

Laura Neri

La disarticolazione della lingua in *O beatrice*<sup>1</sup>

La poesia di Giovanni Giudici è nota soprattutto per la sua tendenza alla narratività, per la scelta di un registro medio e di una lingua poetica che, originatasi dalla lingua della comunicazione e dall'espressione quotidiana e colloquiale, si rivolge a un destinatario elettivo che possa condividere l'esperienza individuale e generazionale del personaggio protagonista di questo «romanzo in versi». Ma già in una pagina dell'*Agenda 1965*, quando da poco era uscita *La vita in Versi*, Giudici annotava, con precisa consapevolezza, la direzione diversa che la sua poesia avrebbe intrapreso in futuro:

Mi saltano pagine e giorni, quasi senza che io me ne accorga. Non riesco a finire la correzione del libro della Lidman e non vedo quando potrò riaffrontare i miei vecchi temi insoluti. Il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire; ma forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori, talvolta appena accennati, fermi al bozzetto, e l'ansia di libertà di cui parla Baldacci. È uscito sull'*Unità* – ieri – l'articolo di Ferretti. Fortini mi mette in guardia, vuol farmi una predica. «No – gli dico – non farò l'autoalbinosaluggia». Il mio personaggio nuovo è l'uomo che non parlava la mia lingua [...].<sup>2</sup>

Ebbene, *O beatrice*, che esce nel 1972, sperimenta la prova di un rapporto di estraneità tra l'io e la lingua, in virtù della posizione di autoemarginazione che assume lungo i versi, o della molteplicità di maschere separate e scisse dal sé autobiografico. Nella trasformazione e nella trasfigurazione degli individui che in questo libro entrano in gioco, l'autore proietta non l'ombra dell'«uomo impiegatizio», ma i caratteri, le sfumature, i tic, dei «personaggi minori» che attinge dalla sua memoria poetica, e che aveva evocato nella *Vita in versi*. Il riferimento al protagonista del romanzo di Volponi, *Memoriale*, è chiaro: il poeta intende prendere le distanze dalla rappresentazione di un tipo umano «disadattato» e afflitto dalla «psicosi persecutoria» della sensazione di isolamento e solitudine.<sup>3</sup> In *O beatrice* il processo di distanza e di separazione tra l'io e la lingua stessa sembra realizzare l'antica ipotesi e dare effettivamente forma all'idea e al progetto concepito in

<sup>1</sup> Delle seguenti edizioni di Giovanni Giudici si useranno le abbreviazioni: VV: *I versi della vita*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2000, a cura di R. Zucco; LVH: *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976; ACP: *Andare in Cina a piedi*, Milano, Ledizioni, 2017.

<sup>2</sup> *Agenda 1965*, 23 giugno, inedita, conservata presso l'Archivio Giovanni Giudici, Centro Apice, Università degli Studi di Milano.

<sup>3</sup> Nel 1962, l'anno stesso della pubblicazione di *Memoriale* di Paolo Volponi, Giudici scrive un articolo per il n. 99 di «Comunità», in cui loda il valore dell'opera, e polemizza invece con l'assunzione del romanzo nella sfera della letteratura industriale. Del protagonista Albino Saluggia scrive: «È la storia, narrata in prima persona, di un reduce di guerra che le sofferenze della prigionia hanno minato fisicamente e che il carattere introverso e un certo tipo di educazione cattolica rendono ulteriormente "disadattato" al mondo. E tuttavia il "mondo" cerca di accoglierlo: gli dà un posto in una grande fabbrica, cerca di soccorrerlo nella sua infermità, gli offre cure; ma col risultato di renderlo ancora più solo, di incoraggiarne involontariamente la psicosi persecutoria di portarlo alla disperante conclusione che "nessuno può arrivare in mio aiuto" [...]. Questo è il vero tema del *Memoriale*: la solitudine, la difficoltà del rapporto con gli altri uomini che in Albino (al limite del tipico) è impossibilità», *Note su «Memoriale»*, ora in LVH, pp. 307-312.

precedenza. La prima poesia, d'altra parte, apre la raccolta modulandosi come una breve teoria poetica in versi:

Comico suo malgrado è il colmo del comico.  
Spesso patetico fu il comico con intenzione.  
Tragico suo malgrado è il solo possibile  
Esito imprevedibile della commedia.

Non cerco la tragedia ma ne subisco la vocazione.

L'antitesi oppositiva che Giudici sceglie per il lungo titolo di questa poesia-epigramma, *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*, si riflette precisamente nella struttura parallela del primo e del terzo verso: comico e tragico, esiti reciprocamente opposti ma dipendenti, sono gli aspetti di una rappresentazione bifronte e carnevalesca del mondo. «L'abilità di Giudici», sostiene Raboni, consiste proprio «nell'allestire con i detriti linguistici del "comico" grandiosi effetti tragici».<sup>4</sup> Il suo obiettivo non è quello di innalzarsi verso il genere tragico, bensì l'ipotesi di usare la lingua e di destrutturare dall'interno alcuni meccanismi metrici e retorici, a cominciare dalla tendenza alla narratività che diventa sempre più rarefatta in *O beatrice*, fino alla ricerca di un metro che, nella assoluta varietà della misura lunga alternata al verso molto breve, segue il ritmo dell'iterazione fonica, della cadenza litanica; domina invece un principio d'ordine nell'organizzazione strofica che talvolta crea un contrasto ancora più grande con la libertà delle soluzioni linguistiche adottate.

Si tratta di un percorso iniziato negli anni sessanta quando, su invito di Giansiro Ferrata, Giudici legge e traduce il testo di Jurij Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*. Le conseguenze di questo importante lavoro di studio e traduzione, che pubblica per il Saggiatore nel 1968, sono sensibili non solo sul piano teorico della riflessione sulla poesia, ma anche a livello dell'esercizio stilistico e della prassi poetica. La prima parte del libro di Tynjanov si sviluppa attorno al concetto di ritmo, inteso come principio costruttivo del verso, come elemento aggregativo dell'unità fonica e semantica del dettato poetico, dalla cui prevalenza su tutti gli altri fattori si origina il fatto artistico. Da Tynjanov, infatti, Giudici deriva il concetto di una distinzione marcata tra la lingua della comunicazione e la lingua della poesia, più densa, più ricca, più stratificata e complessa, perfino autonoma:

A Giansiro Ferrata devo la scoperta di Tynjanov e a un libro di Tynjanov l'essermi reso conto in modo definitivo che la lingua della poesia è, rispetto a quelle della comunicazione corrente e della stessa prosa letteraria, una lingua diversa, quasi straniera e assai più ricca, dove una parola non è soltanto ciò che significa, ma significa ciò che è [...].

Una poesia non è fatta soltanto di parole e di nessi sintattici il cui senso è dato dalle cose e persone e situazioni alle quali si riferiscono e che perciò vanno sotto il nome di referenti; ma è fatta anche dei modi in cui suonano all'orecchio, del ritmo che si può cogliere nella lettura, dei procedimenti retorici (per esempio: le rime) attraverso i quali parole e nessi sintattici vengono organizzati, nonché dei riferimenti individuali rispetto al contesto storico-culturale dell'autore e/o del lettore. Ed è appunto

<sup>4</sup> G. Raboni, *Il libro di Giudici*, in «Paragone», n. XXIII, agosto 1972, p. 146. Anche in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 244-248.

l'insieme di questi fattori o *principi costruttivi* in interazione (anzi, dice Tynjanov, *in lotta*) fra loro quello che dà luogo alla *cosa chiamata poesia*.<sup>5</sup>

È precisamente questo il campo della nuova sperimentazione che Giudici conduce in *O beatrice*: una lingua che diventa essa stessa oggetto di attenzione, pur non chiudendosi mai nella condizione di una esclusiva autoreferenzialità. Il punto è che nella concezione del poeta la lingua acquista una propria materialità, poiché «una parola non è soltanto ciò che significa, ma significa ciò che è», in funzione del suono, del ritmo, degli eventi che dall'interno essa mette in gioco. La poesia in quanto *cosa* è a sua volta produttrice di senso, riflette su se stessa, giungendo talora a uno sviluppo ipertrofico della dimensione metapoetica, fino a disperdere il significato dei versi, nella direzione della litania, o nell'atto continuo di rivolgersi allocutivamente a un destinatario ipotetico. Il tono cantilenante di riprese e ripetizioni frantuma i nessi logici e perfino le parole, trascinando la desinenza:

Mi domandi se potrai.  
Mi domando se potrò.  
Io sarò – non sarai.  
Tu sarai – non sarò.

Per noi sarà quello che non potremo.  
Quello che non saremo su noi potrà.

Non-tu non-io noi -remo.

Ma contro la specie che siamo orgoglio estremo  
verbi avvento al cliname  
che ci rotola a previste tane  
umanamente inumane  
persone del futuro seconde e prime.

Io -rò.  
Tu -rai.

Il niente

è il prezzo del sublime.<sup>6</sup>

Il sublime è una categoria estetica che Giudici chiama in causa ripetutamente lungo il suo percorso poetico, e costituisce un limite verso il quale la scrittura tende, senza mai aderirvi: dal ricordo dell'ammonimento di Giacomo Noventa, ai versi delle ultime raccolte, il sublime diventa lo spazio del rapporto di attrazione e repulsione tra l'io e l'esercizio poetico.<sup>7</sup> Qui è evocato, ma la poesia ne prende le distanze,

<sup>5</sup> G. Giudici, *Tynjanov*, in ACP, pp. 31-32.

<sup>6</sup> Id., *Il prezzo del sublime*, VV, p. 243.

<sup>7</sup> Scrive Giudici in un capitoletto di *Andare in Cina a piedi*, intitolato *Grandezza*: «Con Noventa e una terza persona cenavamo una sera in una piccola trattoria in corso di Porta Romana, dove a quell'epoca, 1959 o inizi del '60, si pagavano ancora 5 o 600 lire a pasto. Gli parlai di un impegno che ero stato indotto ad assumermi per i giorni seguenti: tenere una conferenza sulle non indegne poesie di un illustre saggista, assai caro a diversi miei amici e anche a me. Noventa diventò furibondo, alzò la voce come mai non lo avevo sentito: "No, Giudici, questo lei non lo doveva fare!" "Ma perché?"

lasciando che la lingua renda palese l'impossibilità e la non volontà di organizzarsi secondo una categoria preordinata: «come l'*io* non trova l'*alter* così la parola si consuma ossessivamente su se stessa».<sup>8</sup> Al medesimo argomento è dedicata un'altra poesia dello stesso libro, che fin dal titolo si appella al sublime «con la più confidenziale delle forme di saluto»:<sup>9</sup> *Ciao, Sublime*. Abbassato di livello, parodiato, gestito ironicamente come un interlocutore silenzioso, assume forme e sembianze materiali, «cosa della cosa», con la quale l'*io* compie i gesti quotidiani, nella ritualità dell'esistenza («E io che passeggio con te. / Io che posso prenderti per mano»), sottraendosi sempre, per impossibilità, per volontà poetica, a un rapporto reverenziale e ubbidiente: «Io – senza occhi per contemplarti. / Io che non ho ginocchi per adorarti». Osserva Ferroni che per Giudici «il sublime è stato fonte di perplessità e di contraddizioni. A tratti egli ha creduto di sottrarsi a esso, affermando la coscienza della propria insufficienza». E a proposito di *Ciao, Sublime*, ancora Ferroni sostiene che «in questa elementare possibilità di saluto, si riconosce il senso ultimo della realtà e del cosmo, l'al di là dell'esperienza, l'illimitato del tempo, in cui inizio e fine, perfettamente reversibili, sembrano cancellarsi».<sup>10</sup> In questo senso, la posizione del soggetto si modifica e gioca uno scambio di ruoli con la poesia stessa<sup>11</sup>. In occasione di una comunicazione letta in onore degli ottant'anni di Biagio Marin, il 30 giugno del 1971 a Trieste, Giudici sostiene il valore di una lingua che chiede al poeta la diponibilità umile di porsi al suo servizio, di entrare con essa in un rapporto di complicità e addirittura in una relazione osmoticamente fluida:

Ci troviamo di fronte ad un esempio assai raro nei tempi moderni di poesia che rovescia in modo perentorio e direi stupefacente il rapporto secondo il quale certi autori, anche di poesie, piegano la lingua e il senso della poesia al proprio servizio. Marin ci dà esattamente l'opposto, è l'autore che si pone al servizio della lingua, è il poeta che si piega al servizio della poesia, ad essa continuamente e ininterrottamente disponibile, quasi ubbidendo all'ansia struggente di tradurre, ma la parola giusta sarebbe transustanziare, in parola scritta il proprio corpo, la totalità del suo reale.<sup>12</sup>

È davvero un passo importante, che riguarda più che mai il processo di elaborazione poetica su cui sta riflettendo in questi anni. Da un lato, la poesia come luogo in cui la lingua apre lo spazio di sperimentazione per raffigurare se stessa, la sua modulazione polisemica, trasfigurata e celebrata attraverso le figure femminili; dall'altro la trasposizione, nelle parole, dell'universo del poeta, del suo rapporto con il mondo, della sua fisicità, «nella totalità del suo reale». La beatrice è allora la figura grammaticale e semantica che rappresenta questa ricerca dell'*io*, da cui il poeta

---

balbettai sconcertato. “È una bravissima persona!”. “Proprio perché è una bravissima persona, lei non doveva accettare! Perché lei cerca il sublime e non può fare certe cose!”. Poi si calmò», ACP, p. 26.

<sup>8</sup> A. Punzi, *La parola e l'io franto. Una lettura di “O beatrice” di Giovanni Giudici*, «Anticomoderno», n. 1, 1995, pp. 37-46.

<sup>9</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, VV, p. 1460.

<sup>10</sup> G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 62-63.

<sup>11</sup> Osserva N. Merola: «La sagace utilizzazione della sintassi affettiva, delle inversioni, degli anacoluti e dei balbettamenti, e la manipolazione di un materiale verbale ormai divenuto plastico e quindi sommamente espressivo, conferiscono alla versificazione la naturalezza dell'oralità e alle battute il sigillo del metro e della rima», *Tra il quotidiano e il sublime*, in «L'Indice dei libri del mese», n. 2, febbraio 1992, p. 7.

<sup>12</sup> G. Giudici, *La poesia di Biagio Marin*, in LVH, pp. 293-294.

dipende, e nella quale il moderno e quotidiano sublime si manifesta. Due testi, in questa raccolta, sono dedicati all'immagine di una beatrice che il poeta invoca allocutivamente, usando la lettera maiuscola solo a inizio verso, mentre negli altri casi, rigorosamente, la minuscola. E in questa forma iconograficamente riconosciuta, egli riflette la sua idea di poesia, attraversando trasversalmente i livelli dall'alto al basso, alludendo naturalmente al modello dantesco,<sup>13</sup> coinvolgendo la dimensione della corporeità quale dato inscindibile dell'operazione poetica, per tradurre, come sosteneva nell'intervento per Biagio Marin, «in parola scritta il proprio corpo». Le sette strofe che compongono *Alla beatrice*, di cui cinque formate da sei versi più due brevi distici di due versi, iniziano tutte con l'invocazione alla donna; ma tale simbologia femminile, anaforicamente ripetuta, trascina con sé, ribadendola per quattro volte, la percezione dell'io, il suo continuo rapportarsi a lei, attraverso una variante preposizionale: «Beatrice sui tuoi seni io ci sto alla finestra», «Beatrice sui tuoi seni io ci sto a spiare», «Beatrice dai tuoi seni io guardo dentro la casa», «Beatrice dai tuoi seni io vengo a esplorare com'è». Ecco che questa beatrice diventa la condizione stessa del vedere, del guardare, del capire il mondo, principio conoscitivo di ogni esperienza, e al tempo stesso è essa stessa interlocutrice del poeta, desiderio erotico e figura tipica di una quotidianità dimessa e umile, elemento salvifico e controfigura di una superbia da ammonire («Beatrice dunque di essi non devi andare superba»). Luogo entro il quale il linguaggio fa esplodere una serie di contraddizioni che infatti si traducono nell'ossimoro centrale («Beatrice – costruttrice / della mia beatitudine infelice»), e si chiudono in virtù della riduzione del significato beatificante al senso etimologico e grammaticale del nome: «Beatrice – dal verbo beare / nome comune singolare».<sup>14</sup>

La poesia eponima della raccolta è stata definita un inno.<sup>15</sup> Composta di quattordici distici a rima baciata, *O beatrice* rinvia alla poesia precedente per l'effetto antitetico del quinto e sesto verso («Beatrice costruttrice / della mia distruzione felice»), ma certamente costituisce il primo termine di un rapporto analogico multiforme e plurivoco, che chiama in causa attributi, apposizioni, significati predicativi, attinti dai più diversi e contrapposti ambiti. Qui il tono elencativo annulla ogni tendenza alla narratività che caratterizzava i libri precedenti, e la sintassi nominale è scandita dal ritmo delle invocazioni strutturate per serie anaforiche:

Beatrice da sempre nata.  
Beatrice stella designata.

<sup>13</sup> G. Ferroni: «Così non poteva non presentarsi a Giudici, nella continuità con la più grande tradizione italiana, quell'originario nome / *senhal* in cui Dante ha vertiginosamente fissato la tensione della poesia a uscire dai limiti di se stessa, a superare la prigione del sé attraverso di sé, inseguendo un senso assoluto e definitivo, dentro e al di là della finitudine dell'esistenza (“dicer di lei quello che mai fue detto d'alcuna”)), *Gli ultimi poeti*, cit., p. 68.

<sup>14</sup> Scrive G. Cambon: «L'ipostasi erotica si autocritica, ridiscendendo al suo fondo esistenziale e linguistico. La poesia è aggressione, il poeta “non crede”. Eppure più avanti nel volume troveremo l'antifona di questo componimento, la lirica *O beatrice* che dà il titolo al libro. Se il primo componimento terminava su una nota di negazione smitizzante, il secondo si conclude con un gesto affermativo», *La poesia di Giudici fra satira ed elegia*, in «Forum Italicum», n. 1, marzo 1973, p. 6.

<sup>15</sup> Così ne parlano G. Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 70; S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pisan di Prato, Campanotto Editore, 2001, p. 56; F. Bandini, *Introduzione*, in G. Giudici, *Poesie scelte (1957-1974)*, Milano, Mondadori, 1975, p. 16.

Beatrice fiato e voce  
dell'inchiodato in croce.

Beatrice delle paure.  
Beatrice delle venture.

Il significato del testo tende con ogni evidenza alla dispersione e alla centrifuga moltiplicazione dei riferimenti. «L'abilità di Giudici nel fingere l'eloquenza con i mezzi dell'afasia», scrive Raboni, «raggiunge punte di virtuosismo mirabolante e disperato»: <sup>16</sup> e l'afasia è esattamente l'esito dello sviluppo ipertrofico della figura etimologica, in una poesia nella quale già il titolo, *Gli oggetti interni*, spiega la forma retorica costitutiva dei versi, senza rinunciare all'introduzione di una palese forma ossimorica nella prescrizione che l'io impone «alla quasi afasica lingua - parla». <sup>17</sup> Ma l'iterazione della figura etimologica subisce qui un'ulteriore elaborazione, poiché dà luogo a serie di frasi relative che rimangono sospese, prive di funzionalità e sintatticamente autoreferenziali: «Il fabbro che si fabbricava una fabbrica / Il muratore che si murava un muro intorno / l'inventore che inventava un'invenzione». Una serie di gesti e azioni tolte dalla casualità, vincolate e chiuse dal verso finale della poesia: «E così via».

Inevitabile, per il lettore di Giudici, porsi a questo punto un interrogativo sul senso di tale operazione. Anche perché il percorso di sperimentazione sulla lingua poetica di *O beatrice* sembra contraddire un'ipotesi da cui Giudici aveva preso le mosse e che continua a sviluppare parallelamente nella scrittura saggistica: una lingua afasica, disarticolata nella sua struttura discorsiva, una parola che perde la sua connotazione semantica e cerca nuovi criteri, diversi motivi di aggregazione fonico-ritmici appare fortemente antitetica con il concetto di una poesia morale e politica che aveva costituito il presupposto del suo fare poetico. Sono motivi che mostrano senza dubbio la complessità delle posizioni teoriche di Giudici, e che soprattutto avranno negli anni e nelle raccolte poetiche seguenti ulteriori sviluppi. Ma questa stessa costruzione di un linguaggio che non può più essere immediatamente decodificato, così come la «decapitazione del soggetto che investe ormai ogni livello (“corpo” e “mente” e “arte”）」<sup>18</sup>, verbalizzano la crisi del rapporto con il mondo, delle relazioni intersoggettive, delle condizioni comunicative. Da questo punto di vista, gli esiti poetici non si pongono in contraddizione con le sue posizioni ideologiche, e anche la prosa saggistica rivela la coerenza di una critica profonda alle istituzioni, alle forme di diffusione della cultura. Nel 1972 Giudici pubblica un importante saggio sulla «Rivista IBM», *La letteratura verso Hiroshima*, in cui il rapporto tra letteratura, tecnologia e industria è al centro della sua riflessione: il presupposto ideologico è che per molto tempo il fatto letterario ha registrato «le modificazioni ambientali che il nuovo assetto produttivo determinava e anche, forse solo in un secondo momento, i

<sup>16</sup> G. Raboni, *Il libro di Giudici*, cit., p. 146.

<sup>17</sup> A questo proposito: R. Zucco, «*Beatrice dal verbo beare*»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici, in «Il lettore di provincia», n. 88, dicembre 1993, pp. 3-18. In particolare Zucco osserva che la figura etimologica emerge negli *Oggetti interni* con ventidue occorrenze.

<sup>18</sup> G. C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi Novecenteschi», n. 2, agosto 1972, pp. 216-2017.

problemi sociali che esso comportava». <sup>19</sup> Ma l'espansione dei mezzi di informazione si è posta in una situazione concorrenziale con la letteratura stessa, con la conseguenza inevitabile di annullare il potere informativo della letteratura, alla quale è stata chiesta una diversa specificità. Le risposte, secondo Giudici, sono state le opere dei grandi autori dell'avanguardia storica, Proust, Kafka, Joyce, entro le quali «la parola è diventata sempre meno supporto e sempre più fatto assoluto». In epoca più recente, invece, il rapporto fra letteratura e mondo tecnologico ha prodotto una nuova e problematica conseguenza:

è diventato sempre più chiaro che il testo letterario deve affidarsi, se vuole sopravvivere, non tanto ai suoi contenuti quanto alla sua capacità di provocare e di recepire al contatto con ogni suo singolo destinatario contenuti sempre nuovi e magari imprevedibili. <sup>20</sup>

Il destinatario, colto nella sua determinazione di individuo singolo, deve essere provocato, sorpreso, stimolato. La scrittura in versi sembra essere privilegiata rispetto alla prosa, perché composta di «suoni, ritmi, associazioni, ambiguità, sensazioni e sentimenti», ma il rischio è quello dell'indistinzione, di una informazione culturale che entra nel circolo della produzione industriale, fino ad annullarsi in essa, fino all'entropia:

Se anche la letteratura, com'è probabile, sta andando con tutto il resto alla lenta deriva di una Hiroshima dell'informazione, il problema è probabilmente di scoprire quale insetto-poesia è destinato a sopravvivere o a rivivere sulle sabbie post-atomiche di quel possibile salutare traguardo: tutto dipende forse dal tipo di uomo che vi poserà sopra lo sguardo o che tenderà l'orecchio al suo ritmo. È dunque una scommessa di natura politica. <sup>21</sup>

Il problema è, a questo punto, capire quale tipo di enunciazione e quale ricezione siano ancora possibili nell'epoca in cui la letteratura è travolta dalla strabordante informazione tecnologica, e la necessità appare quindi quella di ripensare a un ruolo possibile per la poesia: l'ipotesi di praticare ancora quest'arte dimenticata e soffocata non può che muovere da una diversa *inventio* compositiva a cui, forse, può corrispondere un lettore interrogativo, collaborativo, in grado di arginare l'Hiroshima dell'informazione. La scelta, su entrambi i lati, si traduce essa stessa in un atto politico. Quindi nessuna forma di astrazione, come Giudici osserva nel medesimo intervento, nessun atto di disimpegno è implicito nella sua sperimentazione sul linguaggio; l'operazione sulla lingua poetica si traduce piuttosto in uno sforzo di «appropriazione della realtà», <sup>22</sup> perché sono le condizioni che cambiano, e i riferimenti certi si perdono. D'altra parte, anche l'attenzione per la prospettiva futura che emerge da alcuni testi di *O beatrice* proietta l'io e il noi in una dimensione di incertezza, in cui tutto viene messo in discussione: «Futuro, verso te / In corsa ci vediamo. / Ma sei tu che a noi vieni / E noi siamo immobili / In questa illusione di

<sup>19</sup> G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, in LVH, pp. 32-33.

<sup>20</sup> Ivi, p. 36.

<sup>21</sup> Ivi, p. 39.

<sup>22</sup> Ivi, p. 35.

treni».<sup>23</sup> Oppure il concetto di futuro si sovrappone al passato, nel momento in cui entrambi perdono limiti e confini, nel flusso indistinto della durata soggettiva: «Capovolgiti, o remoto. / Svègliati, o futuro. / Uovo, incrinati. / Sparisci, o muro».<sup>24</sup> Anche la voce poetica trova, nelle poesie di *O beatrice*, una particolare realizzazione, soprattutto nelle sezioni che, come *L'amore che mia madre*, costruiscono ponti a distanza, addirittura con i testi di *Autobiologia*. Sono sei i componimenti con il medesimo titolo, *L'amore che mia madre*, nei quali l'autore sperimenta un intreccio di voci che si scambiano ruoli e modalità dialogiche. Rodolfo Zucco ha dedicato a questo ciclo un'analisi specifica, sostenendo che si può leggere come «la rappresentazione del ricongiungimento tra “il figlio” e “la madre”: ricongiungimento annunciato nel testo di apertura e realizzato in quello conclusivo»<sup>25</sup>. A questo proposito Zucco propone un interessante modello interpretativo, all'interno del quale si sviluppa la situazione del dialogo a distanza che include due sottoinsiemi: uno contiene i dialoghi riportati tra i soggetti enunciativi, un altro ancora più interno corrisponde al dialogo diretto tra l'io e il tu.<sup>26</sup> Nessuna costante metrica è rinvenibile tra le parti di questa serie, ed è forse uno dei luoghi in cui meno l'autore rispetta la regolarità strofica. «La lingua del silenzio», che suggella questa intricata vicenda in versi, deriva da una voce «fatta di ammicchi e di sguardi», e non sarà un caso che diventa il luogo stesso della possibilità dell'intesa. Significativamente, in un libro in cui gli strumenti comunicativi subiscono i mutamenti di una sperimentazione in atto, la poesia di Giudici si appropria di una forma particolare, di un genere antico, per sua natura assertivo e propositivo: l'aforisma.<sup>27</sup> I versi finali delle prime due strofe di *L'appello* assumono con evidenza il tono e il ritmo di una scrittura aforistica:

L'avvocato non era l'avvocato che parla  
 E poi deposta la toga se ne va a pranzo rimettendosi  
 Al senso di giustizia della corte.  
 Era il condannato egli stesso che interponeva  
 appello a una sentenza di morte troppo ingiusta  
 per essere con giustizia modificata.  
 Infatti  
 soltanto l'ingiustizia può abolire l'ingiustizia  
 non nessuna parola abilmente pronunciata.

L'avvocato che agiva nell'interesse di se stesso  
 non aveva toga da deporre

<sup>23</sup> G. Giudici, *Al futuro*, VV, p. 270.

<sup>24</sup> Id., *Ode a una misteriosa dama di nome Maria*. Scrive a proposito di questa poesia F. Fortini: «Grandioso in lui il paesaggio delle donne, di un potente erotismo indiretto. Bisognerebbe poter leggere per intero una sua litania dedicata *A una misteriosa dama di nome Maria*, dove un destino, dal poeta condiviso solo a parole, quello di una bella slava travolta dalle miserie storiche, si incrocia e si specchia con quello di una sconosciuta avvilita in una osteria istriana», *Breve secondo Novecento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, I Meridiani Mondadori, Milano 2003, p. 1152.

<sup>25</sup> R. Zucco, *Teatro del perdono. Per Giudici, L'amore che mia madre*, Agorà, Feltre 2008, p. 41.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> R. Tosi individua due linee fondamentali nello sviluppo dell'aforisma, ma sostiene che esiste un comune denominatore: «si tratta comunque di espressioni che devono la loro forza a una forma essenziale, la quale condensa in poche parole una riflessione approfondita o una profonda verità intuitiva; in entrambi i casi non si possono dimenticare i rapporti con l'eredità classica», in *Teoria e storia dell'aforisma*, a cura di G. Ruozi, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 1.

sulla finale invocazione di clemenza.  
 Ma utilizzava il semplice trucco legale  
 che rende possibile davanti a qualsiasi tribunale  
 la sospensione provvisoria della pena.  
 Infatti  
 invocare pietà non è ottenerla  
 come avere speranza significa averla perduta.

Nella figura dell'avvocato, messa in scena teatralmente in questo testo, Giudici proietta una «fantasia di sdoppiamento»:<sup>28</sup> come Giano bifronte, l'avvocato si tramuta nel condannato che chiede per sé un atto di giustizia impossibile. I tempi verbali dei primi sei versi, modulati sull'imperfetto indicativo, sono narrativamente impostati sull'evocazione di un personaggio che esce da se stesso, nella rappresentazione antitetica del suo contrario; in entrambe le strofe segue un brevissimo verso, costituito solo da quell'«infatti» che assume valore riassuntivo ed esplicativo, e introduce il tono sentenzioso dei due versi che chiudono la strofa. I verbi al presente condensano nella brevità di un aforisma il senso apparentemente contraddittorio e ironico di un commento morale: «soltanto l'ingiustizia può abolire l'ingiustizia / non nessuna parola abilmente pronunciata»; «invocare pietà non è ottenerla / come avere speranza significa averla perduta». Il piano del racconto e il piano della riflessione si alternano, si succedono uno all'altra: ma soprattutto i versi sentenziosi e generalizzanti, lungi dal veicolare una verità conclusa e apoditticamente stabilita, aprono l'ipotesi di una prospettiva diversa e inconsueta, capovolgendo la logica comune nella forma del paradosso. La rappresentazione della complessità dell'esistenza muove proprio da questa immagine contraddittoria dell'individuo singolo; il paradosso disorienta, disgrega i riferimenti a priori, le certezze, e conduce invece al conflitto, al dubbio da cui la ragione non si può sottrarre. Il linguaggio, nella forma allusiva e reticente di una sentenza a sua volta contraddittoria, mostra un'altra verità. Riferendosi all'aforisma italiano contemporaneo, Gino Ruozzi osserva come esso venga rivisitato in funzione del capovolgimento, dell'alterazione di un sistema convenzionale: «Il risultato prodotto è una controverità aforistica che muove dal senso comune per esprimere invece, attraverso un cortocircuito del pensiero, la propria verità alternativa».<sup>29</sup> È esattamente questa verità affermata per virtù di stile che viene negata dal sistema concettuale di Giudici: «L'aforisma del Novecento ha un rapporto contraddittorio con la verità. Di per sé le frasi lapidarie e affermative (o negative) sono indice di un pensiero sicuro, anche là dove concettualmente lo si nega».<sup>30</sup>

Ancora, tra epigramma e sentenza, tra tono perentorio e clausole dichiarative e colloquiali, si sviluppano le tredici quartine di *Alcuni*. Una bellissima poesia in cui la lingua non sembra affatto voler sperimentare se stessa attraverso i meccanismi, così frequenti in questa raccolta, della ripetizione, dei vocativi, della frantumazione sintattica, ma al contrario l'io si riappropria di uno sguardo sul mondo e in particolare

<sup>28</sup> Così la definisce R. Zucco, nell'*Apparato critico*, cit., p. 1450.

<sup>29</sup> G. Ruozzi, *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma italiano contemporaneo*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 138.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 138-9.

sull'umanità circostante, per raccontare sogni e miserie quotidiane. Quasi totalmente privi di interpunzione, a eccezione del punto di fine strofa, i versi sono gestiti e organizzati dall'ordine che impone loro la scansione in quartine e da un ritmo elencativo che si sposta da un piano più generale («Alcuni inseguono tutta la vita»; «Alcuni in abitazioni private o in asili») a uno più specifico, più personale e individuale («Essi sono uomini e donne derisi»; «Essi come ognuno di noi hanno persone e cose / di cui la presenza stessa ha forza più delle parole»). All'ironia di molti precedenti testi subentra il tono serio e doloroso del commento gnomico che si insinua nella logica di quella parte dell'universo umano composto di antieroi, nel mondo dimidiato degli uomini senza gloria:<sup>31</sup>

E non posso indicarti il nome di qualcuno  
perché non ha fama chi è nella vera ignominia  
né superbia di martirio né la gloria di un emblema  
ma grazie ad essi ha un senso la specie uomo.

Ed ecco allora il ruolo universalizzante dell'aforisma, che nella scrittura di Giudici non rinuncia mai all'apertura argomentativa del dubbio, o meglio diventa strumento di indagine conoscitiva nella compresenza e nel gioco dei contrasti: «Essere umani può anche significare rassegnarsi / Ma essere più umani è persistere a darsi». Da un momento negativo, da un pessimismo più cupo e sofferto derivano gli imperativi di due testi simmetrici e per certi aspetti opposti: *Alzati e cammina e Pedagogia*.<sup>32</sup> Imposizioni, inviti, suggerimenti, veri e propri ordini: l'intento didascalico, in entrambi i componimenti, si annulla nella strategia ironica che non solo disgrega il senso dei ripetuti ammonimenti, nell'iterazione delle forme che evidenzia il paradosso di questa pedagogia capovolta, ma dà forma a una voce che la poesia stessa smentisce: «Qui il muro qui la volta / Qui il vuoto dell'altra porta / Si può morire da muti / Tranquillamente seduti». La morte, infatti, che già nelle raccolte precedenti era stata variamente oggetto del discorso poetico, entra nei testi di *O beatrice* insistentemente, ed è prefigurazione del sé, evocazione esorcizzata dell'io, proiezione antitetica di un futuro possibile, immagine parodiata di una prospettiva ironica e autoironica. Secondo Ferretti, si tratta di un «approdo a una polivalente ambiguità»:<sup>33</sup> ma è il poeta stesso che decreta la sua morte, o il suo alter ego sul quale egli proietta le proprie impotenze, o ancora è la simbolica auto-distruzione dell'intellettuale?

Difficile naturalmente ipotizzare una risposta definitiva, soprattutto perché per Giudici anche il tema della morte diventa un campo di prova: nella dimensione onirica della poesia che chiude la raccolta, *Descrizione della mia morte*, l'attesa dell'evento è narrata da un linguaggio burocratico che assomiglia all'espletamento di una funzione d'ufficio. La morte allora non è solo evocata, ma tramutata in atto

<sup>31</sup> Scrive ancora Ruozzi: «L'aforisma nasce infatti come commento alla realtà ed è questa una delle ragioni del suo interesse. Esso interviene in maniera diretta sull'universo che ci circonda, proprio perché non passa attraverso la metafora della finzione narrativa o poetica», ivi, p. 140.

<sup>32</sup> Osserva R. Zucco che queste due poesie costituiscono, in qualche modo, uno il rovescio dell'altro, «invito al movimento vs invito all'immobilità», *Apparato critico*, cit., p. 1461.

<sup>33</sup> G. C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, cit., p. 218.

concreto, in una procedura organizzativa che non lascia spazio, apparentemente, a deroghe, a eccezioni. E se *Autobiologia* costituiva il percorso di ricerca di una identità, *O beatrice*, attraversa la selva della sperimentazione linguistica per approdare a una rappresentazione dell'immaginario che diventa sede di una comunicazione conflittuale, travolta dall'ironia e dal paradosso di un soggetto che osserva razionalmente, e commenta, i preparativi per la propria morte:

Poiché era ormai una questione di ore  
 Ed era nuova legge che la morte non desse ingombro.  
 Era arrivato l'avviso di presentarmi  
 Al luogo direttamente dove mi avrebbero interrato.  
 L'avvenimento era importante ma non grave.  
 Così che fu mia moglie a dirmi lei stessa: preparati.

Che sia simbolo di una morte intellettuale, o che prefiguri la parodia dell'epilogo della vita dell'uomo, la scena poetica muove da una modalità esplicativa: l'incipit è infatti costituito da una connessione causale che dà l'avvio a un racconto condotto da una precisa e coerente argomentazione, da indicazioni spazio-temporali che sostengono e giustificano le circostanze dell'evento. «L'avvenimento era importante ma non grave»: la negazione tradisce con ogni evidenza la dissimulazione del capovolgimento prospettico e dell'ironia della voce, ma tutto è apparentemente normale proprio perché l'io sembra parlare di altro. Qui non si tratta di declinare la responsabilità enunciativa, affidando la parola a una maschera: nella dimensione onirica evocata e nei dettagli, l'io narra di sé mentre parla di altro, e la sensazione di straniamento che produce culmina nei gesti e nelle frasi delle figure che entrano in gioco: «Sarà meno di un attimo – mi assicurò la signora. / Mia moglie stava attenta come chi fa un acquisto». E forse davvero anche di una dichiarazione poetica si tratta, quando nell'ultima strofa questo io, offeso, inerte, spinto al limite dell'ignavia, recupera l'impeto di volontà, in una pantomima in cui è stato, se pure protagonista, solo spettatore, e si rivolge all'esterno, al palco della vita:

Forse perché piangevo. Ma a quel punto dissi: basta,  
 Paghi chi deve, io chiedo scusa del disturbo.  
 Uscii dal luogo e ridiscesi nella strada,  
 Che importa anche se era questione solo di ore.  
 C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte.  
 Morire la mia vita non era naturale.

Una situazione, questa, che anticipa un componimento della raccolta successiva, e che già nel titolo mostra l'ambigua, inquietante e meschina posizione di un personaggio che cerca il proprio riscatto: *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*. Ma non è certo un caso che *O beatrice* si concluda con una poesia-farsa, in cui tutto è apparentemente verosimile, logico e consequenziale. La lingua poetica ha messo alla prova la dimensione sperimentale della crisi di sé e del proprio ruolo; ha invocato una grandezza, ipotizzando e parodiando la *Teoria della verità* e la *Ricerca di un'etica* («E io ancora a raccontare

che cerco un'etica»; «Il Dio dell'Ipocrisia invocherò? / La Musa della Menzogna»). Lo sguardo sulla propria morte, ironico, dissacrante e palesemente antifrastico, sembra testimoniare per contrasto il vitalismo dell'io, e di una lingua che, nonostante tutto, trova ancora un senso, «quando la dama più bella del mondo lo prescrive».<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> È il verso sedici di *Alzati e cammina* in *O beatrice*.