

Sulle varianti di «O beatrice» di Giovanni Giudici

On the variants of «O beatrice» by Giovanni Giudici

Francesca Fulghesu

RICEVUTO: 23/06/2023

PUBBLICATO: 13/08/2024

Abstract ITA – *O beatrice* segna un punto di svolta nel percorso poetico di Giovanni Giudici, soprattutto dal punto di vista della sperimentazione linguistica e della riflessione meta-poetica. Nel periodo che coincide con la scrittura della raccolta, infatti, Giudici riflette sul tema della lingua poetica e sulla propria concezione di *poema*. Il presente contributo espone alcune riflessioni letterarie e filologiche di Giudici e analizza le più significative varianti d'autore, individuate grazie a un lavoro di indagine negli archivi, al fine di delineare le principali linee di lavoro del poeta e di dare nuova luce alla poetica dell'autore e alla raccolta del 1972.

Keywords ITA – Giovanni Giudici, *O beatrice*, filologia d'autore, poesia italiana contemporanea, varianti, raccolta, edizioni, APICE, Centro Manoscritti, Meridiani

Abstract ENG – *O beatrice* marks a turning point in Giovanni Giudici's poetic journey, especially from the point of view of linguistic experimentation and meta-poetic reflection. Indeed, in the period coinciding with the writing of the collection, Giudici reflected on the issue of poetic language and his own conception of the *poem*. This paper sets out some of Giudici's literary and philological reflections and analyzes the most significant authorial variants, identified through survey work in the archives, in order to outline the poet's main lines of work and shed new light on the author's poetics and the 1972 collection.

Keywords ENG – Giovanni Giudici, *O beatrice*, authorial philology, contemporary Italian poetry, variants, collection, editions, APICE, Centro Manoscritti, Meridiani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

francesca.fulghesu@studenti.unimi.it

Laureata in Lettere moderne *cum laude* (relatore: Alberto Cadioli, correlatrice: Laura Neri) con una tesi dal titolo «*O beatrice* di Giovanni Giudici dai dattiloscritti alle edizioni a stampa», in cui ha ricostruito tramite apparato genetico la storia delle varianti della raccolta del '72, si occupa principalmente di filologia d'autore e letteratura italiana contemporanea. È la caporedattrice della rivista di arte e cultura «La tigre di carta».

Sulle varianti di «O beatrice» di Giovanni Giudici
Francesca Fulghesu

Prima pareva una macchia
e poi una foschia indecisa;
però si moveva e infine
prese una forma precisa.

(S.T. Coleridge tradotto da G. Giudici)

O beatrice viene pubblicata per la prima volta nel febbraio del 1972 presso Mondadori – nella collana diretta da Vittorio Sereni «Lo specchio – I poeti del nostro tempo», in cui erano state pubblicate anche le raccolte *La vita in versi* e *Autobiologia* – dopo alcuni anni di lavoro sulle carte.

Il dattiloscritto originale, con correzioni autografe a penna e a matita, è conservato presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di

Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, poiché era stato donato dal poeta a Maria Corti. Nella prima pagina vi è infatti la dedica a Corti, scritta a penna blu nell'angolo in alto a destra del foglio, che riportiamo di seguito:

A Maria Corti,
questo quasi insignificante
originale di un libro di
versi scritti sempre a
macchina, per cordiale
ricordo di
Giovanni Giudici
Milano, 12 – 02 – 1972

Presso il centro archivistico APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano è conservato un altro plico di dattiloscritti della raccolta del 1972, da considerarsi precedente rispetto ai documenti conservati presso Pavia, e che presenta in due luoghi distinti interventi a penna dell'autore: una dedica a una donna di nome Carla, in fondo alla pagina contenente il componimento eponimo della raccolta, e varianti d'autore sostanziali introdotte a penna sul dattiloscritto del componimento *L'amore che mia madre (V)*, anch'esso dedicato a Carla, che presenta una redazione dattilografata sensibilmente diversa da quella poi messa a stampa. APICE conserva inoltre le bozze di stampa della *princeps*, con due differenti tipologie di interventi a penna dell'autore: sia correzioni e variazioni sul testo, sia postille a margine rivolte all'editore. Nel centro di Milano sono inoltre conservati le agende, i dattiloscritti e le bozze di numerose altre raccolte dell'autore, la cui consultazione e studio comparato può permettere di confrontare le diverse tipologie d'intervento di Giudici nel corso degli anni.

Nei vari dattiloscritti sono state da noi individuate cinque penne: nera, blu scura, blu chiara, viola e grafite. Le cancellature sono di due tipi: in alcuni punti, più sporadicamente, sono fatte con il correttore, negli altri luoghi sempre a penna. In pochi casi le variazioni sono dattiloscritte, introdotte in un secondo momento rispetto alla prima stesura a macchina sopra la vernice del correttore.

Nel presente studio nomineremo i fascicoli con sigle in ordine alfabetico:

A Dattiloscritto con varianti a penna e a macchina di *O beatrice* conservato presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, con segnatura GDC-01-0001;

B Dattiloscritto con varianti a penna e a macchina di *O beatrice* conservato presso il Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano.

Per quanto riguarda le edizioni a stampa indicheremo la lettera della casa editrice seguita dalla data di pubblicazione:

- M1972 (*O beatrice*, Mondadori, 1972)
- M1975 (*Poesie scelte (1957-1974)*, Mondadori, 1975)
- G1991 (*Poesie (1953-1990)*, Garzanti, 1991, voll. I e II)
- M2000 (*I versi della vita*, Mondadori (I Meridiani), 2000)

1. «Di variante in variante»: come lavorava Giudici

Nella visione di Giovanni Giudici, le varianti d'autore sono manifestazioni della *volontà del testo*, che l'autore si limita a introdurre per cercare di aderire alla necessità interna alla poesia. Per Giudici, infatti, è il «poema» – termine che preferiva al più consueto «poesia» – a decidere il momento della sua epifania e a rivelare il proprio proposito e la propria identità. Al poeta resta però l'onere del corpo a corpo variantistico:

Sul come si fa una poesia. Di variante in variante. Il testo in mutamento *chiede* di essere mutato. Il risultato finale sarà tanto più probante quanto più si sia allontanato (distaccato) dall'intenzionalità di partenza. “Cambia questo e quello ecc.” fino al punto che la cosa risulterà totalmente un'altra cosa.¹

Secondo Giudici, inoltre, ogni poeta ha «una sola cosa-da-dire» e ogni «poema» è una «*approssimazione*» al dirla e conoscerla, è «l'impossibile [...] vo-

¹ Alberto Cadioli, *Giovanni Giudici: da un dittico di carte inedite. Appunti per una conferenza e la prima redazione di 'L'ultima volta'*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 6, 2021, pp. 215-232; la citazione a p. 216, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/15585>. Corsivo nostro.

lerla nella ferma luce del Senzاتempo». ² È ciò che Contini chiama, quindi, «perenne *approssimazione* al valore». ³ La lingua poetica nella visione del poeta è corpo e presenza viva, e mai strumento, ma vero co-autore della poesia: ⁴

Nel fare poesia bisogna, come in amore, essere in due: noi che scriviamo (e in ciò facendo *amiamo*) la lingua della poesia e la lingua della poesia che ama a sua volta noi di un quasi materno amore, che scrive noi e, in questo suo scrivere noi, ci si dona, ci possiede, ci ama. ⁵

Negli anni che vedono la scrittura dei componimenti di *O beatrice* Giudici riflette sul tema della lingua poetica, anche per merito della lettura e della traduzione del *Problema del linguaggio poetico* di Tynjanov, pubblicata nel 1968 per i tipi del Saggiatore:

[...] a un libro di Tynjanov (devo) 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. ⁶

Da queste riflessioni deriva la concezione del «poema» come un sistema composito e olistico, in cui una singola variazione introdotta dal poeta ne muterebbe l'intera struttura: «la lingua (quella poetica, in particolare) è un'architettura»:

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

² Giovanni Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di Laura Neri, Milano, Ledizioni, 2017, p. 104.

³ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937, poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241; citazione a p. 233.

⁴ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 52.

⁵ Ivi, p. 36. Corsivo di Giudici.

⁶ Ivi, p. 31.

nessi sintattici vengono organizzati, nonché dei riferimenti individuali rispetto al contesto storico-culturale dell'autore e/o del lettore.

Ed è appunto 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*.⁷

Lo studio della vita dialettica dei testi poetici, considerati in modo *dinamico*, permette di comprendere la poetica dell'autore attraverso la specola privilegiata delle varianti.⁸ La tipologia di varianti, la loro cronologia, la stessa materialità di carta e inchiostro, possono essere indizi di poetica. Il testo viene quindi inteso come un sistema, dove ogni elemento è costitutivo e ogni variante introdotta è sufficiente ad alterare l'intera struttura. Il farsi del «poema» è quindi un percorso non lineare che porta infine al testo compiuto, all'*opus perfectum*.⁹ Al conclusivo – finché è tale – «punto di cristallizzazione».¹⁰

Nel 1994 Giovanni Giudici, invitato alla tavola rotonda su «Letteratura e industria» tenuta in occasione del Congresso dell' AISLLI a Torino, legge un suo intervento dal titolo significativo di *Design in versi*. Sono passati alcuni anni dalla traduzione del *Problema del linguaggio poetico*, eppure il portato rivoluzionario che tale lavoro ebbe sulla concezione poetica giudiciana è ancora vivido ed esplicito. Si tratta di un approccio sistemico al testo, che considera ogni elemento costitutivo come un «principio costruttivo»¹¹ significativo e determinante, e in lotta con gli altri:

Una lotta che non divide, ed anzi unisce più strettamente tra loro, le parti di una «contesa» (o, diciamo, «interazione»), tutti fattori di un vero «cosa vuol dire», un significato «ulteriore» che non è del lessico o della

⁷ Ivi, p. 32. Corsivi di Giudici.

⁸ Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, cit., pp. 232-241.

⁹ Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 5-6.

¹⁰ Giudici, *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, p. 18.

¹¹ Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 22.

rima, del ritmo o del suono e così via, ma dell'essere insieme di tutte queste componenti.¹²

È una modalità di vedere il testo anch'essa dinamica, dove il «poema» è un oggetto-soggetto attivo, costituito da fattori determinanti, fondanti. Ne deriva che ogni variazione ha rilevanza e senso: ogni variante è necessaria a condurre al traguardo del compimento. È proprio partendo da tali riflessioni di poetica, infatti, che Giudici nella stessa lettura del 1994 riflette sul suo vizio variantistico:

Ed è stato così che si è sviluppata in me, e talvolta fino all'esasperazione, un'acribia mio malgrado variantistica che in certi casi mi ha portato a redigere di una poesia anche dieci o venti o trenta stesure, magari limitate alla sostituzione di un suono vocalico, di un gruppo di consonanti, alla fusione di due strofe per una pura ambizione numerologica, ad allungare o accorciare di una sillaba un verso, ad abolire o aggiungere una rima. [...] È un'esperienza, questa, che mi ha portato sempre di più a prendere atto della materialità (per così dire) *attiva* del testo poetico; ed è ancora tale esperienza che mi induce oggi a parlare di «design del poema».¹³

Analizzando le tipologie di varianti apportate da un autore sui propri testi, Contini distingueva le «vere e proprie 'correzioni'», individuate nella «rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi», individuava cioè le varianti per cui «si sorprende immanente all'operazione del poeta la coscienza del suo tono proprio ovvero, per i temperamenti più riflessivi, la sua idea della poesia».¹⁴

Indagare l'introduzione di elementi organici all'idea di testo che Giudici si è proposto di raggiungere permette di comprendere quali esigenze – del testo *e* dell'autore – siano alla base del *modus scribendi* e della sola «cosa-da-dire» del poeta. Si tratta di rivolgersi alle varianti, al complesso intreccio correttorio che carte e volumi mettono a disposizione, per cer-

¹² Giudici, *Per forza e per amore*, cit., 1996, p. 16.

¹³ Ivi, p. 19. Corsivo di Giudici.

¹⁴ Alberto Cadioli, *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, «Prassi Editorie della Modernità Letteraria», 1, 2016, pp. 231-244; la citazione a p. 234, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/7653>; Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, cit., p. 234.

care di cogliere in filigrana le tracce di un percorso di modellazione della voce poetica.

2. *Il titolo della raccolta: da «Il corpo offeso» a «O beatrice»*

Nel primo foglio contenuto nel fascicolo A si trovano gli indizi del lungo processo di riflessione e variazione del titolo della raccolta poetica del '72. Al centro del foglio, di formato A4, vi è un titolo battuto a macchina e sottolineato con una penna blu, poi cancellato da un'ondina tracciata a penna nera: "Solo dell'uomo". Con la stessa penna, a destra del titolo, vi è scritto: "no.". Si tratta degli unici interventi correttivi fatti con tale inchiostro. Sotto al titolo dattiloscritto vi sono altre ipotesi, tutte tracciate a penna, tranne una. Ne riportiamo il contenuto e le caratteristiche scritte nell'elenco che segue:

1. *Il corpo offeso* (penna blu chiaro)
2. *Il momento che il vento* (penna blu scuro)
3. *O BEATRICE* (lettere maiuscole, a macchina, poi cancellato con due stanghette parallele in penna blu)
4. *Morire o vivere* (scritto a penna blu scuro e sottolineato)

È possibile supporre una contemporaneità di intervento tra *Il corpo offeso* e *Il momento che il vento*, mentre probabilmente la scrittura a macchina di *O beatrice*, sul foglio già corretto e appuntato, è da ritenersi successiva, seguita poi da un ulteriore ripensamento, che spiegherebbe le cancellature e la presenza, nel foglio successivo, di un ulteriore elenco di titoli possibili.

Nella seconda carta del plico di dattiloscritti, completamente scritto a penna dall'autore, vi è infatti un elenco di sedici possibili titoli, e un appunto a margine, probabilmente indirizzato a Corti – a cui, come abbiamo visto, Giudici aveva donato e dedicato i dattiloscritti – che può illuminarci sulla cronologia delle fasi di formulazione dei titoli: «Diversi tentativi di titoli che aspiravano a sostituire *O beatrice* (ma senza, alla fine, riuscirci)».

È possibile, dunque, che superata una prima fase di riflessione, in cui sembra prevalere il titolo *Solo dell'uomo* (al punto da figurare, nei dattiloscritti da noi consultati, al centro del primo foglio, e stampato a macchi-

na), il poeta abbia subito pensato a vari altri titoli, appuntati a penna, e solo successivamente si sia risolto a scegliere *O beatrice*, scritto anch'esso a macchina, salvo avere poi un ulteriore ripensamento, che spiegherebbe l'elencazione ordinata di altri titoli – divisi in due gruppi – nella pagina seguente: i titoli, cioè, che «aspiravano a sostituire *O beatrice*».

Riportiamo di seguito la trascrizione dell'elenco, divisa come da originale in due sottogruppi:

1. *Gli asili*
 2. *L'amore sgraziato*
 3. *Trattando l'amore come cosa salda*
 4. *Alzarsi dal tavolo*
 5. *Orizzontalmente*
 6. ~~Nel~~ (cancellato a penna) *Mondo* (maiuscola introdotta a penna)
orizzontale
 7. *Orizzontale verticale*
 8. *Orizzontale e verticale*
 9. *Vivere e morire*
 10. *Morire e vivere*
-
- 1) Salvo l'onore
 - 2) *Morire e vivere*
 - 3) *Alzarsi dal tavolo*
 - 4) *Orizzontale verticale*
 - 5) ~~Grande amore supremo~~ (poi cancellato a penna e sostituito con: *La ghigliottina*).

Il secondo gruppo rappresenta un'ulteriore selezione fatta dall'autore, ed è quindi da ritenersi successivo alla stesura dei primi dieci titoli, di cui infatti alcuni vengono riproposti.

Tuttavia non sono gli unici titoli che il poeta prende in considerazione: all'inizio del 1972, infatti, scrive una lettera all'amico e collega –

nonché curatore della collana in cui pubblicava Giudici, «Lo specchio» – Vittorio Sereni, in cui lamenta la difficoltà nel venire a capo di tale scelta:

Caro Sereni,

purtroppo sono sempre in alto mare col titolo di questo libro che, prima ancora d'essere uscito, mi dà un senso di disagio e di insopportabilità (non lo dico per stupida civetteria, è proprio così).

O beatrice mi sembrava un buon titolo, e fino ad un certo punto lo sarebbe tuttora, nonostante le tue giuste obiezioni, se le poesie dell'ultima sezione non avessero in parte ampliato l'orizzonte del libro (meno privatistico di quel che sembri).

O sublime sarebbe, nello stesso pattern, una possibile alternativa.

Per il resto ho scritto lunghi elenchi di titoli possibili che avevano tutti il difetto di essere titoli. Non so proprio come fare. Ne metto giù alcuni:

Tutto è probabile

Morire e vivere

Il bel progetto

Il bel disegno

Per forza e per amore (mi sembra che ci sia anche un film)

Sicut nos

Deposizione

Il corpo immobile

Macchinazione mirifica

Alle spalle

Esser per essere

Idoli di teatro

Nome comune

Ma come vedi... ti chiedo aiuto.¹⁵

All'origine degli assillanti dubbi del poeta vi è dunque l'idea di un'ineguatezza e di una parzialità tematica del titolo *O beatrice*. Esso infatti, secondo Giudici, rischiava di non esprimere a pieno tutto il portato della

¹⁵ Giovanni Giudici, Vittorio Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di Laura Massari, Milano, Archinto, 2021, pp. 128-129.

raccolta, ampliato soprattutto, come lui stesso afferma nella lettera a Sereni, dalle poesie della sesta ed ultima sezione.

In tale chiave andranno interpretati dunque i titoli scritti a penna sul secondo foglio, ed anche quelli riportati nella lettera a Sereni, purtroppo priva di data, ma probabilmente risalente al più tardi al gennaio del 1972. Si analizzano quindi di seguito alcune delle ipotesi fatte dall'autore:

Il corpo offeso / Il corpo immobile

Tale titolo compare solo sul *recto* del foglio, a penna, ed è da considerarsi successivo a *Solo dell'uomo*. Pone al centro il tema della corporeità, affrontato soprattutto nel componimento *Corpo*, dove, nel penultimo verso, è definito appunto «offeso e adorabile», con una dittologia ossimorica assente però nell'ipotesi di titolo della raccolta.

La dimensione del corpo, del resto, ricorre in tutta la raccolta, sia nel tema della finitudine, della sua natura effimera, sia nel tema della sua centralità sensoriale, erotica, talvolta limitata da una metaforica paralisi dell'io lirico.

Il momento che il vento

Titolo della poesia poi eliminata dalle edizioni successive, inizialmente intitolata *Il punto* e prima ancora *L'intelligenza col nemico*, ma presente nella *princeps*. Il momento trattato dal componimento è un momento fuori dal tempo massimo, è il momento in cui è già troppo tardi: «alzarsi dal tavolo», ci dice l'io lirico, ormai non ha senso.

Morire e vivere / Morire o vivere / Vivere e morire

Questi tre possibili titoli, più volte riportati da Giudici, e leggermente modificati in queste tre varianti, pongono l'accento sulla dicotomia vita/morte, che sottende tutta la raccolta. È possibile che, nonostante Giudici fosse evidentemente affezionato a quest'idea, l'abbia scartata per eccesso di didascalicità.

Gli asili

La pluralizzazione del titolo della poesia *Asilo* voleva probabilmente espanderne il senso a tutta la raccolta. Tale breve poesia, infatti, ne presenta *in nuce* tutti i principali temi: il tema materno, il tema del desiderio di morte, e il tema dell'asilo, cioè del nido, inteso nel senso regressivo che più volte l'io lirico auspica.

L'amore sgraziato

Il titolo, estremamente suggestivo, forse avrebbe rischiato, ancor più di *O beatrice*, di limitare il senso complessivo della raccolta. Riprende il v. 22 del componimento *Alzati e cammina*: la citazione biblica, l'ordine che Gesù rivolge al paralitico, fuor di citazione può realizzarsi quando la poesia, «la dama più bella del mondo», lo dispone.

Trattando l'amore come cosa salda

Si tratta della ripresa, con *variatio*, del titolo della poesia *Trattando l'ombre come cosa salda*, a sua volta citazione dal *Purgatorio* dantesco. Si tratta infatti del verso di chiusura del canto di Stazio, ed è proprio il poeta latino a pronunciarlo, rivolgendosi a Virgilio: «Or puoi la quantitate / comprender de l'amor ch'a te mi scalda, / quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa salda» (*Pur.* XXI, vv. 133-136).¹⁶

Orizzontale verticale

La dialettica orizzontale/verticale risulta centrale nella poetica della raccolta ed è da leggersi come rapporto dicotomico e tra la vita e la morte, tema come abbiamo visto martellante nel corpus poetico dell'autore e addirittura considerato tra i possibili titoli di *OB* nella sua declinazione

¹⁶ Giudici studia su Dante Alighieri, *Commedia: Paradiso*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1986, come rivelano le agende degli anni Novanta conservate presso APICE. Da *Il Paradiso, Perché mi vinse il lume d'esta stella*, a cura di Riccardo Corcione, Ledizioni, Milano, 2019 recuperiamo un'indicazione filologica di Giudici, che può valere anche per i suoi lavori precedenti: «I passi della *Commedia* sono conformi al testo dell'«antica vulgata» fissato da Giorgio Petrocchi». In questa sede, invece, si è consultata la nuova edizione critica a cura di Giorgio Inglese edita a Firenze presso l'Edizione nazionale della Società Dantesca Italiana nel 2021.

verbale, e tra il terreno e il sublime, visti come poli di un moto ascensionale e gnoseologico: tra la verità ontologica, quindi, che emerge dall'oggettivazione assoluta, e il discorso mistico. Se assillo di Giudici era che *O beatrice* non riuscisse a spiegare l'intero arco evolutivo della raccolta, sesta sezione compresa, con *Orizzontale verticale* avrebbe potuto invece porre al centro proprio l'ultima sezione, e in particolare i temi trattati in *Teoria della verità*.

3. *In equilibrio precario tra infrazione e comunicabilità*

Giudici, dal blocco di porfido delle prime stesure, sovente procede per rimozione e sottrazione. È ciò che accade ad esempio in *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*, in cui viene espunto il sesto verso conclusivo, presente solo nel dattiloscritto conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia: «Attendo in attesa. Siedo sulla sedia» e in *Ciao, sublime*, in cui viene eliminato il verso «Non ancora presente presenza», che figurava nella *princeps*. Entrambi i versi – costruiti retoricamente con il ricorso a particolari paronomasie, le figure etimologiche, frequenti nelle poesie di *O beatrice* – vengono reputati dal poeta superflui, e forse addirittura ridondanti. Altro esempio significativo riguarda la poesia *Il mio desiderio di morire*, in cui non è un intero verso a venire eliminato, ma una parte di esso, il complemento di luogo: «sotto un piccolo to-molo di buio», che nell'edizione del 1972 andava a completare il verso 16: «che da sé la sua testa si sotterra», lasciato poi senza specificazioni ulteriori.

A una medesima urgenza rispondono poi interventi di cassatura più estesi e ampi. È il caso di *Trattando l'ombre come cosa calda*, in cui la *princeps* presentava uno stadio redazionale distante e sensibilmente più ampio della versione finale, con una strofa costruita sull'anafora di appelli al «potenziale». La dialettica di aristotelica ascendenza tra potenza e atto era resa, quindi, molto più esplicita:

E tu potenziale
E tu che sei per essere attuale
E tu che sei probabilmente per

Non esser me

[...]

Avvieni o non avvenuto
Soccorrimi tangibilità
Al punto in cui caduto

Si scriverà si dirà
Si fotograferà quel che sarà
Reale¹⁷

Entrambe le redazioni presentano una struttura metrica di chiara ascendenza dantesca, come il titolo, ma la redazione della *princeps*, sensibilmente più lunga, presentava una strofa con appello anaforico a un tu allocutivo che viene poi cassata. Il referente, il potenziale, esplicitava la dialettica tra sublime e reale, tra potenza e atto, nella concezione aristotelica del divenire. Divenire che ritorna, rivolto all'io lirico e al suo evolvere in sé stesso, sia nella prima strofa, sia nell'ultima (in M1972 terzultima) strofa, rimaste invariate nelle due redazioni. La redazione finale, più essenziale e densa, lascia spazio al non detto e tratta così solo implicitamente il tema del futuro, già affrontato in vari componimenti e in particolare nella poesia *Al futuro*. Il passaggio da «radice» a «semenza» per parlare dell'origine del male sottolinea maggiormente l'aspetto di discendenza riproduttiva e genetica. Si riportano per chiarezza di seguito i due testi:

¹⁷ Giovanni Giudici, *O beatrice*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 59-61.

<p>A, M1972</p> <p>Ala del Diavolo ala di Dio Me che diventa io Io che diventa me</p> <p>Nulla che in me prevale Radice di ogni male Mio nemico dio mortale</p> <p>Contro il Nulla combatto in me</p> <p>E tu potenziale E tu che sei per essere attuale</p> <p>E tu che sei probabilmente per</p> <p>Non esser me Buio che mi percuote Ragnatela sulle gote</p> <p>Ala del Diavolo ala di Dio Me che divento io Di me stesso mia pietà</p> <p>Avvieni o non avvenuto Soccorrimi tangibilità Al punto in cui caduto</p> <p>Si scriverà si dirà Si fotograferà quel che sarà Reale</p>	<p>M2000</p> <p>Ala del Diavolo ala di Dio Me che diventa io Io che divento me</p> <p>Nulla che in me prevale Mio nemico dio mortale E semenza d'ogni male</p> <p>Buio che mi percuote Ragnatela sulle gote Contro il Nulla combatto in me</p> <p>Ala del Diavolo ala di Dio Me che divento io Di me stesso pietà</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
---	---

Anche in *Pedagogia* viene cassata un'intera strofa, la seconda, che andava per *variatio* a esplicitare i ruoli gnoseologici della «mano»:

Sta in equilibrio
Ancora più chiaro
Con la mano potrai vedere
Rasenta il muro rasenta il muro¹⁸

E si noti che nella medesima poesia è ancora un intervento di cassazione quello apportato dall'autore: il verso 8, infatti, fino alla *princeps* compresa, figurava così: «Non posare la pianta sul fuoco», sostituito solo successivamente con la lezione a testo nell'edizione del 2000: «Non posarlo sul fuoco», senza più il ricorso alla sineddoche per piede.

Ulteriore esempio di ampia cassatura è nella storia variantistica della poesia *Alle spalle*, che nella prima stampa si chiudeva così:

chissà dove continua a oscillare
l'altro trapezio al quale
ti dovevi attaccare
dopo il duplice triplice salto mortale.¹⁹

In tutti questi casi Giudici sembra volersi sottrarre al rischio didascalico in direzione di un dettato essenziale ed efficace, evitando sia un ermetismo programmatico o di facciata, sia il ricorso a eccessivi chiarimenti:

Infine mi guarderò dal troppo voler far quadrare e troppo specificare: un eccessivo rispetto formale per la sintassi potrebbe tradursi, poeticamente, anche in una trappola. Se certe cose non riescono a spiegarsi da sé, qualcosa certamente non va.²⁰

Sempre sul piano dei tagli d'autore, è interessante una cassatura introdotta in *Neoplasie* dopo la prima versione a stampa. L'edizione del 1972, infatti, presentava nel verso 20 l'attributo «fanoniana» ad accompagnare il nome «roncola», che viene poi espunto lasciando il sostantivo senza

¹⁸ Ivi, pp. 55-56.

¹⁹ Ivi, p. 81.

²⁰ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 54.

connotazioni ulteriori. L'aggettivo esplicitava la derivazione del termine «roncola» dall'opera di Frantz Fanon e l'iniziale riferimento al saggio di Giudici *Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola* apparso per la prima volta nel 1963 sulla rivista «Quaderni Piacentini» e poi confluito nella raccolta di saggi *La letteratura verso Hiroshima*.²¹

Significativamente, *O beatrice* prevedeva, nell'iniziale struttura editoriale, – come rivela un appunto di Marco Forti diretto a Vittorio Sereni – la presenza proprio di tale saggio in clausola al volume:

L'unica cosa per me non chiara è il saggio su Fanon dei «Quaderni piacentini» posto in chiusura al libro, a mio parere abbastanza estraneo ad esso. A meno che la sua funzione non sia quella di ricordare un certo tipo di ideologia che Giudici, insieme al resto, ha scardinato fra i molti piani del suo testo e del pretesto che il suo libro reca con sé.²²

L'iniziale progetto di vicinanza editoriale tra i due diversi testi, e la presenza di rimandi all'interno delle stesse rime della raccolta, evidenzia quindi il riverbero ideologico che tale figura aveva avuto sul poeta e sulla sua ideologia: un'ideologia che, come afferma Forti, i piani lirici scardinano, ma senza mai eliminare. Soprattutto nella sesta sezione della raccolta, in cui figura tale poesia.

Altrettanto frequenti sono gli interventi di sostituzione, in cui vengono introdotte varianti sostanziali sul lessico. Consideriamo innanzitutto non

²¹ Giovanni Giudici, *Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola*, ora in *Letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 204-215. Sulla lettura che di Fanon hanno offerto gli scrittori degli anni Sessanta negli ambienti della Nuova Sinistra, in particolare Giovanni Giudici e Franco Fortini, si rimanda al saggio Luca Mozzachiodi, *L'uomo dalla roncola: il Fanon degli scrittori*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV, 2020, pp. 1-18.

²² Marco Forti, *Appunto per il Dott. Sereni*, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, fasc. Giovanni Giudici. L'osservazione si deve all'intervento di Elisa Gambaro, tenuto in occasione del seminario *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo* del 2021, dal titolo *Giovanni Giudici autore, lettore e traduttore in Mondadori*.

la riscrittura di un passo intero, ma il cambio di un sintagma o di un aggettivo o sostantivo con una variante alternativa.

Significativo di un modo di procedere sono la lezione «allocco»,²³ introdotta, dopo vari dubbi d'autore, in luogo di «civetta» nel componimento *Come*, e che potrebbe essere motivata dalla presenza di un doppio significato del termine allocco: non solo animale rapace notturno, ma in senso figurato attributo di persona goffa e intontita, dallo «sguardo ibernato»; la variante «armatura», che sostituisce l'originale «struttura» della *Calma dei fatti*; e la modifica apportata al componimento *Falso equivoco*, dove un più colloquiale «buttare» viene sostituito da «mettere». In tutti e tre gli esempi a prevalere è il sostantivo più accurato e specifico. Il poeta, nel perenne processo di individuazione della «cosa-da-dire», processo di maturazione identitaria del «poema», sembra voler introdurre lessemi che meglio denotino il referente: «Anche in poesia (e in poesia soprattutto) la via migliore è quella di dare a tutte le cose il nome che gli spetta ed è, insomma, parte di esse».²⁴

Altro esempio interessante è *Il progetto di se stesso III* in cui il dattiloscritto conservato presso il Centro di Pavia rivela un insistito lavoro variantistico al verso dodicesimo, che giunge in ultima istanza a riformulare l'idiomatismo «castelli in aria»: l'inconsistenza del progetto non è più data dal contesto astratto, ma dalla sua stessa materialità, «d'aria». Una variante intermedia, «mordere aria», richiamava forse la poesia *Canto degli ultimi partigiani* di Franco Fortini, contenuta in *Foglio di via*: «Mordere l'aria mordere i sassi / La nostra carne non è più d'uomini».²⁵

In alcuni componimenti si assiste a una vera e propria rivoluzione variantistica, come nell'*Amore che mia madre (V)*, dove le carte conservate nel centro archivistico APICE dell'Università degli Studi di Milano rivelano

²³ Si tenga conto, in ogni caso, che in ambito letterario è sovente utilizzato come nome di altri uccelli simili, come gufo o barbagianni.

²⁴ Giudici, *Per forza e per amore*, cit., p. 13.

²⁵ Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2021, p. 24.

una redazione molto distante da quella presente nelle altre carte d'autore e poi pubblicata:

REDAZIONE B	
1. Nel sonno ma non in sogno mi avvertì: <i>ti scongiuro</i> ,	Nel sonno ma non in sogno: <i>ti supplico</i> – mi avvertì,
2. <i>fa un altro giro</i> , la strada su cui dove viaggi (penna blu)	<i>non passare di lì</i> , la strada dove <i>cammini</i>
3. è quella <i>lungo la quale</i> ti aspettano gli assassini.	è quella <i>su cui</i> ti aspettano gli assassini.
4. Devi restare vivo per incontrarmi.	<i>Io voglio che resti vivo</i> per incontrarmi.
5. Ecco le sue parole – benché non saprei dire	Ecco le sue parole – benché non saprei dire
6. <i>il luogo</i> e la circostanza che venne così a parlarmi	la circostanza che venne così a parlarmi
7. <i>l'angelo dal quale a lungo presunsi di liberarmi</i> (sostituito prima con «la luce» e poi con «la stella», lezione finale)	<i>la stella di cui mi ero vantato</i> di liberarmi,
8. io pinocchio e lei fata dai capelli turchini.	io pinocchio e lei fata dai capelli turchini.

Tra le numerose varianti d'autore presenti in questa riscrittura, è di interesse pregnante l'evoluzione del verso 7, dove il riferimento alla figura materna va incontro a tre fasi variantistiche differenti: angelo > luce > stella, in direzione di una crescente luminosità e laicità.

La collazione tra la redazione conservata presso il centro APICE e il testo edito permette inoltre di fare alcune osservazioni. Il primo verso presenta nella prima redazione il verbo «scongiurare», poi sostituito da «supplicare», altrettanto forte e intenso. Al verso 4 «devi restare vivo per incontrarmi» diviene «io voglio che resti vivo per incontrarmi», dove l'effetto drammatico e il *pathos* sono accentuati dall'esplicitazione della volontà della madre: la sopravvivenza dell'io lirico non è semplicemente circostanza necessaria all'incontro con la madre, ma è esplicitamente auspicata dalla madre stessa, che desidera incontrarlo.

Nel lavoro variantistico sul lessico Giudici si muove spesso in due direzioni apparentemente opposte: o incrementando il *pathos*, o diminuendolo in favore di un'emozionalità più discreta. Opposizione apparente, però, poi-

ché il risultato finale evita sia l'effettismo dei «sentimenti gridati»,²⁶ sia la tonalità lineare e moderata della prosa.

Esemplari, in questo senso, sono le varianti di *Tu* e *Ricerca di un'etica*. In *Tu* Giudici sostituisce l'iniziale verso «mi fai dolore» con la lezione finale «mi sei dolore»: l'interlocutore, così, non è più solo colui che arreca dolore all'io lirico, ma corrisponde nella sua totalità ad esso, assumendone l'identità. Tale variazione risponde all'esigenza di incrementare l'intensità emotiva. In direzione contraria si muove invece la variante apportata alla poesia *Pancia (I)*, in cui il turpiloquio «merda» viene cassato, diminuendo l'evidenza drammatica dell'ultima quartina.²⁷ Nel primo caso Giudici opta quindi per un disfemismo, nel secondo per un eufemismo; in entrambi i casi, tuttavia, il risultato è un testo dal tono medio.

Talvolta il lavoro variantistico giudiciano investe anche i titoli dei componimenti. Nella raccolta *O beatrice* su 57 poesie si registrano varianti in 7 titoli, e in verità due varianti investono più poesie: è il caso delle sequenze *Il progetto di se stesso* e *L'amore che mia madre*.

La centralità del titolo delle poesie di Giudici, che raramente si limita ad essere il primo verso della poesia, è confermata dalla presenza frequente, nella sua opera, di sequenze numerate connesse proprio dall'omonimia. I titoli, con le loro varianti, rivelano significati ulteriori e istituiscono connessioni intertestuali, anche tra opere diverse.

La sequenza *L'amore che mia madre*, ad esempio, ha inizio nella raccolta *Autobiologia*, in cui figurano i primi due episodi, e si chiude nella raccolta *O beatrice*, dove sono presenti le ultime quattro poesie. Due di questi componimenti, tuttavia, nelle carte presentano titolazione differente: il titolo *L'amore che mia madre (IV)* presenta la variante intermedia *Il minuscolo*; *L'amore che mia madre (V)*, invece, era stata inizialmente intitolata *Fiaba*, come testimonia un dattiloscritto conservato presso APICE.

La loro parentela viene quindi esplicitata in un secondo momento, non essendo necessariamente prevista dall'autore sin dalla loro scrittura, laddove in un primo momento i titoli rivelano invece caratteri precipuamente

²⁶ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 52.

²⁷ Si noti che il medesimo termine di aiscrologica ascendenza viene eliminato, nel passaggio dalla *princeps* alla seconda edizione, anche nella poesia *Ricerca di un'etica*.

individuali: il primo essendo dedicato alla figura paterna, il secondo alla *fiaba* onirica dell'incontro con il materno, la fata turchina.

Differente è il processo correttivo di un'altra sequenza del volume, *Il progetto di se stesso*. In questo caso, infatti, tutti i testi vedono il passaggio da un primo titolo comune, *Il progetto umano*, alla lezione finale data alle stampe e mai più modificata. La presenza della correzione in tutti e tre i titoli della serie rivela una contemporaneità e una distanza temporale dalla prima redazione: risalgono, con evidenza, a un'unica campagna correttiva parziale che mai mette in discussione la connessione tra gli episodi. L'aggettivo umano sottolineava maggiormente il portato universale e collettivo della relazione mediata e deficitaria tra l'io e il mondo. La mancanza di riferimento alla prima persona nel titolo finale (se stesso e non me stesso), indica, come ha notato Simona Morando, l'oggettivazione della voce poetica.²⁸

Caso diverso e contrario è la variante del titolo *Il momento che il vento*, componimento presente solo nella *princeps* e poi pubblicato nel Meridiano tra le poesie disperse. Le varianti manoscritte rivelano infatti due stadi redazionali differenti: in un primo momento Giudici intitola la poesia *Il punto*, titolo sostituito da una variante intermedia, poi abbandonata, che rivela una connessione tematica cogente con un componimento della raccolta d'esordio, che a sua volta assorbe l'omonima raccolta del '57 pubblicata da All'insegna del pesce d'oro: *L'intelligenza col nemico (II)*. E in effetti una lettura contrastiva dei due componimenti illumina e chiarifica il tema comune alle due poesie, il mai risolto rapporto tra Chiesa e politica:

Come se non bastassero le molte contraddizioni a cui la vita obiettivamente ci condanna, ho il vizio intellettuale di sollecitarne continuamente di nuove: "scilicet", per esempio, andare a Messa la Domenica, comunicarmi a Pasqua e indulgere a simpatie politiche considerate non omogenee con questi atti. Un cattolico di sinistra?... meglio, forse, uno di sinistra che

²⁸ Simona Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2014, pp. 58-59.

cerca di restare, nonostante tutto, cattolico. Ho intitolato un mio libretto di versi “L’intelligenza col nemico”.²⁹

Altra variante sui titoli riguarda il componimento *Asilo*, dove l’iniziale adozione del primo verso del componimento – “Voi come state”, conferiva un tono epistolare e riprendeva l’esordio del componimento – viene sostituita da un termine assente nella poesia e di importanza centrale a livello tematico, e che infatti, nella sua versione plurale, Giudici ipotizza in un primo momento di adottare come intestazione dell’intera raccolta: *Gli Asili*. L’assenza del termine nei versi del componimento offre quindi una nuova luce sul testo, e conferma l’idea che il titolo, in Giudici, non è un mero strumento di individuazione della poesia, ma è parte del componimento e lo completa. La centralità dei titoli nel lavoro di Giudici è resa evidente sia dalla pertinacia variantistica che contraddistingue il poeta nella scelta del titolo della raccolta, a cui si è accennato nel secondo paragrafo del presente studio, sia dalla frequente contaminazione di titoli che avviene e tra poesie distanti nel tempo, e tra raccolte poetiche, e tra volumi di testi saggistici. Emblematico il caso di *Per forza e per amore*, raccolta di scritti saggistici del 1996, titolo che il poeta aveva formulato già venticinque anni prima come alternativa a *O beatrice*.

4. La rilevanza dell’ordine e del ritmo

In alcuni casi Giudici apporta modifiche sul piano dell’ordine sintattico o strofico. Si noti che non si tratta di varianti secondarie o minime, ma sostanziali:

L’ordine delle parole di un verso non [può] essere variato senza che ne sia alterato il suo valore in termini di lingua poetica. Dicono [...] la stessa cosa, ma nessuna di esse è la stessa cosa.³⁰

Prendiamo ad esempio le poesie *Il cantante* e *Ricerca di un’etica*. In entrambi i casi Giudici stravolge l’ordine dei versi di una strofa, senza apportare modifiche all’interno dell’unità del verso:

²⁹ Raffaele Crovi, *Notizie su Giovanni Giudici*, «Menabò», 4, 1961, p. 212. Il riferimento a Crovi si deve a Rodolfo Zucco: Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1372.

³⁰ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 34.

IL CANTANTE, vv. 19-21

A, M1972 Il gran viaggiare per anni e per valli Il trionfo del gran teatro La lunghissima strage dei cuori	Il trionfo del gran teatro La lunghissima strage dei cuori E il gran viaggiare per anni e per valli
--	---

Dove il verso più lungo viene dislocato in terza posizione e introdotto dalla congiunzione coordinativa «e».

RICERCA DI UN'ETICA, vv. 32-35

A, M1972 E il mentire apparente Che scelgo per non mentire sostanzial- mente Diventa mia flagranza di reato. A cosa vuoi dunque che serva?	Diventa mia flagranza di reato Il mentire apparente Che scelgo per non mentire sostanzial- mente. (assente)
--	---

La scompaginazione dell'ordine dei versi di *Ricerca di un'etica* non solo rende più evidente la rima apparente/sostanzialmente, posta in clausola di strofa, ma posticipa il reato, incrementando la suspense: l'aumento della tensione ottenuto tramite posposizione è una scelta frequente in Giudici.

In altri casi l'ordine viene alterato all'interno di un singolo verso. La redazione dattilografata conservata a Pavia di *Serale (I)* presenta in apertura di verso il complemento di luogo: «Oggi un passo più avanti», poi spostato a dividere «un passo» da «più avanti» rendendo meno piana la sintassi e andando a rompere l'equilibrio dell'espressione nota. Giudici in questo modo trasgredisce le attese del lettore:

E la poesia è anche un sistema di trasgressioni che, fra l'altro, rilanciano e rinnovano, riutilizzando ai fini specifici di ogni componimento, il sistema delle norme a cui trasgrediscono.³¹

³¹ Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, a cura di Massimiliano Cappello, Milano, Ledizioni, 2022, p. 310.

È una trasgressione delle norme che accade in modo più evidente ad esempio nella poesia *Alla beatrice*, in cui la più che nota paronomasia dantesca «selva selvaggia» viene accostata all'idiomatismo popolare «dalla padella alla brace», con effetti stranianti per le attese del lettore.

In *Falso equivoco* la *princeps* presentava, come già accennato, il verbo «buttare» (v. 13): «tentò anche di buttare la cosa sullo scherzo», divenuto poi, nelle edizioni successive: «tentò anche di mettere la cosa sullo scherzo». Apparentemente l'intento autoriale sembra solo quello di ridurre il tono colloquiale, ma come in *Serale (I)* e in *Alla beatrice*, Giudici vuole anche infrangere le attese del lettore, in questo caso eliminando il richiamo all'idiomatismo «buttarla sul ridere».

Negli *Oggetti interni*, ancora, il verso 17 nella prima redazione aveva una sintassi molto chiara: «Il chirurgo che si apprestava ad aprire il proprio ventre», che nella lezione finale lascia il posto a «Il chirurgo che ad aprire si apprestava il proprio ventre», dove l'anticipazione del verbo «aprire» crea un effetto di maggiore impatto retorico.

Le variazioni dell'ordine delle parole si muovono quindi perlopiù in una direzione che va da un ordine sintattico non marcato, più vicino alla prosa, ad un ordine retoricamente marcato e più inconsueto.

E l'importanza dell'ordine in Giudici è confermata anche dall'attenzione riservata all'allestimento dell'architettura complessiva della raccolta. Alle soglie conclusive di *O beatrice* Giudici recupera un ritmo narrativo caro alle prime raccolte, e colloca a suggello del percorso poetico avviato con *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico* un componimento di tono onirico, come già aveva fatto in *Autobiologia* con il componimento *Le cose, le spine*. Il tema della morte – in particolare della morte al patibolo, come nella *Tricoteuse* – ritorna qui con l'ampiezza di un vero e proprio racconto visionario, che ritrova la velatura ironica (ed autoironica, soprattutto) tipica di un certo Giudici.

Secondo un gusto per la postposizione diffuso in molti testi poetici dell'autore, la strofa conclusiva corrisponde all'acme del componimento, e rivela l'esito del processo sperimentale avviato nella raccolta, dal portato metapoetico: come ha notato Bandini, all'interno dell'incubo narrato dall'autore, si ritrova il proposito di non rinunciare a un'intensa

intenzionalità e, in definitiva, all'esercizio poetico come viatico all'uscita dalla selva oscura.³²

La collocazione di tale poesia in calce alla raccolta è una scelta architettonica rilevante: Giudici non mette in discussione la riflessione linguistica attuata nella raccolta, ma ne chiarisce in definitiva il senso ultimo: anche laddove la lingua della raccolta ha sperimentato in maniera ardita esiti brachilogici, la poesia non ha perso il suo intento comunicativo e dunque il suo statuto fondamentale. Il montaggio dell'ultima sequenza amplia le diramazioni sperimentali e tematiche della raccolta, senza però negarne le premesse. Per Giudici l'atto poetico è ancora e sempre un atto politico, un tentativo di arginare l'Hiroshima dell'informazione, contro l'entropia e l'appiattimento.³³

Tutte le varianti individuate, al di là della principale funzione svolta – di semplificazione e/o di intensificazione – presentano un'irrinunciabile attenzione agli aspetti fonici e ritmici. Confrontando infatti le varianti sostitutive con le lezioni originarie, possiamo notare si tratti sempre di alternative omo-sillabiche: «civetta» > «allocco» nel componimento *Come*; «armatura» > «struttura» della *Calma dei fatti*; «mettere» > «buttare» in *Falso equivoco*. Le lezioni sostitutive, inoltre, sono di solito assonanti o addirittura in rima con la lezione sostituita.

Del resto la centralità del principio ritmico è confermata anche dall'attenzione alla lunghezza metrica, che solo eccezionalmente viene modificata dal lavoro variantistico: è il caso, a dire il vero anomalo al punto da suscitare perplessità, di *Alle spalle*, che nella *princeps* presentava un verso ipermetro, il settimo, poi modificato nelle successive edizioni a stampa: «perdi la bracciata e addio crawl, non t'accorgi che sulla scia» > «perdi la bracciata e addio crawl, / non t'accorgi che sulla scia».

L'importanza del ritmo per Giudici si rileva inoltre dall'attenzione per la punteggiatura e dalla gestione di punti e maiuscole. In Giudici si sviluppa, grazie in particolare alle riflessioni di Tynjanov, una concezione della strofa e del verso come elementi autosufficienti e autonomi, spesso seguiti dal punto e introdotti dalla maiuscola. Ciò avviene proprio nel corso del lavoro di scrittura di *O beatrice*, come rivelano le carte: nel *Carnivoro*, ad

³² Fernanddo Bandini, *Introduzione a Giovanni Giudici, Poesie scelte (1957-1974)*, Milano, Mondadori, 1975, p. 18.

³³ Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, cit.

esempio, redatto a macchina senza maiuscole, esse vengono poi introdotte a penna a inizio di ogni strofa. Inoltre, ben 21 componimenti della raccolta – quasi la metà – presentano la maiuscola a inizio di ogni verso, a prescindere dalla presenza o assenza di un punto precedente. Tale procedimento caratterizza i componimenti più litanici ed invocativi della silloge:

La parola si fa assoluta, verticale, ogni verso “fa storia a sé” e infatti, da qui in poi, sarà autonomamente introdotto dalla lettera maiuscola. *O beatrice* è un libro inno sulla lingua della poesia, sull’attesa della “rivelazione” della parola poetica, sull’impalpabile fiato che sollecita il lavoro del poeta stesso.³⁴

L’importanza della presenza (o *assenza*) di una maiuscola è d’altronde capitale nella raccolta del ’72, se si pensa che riguarda lo stesso titolo della raccolta, dove la scelta di rendere universale e comune il nome femminile «beatrice» è una chiave fondamentale per comprendere il senso ultimo dell’intera parabola della raccolta e della sua direttrice poetica.

Sempre in merito alla gestione della punteggiatura, è interessante notare la preferenza d’autore accordata all’uso dei trattini da inciso e dei punti di sospensione. Ai primi ricorre per rallentare o accelerare il ritmo di lettura. Nel verso 33 di *Ode a una misteriosa dama di nome Maria*, ad esempio, i trattini vengono rimossi ancora in fase di scrittura pre stampa: Maria – senza soccorso – ruzzolante > Maria senza soccorso ruzzolante. L’effetto è di evidente accelerazione del ritmo. Nelle poesie *Corpo e Pancia (I)* e *(II)*, invece, vi ricorre per incidere il verso e isolare in posizione marcata il nome ripetuto in anafora e adottato come titolo dei componimenti. Spesso, poi, vengono sfruttati dal poeta come *trait-d’union* per creare interessanti neologismi di composizione (ad esempio «linguistico-fonetico» in *Dall’educazione cattolica*; «non-sere» in *La stròloga*; «non-tu» in *Il prezzo del sublime*).

I punti di sospensione, invece, vengono introdotti (o eliminati) sia sul finire di un verso, lasciato così in sospeso, sia a inizio o fine poesia, a evidenziare o la continuità con un altro componimento o l’assenza di versi prima presenti.

Vediamo alcuni esempi in merito al loro utilizzo. In *Pancia (II)* la *princeps* e i dattiloscritti non presentano le due righe di punti di sospensione

³⁴ Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, cit., p. 56.

poi introdotte ad apertura del componimento, scelta grafica rilevante che esplicita la parentela con il componimento *Pancia (I)*, di cui questa poesia è idealmente una conclusione.

In *Ricerca di un'etica* un lavoro di eliminazione del poeta, che cassa il verso 35, vede l'introduzione dei puntini di sospensione, numerati come versi, quasi a segnalare in maniera esplicita l'avvenuta censura autoriale. Nella *princeps*, infatti, figurava una domanda retorica dall'*arrière-goût* acre: «A cosa vuoi dunque che serva?».³⁵ E ciò accade anche in *Frammento di politica*, dove l'apertura grafica con i punti sembra quasi riprodurre la dimensione di una strofa assente, formata da cinque versi come le seguenti.

L'uso dei punti di sospensione segnala spesso l'assenza di versi pensati o addirittura scritti e poi cassati. Ciò è reso più evidente dalla diversità dei casi in cui il poeta vi fa ricorso: ad esempio in *Trattando l'ombre come cosa salda*, che nella *princeps* presenta una terzina – la terza – formata da un primo verso seguito poi da due “versi” di punti. Nelle redazioni successive tale terzina viene espunta, ma vengono introdotti dei puntini di sospensione alla fine del componimento.

5. Conclusioni

La poesia di Giudici mira sempre a un equilibrio tra precisione – soprattutto nella corrispondenza tra parole e cose – e suggestione: la lingua poetica, nella visione del poeta di *O beatrice*, è una «vaga lingua strana», dove il termine «vaga» non può non richiamare alla mente Leopardi:

Anzi questa sarebbe la sorgente di una grand' arte e di un grandissimo effetto *procurando quel vago e quell'incerto ch'è tanto propriamente e sommamente poetico*, e dstando immagini delle quali non sia evidente la ragione, ma quasi nascosta, e tale ch'elle paiano accidentali, e non procurate dal poeta in nessun modo.³⁶

E in questo solco andranno lette le tipologie di varianti d'autore presenti nella storia evolutiva di *O beatrice*, riconducibili a due principali linee di lavoro, come già detto solo apparentemente in opposizione tra loro: una

³⁵ Giudici, *O beatrice*, cit., p. 102.

³⁶ Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze, 1921, p. 41. Corsivo nostro.

che mira a ripulire il testo, rendendolo più chiaro ed essenziale; l'altra che mira a infrangere il normale ordito sintattico e le attese comunicative del lettore, ricorrendo alla «stranezza» senza tuttavia mai perdere di vista la verità:

Il «vero» dovrà essere, anche e nello stesso tempo, un «vero» oggettivo del testo, un «vero» dello scritto e non soltanto dello scrivente.³⁷

Tali differenti direzioni del lavoro vanno quindi considerate in maniera dialettica, dove l'obiettivo finale è un equilibrio, una sintesi, tra le due opposte dinamiche:

Tendo [...] ad accordare preferenza a termini di tono medio (a un *turbato* ad esempio, più che a uno *sconvolto*): pretendere troppo dalle parole è pericoloso, c'è il rischio di farle scoppiare come bolle di sapone. Ciò non esclude il ricorso a parole inusitate, quando l'intento sia di usarne la «stranezza»; o, invece, alle parole più disarmate e usuali.³⁸

Una preferenza, un obiettivo di lavoro, che emerge e trova conferma nello studio dell'intreccio variantistico d'autore, ma che non va tuttavia supposto come aprioristico:

[Il fare poetico] presenta singolari analogie col fare politico, la prassi, come suol dirsi, specialmente per la sua riottosità all'apriorismo e all'astrazione teoretica in generale e per il suo verificarsi unicamente nella concretezza specifica del risultato.³⁹

Se, come ha osservato Raboni nel parere di lettura editoriale, Giudici riesce a dare in ogni libro di poesie un'*immagine* nuova e tuttavia complementare della propria poesia,⁴⁰ ciò che emerge dall'osservazione dall'alto

³⁷ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 52.

³⁸ Ivi, p. 53.

³⁹ Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, cit., p. 256.

⁴⁰ Raboni, *Parere di lettura*, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, fasc. Giovanni Giudici. L'osservazione si deve all'intervento di Elisa Gambaro, tenuto in occasione del seminario *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo* del 2021 dal titolo *Giovanni Giudici autore, lettore e traduttore in Mondadori*.

di quest'*approssimazione* alla sua *immagine* poetica è la tendenza giudiciana a mantenersi in equilibrio – talvolta precario – tra un'istanza narrativa fortemente comunicativa, e una pertinacia sperimentale dagli intensi esiti lirici. Sempre in direzione della «vaga lingua strana»,⁴¹ la lingua poetica e materna, straniera e domestica. La lingua del silenzio:

E lei macchinalmente interrompendo quei suoi atti
E il tintinnare di quei piatti e bicchieri
Senza nemmeno un saluto come se fosse da ieri
Calma gli rispondeva in quella lingua di silenzio.⁴²

francesca.fulghesu@studenti.unimi.it

Archivi

Archivio Giovanni Giudice, APICE, Università degli studi di Milano

Fondo Giovanni Giudici, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli studi di Pavia

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, fasc. Giovanni Giudici, Milano

Riferimenti bibliografici

Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo, a cura di Alberto Cadioli ed Edoardo Esposito, Milano, Ronzani Editore, 2022.

Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici, a cura di Alberto Cadioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

Dante Alighieri, *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Edizione critica a cura di Giorgio Inglese, Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2021.

Fernando Bandini, *Introduzione a Giovanni Giudici, Poesie scelte (1957 – 1974)*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 9-21.

Alberto Cadioli, *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n.1, 2016, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/7653>.

⁴¹ Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 847.

⁴² Ivi, p. 312.

Giovanni Giudici: da un dittico di carte inedite. 'Appunti per una conferenza' e la prima redazione di 'L'ultima volta', «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 6, 2021, pp. 215-232, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/15585>.

Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974 [I ed. 1939].

Breviario di ecdotica, Torino, Einaudi, 1990 [I ed. 1986].

Raffaele Covi, *Notizie su Giovanni Giudici*, «Menabò», 4, 1961, p. 212.

Franco Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2021.

Giovanni Giudici, *O beatrice*, Milano, Mondadori, 1972.

Poesie scelte (1957 – 1974), Milano, Mondadori, 1975.

Addio, proibito piangere e altri versi tradotti, Torino, Einaudi, 1982.

La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984), Milano, Mondadori, 1985.

Poesie (1953 – 1990), Milano, Garzanti, 1991.

Per forza e per amore, Milano, Garzanti, 1996.

Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999 [I ed. 1975].

I versi della vita, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo, Introduzione di Carlo Ossola, Cronologia a cura di Carlo Di Alesio, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000.

Vaga lingua strana, Milano, Garzanti, 2003.

Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia, a cura di Laura Neri, Milano, Ledizioni, 2017 [I ed. 1992].

Franco Fortini, *Carteggio 1959 – 1993*, a cura di Riccardo Corcione, Firenze, Olschki, 2018.

Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella, a cura di Riccardo Corcione, Milano, Ledizioni, 2019 [I ed. 1991].

Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009 [I ed. 1987].

Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921 [I ed. 1898-1900].

Fabio Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de 'Gli strumenti umani di Vittorio Sereni'*, «Quaderni ginevrini d'italianistica», «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di Studi, Università di Ginevra, 5 di-

- cembre 2013, a cura di Georgia Fioroni, pp. 135-165.
- Simona Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2014.
- Luca Mozzachiodi, *L'uomo dalla roncola: il Fanon degli scrittori*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV, 2020, pp. 1-18.
- Laura Neri, *La disarticolazione della lingua in O beatrice*, «Oblio», n. 28, 2017, pp. 117-128.
- “E, scusi, lei, i versi come li scrive?»: Note sull'Archivio Giovanni Giudici.”, «Letteratura e letterature», 12, 2018, <https://dx.doi.org/10.19272/201809801009>.
- I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2020.
- Vittorio Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955 – 1982*, a cura di Laura Massari, Milano, Archinto, 2021.
- La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, a cura di Massimiliano Cappello, Milano, Ledizioni, 2022 [I ed. 1976].
- Jurij Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Milano, il Saggiatore, 1968.

