo uso, nei termini di «mutamento di criterio». Le attestazioni del caleidoscopio («kaléidoscope»), in tutta l'opera, sono dieci: i volumi interessati sono *Dalla parte di Swann* (I, p. 6 e pp. 206-207), *All'ombra delle fanciulle in fiore* (I, p. 624 e p. 628), *La parte di Guermantes* (II, p. 227), *Albertine scomparsa* (IV, p. 124), *Il Tempo ritrovato* (IV, pp. 575-576). Una nota a *La parte di Guermantes* avverte: «Secondo A. Henry, l'immagine del caleidoscopio – già sviluppata da Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore* – deriva da una pagina del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer: "Pur pretendendo di raccontarci sempre qualcosa di nuovo, la storia è come un caleidoscopio: ad ogni giro vediamo una nuova configurazione, ma in realtà sono sempre gli stessi elementi che passano davanti ai nostri occhi"» (II, p. 1009). Per l'edizione Gallimard precedentemente menzionata, i riferimenti sono: *Du côté de chez Swann*, I, p. 4 e p. 170; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 517 e p. 520; *Le côté de Guermantes*, II, p. 190; *La fugitive*, III, p. 519; *Le temps retrouvé*, III, p. 893.

Kafka e Proust<sup>16</sup>. Per datare l'inizio della sua esperienza di lettore di Proust si ricorre a un appunto del *Cabier 1946* (pagina del 28 maggio): si dà come compito di tradurre «una pagina di Proust» non meglio specificata: si discute dell'autonomia del nome, del signifiicante (nonché del significato, se inteso in senso auratico), rispetto al proprio referente reale. Così sul *cabier*:

Le parole già di per sé esistenti come segni e come suoni prima ancora di scendere sulle cose creano una loro immagine, una cosa mentale. Preferisco non addurre esempi altrimenti questo quaderno si trasformerebbe in un manuale di retorica. – C'è una pagina di Proust che si addice benissimo al mio caso e credo che farò bene a tradurla. E traducendola, a pensarci ben sopra<sup>17</sup>.

Tanto *Du côté de chez Swann* quanto *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Le côté de Guermantes* offrono pagine sul tema (declinato per «nomi di paesi», ma anche di persone fisiche: il nome di Swann, di Madame de Guermantes, la persona di Gilberte). In *Le côté de Guermantes* si compone una piccola “teoria” del nome, in una pagina tutta orientata verso quella che Benjamin aveva definito «aura» – e che Proust chiama «fata del nome» [*fée*], e Giudici chiama «lingua della poesia»<sup>18</sup>. Ma poco prima il sistema viene posto in

<sup>16</sup> «Kafka è uno dei due autori moderni (l'altro è Proust, un terzo potrebbe essere Conrad) che non riuscirò mai a finire di leggere, una specie di arcipelago del quale rinverremo sempre un ulteriore minuscolo scoglio e poi ancora un altro, ancora un altro, e ancora una nuova isola che qualche nebbia ci impediva alla vista...»: G. Giudici, *Kafka e dintorni*, in Id., *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985, pp. 211-226, p. 220. La metafora usata è la stessa che si legge nella poesia *Isole*, menzionata; varia il tema del caleidoscopio.

<sup>17</sup> *Cabier 1946*, in E. De Signoribus-E. Capodaglio-F. Paoli (a cura di), *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, in «Istmi» (2012), nn. 29-30, p. 49.

<sup>18</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu – Le côté de Guermantes*, cit., II, pp. 10-11: «A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social : alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame ou sa fée, comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux. Parfois, cachée au fond de son nom, la fée se transforme au gré de la vie de notre imagination qui la nourrit; c'est ainsi que l'atmosphère où M<sup>me</sup> de Guermantes existait en moi, après n'avoir été pendant des années que le reflet d'un verre

termini ancora più vicini a quelli registrati sul *cabier*; si trascrive da una pagina di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

Tandis que je lisais ces mots, mon système nerveux recevait avec une diligence admirable la nouvelle qu'il m'arrivait un grand bonheur. Mais mon âme, c'est-à-dire moi-même, et en somme le principal intéressé, l'ignorait encore. Le bonheur, le bonheur par Gilberte, c'était une chose à laquelle j'avais constamment songé, une chose toute en pensées, c'était, comme disait Léonard de la peinture, *cosa mentale*. Une feuille de papier couverte de caractères, la pensée ne s'assimile pas cela tout de suite. Mais dès que j'eus terminé la lettre, je pensai à elle, elle devint un objet de rêverie, elle devint, elle aussi, *cosa mentale* et je l'aimais déjà tant que toutes les cinq minutes il me fallait la relire, l'embrasser. Alors, je connus mon bonheur<sup>19</sup>.

La ripresa, da parte di Giudici, della formula leonardiana «cosa mentale» (dal *Trattato della pittura*) sul *Cabier* lascia supporre che il punto di partenza per la nota sia proprio un brano come questo. A leggere le pagine del *Cabier* appena precedenti quella del 28 maggio 1946 risulta evidente come Proust sia la lettura cui Giudici torna da diversi giorni: si ragiona, per esempio, di vita sublimata nell'arte, sul racconto di un'esperienza in letteratura. Ciò che Giudici proverà a fare da *La vita in versi* (Mondadori, Milano 1965) in avanti.

### *La «memoria involontaria» o la «Dama non cercata»*

L'immagine del caleidoscopio ha una prima attestazione nella poesia di Giudici a fine anni Ottanta: il riferimento è alla poesia intitolata *Caleidoscopio*, in *Save Our Souls* (in *I versi della vita*), datata 1988. Negli anni Ottanta Proust vive un decennio di rilettura in Italia, specie tra i poeti. Nel 1981 Giovanni Raboni traduce *Un amore di Swann* (Mondadori, Milano 1981); e poco dopo c'è la pubblicazione della *Ricerca* in 4 volumi (dal 1983 al 1993). E c'è da considerare l'impatto stesso nel discorso in versi: nel 1984 e nel 1988

de lanterne magique et d'un vitrail d'église, commençait à éteindre ses couleurs, quand des rêves tout autres l'imprégnèrent de l'écumeuse humidité des torrents».

<sup>19</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu – À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., I, p. 500. Cfr. L. Monaci, «Io ti dirò che la pittura è mentale»: Proust à la recherche de Léonard, in «Leonardiana. Rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci», IV (2026), in corso di stampa.

Attilio Bertolucci pubblica *La camera da letto* (Garzanti, Milano), un poema di premesse e impianto dichiaratamente proustiani.

Nonostante le agende di Giudici registrino una forte lacuna, in quel periodo, è però possibile interrogare una scrittura complementare a quella in versi: la prosa critica su quotidiani, riviste, volumi. Emergono tre articoli dedicati a Proust, tutti pubblicati nei primissimi anni Ottanta:

- *Viaggio nella memoria con Marcel Proust*, in «l'Unità», 17 gennaio 1980, p. 8.
- *Proust dall'io al me*, in «L'Espresso», XXIX, 1, 9 gennaio 1983, p. 61.
- *Finalmente Proust è italiano!*, in «l'Unità», 19 luglio 1983, p. 11.

Già dal 1980 (prima, dunque, della traduzione raboniana e del libro di Bertolucci) Giudici dedica un intero articolo alla *Recherche*, e l'occasione è data dalla monografia di Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, edita in quell'anno da Rizzoli. Attraverso il Benjamin di *Angelus Novus* (Einaudi, Torino 1962) e *L'angelo della notte* di Macchia, Giudici legge la *Recherche* negli stessi termini in cui di lì a poco avrebbe raccontato l'ispirazione poetica in *Come una poesia si costruisce* (1984), il saggio più importante della *Dama non cercata*<sup>20</sup>. La memoria involontaria di Proust, cioè, è un concetto perfettamente sovrapponibile alla Dama che, non cercata, visita il narratore o il poeta recandogli una coscienza non raggiungibile con la sola volontà, e che in cambio chiede l'oblio e la rinuncia di sé<sup>21</sup>. È una formula, quella di «memoria involontaria», che ricorre tanto negli scritti in prosa sull'ispirazione della *Dama non cercata*, quanto in quelli meta-

<sup>20</sup> Anche nella recensione a *Parigi capitale del XIX secolo* (per l'edizione Einaudi, Torino 1986) si incontra un brano degno d'interesse: «Per una singolare coincidenza, poi, la materia dell'opera ricalca un modello alquanto simile o analogo a quello delle sue vicende testuali: illuminare una confusa realtà presente o recente alla luce di un passato apparentemente inghiottito dal tempo, ma tuttavia capace di contrapporsi dialetticamente all'attualità, così come la visione del sogno aiuta indirettamente a conquistare la lucida coscienza della veglia»; cfr. G. Giudici, *Parigi nel sogno di Benjamin*, «l'Unità», 25 marzo 1986, p. 11. Si rimanda alla lettura integrale di M. Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017.

<sup>21</sup> Alberto Cadioli osserva come la teoria del poeta-medium sviluppata nella *Dama non cercata* sia una sintesi tra motivi simbolisti e formalisti (da Tynjanov, per la precisione); cfr. A. Cadioli, *Riflessioni di poetica negli scritti di Giovanni Giudici*, in «Hortus», XVIII (1995), pp. 127-140, p. 134.

poetici di *Andare in Cina a piedi* – e, pure sotto altre spoglie, si trova già nella *Letteratura verso Hiroshima*, nella polemica mossa contro le “poetiche volontarie” neoavanguardistiche, in favore di quelle involontarie. In «*Come una stela, che xé sparìa*», per esempio, si legge:

nel poema possono confluire dati remoti e all'origine addirittura trascurabili dell'esperienza, anche culturale, per lungo tempo sepolti nella memoria involontaria. [...] Persone, cose, sensazioni, stati d'animo, informazioni di un remoto passato si coagulano in una inedita contemporaneità, quasi che la prospettiva si abolisse nella grande tela del ricordo<sup>22</sup>.

Proprio come per Giudici la poesia va “inventata” – ovvero, dal latino *invenio*, rinvenuta, poiché ci precede e preesiste la vita cosciente –, così la memoria involontaria concede il riaffiorare di quella che Raboni chiamava la parte “notturna” del poeta, e che per Freud è l'inconscio<sup>23</sup>.

Osservando solo incidentalmente, in questa sede, che esistono molte e profonde tangenze tra la *Recherche* e i temi cari a Giudici nella sua opera, la cosa che sorprende e ora ci interessa è constatare come buona parte dell'articolo del 1980 sia dedicata al “lettore ideale di Proust”. Le domande che Giudici si pone e pone, a sua volta, ai lettori, sono: come si legge Proust? Chi è il buon lettore di Proust?

L'articolo chiude su un dettaglio che si ripeterà (quasi) uguale negli altri due articoli del 1983: un momento di esplicito avvicinamento tra l'opera monumentale di Proust e il processo d'ispirazione che conduce al costruirsi di una poesia. Questo il finale del primo articolo:

Non è infatti da pensarsi che egli potesse riferirsi al tipo di intelligenza che era diventato propriamente *suo* e che consisteva nel saper rinunciare, più o meno metodicamente, all'altra intelligenza mondana e comune a tanti, per rendersi invece più disponibile a un improbabile visitatore: «L'Ange des ténèbres», appunto, l'Angelo della notte, che gli

<sup>22</sup> G. Giudici, «*Come una stela, che xé sparìa*», in Id., *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 40-43, p. 41. Si noti l'occorrenza del verbo abolire: la poesia-soglia di *Quanto spera di campare Giovanni*, *Brevi lucignoli*, più volte citata, ospita lo stesso verbo per significare, nuovamente, la caduta o il mutamento di una prospettiva («Dove quando aboliamo l'Un muro una parentesi», vv. 15-16).

<sup>23</sup> In una conversazione del luglio 2019 tra Rodolfo Zucco e chi scrive, questi notava come alcune pagine del *Tempo ritrovato* risuonassero particolarmente con la poetica di Giudici espressa nella *Dama non cercata*.

portava (per intermittenza) la luce. Che questo particolare tipo di intelligenza possa più semplicemente chiamarsi «intelligenza poetica» non fa che porre l'accento su un'altra non trascurabile ragione dell'importanza dell'opera di Proust: quella di essersi posta come un attendibile paradigma del modo in cui si genera la poesia<sup>24</sup>.

Il secondo articolo esce nel 1983: *Proust dall'io al me* è, di nuovo, la presentazione di una raccolta di interventi critici sulla *Recherche*; questa volta, un volume postumo di Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*, a partire dal saggio eponimo del 1946. È lo stesso anno in cui Giudici registra la sua impressione di lettura e la volontà di tradurre una pagina di Proust sul *Cabier*; tuttavia, lo studio di Debenedetti rimane inedito fino al 1983, è quindi da escludere che Giudici lo conoscesse – curiosamente, pure, Debenedetti dedica un paragrafo proprio alle riflessioni del Narratore circa l'aura dei nomi<sup>25</sup>. Il primo dei saggi della raccolta è preso a riferimento per l'estensione dell'articolo (poco meno o poco più di una recensione, come Giudici usa fare per «L'Espresso»). La *Recherche*, suggerisce Giudici con fare sornione, è un prontuario sull'amore e sulla gelosia, utile quindi a ogni tipo di lettore; è un libro in grado di accompagnare il soggetto in quella trasformazione verso l'oggetto, dall'io al me, come recita il titolo dell'articolo, necessaria tanto in poesia come in amore, appunto. Si torna, cioè, nuovamente al tema dell'ispirazione della poesia accolta dal poeta-medium. Scrive Debenedetti:

Indicati appena i territori entro cui si aggirerà nella *Ricerca*, segnate le direzioni, ancor quasi completamente topografiche e locali dei due «côtés», Proust identifica subito nel tema dell'amore, la figura più plastica, riconoscibile, umana di quell'impresa disperata e tormentosa contro

<sup>24</sup> G. Giudici, *Viaggio nella memoria con Marcel Proust*, in «l'Unità», 17 gennaio 1980, p. 8.

<sup>25</sup> G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, in Id., *Rileggere Proust e altri racconti proustiani*, Mondadori, Milano 1982, pp. 11-74, pp. 14-16. Curiosa, a ben vedere, la descrizione della fenomenologia dell'Anima «fabbricatrice di immagini», tanto simile al funzionamento di un caleidoscopio, pure mai menzionato da Debenedetti nel suo saggio: «E sarà ogni volta, ad ogni tappa, una nuova morte di Anima, uno smarrirsi, un affondarsi delle sue immagini nel "tempo perduto" per essere ogni volta sostituite da una successiva e altrettanto peritura reincarnazione. Perché questa fabbricatrice di immagini, l'eterna favolatrice, si serve di tutti i detriti dei crolli per fabbricarne di nuove, e sempre modellate sui suoi calchi, in modo che ognuna, presentando gli aspetti della vita, dalla quale si impresta la materia, possa insieme soddisfare ai più morbosi bisogni – di diletto, di male, di pena, di consolazione – che Anima vuole preservare ed appagare».

l'inviolabile, di quel viaggio lungo itinerari ansiosi e sbagliati alla volta del segreto individuale delle cose e degli uomini, verso l'anima che si occulta e si annuncia dietro la facciata; viaggio tentato servendosi come veicolo di implacabili insinuazioni di *charme* e di dolcezza e che costituisce lo schema, l'arco dinamico di tutte le *recherches* parziali, assorbite nella tonalità della *Recherche*. A poche decine di pagine dall'inizio del libro, attacca questo episodio d'amore: *Un amore di Swann*, apparentemente isolato e chiuso, come un ampio fuori d'opera. C'è perfino uno spostamento quasi totale del protagonista: non è più stavolta il personaggio che dice *je*, ma Swann in persona a fare da supporto, da titolare del racconto, e il personaggio che dice *je* si ricorda di ricomparire solo poche volte, a sprazzi, che paiono addirittura esulare dall'unità del racconto, creare buchi e richiami estranei alla continuità del suo tessuto<sup>26</sup>.

Il terzo e ultimo articolo, uscito nel 1983, è dedicato, invece, alla traduzione di Giovanni Raboni del primo volume dei "Meridiani" Mondadori, con i primi due tomi del romanzo: *Dalla parte di Swann* e *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Nonostante qualche perplessità sulla traduzione del celebre incipit,

non potrà negarsi che fra il Proust-Proust e il Proust-via Raboni una sostanziale consonanza di ritmo permane, è salva, sì da poter consigliare al lettore solo "italiano" di leggerselo tranquillamente<sup>27</sup>.

E questo soprattutto perché Raboni è un poeta: come Proust impara a seguire il ritmo degli eventi, così Raboni «sa che il modo più sottile di tradurre la *Recherche* è (ove sia pensabile il paradosso) lasciarsi tradurre da lei»<sup>28</sup>.

Nel momento in cui si descrive uno dei possibili modi di fruizione della *Recherche* emerge una tessera lessicale di straordinaria importanza per l'opera poetica di Giudici nel suo ultimo tempo: il verbo *frugare*. Compare nel paragrafo conclusivo, in cui Giudici suggerisce una lettura

senza la pretesa di cominciare necessariamente da pagina uno, ma aprendo a caso, frugando pagliuzze, eternamente ritornando sulla pagina che più ricordiamo fino a impararla a memoria, a stramemoria<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.

<sup>27</sup> G. Giudici, *Finalmente Proust è italiano!*, in «l'Unità», 19 luglio 1983, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Il verbo *frugare* assume rilevanza particolare nei libri degli anni Novanta. È il verbo su cui Barthes impernia il capitolo dedicato a *Le corps de l'autre*, nei *Fragments d'un discours amoureux* (Éditions du Seuil, Paris 1977) [frugare: *fouiller*] – Giudici recensisce la traduzione italiana uscita nel 1979 per Einaudi<sup>30</sup>. L'autore da cui Barthes attinge per puntellare il paragrafo è proprio Proust:

A volte, un'idea balena nella mia mente: mi metto a scrutare lungamente il corpo amato (come il narratore davanti al sonno di Albertine). Scrutare vuol dire frugare: io frugo il corpo dell'altro, come se volessi vedere cosa c'è dentro, come se la causa meccanica del mio desiderio si trovasse nel corpo antagonista (sono come quei bambini che smontano una sveglia per sapere cos'è il tempo)<sup>31</sup>.

### *Come leggeva Giudici. Le postille della biblioteca d'autore alle Grazie*

È tra le letture degli anni Ottanta, dunque, che è plausibile trovare indizi sulla costruzione della poetica del caleidoscopio. Pure non avendo il supporto delle agende a testimoniare delle letture avvenute o a fornirne il negativo<sup>32</sup>, una nuova risorsa è messa a disposizione dagli eredi di Giudici, i figli Corrado e Gino Alberto Giudici: la biblioteca dell'autore nella casa alle Grazie, con conservato un numero considerevole di libri postillati (e non). Non esiste (ancora) un inventario integrale dei volumi; ma è certo che il fondo librario di Giudici non si esaurisca con gli scaffali della casa alle Grazie: altri libri si trovano presso la casa di famiglia di Brandeglio, e presso le abitazioni di Corrado Giudici (Milano), Giulia Giudici (Milano), Carlo Di Alesio (Sarzana); inoltre, una parte consistente di volumi è stata donata a tre biblioteche civiche: quella di Portovenere, di Lerici e di Sarzana<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Id., *Il pianeta della fortuna*, in «l'Unità», 8 ottobre 1979, p. 7.

<sup>31</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 85 (trad. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014, p. 61).

<sup>32</sup> Le agende personali del Fondo Giudici osservano una lacuna che va dal 1967 al 1988.

<sup>33</sup> Le informazioni sono state ricavate attraverso delle interviste via e-mail a Corrado Giudici, Gino Alberto Giudici e Carlo Di Alesio, il giorno 7 giugno 2025. Rimandando il dettaglio a uno studio futuro, di seguito quanto fino a ora ricostruito. Una parte

Tra i libri censiti da chi scrive e da Simona Morando, presso Le Grazie, in una visita nel giugno 2024<sup>34</sup>, si contano materiali importanti per questo studio, sebbene nessuna – o quasi – delle edizioni della *Recherche* che ci si aspettava di trovare sia effettivamente stata rinvenuta<sup>35</sup>. Nell'articolo dedicato a Macchia e, in parte, in quello sulla traduzione di Raboni, vengono già menzionate alcune edizioni della *Recherche*:

Adesso autore e titolo non li ho presenti, ma credo si tratti di un romanzo americano cominciato a leggere anni fa e abbandonato quasi subito. Me ne è rimasta appena un'immagine: quella del narratore che, avendo davanti a sé un lungo periodo di inattività e di pace, si abbandona a gradevoli proponimenti. Tra essi, uno: portare a termine la lettura di Proust, *À la recherche du temps perdu*, più di tremiladuecento fitte pagine.

Quanti non si trovano nella stessa condizione di quel personaggio? O, dato che almeno una volta abbiamo letto da cima a fondo i

dei libri è stata donata da Giovanni Giudici alle biblioteche comunali di Porto Venere, Le Grazie, Lerici e Sarzana. Gino Alberto Giudici ricorda i libri conservati nella casa di Brandeglio; Corrado Giudici scrive «io ho qualche libro di filosofia che Giovanni mi ha “girato” nel tempo (Hegel, Lukács, ecc.) e Giulia ha i pochi libri di “valore” che erano rimasti nella casa di Via Tadino (principalmente la collezione dei Meridiani)» (e-mail del 9 giugno 2025). Di Alesio, infine, scrive: «Posso aggiungere che i volumi ricevuti in dono da me, la maggior parte dei quali con qualche segno di lettura da parte di Giovanni, sono: Noventa, *Versi e poesie* (con la dedica di N. a Giovanni, che G. mi diede quando ricevette l'edizione Marsilio); Campanella, *Le poesie*, Einaudi NUE; De Certeau, *Fabula mistica*, Il Mulino; Beccaria, *Sciterat*, Garzanti; Garboli, *La stanza separata*; Ariosto, *Opere* (una ed datata 1857, alla quale G. appose una dedica a me in data 14-XII-96)» (e-mail del 7 giugno 2025). Secondo i documenti forniti (via e-mail, il giorno 26 giugno 2025) da Gino Alberto Giudici, la donazione alla biblioteca civica di Portovenere, di 215 volumi, è avvenuta l'11 ottobre 1985; quella alla biblioteca di Lerici, di 97 volumi, è avvenuta circa dieci anni dopo, il 1° ottobre 1997. Resta da verificare, invece, la donazione alla biblioteca civica di Sarzana.

<sup>34</sup> I libri del fondo librario delle Grazie sono divisi in due ambienti: una piccola parte della collezione si trova nell'appartamento di Gino Alberto Giudici; la parte più cospicua si trova in un bilocale, piano terra, a uso deposito. Per una descrizione più dettagliata e un inquadramento filologico e critico su *Come leggeva Giovanni Giudici* si rimanda a uno studio di prossima pubblicazione. I primi risultati delle ricerche sono stati presentati da chi scrive presso il Convegno MOD – Società italiana per lo studio della modernità letteraria, “Una mole di carta. Archivi, biblioteche e documenti della modernità letteraria”, Torino, 12-14 giugno 2025, con una relazione dal titolo *Giovanni Giudici postillatore di poesia italiana del Novecento. Prime considerazioni*. Si veda inoltre il contributo di Simona Morando su questo stesso volume.

<sup>35</sup> Si segnala che un'edizione ignota (poiché il dato non è esplicitato) delle *Poesie* di Proust figura tra i libri donati alla biblioteca civica di Portovenere nell'atto di donazione datato 11 ottobre 1985.

tre volumi dell'edizione canonica francese (*Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard) o della sua traduzione italiana (Einaudi), nella condizione di aspirare a una rilettura finalmente disinteressata, non condizionata (per esempio) dalla guasta coscienza del voglio-vedere-come-va-a-finire o qualcosa di simile<sup>36</sup>?

L'edizione Gallimard del 1954 (priva di postille o altri segni di lettura) è l'unica trovata nella biblioteca di Giudici presso Le Grazie. Nel 1980, anno in cui pubblica l'articolo su Macchia, la traduzione di Raboni è di qua da venire – pure, nemmeno questa è presente presso la biblioteca delle Grazie. Grazie ai registri di donazione è possibile escludere che le altre edizioni plausibilmente in suo possesso siano state donate alla Biblioteca di Portovenere, o a quella di Lerici.

Si condividono qui i risultati dello spoglio di due libri in particolare, *Elementi di teoria letteraria* di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (Principato, Milano 1984) e *I piaceri della lettura* di Robert Alter (Leonardo, Milano 1989). Registrare la lettura di due libri tesi a individuare una teoria della lettura stessa, nonché un profilo del personaggio del lettore è, a quest'altezza, l'ultimo tassello da aggiungere per dire cosa sia la lettura, cosa la letteratura, quale ne sia il funzionamento teorico e pratico secondo Giudici.

Un dato è evidente su tutti: le postille vergate tra le pagine di *Elementi di teoria letteraria* e *I piaceri della lettura* necessitano più che mai di un'analisi contestualizzata, tanto paiono, a sistema, definire una precisa direzione di pensiero<sup>37</sup>. I due volumi presentano postille verbali più o meno ricorrenti, e una quantità generosa di postille mute – si va dalle linee (doppie, triple) verticali a bordopagina alle sottolineature, alle crocette, ai cerchietti che isolano parole specifiche, o piccoli segni di lettura d'altro tipo. Entrambe le tipologie di interventi sono vergate a lapis. Le postille verbali hanno quasi sempre funzione di commento: si ragiona a margine di quanto appena letto, si rimanda a un'altra lettura esplicitando un collegamento utile a chi legge, si esprime accordo o disaccordo rispetto al brano interessato. Entrambi i tipi di intervento postillatorio verranno citati, purché utili al discorso specifico di questo studio.

<sup>36</sup> G. Giudici, *Viaggio nella memoria con Marcel Proust*, cit.

<sup>37</sup> A. Aveto-D. Dalmas-L. Stefanelli, *Premessa*, in Id., *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, Genova University Press, Genova 2024, p. 13: «la postilla autonoma non può esistere».

Un esempio di postille mute concede di riprendere un dettaglio dal paragrafo precedente. Nel 1984, quando Giudici legge il libro di Brioschi-Di Girolamo<sup>38</sup>, lavora parallelamente alla *Dama non cercata*, in uscita l'anno successivo; sono almeno tre i segni di lettura che vanno in direzione di quel *je* che diventa, da soggetto, oggetto, ovvero di quella sorta di reificazione dell'autore-medium che sarà analiticamente esposta nei saggi della raccolta del 1985. Senza ulteriori commenti, Giudici sottolinea una frase come «Aniché servirci delle parole per far riferimento agli oggetti, ci serviremmo degli oggetti per far riferimento alle parole» (ipotesi presentata come assurda, a intendere una certa esemplificazione estrema del linguaggio; pure, l'idea desta l'attenzione del lettore) (p. 6); o verga linee laterali accanto al brano «Si osservi, tra l'altro, che in pittura il ri-uso è appunto istituzionalmente legato alla conservazione (anche attraverso il restauro) del quadro così come è uscito dalle mani dell'autore, nella sua qualità di oggetto materiale» (p. 14); infine, linee laterali accanto a

la lettura del testo è un esempio caratteristico di “conoscenza pratica”, dove il lettore non solo può, ma deve usare se stesso come strumento di misura. Ciò non significa invitarlo al disinvolto impressionismo o al rapimento estatico. In effetti, noi impariamo ad usare noi stessi come strumenti allo stesso modo in cui impariamo ad usare qualsiasi altro strumento. Certo è che la letteratura non si dà se non in questa forma: e “autoritario” sarebbe chi pretende di elevare a paradigma le proprie reazioni, non chi insegna a prenderne coscienza (p. 56).

Questi tre momenti sembrano attivare epifanicamente l'attenzione del lettore, attraverso poche parole degne di significato anche autonomo rispetto al filo intero del discorso, e questo perché particolarmente vicine al discorso di poetica cui Giudici si trova a lavorare negli anni Ottanta.

Un discorso organico riannoda questa evenienza a una più generale ricomprensione della pratica di lettura, come presentata in *Elementi di teoria letteraria*. Sin dalle primissime pagine Giudici

<sup>38</sup> Non ci sono informazioni che confermino la congettura. Il libro, però, porta la dedica di Franco Brioschi sul frontespizio: è probabile che sia stato inviato a Giudici dagli autori, presumibilmente in data vicina a quella di pubblicazione. Così la dedica: «A Giovanni Giudici, | con gli auguri più affettuosi | per il suo monumentum aere | perennis, gli autori di | questo piccolo soprammobile. | Con amicizia e riconoscenza | Franco».

partecipa individuando brani e passaggi che ragionino sulle componenti minime per definire un'opera e, nello specifico, un testo poetico: nel tempo si modificano le regole per cui un lettore è portato a percepire più o meno letterario ciò che ha di fronte, «la letteratura si dà non semplicemente nel testo, nell'oggettività materiale del messaggio, bensì nella relazione tra il testo e la situazione comunicativa entro cui viene istituzionalmente collocato» (p. 18), nelle condizioni pragmatiche. È qui possibile individuare il primo ponte con cui Giudici connette il formalismo alla nuova estetica della ricezione: il discorso di Tynjanov, che compare in una postilla in modo esplicito, è volto alle ambiguità insite nel linguaggio della poesia per farne una questione soprattutto di decodifica da parte del *lettore*. Il riferimento a Tynjanov nella postilla muove da una considerazione degli autori su Jakobson e le funzioni del linguaggio come presentate nel 1960. Secondo Jakobson, nel linguaggio si darebbe comunque una funzione prevalente sulle altre presenti, osservazione che a Giudici non può non richiamare immediatamente il «principio costruttore fondamentale» di Tynjanov<sup>39</sup>. Brioschi e Di Girolamo sono d'accordo con Jakobson nel sostenere che non esista una lingua poetica effettiva; esiste, piuttosto, una funzione poetica dominante nella lingua di un testo poetico, ed è questo a determinarlo per tale. L'individuazione di questa dominante non spetta ad altri che al destinatario, cioè al lettore. Non esiste, in assoluto, la separazione sostanziale di lingua della comunicazione e lingua della poesia di cui Giudici aveva tanto tenuto conto dalla lettura di Tynjanov. Quello che per Tynjanov era un problema interno al testo, il problema del linguaggio poetico, inizia a diventare, per Giudici, una questione che coinvolga *anche* il lettore, una questione di pragmatica. *Andare in Cina a piedi* si apre con un autocommento sabiano di Giudici a un testo effettivamente da Saba ispirato, *Il ritratto*; Giudici scrive: «essere autore di una poesia non significa anche esserne il più attendibile esegeta. Anzi. Ogni poesia è generalmente offerta al Lettore che è libero di farne ciò che vuole, di usarla e ri-usarla come gli conviene, essendo la lettura di essa un fatto altrettanto privato che la sua scrittura»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Per esteso, la postilla di p. 62, sul margine inferiore, recita: «Cfr. Tynjanov | principio | costruttore fondamentale».

<sup>40</sup> G. Giudici, *In medias res*, in Id., *Andare in Cina a piedi*, pp. 17-20, p. 19.

Tutto ciò sembra entrare spesso in contraddizione, nel corso di *Andare in Cina a piedi*; in realtà, Giudici guarda al formalismo con un'elasticità che non è proprio esclusa dai suoi orizzonti: ricorre, cioè, a quelle frange più *reader oriented*, se consentito, come è per il caso di Šklovskij e del concetto di straniamento<sup>41</sup>, o per quello di Tynjanov e la sua metafora della «lingua camaleonte».

Individuato da una crocetta nel bordopagina destro, il seguente brano:

non esiste una lingua poetica distinta, ma esiste una funzione poetica che, benché presente anche in altri messaggi non poetici (e quindi anche nella lingua di ogni giorno), è tuttavia “dominante” in poesia (p. 63).

Poco dopo, in una postilla, Giudici segnala il caso noto della sua traduzione degli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, da lui stesso presentato come un testo poetico<sup>42</sup>, e in quegli stessi anni in cui è impegnato nella traduzione («per Ignazio», con freccetta che riconduce la postilla al brano «La letterarietà e la poesia sono insomma delle qualità intrinseche di certi oggetti, e non conoscono né codici né regole; e sintomatico è anche l'annullamento di qualsiasi barriera tra verso e prosa», p. 65).

In un'altra postilla, nella pagina successiva, segnala un passo «Importante» (margine superiore, con freccetta e crocetta accanto al brano); questo:

Tutto dipende da come usiamo gli oggetti, e i testi, con cui veniamo in contatto: un oggetto, o un testo, si colloca in una dimensione estetica solo nel momento in cui noi ce lo mettiamo, disponendoci a guardarlo in un certo modo, e questo indipendentemente, a volte, dalle intenzioni di chi lo ha prodotto (p. 66).

Il punto è cruciale, ce lo direbbe *Carriera di copywriter* (1978), uno dei saggi della *Dama non cercata*, dedicato al lavoro olivettiano di Giudici, e in particolare all'*inventio* e alla questione se lo slogan

<sup>41</sup> V. Šklovskij, *L'art comme procédé*, in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris 1965, pp. 76-97 (trad. it. di C. de Michelis e R. Oliva, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 75-94).

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

pubblicitario possa o meno essere considerato alla stregua di una poesia: se cioè esista una separazione definitiva tra lingua della comunicazione e lingua della poesia. Di fronte a un pur sempre netto rifiuto della sovrapposizione tra slogan pubblicitario e pratica poetica, è pure necessario segnalare che, in diverse occasioni, la descrizione che Giudici fa, attraverso epiteti, o metafore, del lavoro del *copywriter* assume tutte le modalità del discorso che, proprio nella *Dama non cercata*, sono invece riservate alla poesia<sup>43</sup>.

*I piaceri della lettura* di Robert Alter sostiene la centralità della figura del lettore nel patto di lettura. Alter propone l'uso del concetto di «*allusiveness*» tanto maldestramente, ritiene, sostituito da quello di intertestualità. Se l'intertestualità è una formula troppo generica che non sempre riconosce una compromissione attiva dell'autore, l'allusività, invece, indicherebbe la scelta consapevole di un autore di inserirsi in una tradizione, scrivere un'opera esplicitamente "successiva" a qualcosa agli occhi di chi legge.

Ci sono segni di lettura più o meno nel corso di tutto il libro, con prevalenza nei capitoli dal quarto al settimo, rispettivamente dedicati a *L'allusività*, *La struttura*, *La prospettiva*, *La molteplicità delle interpretazioni e il vicolo cieco dell'indeterminatezza*. Le postille verbali, in particolare, aumentano negli ultimi due capitoli, quelli su prospettiva e interpretazioni. Secondo Alter, le opere letterarie, per quanto riflesso di impulsi archetipici, sono anche l'espressione di determinati momenti storici, culturali ed economici; inoltre, ogni lettore vi aggiungerebbe le proprie esperienze personali. Un assunto, come già osservato, condiviso anche da Giudici. Sottolinea questo passaggio:

Ogni atto espressivo in letteratura implica necessariamente il contesto di una tradizione letteraria, allo stesso modo in cui ogni atto di discorso individuale implica il contesto di un comune codice linguistico più generale. [...] Tutte le opere della letteratura che ci sono pervenute si sviluppano sulla base di una letteratura che le precede (p. 117).

<sup>43</sup> Cfr. G. Giudici, *Carriera di copywriter*, in Id., *La dama non cercata*, cit., pp. 142-148. Se ne è parlato al convegno *Olivetti classe 1924: Giudici, Ottieri e Volponi tra industria e letteratura*, Ivrea, 13-14 marzo 2025; relazione dal titolo «*Sourire page blanches*». *Giudici copywriter e la macchina da scrivere Valentine*.

Quello di *allusiveness* è un concetto a Giudici molto caro: ne parla, per esempio, quando scrive della morte di Caproni, finalmente riconoscendo il debito contratto con lui<sup>44</sup>. Pure, è impossibile pretendere che il lettore medio sia in grado di riconoscere o cogliere o intuire una genealogia eventuale.

Due interventi di Giudici sul libro hanno a che fare con la comparsa del lemma «caledoscopio». Nel primo caso, si tratta di un passo segnato (lineetta verticale con due crocette verticali che seguono il procedere del brano) in cui il caleidoscopio compare quale metafora ottica:

Leggendo brani come questo [*The Rape of the Lock* di Alexander Pope], una possibilità è quella di gustare semplicemente l'ingegnosità dei singoli versi, ma la nostra attenzione viene soprattutto stuzzicata da immagini molteplici, in cui la società è intravista solamente attraverso un caleidoscopio confuso di valori, di uomini e donne delusi e frustrati: la superficiale commedia delle convenzioni e dell'egoismo di un'intera società si apre su un baratro di destini troppo grigi per essere descritti a parole (p. 37).

Ci si avvicina, però, a qualcos'altro. Sulla soglia del capitolo settimo, intitolato *La molteplicità di interpretazioni e il vicolo cieco dell'indeterminatezza*, Alter ricapitola: ha sostenuto, fino a qui, che un lettore consapevole e attento a stile, allusività, struttura, prospettiva e altre specifiche «può aumentare il piacere della lettura e renderla ancor più precisa». Ma Alter non vuole proporre un nuovo «modello meccanicista», lui che aveva già «contestato la natura meccanicistica del concetto di letteratura promosso dallo strutturalismo»; e infatti, aggiunge subito che «la maggior parte delle opere letterarie è finalizzata a un'esperienza in ultima analisi irriducibile agli strumenti formali con cui essa viene comunicata» (p. 215). Il peso che il lettore conferisce a uno o a un altro degli strumenti formali con cui l'opera è comunicata dà adito a una molteplicità di letture di uno stesso testo. Il seguente brano è sottolineato:

La descrizione del testo come sistema dinamico di elementi eterogenei correlati fra loro tralascia un fattore di differenziazione altrettanto decisivo: il diverso peso che ogni lettore esercita sulle varie parti del

<sup>44</sup> Cfr. Id., *Per me era il fratello maggiore*, in «Il Secolo XIX», 23 gennaio 1990, p. 9.

testo e che ho precedentemente denominato “i suoi strumenti ideologici”, cedendo forse a una terminologia troppo di moda oggi, giacché non si tratta solo di un bagaglio ideologico ma di un contributo più personale (pp. 225-226)<sup>45</sup>.

Nel margine inferiore del foglio, a commento di quanto letto, Giudici appunta: «letteratura | come | sistema di | specchi o anche | effetto caleidoscopico» (p. 225). L'effetto caleidoscopico di cui si parla è espressamente quel «mutamento di criterio» di cui il caleidoscopio è simbolo nelle pagine della *Recherche*.

Il libro di Alter esce in traduzione italiana nel 1989; la poesia *Caleidoscopio* pubblicata in *Save Our Souls* porta la data del 1988: l'immagine è già stata assunta ed elaborata a elemento di poetica, e certo non grazie a Robert Alter, anche qualora Giudici avesse letto l'edizione originale (1989). Ma è interessante constatare che, sulla fine degli anni Ottanta, Giudici abbia piena cognizione del significato profondo e teorico dell'isotopia, e ne faccia il contenuto consapevole di una postilla.

### *Memoria e ricezione: alcuni versi inediti e una sintesi*

Nel momento in cui questo bagaglio di funzioni teoriche prende forma nell'immaginario del caleidoscopio, Giudici vi aggiunge qualcosa. Proietta sul caleidoscopio proustiano, quello cioè più genericamente inteso come correlativo del relativismo e del mutamento di criterio estetico, il tema proustiano per eccellenza: la memoria. Aggiunge all'oggetto proustiano del caleidoscopio una sfumatura che Proust nell'ipotesto non contempla, e che però appartiene all'ipotesto in sé quale suo oggetto precipuo<sup>46</sup>. Il tema della memoria e quello dell'ispirazione si integrano alla funzione sociologica del caleidoscopio, e rimangono lì come un indizio, una traccia del luogo da cui Giudici

<sup>45</sup> Può capitare che la sottolineatura tracciata nell'interlinea perda continuità, scompaia, salti una riga, o non copra tutta la riga per intero, pure proseguendo in quella dopo e dando conferma dell'interesse per lo specifico brano. Quello qui trascritto presenta uno di questi casi.

<sup>46</sup> Se non esistono brani della *Recherche* in cui al caleidoscopio si affidi direttamente il tema della memoria, pure questo succede ampiamente con altro tipo di strumenti ottici: un esempio per tutti sia la lanterna magica con i vetri colorati che proiettava sui muri le scene di vita di Genoveffa di Brabante in *Du côté de chez Swann*.

ha attinto. Questo è evidente, per esempio, nella poesia di *Save Our Souls*, ancora tutta imbevuta della lettura di Proust (dal tema della memoria, all'escursione tra universale e particolare), ma possibilmente anche di una lettura critica già menzionata, quella di Benjamin nel primo degli scritti baudelaireani di *Angelus Novus*: qui Benjamin ragiona sul diaframma tra l'esperienza vissuta dal soggetto e la sua interpretazione, ovvero la sua narrazione, la sua resa nell'arte. E questo è il grande tema della poesia *Caleidoscopio*: l'interpretazione del sogno, che occupa le prime due strofe, e in generale la narrazione della vita:

Benché scissa distante dalla cosa  
Ogni narrata parola è eresia  
E coscienza madre d'impostura  
E paura di dire la memoria tutta buchi<sup>47</sup>.

Il discorso è affrontato proprio in un libro come *Quanto spera di campare Giovanni*, quell'«abisso che è scavato tra il racconto e il raccontato» – e che ricorda l'antica dicotomia tra l'essere e il dire della *Vita in versi*, o la distanza siderale tra aura (in senso benjaminiano) e reale tanto bene rappresentata nella *Recherche* (si pensi alla delusione del narratore in seguito alla familiarità acquisita con Madame de Guermantes e gli aristocratici avventori dei suoi ricevimenti, o la discrepanza tra l'idea di Bergotte formulata attraverso la lettura dei suoi romanzi e l'impressione dello scrittore dal vivo durante una cena a casa di Swann).

Il retaggio proustiano che il caleidoscopio proposto da Giudici si porta dietro è particolarmente evidente su alcuni versi inediti appuntati nell'agenda 1991: si trovano qui perfettamente sintetizzati il discorso sulla memoria e quello sulla ricezione. Si trascrive dalla pagina del 19 settembre 1991:

Come figure di un sogno passano  
Una nell'altra da un tempo ognuna  
Diversamente affacciandosi  
E da molti luoghi convenendo ecc.

E la nostra mente è un cielo dove le stelle  
Appaiono come trapuntate o ricamate sulla volta

<sup>47</sup> G. Giudici, *Save Our Souls*, in Id., *I versi della vita*, cit., pp. 1225-1226.

Ma varia per milioni di anni luce la distanza  
E così appaiono vicine compagne di una festa

Così in un poema in un quadro  
È l'argomento ognuno  
Lo legge a sua misura l'autore stesso  
Vi si traveste ne rimane abbindolato  
È un vestito che va  
A molti – innocue persone medie  
Se lo scambiano vi specchiano un loro  
Momento di verità  
Si appiattisce la buia distanza del tempo  
Ed eccoci tutti insieme ecc<sup>48</sup>.

Sarebbe ingenuo considerare i versi trascritti come un testo compiuto, o anche incompiuto; si tratta di appunti, caratterizzati dal tipico «ecc.» che spesso ricorre in punta di verso o “strofa” nelle agende di Giudici. Pure, è un bozzetto che dice alcune cose. Intanto, senza che mai venga registrata un'occorrenza del «caleidoscopio», il dispositivo ottico pervade l'immaginario dei versi con il ricorso a un lessico connotato sensorialmente («figure di un sogno», «affacciandosi», «le stelle / Appaiono come trapuntate o ricamate sulla volta», «appaiono vicine», «in un quadro», «vi si traveste», «vi specchiano», «la buia distanza», «eccoci»). La teoria del caleidoscopio è tutta inscritta nei primi quattro versi dell'ultima “strofa”: «ognuno / Lo legge a sua misura l'autore stesso / Vi si traveste».

I versi centrali sono una variazione sull'immagine cardine di «*Baluginanti stelline*», di per sé una metafora dei pezzetti di stagnola con tanta acribia da Giudici descritti altrove in *Andare in Cina a piedi*. Risalendo ancora ai versi iniziali, difficile non ricordare una poesia come *Il tempo che resta*, anche questa già menzionata. Ma ciò che interessa qui è soprattutto un appunto leggibile nell'agenda del 1991, pagina del 31 agosto, e che comunica tanto con *Il tempo che resta*, quanto con la teoria del caleidoscopio in sé:

Gestualità. Ogni parola – semplicemente: spesso una parola > suggerisce un'immagine, un gesto o un'altra parola di suono molto vicino e di significato, tuttavia, molto distante (es. rovo > rogo): anche questa

<sup>48</sup> Agenda del 1991, Fondo Giudici, Centro APICE (Università degli Studi di Milano): Serie VI, Sottoserie E, unità 29.

potenzialità osmotica (analoga all'osmosi delle figure oniriche) va tenuta in conto nell'apprezzare valori e funzioni del linguaggio poetico<sup>49</sup>.

Proprio come il giocattolo compone paesaggi dal riflesso negli specchietti di piccoli oggetti che in questi si moltiplicano, così è difficile parlare di questi anni della produzione di Giudici senza che i riverberi non tocchino più punti e più aspetti della sua produzione, in un'osmosi tra i generi e i supporti di scrittura. Il gioco dello smottamento alfabetico e, quindi, la scossa ai significati che ne consegue è la ragione del titolo stesso del volume *Andare in Cina a piedi*: è attraverso questi piccoli mutamenti al significante che sono concessi i larghi spostamenti nell'area dei significati, e quindi la copertura di grandi distanze.

Un equivalente dell'andare in Cina a piedi è probabilmente, nell'ambito della lingua, un giuoco che più di una volta mi ha tentato, ancor prima di avere notizia degli esperimenti dell'OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*) di Raymond Queneau e Georges Pérec e di conoscere Giampaolo Dossena, che è maestro in materia. Sostituire in una parola una lettera in modo da ottenere una parola diversa, e in questa sostituire poi un'altra lettera e così via, potrebbe, passo dietro passo, portarci a percorrere l'intero dizionario della lingua italiana e anche i dizionari di tutte le lingue straniere; se poi operassimo semplicemente a livello dei suoni, non dovremmo neppure preoccuparci della barriera che divide le lingue alfabetiche da quelle idiografiche<sup>50</sup>.

Tirando le fila, se la memoria e il difetto dell'interpretazione, presi singolarmente, sono già temi cui Giudici ci ha abituato negli anni Ottanta, è dai Novanta che questi si incontrano in una teoria del testo più o meno coscientemente abbozzata. Si è cercato di dimostrare che uno dei tramiti, in questo senso, sia Proust, che a sua volta contiene e riassume altre letture da Giudici assunte. È evidente a partire da *Quanto spera di campare Giovanni*, specie per quella coincidenza sostanziale, notata da Riccardo Corcione nella sua monografia, tra fine del tempo e tempo della fine che informa tutti i testi del libro<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi*, in Id., *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 46-48, pp. 47-48.

<sup>51</sup> R. Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*, Ledizioni, Milano 2023.

Ciò che resta uguale dagli anni Sessanta fino ai Novanta è una sensibilità nei confronti del terzo attore della comunicazione poetica: il lettore. Nella prosa *Ha ancora senso la poesia?* (pubblicata in *Andare in Cina a piedi*, e poi in *Per forza e per amore*) si intravede la chiusura di un cerchio: si torna a ragionare sul lettore come pubblico della poesia, nei termini che sono quelli esplicitamente politici della *Letteratura verso Hiroshima* – pure fiaccati dalle contingenze disperanti, ma non del tutto spenti. La questione posta è quella della progressiva coincidenza, nel contemporaneo, tra cultura militante e accademica. Da un lato, osserva Giudici, questo è positivo: è segno di rigore di lettura, un'occasione per svecchiare l'accademia. D'altra parte, così facendo, si privatizzano i mezzi, cioè gli strumenti che il pubblico ha a disposizione per avvicinare la poesia. Si tratterebbe cioè

di una «separatezza» allineata con tante altre «separatezze» che non tornano certo a vantaggio del «separato» bensì del «separante». Ognuna di esse, infatti, tenderà sempre di più a riprodurre soltanto se stessa, secondo un modello asfittico che è tipica funzione di una società stagnante e del disegno politico (inerziale più che deliberato) che la sottende e dei sempre meno controllati e controllabili strumenti intellettuali e tecnologici a cui restano affidate, in mancanza di meglio, le incerte sorti di ogni separatezza<sup>52</sup>.

Cose che non cambiano a una nuova lettura, neanche venti, trent'anni dopo.

<sup>52</sup> G. Giudici, *Ha ancora senso la poesia?*, in Id., *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 86-89, pp. 88-89; e in Id., *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996, pp. 9-12, p. 12.

POSTILLE E BIBLIOTECA D'AUTORE.  
SONDAGGI PER UNA STORIA DEL POETA CRITICO

*Simona Morando*

La biblioteca privata di Giovanni Giudici è un luogo finora inesplorato dagli studiosi, i quali hanno invece libero accesso alle carte del poeta grazie al fondo che i figli e i curatori testamentari hanno creato presso il Centro Apice dell'Università di Milano. Grazie alla disponibilità dei figli Corrado e Gino Alberto Giudici, nel giugno 2024 la dott.ssa Francesca Santucci ed io abbiamo avuto accesso per la prima volta ai libri di Giudici conservati nella sua ultima dimora a Le Grazie (SP), sia nello studio a livello della strada, con una porta a vetri che separa la scrivania dal mare di fronte, sia nell'appartamento al primo piano. I volumi provengono dalla precedente casa della Serra, sopra Lerici, e parzialmente dalla residenza di Milano. L'organizzazione è parte di Giudici stesso e parte dei figli che periodicamente sistemano i molti scaffali. Non ci sono tutti i libri appartenuti al poeta: alcuni sono stati donati dal poeta stesso alla biblioteca di Portovenere, alcuni sono ancora a Milano, dove i figli e la nipote Giulia vivono, ma il nucleo presente a Le Grazie restituisce già un buon ritratto del lettore appassionato che Giudici è stato. La storia di Giudici poeta e intellettuale è infatti una di quelle che possono essere raccontate, perché lui stesso lo ha fatto (ad esempio in *Andare in Cina a piedi* o nella prosa *I maestri in Frau Doktor* del 1989), a partire dai libri, letti, amati, recensiti in oltre cinquant'anni di attività solerte per i libri, con i libri, prestata a riviste, quotidiani, saggi.

Dalla libreria di Giudici ci aspettavamo risposte sincere alle domande anche ovvie che da lettrici di Giudici ci ponevamo istintivamente, conoscendo i suoi maestri e le sue stelle guida: in che edizione ha letto l'amato Eliot? Quando ha cominciato ad acquistare i suoi propri Montale? Sappiamo bene del *Canzoniere* di Saba, Einaudi, 1945, comprato a Roma con i primi guadagni<sup>1</sup>, che infatti

<sup>1</sup> Si veda C. Di Alesio, *Cronologia*, in 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, Mon-

è ben collocato nella libreria nel corridoio con la dedica; ma Péguy? E Pound? Kafka? Machado? Puškin?

Le risposte in alcuni casi sono state davvero sincere per quanto forse non determinanti per attestare l'inizio della lettura di questi autori: ecco i *Collected Poems (1909-1935)* pubblicati da Brace and Company New York, edizione (si presume) 1947, i *Selected Essays* di Eliot pubblicati da Faber & Faber nel 1953 a Londra con una dedica – che attesta anche l'acquisto – della moglie Marina («Un piccolo pensiero / dopo tanti rimproveri»); ecco la prima edizione di *The confidential clerk*, sempre Faber & Faber, 1954, con inseriti tra le pagine i ritagli di recensioni inglesi del 1954 stesso; *Four Quartets*, nona ristampa di Faber & Faber del 1952, con poesie e articoli ritagliati al suo interno, piccoli segni di lettura; ma ecco anche la prima edizione, fittamente segnata, della traduzione italiana a cura di Alfredo Giuliani di *Sulla poesia e sui poeti* (Garzanti, Milano 1960).

Per Puškin è difficile avvertire con chiarezza le indicazioni della libreria: si arretra solo fino all'edizione *Poemi e liriche* pubblicata per Einaudi nel 1960, con le versioni di Tommaso Landolfi. Per Montale invece la voce arriva forte e chiara: si tengono vicini e stretti *Ossi di seppia* editi da Einaudi nel 1942 quando Giudici aveva diciott'anni, in cui a margine di *Sarcofaghi*, a matita, Giudici ha segnato il rinvenimento dantesco («E paiono sì al vento esser leggiere (?)»); fra le pagine lettere e cartoline del 1961, segni di letture e riletture, ritagli di articoli e in particolare di *Intenzioni* di Montale, da «La Rassegna d'Italia» del 1946; *Le occasioni*, edizione Einaudi, 1945, con appena qualche segno accanto a *Lo sai debbo riperderti e non posso*; *La bufera e altro*, Neri Pozza, 1956 senza segni di lettura ma con il ritaglio di Carlo Bo, *Montale dopo la bufera*, senza indicazioni (ma «La Stampa», 5 luglio 1956). Infine, ecco *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano 1960, che Giudici presentò a Milano, guadagnandosi la dedica di Montale che vi si legge, come ci ha raccontato in una prosa di *La letteratura verso Hiroshima*<sup>2</sup>.

In altri casi la libreria ci ha lasciato senza risposte. Quando Giudici ha cominciato a leggere e da dove cita Machado? L'edizione

dadori, Milano 2000, p. LIV. Da ora in poi segno il volume con M a testo, seguito dal numero di pagina. L'acquisto del *Canzoniere* è raccontato in prima battuta in *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano 1985, pp. 205-206.

<sup>2</sup> G. Giudici, *Montale scopre Montale?*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, pp. 313-324.

delle *Poesias completas* curata da Manuel Alvar per la Collección Austral del 1988 (prima edizione 1975) non risponde a questa domanda non banale, dal momento che Giudici ha sempre indicato in Machado il poeta che legge con la stessa passione che spera nel suo lettore. Zucco ha ravvisato tracce machadiane già nella *Vita in versi* e in ispecie in *Una sera come tante* (M, p. 1388).

Dinnanzi ai libri ora segnati copiosamente da Giudici, ora lasciati intonsi, ovviamente è nata la curiosità di domandarsi: che tipo di lettore è stato? La postillatura è un tratto consueto? E i segni di lettura sono databili in linea con l'uscita editoriale o possiamo immaginare un lettore che a più riprese ritorna sui libri? Qualche timida risposta: Giudici non è stato un postillatore costante, ma ha usato segni di lettura piuttosto costanti nel tempo: *x* poste ai margini o su tutta una pagina, linee verticali accanto a paragrafi o versi, angoli alti di pagine piegati a tenere memoria di passaggi importanti. Ci sono libri che hanno solo segni, altri che hanno anche postille ai margini. Il punto per noi importante è questo: la postilla o il segno di lettura rimandano alla composizione dei testi critici che interessano quei libri o quegli autori<sup>3</sup>? In una situazione ideale e in presenza di tutti i documenti, chi studia le postille di Giudici potrebbe in tal caso triangolare la ricerca con le agende e i taccuini conservati ad Apice, qualora fosse documentato l'anno di interesse (sappiamo che molte agende degli anni Ottanta non ci sono più), con nuove possibilità ermeneutiche dell'opera del poeta. Inoltre, sempre il fortunato ricercatore, potrebbe provare a verificare la ricaduta del lavoro del critico che Giudici è stato sul lavoro del poeta, nell'idea, in cui credo, che per Giudici non esistano «secondi mestieri», e che lo sguardo con cui attraversa i libri degli altri sia fortemente

<sup>3</sup> Per un quadro teorico sulla postillatura d'autore del Novecento si faccia riferimento a F. Milone, *Postille "AMargine": problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, in «Linguistica e Letteratura», XLVI (2021), n. 1-2, pp. 195-210, che dà i primi esiti del PRIN 2017 *AMargine. Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento*, coordinato da Andrea Aveto (Università degli Studi di Genova) e a cui hanno partecipato le unità di ricerca delle Università di Pavia e di Torino. La conclusione del progetto ha previsto la pubblicazione dei risultati intorno alle biblioteche di Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Giorgio Bassani, Amelia Rosselli, Franco Fortini in *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, a cura di A. Aveto, D. Dalmas, L. Stefanelli, Genova University Press, Genova 2024 (in open access: <https://gup.unige.it/Scrivere-a-margine>).

vincolato alle esigenze del poeta, che la «vita con le parole» alla fine faccia davvero sistema.

Proprio per questo motivo, cioè per la circolarità degli interessi tra il critico e il poeta, può risultare interessante seguire il processo di elaborazione e di scrittura di due recensioni importanti della seconda metà degli anni Novanta che permettono a Giudici di riflettere sulla tradizione letteraria che ruota intorno alle *beatrici* d'amore (da *O beatrice* a *Salutz*), uno dei molti nodi con cui Giudici lega la sua poesia alla lirica italiana ed europea di tutti i tempi. Si tratta dunque di due libri e di due recensioni su cui Giudici lavora *a parte obiecti* e *a parte subiecti* e, dagli affondi che propongo, è possibile confermare che esiste una corrispondenza tra il segno di lettura, la postilla, la recensione critica finale e, proposta che avanzo, anche la poesia di Giudici.

Mi occupo dunque in prima battuta di *Il giovane poeta*, apparso su «l'Unità» il 18 novembre 1996, nota di lettura relativa all'edizione curata da Guglielmo Gorni della *Vita Nova* di Dante, pubblicata da Einaudi nel 1996. Il testo fa parte della rubrica «Trentarighe» e come tale è ora rintracciabile con il numero 141 nell'edizione di Francesco Valesè del 2021<sup>4</sup>. Il libro è presente nella libreria delle Grazie, con dedica di Gorni a Giudici («alla Beatrice di Giovanni / Giudici, questa di Dante rinnovata / nelle forme, con / sororale amicizia / G.G.») sulla prima carta bianca e al suo interno conserva anche il ritaglio della recensione di Giulio Ferroni apparsa col titolo *Dante. La mia vita si chiama Beatrice* sul «Corriere della sera» sabato 9 novembre 1996, a sua volta interessato da note di lettura. Il testo di Ferroni viene tenuto di riferimento da Giudici al punto che è possibile datare la scrittura del «Trentarighe» dopo il 9 novembre e prima ovviamente del 18 novembre.

In seconda battuta mi occupo di *La bionda infedele che incantò Boiardo*, in «Corriere della sera», 1° maggio 1998, in cui Giudici legge e recensisce l'edizione a cura di Tiziano Zanato degli *Amorum libri tres* di Matteo Maria Boiardo, pubblicata in quell'anno presso Einaudi, nella stessa collana «Nuova raccolta di classici italiani

<sup>4</sup> G. Giudici, *Il giovane poeta*, 141, in Id., *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesè, introduzione di S. Morando, Manni, Lecce 2021, pp. 209-210.

annotati» diretta da Cesare Segre in cui era apparsa la *Vita Nova*. Anche in questo caso abbiamo il libro sugli scaffali della dimora di Giudici, con fitte postille che vanno anche al di là della funzionalità specifica (avere materiali per la scrittura di una recensione) poiché testimoniano un vero interesse e uno studio accurato di un'opera che fino a quel momento non era evidentemente così nota a Giudici.

Dall'anno 1996 in cui pubblica *Empie stelle* (Garzanti, Milano) e la raccolta di saggi *Per forza e per amore* (ivi), e in cui Giudici collabora quasi esclusivamente con «l'Unità», all'anno in cui legge Boiardo, il 1998, in cui sta scrivendo le poesie del suo ultimo *Eresia della sera* (ivi, 1999), mentre ha già preso corpo l'idea del Meridiano che uscirà poi nel 2000, in cui amplia la sua rete di collaborazioni prestandosi alla rubrica «Fildifumo» di «Il Tirreno» (quotidiano di Livorno e della Toscana) e alla pagina culturale del «Corriere della Sera», è possibile tracciare una fitta rete di snodi che stringono la personale ricerca di Giudici sia come lettore critico che come poeta.

Sono snodi che sigillano una ineludibile fedeltà ai propri temi e ai propri autori. L'elenco rischia di essere parziale e selettivo ma forse già efficace per tracciare il perimetro in cui gli scritti che esamino si inscrivono: in esso trova spazio la continua definizione dell'ispirazione e della vocazione del poeta, con tutta la fascinazione legata all'idea del «giovane poeta» messa in scena da un testo brillante come *Andare in Cina a piedi* (e/o, Roma 1992) che offre su questo affondi autobiografici; la continua riflessione su Dante che di certo aveva trovato nel 1991 un punto di svolta nella riscrittura scenica del *Paradiso*, con tutto il lavoro delle agende e dei taccuini, e che proprio all'interno di *Per forza e per amore* gli permette di organizzare un capitolo dedicato a Dante in cui riprendere peraltro il suo *Ritratto di Dante* pubblicato per la *Letteratura italiana* Curcio dieci anni prima<sup>5</sup>; non scissa da questa investigazione dantesca, si innesta sempre nuova la continua definizione della «beatrice», scritta più facilmente con la minuscola, cioè del fantasma femminile a cui riferire sempre il pensiero poetante e desiderante, in azione fino all'ultimo libro, essendo anche Giudici, come Dante, uno dei vinti

<sup>5</sup> Mi si permetta il rinvio a S. Morando, *Verso il Limbo dell'innocenza. Giovanni Giudici lettore di Dante*, in *Dante e i poeti del Novecento*, a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2022, pp. 339-358, in cui alle note 1 e 2 ricapitolo la bibliografia essenziale che ha studiato il rapporto strutturale di Giudici con Dante.

d'amore; e di nuovo connessa a tutto questo, la ricerca della lingua della poesia, approdata in questi anni Novanta all'ascolto delle baluginanti stelline, dei labili segni, del tocco del telegrafista sperduto nell'irraggiungibile stazione.

### 1. *La lettura di Vita Nova, 1996*

Con queste mire Giudici intraprende la lettura della *Vita Nova* curata da Gorni e del canzoniere di Boiardo, in cui dunque anche l'autorialità delle voci critiche – anche se questo può dispiacere – funge unicamente da guida lungo le parole dei poeti con cui direttamente Giudici si confronta, dialoga, si raccorda nel segno di una tradizione che funziona per longeva imitazione. I segni e le postille del lettore sono per i poeti e per i loro versi rimessi all'attenzione dello sguardo.

Trascrivo intanto qui il «Trentarighe» 141 dedicato alla *Vita Nova*:

#### **Giovanni Giudici, *Il giovane poeta*, in «l'Unità 2-Libri», 18 novembre 1996, p. 6**

«Ma come fate a fare le poesie»? Non è raro, per un poeta, l'imbattersi in domande come questa. 1  
 «Con la nostra pelle» potrebbero rispondere alcuni, come risposero certi pescatori dei Banchi 2  
 di Terranova a chi gli aveva domandato *con che cosa* pescavano i merluzzi. Senza eccedere nel 3  
 solenne, si potrebbe però anche ricorrere a un esperto di fiducia, come il Dante Alighieri giovane 4  
 della «Vita nova» opera caduta un po' in ombra da quando leggerla nelle scuole non è più 5  
 obbligatorio. Adesso la riporta all'attualità la prestigiosa edizione che per i «Classici italiani 6  
 annotati» (Einaudi) ne ha apprestato Guglielmo Gorni, uno studioso lombardo che da anni 7  
 insegna all'Università di Ginevra. In quella austera storia d'amore non «remerato» se non con 8  
 la spinta a scrivere le «rime della lode», è appena morta la protagonista Beatrice (dunque non 9  
 soltanto un nome, ma anche una donna) e il personaggio che dice «io» vede passare una schiera 10  
 di pellegrini «per lo mezzo della dolorosa cittade». Da dove vengono? E dove vanno? In 11  
 Terrasanta, a Roma, a Santiago di Compostela? Certo non possono sapere di un così grave lutto. 12  
 Ma «se io li potesse tenere alquanto» riflette il giovane Dante «io li pur farei piangere anzi ch'elli 13  
 uscissero di questa cittade, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le 14  
 'ntendesse». E decide così di affidarsi al suo sentimento reale e «di fare uno sonetto nello quale 15  
 io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo». È il sonetto «Deh, peregrini, che pensosi 16  
 andate», una delle trentuno poesie di vario metro che, saldate insieme da una narrazione più 17  
 autobiografica che romanzesca, costituiscono l'«opera prima» di uno dei più grandi poeti che 18  
 l'umanità abbia avuto e insieme (come ha sottolineato Giulio Ferroni) «il primo vero libro della 19  
 letteratura in lingua italiana». 20  
 Guglielmo Gorni, che non incontro da molti anni e che per l'occasione vorrei salutare, ha 21  
 restaurato con amore e dottrina questo nobile monumento: poesia di un giovane poeta di sette 22  
 secoli fa. 23

Giudici è un attivissimo collaboratore a riviste e quotidiani e dunque riusa spesso i materiali. In questo caso, l'inizio del pezzo [rr. 1-3] coincide perfettamente con l'inizio del «Trentarighe» *Una rima per vivere*, n. 82 secondo l'edizione Valesse, del 22 maggio 1995, in cui recensisce Varlam Šalamov, *Racconti della Kolyma*, Adelphi, Milano 1995:

«Scusi, come le fate le poesie, voi poeti?». Capita, ancora, di trovarsi davanti a domande come questa. Personalmente sarei tentato di rispondere con le stesse parole con cui certi pescatori dei banchi di Terranova risposero molti anni fa a uno scrittore italiano che gli aveva domandato come pescassero il merluzzo: «con la nostra pelle»<sup>6</sup>.

Ma al di là di questo appunto, può essere utile riscontrare sinteticamente la linearità del processo di postillatura con quanto si deposita nel breve scritto in «l'Unità». Siglo VN l'edizione di Gorni postillata da Giudici:

rr. 5-6 *quando leggerla nelle scuole non è più obbligatorio.*] VN, p. XLII: *Nel dopoguerra invece, caduta la prescrizione di una lettura obbligatoria nelle scuole.* Segno sul margine sinistro: X a matita.

r. 8 *In quella austera storia d'amore non «remunerato»*] VN, p. XXXIV: *un'interlocutrice che chiama Dante per nome e gli chiede quale sia il fine di un amore non remunerato (luogo comune provenzale).* Il passo, che fa riferimento al paragrafo 10 della VN, è segnato con linea verticale e X sul margine sinistro, sottolineatura della frase<sup>7</sup>.

rr. 8-16 la scelta dell'episodio dei pellegrini di VN, 29 dipende da VN, p. XXXIX: *In 29 il poeta si volge a parlare non più a donne, bensì a pellegrini (Deh, peregrini, che pensosi andate), per una via che è quasi mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna (29.1).* Il passo è segnato con una X a matita a margine destro e il titolo del sonetto di Dante è sottolineato.

<sup>6</sup> G. Giudici, *Una rima per vivere*, 82, in Id., *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, cit., p. 146. Si tratta di una citazione tratta da V.G. Rossi, *Pelle d'uomo*, prima edizione Bompiani, Milano 1943, su cui cfr. A. Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Book Editore, Castel Maggiore 2001, p. 153.

<sup>7</sup> Ugualmente con X a margine e sottolineatura è segnata anche la successiva frase: *Non è più il saluto della donna, dato che Amore à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venir meno*, ossia nelle parole che lodano la donna mia (10.8).

Mi soffermo sull'ultima indicazione: curiosamente se andiamo al paragrafo 29 (nella numerazione Gorni) del testo critico, non è presente nessuna nota di lettura. Ma evidentemente bastava il promemoria della prefazione a far scattare nuovamente in Giudici l'incanto di quella pagina dantesca e la decisione di proporla ai lettori. Un'antica fedeltà lo lega infatti a *Deh, peregrini, che pensosi andate*, se è vero, com'è vero, che da qui nasce la *beatrice* minuscola di *O beatrice*, appunto, libro del 1973: segnala infatti Rodolfo Zucco nel commento a M, p. 1452: «il sostantivo e l'aggettivo *beatrice* sono ben attestati dal GDLI, a cominciare da Dante, *Vita nuova*, XL, sonetto *Deh peregrini che pensosi andate* 12: "El'ha perduta la sua beatrice"».

Siamo dunque nel cuore verace della storia di Giudici poeta e, probabilmente, anche se appare molto strano, siamo all'unica citazione diretta della *Vita Nova* nel *corpus* della sua poesia.

Dato il sistema composito del lettore Giudici, considero anche il ritaglio dell'articolo di Giulio Ferroni all'interno delle pagine di VN un segno di lettura ed infatti:

rr. 19-20 (come ha sottolineato Giulio Ferroni) «il primo vero libro della letteratura in lingua italiana»] l'espressione è contenuta nell'occhiello dell'articolo RILETTURE. È il primo libro della letteratura italiana. Ora ritorna nella veste originaria, finora sconosciuta, con un titolo nuovo; all'interno dell'articolo, colonna prima: questo primo vero libro della letteratura in lingua italiana parla di un amore [...].

Questa la composizione del testo apparso su «l'Unità» a partire dalle postille. Ma va detto che non tutto il fitto lavoro di Giudici sull'edizione di Gorni trova posto nelle brevi trenta righe. Ci sono segni che rimandano a precisi interessi giudiciani: ad esempio, verso la struttura dell'opera e gli aspetti metrici:

VN, p. XXII, Giudici sottolinea: *i paragrafi della prima parte sono diciotto, due volte nove*. E sottolinea anche: *veramente lettera e numero sono parametri efficaci, che ordinano l'invenzione dantesca fin dalla prima opera*;

VN, p. XXIII, sottolinea nuovamente: *il libro del nove*;

VN, p. XXIV, segna con una X a matita sul margine sinistro e sottolinea il paragrafo: *Di fatto, a grandi linee, la struttura della Vita Nova comporta due partizioni, in vita e in morte di Beatrice*.

Oppure verso la centralità e la presenza cristologica di Beatrice:

VN, p. XXX, Giudici segna una X accanto a: *nona ora del die, ora canonica della morte di Cristo*; e si vedono X e sottolineatura per: *Come si vede, la componente profetica e visionaria è una caratteristica primaria della Vita Nova, secondo una complessa e ambigua tipologia*;

VN, p. XLIV, linea verticale accanto a: *Anche la Beatrice come la Veronica è exemplo di Cristo. Morta lei, nella seconda parte del libro è proprio la Veronica la sua speculare proiezione terrena, se si vuole la sua traccia analogica*.

Uno dei tratti più marcati della rilettura di Giudici del libello dantesco riguarda (e ossessivamente i segni di lettura lo documentano) la morte di Beatrice, la sua natura di «beatrice» fantasmatica:

VN, p. XIX, sottolinea: *Il Barbi, attenendosi [...] collocava la Vita Nova al 1292-93 [...] data esplicita, 8 giugno 1291, anniversario della morte di Beatrice*;

VN, p. XXI, sottolinea: *l'amico nunzio della morte di Beatrice [...]*;

VN, p. XXXVII, sottolinea: *Dante tuttavia non tratterà della morte dell'amata per tre motivi, poco perspicui nella loro formulazione*;

VN, p. XLI, Giudici segna una linea verticale e due X accanto al paragrafo: *Delle convenzioni agiografiche, manca qui però una notizia sullo stato della donna, in quale ordine, schiera o categoria di santità essa militi; sul modo della sua morte, che è di decisiva importanza nella vita dei santi; sul luogo della sepoltura: insomma su quanto più e istituzionalmente conta nell'agiografia*.

Sono alcuni degli esempi possibili. La rilettura di VN innesca in Giudici la malinconica irrevocabilità di intendere al passato e per sempre perduto il suo *frugar* l'amore, come nel finale di *Salutz*, VII.9: «Nostra finale epifania» (M, p. 737).

## 2. *La lettura di Amorum libri tres, 1998*

Questa circolarità tra il lettore critico e il poeta interessa anche il secondo caso che prendo in esame, la postillatura degli *Amorum*

*libri tres* di Boiardo e la recensione pubblicata sul «Corriere della sera». Che è questa:

**Giovanni Giudici, *La bionda infedele che incantò Boiardo*, in «Corriere della Sera», 1 maggio 1998**

Una cortina di nebbia scherma solidamente l'identità delle beatrici alle quali poeti d'altri tempi 1  
 rivolgevano i loro amorosi sospiri: non a caso il nome comune «beatrice», primamente attestato 2  
 nella *Vita nova*, servì a Dante per avvolgere nel suo irrisolto mistero la Beatrice (nome proprio) 3  
 che nel *Paradiso* lo doveva accompagnare fino alla soglia dell'Inconoscibile. 4  
 Ci sono però beatrici che hanno un nome e cognome, anche dichiarati in acrostico. Benché nel 5  
 caso specifico, praticamente nulla (salvo una registrazione di battesimo nel 1451) si sappia di 6  
 Antonia Caprara, la bionda reggiana amata da Matteo Maria Boiardo, ed entrata da protagonista 7  
 negli *Amorum libri tres* (titolo esplicitamente ispirato a Ovidio) dell'ancor giovane conte di 8  
 Scandiano. Apparentemente secondaria rispetto all'*Orlando Innamorato* (ma tutt'altro che 9  
 negletta, per una bibliografia che annovera firme illustri: da Contini a Muscetta, da Santagata a 10  
 Mengaldo, da Alexandre-Gras a Pasquini) l'opera si ripresenta a cura esemplare di Tiziano 11  
 Zanato, nella «Nuova raccolta di classici italiani annotati» (Einaudi) diretta da Cesare Segre. 12  
 Ma viene ora da domandarsi perché gli *Amorum libri* non debbano oggi essere affrancati 13  
 dall'ingiusto luogo comune che, secondo un noto e sbrigativo giudizio del Croce, li relegherebbe 14  
 nella palude di un secolo, il Quattrocento, «senza poesia» e di un generico manierismo 15  
 petrarchista; e perché, al contrario, siano ancora da suggerirsi all'attenzione di un lettore 16  
 moderno. 17  
 Due o tre possono essere le risposte. Una è che, nella sua struttura di canzoniere, l'opera si 18  
 propone anche in termini di racconto e documento di una vicenda amorosa che, almeno in quanto 19  
 occasione esistenziale, fu un'esperienza concreta e non semplicemente sublimata nei versi. Gli 20  
*Amorum* sarebbero dunque da leggersi come un romanzo, quasi (mi permetto!) una piccola 21  
*Recherche* nei tre tempi (innamoramento, gelosia e disinganno) di una classica partitura amorosa, 22  
 governati abbastanza esplicitamente da una carnalità che, pur nobilitata dall'aura della piccola 23  
 corte di Reggio, è anche un po' «bassaiola», quasi pre-folenghiana. L'amor platonico vi è, infatti, 24  
 poco di casa: non per nulla l'«ultimo valore», la gioia, anzi la «zogia», il «zoir» che «non se 25  
 lassa mai» (ben dichiarati con un rinvio al *Filostrato* del Boccaccio) consistono principalmente 26  
 nel piacere dei corpi. Infatti: «governa el temo Amor, che è la mia scorta» e forse proprio per 27  
 questo, proclama il Nostro, «meglio è morte qua che vita altrove». 28  
 È poi da tener presente che, specialmente in poesia, nel contesto culturale contemporaneo a 29  
 Matteo Maria Boiardo (e per diversi secoli ancora), il ricorso a convenzioni di linguaggio e a 30  
 stilemi propri di *auctores* del passato non deve esser visto come difetto di originalità, ma piuttosto 31  
 come ossequio a un codice consolidato e a un'«etichetta» dove lo scriver versi e la schermaglia 32  
 amorosa rientrano nel *joc* («il gioco») e nella cultura delle corti. Gli *auctores* del Boiardo, 33  
 funzionario estense e poi governatore di Reggio, risalgono, del resto, anche parecchio a monte 34  
 del grande modello petrarchesco o di un poeta più recente e quasi a lui contemporaneo come 35  
 Giusto de' Conti: non soltanto, insomma, a Dante, al Cavalcanti o a Cino, ma ai siciliani, ai 36  
 provenzali e soprattutto ai grandi della classicità latina, da Lucrezio a Propertio, da Catullo a 37  
 Ovidio. Ciò precisato e tenuta presente l'eredità letteraria che ne consegue, si aggiunga a livello 38  
 linguistico e specialmente fonetico quell'impronta di rusticana gentilezza, di studiata *gaucherie* 39  
 provinciale, che conferisce alla lingua poetica boiardesca un singolare elemento di fascino. 40  
 Il tempo di composizione degli *Amorum* si prolungò fino al 1476 e forse oltre, ma appena un 41  
 paio d'anni (dal 1469 al 1471) era durato invece l'amore fra Antonia e Matteo Maria. Ad 42  
 accelerarne la fine furono un prolungato soggiorno di quest'ultimo a Roma e soprattutto 43

l'infedeltà di Antonia che (pare) avrebbe tradito l'amante con lo stesso suo «principale», vale a dire Ercole d'Este.	44
L'innamoratissimo Poeta trovò così abbondante materia di invettiva e lamenti per la «indovuta e inaspettata offesa» che corre per quasi tutto il secondo libro («Ingrata fiera, ingrata e scognoscente / de lo amor che io porto e te portai, / vedi che a crudo straccio, giunto m'hai...»). Mentre, salvo qualche raro ritorno di fiamma, il terzo libro (come gli altri due, di 60 componimenti: per un totale «numerologico» di 180, di cui 150 scritti in forma di sonetti) si svolgerà nei toni di una <i>vanitas vanitatum</i> in cui l'Autore convoglia rimpianto e pentimento («tardi sospiro e piango del mio male») per il «fangoso error», l'antico miele dei sensi.	45 46 47 48 49 50 51 52

Nonostante siano passati due anni, la continuità tra le due recensioni è sigillata dall'attacco di questa seconda, alle rr. 1-4, con il riferimento direttamente alla *Vita Nova* e alla segretezza delle «beatrici» della letteratura.

A differenza però di VN, A (siglo così la copia dell'edizione di Zanato posseduta da Giudici) è evidentemente una prima e grande rivelazione. Tant'è vero che, se in VN Giudici si concentra sulla prefazione di Gorni, quasi ignorando il testo dantesco, perché evidentemente già noto, le poesie di Boiardo sono lette, studiate, e segnate con linee verticali e croci, all'insegna di una vera attrazione della lettura.

Volendo sintetizzare i temi circoscritti dai molti segni, potremmo produrre un elenco simile a quello offerto per VN, in cui risaltano alcuni punti comuni e altri autonomi, dedicati proprio ad A. Intanto anche in questo caso Giudici si informa sulla struttura del canzoniere e sull'importanza della numerologia:

A, pp. XI-XII, sottolinea: *anche la vischiosità numerologica del tre a giocare a favore della suggestione dantesca, a sua volta potenziata<sup>8</sup> dalla mistica numerica; linea verticale per: tre e dieci, infatti, come nel poema sacro, agiscono dietro alla simmetria dell'impianto lirico, per cui tre libri contengono sessanta [(3 + 3) x 10] componimenti ciascuno, dieci dei quali "non-sonetti", per un totale di centottanta [(3<sup>2</sup> + 3<sup>2</sup>) x 10]. Sottolinea: centocinquanta coincide con quello di tutte le liriche accolte nella Bella mano di Giusto, e il totale generale di centottanta riconduce a una misura, arrotondata per difetto alla decina, pari alla metà dei pezzi del canzoniere petrarchesco: quasi una rispettosa presa di distanza di un modello insuperabile, anche matematicamente.*

Poi si interroga sulla dimensione produttiva della poesia, in questo caso, la *corte*, come scrive a margine della parola *pubblico*

<sup>8</sup> a sua volta potenziata non è sottolineato.

in A, p. 185 nella nota a I [61] *Chi fia che ascolti il mio grave lamento*, in linea con un altro pernio della sua riflessione matura, quella del pubblico della poesia, della ricezione (rimando alle osservazioni di Francesca Santucci in questo volume); poi ancora sulla patina linguistica di A, «rustica», come dirà nella recensione, o localistica, emiliana, come dice in una postilla sul margine di A, p. 270, con una preferenza per parole che diventano quasi ossessive come *zogia*, *zoir*, cioè *gioia*, *gioire*, nel senso tecnico di piacere, di godimento d'amore; inoltre Giudici è attirato dalla fenomenologia erotica della donna ingrata e fiera e dalla conseguente sofferenza d'amore del poeta; e infine, ma nuovamente in continuità con quanto già visto, Giudici sottolinea molto i passi in cui Zanato convoca nella discussione la tradizione, Giusto de' Conti e *La bella mano*, ad esempio, perché questo lo porta a riflettere sul tratto dell'originalità.

Riscontro poi nello specifico, riga per riga della recensione, questi rimandi diretti ai segni di lettura:

r. 8: *Amorum libri tres (titolo esplicitamente ispirato a Ovidio)* A, p. 424, III, 14 [134], cappello introduttivo: *debito pagato alla musa ovidiana (cfr. Bregoli-Russo 60) che dà il titolo al canzoniere*. Segno: linea verticale a matita sul margine sinistro.

rr. 10-11: *per una bibliografia che annovera firme illustri: da Contini a Muscetta, da Santagata a Mengaldo, dalla Alexandre-Gras a Pasquini* non c'è un rimando ad una vera e propria postilla, ma alla lettura complessiva e non superficiale delle pagine delle *Opere citate* in A, pp. XLVII-LIV. Di tutti i critici citati, i rimandi a Mengaldo sono quelli più sottolineati da Giudici per le osservazioni di ordine linguistico e per i raccordi, ancora, con Dante. Cfr., ad esempio, A, p. XXVII, con X al margine e sottolineatura: *resta che l'azione della Commedia sugli Amores conosca uno spettro molto ampio, e non pur nella direzione dell'energico e del concreto, come giustamente sostiene MENG. 317<sup>9</sup>*. Oppure: A, pp. XXX-XXXI, con X sul margine sinistro: *La lingua degli Amorum libri, a detta di Pier Vincenzo Mengaldo, che ne ha indagato magistralmente le strutture, riesce «marcatamente arcaizzante», e nel complesso, se confrontata con le altre opere volgari di Boiardo, appalesa una «maggiore letterarietà e toscانيتà».*

<sup>9</sup> Con questa sigla Zanato rinvia a P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze 1963.

rr. 25-28: *non per nulla l'«ultimo valore», la gioia, anzi la «zogia», il «zoir» che «non se lassa mai» (ben dichiarati con un rinvio al Filostrato del Boccaccio) consistono principalmente nel piacere dei corpi. Infatti: «governa el temo Amor, che è la mia scorta» e forse proprio per questo, proclama il Nostro, «meglio è morte qua che vita altrove».] Il passo è un esito concentrato di segni su A su un tema cardine che è quello del piacere erotico. Perciò sull'«ultimo valor» abbiamo:*

A, p. XVIII, una grande linea verticale interessa un passo in cui Zanato spiega (lo cito parzialmente): *La fenomenologia amorosa riesce in gran parte debitrice ai Fragmenta, ma specifica di Boiardo, connaturata al suo stesso carattere estroverso e alla sua morale di impronta epicurea, appare la componente più propriamente erotica, leggibile dietro a un ventaglio diversamente dosato di situazioni, ma senza dubbio primaria; basti rileggere il ritornello del Rodundelos I, 27 («Se alcun de amor sentito / ha l'ultimo valor, sì come io sento, [...]»). Il sintagma l'ultimo valor è sottolineato e segnalato con due X, collegate da un tratto di matita, sul margine inferiore della pagina.*

A, p. 80, I, 27, in *Rodundelus integer ad imitationem Ranibaldi Franci* Giudici segna una linea verticale sulla sinistra dei primi 4 vv.:

Se alcun de amor sentito  
ha l'ultimo valor, sì come io sento,  
pensi quanto è contento  
uno amoroso cor al ciel salito.

Nelle note ai vv. 1-2 (A, p. 80) Zanato ricorda la fonte boccacciana (*Filostrato* III, 32, 8) per l'evidente valore erotico dell'espressione: «E la camiscia sua gittata via, / nelle sue braccia si ricolse avaccio; / e strignendo l'un l'altro con fervore, / d'amor sentiron l'ultimo valore». Da qui deriva il rigo della recensione (anche se la nota non è segnata da Giudici, ma evidentemente tenuta ben a mente)<sup>10</sup>. Del resto, non è annotato nemmeno il son. I, 18 *De avorio e d'oro e de corali è ordita* in A, pp. 58-59, da cui sono prelevati i vv. *governa el temo Amor, che è la mia scorta* (v. 6) e *ma meglio è morte qua che vita altrove* (v. 14) con cui Giudici esemplifica e chiude il concetto.

<sup>10</sup> Su Boccaccio Giudici segna anche su A, p. XXVII una doppia linea verticale sul margine sinistro per queste frasi: *Boiardo tramite le rime di un tardo epigono come Boccaccio, peraltro ben vivo negli Amorum libri con tutte le altre sue opere, Decameron compreso (spiccano alcuni centoni dalle ballate di fine giornata, come quello a I, 53) ma soprattutto con la facile, elementare, persino grezza musicalità del Filostrato e del Teseida.*

Su *zoglià*:

A, p. 26, Giudici appone una doppia linea verticale per il passaggio del cappello introduttivo a I, 8: *Cantati meco, innamorati augelli: il termine-chiave degli AL «zoglià» (v. 13) caratteristico specialmente del primo libro e retaggio della poesia trobadorica, anche per la forza vitale, e talvolta proprio erotica, che da esso si libera [...]*.

È la prima volta che si documenta questo lemma nel libro. Poi lo segna nei testi che lo contengono, come ad es:

A, pp. 70-71, I, 23 *Io vado tratto sì ardente voglia*, segna con una linea verticale la seconda quartina:

Quando io penso al piacer che 'l cor me invoglia,  
nel qual dal caldo sol me copro e velo,  
io non ho sangue in core o in dosso pelo  
che non mi tremi de amorosa zoglià.

A, pp. 138-9, I, 44 *Ocio amoroso e cura giovanile*, doppia linea verticale per le due terzine:

Chi così vise, al mondo vise assai,  
se ben nel fior de gli anni il suo fin colse,  
ché più che assai quel campa che ben vive.  
Passata zoglià non se lassa mai;  
ma chi pòte ben vivere, e non vòlse,  
par che anzi tempo la sua vita arive.

A, p. 156, I, 50 canzone *Quella amorosa voglia*, linea verticale sul congedo:

Canzon, il cor mio lasso ormai se pente  
sua dona ad altro più rasumigliare,  
ché sua beltate immensa no 'l consente;  
lassa che Amor con sua man la descriva  
tra le tre ninfe nude:  
la voce lor diversamente unita  
dimostri tanta zoglià.

Le osservazioni di queste rr., che approdano sulle pagine del quotidiano il 1° maggio, sono in gestazione da più mesi. Possiamo infatti felicemente riscontrare una pagina di febbraio dell'*Agenda* del 1998:

17 febbraio 1998

[...]

A proposito della mia attuale lettura di Amorum libri tres

è da tener presente che, nella classicità così come negli antichi secoli della nostra letteratura, l'originalità non faceva necessariamente premio e, per esempio nella poesia, gli autori agivano all'interno di un codice più o meno omogeneo. Ciò valse in particolare anche nella poesia trobadorica prima e, poi, nella *koiné* petrarchista. I rimandi agli *auctores* sono più che espliciti e concorrono ai significati. Vedi in Boiardo "l'ultimo valor" di Amore (con richiamo al Boccaccio del "*Filostrato*")

Nei moderni [quando non v'è esplicita citazione]\* i reperti sono involontari. Nei "classici", deliberati

Ci si muove all'interno di una convenzione e di un codice per cui funzionano rimandi interpretativi che risalgono ai modelli. V. sopra<sup>11</sup>

Il tema della tradizione e dell'originalità è recuperato alle rr. 30-33 dell'articolo. Di fatto, questo è uno dei roveli di Giudici mentre legge Boiardo: ricostruire il senso della tradizione. All'interno di A, infatti, è collocato un piccolo foglietto quadrato di un blocco note della *Deutsche Bank* che fa proprio riferimento alle rr. 35 segg.: «Attinge / anche più / a monte / del Petrarca / e di Dante, per es. Provenzali e siciliani».

### 3. Dal lettore al poeta di Primo amore

E dunque, se Giudici è parte della tradizione, come è, senza segni di collisione con essa, ma di variazione in variazione ragionata, possiamo cogliere una ricaduta della lettura di VN e A nel lavoro poetico di quegli anni? Posto che il dialogo con Dante è molto più articolato ed anche studiato, per quanto sempre passibile di approfondimenti, lo scopo qui, più di breve respiro, è quello di rintracciare i lasciti dei temi e dei modi ossessivamente postillati da Giudici in VN e in A nella sua produzione contemporanea. Licenziato *Empie stelle* nel 1996, come detto, Giudici attende a *Eresia della sera*, che

<sup>11</sup> Ringrazio Riccardo Corcione per avermi concesso di trascrivere questa pagina dalla sua tesi di dottorato *Giovanni Giudici anni Novanta: tempo della fine e fine del tempo*, vol. III, direttore di tesi Prof. Corrado Bologna, co-direttore di tesi Prof. Fabio Pusterla, presentata alla Facoltà di scienze della comunicazione, Università della Svizzera italiana per il titolo di Dottore in Lingua, letteratura e civiltà italiana, agosto 2018. La citazione è alla p. 1059.

esce nel 1999 ma che data le sue poesie tra il 1996 e il 1998. All'interno della sua composita fattura, l'ultima e struggente sequenza, *Primo amore*, è fortemente indiziata<sup>12</sup>.

I ventiquattro testi (un proemio, ventidue poesie e un explicit) che la compongono si propongono volutamente come un micro-canzoniere per struttura e per filo narrativo incentrato sul tema del primo amore<sup>13</sup>, appunto (recuperando dunque la fascinazione per i dilemmi del «giovane poeta» e della sua minuscola beatrice). La storia è più ferialmente una «storia / Di non amore» (*Uno che in versi*, M, p. 1218) e della sua protagonista, Mara F. (come rivela la cronologia di M), dentro la Roma del secondo dopoguerra. I luoghi topici del canzoniere sono mimati e replicati con perizia ironica: l'amore anelato e non pienamente ripagato, il *guiderdone* rappresentato non dal saluto ma dalla carezza di un bacio di ciglia (*Butterfly kiss*, M, p. 1119), la fenomenologia del patimento d'amore (lacrime, sospiri), la primavera piena di maggio che fa da cornice, financo l'attenzione agli abiti dell'amata (la gonna di *Cresce di mezza spanna*, M, p. 1202; il *Dior copiato* di M, p. 1206) e l'archetipo degli incontri in chiesa come in *Gli sbagli che per te* (M, p. 1205) a cui si alterna l'altra chiesa di Giudici, la sezione di partito (*Mi consigliava*, M, p. 1207; *Tu ostentavi distacco*, M, p. 1215), e per finire una simil-scena del gabbo con l'amata in «conversata schiera»:

Undici maggio che finì la guerra  
Ti aspettavo al passeggio di ogni sera  
Triste il più che si possa sulla terra  
Ben che intorno rideva primavera

Tu fra le amiche in conversata schiera  
A far festa volermi un po' contento  
Pusillanime werther di barriera  
Non afferravo al volo il mio buon vento  
(M, p. 1217)

<sup>12</sup> Rimando a F. Santucci, «Uno che in versi». *Appunti sulle carte di Primo amore*, in *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo*, a cura di A. Cadioli e E. Esposito, Ronzani Editore, Milano 2022, pp. 31-64.

<sup>13</sup> Giudici stesso ne ha scritto in prosa in *Arletty, il fantasma di un bacio che mi insegue dalla giovinezza*, in «Corriere della sera», 27 luglio 1999, p. 27 e poi in *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, Fioroni, Casette d'Ete 2004, pp. 69-75.

Riporto interamente questa poesia, che è *Undici maggio*, perché possiamo già cominciare a ipotizzare qui l'incisività della recente riletture di VN laddove a p. XXX dell'introduzione di Gorni Giudici sottolinea infatti: *In 7 Beatrice, in compagnia di molte donne, ride, e con loro si gabba di Dante*, ricordandosi del celebre episodio in cui il poeta è scosso da tremori e spiriti dinnanzi a Beatrice in compagnia di altre donne così come qui è pervaso da una tristezza «il più che si possa» davanti all'amata e le sue amiche.

Insomma, non c'è dubbio che Giudici riproduce qui un proprio *amoris liber* o *libro della memoria*, dove per quest'ultimo è possibile ravvisare anche una componente in prosa sia nella premessa, rispettosa della cronologia biografica, di *La presa di Roma* che precede *Primo amore* in *Eresia della sera* (M, pp. 1185-1191), sia nell'articolo *Arletty, il fantasma di un bacio che mi insegue dalla giovinezza* che compare sul «Corriere della sera» nel 1999.

Composte nel corso del 1998, le poesie si organizzano in una struttura serrata dal punto di vista numerologico su base otto presentando ventiquattro poesie di doppie quartine, quindi di otto versi, di endecasillabi con schema fisso di rime; inoltre, i testi si dispongono con i titoli delle poesie, tranne il proemio *Senza dedica*, in ordine alfabetico da *A un prendi-e-lascia* a *Uno che in versi*. Dunque, le molte osservazioni di Giudici su VN e A a proposito della struttura dei libri, sebbene non trovino poi spazio patente nelle recensioni, hanno una ricaduta all'interno di *Primo amore*.

Il tema amoroso, sullo sfondo dell'attesa di un futuro storico pieno di speranze e con «gonfio il cuore di passato» (M, p. 1198; ma più esplicita è *Roma tutta di polvere*, M, p. 1212), è poi esplicitamente declinato sensualmente, a partire dal proemio con «Socchiusi gli occhi sessualmente astuti» (M, p. 1195), dai richiami al *Cantico dei cantici* in *Dei tuoi sedici anni* («Veni-sponza-de-libano eri tu / Nigra sed pulchra mater inviolata / Tenera e bianca dal ginocchio in su», M, p. 1203), al consiglio triviale di *Mi consigliava* (M, p. 1207), all'esplicita *Per troppo sospirati*:

Per troppo sospirati bei traguardi  
 Quanto penai quanto di me dispersi  
 Non mi ripagherà dei giorni avversi  
 L'avervi conquistati benché tardi

Più che malinconia fu disincanto  
 Quando approdato alla non più pudica  
 Tua buia selva io colsi il filo bianco  
 Trofeo di tanto inutile fatica  
 (M, p. 1210)

Il giovane poeta agogna il «traguardo» della «buia selva» tra malinconia e impeto giovanile, di questa dafne che sfugge mentre lui languisce (parafraza *Quasi tuo padre* in M, p. 1211) e infine si arrende, «werther di barriera» (M, p. 1217). All'interno della narrazione, collocata appunto nel 1945, una sola poesia, *Non oso*, a parte l'explicit affidato a *Uno che in versi*, strappa il velo del tempo fittizio e si affaccia al presente, a cogliere il poeta che vorrebbe e non osa telefonare a Roma per avere notizie del suo antico amore; non osa per la paura di sapere che, magari, è morta nel frattempo:

Non oso non vorrei che all'altro capo  
 La banale risposta fosse è morta  
 Pietà di me di noi che mi ha frenato  
 Dal cercarti ad una vita troppo corta  
 (M, p. 1209)

Dove ad essere interessante è l'accoppiata con il tema della pietà, qui traslitterata da un latino di preghiera. Il presente e il ricordo di questo amore di guerra e di passione, tra schiaffi e urla (*Fosse pure uno schiaffo, Come non mai*), una matinée di *Germania anno zero*, fame e sopravvivenza, si tingono di una polvere funebre e di pietà che vortica su tutto, su chi ricorda e su chi è ricordato.

Questo suono sordo e funereo corrisponde, se vogliamo, all'iterata postillatura delle osservazioni di Gorni sulla morte di Beatrice, che hanno poi nel «Trentarighe» di riferimento una ricaduta nella scelta dell'episodio dei pellegrini.

Ma certamente, pur nella disfatta del presente, la carica vitalistica del desiderio della sequenza è quella che recepisce meglio la *zogia* e il *zoir* di Boiardo. Potremmo, ma un po' forzatamente, già in *Cresce di mezza spanna* intravedere un deposito della lettura di A, quando Giudici scrive:

Nel dubbio di chiamarti la mia stella  
 O mio negozio di maria cazzetta  
 (M, p. 1202)

con quella «stella» che forse deriva dalla circolettatura di A, p. 242 di «sida: stella» nella nota al v. 13 di II, 19 *Chi crederà giamai ne l'altra etade* ma senza nessi con la poesia in questione. Certo, debolissima osservazione. Un po' più pertinenti le indagini sui termini del piacere.

*Voglia* è una parola che appartiene al corpus poetico giudiciano. Più attestato come sostantivo che esprime una volontà e un desiderio, come in *Voglia* o *Vogìa* (nel dialetto delle Grazie) di *Empie stelle*, in cui appunto la voglia è quella di «lasciarvi / Morti prima di morire» (M, p. 1077), addio alle ombre dell'infanzia, oppure, sempre nello stesso libro, la “voglia di piangere” di *Quiero llorar* (M, p. 1113) sempre nel dialetto delle Grazie. Ma esiste anche nell'accezione di desiderio erotico, adombrato ad esempio in *Castamente comporvi*, in *Salutz III.6* («E per la sciocca voglia», v. 7, M, p. 686) sebbene in senso molto dubitoso e allusivo; senz'altro in *Bianco e verdemela*, componimento efrastico del 1997 in *Eresia della sera* (M, p. 1164), con il verso 13 «Ma dell'antica voglia». In *Primo amore* il lemma *voglia* non trova spazio, ma c'è *gioia*, nel senso boiardesco di piacere: nel v. 5 «Figlia di gioia per fatale errore» di *Stanco della tua futile albagia* datata, come da apparato, [21-24 febbraio – 26-27 marzo 1998], quindi perfettamente dentro la consultazione di Boiardo. La poesia tratta il tema dell'eros finalmente esperito grazie ad un'altra ragazza:

Stanco della tua futile albagia  
 Trovai ristoro e riparazione  
 In grembo a una concetta o rosalia  
 Di cui si tace il troppo onesto nome

Figlia di gioia per fatale errore  
 Ma timorata e monda d'ogni male  
 Lei sì che me la dava con amore  
 Gli occhi color d'aurora boreale  
 (M, p. 1214)

Quella di *Primo amore* è anche una fanciulla ingrata, come l'Antonia che Giudici ama citare nella recensione alle rr. 47-48 direttamente da A, p. 209 II. 10 *Ingrata fiera, ingrata e scognoscente*, poesia che nel volume è segnalata con una bella piega dell'angolo superiore della pagina e con una doppia X che vale per tutto il componimento. Ma in *Primo amore* ingrata è la vita della paterna casa

e della miseria giovanile di *Ahi vita vita mia* (M, p. 1197), sebbene l'incipit possa tranquillamente alludere ad una ingratitudine amorosa se non si considera la «Paterna casa» in inarcatura: «Ahi vita vita mia ruvida e ingrata».

La Mara F. di *Primo amore* è però davvero erede delle tante poesie segnate da Giudici in A che urlano la durezza di Antonia. Un esempio:

A, p. 135, I, 43 *Ancor dentro dal cor vago mi sona*, sottolinea i vv. 92-97:

Tristo chi d'alma femminil se fida,  
acciò che doppo il danno e doppo il straccio  
sovente del suo male altri se rida!  
Nel foco, che t'arde ora, vedo un giaccio  
che te farà tremar l'osse e la polpa,  
mancar il corpo e il spirito venir meno.

E, per contro, o per conseguenza, la distruzione di amore, gli effetti sull'animo del poeta, sono ugualmente segnati frequentemente, come in:

A, p. 185, I [61] *Chi fia che ascolti il mio grave lamento*, sottolinea v. 2 *miseri versi e doloroso stile*; appone una lunga linea verticale per gli inequivocabili vv. 9-14:

Disventurato me, che io vivo ancora,  
né m'ha destrutto la amorosa vampa,  
ma nel rearsò petto se rinova!  
Deh, chi può ben morire, adesso mora:  
ché chiunque il suo ben perde e dipoi campa,  
campando mille morte el giorno prova.

Così come nella recensione, alle rr. 46-47, la «indovuta e inaspettata offesa» è prelevata da A, p. 283, II, 32, che in realtà non è toccata da segni di lettura ma che evidentemente si impiglia comunque nella mente di Giudici, aspra com'è di rabbia e di dolore verso l'amata traditrice: «Più non spero pietà, non più mercede, / abbandonato, solo e senza luce, / né meco è più se non il mio dolore» (ivi).

Questa disperazione non è tanto nel corredo della giovane fanciulla romana sconosciuta di *Primo amore*. In verità, è già nella

penna di Giudici, palpabile nei libri precedenti, *Quanto spera di campare Giovanni ed Empie stelle*, e va ben oltre il tema degli amori desueti.

L'approdo del viaggio terreno della poesia di Giudici è infatti, probabilmente, quello di un Limbo dove la speranza è tanto nutrita quanto consacrata a non essere esaudita, nerezza della mente sconfitta, ma ancora avvinghiata ad una preghiera drammatica, che è poi quella alla madre *Novembrina* («[...] non lasciarmi / Qui adesso senza un dove onde impetrare asilo», M, p. 1179). Non collocata nei «versi della vita» di M, a valle della lettura di A, il 4 novembre 1998, quella nerezza prendeva però anche i tratti stoici di un'attesa irrevocabile della fine che, forse, strideva nella carne di *Eresia della sera*:

King To-Morrow

Improbabili arcani  
Messaggeri del mondo  
Che dal gaio domani  
A noi movete incontro

Spenti i miei paradisi  
Chiudo finestre e porte  
Prima la vostra visita  
Aspetto e poi la morte<sup>14</sup>

<sup>14</sup> G. Giudici, *Da una soglia infinita*, cit., p. 47.



## TRE PREFAZIONI

*Alberto Cadioli*

Scriveva Giovanni Giudici in una breve «Nota» introduttiva a *Per forza e per amore (Critica e letteratura 1966-1995)*, il volume di scritti critici pubblicato nel 1996: «“Per forza e per amore” vuol dire che certe cose le ho scritte perché “volevo” scriverle e altre semplicemente perché mi se ne è data l’occasione e talvolta la necessità»<sup>1</sup>.

Sono senz’altro da rimandare agli scritti d’occasione e di necessità le introduzioni, le prefazioni, le premesse, cioè quegli scritti «liminari» posti sulla «soglia» del testo dell’autore (secondo la felice espressione di Genette)<sup>2</sup> o tutt’al più alla fine. Si potrebbe dire che le introduzioni (scritte spesso per ragioni economiche) sono generalmente commissionate per presentare un’opera e un autore a un gruppo ampio di lettori, e, richiedendo un carattere divulgativo (soprattutto se accompagnano una curatela), propongono informazioni bio-bibliografiche e suggeriscono linee guide per la lettura. Quasi sempre, invece, gli editori richiedono prefazioni, premesse, postfazioni a una personalità il cui grado di notorietà, presso la comunità di lettori che vogliono raggiungere, è già elevato, e questi testi, che Genette definisce «allografi»<sup>3</sup>, cioè non dell’autore, ma di uno scrittore, uno studioso, un critico militante, sono molto prossimi al saggio (e «Questa prossimità è particolarmente sensibile nelle prefazioni postume scritte per la riedizione di opere antiche»<sup>4</sup>). Può per altro accadere che il prefatore «forte della posizione dominante che gli conferisce generalmente le sua notorietà [...] se ne approfitti per andare al di là del presunto og-

<sup>1</sup> G. Giudici, *Nota*, in Id., *Per forza e per amore (Critica e letteratura 1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996, snp (ma p. 6).

<sup>2</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989 (I ed. *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987).

<sup>3</sup> Ivi, p. 266.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

getto del suo discorso in favore di una causa più generale, e a volte completamente diversa»<sup>5</sup>.

In questo senso la prefazione è un genere letterario a sé stante, con uno statuto differente rispetto agli articoli, alle recensioni, agli studi critici: può assumere le caratteristiche di questi o presentarsi come esposizione di annotazioni di lettura personale del prefatore, spesso con la presenza di tratti (anche biografici) del tutto suoi, più che del testo prefato e del suo autore.

A partire dagli anni Settanta, nella bibliografia di Giudici sono registrate sia le introduzioni destinate a un vasto pubblico, sia, soprattutto dagli anni Ottanta, gli scritti che propongono una lettura personale. A questa altezza cronologica, del resto, il poeta è ormai noto ai lettori interessati ai dibattiti letterari e alle pagine culturali di quotidiani e riviste, e a questi si rivolgono gli editori con le nuove edizioni introdotte dalle sue pagine.

Un primo censimento permette di indicare oltre 30 tra introduzioni, prefazioni, note introduttive destinate a libri di vario genere<sup>6</sup>: romanzi e poesie, di autori italiani e stranieri, pubblicati in collane economiche (in particolare quelle dell'editore Garzanti) e in edizioni di pregio (di Tallone o di San Marco dei Giustiniani). Nascosta dalla maggiore visibilità raggiunta da Giudici con la poesia, da un lato, con la collaborazione a quotidiani e riviste dall'altro<sup>7</sup>, l'attività prefatoria non ha goduto di attenzioni specifiche, tanto più che lo stesso autore ripropone pochi testi introduttivi nelle raccolte dei suoi scritti in prosa. Nella *Dama non cercata*<sup>8</sup> erano riprese l'introduzione a *La cosa chiamata poesia* di Jiří Orten (scritta con Vladimir Mikel, 1969), la prefazione a *Impromptu* di Amelia Rosselli (1981), l'introduzione agli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1984); in *Per forza e per amore* la prefazione a *Parla, ricordo* di Vladimir Nabokov (1984),

<sup>5</sup> Ivi, p. 267.

<sup>6</sup> Si veda la bibliografia allestita da Simona Morando e pubblicata in S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Pasion di Prato 2013, pp. 175-179.

<sup>7</sup> Si veda la più recente raccolta di suoi articoli di quotidiano in G. Giudici, *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valse, introduzione di S. Morando, Manni, Lecce 2021.

<sup>8</sup> G. Giudici, *La dama non cercata. Poetica e letteratura. 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985.

l'introduzione a *Guerra e pace* di Tolstoj (1988), la prefazione a *Autobiografia* di Ignazio di Loyola (1992).

Nell'ultimo decennio della sua attività (che si interrompe nei primissimi anni Duemila), oltre alla prefazione per la già ricordata *Autobiografia* di Ignazio di Loyola, Giudici firma gli scritti liminari per *Bestemmia. Tutte le poesie* di Pier Paolo Pasolini (1993), *Lettere stagionali* di Alberto Bertoni (1996), *Piccoli campi. Poesie per «statuette»* di Anna Cascella (1996), *La casa sul Magra e altri passaggi montaliani* (1996, della serie Taccuini di Bocca di Magra, a cura di Zeno Birolli per le Edizioni Capannina), *Scompartimento per lettori e taciturni: articoli, ritratti, interviste* di Grazia Cherchi (1997), *Le poesie* di Amelia Rosselli (1997), *Mosella* di Ausonio (1998), *Giuseppe Gioachino Belli* (1998, volume antologico della collezione Cento libri per mille anni dell'Istituto Poligrafico dello Stato).

In questo intervento ci si concentrerà soprattutto sugli scritti introduttivi alle raccolte poetiche di Pasolini (*Bestemmia. Tutte le poesie*, 1993)<sup>9</sup>, di Amelia Rosselli (*Le poesie*, 1997)<sup>10</sup> e di Belli (*Giuseppe Gioachino Belli*, 1998)<sup>11</sup>: tre autori di primissimo piano della letteratura italiana Otto-Novecentesca, dal profilo molto diverso tra loro, per epoca storica e per scelte di poetica, riletti non a partire da un singolo libro, ma sulla loro opera poetica completa o proposta da un'ampia antologia.

Gli scritti di Giudici che aprono i volumi di Pasolini, Rosselli, Belli (richiamati qui secondo l'ordine della loro datazione) sono pienamente dentro l'orizzonte delle prefazioni «allografe»: possono essere letti in riferimento ai testi e agli autori presentati, oppure ponendoli in relazione allo stesso Giudici e alle sue riflessioni sulla poesia all'altezza dell'ultimo decennio del Novecento.

Il primo dato che può essere preso in considerazione è la presenza, in tutti e tre gli scritti, di un *incipit* che introduce un riferi-

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1993, pp. VII-XXI. Le prime pagine della prefazione di Giudici erano state pubblicate sull'«Unità» del 20 dicembre 1993 con il titolo *Rime sataniche*, in concomitanza con l'uscita del volume. Queste pagine sono ora raccolte in G. Giudici, *Trentarighe*, cit., pp. 241-246.

<sup>10</sup> A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997, pp. VII-XIII.

<sup>11</sup> *Giuseppe Gioachino Belli*, a cura di M. Teodonio, introduzione di G. Giudici, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998, pp. III-VII.

mento personale<sup>12</sup>. Per Pasolini è il richiamo alla recensione che Vittorio Bodini, direttore dell'«Esperienza poetica», aveva chiesto a Giudici nel 1954, all'uscita in contemporanea di tre volumetti di versi pasoliniani: *La meglio gioventù*, *Dal diario*, *Il canto popolare* (alcuni versi del quale sono richiamati in apertura della prefazione a *Bestemmia*)<sup>13</sup>. Per Amelia Rosselli il ricordo dei loro incontri, suscitato dalla notizia della morte («L'ultima volta che ho visto Amelia Rosselli è stata un'immagine di repertorio della televisione la sera stessa del suo suicidio, il 12 febbraio 1996<sup>14</sup>. / Di persona non l'avevo più incontrata da diversi anni, dopo una parentesi di amichevole frequentazione intorno al 1980») <sup>15</sup>. Per Belli la dichiarazione, rivolta «al cortese lettore», di non essere «un esperto della poesia di Giuseppe Gioachino Belli», quanto piuttosto un suo «devoto ma discontinuo lettore»<sup>16</sup>.

Si può anche segnalare, preliminarmente, che l'*explicit*, dopo la firma, porta un ulteriore riferimento personale, sia nella prefazione a *Bestemmia* («La Serra, luglio-agosto 1992») <sup>17</sup> sia in quella a *Le poesie* di Rosselli («Milano-La Serra di Lerici, 26 aprile - 4 maggio 1997») <sup>18</sup>.

Comune ai tre scritti è la suddivisione in parti numerate (sei per Pasolini, cinque per Rosselli, cinque per Belli), in ciascuna delle quali si approfondisce un aspetto specifico dell'autore e della sua opera. Questa caratteristica accomuna la scrittura prefatoria a quella di alcuni saggi, nei quali Giudici procede ugualmente per acco-

<sup>12</sup> Anche la prefazione alla *Mosella* di Ausonio si apre con un riferimento personale: «Mio titolo, almeno sentimentale, a discorrere della Mosella [...] è l'essere stato ormai più di quarant'anni fa a Metz, la città che è bagnata dalle sue nobili e (oggi non saprei dire quanto) chiare acque» (G. Giudici, *Un poeta prudente*, in D.M. Ausonio, *La Mosella*, prefazione di G. Giudici, introduzione e traduzione di L. Canali, Tallone, Alpignano 1998, p. 13).

<sup>13</sup> G. Giudici, *Pasolini: l'inespresso esistente*, prefazione a P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. VII. D'ora in poi richiamata con *Pasolini*, cui segue il numero di pagina.

<sup>14</sup> Nella prima edizione del 1997, dalla quale si cita, è indicata come data di morte di Amelia Rosselli il 12 febbraio: la data corretta era tuttavia l'11 febbraio, e questa si legge nelle edizioni successive.

<sup>15</sup> G. Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, prefazione a A. Rosselli, *Le poesie*, cit., p. VII. D'ora in poi richiamata con *Rosselli*, cui segue il numero di pagina.

<sup>16</sup> Id., *Belli e la lingua strana*, introduzione a *Giuseppe Gioachino Belli*, cit., p. III. D'ora in poi richiamata con *Belli*, cui segue il numero di pagina.

<sup>17</sup> *Pasolini*, p. XXI.

<sup>18</sup> *Rosselli*, p. XIII.

stamenti di tasselli (a volte numerati, per esempio in *La dama non cercata* che dà il titolo alla raccolta del 1985<sup>19</sup>, a volte no), il cui andamento si sviluppa con la concatenazione di idee e osservazioni generate e approfondite di tassello in tassello.

Nella prefazione a *Bestemmia* – che porta il titolo: *Pasolini: l'inespresso esistente* – viene proposta una lettura critica che rivela la distanza dell'esperienza poetica pasoliniana da quella dello stesso Giudici. Dopo il richiamo alla «particolare attenzione» prestata, nella recensione del 1954 sull'«Esperienza poetica», all'«appassionato respiro del poemetto, decisamente inconsueto in un contesto di cultura poetica governato più da un'avara prudenza che da generosi slanci»<sup>20</sup>, viene sottolineato che i versi di *Canto popolare* riportati nell'*incipit* della prefazione («*Improvviso il mille novecento / cinquanta due passa sull'Italia...*») erano rimasti a giacere nella memoria. A «distanza di quasi quarant'anni», dunque, vengono recuperati e manipolati con la sostituzione della parola «passa» con un «più aggressivo “irrompe”», perché il soggetto non è più l'anno millenovecento cinquanta due, ma lo stesso Pasolini<sup>21</sup>, che appunto irrompe e occupa tutta la scena: «La sua opera (versi e prosa, cinema e critica) è un “unicum” nel panorama europeo; e, nel suo proprio svolgimento, un “continuum” dove non è possibile non dico recidere ma semplicemente dipanare i fili che da una zona rinviando all'altra»<sup>22</sup>.

È evidente la differenza che divide il «personaggio» Pasolini dalla figura di Giudici, improntata all'*understatement*, ma anche da quella dei personaggi posti da Giudici nei suoi versi, «impiegati della vita» si potrebbe dire; ed è evidente la differenza che separa gli aspetti poetici del primo (che si comporta come se tutto fosse poesia) da quelli del secondo. In un'intervista del 1995 lo stesso Giudici dirà: «Io non mi sento particolarmente appassionato alla poesia di Pasolini»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> G. Giudici, *La dama non cercata*, in Id., *La dama non cercata*, cit., pp. 37-45.

<sup>20</sup> *Pasolini*, p. VII.

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

<sup>22</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>23</sup> *Un poeta dal Paradiso all'Inferno*, intervista di A. Fiori a G. Giudici, in «l'Unità», 28 ottobre 1995, ora in G. Giudici, *Trentarighe*, cit., pp. 279-284. I non facili rapporti tra Giudici e Pasolini sono stati approfonditi in S. Morando, *Un coetaneo, un maestro ai margini, un'ombra. Giudici e Pasolini di fronte a Sbarbaro, in Sbarbaro e gli altri*. Atti del Convegno nazionale di studi (Spotorno, 1-2 dicembre 2017), a cura di P.L. Ferro e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani/Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2019, pp. 159-178.

La prefazione mette in risalto vari spunti che interessano anche l'esperienza umana e poetica dello stesso Giudici. Tra questi, già all'inizio, il rapporto poesia/fede, in quanto la poesia «è sorella o, comunque, parente della fede, di una qualche fede»<sup>24</sup>, da abbracciare o da abiurare, anche in chiave di «scandalo» («senza “scandalo” non si dà poesia»)<sup>25</sup>. Lo scandalo rimanda a San Paolo, sul quale Pasolini aveva anche pensato di realizzare un film: ma il punto di vista pasoliniano non è quello dell'educazione cattolica introdotta da Giudici nei suoi versi.

Nella prefazione a *Bestemmia* viene invece posta in rilievo, in particolare, l'impossibilità di considerare Pasolini al di fuori della dimensione pubblica («Ma esiste, è esistita, una “vita privata” di Pasolini? O non è stato invece egli stesso a rifiutarla, destinando la propria biografia, non soltanto intellettuale, a materiale pubblico del fare poetico?»)<sup>26</sup>, dentro la quale porre la propria diversità, in primo luogo sessuale, e dentro la quale *agire* in un «continuum» tra la scrittura e il cinema che «non subisce fratture». Ancora più specifica è l'osservazione sul rifiuto ostentato da Pasolini della co-autorialità dell'«azione poetica»: «Nella dilagante liturgia dell'azione-poesia pasoliniana c'è un attore unico e polivalente. È, dunque, lui stesso il suo testo; e non soltanto per “ossessione narcissica”»<sup>27</sup>. La poesia, per Pasolini, non nasce, dunque, per l'imporsi della lingua come «co-autrice» nel lavoro poetico (idea fondamentale per Giudici, che la espone in tanti scritti raccolti in particolare, ma non solo, in *La dama non cercata*), ma coincide con l'«autore-attore»: «al lettore dell'ultimo Pasolini non resterebbe altra scelta che quella di portarsi a casa, ancor prima del poema, il Poeta»<sup>28</sup>.

Sono numerosi i possibili spunti suggeriti dalla prefazione di Giudici, che introduce vari «scandali» pasoliniani, sottolineando per esempio che «Pasolini (e anche questo è uno “scandalo”) scrive da “personaggio storico”, nella generosa speranza o illusione che tale deve considerarsi, pur al di qua della storia, il poeta»<sup>29</sup>. Sebbene lo sguardo del prefatore sia sempre concentrato sulla figura

<sup>24</sup> *Pasolini*, p. IX.

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

<sup>26</sup> *Ivi*, p. X.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. XVIII.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. XIX.

dell'autore di *Bestemmia* (definito «poeta tragico nel significato fondamentale della parola: tragico come tragica è la sindrome schizoide della dialettica; tragico e perciò lacerato; lacerato specialmente dalla sua ossimorica vocazione a contraddirsi, a proclamare il dubbio»)<sup>30</sup>, affiora tuttavia una riflessione di carattere generale, che vale la pena riprendere per esteso, perché, in queste righe, Giudici mette in primo piano il proprio pensiero:

volendoci qui limitare a una riflessione sull'opera in versi, si dovrà ricordare che non v'è poesia degna del nome non recepibile, in definitiva, come entità «translinguistica» e come *azione*. Molto sta a vedere quanti e quali siano gli *attori* di questa *azione*: autore e prodotto, prodotto e utente, tempi e luoghi e circostanze della produzione e dell'uso. Se poi volessimo considerare la «lingua» nel suo significato più specifico, differenziante e limitativo, insomma post-babelico, come non sottolineare la persistente tendenza pasoliniana a dilatarne continuamente i confini in direzione di quella lingua «strana e straniera» che è e resta la lingua poetica?<sup>31</sup>

«Lingua strana» entrerà anche nel titolo di un articolo dell'«Unità» (*Una lingua «strana» per inventare. Questa è la poesia*), uscito il 5 novembre 1993<sup>32</sup>, ma andrà ricordato che nella poesia *Angelus*, il cui soggetto è Pasolini (e il cui titolo rimanda agli «Angelus» della *Religione del mio tempo*)<sup>33</sup>, lo stesso poeta è chiamato da Giudici «Strano e straniero ospite», in qualche modo rifiutato «Da l'una e l'altra chiesa» (cioè dal mondo cattolico e da quello comunista)<sup>34</sup>. Nelle due ultime quartine di *Angelus* Giudici ricorda il «perverso teatro al quale ti addussero / Ebbrezza di applausi e seguaci / La tua passione – amore e disamore / Popolo di se stesso traditore», e il «nodo / Che per noi liberava la tua voce»<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Ivi, p. XX.

<sup>31</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>32</sup> È ora raccolto in G. Giudici, *Trentarighe*, cit., pp. 238-241.

<sup>33</sup> Il rimando ai versi di *La religione del mio tempo* è stato sottolineato da Carlo Ossola, che mette in risalto anche i numerosi riferimenti all'opera di Pasolini nel suo commento alla poesia in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999, vol. III. *Ottocento-Novecento*, pp. 1727-1728.

<sup>34</sup> G. Giudici, *Angelus*, in *Empie stelle*, Garzanti, Milano 1996, poi 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, Mondadori, Milano 2000, p. 1093.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Centrata pressoché tutta sulla lingua è la prefazione anteposta nel 1997 all'edizione delle poesie di Amelia Rosselli, intitolata: *Per Amelia: l'ora infinita*. È un nuovo contributo di Giudici sulla poetessa, dopo l'introduzione alla prima edizione del 1981 di *Impromptu*<sup>36</sup> (pubblicata da San Marco dei Giustiniani: ed era stato lo stesso Giudici a consigliare ad Amelia di rivolgersi al piccolo editore genovese)<sup>37</sup>, ripresa più volte in seguito<sup>38</sup>. Alla Rosselli era stata dedicata anche la poesia *Labiale muta* («*Per Amelia Rosselli i. m.*»)<sup>39</sup>: vi veniva ricordato il primo incontro con lei (che aveva subito posto una domanda sulla poesia, «non senza stento / Puffando la labiale / Muta»)<sup>40</sup>, sul quale torna anche la prefazione del 1997.

Nello stesso scritto, prima di arrivare a parlare della lingua poetica, Giudici ricorda altri incontri con Amelia, citando esplicitamente l'ultimo verso della poesia che dà il titolo alla propria raccolta *Il ristorante dei morti* – «Passò anche Amelia, volava come una tunica»<sup>41</sup> – e spiegandone l'origine: era con un amico, la prima volta che la vide, e lei «indossava una camicetta bianca, o di colore molto chiaro, lievemente mossa dal venticello che era nell'aria e (forse!) con una scollatura rettangolare che poté, nel ricordo di tanti anni dopo, suggerire una certa idea di tunica»<sup>42</sup>.

Dato a Pasolini il merito di avere scoperto il valore poetico di Amelia Rosselli (da lui presentata nel 1963 su «il Menabò 6») e ricondotto a un elemento importante ma non determinante il

<sup>36</sup> A. Rosselli, *Impromptu*, introduzione di G. Giudici, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981 (poi ivi, 2003, con l'indicazione «prefazione di G. Giudici»). Riprendendo il testo in *La dama non cercata* (pp. 186-192), Giudici indicava nel titolo «prefazione» (*Per Amelia Rosselli: prefazione a "Impromptu"*), anche se in calce riportava la data 1981. Le citazioni e i numeri di pagina faranno riferimento alla pubblicazione in questa raccolta.

<sup>37</sup> «Mi aveva chiesto consiglio sul come e presso chi pubblicarlo e io non avevo avuto esitazioni nel farle il nome di Giorgio Devoto che, nelle genovesi edizioni San Marco dei Giustiniani, aveva già stampato autori italiani e stranieri accanto ai quali lei si sarebbe trovata in degna compagnia» (*Rosselli*, p. VII).

<sup>38</sup> È stata ristampata in A. Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Garzanti, Milano 1987. Ci si limita qui a segnalare le prefazioni, ma la Rosselli è stata ricordata da Giudici anche in vari articoli per quotidiani e riviste.

<sup>39</sup> G. Giudici, *Labiale muta*, in Id., *Save Our Souls e altri inediti*, in Id., *I versi della vita*, cit., pp. 1245-1246.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Id., *Il ristorante dei morti*, in Id., *Il ristorante dei morti*, Mondadori, Milano 1981, poi in Id., *I versi della vita*, cit., pp. 555-556, p. 556.

<sup>42</sup> *Rosselli*, pp. VII-VIII.

*lapsus* indicato da Pasolini «come procedimento di lingua poetica», Giudici individuava nella poesia di Rosselli «un *continuum* dove coesistono in interazione reciproca una serie di componenti», tra le quali «una componente linguistica di natura “sismica” e magmatica, segnata spesso da un triplice movimento (sussultorio, ondulatorio e basculatorio) che ne determina una permanente labilità di significato e valore»<sup>43</sup>. Questa è una condizione della poesia in generale, come veniva affermato, ma la scrittura di Rosselli la esaspera in «un giuoco, più che di veri lapsus, di adiacenze e ambiguità semantiche, dove una parola appare sempre pronta a “sbandare” o a “tracimare” in un’altra che minimamente la suggerisca, la ricordi o le somigli»<sup>44</sup>.

Introducendo *Impromptu* nel 1981 Giudici aveva messo in risalto vari aspetti (in particolare la «ridondanza spontanea» tipica della «cosiddetta “lingua poetica”») <sup>45</sup>, ma già allora ponendo in primo piano le modalità di funzionamento della lingua della poesia. Definito il tema dell’ispirazione come «illuminazione» che «si dà in una zona, per dir così, trascendentale», nella quale si parla una lingua che è straniera a quella comune, si sottolineava la distanza dell’una dall’altra: «sono due lingue reciprocamente straniere così come nel sogno (poniamo) di un volto amato la cui visione mi intenerisca fino alle lacrime sono reciprocamente estranee la dimensione del sogno e quella dei miei occhi che, svegliandomi, trovo impregnati di un pianto materiale e coincidente»<sup>46</sup>. A questa «grazia» (come viene definita) deve guardare con umiltà il poeta: «una umiltà istintuale che ci porti a rivivere e a riconquistare la nostra lingua comune quasi fosse una lingua straniera»<sup>47</sup>.

Nel 1997, nella quarta parte della prefazione *Per Amelia: l’ora infinita*, Giudici torna su questa idea con parole molto simili:

Riconquistare la propria (o, comunque, una propria) lingua come una lingua straniera, liberata dall’usura dell’abitudine e pertanto investita di una più intensa potenzialità comunicativa, è privilegio e anche

<sup>43</sup> Ivi, p. IX.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> G. Giudici, *Per Amelia Rosselli: prefazione a “Impromptu”*, in Id., *La dama non cercata*, cit., p. 188.

<sup>46</sup> Ivi, p. 190.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

arduo compito del poeta: privilegio che gli è accordato dalla grazia misteriosa (o, manzonianamente, «divino spavento») comunemente chiamata ispirazione e più sommessamente definibile come positiva autocostrizione allo scrivere; compito che è impossibile assolvere senza il soccorso di quella grazia<sup>48</sup>.

La lingua della poesia come «lingua straniera» era presente, si è visto, nella prefazione a *Bestemmia* di Pasolini, ma la riconquista di una propria lingua è fondamentale per chi, come Rosselli, compone versi in tre lingue differenti.

I richiami di Giudici al tema dell'«ispirazione» e a quello della «lingua straniera e strana» ricorrono di frequente negli interventi orali, negli articoli, nei saggi critici degli anni Ottanta e Novanta. Basti qui una citazione da una conferenza del 1992, che anticipa quello che poi sarà suggerito anche nella prefazione alle poesie di Amelia Rosselli, e cioè che l'«unico modo» in cui si deve leggere una poesia è quello di tenere conto di «tutte le ambiguità e di tutte le suggestioni di senso che concorrono a caratterizzare la cosiddetta lingua poetica, una lingua (rispetto alla normale lingua d'uso) da studiarci e da apprendersi quasi come una lingua straniera, o quanto meno, strana»<sup>49</sup>. Già nella prefazione a *Impromptu* Giudici esponeva una riflessione poi ricorrente in tutti i successivi scritti di poetica: «Non sarà infatti il poeta a guidare la parola, ma da questa dovrà lasciarsi guidare e con essa coincidere, in essa e nel suo volo appiattirsi, farne un suo tappeto d'Aladino»<sup>50</sup>.

Le altre componenti che Giudici rilevava nelle poesie di Amelia Rosselli riguardano l'intertestualità (ma Giudici parlava di rimandi a citazioni evidenti di poeti amati da Rosselli) e la tensione a parlare della propria «esperienza privata», «ora in chiave essenzialmente mondana e profana, ora con accenti che possono ricordare le scritture dei grandi mistici»<sup>51</sup>. Da qui anche la sottolineatura della «straordinaria tensione erotico-religiosa, delirante amore [...] o inguaribile “Mal de Dieu”, che induce alla mente una sacro-profana Caterina da Siena o Maria Maddalena de' Pazzi»<sup>52</sup>; una tensione religiosa richiamata nelle

<sup>48</sup> Rosselli, p. X.

<sup>49</sup> G. Giudici, *Il dono totale*, in Id., *Per forza e per amore*, cit., p. 38.

<sup>50</sup> Id., *Per Amelia Rosselli: prefazione a «Impromptu»*, cit., p. 188.

<sup>51</sup> Rosselli, p. IX.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

righe finali della prefazione con la citazione dei versi da *Primi scritti* che incominciano «Jesù che sei nel mio cuore...»<sup>53</sup>.

Una particolare attenzione viene prestata a quella che si potrebbe «definire (almeno nella tradizione italiana) nuova prosodia»<sup>54</sup>, in base alla quale la poesia «è sempre ben governata da un ritmo anche laddove il verso sembrerebbe sconfinare nella prosa»<sup>55</sup> e i motivi introdotti non sono «soltanto di racconto o di *dérèglement* immaginativo, ma anche ritmici, lessicali, prosodici, che si sviluppano in un'ostinata e ossessiva sequenza musicale quasi inseguendo un acme di sempre incompiuta compiutezza»<sup>56</sup>. Fondata sugli studi di composizione musicale compiuti da Rosselli, questa nuova prosodia trova espressione teorica in *Spazi metrici*, con le cui pagine Giudici si confronta nella quinta parte della prefazione («Cito, per me stesso, da *Spazi metrici*»), riportando un lungo passo nel quale la sillaba veniva indicata come «particella ritmica», la parola come «definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione», la frase come «un'idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile», e infine il periodo come l'«esposizione logica di un'idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e “in divenire” e spesso anche inconscia...»<sup>57</sup>.

Di fronte alle scelte della poetessa – comprese quelle grafico tipografiche imposte agli editori, che si voleva riproducessero il quadrato disegnato dai versi composti con la macchina per scrivere – Giudici sottolineava l'importanza della tensione teorica fondata sulla nuova (e personale) prosodia, avvisando tuttavia il lettore che non si trattava dell'«unica ed esclusiva strada per il rinnovamento del verso»<sup>58</sup>.

Arrivati a questo punto del percorso non stupisce leggere nell'introduzione a Belli – significativamente intitolata *Belli e la lingua strana* – che la lingua della poesia è «essa stessa più che “straniera”»<sup>59</sup>.

Fin dalle prime righe, tuttavia, viene messo in rilievo il punto chiave della lettura di Belli: il prefatore si dichiara «sedotto e tra-

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

<sup>54</sup> Ivi, p. XI.

<sup>55</sup> Ivi, p. X.

<sup>56</sup> Ivi, pp. X-XI.

<sup>57</sup> Ivi, p. XII.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Belli*, p. V.

scinato dal gran teatrino linguistico che di se stesso il Poeta dei *Sonetti romaneschi* continua a proporre nella fantasmagoria degli infiniti travestimenti, nella maestria della rima esaltata dalle ossitonie, nella sapiente varietà delle soluzioni prosodiche, nelle sue lessicali arditezze»<sup>60</sup>.

Il teatrino linguistico e la fantasmagoria dei travestimenti, più che gli altri elementi individuati nella poesia belliana, sono al centro della riflessione, che continua con un altro possibile richiamo al mascheramento dell'io richiesto al poeta: «Il perentorio *je est un autre* di Arthur Rimbaud non è, del resto, assumibile a norma canonica di quella positiva tecnica di auto-alienazione (auto-allucinazione!) che è ogni autentico e necessario atto poetico?»<sup>61</sup>.

Anche in questo caso Giudici ricorre all'autocitazione: questa volta senza un richiamo esplicito, anche perché non si tratta di introdurre un verso con un nome, come nel caso di Pasolini e di Amelia Rosselli, ma un richiamo di poetica: «Se “la lingua è una maschera” (come si può leggere persino in una qualche 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 ed egemone *koiné* della specifica contingenza geografica, culturale, sociale»<sup>62</sup>. I due versi citati appartengono a *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*<sup>63</sup>, che, a sua volta, è una «pantomima», come la definisce Rodolfo Zucco nelle note di commento in *I versi della vita*, mettendo in rilievo l'ambito teatrale del componimento<sup>64</sup>, nel quale l'io si maschera per cercare una possibile sopravvivenza.

Il travestimento linguistico di Belli corrisponde al travestimento personale, necessario per parlare in libertà: «non soltanto la parlata, ma l'anima stessa della plebe di Roma [...] il nostro Poeta dovette fare proprie, assumendone la maschera popolana in una sorta di inesauribile e interminabile autocarnevalizzazione»<sup>65</sup>. Era il modo

<sup>60</sup> Ivi, p. III.

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> È raccolta in *Il male dei creditori*, ora in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., pp. 344-345.

<sup>64</sup> R. Zucco, *Apparato critico di Il male dei creditori*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1479.

<sup>65</sup> Belli, p. V.

trovato da Belli per assicurarsi «nell'immediato un grado di libertà anche politica e di personale disinibizione che non gli sarebbe stato altrimenti consentito, né egli medesimo avrebbe probabilmente osato o ritenuto di consentirsi»<sup>66</sup>. Appunto: «*Larvatus prodeò. Je est un autre*. Più che mai ciò valga per il Nostro» (che a un certo punto avrebbe smesso di scrivere in romanesco, forse, ipotizzava Giudici, per «non prendere in giro ulteriormente anche se stesso»)<sup>67</sup>.

Grazie alla scelta di una lingua poetica che si «può, fin dal suo nascere considerarsi lingua “morta” e appunto, in quanto tale, libera da impedimenti ed obblighi di convenienza e di etichetta», Belli ha potuto dare del suo mondo «una rappresentazione a 360 gradi quale, nella letteratura del nostro Paese, forse soltanto un Boccaccio o un Alessandro Manzoni potrebbero aver vantato»<sup>68</sup>.

Giudici non andava oltre (se non per dire che è inutile il raffronto con altri poeti dialettali, facendo solo un accenno problematico a Porta e a Tessa), ma poneva una domanda di fronte alla moltiplicazione dei personaggi dei sonetti belliani: Belli come Balzac? I sonetti come la *Comédie Humaine*? Alla risposta che il paragone è «fin troppo scontato»<sup>69</sup>, si aggiungeva la proposta di leggere Belli con lo sguardo di Colby, il protagonista della commedia *L'impiegato di fiducia* di T.S. Eliot, che si interroga sulla scoperta di poter fare qualcosa «così lontano dai [suoi] precedenti interessi», arrivando a queste riflessioni: «Come se stessi diventando un'altra persona», ma «Non sono del tutto sicuro che mi piaccia / l'altra persona che mi sento diventare, / anche se mi affascina»<sup>70</sup>.

Belli, per quanto «frequentatore di buoni salotti e socio di Accademie»<sup>71</sup> e benché non parlasse il dialetto della plebe, «Per fortuna sua, e soprattutto nostra» scelse comunque di scrivere «superbamente» in quel romanesco che era «la sua “lingua straniera”»<sup>72</sup>.

Con questa considerazione si chiude l'introduzione al volume delle poesie di Belli: leggendola in filigrana emerge con evidenza la consonanza del prefatore con le scelte del poeta in romanesco, non

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Ivi, p. VI.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Ivi, p. VII.

<sup>71</sup> Ivi, p. III.

<sup>72</sup> Ivi, p. VII.

tanto perché, in apertura della seconda parte dello scritto, Giudici si interroga sul suo personale rapporto con il dialetto (quello delle Grazie all'epoca dell'infanzia, in particolare) e con i tentativi di scrivere versi in quella lingua a sua volta «straniera», quanto perché tutta la sua opera è stata un continuo passare da una maschera all'altra. In una lettera a Franco Fortini, del 24 febbraio 1963, c'era già la teorizzazione (allora condivisa dallo stesso Fortini) della necessità di indossare una maschera per scrivere versi. Una maschera da cercare, sul piano delle scelte stilistiche, «non nel guardaroba novissimo, ma nel guardaroba tradizionale»<sup>73</sup>; una maschera cui ricorrere, soprattutto, per i tanti possibili travestimenti da mettere in scena, volendo rappresentare «la vita in versi», come suona il titolo della raccolta del 1965, nella quale si può individuare il primo vero cambiamento della poesia di Giudici, con l'affermazione di un'identità poetica del tutto personale e originale.

Giudici trovava nelle scelte di Belli la stessa modalità, lo stesso intento, lo stesso sguardo che aveva presieduto a tante sue poesie, dalla *Vita in versi* in poi, e che aveva dato origine a tanti suoi personaggi, *personae*, appunto, maschere degli altri e di sé. Il suo ultimo, ampio scritto introduttivo, dedicato al grande scrittore ottocentesco, assume anche il significato di un'esposizione implicita della propria poetica e della propria azione di poeta.

<sup>73</sup> Lettera di G. Giudici a F. Fortini, del 24 febbraio 1963, in F. Fortini-G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki, Firenze 2018, p. 84.

# STREGHE, MISTICI E ALTRE ERESIE NELLE PREGHIERE DELLA SERA

Riccardo Corcione

Gli scritti dell'ultimo Giudici, fra teatro, poesia, saggi e articoli di giornale, concorrono a dipingere un panorama dai tratti autobiografici e fortemente riepilogativo: il poeta ingaggia un corpo a corpo con la propria parabola artistica, compiendo bilanci su un'esistenza che si approssima alla fine. Di verso in verso, dalla dimensione esistenziale di un tempo della fine, quello della vecchiaia, egli si misura con la prospettiva collettiva e sempre più universale della fine del tempo, intesa sia come tramonto di un'epoca storica sia come esaurimento delle coordinate epistemologico-antropomorfe sia come soglia ontologica fra un qui e un altrove. La caduta del muro di Berlino e la crisi delle ideologie, nello specifico, spingono Giudici a tornare sul difficile rapporto fra esistenza e storia, grande tema della *Vita in versi* e di altre raccolte, come *Autobiologia* e *Il ristorante dei morti*. A differenza delle prime, le opere degli anni '90 aprono un confronto inedito e più serrato con il XX secolo, con il suo tramonto e con un'eredità intellettuale quanto mai difficile da circoscrivere<sup>1</sup>.

La messa in crisi di una fortiniana prospettiva messianica e di un ordine a misura d'uomo, ma che sappia rovesciare l'opprimente linearità del tempo, spinge lo sguardo di Giudici a tornare sulle passate battaglie politico-intellettuali. La «nostalgia di religione»<sup>2</sup> accompagna la ripresa, nello sguardo critico degli articoli usciti sul «Secolo XIX» fra fine anni '80 e i primi '90<sup>3</sup>, del tema della fede in un "vero", nonostante la crisi degli ideali comunisti:

<sup>1</sup> Ho affrontato queste tematiche nel saggio *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*, Ledizioni, Milano 2023, da cui questo intervento prende le mosse.

<sup>2</sup> F. Camon, *Giovanni Giudici* [intervista], in Id., *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167, p. 160.

<sup>3</sup> «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

Avere un ideale, una speranza, non importa se destinati ad essere delusi; nutrire un'utopia, guardare a un futuro; tutto ciò di cui oggi il mondo dei giovani, e anche dei non più giovani, soffre appunto l'assenza, la mancanza; e in una società che non si può più nemmeno definire di classi, bensì di ceti, di ricchi e di miserabili, di furbi e di ingenui, dove uniche strade al bene (sia esso il Corpo Mistico di San Paolo, al di là della storia; o una campanelliana "città del Sole"; o, senza troppo pretendere, un assetto sociale dove condizione irrinunciabile di libertà sia la giustizia) sembrano esser diventate la Kawasaki o la *hit parade*, il tredici al totocalcio o la risposta esatta al telequiz, quando non poi le tragiche scorciatoie della droga<sup>4</sup>.

Questa «religione per la storia» e «per oltre la storia»<sup>5</sup> di fortiniana memoria torna preponderante. È non a caso il messianismo storico diventa uno dei cardini centrali della drammaturgia del *Paradiso* dantesco (1991), un aldilà utopico e pieno di contraddizioni novecentesche. Ecco un appunto di Giudici durante la scrittura per il teatro di Tiezzi:

Il Paradiso ci porta  
alla fine della storia  
Il Corpo Mistico è la  
Società senza classi<sup>6</sup>

Quell'«ignoto non ancora accaduto»<sup>7</sup> che è la «fine della storia» dell'uomo, meta irraggiungibile se non nell'utopia di un *itinerarium mentis* paradisiaco, descrive un'istanza politico-spirituale, un messianismo dai tratti benjaminiani in cui, assieme ad altri scrittori e intellettuali, Giudici "credeva" e resiste nel credere. Nonostante

critico, ambizioso di farsi interprete dello "stato d'animo" degli esclusi dal potere» (S. Morando, *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno» (1989-1992, 1997-2001)*, in P. Polito-A. Zollino (a cura di), *Giovanni Giudici. I versi e la vita*, prefazioni di G. Benelli e L. Basile, Accademia Lunigianese di Scienze «Giovanni Capellini», La Spezia 2016, pp. 191-211, p. 196).

<sup>4</sup> G. Giudici, *La religione non è una chiesa*, in «Il Secolo XIX», 17 marzo 1989.

<sup>5</sup> Id., *La teologia è piccola e brutta*, poi in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 186.

<sup>6</sup> *Agenda 1990 a*, 12-13 luglio (conservata presso il fondo Giovanni Giudici del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, come le successive pagine dalle agende citate).

<sup>7</sup> G. Giudici, *L'ignoto che incombe su tutta l'umanità*, in «Il Secolo XIX», 27 gennaio 1991.

perda valore, infatti, la fede in un rovesciamento storico-temporale – come afferma un passo di Robert Frost citato a più riprese in questo periodo – non smette di essere vera.

Fra *Empie stelle* (1996) ed *Eresia della sera* (1999) prende sempre più piede – e si fa sempre più duro – questo confronto con un’idea-religione: al «traditi da empie stelle» di *Alexàmenos* (v. 19) fa eco il *Voltati dopo tanto* della sezione *Frammenti dal Comunismo* dell’ultima raccolta. Guardando il periodo dall’alto, la postura giudiciana davanti a un credere fallito nel tempo, alla contraddizione umana di una *vita imperfetta* che rende empio ogni tentativo di religione, resta quella ironicamente dichiarata nella poesia *Gelassenheit*:

Buoni consigli e io Le giuro che ci provo

Ad applicarli ben che poi mi dimentico  
Faccio come mi viene non posso rinascere nuovo  
Basta lo so prevedo i Suoi commenti

Sempre fui a capo chino alzarlo adesso  
Qual senso avrebbe e allora giù gli occhi al suolo  
Anzi in ginocchio o tutto lasciarsi cadere  
A terra si fa più presto e viva la nostra malora<sup>8</sup>

L’ammissione di una sconfitta rispetto al tempo storico, l’accettazione di una «malora», di un “noi” ormai trascorso, non comporta l’accettazione di un nuovo ordine del tempo, di una nuova “maschera”, ideologica o meno: «non posso rinascere nuovo», afferma l’io, piuttosto «tutto lasciarsi cadere», per fedeltà a *empie stelle*. La *Gelassenheit* heideggeriana di ascendenza eckhartiana (letta attraverso il saggio *Storia del nulla* di Sergio Givone)<sup>9</sup> indica l’accetta-

<sup>8</sup> Id., *Gelassenheit*, vv. 9-16, in *Empie stelle*, Garzanti, Milano 1996, poi 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, Mondadori, Milano 2000, p. 1105.

<sup>9</sup> «Dunque, non resta che investire la via. Fino ad annullare la volontà, ma anche fino a riconoscere che la volontà annullata o, come dice Eckhart, sprofondata nel nulla, non è la volontà che semplicemente non c’è più o non è più attiva ma è la volontà che vuole a partire dal nulla: vuole le cose e l’essere e Dio come dal loro al di là. Vuole tutte queste figure ontologiche, figure di realtà, non come precomprese dalla necessità bensì come eventi che scaturiscono liberamente dalla “abissalità del divino”. *Gelassenheit* è il termine che implica la coincidenza del massimo di passività e del massimo di attività» (S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 63-64).

zione di una fine e di un'incapacità di religione, e quest'accezione si rende condizione necessaria affinché nella perdita possa avere spazio un'alterità assoluta, che coincide con il fondamento negativo dell'essere. L'immagine della *Gelassenheit* rappresenta solo una delle ultime riprese giudiciane dalla mistica, che trovano nella sintesi degli anni '90 e nell'esplorazione liminare del credere uno spazio importante.

Nell'ultimo Giudici la questione religiosa si pone anzitutto come perdita, abita il panorama esistenziale e storico della fine e si trasforma in eresia per lo scarto ormai definitivo con il tempo moderno. Per questo con la sezione *De fide* si arriva a una formula che approda a un credere eretico, congenito alla contraddizione umana:

Ma è a questo punto che l'interrogativo se si sia o meno «immortali» sposta le sue ragioni dal piano genericamente culturale a un piano politico. Ma, ancora e sempre a questo punto, sarebbe erroneo, secondo me, porre il problema nei termini, tradizionalmente fideistici, di «credere» o «non credere» in base a una dimostrabile «verità», o almeno, plausibilità del «creduto»: per il semplice fatto che la sua «indimostrabilità» lo metterebbe fuori della portata di un approccio inevitabilmente «antropomorfo» [...]. Paradossalmente potremmo sfidare ogni umana logica (ed etica) ammettendo un «voler credere» in alcunché di «non vero». Fino a tanto può estendersi, del resto e magari in versi, la nostra immaginazione: *O gloria del pensiero / Credere in ciò che non sia vero*<sup>10</sup>.

L'idea di religione giunge nella sintesi contraddittoria dell'ultimo Giudici a sovrapporsi al suo contrario storico, l'eresia, per sfuggire all'antropomorfismo. Non a caso, nell'accartocciarsi finale su se stesso, tra ordine empio e perdita del mistero, l'io poetico si rispecchia soprattutto in una serie di parabole eretiche – tutte consumate in quel sottile confine che separa (e unisce) ortodossia ed eresia: i casi celebri degli anabattisti, di Paolo Sarpi, di Giovanni Diodati e di Galileo Galilei; vecchi maestri e interlocutori religiosi come Ernesto Buonaiuti, Lorenzo Milani ed Ernesto Balducci; altri “eretici” contemporanei come David Maria Turolfo, Ivan Illich e Sergio Quinzio; poeti dalla “doppia chiesa” come Charles Péguy, Franco Fortini e Pier Paolo Pasolini. Tutte queste voci, alcune delle quali

<sup>10</sup> G. Giudici, *Possono guardare la morte gli occhi della vita?*, in «L'Unità», 21 maggio 1997. Gli ultimi due versi sono i vv. 11-12 di *Fatina*, in *Empie stelle*, cit., p. 1064.

compaiono già negli scritti precedenti, sono alluse ed evocate negli scritti in prosa e in poesia, emergendo in un crescendo finale, quando il concetto di eresia si fa apice del percorso sul tempo e sulla fine.

Una delle ultime apparizioni di quell'“idea-religione”, che resiste nel paradosso degli eretici e di altre figure come i “tristi vescovi bolscevichi”<sup>11</sup>, la ritroviamo nella lettura (testimoniata dalle agende) di un libro quanto mai “eretico” di Quinzio, *Mysterium iniquitatis*, in cui, tramite lo scenario di un'autodistruzione della chiesa romana, prende corpo la sfida totale di una «fede» che chiede di essere seguita fino alla fine, fino appunto al proprio fallimento e alla propria autodistruzione temporale.

Parallelamente a questa riflessione sull'esistenza, d'altro canto, il poeta della *Vita in versi* si concentra sul segno nel suo rapporto con il tempo: l'antico credo nelle parole d'ordine di una *Weltanschauung* umana si trasforma nella ricerca di un'ultima poesia “religiosa”. L'aspirazione alla transustanziazione della parola che si fa cosa e destinata a uno splendido fallimento si lega all'inchiesta sulla contraddittoria fede nel “vero” – nel suo legame con il tempo umano, empia e destinata a finire. In tal senso poesie come *Alexàmenos*, in cui si rievoca la preghiera *sine murmure*, e *De fide*, che si chiude con l'aspirazione eucaristica del segno poetico, si irradiano e tengono insieme la raccolta del 1996.

Nell'ultimo Giudici la poesia deve inglobare la propria fine ed abitare il non-vero, cioè il suo opposto: il silenzio. *Eresia della sera* pullula di situazioni liminari, oniriche, che rimandano alla fine esistenziale, a un annullamento della coscienza – e pertanto in dialogo con la lingua dei mistici, che impenna e si distrugge nel tentativo di incontrare l'Altro. È il caso di poesie come *Nel dormiveglia di spine* e *Di un ridestarsi*. L'approdo a una poesia eretica coincide tanto più con la *fine* della parabola in versi: quei *Versi della vita*<sup>12</sup> che richiamano, oltre alla prima raccolta, il compiersi di un'esistenza.

<sup>11</sup> Cfr. Id., *Vescovi*, ivi, p. 1070, e *Come tra sé ragionando*, vv. 9-12, in Id., *Eresia della sera*, Garzanti, Milano 1999, poi in Id., *I versi della vita*, cit., p. 1126, con richiamo diretto ai «*tristes obispos bolsceviques*» di César Vallejo (C. Vallejo, *Despedida recordando un adiòs* [Congedo nel ricordo di un addio, 1939], v. 11, ora in Id., *Poesie*, a cura di R. Paoli, Lerici, Milano 1964, pp. 248-249).

<sup>12</sup> L'allusione è al Meridiano Mondadori pubblicato nel 2000, un anno dopo *Eresia della sera*.

La *sera* è perciò esistenziale e collettiva, religiosa e temporale nello stesso momento. È, soprattutto, una soglia: tutti i piani si incontrano in una poesia che penetra la contraddizione della fine. Nello spegnersi del senso e del segno, le ultime speranze sono riposte nel “viaggio poetico” alla ricerca di un sesto senso da risvegliare:

Per questa sua labilità la lingua poetica è una lingua istituzionalmente polisensa. Si deve viaggiare in terreni inesplorati, navigare a navigazione cieca, perché la lingua poetica forse trova le sue origini e le sue ragioni in zone di sensibilità primordiali che l'evoluzione imposta alla specie dai condizionamenti della civiltà ha reso come ottuse, atrofizzate, rimosse in un buio che è al di qua dell'intelletto. Sembrerà una bestemmia contro il “progresso”, ma non credo che sia troppo azzardato ipotizzare che la facoltà poetica e artistica in genere [...] si fondi proprio su queste zone di sensibilità dormienti che si sono andate sperdendo con l'affermarsi del modello vigente di razionalità e, comunque, che sfuggono al dominio della coscienza. [...] Nella sua tranquilla presunzione l'uomo dei cinque sensi dimentica quasi sempre di prendere in considerazione la possibilità che questi sensi siano stati, in tempi remotissimi, anche sei o sette o dieci e che, alcuni di questi, si siano appunto atrofizzati<sup>13</sup>.

Gli ultimi scritti metapoetici di Giudici insistono sull'elemento passivo e dai tratti mistici di una poesia che si fa «navigazione cieca» attraverso «zone di sensibilità primordiali [...] rimosse in un buio che è al di qua dell'intelletto». Nel suo opporsi ai «condizionamenti della civiltà», al «modello vigente di razionalità», la lingua poetica si fa eretica mentre riconosce e abita la buia fine del tempo, già oltre il «dominio della coscienza» dell'io.

L'orizzonte finale della lingua poetica non a caso diventa quello di una “preghiera eretica” che si impenna verso l'alto mentre ricade nel timbro quotidiano a cui non può rinunciare, poiché resta umana. La preghiera è in effetti proprio questo: un affidarsi all'altro, dichiarando la propria perdita, affinché quell'altro possa esistere. Erminia Ardissino ha recentemente ripercorso il rapporto fra poesia e preghiera nell'intera opera di Giudici, individuando in *Lume dei tuoi misteri* e soprattutto in *Eresia della sera* i suoi passaggi più illuminanti, concludendo che «l'insistenza della preghiera in

<sup>13</sup> G. Giudici, *Invenzione*, in Id., *Le parole del teatro*, a cura di L.M. Musati, Transeuropa, Jesi 1995, pp. 216-224, pp. 221-222.

questa poesia mostra non solo un modo di essere del poeta, ma un modo di pensare la storia, che viene posta così in relazione con un fondamento trascendente»<sup>14</sup>.

Così la potente ripresa in *Eresia della sera* dell'immagine di un *Padrenostro* "sbagliato" assurge a celebrazione della nuova dimensione eretica:

è proprio così importante una stretta fedeltà alla lettera? Un mio amico, militante di sinistra e per gran parte della sua vita cattolico praticante, mi racconta di aver detto per anni il Padre Nostro facendo subito seguire alle parole «Venga il Tuo regno» le parole «così in Cielo come in Terra». Il che equivaleva ad auspicare l'avvento di una società umana giusta, in pratica: la rivoluzione dell'uomo, qui e subito, nel mondo in cui viviamo... Poi si accorse che, nel suo pregare, aveva sempre saltato una frase che stava tra quei due gruppi di parole e che diceva: «Sia fatta la Tua volontà». Per quella involontaria omissione il suo *Padrenostro* diventava ogni volta un'eresia: pericolosa, sì, ma anche felice (e sarà per questo, ritengo, che di tanto in tanto egli continua a pregare in quel modo)<sup>15</sup>.

Alludendo evidentemente a se stesso, Giudici parla del salto linguistico della «volontà» divina, definitivamente allontanata dal tempo umano. Così la preghiera della fine risiede nell'errore della preghiera, in un *Padrenostro* rivolto a un Dio che non vive più in una verità temporale, ma nell'«errore» del "non vero", in ciò che "non vediamo":

Venga il tuo regno in Cielo così come  
In terra regno dolcemente umano  
Nostra sempre bambina religione  
Bel turchese di smalto musulmano

Di ciò che è stato e ciò che mai sarà  
Dunque ti prego o Dio che sei Signore  
Sèrvaci alla speranza e nostro errore  
Ben che saltando la tua Volontà<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. E. Ardisino, «*Devoti all'incredibile*». *Poesia-preghiera in Giovanni Giudici*, in «Lettere italiane», LXXII (2020), n. 2, pp. 400-423, pp. 415-416.

<sup>15</sup> G. Giudici, *Trentarighe: Un Pater eretico*, in «l'Unità», 11 marzo 1996.

<sup>16</sup> Id., *Padrenostro*, in *Eresia della sera*, cit., p. 1146.

Davanti a questa «bambina religione», tuttavia, la voce di Dio drammaticamente «non dà nessuna palese risposta». La preghiera eretica di Giudici non solo è *sine murmure*, lontana dal tempo antropomorfo, ma assomiglia a quella di Giobbe, per la difficile dialettica con una Voce «paradossalmente presente nella forma della sua assenza»<sup>17</sup>. Quelle della preghiera sono parole che accolgono una fine che, esplorata in tutto il periodo, ora si fa assoluta – e infatti chiudono i *Versi della vita*:

Salvate le nostre anime:  
Indi e quindi il segnale  
Passando senza nessuna  
In lingua viva risposta –

Chioccolio del morto auricolare  
Ai bordi del disastro<sup>18</sup>

Fin dall'introduzione agli *Esercizi spirituali* di Loyola (1984), Giudici si imbatte in due aspetti legati alla preghiera che approfondirà nella sintesi delle raccolte finali: una poesia come “conversazione” con l'«altro» e come «*distrazione* della coscienza soggettiva» e «suo dimenticarsi nel silenzio in cui una voce “altra” parlerà»; l'analogia fra «spazio» degli *Esercizi*, paesaggio mentale-poetico e «spazio [...] dell'autentico pregare»<sup>19</sup>.

Mai più ne colsi ecc.  
Il retrostante brusio  
Perché fra questo e il silenzio  
Sottile più d'una foglia  
Respira la lingua di Dio<sup>20</sup>

L'eretico ascolto della «lingua di Dio» diviene un *Leitmotiv* negli appunti delle agende a ridosso dei lavori per *Eresia della sera*. Con memoria pascoliana, il poeta tenta di cogliere «la lingua di Dio» nella soglia fra «retrostante brusio» e «silenzio». La dialettica “not-

<sup>17</sup> S. Quinzio, *Silenzio di Dio. È ancora possibile credere?*, Mondadori, Milano 1993<sup>2</sup>, p. 112.

<sup>18</sup> G. Giudici, *Save Our Souls*, vv. 1-6, in Id., *I versi della vita*, cit., p. 1247.

<sup>19</sup> Id., *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico*, in Id., *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985, p. 231.

<sup>20</sup> *Agenda 1997*, 28 gennaio.

turna” con la «lingua di Dio» pare aver fatto propri alcuni punti del linguaggio mistico descritto da Michel de Certeau in *Fabula mistica* (1982), su cui Giudici torna proprio in questi anni. La lingua poetica e la lingua dei mistici misurano la propria fede, al pari della preghiera, nell’atto stesso della parola:

l’enunciazione che determina le elaborazioni «spirituali» parte dal postulato che l’atto di conoscere si situa *nel campo della preghiera* [...]. L’allocuzione è condizione e cominciamento per il sapere. Gli conferisce la forma di un «parlare a» che è anche un «credere in». Dunque la scienza mistica interroga nel medesimo tempo la natura della parola (venuta da una voce), quella della credenza (attenzione di un orecchio, *fides ex auditu*) e del sapere. Qui si ferma, sulla soglia dove la possibilità di parlare misura una possibilità di conoscere: in che modo l’allocuzione può far nascere un sapere dell’altro?

[...] Nel momento in cui uno spazio «utopico», istituito nei margini di una realtà storica divenuta illeggibile, offre a una ragione nuova il non-luogo dove esercitare la sua capacità di produrre un mondo come testo e di fare del testo stesso la genesi di un mondo, accanto ai saperi s’instaura uno spazio mistico anch’esso atopico, ma creato dallo spostamento che il desiderio dell’altro provoca nel linguaggio, cioè dal rovesciamento che svuota gli enunciati al fine di aprirvi la questione preliminare del *colloquium*<sup>21</sup>.

La preghiera nell’ultimo Giudici mira alla stessa «soglia dove la possibilità di parlare misura una possibilità di conoscere», ospita la stessa «*drammatica dell’allocuzione*»<sup>22</sup> dei mistici di Michel de Certeau. Anche la poesia di *Eresia della sera* si situa ai «margini di una realtà storica divenuta illeggibile»<sup>23</sup>, fra la morte delle ideologie e il fallimento della religione nella sua dimensione temporale: anch’essa offre un «non-luogo» all’altro immaginato, fra sogno e memoria, dove razionalità e antropocentrismo si assottigliano.

<sup>21</sup> M. de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo* [1982], il Mulino, Bologna 1987, pp. 230-232.

<sup>22</sup> Ivi, p. 233.

<sup>23</sup> «La lingua della poesia si sottrae spavalidamente, quasi beffardamente, al dominio della presente e futura razionalità. [...] Perché legata in prevalenza a zone di sensibilità che l’evoluzione storica ha trascurato di razionalizzare e che tuttavia sussistono ancora. [...] Tutti i fenomeni paranormali, lo spiritismo ad esempio, pur non credendovi gran che, non mi permetto di irridarli. Ci sono delle facoltà extrasensorie che sussistono. Io penso che l’invenzione poetica si collochi proprio qui, e che, dopo tutto, non sia tanto un’invenzione quanto una capacità di percezione» (G. Giudici, *Invenzione*, cit., p. 222).

Fin dalle sue origini la poesia di Giudici aspira «a un cielo di calmo conversare»<sup>24</sup>, poi evoluto, nell'intensificarsi della ricerca linguistica, in un «senza suono conversare»<sup>25</sup>, fino al «quieto conversare a lume spento»<sup>26</sup> degli anni '90. Al pari del linguaggio mistico, questa lingua poetica non afferma più altro che il suo stesso movimento verso l'altro, oltre l'io e il noi, il suo continuo riformulare la domanda senza tentare risposte, fra la preghiera e il colloquio:

*Orare*, analogamente, è «parlare» quanto «pregare», come in «orazione», «orante», ecc. Soprattutto, il nome stesso che simboleggia tutta questa letteratura mistica rinvia all'«atto della parola» (lo *speech act* di J.R. Searle) e a una funzione «illocutoria» (J.L. Austin): lo *Spirito* è «colui che parla» – *el que habla*, dice Juan de la Cruz; è il locutore, o «ciò che parla».

Ora, questa comunicazione è percepita come spezzata. La credibilità che la fonda si sgretola. Le rotture, l'equivoco e la menzogna del linguaggio introducono nella relazione un'insuperabile duplicità che raddoppia il mutismo delle istituzioni o delle cose. I testi si producono a partire da questa mancanza. Sicuramente la devozione vuole far credere che esseri e libri parlano di Dio, o che Dio vi parla, ma il loro chiacchiericcio, o brusio, non consola i mistici del XVII secolo, disattenti a questi rumori e gettati dal loro desiderio nell'esperienza di un grande silenzio. [...]

A questa assenza del Verbo si contrappone una sicurezza: esso *deve* parlare. Una fede è collegata a ciò che non si produce più<sup>27</sup>.

Questo passo di Michel de Certeau si imprime a tal punto nella mente del poeta – a tal punto l'*oratio* mistica si fonde con la sua “visitazione” poetica – da riecheggiare fino agli ultimi appunti rimasti:

“*el que habla*” (Juan de la Cruz)  
 “ciò che parla”

<sup>24</sup> Id., *Sgattaiolando*, v. 5, in *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969, poi in Id., *I versi della vita*, cit., p. 223.

<sup>25</sup> Id., *Riunione*, v. 22, in *Lume dei tuoi misteri*, Mondadori, Milano 1984, poi in Id., *I versi della vita*, cit., p. 647.

<sup>26</sup> Id., *Il mio delitto*, v. 6, in *Quanto spera di campare Giovanni*, Garzanti, Milano 1993, poi in Id., *I versi della vita*, cit., p. 957.

<sup>27</sup> M. de Certeau, *Fabula mistica*, cit., pp. 227-228.

Cammina incontro a me  
 Mi chiama con un nome da bambino  
 Non basta a farmi rinascere ecc.<sup>28</sup>

Alla ricerca di un dire meno empio, la poesia-eresia *della sera* ascolta «*el que habla*», senza più speranza di «rinascere / Come credevo da bambino»<sup>29</sup>.

Nell'«enunciazione “ispirata”»<sup>30</sup> del mistico e del poeta, l'io stesso si annulla nella pretesa di verità della messa in scena: «Car-pisco nitido il suono / E perdo il significare»<sup>31</sup>. «Se il vero che ci sovrasta / È di una lingua più che muta»<sup>32</sup>, allora, l'io resta «fuori di sé», come nell'esperienza mistica:

È un parlare che ignora ciò di cui è l'eco. Un “gemito”, un “mormorio” al quale manca il suo spazio. L'anima, a questo riguardo, è, rispetto allo “spirito” (“el que habla”), la “medesima cosa” [...]. Ma l'anima, trasportata fuori di sé in questo spazio a prestito dove può tracciare i suoi moti, è essa stessa soltanto l'eco, inarticolabile, di un soggetto sconosciuto<sup>33</sup>.

Occorre “disconoscersi”, farsi voce «che ignora ciò di cui è l'eco», come nello “splendido fallimento” di *Finale*: «Balbetto il parlare di un altro / Io fatto persona non vera / Mi riascolto compitando / Pensieri di lingua straniera»<sup>34</sup>. Esplorando i fondali della lingua, Giudici tenta di raggiungere quel “vero” senza più io tramite una poesia come preghiera<sup>35</sup>, come spazio di una Voce per sempre sconosciuta e inascoltata, lasciando speranze e fedi antropomorfe per la *caritas* mistica.

<sup>28</sup> *Agenda 2001*, 16 giugno.

<sup>29</sup> Id., *In certi frammenti*, vv. 23-24, in *Quanto spera di campare Giovanni*, cit., p. 954.

<sup>30</sup> M. de Certeau, *Fabula mistica*, cit., p. 254.

<sup>31</sup> Id., *Lingua muta*, vv. 15-16, in *Quanto spera di campare Giovanni*, cit., p. 1010.

<sup>32</sup> Ivi, vv. 27-28, p. 1011.

<sup>33</sup> M. de Certeau, *Fabula mistica*, cit., pp. 265-266.

<sup>34</sup> G. Giudici, *Finale*, vv. 29-33, in *Quanto spera di campare Giovanni*, cit., p. 1014.

<sup>35</sup> Secondo un processo che, come già detto, trova le sue radici nella ricerca degli anni '80, e in particolare nell'*Orazione* di *Lume dei tuoi misteri* in cui Dio e morte si sovrappongono per la prima volta: «Vanno spiriti e pregheremo – / Ich bin eine Besonderheit des Nichts / Mein Gott / Mein Tod» (Id., *Orazione*, vv. 9-12, in *Lume dei tuoi misteri*, cit., p. 624).

Questo «“gemito”», questo «“mormorio” al quale manca il suo spazio» è lo stesso «fruscio»<sup>36</sup> delle *Visitazioni del Ristorante dei morti* (1981), lo stesso «retrostante brusio» inseguito durante una vita in versi, lo stesso «Chioccolio» di *Save Our Souls*, lo stesso «pigolio» ascoltato in molti appunti degli anni '90<sup>37</sup>. Ritroviamo quel «pigolio», somnesso e pascoliano, nelle «orazioni della sera»:

in una  
 magica lingua desueta X in una magica lingua d'incantesimo  
 o un pigolio di miti  
 pennuti in un amore-voliera  
 a essi poi rispondendo ~~con parole~~  
 parole di antico poeta  
 #

Le orazioni della sera<sup>38</sup>

L'aspirata «magica lingua desueta» arriva da un altrove la cui «eco» visita come «un pigolio di miti / pennuti» il «poeta». Associato alle «orazioni della sera», questo «pigolio» ci riporta direttamente alla poesia centrale dell'ultima raccolta: *Preghiere della sera*. Nella sua quotidianità pregena di richiami storici, essa risulta una delle più riepilogative dell'ultimo Giudici e senz'altro quella in cui le due dimensioni di tempo esistenziale della fine e di fine del tempo umano si sovrappongono. Le prime due quartine fissano, in una cornice autobiografica assurta a paradigma in terza persona<sup>39</sup>, l'eresia e l'errore di un tempo quanto mai empio e antropomorfo:

Il Cristiano che fingendo distrazione  
 Per non scandalizzare la famiglia  
 Oscurato il turpe schermo  
 Furtivo adempie all'orazione

<sup>36</sup> Id., *Visitazioni*, v. 29, in *Il ristorante dei morti*, Mondadori, Milano 1981, ora in Id., *I versi della vita*, cit., p. 552.

<sup>37</sup> Le occorrenze di «pigolio» e del verbo «pigolare» nelle agende degli anni '90 sono in tutto 17, di cui 15 concentrate fra l'*Agenda 1997* e l'*Agenda 1998*.

<sup>38</sup> *Agenda 1998*, 4 marzo.

<sup>39</sup> Con un *modus scribendi* che ricorda la prosa storico-saggistico-narrativa di Jules Michelet – il cui nome tornerà a breve.

Perché il vaticinato avvento  
Si avveri eresia del moderno  
Asilo all'esangue ragione  
E sollievo al suo sgomento<sup>40</sup>

Questa preghiera-orazione pare quasi emergere da *una sera come tante*, «oscurato il turpe schermo» televisivo: l'io «furtivo» resta fedele a un «avvento» finale, per empio «sollievo» personale e insieme per «asilo all'esangue ragione» occidentale. «Scandalo» famigliare, «eresia del moderno», la *sera* di Giudici diventa ultima soglia fra verità e errore, là dove la parola religiosa diventa gesto umano nel suo eretico tendere all'altro.

La genesi delle prime due strofe di *Preghiere della sera* comincia da un lacerto di quotidianità, fissato in un appunto dell'agenda 1997:

Mentre mi accingo questa sera, nel semibuio del mio studio, a bisbigliare la distratta *Salve Regina*, stanca abitudine nella cui osservanza cerco di non farmi sorprendere in tal modo sentendomi come il fedele di una piccola chiesa clandestina con le sue preghiere *sine murmure*, penso con dolore al piccolo mondo cristiano alle spalle della nostra storia e all'arroganza, alla crudeltà, alla miseria della cultura che senza ordine né costruito lo sostituiscono o tenta [*sic*] di sostituirne la cessata presenza.

È un reperto tombale, materiale di scavo?<sup>41</sup>

Dopo l'addio ai compagni in *Empie stelle*, Giudici si ritrova da solo in un mondo che, rispetto «al piccolo mondo cristiano», ultimo residuo di religiosità dopo la scomparsa del comunismo, «tenta di sostituirne la cessata presenza». In quanto *Eresia della sera*, la preghiera costituisce un «reperto tombale» del tempo, che risorge improvvisamente nella fine della vita e del secolo.

Nella seconda parte la poesia si allarga sull'immagine dell'orazione, riprendendo il mistico e pascoliano «pigolio» nell'ultima maschera eretica a cui l'io s'accosta, una popolana medievale: una figura marginale che, come il poeta nella sua *Gelassenheit*, ascolta un «indistinguibile brusìo / parla una lingua sepolta / la tacita lingua di Dio»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> G. Giudici, *Preghiere della sera*, vv. 1-8, in *Eresia della sera*, cit., p. 1180.

<sup>41</sup> *Agenda 1997*, 24 gennaio.

<sup>42</sup> *Agenda 1998*, 6 febbraio.

Se non altrimenti che lui – altèro  
 Scolaro – la carolingia muliercula  
 Nel tugurio ai piedi del castello  
 Desueti idoli evocava

Alla pagana lingua interloquendo  
 Un dondolio di zana o il pigolio  
 Di miti pennuti nel fumo  
 Del focolare – benché a noi Nessuno<sup>43</sup>

Come esplica nelle *Note* della raccolta, in questi versi Giudici riprende l'immagine della «feudale muliercula»<sup>44</sup> trattata da un saggio a lui molto caro: *La sorcière* (1862) di Jules Michelet, nell'edizione 1971 di Einaudi introdotta da un importante saggio di Roland Barthes<sup>45</sup>. L'ultimo credente si accosta a questa prima strega «del focolare», archetipo di ogni parola eretica, in una sovrapposizione di tempi pregna di significati:

Nel secolo atomico, elettronico, neoplasico, in quale dei tre stadi storici (quello latente della moglie del servo, quello trionfante della sacerdotessa, quello decadente della fattucchiera professionista) che Michelet disegna nel divenire della Strega, possiamo ricercarne il più probabile equivalente?

Direi, senza esitazione, nel primo: nella Strega come apprendista o, meglio, nella Strega colta nella sua inconscia aspirazione a se stessa, nella pre-Strega che è appunto la piccola, ignorante, ma sottilmente e gentilmente nevrotica moglie del servo della gleba, sprofondata nella cucina di una fangosa casupola normanna, tra odori di fumo e di pollaio, tra i recenti e non del tutto accettati, anzi intimamente rifiutati, simboli cristiani e i vecchi idoli delle sue nonne, sprofondata nella gola senza scampo che si determina tra le due acropoli del sistema (la Chiesa

<sup>43</sup> Id., *Pregchiere della sera*, cit., vv. 9-16.

<sup>44</sup> *Agenda 1998*, 27 giugno.

<sup>45</sup> La descrizione della «carolingia muliercula» resta molto fedele a quella di Michelet e in particolare alla figura della prima «strega», quella d'età carolingia, presso il «focolare» domestico: cfr. J. Michelet, *La strega*, Einaudi, Torino 1971, pp. 21-35 (*Perché il Medioevo disperò e il diavolello del focolare*). Il libro di Michelet, e un saggio del 1969 di Roland Barthes introduttivo ma già noto a Giudici, era stato grande ispiratore della celebre sezione *La Bovary c'est moi*, in *Autobiologia*, ora in Id., *I versi della vita*, cit., pp. 187-194. L'immagine della strega torna anche oltre, da *La stròloga di O beatrice* (Mondadori, Milano 1972, ora in Id., *I versi della vita*, cit., pp. 249-250) fino a *Il malefizio*, in *Il male dei creditori*, Mondadori, Milano 1977, ora in Id., *I versi della vita*, cit., p. 406.

e il Castello), consegnata alla tentazione obiettiva della sua solitudine e, in quella solitudine, alla persuasione occulta delle «voci».

Le «voci»? Quali «voci»? A quale tentazione invitanti? Jeanne d'Arc è la visione sublimata della pre-Strega. Le sue «voci» sono celestiali, in filo diretto con la voce divina<sup>46</sup>.

Ritornando agli scritti sulla *Weltanschauung*, Giudici ripescava questa «pre-Strega» pre-rivoluzionaria, figura che nella fine del tempo, «tra le due acropoli del sistema (la Chiesa e il Castello)», tra le due chiese in crisi, ascolta «voci», anzi *conversa* «con la voce divina», trovando un *alter ego* poetico e storico. Tra mistica e paganesimo, mentre Barthes commenta: «la magia sta *in margine* alla religione»<sup>47</sup>, l'eretica «muliercula» appare quanto mai prossima al mondo magico di De Martino<sup>48</sup>, ovvero a un gesto umano di trascendenza entro un tempo quasi privo di spiritualità.

Quel movimento di liberazione è una forma generale della storia. [...] La Strega [...] trascende la storia, ella attesta la felicità della società primitiva e prefigura quella della società futura; attraversando il tempo alla maniera di un'essenza più o meno occulta, brilla solo nei momenti teofanici della storia: in Giovanna d'Arco (figura sublimata della Strega), nella Rivoluzione<sup>49</sup>.

Tanto più chiaro, allora, l'estremo accostamento dell'io a questa figura «misera» e quindi la fedele *Gelassenheit* in opposizione alla crisi storica e all'assenza di un'«idea-religione». Quasi prefigurando una nuova «fecondità del tempo», affinché la fine sia davvero ini-

<sup>46</sup> Id., *La moglie del servo*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 107-108.

<sup>47</sup> R. Barthes, «*La sorcière*», in J. Michelet, *La strega*, cit., pp. VII-XVIII, p. XV.

<sup>48</sup> Che torna, assieme a Pascoli, in una prosa di Id., *Andare in Cina a piedi*, e/o, Roma 1992, pp. 113-114: «Ben che un poema sia, in fondo, una piccola cosa, esso appartiene per la sua aleatorietà alla categoria dell'inspiegabile: a quell'altra metà del reale che, come del mondo magico, scrive Ernesto De Martino, sfugge a ogni geometria classificatoria, Croce del Sud che non possiamo scorgere nel firmamento immutabile boreale della ragione ordinaria. [...] Il poema viene a noi da un mondo ignoto, dove si parla la «lingua di gitane... che più non si sa» di quel nostro grande Poeta: e noi, che ce ne pretendiamo «creatori», non ne siamo in realtà che tramiti e ogni poema non è, in fondo, che una diligente e sofferta «traduzione», uno «splendido fallimento», un balbettio medianico su noi rimandato dal mondo altro di un agostiniano *nosse simul*. Spesso ho pensato che un poeta non abbia che una ed una sola cosa-da-dire e che ogni suo poema e forse ogni suo verso non siano, di quella, che flebili approssimazioni, l'impossibile dirla, conoscerla e volerla nella ferma luce del Senzatempo».

<sup>49</sup> R. Barthes, «*La sorcière*», cit., p. X.

zio oltre l'io, anche il poeta «porge l'orecchio a quei leggeri demoni del focolare, residuo di vecchie divinità pagane»<sup>50</sup>. Anch'egli si pone di fronte ai suoi «attardati dei [idoli]»<sup>51</sup> donandosi alla «mite stregoneria»<sup>52</sup> della *sera*<sup>53</sup>. Anche la sua funzione, come scrive ancora Barthes, «non esiste che per una certa passività dell'orecchio»<sup>54</sup> – sovrapponendo alla figura della strega quella della mistica.

Il paragone con la «muliercula» si chiude con la negativa istanza collettiva, quella di una risposta mancata e di una “Voce” lontanissima: «benché a noi Nessuno». «El que habla», alla fine e oltre il Novecento, non appare più in nessun focolare, resta invisibile e così fonda lo splendido fallimento poetico.

La risposta di «Nessuno», come in *Save Our Souls*, rappresenta l'ultimo elemento di una grande linea di poesia-preghiera del Novecento, alla quale l'intensa ricerca dell'ultimo pensiero poetante di Giudici dona una sorta di emblema finale. Una consapevolezza condivisa con Paul Celan, come scrive Sergio Givone a conclusione della sua *Storia del nulla* tanto meditata dal nostro:

«Nessuno ci forma di nuovo traendoci fuori da terra e fango, / nessuno parla alla nostra polvere. / Nessuno», dice Paul Celan in *Die Niemandrose*. «Tu sia lodato, Nessuno. / Per amor tuo fioriamo. / Al tuo cospetto. / Un nulla / eravamo, siamo, resteremo / fiorendo: / rosa del nulla / e di nessuno». *Psalm* è il titolo originale della lirica, e che l'ispirazione sia biblica lo rivela quel suo punto di forza che è rappresentato dal «*dir entgegen*»: «*coram te*». È al cospetto di Dio che si leva il canto, al cospetto di Dio che si è ritirato nel nulla e si è fatto nessuno. Ma è precisamente questo ritirarsi di Dio, questo tacere, questa assenza che costituiscono il senso di quel canto «insensato». Le rose fioriscono per chi non c'è, e in questo consiste il miracolo della loro bellezza<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>51</sup> *Agenda 1998*, 27 giugno.

<sup>52</sup> *Agenda 1998*, 3 marzo.

<sup>53</sup> Tale “sera” fonde il Pascoli de *La mia sera* con il buio delle “conversazioni” della *sorcière*: «Questi spiriti, i quali non compaiono più che la notte, esiliati del giorno, lo rimpiangono e sono avidi di luce. La notte, la donna si arrischia, e timidamente va a porre un umile lantermino sulla gran quercia ove abitano, alla misteriosa fontana, il cui specchio, raddoppiando la fiamma, rallegrerà i mesti proscritti» (J. Michelet, *La strega*, cit., p. 32). Quest’«ombra» serale che nasconde “lucignoli” è attestata fin dai primi anni '90: «Si affila come un'ombra si appiattisce / Sprofonda più che può – / Piccola religione e l'idolo nella penombra» (*Agenda 1990 a*, 26 dicembre).

<sup>54</sup> R. Barthes, «*La sorcière*», cit., p. XI.

<sup>55</sup> S. Givone, *Storia del nulla*, cit., p. 221.

Una volta per tutte, nelle *Preghiere della sera* la poesia realizza l'ultima eresia del tempo facendosi pagana "lingua di strega". Il suo segreto rimane il "vero" di un «Dio che si è ritirato nel nulla e si è fatto nessuno», il cui misterioso «tacere» diventa il "non-vero" da credere e fa fiorire la poesia della fine.



## FINE MILLENNIO. UNA TESTIMONIANZA

*Carlo Di Alesio*

Si presenta qui – per la prima volta intera – una prosa di Giudici edita parzialmente e in tiratura limitata (500 copie) nella collana «La Luna»<sup>1</sup>, diretta da Eugenio De Signoribus per la omonima associazione marchigiana di artisti e scrittori.

Nella nota che accompagnava allora lo scritto alludevo a una partizione ironica proposta da Giudici nel titolo dell'ultimo suo volume di saggi, *Per forza e per amore*<sup>2</sup>, e suggerivo di includerlo idealmente nella seconda categoria, poiché si trattava di un testo composto seguendo unicamente il proprio dettato interiore e senza aver ricevuto una commissione e neppure un invito, ma solo per custodire affettuosamente e comunicare i ricordi di quello che l'autore – dopo il definitivo ritorno al paese natío – indica come «un intero e anche, direi, felice decennio della mia vita».

Giudici ha confessato più volte di aver provato in momenti diversi il desiderio, talora improvviso, di dare avvio a un periodo nuovo della propria esistenza, di lasciarsi il più possibile alle spalle il passato e di «ricominciare», ma la cesura segnata da quello che chiama «il mio Ottantanove»<sup>3</sup> può essere confrontata solo con la svolta che egli compie nel 1956 col distacco da Roma, l'allontanamento dalla famiglia paterna e il trasferimento a Ivrea alle dipendenze della Olivetti.

Nel 1989, infatti, Giudici, pur mantenendo la residenza a Milano, adotta la casa di vacanze a Le Grazie come domicilio principale. Allo stesso anno risalgono lo scritto *Poesie di Ubaldo Mazzini*<sup>4</sup>, dedicato a

<sup>1</sup> G. Giudici, *La Serra* – M. Lani, *Infinito* (incisione) in «La Luna / Pensiero 33», Fioroni, Casette d'Ete 2005.

<sup>2</sup> G. Giudici, *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996.

<sup>3</sup> Cfr. 1989, 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, Mondadori, Milano 2000, p. 927.

<sup>4</sup> Id., *Poesie di Ubaldo Mazzini*, in *Un poeta del golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*, prefazione di C. Di Alesio, Longanesi-Cassa di Risparmio della Spezia, Milano

un volume antologico di testi vernacolari del poeta spezzino, e soprattutto l'avvio repentino della collaborazione, durata fino al 1992, con «Il Secolo XIX», il quotidiano più legato al territorio ligure e diretto allora da Carlo Rognoni, collaborazione alla quale seguirà fra il 1997 e il 2001 quella con «Il Tirreno» di Sandra Bonsanti: rispettivamente 151 articoli e 96, a proposito dei quali Simona Morando ben sottolinea come l'autore colga ora soprattutto «la grande occasione [...] di disporre di un ruolo totalmente libero di opinionista», di «testimone laico che si muove, commenta, denuncia e spera come un uomo di fede e di liturgie in senso lato»<sup>5</sup>, pur senza trascurare la letteratura e i poeti, argomenti ai quali destina però soprattutto gli interventi sugli altri quotidiani – «l'Unità» e il «Corriere della Sera» – per i quali continua o riprende a scrivere. Alla testimonianza intellettuale si affianca poi nei primi anni Novanta anche un diretto impegno civile, con la accettazione della candidatura propostagli dal PCI come indipendente a consigliere del Comune capoluogo e, una volta eletto, con la partecipazione attenta ai lavori dell'assemblea fino alla interruzione anticipata della consiliatura nel 1993. Tra il 1992 e il 1993 Giudici ricopre anche, come esterno, la carica di Assessore alla Cultura della Provincia spezzina, istituita nel 1924 come entità territoriale, e promuove la realizzazione di un volume per celebrarne i 70 anni.

Non si tratta, comunque, di un vero e proprio «ritorno alla politica». Già negli anni giovanili, del resto, quando aveva militato attivamente prima nel Partito d'Azione, poi nelle file socialiste – dove era stato anche segretario di sezione e membro del direttivo della federazione giovanile romana –, la politica non era stata il centro dei suoi interessi: «se mi occupo [...] di politica – confessa per esempio nel *Cabier* del 1946 – non lo faccio con lo stesso intento degli altri, ma con una volontà tenace di inserirmi nell'“esistenza” una volontà, sia detto sinceramente, che è fine a se stessa»<sup>6</sup>. E mezzo secolo più

1994. Oggetto dello scritto è il vol. di U. Mazzini, *Poesie in vernacolo*, a cura di P. E. Faggioli, con 32 disegni inediti di M. Maccari, Editori Laterza/Cassa di Risparmio della Spezia, Roma-Bari 1989.

<sup>5</sup> S. Morando, *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno»*, in P. Polito-A. Zollino (a cura di), *Giovanni Giudici. I versi e la vita*, prefazioni di G. Benelli e L. Basile, Accademia Lunigianese di Scienze «Giovanni Capellini», La Spezia 2016, pp. 191-211, p. 195.

<sup>6</sup> G. Giudici, *Cabier 1946*, in *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, fascicolo di «istmi», XXIX-XXX (2012), pp. 17-60, p. 31.

tardi, riconoscendo la non piena congenialità a sé della esperienza recente, pur vissuta con sincera partecipazione, Giudici ne dà un giudizio disincantato: «esperienza negativa che non ripeterei, perché Spezia e provincia sono terreni particolarmente infelici, e perché non sono capace. Non ho il senso del potere»<sup>7</sup> (va detto, però, che i sei interventi conservati nei verbali del Consiglio comunale della Spezia, se confermano l'assenza in lui di ogni ambizione di potere, mostrano altresì genuine doti di analisi e un orientamento lungimirante, tutt'altro che da spettatore sprovveduto).

Del 1990 è anche – altro concreto segno di nuova vicinanza ai luoghi di origine – la presentazione in anteprima a La Spezia del nuovo libro di versi, *Fortezza* (che contiene fra l'altro *Da fante*, la prima poesia composta da Giudici nel nativo dialetto «graziotto»).

L'insediamento alla Serra nella «casa estrema» viene dunque a coronare il nuovo inizio, il «grazioso ricominciare» del nostro scrittore.

Non si può di sicuro dire – come traspare chiaramente da tutta la produzione in versi e in prosa del decennio – che di *felicità* possa parlarsi come di un approdo a una visione e a un sentimento della vita pacificati, sereni e speranzosi:

Sentimenti? Buoni sentimenti? Vorrei parlare piuttosto di sentimenti buoni. Se però guardo al contesto attuale vedo un campo mal coltivato dove possono nascere soprattutto erbacce, solo sentimenti negativi. Egoismo, aggressività, avidità: e il pensare se stessi come gli “unici” portatori di sentimenti [...]. Io mi sento una persona mutilata nei sentimenti. Questa mutilazione deriva da una perdita di speranza che è poi perdita di futuro. Si potrebbe pensare che sia qualcosa di inevitabile a una certa età. Ma la mutilazione dei sentimenti di cui parlo non è a livello individuale, ma collettivo. L'intera società la subisce. È una perdita di speranza. Le conseguenze le vediamo: la crisi delle fedi religiose, di un grande progetto politico, insomma, di quelli che chiameremo valori “aggreganti”. Ecco perché viviamo in una società sempre più in briciole. Nella religione tradizionale c'era sempre la speranza del Paradiso. E la speranza era una delle tre virtù teologali: fede, speranza e carità. E tuttavia la fede e la speranza non sono niente se disgiunte dalla carità. Lo dice l'apostolo Paolo nella lettera ai Corinzi. A sua volta la fede politica comporta una progettualità. Oggi

<sup>7</sup> Così nella intervista a G. Tesio, *Nel Golfo di Giudici*, in «La Stampa», 25 marzo 1995.

siamo in una società in cui tutto sfugge da tutte le parti. Cercare di comprenderla è voler fabbricare una chiave di mercurio. Tutto questo succede anche per un difetto di informazione che è poi un difetto di esperienza e deriva paradossalmente da un sovraccarico di informazione che non informa: informazione moltiplicata, virtualizzata. Il problema oggi non è di sapere o no che c'è in atto uno sterminio. Sappiamo quello che accade nella ex Jugoslavia. Se ci fosse ancora Auschwitz ci darebbero in diretta tv l'ingresso delle camere a gas. Il fatto è che tutto ciò che vediamo, lo vediamo come se fosse vero; solo "come se", staccato dal momento in cui avviene, avulso dal tempo e dunque (in un certo senso) "non vero".<sup>8</sup>

Eventi dolorosi segnano inoltre in questi anni, com'è inevitabile, anche la sfera personale di Giudici: tali la scomparsa del cugino Emilio – sua la esclamazione interrogativa «[ma] quanto spera di campare Giovanni!?» che diventa il titolo del libro pubblicato nel 1993 –, di Franco Fortini (1994) e di Grazia Cherchi (1995); e tale l'ischemia cerebrale che colpisce il poeta nel settembre 1995, lasciandolo lievemente menomato nella deambulazione e soprattutto preannunciando per il futuro un inarrestabile e progressivo, pur se lento, affievolirsi della sua mente («[...] una notte di latte, un limbo senza vedute», per citare il verso conclusivo di una delle ultime poesie, portata a termine nel 2001 e rivista nel 2003)<sup>9</sup>.

E tuttavia, quel «direi» tra virgole che l'autore de *La Serra* intercala tra «intero» e «felice decennio» pare inteso non tanto o non solo a delimitare o a sminuire quella *felicità*, quanto a suggerirne qualità e tenore. Sul piano esistenziale, infatti, Giudici può ora sentirsi accolto, benvenuto e come protetto da una comunità di persone del tutto franca da ricordi per lui affannosi. Può dimorare entro un ambiente dove per lo sguardo e per gli atti della vita quotidiana si alternano e si combinano la sconfinata, ariosa vastità del paesaggio e gli spazi raccolti del paese e della casa. Può ora, e in seguito alla malattia *deve*, diradare alquanto impegni, contatti e frequentazioni, ma tali rinunce gli permettono anche, d'altro lato, di dedicarsi meglio all'attività che maggiormente gli sta a cuore,

<sup>8</sup> Così si legge nella sintesi dell'intervista di A. Fiori apparsa col titolo *Le Bosnie dei nostri cuori* in «l'Unità 2», 4 settembre 1995.

<sup>9</sup> *Io e te che sorridiamo dalla foto di Dondero*, 42, in 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, Fioroni, Casette d'Ete 2004, p. 62.

ovvero alla poesia, la più genuina generatrice di quella particolare «felicità» per la quale Fortini parla, discorrendo di Leopardi, di «passaggio della gioia» e per cui un autore caro a Giudici aveva potuto scrivere «sono partito da Malinconia / e giunto a Beatitudine per via»<sup>10</sup>.

Il suo è inoltre un isolamento relativo. Continua a recarsi spesso a Milano, a muoversi per l'Italia e all'estero. E gli eventi cui prende parte sul territorio circostante, specialmente a Lerici e a Sarzana, gli riservano talora nuove e appaganti esperienze: è il caso, per esempio, dell'incontro coi bimbi di una quinta elementare, che lo spinge a scrivere alla Direttrice della scuola:

in tanti anni di attività, ho avuto certamente occasione di parlare in pubblico delle mie poesie e di leggerle, sia in Italia sia in paesi molto remoti sulle carte geografiche; ma devo dire che è stata la prima volta che mi sono recato in una scuola elementare e grandi sono state la commozione e gratificazione che ne ho provato. A ciò hanno indubbiamente, e in misura decisiva, contribuito la straordinaria e intelligente cordialità dei miei giovanissimi interlocutori e l'eccellente qualità del lavoro didattico che li ha preparati all'incontro. Insomma, è stata un'esperienza che non dimenticherò (La Serra di Lerici, 29 maggio 1995).<sup>11</sup>

Spesso, poi, le manifestazioni in cui è coinvolto, e i momenti conviviali che le accompagnano, vedono la partecipazione di persone venute da fuori, di studiosi, letterati e amici, non citati da Giudici in questa prosa, ma che nella presente nota si nominano allo scopo di una adeguata contestualizzazione del dettato. Spiccano fra loro gli italianisti dell'ateneo milanese Edoardo Esposito – fra i primi studiosi dell'opera giudiciana e curatore sia della antologia critica allegata ai due volumi delle *Poesie* nella edizione Garzanti del 1991, sia delle prose di *Frau Doktor*<sup>12</sup> – e Alberto Cadioli, sodale di Giudici dal tempo in cui questi pubblica con gli

<sup>10</sup> Cfr. U. Saba, *Finale*, 17-18, in Id., *Il canzoniere (1900-1954)*, introduzione di N. Palmieri, Einaudi, Torino 2004, p. 239.

<sup>11</sup> Il testo è riprodotto in E. De Signoribus-E. Frontaloni (a cura di), *Poeti in classe. 25 poesie per l'infanzia e non solo*, Italic Pequod, Ancona 2017. Cfr. *Poesia, una 'lezione' con Giovanni Giudici*, in «La Nazione», 2 giugno 1995. Va precisato che le poesie di Giudici oggetto dell'incontro erano tratte dai *Versi della vita*, non dal suo volumetto di filastrocche per bambini *Scarabattole*, Mondadori, Milano 1989.

<sup>12</sup> G. Giudici, *Poesie (1953-1990)*, 2 voll., Garzanti, Milano 1991; Id., *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989.

Editori Riuniti *La letteratura verso Hiroshima* (1976) e in seguito collaboratore dei «Quaderni Piacentini»; l'insegnante spezzino Lorenzo Vincenzi<sup>13</sup>, per Giudici importante riferimento in materia di musica e per la conoscenza della storia locale, e il grecista lericino Angelo Tonelli, traduttore di poeti antichi e moderni<sup>14</sup>; Fernando Bandini (sua, tra il molto altro<sup>15</sup>, l'orazione principale in occasione del conferimento a Giudici della cittadinanza onoraria di Lerici nel 1997), Alberto Bertoni, professore a Bologna e presenza fissa in svariate iniziative fra Emilia e il Golfo dei poeti, nonché vari accademici «genovesi»: Luigi Surdich, fresco autore del capitale saggio *Giovanni Giudici, la semplicità, il tempo*<sup>16</sup>, che il 14 dicembre 1999 tiene al teatro Impavidi di Sarzana una delle orazioni per il conferimento a Giudici della cittadinanza onoraria (l'altra è dell'ex sindaco Paolino Ranieri, prestigioso rappresentante dell'A.N.P.I.), Massimo Bacigalupo, fidato interlocutore di vecchia data in veste di anglo-americanista, e Stefano Verdino, il quale nel 1997 cura per «Nuova Corrente», concludendola col proprio saggio, una sezione tematica dedicata a Giudici<sup>17</sup> e presenterà a Sarzana nel 2001 *I versi della vita*. Si segnalano ancora lungo il decennio le presenze di Giulio Ferroni, che nel dicembre 1994 insieme con Grazia Cherchi presenta a Lerici *Un poeta del golfo*<sup>18</sup>, *Festbuch* per i settant'anni dello scrittore; di Eugenio De

<sup>13</sup> Professore di lettere al liceo di Sarzana, L. Vincenzi (1952-2021) ricopre in questi anni la carica di direttore dell'Istituto Storico della Resistenza della provincia spezzina.

<sup>14</sup> Di Tonelli Giudici segnala con favore (*Il tipaccio di Cinzia*, in «l'Unità», 5 dicembre 1994) la traduzione delle elegie di Propertio (*Il libro di Cinzia (Elegie I)*, a cura di P. Fedeli e R. Dimundo, traduzione di A. Tonelli, Marsilio, Padova 1995) e ricorda quella di Eliot, *La terra desolata* e *Quattro quartetti* (Feltrinelli, Milano 1995). Non condivide invece, quanto a Eliot, il «cachinno» cui una versione offerta da Bacigalupo ha mosso «un mio giovane amico che a suo tempo si era cimentato con lo stesso testo» (*Eliot per le rime*, in «l'Unità», 29 luglio 1996).

<sup>15</sup> Bandini cura, già negli anni Settanta, le *Poesie scelte* di Giudici apparse negli «Oscar Mondadori» (Milano 1975), ed è il presentatore di *Fortezza* a La Spezia insieme con E. Balducci nel 1990 e delle *Poesie* in edizione Garzanti a Lerici insieme con L. Vincenzi nel 1991, nonché l'autore del saggio *Giudici e la gloria della lingua*, che introduce il fascicolo di «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995), pp. 5-8, di cui alla n. 19.

<sup>16</sup> L. Surdich, *Giovanni Giudici, la semplicità, il tempo*, in «Nuova Corrente», XLVI, 123 (1999), pp. 67-110, poi in Id., *Poesie del Novecento*, Il Melangolo, Genova 2018, pp. 202-239.

<sup>17</sup> Cfr. *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, in «Nuova Corrente», XLIV, 120 (1997), pp. 189-302.

<sup>18</sup> Cfr. *supra*, n. 4.

Signoribus, promotore di un fascicolo monografico di «Hortus» per la medesima ricorrenza<sup>19</sup> e presente a Lerici in due occasioni come poeta premiato per i propri libri<sup>20</sup>; di Simona Morando, autrice della prima importante monografia su Giudici e da subito fra i giovani studiosi più stimati, e infine di Rodolfo Zucco, cui viene affidata la cura de *I versi della vita*. Fra gli scrittori via via presentati al pubblico da Giudici a Sarzana sono Francesco Biamonti, Grazia Cherchi e Maurizio Maggiani. Fra i visitatori della casa di Sotto il Volto nei tardi anni Novanta sono invece ancora da ricordare almeno Alberto Rollo e – *last but not least* – Carlo Ossola. Col primo Giudici condivide diverse amicizie nell'ambito della critica e delle riviste militanti; in particolare, in questi anni, di «Linea d'ombra»: ed è in seguito alla lettura vivamente partecipe del primo testo di *Un'educazione milanese*, apparso in quella sede, che Giudici detta alcuni versi di una poesia – poi non proseguita – da dedicare alla città che tanto ha segnato anche la sua esistenza. Quanto a Ossola, amico da oltre vent'anni e prezioso interlocutore in fatto di letteratura mistica (a lui risale la conoscenza da parte di Giudici dell'opera di Michel De Certeau), l'illustre italianista – che cura nel 1997 l'ultimo viaggio di Giudici in America come ospite della Associazione Internazionale degli Studi di Lingua e Letteratura Italiana – è ora officiato a scrivere il saggio introduttivo a *I versi della vita*, il volume che la direttrice dei «Meridiani» Renata Colorni destina a concludere simbolicamente il millennio. È ancora Ossola, infine, a dare occasione fra il 2000 e il 2002 a due brevi soggiorni a Parigi del poeta.

Tra le persone più vicine a Giudici nei primi anni Novanta e non nominate in questa prosa una segnalazione distinta va fatta per Grazia Cherchi, di casa a Sarzana tra il 1991 e il 1995. Proprio la più che trentennale amicizia col poeta, che la stimava dal tempo dei «Quaderni piacentini» quale organizzatrice e animatrice di imprese culturali prima ancora che come *editor* e come critica militante, è per lei uno stimolo decisivo a tornare quasi ogni anno nella cittadina ligure per prender parte in qualità di

<sup>19</sup> Il fascicolo è intitolato *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995).

<sup>20</sup> De Signoribus riceve nel 1996 il Premio Golfo dei Poeti per *Istmi e chiuse* (Marsilio, Padova 1996) e nel 2001 il Premio Lerici-Pea per *Principio del giorno* (Garzanti, Milano 2000).

ascoltata opinionista letteraria alla rassegna primaverile «I libri per strada». In questa sede è lo stesso Giudici a presentare al pubblico nel 1994 – come già a La Spezia nel dicembre 1993 – il romanzo di Grazia *Fatiche d'amore perdute*. Anni addietro l'amica aveva persuaso Giudici ad accettare di condurre sull'«Unità» una rubrica di recensioni, *Trentarighe*<sup>21</sup>, ospitata nella stessa pagina culturale dove lei teneva la propria, *Un po' per celia*, e alla “colleganza” con lei sarà ispirato il pucciniano titolo *Fildifumo* da Giudici adottato nel 1997 per la sua rubrica sul «Tirreno». Era, quella fra Grazia e Giovanni, una amicizia forte, versata anche in una affettuosa complicità e cementata da un affine *sense of humour* («con chi potrò condividere l'ottocentesco codice segreto di semiserie conversazioni?» scrive Giudici nella prefazione a una raccolta postuma di scritti dell'amica)<sup>22</sup>, uno spirito aperto anche ad amabili perfidie (si veda, dalla parte di Cherchi, il raccontino *Poesia a colazione*<sup>23</sup>, dove nel poeta non nominato è adombrata e riconoscibile la figura di Giudici). Nel romanzo sopra ricordato un segno visibile di tale corrispondenza è la poesia scritta appositamente da Giudici (e inclusa in seguito in *Quanto spera di campare Giovanni*) che Mario, uno degli amici radunati da Grazia per una rimpatriata, annuncia con le parole «Brindisi per Grazia» e declama come fosse la propria davanti ai convenuti: sarà la stessa Grazia, nella veste di narratrice autobiografica, a smascherarlo tra sé e sé:

Sono molto perplessa. Nella poesia di Mario risuona qualcosa che mi è familiare. Quel verso, come diceva... ecco: *spine in te di tenerezza* è di qualcuno che mi conosce bene. E non è certo Mario...

«Non so come ringraziarti, Mario. Posso avere il testo?»

«È tuo». Mario me lo porge esibendosi in un perfetto baciamao. Mentre di nuovo tutti applaudono, rileggo il brindisi e raggiungo la quasi certezza che sia opera di Giovanni Giudici. Ma per ora, Grazia, acqua in bocca.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> I testi della rubrica si possono ora leggere in G. Giudici, *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesè, introduzione di S. Morando, Manni, Lecce 2021.

<sup>22</sup> Id., *Per Grazia*, prefazione a G. Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. V-VII, p. VI.

<sup>23</sup> In G. Cherchi, *Basta poco per sentirsi soli*, Edizioni e/o, Roma 1991, pp. 9-15.

<sup>24</sup> Ead., *Fatiche d'amore perdute*, Longanesi, Milano 1993.

A uno dei più alti componimenti di *Empie stelle, L'ultima volta*, datato «La Serra-Gossolengo-Milano agosto-settembre 1995», Giudici consegna infine il più intenso e toccante ricordo della amica: «Su Lei segreta a ognuno / Viola del deserto / Noi che l'infido cuore / Riversavamo aperto / A Lei che non è più // Tutto di noi spartendo / I fiacchi giuramenti / I malsofferti amori / I flebili lamenti / Le tenere viltà // Tutto con Lei sparito / Tutto senza ritorno»<sup>25</sup>.

Oltre a Bertolucci, cui dedica solo un veloce accenno, tre sono i personaggi noti sui quali Giudici si sofferma in *La Serra* fissandoli nel territorio lericino: Mario Soldati, Zeno Birolli e Paolo Bertolani. Di Soldati – è lui il Mario al quale nella poesia *Lazzaretto* (1992) l'autore si rivolge come sodale e adepto del sigaro toscano – va ricordato che con la sua autorevole presenza è nel 1993 tra i fautori della assegnazione a Giudici del premio Bagutta per i due volumi delle *Poesie*. A trovare l'anziano maestro nella villa di Tellaro Giudici si reca più volte insieme a Bertolani, che a Soldati è legato da lunga consuetudine, e di alcune di queste visite è traccia nei versi di *Quanto spera di campare Giovanni*: è infatti ancora Soldati sia il personaggio ritratto in *Istruzioni di scena* mentre dispiega la sua gestualità nel rievocare l'ultimo incontro con il comune amico Gianni Brera, appena scomparso (e da Giudici fatto destinatario, poche settimane prima, della poesia *Alboino*), sia il «lui» che ne *I dimenticati* prende la parola ricordando Corrado e Mario Bonfantini, conosciuti anche da Giudici nella sua prima giovinezza:

Anch'io li ho conosciuti, gli avevo detto. «Ma oggi chi li ricorda più, se non qui e adesso tu ed io?». Era ancora viva Julci [*sic*], la moglie: seguiva la conversazione e ci aiutò a ripescare il nome della sorella. «Vera!» gridò dall'altra stanza. Io ero tornato a casa e mi ero messo a scrivere una poesia. Si chiama *I dimenticati* ed è un regalo del quale devo ancora oggi ringraziare l'amico Mario. Ma di un'altra poesia gli sono debitore, scritta poche settimane dopo. Il 19 dicembre, sempre del '92, era morto in un incidente d'auto il nostro comune amico Gianni Brera. Sia io che Soldati avevamo avuto occasione, per ragioni differenti, di incontrarlo pochi giorni prima della disgrazia.

<sup>25</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, cit., pp. 1103-1104.

«Ma lo sai» mi disse Mario nel suo mesto commento «che, nel congedarsi, lui mi aveva guardato e sorriso in un modo particolare quasi a volermi dire, con quel sorriso e con lo sguardo, che non lo avrei più riveduto... Così...». Quasi per incanto mi ero ritrovato davanti il regista Mario Soldati che mi rifaceva la scena, come dando istruzioni a se stesso nella parte di un morituro Gianni Brera. Eravamo sul set. Soldati vi era di casa. Io ero l'intruso, il curioso. La poesia, di cui Soldati è anche protagonista, si è chiamata, in quel caso, *Istruzioni di scena*.<sup>26</sup>

Di Soldati come regista (oltre che come autore dell'appena ristampato *Salmaçe*) aveva scritto nel 1993:

Non incontravo Soldati da diversi mesi e, in un piovoso pomeriggio a Tellarò, l'occasione di una visita mi è stata offerta dal suo desiderio di rivedere insieme a due o tre amici la «cassetta» di un film da lui diretto nel 1946: *Eugenia Grandet*, dal romanzo di Balzac. Mai come dalla visione di questo film che ha tutto il fascino dell'antico (con una radiosa Alida Valli, un giovanissimo Giorgio De Lullo magistralmente guidato nel suo crescendo di ambigui sentimenti e un Gualtiero Tumiati «mattatore» nella parte di quel sordido e tragico Harpagon di provincia che è il vecchio Grandet) ho avuto la sensazione di una coerente rispondenza tra il Soldati scrittore e il Soldati regista: entrambi con la stessa vocazione per l'essenziale, mi dicevo, mentre mi scorrevano davanti agli occhi quelle immagini pur segnate dal tempo, con la martellante stringatezza dei dialoghi ben aderenti al testo balzacchiano e con l'intensità di tanti primi piani che parlavano quanto e più delle parole. Non poche volte abbiamo applaudito al Maestro che, distratto dal suo troppo recente dolore, riusciva così anche a sorridere di tanto in tanto.<sup>27</sup>

Anche Soldati darà testimonianza pubblica di questa amicizia quando il 22 febbraio 1997 vorrà intervenire, a Lerici, alla cerimonia per il conferimento a Giudici della cittadinanza onoraria. Infiacchito dall'età e un po' in difficoltà nel tenere il filo del discorso, si interromperà dopo poche parole e concluderà con un commosso «ti voglio bene, Giovanni».

<sup>26</sup> G. Giudici, «Vedi, quella è la sua casa», in «l'Unità», 11 novembre 1996, ora in Id., *Trentarighe*, cit., pp. 291-293.

<sup>27</sup> Id., *Eugenia Grandet e Mario Soldati*, in «l'Unità», 1 novembre 1993, ora in Id., *Trentarighe*, cit., pp. 74-75.

Tra le nuove conoscenze strette in questi anni la più importante è quella con Zeno Birolli (nominato in *Poesia invece di un'altra* quale «amico di fresca data» e suggeritore dello spunto tematico: dedicatario, poi, di *A un luogo di piante*, dove pure figura come «amico»)²⁸. Quella col critico e storico dell'arte figlio del grande pittore diviene in breve una amicizia vera, facilitata dal riferimento a un comune contesto «milanese» e alimentata poi da una frequentazione e da una collaborazione assidue. Come Bandini, e come il padre Renato, Birolli era legato a Bocca di Magra²⁹, inoltre aveva in comune con Giudici la frequentazione con Mario Guelfi, titolare del prestigioso ristorante «La Capannina». Appassionato d'arte e amico di tanti artisti e letterati, Guelfi fonda in questi anni la piccola omonima casa editrice, e affida la conduzione della collana «Taccuini di Bocca di Magra» a Zeno, che non manca di avvalersi del nuovo quasi-vicino di casa. Il primo titolo della collana è infatti, nel 1995, *Scritture private con Fortini e con Giudici* di Vittorio Sereni, e negli anni successivi altri cinque volumetti vedranno la presenza di Giudici come prefatore³⁰, come traduttore³¹ e infine come autore di *I cavalli, le pomone e un bambino che va a cavallo – Una didascalia in versi su motivi di Marino Marini*, n. 6 della collana, pubblicato nel 2000, e di *14 x 14. Dai Sonetti di Shakespeare tradotti da Giovanni Giudici*, n. 9, che esce nel 2002. Nel 2002 il poeta è nuovamente a Le Grazie, ma Birolli continua a fargli visita e a interloquire con lui. Il 13 giugno di questo stesso anno, infatti, Giudici dedica un «Trentarighe», *Out of print e malinconia*, ai *Taccuini* di Renato Birolli, pubblicati da Einaudi nel 1960 e non più ristampati. Da parte sua Zeno mette nel 2009 a disposizione della rivista «istmi», per un numero doppio dedicato a Giudici (*Giovanni Giudici – Agenda 1960 e altri inediti*, nn. 23-24), una

²⁸ Id., *I versi della vita*, cit., pp. 1109-1111 e 1165.

²⁹ Va ricordato che nel 1994 esce a Milano per i tipi di Scheiwiller il volumetto V. Sereni, *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Z. Birolli e con due scritti di L. Barile e G. Orelli, All'insegna del pesce d'oro: opera non estranea alla genesi della giudiciana *Poesia invece di un'altra*.

³⁰ Cfr. *La scoperta di Montale*, prefazione a *La casa sul Magra e altri paesaggi montaliani*, poesie di E. Montale commentate da S. Morando, 1996 e *Il paesaggio e la compagnia*, prefazione a *Bocca di Magra*, a cura di Z. Birolli, 1998.

³¹ Della lettera di Mary McCarthy a Hannah Arendt datata «Bocca di Magra, 30 agosto 1960» in *Un fiume da dea. Scritti di Mary McCarthy, Nardo Dunchi, Giovanni Targioni Tozzetti*, con una nota di Z. Birolli, 1998.

incisione del padre (*Figura*, 1948), la cui riproduzione in tiratura limitata viene allegata al fascicolo destinato ai sostenitori. Anche dopo la scomparsa dell'amico penserà ad iniziative in sua memoria, ma non potrà purtroppo dar loro esecuzione perché verrà egli stesso a mancare il 1° marzo 2014.

Non antica, ma risalente a prima dell'insediamento di Giudici alla Serra è l'amicizia con Paolo Bertolani, ben noto ai parenti lericini di Giovanni, e col quale egli aveva in comune diverse conoscenze nell'ambiente letterario, compresa quella con Mario Spagnol, l'editore – nativo anch'egli di Lerici – che nel 1994 pubblica *Un poeta del golfo*. Qualche tempo addietro Giudici – è lui stesso a ricordarlo – su richiesta di Einaudi aveva scritto per *Seinà*<sup>32</sup>, il primo libro di poesia in dialetto della Serra composto da Bertolani, una prefazione decisamente simpatica, e già quella circostanza aveva dato avvio a una frequentazione meno sporadica. Ma la maturazione piena della amicizia avviene in questi anni Novanta, quando i due diventano compaesani e anche vicini di casa allorché Bertolani, dovendo lasciare la propria abitazione antica alle soglie del paese, risiede per qualche tempo entro il borgo, a poche decine di metri da Giudici. I due si vedono quasi quotidianamente; conversano per ore, in dialetto più che in italiano, mescolando Giudici la propria parlata nativa con quella della Serra, che via via assimila, mentre dall'amico apprende storie e leggende, nomi e soprannomi della comunità paesana («*te vedi quélo? Quélo gè 'Francé-naso', 'nvece l'artro gè 'Francé-barba'...*»). Nel 1994 Giudici presenta alla Spezia *Avéi*<sup>33</sup>, il nuovo libro di poesia dell'amico, del quale l'anno seguente sostiene con successo la candidatura al premio Carducci di poesia, che ha sede a Pietrasanta; nello stesso periodo prendono parte insieme, a Gossolengo, alle esequie di Grazia Cherchi. Sono personalità per vari aspetti ben diverse, quelle dei due poeti, e più d'una è la coppia di poli attorno alla quale si può essere tentati di istituire un confronto fra loro: campagna *vs* città, entroterra e collina *vs* mare, formazione letteraria sostanzialmente da autodidatta *vs* studi classici e laurea umanistica, poesia come “discorso” *vs* poesia come “oggetto” e così via. Ma ad avvicinarli,

<sup>32</sup> P. Bertolani, *Seinà*, Einaudi, Torino 1985.

<sup>33</sup> Id., *Avéi*, Garzanti, Milano 1994.

oltre alla non grande differenza di età (sette anni non sono molti per due sessantenni che serbano memoria di periodi diversi e lontani della nostra storia tra fascismo e fine millennio), alla relativa prossimità dei luoghi d'origine e all'orientamento verso ideali socialisti, sono da un lato la comune inclinazione all'ironia e all'umorismo, al comico inteso anche come veicolo del tragico; dall'altro lo sguardo malinconico sulla vita. Del primo tratto può cogliersi un segno nella prosa della quale stiamo scorrendo; del secondo, nella nota sulla quarta di copertina di *Avéi*, molto probabilmente dettata da Giudici, e che in larga misura a entrambi sembra addirsi: «[...] A prevalere, dentro i calcoli e le misurazioni della vita, è un'estraneità improvvisamente riconosciuta di noi a noi stessi, nella partecipazione a ciò che più coinvolge. Una crepa sottile e profonda – cui si oppone, tuttavia, una tenace ricerca di senso...». E questi aspetti, che la consuetudine quotidiana avvalora e invigorisce, incidono nel dialogo attraverso i testi. Il portato più visibile ne sono i componimenti in cui ciascuno dei due si rivolge all'altro o in qualche modo lo coinvolge. «A Giovanni Giudici / *chi vèi ben ae persone / di me poesie*» recita l'exergo di *Livio*<sup>34</sup>: con queste parole Bertolani dedica all'amico un componimento che mette in scena un personaggio dell'universo in cui lo ha introdotto. Ancora «a Giovanni» è dedicata 'A luse, sul tema dell'amicizia<sup>35</sup>, e all'amico si rivolge direttamente Bertolani in una poesia, *Da Giovàni*, che val la pena di citare per intero: «L'è di giorni, Giovàni, (ma nó solo / pe 'a poesia) ca séro na parola. / Chi 'r sa donde la sià: dadré a che boschi, / pradi, a che fòge, / 'ntanto ch'la tróna e recoménsa a piève. / Ma Sót'aa Vòta vun / nó 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

<sup>34</sup> Apparsa originariamente in «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995), si legge ora in Id., *Die*, Diabasis, Reggio Emilia 1998, p. 37.

<sup>35</sup> In Id., *Avéi*, cit., p. 21: «'A cosa dita amicizia / la spanda na luse / ch'la rèsa 'e me giornà. // Restante, dî vòte, / i pè èsse poesia / – ma i n'è gnente se nó ven // da 'n pertüso dâ vita / quèla luse segù, / nì tropo ciàa da orbè // nì tropo scua». («LA LUCE | La cosa detta amicizia / spande una luce / che regge le mie giornate. // Il resto, a volte, / può essere poesia / – ma non è niente se non viene // da un pertugio della vita / quella luce sicura, / né troppo chiara da accecare // né troppo scura»).

na vòta, / te me sarviè 'a giornà»<sup>36</sup>. Giovanni compare, infine, tra le persone evocate come emblemi del nostro comune destino in *Pòvi*: «[...] pòvio Giovàn / co' 'e sé poesie cichénti [...] // pòvi tuti quei che viva»<sup>37</sup>.

Da parte sua Giudici – che in *La Serra*, come già nelle note a *Empie stelle*, dichiara il proprio debito con Bertolani per *Celeste* – a lui si rivolge direttamente in *Rissi* e in *E lé, con l'àia* (altri componimenti ispirati a narrazioni bertolaliane sono rimasti invece inediti).

Si può dire, scorrendo la produzione dei due poeti successiva al consolidamento della loro amicizia, che da un lato Bertolani offre a Giudici un mondo da contemplare o da evocare, nonché un incoraggiamento alla scrittura in dialetto, laddove il suo esempio si aggiunge a quelli di Zanzotto e di alcuni giovani autori che vanno allora affermandosi, come l'emiliano Rentocchini (ma in dialetto hanno scritto anche Pasolini e soprattutto Belli, per le opere dei quali proprio in questo periodo Giudici scrive importanti prefazioni)<sup>38</sup>. Si può aggiungere, forse, che l'esempio di Bertolani non è del tutto estraneo alla propensione dell'ultimo Giudici a comporre versi d'occasione dedicati a persone amiche, talora in seconda persona.

Dall'altro lato si può riconoscere un influsso o una garanzia di Giudici nella presenza presso l'ultimo Bertolani di autori variamente evocati, come Machado, Belli e Noventa<sup>39</sup>; nel più libero dispiegamento, accanto a quella elegiaca, di una vena comica e umoristica, da Bertolani meno coltivata in precedenza, forse perché non ugualmente incoraggiata da altri amici influenti come Bertolucci e Sereni; infine, in un più attento lavoro di lima sulla prosodia.

<sup>36</sup> Cfr. Id., *Libi*, Interlinea, Novara 2001, pp. 128-129: «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».

<sup>37</sup> Cfr. Id., *Die*, cit., p. 49.

<sup>38</sup> Cfr. in questo stesso volume il saggio di A. Cadioli, *Tre prefazioni*.

<sup>39</sup> Cfr. rispettivamente, in P. Bertolani *Avéi*, cit., *Er me Machado* (p. 25, e tre versioni da Machado si leggono in Id., *Libi*, cit.), *De note, dopo 'r Bèli* (p. 26), *Ste parole* (p. 27).

Avviandosi alla conclusione, l'autore della presente testimonianza non può non ricordare infine come per lui quello della dimora di Giudici alla Serra sia stato un periodo di intenso coinvolgimento nel mondo dello scrittore: nella vita quotidiana, negli incontri, nelle conversazioni e nella presenza pubblica di Giudici. Sono stati anni di piena immersione nella sua memoria e di assidua contemplazione dal vivo della sua attività come autore di testi di varia natura, ma soprattutto – per dirla col termine a Giudici caro – di «poemi»<sup>40</sup>.

E sono stati gli anni in cui culminarono le «conversazioni agostiniane» alle quali Giudici fa riferimento nella nota alla poesia *Finale*<sup>41</sup>.

Non è però questa la sede per un approfondimento del tema “Agostino e Giudici”, e a tali conversazioni si accenna solo per offrire alcune indicazioni e per un auspicio.

Pare opportuno, in primo luogo, richiamare l'attenzione sul fatto che oltre alle *Confessiones* attirano in questa fase l'interesse di Giudici anche due altre opere del grande Padre della Chiesa, il *De civitate Dei* e il *De Musica*. Da uno sguardo non distratto alla prima – della quale è traccia esplicita nell'exergo di *Una cosa diversa* e in una annotazione del 1 aprile 1993<sup>42</sup> – si potrà forse trarre qualche chiarimento riguardo alla tematica storica e *lato sensu* politica negli ultimi libri di Giudici. Circa la seconda opera rimane unicamente,

<sup>40</sup> Ai cinque libri cui fa riferimento lo stesso Giudici nella sua prosa vanno aggiunte numerose prefazioni e alcune centinaia di articoli: cfr. la bibliografia allegata a Id., *I versi della vita*, cit., e soprattutto la monografia di S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Pasian di Prato 2001. Alla stessa fase di attività “ligure” appartiene, di poco precedente, la drammaturgia del *Paradiso* dantesco: G. Giudici, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella. Satira drammatica*, Costa&Nolan, Genova 1991. Opera, questa, non casualmente pubblicata a Genova.

<sup>41</sup> Id., *I versi della vita*, cit., p. 1016.

<sup>42</sup> «Ag. *De civ.* I-16 fin: anche se incalza il disonesto pensiero che si creda accaduto non senza assenso della mente ciò che forse non poteva accadere senza qualche piacere della carne». In entrambi i casi Giudici cita da Agostino, *La città di Dio*, traduzione e cura di C. Carena, Einaudi-Gallimard/Biblioteca della Pléiade, Torino 1992. Si tratta di un'edizione priva del testo latino a fronte. Per l'exergo della poesia *Una cosa diversa* la cit. latina è invece dal vol. I dell'ed. latino-italiana in tre volumi nella collana «Opere di Sant'Agostino», Città Nuova Editrice, Roma 1978. La cit. sopra richiamata è trascritta da R. Corcione nell'apparato della sua tesi di dottorato, *Giovanni Giudici anni Novanta: tempo della fine e fine del tempo* (2018), poi rielaborata in Id., *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*, prefazione di F. Pusterla, Ledizioni, Milano 2023.

forse, un appunto del 31 marzo 1994 («Rivedere il ‘*De Musica*’»)<sup>43</sup>: un fatto isolato, ma che suggerisce di farne oggetto di attenta considerazione tenendo specialmente presenti le osservazioni svolte da Giudici in varie sedi riguardo alla lingua poetica e alla prosodia, nonché la sua insoddisfazione per la nomenclatura tradizionale dei versi italiani.

Anche in questi anni, comunque, sono le *Confessiones* il principale oggetto dell’interesse per Agostino di Giudici. Dopo averle «riscoperte» alla metà degli anni Ottanta<sup>44</sup>, egli ne compie una nuova appassionata lettura nel 1990, in concomitanza con l’uscita della edizione curata da Roberta De Monticelli per Garzanti, e soprattutto in funzione del proprio lavoro alla drammaturgia del *Paradiso*. L’influenza sul nostro poeta del libro di Agostino – l’autore più incisivo, insieme con Dante e con Manzoni, nella inclinazione escatologica, nel «cronotopo» e in aspetti tematici non secondari della sua poesia – è del tutto evidente nelle carte di lavoro e nelle opere edite, ed è stata comunemente, pur se in modo generico, riconosciuta.

Un aspetto rimane però in attesa di adeguati approfondimenti. Giudici amava dire, citando Eliot, che spesso i poeti tendono a «nascondere» i loro «debiti», e rinfresca questo pensiero, implicandovi se stesso, nella nota apposta alla «satura drammatica», proprio dove parla della sua dicotomia «tra un me stesso lettore, devotamente arreso alla tradizione del poema, e il me stesso sentimentalmente e criticamente impegnato [...] 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, compresi alcuni improvvisati ad hoc; il me stesso lettore di certi altri poeti o serale frequentatore della Bibbia e di quell’Agostino che, forse per l’importanza del suo debito, Dante nel *Paradiso* nomina appena,

<sup>43</sup> Quanto al *De Musica*, l’edizione di cui Giudici disponeva è quella a cura di G. Marzi e C. Giacon nella collana «Classici della filosofia cristiana», Sansoni, Firenze 1969. Il suo interesse per l’opera fu sollecitato anche dai riferimenti che all’opera di Agostino fanno R. Jakobson nel suo *Autoritratto di un linguista. Retrospective*, trad. it. di G. Banti e B. Bruno, il Mulino, Bologna, 1987 e M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, trad. it. di S. Garzonio, il Mulino, Bologna 1993. Anche la annotazione sul *De Musica* è trascritta da Corcione nella tesi cit.

<sup>44</sup> Cfr. G. Giudici, *I turbamenti del giovane santo*, in «l’Unità», 27 agosto 1984, ora in Id., *Per forza e per amore*, cit., pp. 221-224.

ecc.)»<sup>45</sup>. Mi chiedo quanto Giudici possa aver pensato anche ai suoi personali «debiti», a un Agostino come suo «creditore» in fatto di retorica e di linguaggio<sup>46</sup>. Ed è con l'auspicio di uno studio ravvicinato della presenza di Agostino nel corpo della lingua poetica di Giudici che mi piace concludere questa testimonianza sull'ultima fase del suo lavoro.

<sup>45</sup> Id., *Notizia*, in Id., *Il Paradiso*, cit., pp. 83-86, p. 85.

<sup>46</sup> Circa la provenienza agostiniana del latinismo «amaritudo» in *Fortezza* 6, 2 (Id., *I versi della vita*, cit., p. 870) mi permetto di rinviare a C. Di Alesio, *Parlare in linguis: per una lettura di Fortezza di Giovanni Giudici*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995), pp. 82-89.



LA SERRA<sup>1</sup>  
*Giovanni Giudici*  
*a cura di Carlo Di Alesio*

La Serra è una piccola frazione (stavo per scrivere manzonianamente «una terricciola») arrampicata sulle alture di Lerici. Vista dal mare è un gruppo di case che, in prospettiva, lasciano immaginare un assetto urbano disposto a più livelli e dunque tutto un piccolo sistema di vicoli e scalinate come, di fatto, è in realtà.

Vi si accede dalla strada, piuttosto stretta e dalle molte curve, che si diparte per circa un chilometro dalla statale per Lerici e che prosegue poi in direzione di Montemarcello e, più oltre, della Bocca di Magra e della Marina di Carrara.

Quando, la prima volta che vi avevo fuggacemente messo piede, una tarda sera di agosto di molti e molti anni fa (di quella sera ricordo un cielo inverosimilmente gremito di stelle), non avrei mai potuto immaginare di dovervi trascorrere quasi un intero e anche, direi, felice decennio della mia vita. Un decennio, vorrei aggiungere, anche segnato da un intenso lavoro di cui danno prova anche i cinque libri pubblicati e quasi interamente scritti in tale periodo: tre di poesie e uno di scritti saggistici, più quella lunga divagazione sul «mestiere di poeta» che (dal ricordo di una battuta dell'amica Edoarda Masi) volli intitolare «Andare in Cina a piedi».

<sup>1</sup> Rivolghiamo un sentito ringraziamento ai figli di Giudici, Corrado e Gino, per il consenso alla pubblicazione di questa opera del padre.

Giudici non ha scritto un titolo nello spazio precedente il testo; si assume come tale il nome del file salvato nel suo computer portatile, in formato «word», il 6 marzo 2002. Si riproduce qui il testo (rimasto forse in attesa di un'ultima revisione) conformandolo alle norme fornite dall'editore, ma rispettando la punteggiatura dell'autore; sopprimendo, inoltre, due evidenti refusi, e con i seguenti interventi minimi sul flusso del dettato: a p. 186 si è eliminata e sostituita col simbolo dei due punti la ripetizione che segue l'a capo «Sotto il Volto» («non figura ufficialmente nello stradario comunale»); si sono collocate fra parentesi uncinate senza cancellarle, a p. 193, le parole «dove ogni» che segnavano l'avvio di una proposizione relativa poi diversamente svolta.

Tutte le note e gli interventi tra parentesi quadre sono del curatore.

Non era stata precisamente mia l'idea di stabilirmi a La Serra. Lasciata, infatti, Milano fin dal febbraio del 1989, mi ero stabilito insieme a mia moglie a Le Grazie di Portovenere, mio paese di nascita, lo stesso dal quale scrivo adesso queste pagine e dove presumibilmente si chiuderà ormai la mia vita. Annoiato dal *déjà vu* del natio borgo selvaggio mai, del resto, abbastanza amato forse per la brutalità degli eventi che (a partire dalla morte di mia madre) me ne avevano fatto distaccare e, dopo peregrinazioni diverse, essere deportato a Roma in un collegio di preti, avevo finalmente deciso di distaccarmene e, stavolta, per mia volontà. Perché non saltare d'un balzo sulla riva opposta di questo golfo di Spezia, detto con goffa pomposità «dei poeti» e stabilirmi in quella graziosa cittadina che era (ed è) Lerici? Avevo qui dei parenti, il nome della mia famiglia vi era ben conosciuto... Ma a sconsigliarmene fu proprio il mio cugino e quasi coetaneo Emilio Giudici, della cui gentile vicinanza non avrei potuto a lungo confortarmi, perché sarebbe morto di lì a due o tre anni...

Probabilmente Emilio era affettuosamente stufo di Lerici almeno (forse) quanto me delle Grazie, tanto che fu esattamente lui a suggerirmi l'alternativa della Serra e ad aiutarmi indirettamente, attraverso un fratello di sua moglie Alice, nella ricerca di una casa. Che fu dunque quella di Sotto il Volto (*Sóto a vòta*, in dialetto) contrada che non figura ufficialmente nello stradario comunale e al cui nome avrei intitolato di lì a poco una lunga poesia, esplicitamente dedicata a mia moglie (il «tu» a cui mi rivolgo era ed è appunto lei).

Sotto il Volto consiste nella penombra di un breve sottopasso (il «vòlto», appunto) sul quale si apre un unico portone che, all'epoca in cui avvenne il mio acquisto, era sconnesso al punto di reggersi a malapena sui gangheri. Il primo dei tre appartamenti ai quali dal detto portone si accede per le due brevi rampe di scale era il nostro. Ma da quel pur angusto appartamento i nostri occhi si sarebbero poi aperti per quasi dieci anni sull'immensità del mare: quando, per esempio, in certi pomeriggi di tardo inverno o di prima primavera, gli sguardi avrebbero indugiato sui profili di remote isole che lentamente prevalevano sulle nebbie; o nelle limpide notti d'estate sulle luci della costa tirrenica e Livorno e il faro della Meloria... («*Tre ferite ebbe di lancia<sup>2</sup>, / due di mazza alla Meloria*»: mentalmente ci-

<sup>2</sup> *Lancia: lapsus memoriae*: il testo carducciano recita: «tre ferite ebbe di punta».

tavo a me stesso il Carducci di *Faida di comune* là dove descrive Banduccio di Buonconte...).

A ridisegnare il minuscolo alloggio (fino allora abitato dalla Clotilde, una ben agguerrita vedova ultranonenaria, alla quale non potei esimermi dal versare una discreta buonuscita) mi aiutò e provvide con squisito disinteresse l'amico Vittorio Bellini<sup>3</sup>, un ingegnere di Monza con la passione per l'incisione e il gusto della letteratura. Da due brevi rampe di scale si accedeva, superando altri due o tre gradini di ardesia, alla porta d'ingresso che si apriva a sua volta su un ambiente abbastanza vasto ma un po' tuttofare, sala da pranzo, soggiorno e cucina tutt'insieme e, per giunta, scarsamente illuminato dall'unica finestra prospiciente il grigio di un muro a quasi meno che un metro e mezzo di distanza e, sulla sinistra, un'altra finestra oltre i cui vetri potevano vedersi, praticamente come affacciati dentro casa nostra e intenti ai loro acquisti di frutta e verdura i clienti del ben fornito negozio della Mary, in seguito anche nostra amica. Un altro ambiente a cui si accedeva dal primo era stato adattato a mio studio: da esso si passava alla camera da letto e, dal lato opposto, a un'ampia terrazza sovrastata da una pergola e quasi sempre però battuta dal vento. Dalla terrazza intrecciavamo colloqui e chiacchiere con i nostri simpatici vicini e coetanei della casa accanto: Lina e Francesco Brondi. La Lina è nominata in una mia poesia (e forse anche in due)<sup>4</sup>: il che deve averla molto divertita e (credo) anche lusingata, sì che dell'autografo di quella poesia aveva subito voluto fare un quadretto.

Oltre al nostro, si affacciavano sulla stessa scala altri due piccoli appartamenti: uno, più in basso, saltuariamente occupato da due compiti coniugi modenesi e l'altro casa estiva di Massimo Rescigno, un ancor giovane architetto lericino trapiantato a Milano e non particolarmente cordiale: più simpatico invece (dovrò dire) un suo fratello minore, amico di uno dei miei figli.

<sup>3</sup> *Vittorio Bellini*: autore, fra l'altro, delle sei incisioni raccolte nella cartella intitolata *Perché di tutto più, al buio gelato tremo* insieme con le poesie di Giudici componenti la sequenza *Frate Tommaso* (ora in *Fortezza*, per cui cfr. la nota di R. Zucco relativa a questo libro nell'apparato del volume G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, pp. 1693-1695).

<sup>4</sup> Rispettivamente *Isole* (in *Quanto spera di campare Giovanni*) e *Doppia quartina* (in *Empie stelle*).

Cambiare luogo è più che un cambiar d'abito, forse addirittura tentativo di cambiare noi stessi: tentativo quasi certamente illusorio, ma di un'illusorietà che, per citare un celebre verso di Ungaretti, basta in fondo a darci il coraggio (anzi il conforto) di un grazioso ricominciare. Ancorché ben si sappia che mai riusciremo a liberarci della nostra propria ingombrante e insopportabile presenza, unica vera radice di quella sorta di raffinata melanconia che in inglese ha nome di *spleen* e in russo si chiama *chandrà*, come ben avrebbe potuto ricordarmi il mio amato Eugenio Onieghin fin dal primo capitolo dell'omonimo «romanzo in versi» di Puškin e precisamente a proposito del suo trasferimento in campagna. Infatti

«Per due giorni gli apparvero nuovi  
 Il fresco ombroso boschetto,  
 I campi solitari,  
 Del ruscello il murmure quieto.  
 Ma al terzo, bosco e colle e campo  
 Non gl'importavano più tanto;  
 Poi lo facevano dormire;  
 Poi lui stesso poté capire  
 Che era sempre la stessa noia  
 Anche in campagna, pur senza vie,  
 Palazzi, carte, balli, poesie.  
 Come una guardia la *chandrà*  
 Lo seguiva, era sempre alle soglie  
 Come un'ombra o una fida moglie».

Non così, tuttavia, per me alla Serra: dove avevo comunque già un amico, il poeta Paolo Bertolani che già da qualche anno aveva decisamente privilegiato al rango di «lingua poetica» l'aspro ma efficace dialetto del luogo natio. Per un suo bel libro degli anni '80 intitolato *Seinà* (Serenata)<sup>5</sup> la casa editrice Einaudi mi aveva chiesto diversi anni prima una prefazione. La scoperta-riscoperta del proprio dialetto (un dialetto che il relativo isolamento, anche fisico, del paese ha protetto più che altri dalla incombente minaccia di estinzione) ha probabilmente significato per Paolo una specie di «rinascimento» (nel senso proprio di «nuova nascita») alla poesia.

<sup>5</sup> *Seinà*: nel dialetto della Serra significa propriamente «serata» o «serate» (serenata si dice infatti «serenada»).

Un po' aspro, e quasi in consonanza con la natura del luogo, suona anche il dialetto della Serra, che è poi una variante «collinare» del lericino: quasi inconsapevolmente credo di essermene un po' imbevuto io stesso, per esempio col dire *gè stà* in luogo di *è stato*. Non solo: ma in questo dialetto ho anche 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 (starei per dire: di un'altra mitologia) 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 monocale del mio stesso stabile, ma in una strutturazione evidentemente diversa dall'attuale. 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.

Il mio trasferimento dalle Grazie alla Serra avvenne materialmente il primo giorno di aprile del 1992. Entrammo con mia moglie nella nuova casa (che non sarebbe poi stata, malgrado il titolo di una mia poesia, quella «estrema») come in una nuova vita. Tutto vi era nuovo, anche i mobili di legno chiaro appositamente disegnati dal caro Vittorio Bellini e fabbricati dalla falegnameria Simonini nella vicina Romito Magra (di essi sopravvivono però il letto e questo scrittoio con scaffale-libreria dal quale, proprio adesso e in una tutt'altra casa, sto componendo queste pagine).

Una delle ambite conquiste nella nuova abitazione fu (come dicevo) la terrazza: benché infrequentabile (come sarebbe poi risultato) nella stagione d'inverno quando vi batteva uno spietato vento di libeccio, essa si apriva, specialmente in primavera, sulla sottostante distesa del mare, orlata a riva dagli scogli di Fiascherino e di Tellaro «estrema Tule» del golfo di Spezia. Sull'estremo orizzonte, non di rado nascosto dalle foschie, la vista riusciva a cogliere il profilo della costa di Livorno e, appena più sulla destra, le isole dell'arcipelago toscano: la Gorgona prima di tutte e (foschie permettendo) la Capraia e a volte anche l'Elba e, tutta spostata sulla destra, la Corsica (rispetto a quelle una specie di continente). Non avevo mai avuto a disposizione dei miei occhi un simile orizzonte. La terrazza si affacciava a sinistra su via della Fontana, un viottolo lastricato

che immetteva in ripida discesa alla via Fratelli Landi, unica strada relativamente in piano di cui La Serra disponga... Infatti ci vogliono gambe buone per vivere a La Serra, un paese dove inevitabilmente si è costretti a scendere o a salire. E se la vicinanza di Lerici (località certamente non priva di una sua urbana eleganza) era stata una delle ragioni che mi avevano spinto a eleggere La Serra a luogo della mia vecchiaia dal quale avrei potuto raggiungerla a piedi e per opportune benché sassose scorciatoie in poco più di un quarto d'ora, la malattia da cui venni colpito nel settembre del 1995 aveva poi frustrato il mio speranzoso proposito. A poco a poco avrei anche smesso di guidare, e non soltanto per la difficoltà dei parcheggi.

A incoraggiarmi nella scelta della Serra era stata però anche la vicinanza (a poco più che sei chilometri) di Sarzana, città molto amata per la sua gloriosa storia e le sue tradizioni democratiche e perché legata alla memoria di grandi poeti come Guido Cavalcanti e lo stesso Dante Alighieri; ma anche [per la ragione] che vi era andato da alcuni anni ad abitare il mio amico Carlo Di Alesio, tuttora insegnante in quel Liceo classico.

Devo subito dire di quanta gratitudine (amicizia a parte) io resti debitore a Carlo, se ormai da più che vent'anni egli si è sobbarcato a quella ingrata funzione che in inglese si chiama del «*poet's reader*» e che in taluni casi rischia facilmente di diventare oppressiva. Il «*poet's reader*» è infatti la persona alla quale un autore (e non soltanto di poesie) sottopone i suoi testi, non soltanto nella stesura finale, ma (per dir così e spesso con narcisistica invadenza) anche in corso d'opera. Ragion per cui all'indiscrezione del «poeta» il malcapitato «*reader*» spesso non può che opporre una serafica rassegnazione, anche se per il «poeta» le sue indicazioni possono risultare spesso decisive.

Può, infatti, dipenderne a volte la nascita stessa di una poesia. Nel caso di Carlo, si tenga poi presente che già agli inizi della nostra amicizia egli abitava alla Spezia da dove si sarebbe poi trasferito a Sarzana, e si capirà come queste consultazioni prevalentemente per telefono (e non soltanto quando io mi trovavo alla Serra o alle Grazie, ma anche a Milano) avvenissero al prezzo di una sua serafica pazienza. Resta solo da aggiungere che il parere del «*poet's reader*» può spesso decidere della nascita stessa di una poesia.

Non lontano dalla Serra è anche Tellaro, dove viveva Mario Soldati che fino allora avevo conosciuto appena di sfuggita e in circo-

stanze più o meno pubbliche: la prima volta, nel 1960, al funerale di Giacomo Noventa. Poco dopo il mio arrivo a La Serra ero capitato a casa sua insieme ad Attilio Bertolucci che già conoscevo e che subito avevo preso a frequentare: anche lui, come Soldati, aveva casa a Tellaro. Pur con la sua talvolta un po' bizzarra estrosità, conservo di Mario il ricordo di una grande intelligenza e cultura e di un sicuro dono di poesia. Avevamo in comune una passione: il sigaro toscano che adesso (e da anni) resta in me una quasi remota nostalgia.

A La Serra si accede per una strada alquanto stretta e tortuosa che finisce in pratica per dividersi proprio all'ingresso del paese, da una parte proseguendo (come già ho detto) per Montemarcello e dall'altra inoltrandosi nell'abitato dove al divieto si unisce anche l'impossibilità di transito per ogni genere di veicolo.

Dicono che alla relativa asprezza di un paesaggio possa corrispondere anche l'indole degli abitanti, ma io sinceramente non ci ho mai pensato, almeno nel caso della Serra. Fin dall'inizio mi sono sentito sempre bene accolto: «Le vogliamo bene come se fosse nato qui» ebbe a dirmi una volta una gentile signora... Insomma, a La Serra mi sentivo pienamente *at home* e non la avrei mai lasciata se non fosse stato per la sopravvenuta mia difficoltà di movimento e per una di quelle decisioni improvvise che hanno forse segnato tutta la mia vita.

La strada di Montemarcello era, di fatto, l'unica che fosse percorribile (diciamo così) in piano e proprio su quella fin dai primi tempi avevo avuto modo di incontrare un altro *promeneur solitaire*, Pietro Ercolini, marittimo in pensione e già attivo militante comunista: un'altra delle persone della Serra che restano vive nel mio ricordo. Ercolini era un vecchio (e tuttavia un po' più giovane di me) militante comunista e probabilmente già mi conosceva di nome come (ancora in quel periodo) collaboratore del giornale («l'Unità») di cui egli era, e da anni, fedele lettore (e che aveva poi, mi sembra, sostituito con «il Manifesto»). Notevole era (o mi sembrava) tuttavia anche il suo bagaglio di letture teoriche: più di una volta, per esempio, mi aveva citato *Materialismo e empiriocriticismo* di Lenin, testo del quale io avevo frequentato, sì e no, appena il titolo... (non vanno mai sottovalutate le acquisizioni culturali dei vecchi naviganti, alle cui letture hanno offerto larga occasione le ore di ozio di infinite traversate oceaniche).

Le mie passeggiate sulla strada per Montemarcello si spingevano fino alla «Garrana», località quasi puramente teorica distante da La

Serra un paio di chilometri e frequentata di notte quasi unicamente dai cinghiali. Di giorno quasi non vi si scorgeva anima viva. L'unico abitante, del quale non tardai a fare una conoscenza che si trasformò ben presto in sicura amicizia, era Zeno Birolli: con lui avevamo, tra l'altro, in comune, un passato milanese e il perdurante riferimento a un contesto intellettuale in buona parte identico. Per ragioni di elementare sopravvivenza, Zeno veniva quasi ogni giorno in paese... Se non per altro, per fare acquisti presso i due negozi proprio accanto a casa mia: la Mary, fruttivendola, e Anna Maria per gli altri commestibili. Dalla finestra della mia cucina ci si affacciava quasi col naso sui vetri del negozio della Mary.

La planimetria della Serra è presto disegnata... Le vie sono tre, anzi quattro: via Bacigalupi (che, in fondo, non è che il prolungamento della strada che si diparte dalla Statale per Lerici), via Costa, via Garibaldi e via Astorre Tanca, quest'ultima terminante in una scalinata che immette in discesa alla strada per Montemarcello e che s'intitola ai Fratelli Landi (due giovani partigiani fucilati ai tempi dell'occupazione tedesca nella Seconda guerra mondiale). C'è da aggiungere che via Garibaldi sale poi in alto e si conclude anch'essa con una scalinata che immette *ad superna*, per sentieri che salgono fino all'antico forte della Rocchetta, ora soltanto mèta di scampagnate e merende (se mai ne persista l'usanza).

In paese unico luogo di ritrovo (con orari alquanto ristrettivi [*sic*], probabilmente per l'esiguità del compenso destinato a chi se ne assuma la gestione) è «Dar magasin», antico nome di una realtà non più esistente, forse una specie di ex-cooperativa o ex-circolo ricreativo. Gestori volontari ne rinverdiscono gli allori gastronomici in rare speciali occasioni, prima fra tutte la sagra della lumaca che si celebra annualmente negli ultimi tre giorni di agosto, a cavallo della ricorrenza di San Giovanni Decollato. Quest'ultimo, detto in dialetto *San Zane*, è il patrono del paese, così come la Lumaca ne è il blasone. Io ho molto amato La Serra, ma non altrettanto le sue lumache (ai giorni nostri, oltre tutto, esclusivamente di importazione).

A La Serra esisteva in passato, nella zona corrispondente a un dipresso all'attuale via XXV aprile, anche un piccolo cimitero, che tuttavia era già da anni in disuso e dunque abbandonato anche all'epoca del mio arrivo. Attualmente i morti serresi (che in epoca ancor più remota consumavano il loro eterno riposo sotto il sagrato della

chiesa) vengono seppelliti nel cimitero di Lerici che si trova in località Narbostro, a circa un chilometro dall'abitato.

La tendenza assimilativa della nostra società appanna le caratteristiche tradizionali dei piccoli paesi e da ciò non è andata esente La Serra, un tempo paese di marinai e di contadini, «dove ogni» di cui non si potrà più dire come in passato che ogni giovinetto aveva già pronto il suo libretto di navigazione e ogni famiglia aveva una sua capra dalla quale mungeva il latte... Penso alla capra riandando alla già citata poesia di Bertolani, dove il protagonista che dice «io» minaccia nel suo disperato lamento di sodomizzare in segno di spregio la capra dei suoi persecutori o detrattori... Nella versione originaria il personaggio che nei versi dice «io» si chiamava *Fernà*, ma poi è stato corretto in *Arnà*<sup>6</sup>, ossia Arnaldo, per evitare imbarazzanti identificazioni agli occhi dei paesani. Gli atti di bestialità non si sarebbero, per altro, limitati alla specie caprina... Stando infatti a una leggenda, o mitologia, autorizzata da quell'inesauribile raccontatore che è Luciano Passalacqua (spesso favoleggiante, ancora ai nostri giorni, da un suo deschetto con la porta spalancata sul sagrato della chiesa), sembrerebbe che anche le galline avessero potuto essere oggetto, in passato, di torbidi desideri adolescenti<sup>7</sup>. Ma chissà. Non si danno confini alla leggenda.

<sup>6</sup> *Arnà*, in P. Bertolani, *Avéi*, Garzanti, Milano 1994, p. 54. Ecco il testo: «*I disse: "Mia, la passa / 'r can de Manè, 'r gato / dà Lina" – o na sensàa. / De me, manco quélo. / Ma me a gbe fago / tremenda vendéta. / Me a gbe monto 'a crava, / a gbe dago fègo ar pagiaè... / Cost'e vèi chi pòssie faghe / a vun chi parla da lu, / che tuta 'a note i grida / chi vèi solo moie?"*» («Dicono: "Guarda, passa / il cane di Emanuele, il gatto / della Lina" – o una zanzara». / Di me, neppure quello. / Ma io gli faccio / tremenda vendetta. / Io gli monto la capra, / gli dò fuoco al pagliaio... / Cosa vuoi che possano farci / a uno che parla da solo, / che tutta la notte grida / che vuol solo morire?»).

<sup>7</sup> Cfr. Id., *Resposte de Luciano C.*, in Id., *Seinà*, Einaudi, Torino 1985: «*E dònè? Fortunà chi a vint'agni / i gh'ea 'nzà sta. / Te pensa ch'a ea fidansà, / ufficialmente, / con na gagina mericanina; / che l'agnèla sbrancà / l'ea 'n bòn bocón da giòti, / en pan vunto, / na dóna resercà*» («Le donne? Fortunato chi a vent'anni / c'era già stato. / Tu pensa che ero fidanzato, / ufficialmente, / con una gallina americanina; / che l'agnella sbrancata / era un buon boccone da ghiotti, / un pane condito, / una donna ricercata»).



## INDICE DEI NOMI

L'indice registra esclusivamente i nomi degli autori e dei personaggi storici citati a testo e nelle note. Sono esclusi i nomi dei personaggi, degli editori presenti nelle citazioni bibliografiche e i nomi propri che compaiono nei titoli dei contributi citati.

- Adorno, Theodor Wiesengrund: 92n  
Agostino d'Ipbona, santo: 181-182 e n, 183  
Alighieri, Dante: 44, 66-68, 116-117, 120, 127, 182, 190  
Alter, Robert: 102, 106-108  
Alvar, Manuel: 115  
Ardissino, Erminia: 154, 155n  
Arendt, Hannah: 177n  
Ausonio, Decimo Magno: 137, 138n  
Aveto, Andrea: 102n, 115n
- Bacigalupo, Massimo: 172 e n  
Balducci, Ernesto: 152, 172n  
Balduino, Armando: 36n  
Baldwin, Lawrence: 14 e n  
Bandini, Fernando: 172 e n, 177  
Banti, Giorgio: 182n  
Barbieri, Daniele: 13 e n  
Barile, Laura: 177n  
Barthes, Roland: 10, 100 e n, 162-164 e n  
Bartolomeo, Beatrice: 77n  
Bartoloni, Lorenzo: 8, 36n, 61n, 64-65n  
Basile, Luca: 150n, 168n  
Bassani, Giorgio: 115n  
Baudelaire, Charles: 91-92  
Belli, Giuseppe Gioachino: 9, 137-138, 145-148, 180  
Bellini, Vittorio: 79, 187 e n, 189
- Beltrami, Pietro G.: 40n, 45n, 66n  
Benelli, Giuseppe: 150n, 168n  
Benjamin, Walter: 91, 92 e n, 94, 96, 109  
Beretta Anguissola, Alberto: 93n  
Bertolani, Paolo: 10, 175, 178-180 e n, 188-189, 193 e n  
Bertolucci, Attilio: 96, 175, 180, 191  
Bertoni, Alberto: 6, 119n, 137, 172  
Biamonti, Francesco: 173  
Birolli, Renato: 177  
Birolli, Zeno: 10, 137, 175, 177 e n, 192  
Bo, Carlo: 114  
Boccaccio, Giovanni: 125n  
Bodini, Vittorio: 138  
Boiardo, Matteo Maria: 116-118, 122-123, 127, 130-131  
Bologna, Corrado: 127n  
Bonfantini, Corrado: 175  
Bonfantini, Mario: 175  
Bonsanti, Sandra: 168  
Boucicaut: vd. Le Meingre, Jean  
Brera, Gianni: 175  
Brioschi, Franco: 90, 102, 103 e n, 104  
Brondi, Francesco: 187  
Brondi, Lina: 187  
Brugnolo, Stefano: 89n  
Bruno, Biancamaria: 182n  
Buonaiuti, Ernesto: 152

- Cadamuro, Lisa: 72n  
 Cadioli, Alberto: 9, 39n, 72n, 96n, 128n, 171, 180n  
 Camon, Ferdinando: 149n  
 Canali, Luca: 138n  
 Capodaglio, Enrico: 94n  
 Capovilla, Guido: 53-54n, 56n, 60-61n, 67n  
 Cappello, Massimiliano: 13n, 114n  
 Caproni Giorgio: 13, 107  
 Carducci, Giosuè: 187  
 Carena, Carlo: 181n  
 Carrai, Stefano: 11  
 Carrara, Giuseppe: 13n, 16n  
 Cascella, Anna: 137  
 Cavalcanti, Guido: 190  
 Cederna, Camilla Maria: 135n  
 Celan, Paul: 164  
 Cherchi, Grazia: 10, 137, 170, 172-173, 174 e n, 178  
 Chiarcossi, Graziella: 137n  
 Citati, Pietro: 71n  
 Clarac, Pierre: 90n  
 Colella, Gianluca: 35n, 38n  
 Colorni, Renata: 173  
 Colussi, Davide: 13n, 89n  
 Corcione, Riccardo: 9, 111 e n, 127n, 148n, 181n, 182  
 Cottinelli, Vincenzo: 11  
 Cristini, Giovanni: 80n  
  
 Dalmas, Davide: 102n, 115n  
 Da Rif, Bianca Maria: 36n  
 de Balzac, Honoré: 147  
 Debenedett, Giacomo: 98 e n  
 de Certeau, Michel: 10, 157-158 e n, 159n, 173  
 de' Conti, Giusto: 124  
 De Maria, Luciano: 93n  
 De Martino, Ernesto: 163  
 de Michelis, Cesare: 105n  
 De Monticelli, Roberta: 182  
  
 De Robertis, Domenico: 44 e n  
 Desideri, Fabrizio: 92n  
 De Signoribus, Eugenio: 94n, 128n, 167, 172, 173 e n  
 De Signoribus, Evelina: 170n-171n  
 Di Alesio, Carlo: 10, 35n, 69-71n, 85n, 87n, 100 e n, 101n, 113n, 128n, 141n, 151n, 167n, 170n, 183n, 187n, 190  
 Di Girolamo, Costanzo: 35n, 37n, 59n, 68 e n, 90, 102-104  
 Dimundo, Rosalba: 172n  
 Diodati, Giovanni: 152  
  
 Eliot, Thomas Stearns: 113-114, 147, 172n, 182  
 Ercolini, Pietro: 191  
 Esposito, Edoardo: 78n, 128n, 171  
  
 Faggioni, Paolo Emilio: 168n  
 Fedeli, Paolo: 172n  
 Ferré, André: 90n  
 Ferro, Pier Luigi: 139n  
 Ferroni, Giulio: 116, 120, 172  
 Fiori, Antonella: 139n, 170n  
 Forti, Marco: 77n  
 Fortini, Franco: 115n, 148 e n, 152, 170-171  
 Francucci, Federico: 37n  
 Freud, Sigmund: 97  
 Frontaloni, Elena: 171n  
 Frost, Robert: 151  
  
 Gadamer, Hans-Georg: 88, 89 e n  
 Galateria, Daria: 93n  
 Galilei, Galileo: 152  
 Ganni, Enrico: 92n  
 Garzonio, Stefano: 182n  
 Gasparov, Michail: 182n  
 Genette, Gérard: 135 e n  
 Genoveffa di Brabante: 108n  
 Ghiaurov, Elena: 11  
 Giotto di Bondone: 63

- Giovanna di Castiglia (detta la Pazza): 69, 70, 71  
 Giovannetti, Paolo: 39n  
 Giudici, Corrado: 10, 11, 85n, 100 e n, 101n, 113, 185n  
 Giudici, Emilio: 170, 186  
 Giudici, Gino Alberto: 10, 11, 85n, 100 e n, 101n, 113, 185n  
 Giudici, Giulia: 100  
 Giuliani, Alfredo: 114, 115n  
 Givone, Sergio: 151 e n, 164 e n  
 Gorni, Guglielmo: 9, 44-45n, 66-67n, 116, 118-120, 123, 129-130  
 Gramigna, Giuliano: 36n  
 Granafei, Rodolfo: 89n  
 Griggio, Claudio: 36n  
 Grimaud, Michel: 14 e n  
 Guelfi, Mario: 177  
 Guidieri, Renzo: 100n  
  
 Hirsch, Eric Donald: 89 e n  
  
 Ignazio di Loyola, santo: 69, 70 e n, 105 e n, 136-137, 156  
 Illich, Ivan: 152  
 Iser, Wolfgang: 89 e n  
  
 Jacopo da Bologna: 60  
 Jakobson, Roman: 104, 105n, 182n  
 Jauss, Hans Robert: 89 e n  
  
 Kafka, Franz: 94, 113  
 Kortikova, Ljudmila: 91n  
  
 Landolfi, Tommaso: 114  
 Lani, Marcello: 167n,  
 Le Meingre, Jean (detto Boucicaut): 63  
 Lenin, Vladimir: 191  
 Leopardi, Giacomo: 171  
 Lombardi, Sandro: 11  
 Londero, Carlo: 43-44 e n  
 Lukács, György: 79  
  
 Maccari, Mino: 168n  
 Macchia, Giovanni: 96, 102  
 Machado, Antonio: 114-115, 180 e n  
 Maggi, Marco: 96n  
 Maggiani, Maurizio: 173  
 Magherini, Simone: 117n  
 Maletto, Andrea: 13n  
 Malinverni, Massimo: 44n  
 Manzoni, Alessandro: 182  
 Marzi, Giovanni: 182  
 Masi, Edoarda: 185  
 Mazzini, Ubaldo: 168n,  
 McCarthy, Mary: 177n  
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 37n, 40 e n, 64n, 124n  
 Menichetti, Aldo: 40n, 42n  
 Meyer, Leonard B.: 13n  
 Michelet, Jules: 10, 160n, 162 e n, 163-164n  
 Milani, Lorenzo: 152  
 Milone, Federico: 115n  
 Mikel, Vladimir: 136  
 Monaci, Ludovico: 85n, 95n  
 Montale, Eugenio: 5, 113-114, 177n  
 Morando, Simona: 9, 58n, 68n, 73n, 85n, 101 e n, 116-117n, 136n, 139n, 150n, 168 e n, 173, 174n, 177n, 181n  
 Morelli, Claudio: 13n  
 Musati, Luigi Maria: 154n  
  
 Nabokov, Vladimir: 136  
 Neri, Laura: 8, 13n, 16n, 35n, 70n, 82n, 86-87n  
 Noferi, Adelia: 61n  
 Noventa, Giacomo: 180, 191  
  
 Oliva, Renzo: 105n  
 Orelli, Giorgio: 177n  
 Orten, Jiří: 136  
 Ossola, Carlo: 35n, 65n, 69n, 83, 87n, 113n, 141n, 151n, 167n, 173, 187n

- Pagnotta, Linda: 53-54n, 56n, 67n  
 Paoli, Feliciano: 94n  
 Paoli, Roberto: 153n  
 Paolo di Tarso, santo: 140  
 Palmieri, Nunzia: 171n,  
 Pascoli, Giovanni: 163n, 164n,  
 Pasolini, Pier Paolo: 9, 137 e n,  
 138 e n, 139 e n, 140, 141 e n, 142,  
 143, 144, 146, 152, 180  
 Passalacqua, Luciano: 193  
 Pavone, Annibale: 11  
 Pazzi, Sandro: 128n, 170n  
 Péguy, Charles: 114, 152  
 Pelosi, Andrea: 45n, 49n, 63n,  
 65-67n  
 Petrarca, Francesco: 66  
 Polito, Paola: 150n, 168n  
 Porta, Carlo: 147  
 Pound, Ezra: 114  
 Proust, Marcel: 9, 85 e n, 90 e n,  
 92 e n, 93n, 94-95 e n, 96-100,  
 101n, 108, 109, 111  
 Puškin, Aleksandr Sergeevič: 37,  
 114, 188  
 Pusterla, Fabio: 127n, 181n
- Quinzio, Sergio: 152, 153, 156n
- Raboni, Giovanni: 36n, 44n,  
 62n, 71n, 92, 93 e n, 95, 97, 99,  
 101-102  
 Raimbaut de Vaqueiras: 6  
 Ranieri, Paolino: 172  
 Rentocchini, Emilio: 180  
 Rescigno, Massimo: 187  
 Riediger, Hellmut: 92n  
 Rognoni, Carlo: 168  
 Rollo, Alberto: 173  
 Rossi, Vittorio Giovanni: 119n  
 Rosselli, Amelia: 9, 115n, 136, 137-  
 138 e n, 142 e n, 143-146  
 Rudel, Jaufre: 63
- Saba, Umberto: 104, 113, 171n  
 Šalamov, Varlam: 119  
 Sanguineti, Edoardo: 115n  
 Santucci, Francesca: 8, 113, 124,  
 128n  
 Sarpi, Paolo: 152  
 Scheiwiller, Vanni: 177n  
 Scholem, Gershom: 92n  
 Schweppenhäuser, Hermann: 92n  
 Segre, Cesare: 117, 141n  
 Sereni, Vittorio: 177 e n, 180  
 Siti, Walter: 137n  
 Šklovskij, Viktor: 88, 105 e n  
 Soldati, Mario: 10, 175-176,  
 190-191  
 Solmi, Renato: 92n  
 Sontag, Susan: 89 e n, 90  
 Spagnol, Mario: 178  
 Spagnoletti, Giacinto: 142n  
 Stefanelli, Luca: 102n, 115n  
 Surdich, Luigi: 172 e n
- Tandello, Emmanuela: 137n  
 Teodonio, Marcello: 137n  
 Tesio, Giovanni: 169n  
 Tessa, Delio: 147  
 Tiedemann, Rolf: 92n  
 Tiezzi, Federico: 150  
 Todorov, Tzvetan: 88, 105n  
 Tolstoj, Lev: 136  
 Tonelli, Angelo: 172 e n  
 Tonelli, Natascia: 37n, 41-43 e n, 55n  
 Torchio, Emilio: 53n  
 Turolfo, David Maria: 152  
 Tynjanov, Jurj: 88, 91 e n, 104-105
- Ungaretti, Giuseppe: 188
- Valese, Francesco: 116 e n, 119,  
 136n, 174n  
 Vallejo, César: 153n  
 Vattimo, Gianni: 89n

Verdino, Stefano: 139n, 172

Vincenzi, Lorenzo: 172 e n

Zanato, Tiziano: 9, 116, 123, 124  
e n, 125

Zanzotto, Andrea: 180

Zatti, Sergio: 89n

Zinato, Emanuele: 89n

Zollino, Antonio: 150n, 168n

Zublena, Paolo: 13n

Zucco, Rodolfo: 8, 13n, 16n, 35-  
36n, 37 e n, 39 e n, 42n, 45n, 47 e  
n, 50, 51n, 54n, 56 e n, 57, 58 e n,  
59-61n, 63-66n, 69n, 86, 87n, 97n,  
113n, 115, 120, 128n, 141n, 146 e  
n, 151n, 167n, 170n, 173, 187n



## INDICE

Premessa <i>Lorenzo Bartoloni e Andrea Romei</i>	5
Altre considerazioni sulla rima in <i>Salutz</i> <i>Rodolfo Zucco</i>	13
<i>Salutz</i> e la poesia italiana delle Origini. Note metriche <i>Lorenzo Bartoloni</i>	35
«Fotografargli il dentro della sua testa». Le voci di <i>Fortezza</i> <i>Laura Neri</i>	69
Letteratura e caleidoscopio. Proust e una teoria della ricezione tra editi, agende, postille <i>Francesca Santucci</i>	85
Postille e biblioteca d'autore. Sondaggi per una storia del poeta critico <i>Simona Morando</i>	113
Tre prefazioni <i>Alberto Cadioli</i>	135
Streghe, mistici e altre eresie nelle <i>Pregchiere della sera</i> <i>Riccardo Corcione</i>	149
Fine millennio. Una testimonianza <i>Carlo Di Alesio</i>	167

202 *L'ultimo Giudici (1986-1999)*

La Serra

*Giovanni Giudici (a cura di Carlo Di Alesio)*

185

Indice dei nomi

195



Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2026