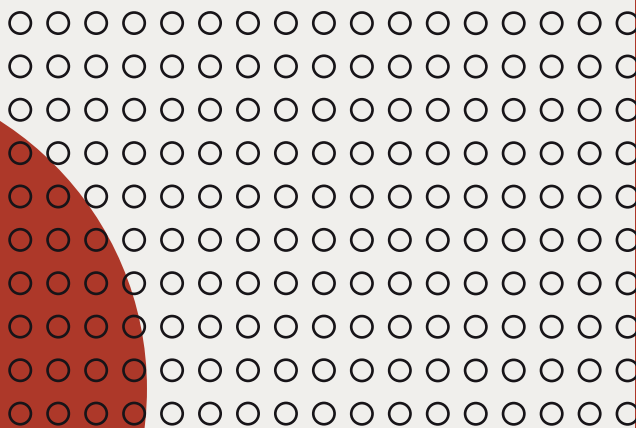
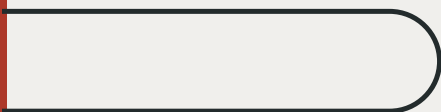


Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo

a cura di Alberto Cadioli
e Edoardo Esposito



Ronzani Editore

STORIA E CULTURE DEL LIBRO

Historica 2

Comitato scientifico:

Edoardo Barbieri

Lodovica Braidà

Virna Brigatti

Alberto Cadioli

Elisa Marazzi

Luca Rivali

Ghidinelli, Santucci, Corcione, Valesè
Tonani, Massari, Di Alesio

Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo

a cura di Alberto Cadioli
e Edoardo Esposito

ronzanieditore

La pubblicazione si è giovata anche del sostegno del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano e del Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano.

Ronzani Editore

© 2022 Ronzani S.r.l. | Tutti i diritti riservati / All Rights Reserved

www.ronzanieditore.it | info@ronzanieditore.it

ISBN: 979-12-5997-009-1

Sommario

- 7 Premessa
- 13 “Non qui, ma altrove”. Strutture e figure dello spazio in *La vita in versi*
di Stefano Ghidinelli
- 31 “Uno che in versi”. Appunti sulle carte di *Primo amore*
di Francesca Santucci
- 65 “Scavo nei versi, ti visito in fotografia”: poesia e immagine nell’ultimo Giudici
di Riccardo Corcione
- 91 Trenta righe in redazione: l’ultima rubrica per «l’Unità» nell’Archivio Giudici ad APICE
di Francesco Valesse
- 113 “Lingua come segno, lingua come suono”. Invenzioni e deviazioni lessicali e interpuntive nella poesia di Giovanni Giudici
di Elisa Tonani
- 139 Il Paradiso in scena. Federico Tiezzi ricorda Giovanni Giudici
di Laura Massari
- 153 Ironia e “stranezza”. L’“antico” nell’opera di Giovanni Giudici
di Carlo Di Alesio
- 169 Indice dei nomi

Premessa

L'importanza dello studio delle carte di un autore è ormai un dato di fatto che non può più essere messo in discussione: la critica che segue le fasi della scrittura – esaminando le correzioni, le aggiunte, le sottrazioni che si registrano su una carta o nel passaggio da una carta all'altra – può trovare materiali preziosi non solo (e non tanto) per stabilire i tempi della composizione di un testo, dalla genesi alla redazione finale, quanto per registrare il cambiamento di un'idea, lo spostamento di un punto di vista, la ricerca di una parola più consona. A partire da questa convinzione, per ricordare i dieci anni della morte di Giovanni Giudici (24 maggio 2011), il Centro Apice (Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano ha organizzato – con i componenti del comitato scientifico costituito da Carlo Di Alesio, Alberto Cadioli, Edoardo Esposito¹ – un seminario intitolato *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo*.

Giudici aveva regalato a vari amici manoscritti e dattiloscritti, che spesso recavano versi con stesure differenti rispetto alla redazione mandata poi in stampa (conservate in case private sono per lo più non ancora censite, nonostante l'importanza che avrebbe la conoscenza della loro consistenza e della loro collocazione), ma aveva indicato il Centro Apice come sede cui far convergere l'ampio archivio delle sue carte. Qui dunque sono raccolti i documenti della sua lunga attività, e quei materiali sono diventati oggetti di studio e hanno generato pagine critiche di studiosi affermati e di giovani impegnati nelle loro prime ricerche, magari per una tesi di laurea o di dottorato.

Valorizzando proprio questa apertura dell'archivio nei confronti dei giovani, che spesso hanno indagato le carte

1. Ad Alberto Cadioli e a Edoardo Esposito si deve anche questa premessa.

del poeta e hanno portato in primo piano osservazioni e linee di ricerca nuove, il Centro Apice ha deciso di affidare le relazioni del seminario in ricordo di Giudici a giovani studiosi, chiamati ad approfondire aspetti particolari della poesia e della prosa del poeta, dalla prima opera in versi all'ultima collaborazione a un quotidiano. Sullo sfondo i materiali dell'archivio Giudici: le agende, ricche di spunti che avrebbero dato vita a nuove poesie, gli autografi, testimonianza di differenti stesure dei versi prima della redazione finale, i dattiloscritti delle collaborazioni editoriali e giornalistiche.

Dentro questo contesto, dunque, sono maturate le scelte delle relazioni del seminario, che toccano periodi diversi della poesia di Giovanni Giudici e portano una rilettura delle opere, condotta con uno sguardo critico nuovo o con nuovi sondaggi filologici. Stefano Ghidinelli si interroga sulle "strutture" e sulle "figure dello spazio" nella *Vita in versi* ("Non qui, ma altrove". *Strutture e figure dello spazio in La vita in versi*); Francesca Santucci compie una puntuale analisi filologica delle stesure di *Primo amore*, una sequenza entrata in *Eresia della sera* ("Uno che in versi". *Appunti sulle carte di Primo amore*); Riccardo Corcione pone al centro del suo scritto l'ultima produzione di Giudici, in particolare i versi nati davanti alle fotografie degli amici poeti e rivolti alla "vecchiaia" e alla "fine" ("*Scavo nei versi, ti visito in fotografia*": *poesia e immagine nell'ultimo Giudici*); Francesco Valesè documenta l'ultima collaborazione giornalistica di Giudici, analizzando i brevi scritti della rubrica "Trentarighe", pubblicata sull'«Unità» (*Trenta righe in redazione: l'ultima rubrica per «l'Unità» nell'Archivio Giudici ad APICE*); Elisa Tonani si interroga più in generale sulla funzione dei diversi segni di punteggiatura e sulla dimensione "materiale" – quasi un oggetto – del verso di Giudici ("*Lingua come segno, lingua come suono*". *Invenzioni e deviazioni lessicali e interpuntive nella poesia di Giovanni Giudici*). Nella stessa direzione di introdurre una riflessione su aspetti particolari va la relazione-intervista di Laura Massari al regista Federico Tiezzi,

con il ricordo della rielaborazione teatrale, da parte di Giudici, del Paradiso dantesco, e con i riferimenti alla sua messa in scena (*Il Paradiso in scena. Federico Tiezzi ricorda Giovanni Giudici*).

Non faceva parte delle relazioni del seminario l'ultimo scritto che si raccoglie in questo volume: *Ironia e "stranezza". L'"antico" nell'opera di Giovanni Giudici*, firmato da Carlo Di Alesio, uno dei maggiori critici di Giudici. Lo si è voluto qui presentare, perché è felicemente collocabile nello stesso ambito dentro il quale trovano posto le relazioni, approfondendo un aspetto rilevante della scrittura di Giudici: quello del rapporto con gli autori, i personaggi, la lingua della letteratura classica, e quindi della presenza dell'"antico" nelle sue pagine di prosa e nei suoi componimenti poetici.

Con i suoi specifici approfondimenti, dunque, il quadro che si è venuto delineando porta con sé nuove conoscenze sull'ampia attività letteraria che Giovanni Giudici ha dispiegato per oltre mezzo secolo, ma apre anche ulteriori sollecitazioni: la speranza è che i vari spunti critici e filologici offerti dalle pagine qui raccolte raggiungano nuovi lettori, favoriscano lo sviluppo degli studi dedicati a Giudici, invitino all'apertura di nuovi percorsi di ricerca. È questo, del resto, l'obiettivo che si pone, o si dovrebbe porre, ogni incontro, seminario, convegno dedicato alla figura e all'opera di uno scrittore, e questo era anche l'obiettivo del seminario dal quale questo libro ha preso le mosse.

Le carte di Giovanni Giudici

“Non qui, ma altrove”. Strutture e figure dello spazio in *La vita in versi*

Stefano Ghidinelli

Primo ‘vero’ libro di poesia di Giudici, *La vita in versi*¹ è però anche, come sappiamo sempre meglio, il punto di approdo di una ricchissima ‘protostoria’, emersa e sommersa. Della *poesia* di Giudici naturalmente, ma anche dell’*intellettuale* e *poeta* Giudici, del suo modo di intendere la poesia e la letteratura alla luce di un modo di concepire la società a lui contemporanea. Nell’ultimo decennio il lavoro critico-filologico sulle carte d’archivio ha messo a disposizione una ricca messe di documenti testimonianze materiali² che illuminano questa fase, dialogando intensamente con le tracce a vista delle sillogi e degli articoli via via pubblicati tra anni Cinquanta e primi anni Sessanta.³ A questo ricco *prima* – che rispetto alla poesia di VV è però anche, in parte, un *intorno* – io qui non farò riferimento in modo sistematico, ma è certo che il modo in cui si configurano le coordinate spaziali nel libro mondadoriano del ’65 è anche un riflesso del modo in cui Giudici risolve il rapporto con questa protostoria –

1. G. GIUDICI, *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965 (d’ora in poi VV).

2. Cfr. in particolare *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi», 23-24, 2009, cui sono seguiti *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, «Istmi», 29-30, 2012, e da ultimo *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell’opera*, «Istmi», 35-36, 2015. Al quadro vanno aggiunte le recenti edizioni dei carteggi con Fortini e Sereni (F. FORTINI, G. GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2018; G. GIUDICI, V. Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, Milano, Archinto, 2021).

3. Sull’attività poetica e pubblicistica di Giudici fra anni Cinquanta e primi anni Sessanta si vedano in particolare gli studi di S. MORANDO, “*Versi di alta ispirazione*”. *La poesia di Giudici da Fiori d’improvviso a L’intelligenza col nemico*, e A. CADIOLI, *La poesia al servizio dell’uomo. Riflessioni teoriche sul primo Giudici*, entrambi in *Prove di vita in versi. Il primo Giudici* cit., pp. 61-96 e 99-117.

e anzi uno dei più incisivi *strumenti* attraverso cui alla fine lo risolve.

Ora, è molto significativo che Carlo Ossola, nella sua densa introduzione al Meridiano *I versi della vita*, muovesse proprio da alcune lucide considerazioni sulla peculiare forma e funzione assunta, nelle poesie del primo Giudici (tra *Fiori d'improvviso* e *La stazione di Pisa*), dalla dimensione del *qui* – o meglio dalla doppia dimensione del *qui* e del *là*. Scrive Ossola:

In siffatto orizzonte, il qui – deittico e umile – del quotidiano, più volte segnalato per la poesia di Giudici, e fitto di teatrale dialogicità, accostamenti ironici, cambi di registro, clausole gnomiche, affioranti già in una paradigmatica strofa di *Caroline italiane*, 1953: “‘Io saponette. E lei?’ ‘Medaglie antiche’ / e lui collane finte; e l’altro – il quarto / viaggiatore commesso – dorme. Estraneo / sei tu solo, mercante di parole”, è piuttosto il continuo localizzare un rinvio che certificare un luogo, sin dall’esemplare *incipit*, di contrasti e ottativi (“io là vorrei salire”) di *Là dove sugli scanni angeli cantano*: “Là dove sugli scanni angeli cantano / con voci d’operai del mio paese, / salmodianti il *dies irae*” (da *Fiori d'improvviso*).⁴

Sempre co-implicato con un “là dove” indicante un “varco d’attesa”, il qui di queste poesie situa l’io nella “condizione di perenne *orphelinat* del tempo umano”, una condizione di “sospensione limbale, senza comedia di condanna né sublime di riscatto”, che a questa altezza resta d’altronde connotata, per lo più, in una chiave essenzialmente psicologico-esistenziale. A connotare la poesia di questo proto-Giudici è insomma quel sentimento dell’esserci esemplarmente espresso in alcuni versi centrali di *Un’altra voce* (testo-soglia di *La stazione di Pisa*): “Vorrei prendere / fiato e non posso scegliere, consistere / in una proda senza vento, dire: / *eccomi, qui mi trovo*” (vv. 12-15)

La distanza rispetto a VV sembrerebbe abbastanza net-

4. C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: “L’anima e il nome”*, in G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. XII.

ta, se è vero che nella nuova opera ad imporsi è, invece, l'impressione di trovarci di fronte a un io-personaggio fortemente situato – anzi a un io-personaggio la cui identità prende corpo proprio in relazione alla puntuale definizione del *qui* in cui si situa. Come è stato largamente notato, la Milano dei primi anni Sessanta, vissuta fra appartamento al “settimo piano” e alienato lavoro in “ufficio”, è davvero ben più che un mero fondale della (auto) rappresentazione lirica: il ruolo che Giudici le assegna è piuttosto quello di un potente *fattore strutturante* della fisionomia del suo *alter ego* fittizio, quello che appunto dice: “Parlo di me, dal cuore del miracolo” (*Dal cuore del miracolo*, v. 1). Semmai si potrebbe aggiungere che proprio la plastica rappresentazione del processo di posizionamento del soggetto in un certo *qui* – con le ansie e preoccupazioni che in lui si generano, rispetto al suo essere e riconoscersi situato in un certo modo in questo *qui* – è uno degli assi su cui la raccolta si articola.

Eppure non appena si comincia a guardare un po' più da vicino a come concretamente funziona, in VV, l'uso giudiziano del prossimale “qui”, ciò che subito colpisce è proprio la sua per certi versi anomala debolezza come centro deittico. Se pensiamo ad un libro per più aspetti vicino a VV come *Gli strumenti umani* (anche e proprio rispetto all'adozione dello scenario urbano-milanese come baricentro della rappresentazione lirica), è facile constatare come in Sereni la funzionalità primaria dei deittici sia diffusamente messa in opera per modulare una serie di poesie – direbbe Mengaldo – di tipo intensamente “astanziale”, che strutturalmente presiedono all'ancoraggio ‘in situazione’ della voce attraverso un immersivo effetto di presa diretta – o per meglio dire, attraverso la varia simulazione di una palpitante prossimità (e al limite simultaneità) fra parola lirica ed esperienza rappresentata (in questo senso Sereni è forse il poeta medio-novecentesco che più e meglio di tutti raccoglie e mette a frutto – con intenti certo diversi, diciamo pure più complessi – la lezione del diarismo ungarettiano).

Invece in Giudici le cose vanno un po' diversamente. Il qui di Giudici – anche a dispetto dell'impressione generale di lettura – è un qui prevalentemente *non* scenico, *non* astanziale, o comunque ad astanzialità attenuata, felpata. La presenza del qui in VV è cospicua (31 occorrenze), come lo è negli *Strumenti umani* (dove se ne contano 21, in un *corpus* che corrisponde a poco meno di due terzi del primo). Ma se guardiamo al libro nel suo complesso, le poesie propriamente sceniche in VV sono pochissime: non più di un paio – entrambe, peraltro, collocate nella II sezione (fatto che, alla luce di quanto osserveremo, non è privo di significato). Sono *Nel pomeriggio*, verso l'inizio – un *en plein air* ambientazione milanese giocato sullo scheggiato micro-ritratto in due tempi di un personaggio femminile in movimento (dove in effetti la restituzione immersiva del piccolo errore di valutazione in cui l'io e gli altri imprecisati osservatori incorrono, nel pronosticare la sua traiettoria in mezzo al “traffico”, schiude a una plastica messa in figura di quello che sarà poi uno dei motivi centrali della raccolta: vale a dire l'invincibile coazione, da parte dello stesso io-personaggio, a farsi penetrare dall'equivoca mentalità del 'benessere' cui pure prova tenacemente ad opporsi, a resistere); e *Tornando a Roma*, verso la fine, dove il deittico scandisce, peraltro, le tappe della ricognizione che l'io sta compiendo, “ospite d'un giorno”, in quella che un tempo era stata la sua città ma che per lui è ormai già un anti-idillico altrove.⁵

Al netto di queste due, le altre poesie in cui il qui sembra agire come centro deittico si rivelano in realtà caratte-

5. “Se fossi rimasto qui dove il pianto mi stringe / sarei chiuso, stonato come gli alberi: / ma ospite d'un giorno devo fare coraggio / al compagno che, per orgoglio, di resistere finge” (*Tornando a Roma*, vv. 13-16). Con alcune non irrilevanti differenze, la struttura-chiave del testo presenta in questo senso forti analogie con quella di *Ancora sulla strada di Zenna* di Sereni: con analogo ruolo degli “alberi”, come mediatori del rapporto amaramente anti-nostalgico con un devitalizzato spazio del passato, giudicato dalla posizione “di chi torna” a visitarlo da un altrove di modernità magari problematica ma vitale, dinamica.

rizzate da una astanzialità piuttosto lasca, allentata: penso soprattutto ad una serie di testi, distribuiti fra la parte finale della II sezione e la III, come *Una casa a Milano*, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, e poi *Il socialismo non è inevitabile*, *Una sera come tante*, *Le ore migliori*; ma più avanti ancora alla stessa *Quindici stanze per un setter* o – nella VI e ultima sezione – *Le giornate bianche*, *Una compagna di lavoro...* Benché siano senz'altro fra le poesie più vistosamente coinvolte, appunto, nel processo di posizionamento dell'io personaggio in un ambiente che percepiamo come il suo vero 'qui', la funzione cui Giudici piega il qui come marca deittica vi rivela una natura piuttosto imperfettiva che scenica. Non produce cioè il tipico effetto di immersione dell'io voce in una situazione, in uno spazio e in una trama di eventi che egli registra (o finge di registrare) *mentre* li esperisce: insomma non lo àncora ad una *attualità esperienziale*. Semmai il qui di Giudici circoscrive il perimetro di una condizione, di un più dilatato *regime* esperienziale, del quale ovviamente partecipa *l'io personaggio*, ma rispetto al quale *l'io voce* si situa in una un poco discosta prossimità o lateralità commentativa. Quello che Giudici modula e usa in VV è insomma un qui non immersivo ma in qualche modo distanziante: la sua funzione è quella di un dispositivo di disimmischiamento, lo strumento con cui scavare nel qui della partecipazione ad un luogo (ad un mondo) un più intimo-discosto qui dell'autoanalisi, del distacco critico. Questo, naturalmente, ha molto a che fare con quella tensione o pendolarità fra *qui* e *là dove* di cui parlava Ossola a proposito del proto-Giudici: rispetto alle prime raccolte, però, il modo in cui questa struttura tensiva è riattualizzata in VV rivela una complessità di motivazioni e una ricchezza di esiti decisamente maggiore. Ma per spiegarlo meglio, è necessario articolare almeno un poco il discorso ancorandolo all'impianto della raccolta.

In effetti non è difficile riconoscere nell'indice di VV una serie di differenti “zone di definizione del qui”. Se ne possono distinguere almeno quattro. In ciascuna, la

definizione del qui è il perno di un modello topologico⁶ che, col procedere del libro, via via si ri-assesta attraverso una logica di parziale ripresa e più o meno vistosa trasformazione del modello precedente. Il che, naturalmente, produce un effetto di sviluppo che si può anche latamente interpretare in chiave narrativa (del resto di una diffusa narratività sono impregnati tanti singoli testi di VV). Anche se si tratta pur sempre di una narratività di specie lirica, attinta grazie alle risorse strutturali del diario-canzoniere – certo declinate assai originalmente – piuttosto che attraverso l'assunzione immediata di modelli di stampo romanzesco.

La prima zona di definizione del qui coincide con la I sezione, che come si sa – del resto – è davvero una sorta di anticamera al cuore del libro: raccoglie i testi più vicini alla protostoria della poesia di Giudici e in effetti sembra istituire una sorta di dialogo segreto (*in absentia*, per il lettore) con quella fase. Sul piano delle strutture spaziali, si caratterizza per l'avvio di quello che possiamo chiamare il processo di posizionamento dell'io-personaggio. La seconda zona è più ampia e comprende le tre sezioni successive (la II, la III, la IV): sia pure con qualche ulteriore articolazione interna, questa parte centrale del libro rimodula e trasforma il modello topologico della I sezione presentandoci un io-personaggio ormai stabilmente situato, stabilito in quel qui alienato, insieme confortevole e inautentico, inaccettabile e inaggrabile, che identifica il baricentro del sistema topologico complessivo di VV. Sofferamoci per il momento su una schematica messa a fuoco di queste due prime parti.

In tutta la prima sezione il personaggio lirico ci appare dibattuto, per così dire, fra *assillo* e *angoscia* del posizionamento, fra l'urgente pressione a situarsi e la doloro-

6. Cfr. E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, dove la categoria è introdotta in relazione ai macrotesti in cui le "isotopie spaziali" assumono un ruolo strutturante di primo piano.

sa impossibilità di aderire alle strutture posizionali che gli vengono offerte. In generale, a dominare la formalizzazione dello spazio sono due grandi assi: uno verticale, giocato sulla polarità *lassù/quaggiù*; uno orizzontale, giocato soprattutto sull'idea dell'opposizione fra campi (fra *di qua/di là*). All'inizio l'asse verticale funziona soprattutto come struttura di mediazione del rapporto fra contingenza e trascendenza, fra insussistente tempo umano e Norma religiosa. Fin dai primi testi ricorre l'immagine di uno sguardo dal basso verso l'alto, che figura una postura di attesa/ricerca frustrata, ma non arresa, di una segnaletica disvelante: disorientato dalla renitenza del *lassù* a “rivelarsi”, oltre che dall'acuto senso del limite dei propri strumenti di interpretazione, il soggetto avverte un potenziale di minaccia che, dall'alto, lo “piega” e schiaccia a terra: a più riprese si ritrae in uno stato di vulnerabilità e “paura” che tuttavia non gli preclude l'estrema libertà di un gesto reattivo, di energetica – seppure un po' volontaristica – scommessa sulla vita. Nel corso della sezione, comunque, questo stato di inermità esposta ma non doma – condizione creaturale di ogni esistente,⁷ forma primaria di affratellante umanità⁸ – si arricchisce di ulteriori e più precise connotazioni, ri-modulandosi in termini storico-sociali e di classe. Specialmente nella poesia che chiude la sezione, l'impegnativa *Versi per un interlocutore*, la dialettica *quaggiù/lassù* trova un'ultima, ideologicamente più tesa declinazione nella definizione della condizione del “popolo”: “scorre il popolo, con i fiumi, giù / dai monti alle pianure, a false immagini / di libertà, scompare per voragini” (vv. 89-91); “è il mondo chino / nel suo esistere non per sua viltà / ma per sua condizione: (...) fermento / che non teme ma spera il mutamento / dell'ingiusto disordine” (vv. 103-108). Siamo al punto di intersezione e massima interferenza

7. Cifrata anzitutto nelle ricorrenti immagini di animali spaventati (in *Sperimentale, Il ventre della lucertola*)

8. Come in *L'incursione sulla caserma, La caduta del ciclista*.

dell'asse verticale con quello orizzontale – che d'altronde a sua volta, nel corso della sezione, era stato funzionalizzato a formalizzare l'indeterminazione posizionale dell'io su più livelli. Quello più generico/astratto è subito attivato nell'immagine dell'"inascoltato keplero", tenacemente impegnato a decrittare i segni cosmici cui accordare la propria traiettoria terrena. Su un piano di maggior concretezza esistenziale, l'instabile collocazione sociale dell'io è icasticamente ritratta – poco dopo – in *Lasciando un luogo di residenza*, poesia in cui fa la sua prima apparizione il cronotopo-chiave della "casa"⁹ (peraltro già in questa prima sezione in latente correlazione oppositiva con quello della "piazza"). Ma questa è appunto una casa "provvisoria", come lo è – nella percezione dell'io-voce – la sua appartenenza alla giovane comunità che intorno al pestilenziale "fumo di fabbriche" sta prendendo forma¹⁰ (e infatti l'uso del qui secondo la modalità 'imperfettiva' che si è tratteggiata all'inizio è coerente, in questo caso, con il riferimento ad un luogo percepito già come un quasi-altrove, un non-più-qui). Ma la figura spaziale che più incisivamente dà forma al problema di posizionamento del soggetto è appunto quella espressa già nella seconda parte della poesia precedente, *L'intelligenza col nemico* ("è questo / il campo che ho prescelto e fra le sponde / straniere vado e vengo", vv. 23-25); peraltro già latrice, seppure in una forma ancor blanda, che non preclude la fiducia nella possibilità di "trattenere (...) un volto solo" al di sotto delle "maschere avverse" via via adottate, di quei disturbi o *bug* dell'identificazione che avranno poi tanta parte nella successiva poesia di Giudici. Nel prosieguo della sezione, comunque, l'immagine militaresca

9. Così Rodolfo Zucco nella nota al testo che si legge nel prezioso *Apparato critico* del Meridiano: "L'occasione biografica data dal succedersi reale (...) o ipotetico (...) delle situazioni abitative è uno dei reagenti privilegiati nell'analisi individuale e politica delle prime sezioni del libro" (GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 1372).

10. Il referente biografico è ovviamente il soggiorno di Giudici a Ivrea nei primi mesi alla Olivetti, fra il '56 e il '57.

delle due “sponde” assume valenze multiple – rendendosi disponibile a rappresentare, di volta in volta, l’opposizione tra fede cattolica e fede marxista, ma anche – con il linguaggio dell’“opuscolo di propaganda” – fra il *dentro* dell’occidente neocapitalista e il *fuori* del blocco comunista-socialista; ovvero, all’interno della società occidentale, fra classe dominante e classe dominata. Anche in questo caso, a risolvere la dolente *impasse* che attanaglia l’io personaggio è infine l’arrovellata e tortuosa *Versi per un interlocutore*. Esito e plastica messinscena dell’intenso dialogo intellettuale che Giudici avvia con Franco Fortini – a partire dall’estate del 1958 – negli uffici milanesi della Olivetti, il componimento sembra in effetti faticosamente delineare, nelle parole di un io voce aderente come non mai al profilo dell’io autoriale, un progetto di (ri)posizionamento del “punto d’appoggio”¹¹ prospettico ed enunciativo per lo sviluppo di una efficace azione intellettuale e in definitiva *poetica*: nel senso di quella poesia in grado di esercitare una funzione e utilità sociale su cui andava riflettendo in quegli anni (ma le cui premesse, invero, erano già nella densa pagina d’avvio del *Quaderno 1949-1954*¹²). Lo si può riassumere così: “in tempi non umani ancora”, in attesa che l’utopia della società comunista si realizzi, ad ispirare un intervento letterario che si voglia partecipe di una prospettiva davvero democratica non può essere il “logico splendore” dell’intellettuale ideologo che “crede / palese il vero” e prescrive condotte col metro intransigente della propria privilegiata, superiore chiaroveggenza. Quello in cui l’io-voce aspira a situarsi è invece un più prosaico e dialogico *qui-con*, un qui del compatimento e della compartecipazione anche alle contraddizioni, agli abbagli, agli errori di quel “popolo” di cui è necessario poter dire (come accadrà in *Autocritica*, nella sezione seguente): “Io che parlo del popolo (...) è di

11. *Una casa a Milano*, v. 63.

12. Se ne veda la trascrizione, a cura di Teresa Franco, in *Giovanni Giudici. Le fondamenta nell’opera* cit., pp. 28-30.

me / che parlo consapevole” (vv. 40-43). Da questa capitale mossa dell'*Anch'io* – titolo guarda caso della poesia in cui Giudici ebbe spesso a dichiarare, come noto, di aver per la prima volta trovato la sua *vera voce*¹³ – discende in effetti l'operazione di ri-modellazione fittiva (o auto-fittiva, se si preferisce) cui verrà sottoposto il personaggio poetico di VV, con il preciso obiettivo di provare a raggiungere, per suo tramite, un destinatario nuovo: nella convinzione che solo offrendogli uno strumento per riconoscersi sia possibile concorrere alla difficilissima trasformazione del *suo* qui – quello in cui vive e si dibatte, offeso e blandito da quella “onesta gerente” dei suoi “affari” che è “la borghesia”¹⁴ – in un luogo di umile ma praticabile resistenza/dissidenza, di tensione all'altrove.

L'assunzione di questo compito trova adempimento nella seconda ‘zona’ di VV. La principale differenza è che ora il personaggio che dice io ci appare davvero approdato ad un qui vividamente definito nei suoi connotati storico-sociali. A registrare sintomaticamente questa importante modificazione – che in un certo senso coincide con la vera nascita dell'io personaggio di VV – è la poesia *Una casa a Milano*. La rappresentazione di sé nel momento dell'acquisto della casa di proprietà è davvero figura del passaggio che consente al più concettoso, ‘astrattamente’ inquieto *personaggio lirico* della prima zona di VV di farsi infine *personaggio-anch'io*: di dar conto cioè in prima persona – patendolo e registrandolo sulla propria pelle, in tutta la sua contraddittorietà – del momento preciso in cui si compie il suo anelato/paventato radicamento “nel cuore del miracolo”. In quest'ottica è rilevante prestare attenzione al peculiare modo con cui in questa poesia (ma ripeto: è poi un dato strutturale, da qui in avanti, di tutto VV) Giudici si serve delle strutture della deissi situante. Fin dall'avvio del poemetto la situazione enun-

13. Ad esempio in R. MINORE, *Dopo Montale. Incontri con i poeti italiani*, Roma, Zerinthia, 1993, p. 80.

14. *Autocritica*, vv. 72-73.

ciativa appare definita in modo ambiguo. Intanto perché è sotto il segno controfattuale del proposito che la voce avvia il suo discorso sul “diritto” a possedere “una casa comoda”, “comprata col denaro / che serve a comprarla”, per “abitarla” con la propria famiglia “senza pensieri gravi”; anche se pur sempre conservandosi “aggressivo alla lettura / del foglio democratico, non chino / a servitù di stanchezza e paura” (vv. 14-16). Se le operazioni di ricerca sono cominciate, ad occupare la voce, però, è ancora l’ondulatoria ponderazione delle ragioni che giustificano la decisione e delle inquietudini che la accompagnano (e che l’icastico finale ribadirà: “Senza averla, una casa, so com’ero: / dici che sarò meglio, mi consoli. / *La proprietà fa liberi...* Ma no: / è impossibile salvarsi da soli”, vv. 91-94). Il qui ed ora da cui l’io personaggio ragiona è definito sì con relativa precisione ma secondo una curvatura, appunto, blandamente imperfettiva (“nei giorni dello smog / a Milano”; “in questi giorni”). Del resto anche la confidenziale allocuzione al tu intimo della moglie si inquadra piuttosto in un blando colloquio mentale che in una scena d’interazione definita. Perfino la dilatazione della sintassi, che per i primi 21 versi scivola dinoccolata fra le maglie delle quartine senza pause forti, sembra corroborare l’effetto di una certa flottante indeterminazione della posizione enunciativa. Specialmente nel finale della parte I, poi, l’impensierito considerare della voce si avvita in un *loop* di prospettive e piani temporali: il ricorso insistito ai prossimi (“*qui probabilmente io morirò*”, “qui dove sarò”, “in ’sto buco di casa”) finisce così per veicolare il riferimento estraniante, da un più spinto futuro immaginato, a quel *là dove* venturo in cui l’io voce, adesso, si sta bensì cominciando a proiettare; ma che *allora* sarà già diventato, ormai, il qui-prigione di un mortificante presente sedimentario, in cui un passato fossilizzato si trasfigura in destino. La situazione sembrerebbe dinamizzarsi con l’avvio della seconda parte: l’evocazione retrospettiva del primo sopralluogo condotto, “ai primi di gennaio”, “in via Lorenteggio”, introduce al resoconto di una seconda visi-

ta che, per un attimo, sembra davvero essere condotta e registrata dall'io attraverso un presente scenico, in un regime di piena partecipazione astanziale (“ma prudente / ci sono tornato e più lontana // mi sembra ora che piove e rare luci / di negozi si mostrano”). Senonché, nell'arco di pochi versi, l'effetto di ‘presa diretta’ si rivela un'altra *illusio* retorica messa in opera da un io voce che, evidentemente, non si trova già più lì: “Cerco altrove (...) una casa che già mi sembra inutile / tanto stanco mi sento in questa sera / di sabato”. La voce di *Una casa a Milano* ci parla insomma da una posizione sempre prossima ma anche sempre discosta rispetto ai luoghi che pure via via ci indica con il qui. Il risultato di questo raccontarsi variamente dislocato, alla fine, è la polarizzazione fra un *regime esistenziale* dilatato, fluido, un poco indistinto, in cui si collocano le azioni di cui si rende protagonista in quanto ‘personaggio’ (una sorta di presente imperfettivo che facilmente slitta nel già stato abitudinario, nel futuro pronosticato); e il non tanto più definito, eppure *diverso*, presente in cui possiamo ragionevolmente collocare il *regime enunciativo* dell'io voce, che in definitiva si precisa come quello dell'esame di coscienza serale, della riflessione condotta in uno dei rari interstizi della vita operosa che conduce. Può esserne figura quella “pagina / ancora aperta sul tavolo nel buio / della stanza più buia della mente” che viene evocata in avvio (e sia pure, di nuovo, in relazione al qui controfattuale – ma già tanto familiare – della casa ancora da acquistare). Questo *qui* così domestico e banale, epperò anche investito di una vistosa valenza *ideale* o meglio ancora *rituale*, si può certo anche intendere come quello della scrittura, anzi della poesia (di quella poesia *nuova* che in VV prende forma); ma prima e più significativamente ancora è il *qui* di una disposizione mentale preziosa, irrinunciabile, perché rappresenta l'estremo fortino o caveaux dell'*altrove*, di un pensiero dell'*altrove*, ricavato fra le pieghe di un qui inautentico e dalla potentissima forza assimilante. È proprio in questo modo che si riconfigura, in VV, quella capitale

tensione fra *qui* e *là dove* che anima in profondità la poesia di Giudici. In effetti anche e proprio nelle zone centrali di VV l'io personaggio, collocato nel suo vischioso qui imperfettivo, si impegna diffusamente e reiteratamente nella raffigurazione di una serie di ipotesi di altrove verso cui evadere per attingere una vita più vera, più autentica. Può essere l'alternativa esistenziale un po' astratta di *Dal cuore del miracolo* o il concretissimo nuovo “posto di lavoro” di *Cambiare ditta*, la bucolica residenza fuori porta di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* o l'ancor più selvatica ipotesi di naturalità che si affaccia (in relazione al proprio cane) in *Quindici stanze per un setter*; senza contare la miriade di variazioni cui il tema si presta nella sua declinazione sul piano temporale, soprattutto nella forma – appunto – del proponimento serale, dei progetti di riscossa invariabilmente collocati in un “domani” che “era già ieri da sempre” (*Una sera come tante*, vv. 44-45). Senonché, la protratta valutazione cui l'io sottopone queste ipotesi finisce sempre per certificarne l'illusorietà, l'inconsistenza. In quanto alternative al qui-imperfettivo in cui l'io si è definitivamente installato, non possono che rivelarsi per quello che sono: “vecchie imposture” che gli assilli e blandimenti della civiltà del benessere disinnescano facilmente. In attesa che i tempi si facciano più umani, e come strumento di umanizzazione del tempo disumano, l'umile e domestico qui interstiziale in cui ha sede la voce dell'io personaggio di VV è allora figura del solo luogo e modo in cui è possibile – per lui, in quanto sliricato *everyman* ma “non chino”, ma anche per il destinatario non tradizionale cui Giudici si rivolge – preservare uno spazio di domestica e nondimeno ostinata resistenza critica, un germe di utopico ma praticabile pensiero del *là*, dell'*altrimenti*.

Per concludere questa schematica descrizione del peculiare rilievo che in VV assume il trattamento delle coordinate spaziali è necessario almeno accennare a ciò che accade nelle due sezioni conclusive. La serie dell'*Educazione cattolica* (V sezione dell'opera) sottopone ad una

ri-articolazione particolarmente vistosa il modello topologico stabilizzatosi nelle tre sezioni precedenti. In queste poesie il qui sembra proprio venir meno strutturalmente, in ragione dell'assunzione stabile, da parte della voce, di una diegesi di tipo analettico-memoriale. Certo è pur sempre il *qui* della zona precedente a offrire l'inespresso punto zero da cui ora muove l'intermittente rievocazione di un *là dove* ormai trapassato e tutt'altro che idillico, anzi variamente angosciante (anche se, o meglio proprio per questo, avvicinato spesso attraverso i filtri dell'ironia). Ciò consente di illuminare l'ormai acquisita postazione nel mondo dell'io adulto con un effetto di controluce inverso e speculare rispetto a quello che, come si è visto, aveva connotato il polo dell'*altrove* nelle sezioni immediatamente precedenti – con la sua spiccata connotazione al futuro, nel segno variamente inane benché tenace del “proponimento”. In compenso, il permanente rilievo delle coordinate spaziali sembra assumere un'ulteriore funzione, che ha a che fare soprattutto col modo in cui sono modellati gli episodi o eventi evocati. In sintesi, a mediare l'accesso al contenuto memoriale è la sua plastica immissione in un vivido e sempre un po' perfido dispositivo scenico, con la sua strutturale opposizione posizionale fra piano attoriale e piano spettatoriale, palcoscenico e platea, osservatori e osservati. Nelle poesie della *Educazione cattolica* ad essere inscenata è quasi sempre un'esperienza di molesta esposizione, da parte di qualcuno, agli effetti disvelanti/deformanti dello sguardo altrui. Spesso è l'io personaggio ad occupare la posizione del bersaglio di un'occhiata presenza inquisitoria – realmente tale o percepita poco importa (come in vario modo accade, ad esempio, nelle poesie II, VI, IX); in altri casi invece è lui ad agire nei panni del più o meno straniato testimone/spettatore di un episodio e situazione (come nella capitale I, dedicata alle “sole parole che ricordo / di mia madre”, o con le vignette del catechismo nella III; ma si veda poi la compatta sequenza, fra la X e la XIII, di scene all'insegna di una sbilenca pedagogia

socio-politica ‘da strada’). Le due opzioni peraltro non si escludono a vicenda, ammettendo anzi svariate possibilità di combinazione, reduplicazione, incassamento (come nel gioco di sguardi nella paurosa scena d’incubo della VIII; o con il richiamo ma appunto anche il rovesciamento, nella XII, del tema quant’altri mai giudicano del “male dei creditori”, già aggallato – anche lì nella costitutiva correlazione con la figura paterna – in VI). Senza contare che, come è ovvio, al vertice di questa catena di posizioni prospettiche si colloca poi sempre l’occhio mentale dell’io-rievocante, vero regista ultimo di questo spazializzato teatro dell’osservazione, e della ambigua logica di denudamento e deformazione, travestimento e diffrazione identitaria che lo anima. Il che ha anche a che fare con il venire in dominante, ora, della dimensione pubblica e sociale (o comunque socializzata, de-privatizzata) degli spazi: sicché la gerarchia fra i due principali cronotopi già emersi nelle sezioni precedenti, la *casa* e la *piazza*, si sbilancia a tutto vantaggio del secondo polo. Anche se cruciale è poi soprattutto l’accusata interiorizzazione di questa dissociante struttura scenica come vera forma dell’autocoscienza dell’io personaggio.

Il carattere saliente della sezione finale, invece, sembra consistere nella libertà molto mossa con cui Giudici è ora nelle condizioni di riprendere e far interferire un po’ tutte le articolazioni del modello topologico di VV emerse nelle zone precedenti. Certo, il baricentro dell’autorappresentazione torna ad essere anzitutto quel “qui” imperfettivo/commentativo in cui l’io voce si era stabilmente installato nella seconda zona: a riproporne e modularne le cadenze sono soprattutto poesie come *Le giornate bianche* o *La mia compagna di lavoro*, in alternanza – come già accadeva del resto nelle sezioni centrali – a testi più propriamente assertivo/commentativi (come *Birth-control* o *La vita in versi*), che pur non inquadrando esplicitamente la voce in un contesto o scenario, facilmente possono essere recepite da chi legge riportandole al medesimo *qui rituale* che i testi circostanti (e con particolare vividezza,

nello specifico, *Le giornate bianche*: “Per questi segni su questa carta un colore / darò a questo giorno, un nome”, vv. 49-50) provvedono a ribadire e riattualizzare. Rispetto a questa ormai stabilizzata postazione prospettica, semmai, una poesia come *Viani, sociologia del calcio* aggiunge un’ulteriore, piccola variazione: quella del commento pseudo-astanziale – ma in realtà slentato, come di consueto, dal caratteristico elastico fra momenti di illusorio avvicinamento e momenti di allontanamento elusivo dall’effetto di presa diretta – all’intervista cui l’io-tele spettatore assiste “nella sera televisiva” (una sorta di aggiornamento o sviluppo del modulo del commento alla notizia giornalistica già sperimentato ad esempio – nella III sezione – in una poesia come *Giustizia per Rebecca Levanto!*). Ma la novità più rilevante è che questo piano del distanziato commento ‘diaristico’ al proprio qui ed ora imperfettivo si interseca ormai stabilmente, stratificando e dinamizzando ulteriormente il sempre più complesso presente dell’io voce, con gli sbalzi dell’affondo memoriale o, per altro verso, dell’immersiva fuga onirica, secondo le modalità messe a punto proprio in *L’educazione cattolica* (si vedano poesie come *Les aides au camping* o *Amore rivisitato*, o per altro verso *Il tempo che non volevo* o *Roma, in quel niente*). Difficile, in quest’ottica, sovrastimare l’importanza di due testi come l’incipitaria *Mimesi*, in cui il davvero virtuosistico balletto posturale dell’io voce (con il suo mobilissimo andirivieni – scandito dall’uso veramente anomalo dei deittici – fra le diverse scene mentali che il suo avvolgente ragionare fa interferire) dà luogo a quella che è senz’altro la declinazione più vertiginosa e paurosamente dissolvete, a questa altezza della produzione di Giudici, del cruciale tema del rapporto fra identità e maschera; o della bellissima *L’assideramento*, in cui l’insolita adozione – non solo in relazione a VV – del modulo del racconto retrospettivo in terza persona, è lo strumento con cui prende forma la prima, strepitosa modulazione del grande tema giudiciano del suicidio sognato/immaginato. Anche in questo senso la sezione finale di

VV, se per un verso è quella che porta a sintesi il percorso del libro, sfruttando nel modo più pieno e ricco le possibilità strutturali del modello topologico che via via vi prende forma, è anche quella che più vistosamente apre al futuro, agli sviluppi successivi della poesia di Giudici.