



CONFIGURAZIONI 5 (2024)

Il locus amoenus nell'epoca del boom. Su Tornando a Roma di Giovanni Giudici

Massimiliano Tortora
Sapienza Università di Roma

Abstract ITA: Questo saggio analizza il *locus amoenus* in *Tornando a Roma* di Giovanni Giudici, poesia del 1960 pubblicata su *il menabò*. Esplora come Giudici, nell'epoca del boom economico, rovesci il topos bucolico tradizionale. L'autore mostra come anche il passato apparentemente bucolico di Montesacro contenga già i germi dell'alienazione capitalista, riflettendo la visione di Giudici sul capitalismo di lunga durata. Vengono esaminate le scelte stilistiche e metriche che spingono la lirica verso la prosa, pur mantenendo la sua essenza poetica, e la contrapposizione tra il "coraggio" e l'"orgoglio" dell'io lirico e la "vergogna" e l'"ozio" del contesto circostante.

Keywords: Giovanni Giudici; Poesia Italiana degli Anni Sessanta; *La vita in versi*; Poesia e Politica; Industria e letteratura.

Abstract ENG: This essay analyzes the *locus amoenus* in Giovanni Giudici's 1960 poem *Tornando a Roma*, published in *il menabò*. It explores how Giudici, during the economic boom era, subverts the traditional bucolic topos. The author demonstrates how even the rural past of Montesacro already contained the seeds of capitalist alienation, reflecting Giudici's view on long-term capitalism. The essay examines the stylistic and metrical choices that push the lyrical poetry toward prose, while maintaining its poetic essence, and the contrast between the lyric self's "courage" and "pride" and the "shame" and "idleness" of the surrounding environment.

Keywords: Giovanni Giudici; Industry and Literature; Italian Poetry of the 1960s; *La vita in versi*; Poetry and Politics.

**Massimiliano Tortora, "Il locus amoenus nell'epoca del boom.
Su Tornando a Roma di Giovanni Giudici"**
Configurazioni N° 5, 202, pp. 32-52.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>
DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/30081>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Il *locus amoenus* nell'epoca del boom. Su *Tornando a Roma* di Giovanni Giudici

di Massimiliano Tortora

1. Tutto ebbe inizio nel '61: la poesia nella civiltà industriale

La riflessione su poesia e industria, e sul ruolo che la poesia può e deve svolgere all'interno della moderna società industriale, ha un certificato di nascita chiaro e inconfutabile: il leggendario quarto numero de *il menabò* del 1961. Il battesimo ha un valore generativo molto di più per la poesia, che non per il romanzo: infatti la narrativa ha sempre interrogato la fabbrica, il mondo del lavoro, i cicli di produzione, e il numero della rivista ha avuto proprio la funzione di recuperare alcune di queste esperienze, al fine di sostenere che "industria e letteratura" era urgenza del momento, ma con una tradizione alle spalle. Nel caso dei versi, invece, Vittorini ha tentato di sollecitare una linea che non aveva certamente potuto trovare spazio lungo il solco umanistico della lirica italiana. Detto in maniera più netta, con il quarto numero de *il menabò* Vittorini si pone l'obiettivo di dare impulso a un modo poetico inesistente in Italia, e forse nemmeno pensabile per i canoni vigenti all'epoca.

È facile quanto doveroso ricordare il punto fermo su cui si basa la riflessione vittoriniana condotta in *Industria e letteratura*, vero e proprio vademecum dell'azione letteraria nel mondo industriale. Ebbene, è noto che per Vittorini la letteratura industriale non è questione di fabbrica, e che anzi proprio l'ossessione per i capannoni, per le catene di montaggio, per gli ambienti di lavoro schiaccia il



romanzo sulla vecchia *tranche de vie* da primo realismo e su un descrittivismo che fotografa e non spiega (Vittorini 1961: 14-15). Del resto se l'industria riveste un ruolo decisivo all'interno della società, la sua influenza si eserciterà non solo in fabbrica o su chi in fabbrica lavora, ma su tutta la società, compresi quindi anche coloro che non hanno mai varcato il perimetro industriale: gli effetti di alienazione – sostiene Eco nel numero 5 del «menabò» – si vedranno molto di più in una scena quotidiana, che non appunto nello stantio “romanzo di fabbrica” (Eco: 1962) Anche perché, glossa Fortini (1962: 41), «l'industria non è *un* tema, è la manifestazione *del* tema che si chiama capitalismo. E tanto più quanto maggiore e crescente è la importanza estramurale dell'industria capitalistica moderna».

Ora, questa centralità della vita quotidiana, per raccontare l'alienazione determinata dalla vita industriale, è un problema che tocca paradossalmente più da vicino la poesia, che non il romanzo, più abituato a confrontarsi con il basso, il triviale, e l'inazione. La questione diventa decisamente stilistica e metaletteraria, come del resto comprende subito Vittorini nel commentare i versi di Sereni posti in apertura del quarto numero: il «limite più alto della possibilità di pronunciarsi elegiacamente su un mondo imposseduto» (Vittorini 1961: 13). Il problema che si pone dunque Vittorini nel leggere Sereni è quello di individuare il livello estremo di grande stile che la poesia contemporanea può raggiungere senza cadere nella retorica e nel falso.

Eppure sul quarto numero del «menabò» il poeta che quantitativamente ha dato il maggiore contributo non è Sereni, ma Giovanni Giudici.¹ Per quale motivo Vittorini non lo chiama in causa nella sua introduzione? Certamente ha agito in questa preferenza il maggior prestigio sereniano, nei confronti del pressoché esordiente, e peraltro nemmeno giovane, Giovanni Giudici.² Ma soprattutto a Vittorini non doveva aver convinto la costruzione della mini silloge *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, che a prima vista sembra giocare la facile

¹ È noto che le poesie di Giudici vengano accompagnate da una *Notizia su Giovanni Giudici* firmata da Raffaele Crovi (1961).

² Prima di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, Giudici aveva pubblicato tre raccolte: *Fiori d'improvviso* (1953), *La stazione di Pisa e altre poesie*, (1955) e *L'intelligenza col nemico* (1957).



carta dell'opposizione campagna sana *vs.* città corrotta. A ben vedere, l'ipotetica obiezione – quasi si trattasse di un esperimento non pienamente riuscito – non è priva di fondamento, dal momento che i diciassette testi che Giudici pubblica sul quarto numero del «menabò» sembrano ancora assestarsi a livello di diario, senza approdare a quel romanzo intriso di contemporaneità che è *La vita in versi*: qualcosa di più di un bozzetto ben fatto, ma non ancora narrazione secondo dei moduli che si imporranno poi proprio negli anni Sessanta (nello stesso anno de *La vita in versi* escono *Gli strumenti umani* e *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*).³

Ma c'è forse un'ulteriore ragione che ha fatto sì che Vittorini non mettesse davvero a fuoco l'opera di Giudici: la non elegia. Se Sereni rappresenta «il limite più alto», e dunque il tentativo di proseguire ostinatamente la tradizione lirica giunta fino a Montale, Giudici indaga la sponda opposta: fino a che livello si può scendere senza che la poesia smetta di essere tale? La scommessa di Giudici è tanto più spericolata perché scevra di ogni espressionismo, soluzione stilistica che sfrutta un'opzione presente nella tradizione e rivendica dunque dignità poetica. *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* spinge invece la lirica verso la prosa, adottandone stilemi, modi, espressioni, lessico, costruzioni sintattiche; eppure rimane poesia. È un orizzonte che il pur modernissimo Vittorini non poteva dominare, e che ha fatto sì che il nome di Giudici venga di fatto accantonato nella pagina introduttiva del quarto numero del «menabò»: quella che ha istituito il binomio *Industria e letteratura*.

³ Scrive a tal proposito Simona Morando: «*La vita in versi* si propone come un unico poema-narrazione, in cui è visibile una cornice storicamente caratterizzata, all'interno della quale si muovono personaggi sociologicamente reali» (2001: 41).



2. Dal menabò a *La vita in versi*: l'approdo al romanzo

È storia nota quella secondo cui Sereni sconsigliò a Giudici la pubblicazione di un libro complessivo di tutta la sua produzione giovanile, per puntare invece sui testi più recenti e di maggiore maturità.⁴ Ciò a cui stava lavorando Giudici infatti, e che Sereni colse lucidamente, era davvero la storia di un impiegato milanese, con aspirazioni poetiche, che cerca la sua più sincera collocazione all'interno del nuovo assetto sociale: quello del boom economico, che non implica solo aumento di produzione e di merci, ma anche ritmi diversi (veloci e frenetici di giorno, e lenti e monotoni di sera), deformazione dei rapporti umani, nuovi assetti familiari. *La vita in versi* mette in scena proprio la consapevolezza della nuova civiltà industriale, dall'iniziale smarrimento a una progressiva coscienza politica e di classe, che conduce l'io lirico a trovare, proprio nello scrivere versi, il suo atto di resistenza: perché è vero che «L'essere è più del dire – siamo d'accordo. | Ma non dire è talvolta anche non essere» (*Finis fabulae*, Giudici 2000: 125).⁵

Il percorso dell'io-Giovanni, impiegato e poeta, intreccia al suo interno diverse traiettorie. In primo luogo si crea quel rapporto tragicamente simbiotico tra lavoro e casa, al punto che si è impiegati anche quando si cena, si beve con gli

⁴ A seguito di una lunghissima trattativa, il 30 settembre 1963 Sereni avvisa Giudici che è in arrivo il contratto per il libro, la cui uscita è auspicata nel '65 (come sarà), precisando: «Sono personalmente convinto, anche sulla base dei pareri che mi sono stati espressi, che il volume dovrà puntare sul nucleo *attuale* del tuo lavoro, intendendo con ciò la parte largamente recente di esso. In altri termini, considerando l'evoluzione da te compiuta e il tempo che ci separa dalla pubblicazione, sono del parere di lasciar cadere completamente sia *La stazione di Pisa*, sia *L'intelligenza col nemico*. Il nucleo cui alludo sopra mi pare molto più omogeneo, molto più interessante, almeno oggi, di quanto non risulti interessante una documentazione del tuo sviluppo da allora a oggi» (Giudici-Sereni 2021: 95-96). I «pareri» altri allusi nella lettera sono quelli soprattutto di Giovanni Raboni, che il 7 gennaio 1963 scriveva a Sereni: «le mie perplessità riguardano l'opportunità di documentare con tanta ricchezza una fase della poesia di Giudici, quella iniziale (1952-1956) che l'autore stesso ritiene, e mi sembra molto giustamente, pur nel persistere e trapassare nella produzione più recente di certi temi letterari già presenti in essa, complessivamente superata e resa in qualche modo irriconoscibile, sfigurata» (Giudici-Sereni 2021: 97).

⁵ Vale per questo testo quanto Raboni scorge nelle ultime poesie della raccolta, le quali «offrono un massimo di efficacia emotiva rispetto a (o in funzione di) un minimo di "resistenza" e apprettatura del mezzo espressivo; la corrente della comunicazione poetica passando, ormai, attraverso percorsi linguistici così appropriati e ridotti (ancora una volta, grazie all'azione a questo punto scarnificante dell'ironia) all'essenziale, da non essere più percepibili se non, appunto, come estrinsecazione di quel particolare messaggio, forma di quel contenuto» (Raboni 1976: 118).



amici, si fa sesso: il neocapitalismo si insidia in ogni comportamento e corrompe anche il linguaggio (è superfluo in questa sede ricordare la lunga sequenza di termini che rimandano al contesto aziendalistico all'interno della raccolta: «Ditta», «neocapitale», «mercante», «mercato potenziale» ecc.). Inoltre, ed è un'altra linea che attraversa il libro, si crea un rapporto ambiguo, sebbene più dialettico, tra presente e passato: certamente l'«ora» è Milano, il boom, il «miracolo», e tutto ciò che ne consegue; ma anche il passato – di cui si ha nostalgia solo per l'età giovanile o infantile – è corrotto e, per dirla con Vittorini, «imposseduto». Anche in questo caso, dunque, si ha una drammatica continuità, che aumenta il senso di claustrofobia nel lettore, che non trova via di fuga, ad eccezione di una: la poesia. Scrivere versi vuol dire rubare tempo alla produttività e dunque al capitale, impegnandosi in un'attività non redditizia, che impone di rappresentare la realtà circostante con parole nuove e diverse, le quali, proprio per la loro divergenza, finiscono per essere elemento di frizione e di opposizione. L'endiadi *Industria e letteratura* si trasforma in un'opposizione netta: “letteratura” vs. “industria”, o meglio – come puntualizzava Fortini – «capitalismo».

3. *Tornando a Roma*: spazio e tempo di un testo del boom

Se sia opportuno trasferirsi in campagna era una mini raccolta costituita da diciassette testi, sedici dei quali confluiti poi – in posizioni diverse – in *La vita in versi*. Uno di questi è *Tornando a Roma*, scritto nel 1960, e poi uscito sul «menabò», ma col titolo *Montesacro* (cfr. Giudici 2000: 1382). È palese come la variante voglia modificare la prima impressione del testo: non tanto un bozzetto nostalgico e rievocativo annunciato già dall'indicazione toponomastica del quartiere, quanto un testo narrativo, con il gerundio del titolo che pone subito l'io lirico (o almeno l'io narrante che racconta di sé) in una condizione dinamica:



Molte case nuove, i mattoni divorano l'aria:
qui erano villini impiegatizi, maltenuti
perché un giardiniere costa e l'impiegato
non ha soldi, disdegna la zappa del paria.

Un tempo conoscevo dagli alberi queste strade:
una la gloria di un pino, un'altra la sontuosa magnolia,
un'altra verso maggio il profumo dei tigli,
un'altra il prato di fianco e le case rade

Qui era la sezione, ma c'è un negozio
di tessuti, le mie compagne di scuola
s'incontrano alla spesa e non si salutano
si nascondono per vergogna i giovani in ozio.

Se fossi rimasto qui dove il pianto mi stringe,
sarei chiuso, stroncato come gli alberi:
ma ospite d'un giorno devo fare coraggio
al compagno che per orgoglio di resistere finge.

(Tornando a Roma, Giudici 2000: 23)

Tornando a Roma si trova nella seconda sezione della raccolta, subito dopo il lungo *Una casa a Milano*, a dimostrazione di una riflessione continua sui luoghi di residenza. Il testo si compone di quattro quartine – secondo un modulo di esibita derivazione montaliana – i cui due versi esterni, ossia il primo e il quarto, sempre in rima (aria : paria; strade : rade; negozio : ozio; stringe : finge). Il significato dei versi è abbastanza elementare: in un quartiere nuovo e semiperiferico di Roma (Montesacro sappiamo dal «menabò») compaiono nuovi palazzi («Molte case nuove») che «divorano l'aria» oggi, e hanno fagocitato il paesaggio di «villini impiegatizi, maltenuti» che si imponeva negli anni Trenta (prima strofa). Un tempo infatti «le case rade» erano separate da alberi dai nomi differenti e da prati (seconda strofa); e dove c'era la «sezione» (quella del PSIUP;⁶ ma il termine ha anche un retrogusto scolastico) ora «c'è un

⁶ Ricorda Zucco, nella sua cronologia, che nel 1945 Giudici «aderisce alla Federazione Giovanile del PSIUP (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria). Viene eletto segretario del circolo giovanile della sezione di Montesacro del direttivo di sezione (Giudici 2000: LV).



negozio | di tessuti», icastica rappresentazione di un capitale che compra tutto, distruggendo impegno politico, ma anche i rapporti umani («le mie compagne di scuola | s'incontrano alla spesa e non si salutano»; terza strofa). L'ultima strofa si concede una riflessione: rimanere a Montesacro avrebbe significato una sconfitta, mentre il tornarvi per un giorno impone a chi scrive un atteggiamento fiero, atto a dare coraggio e forza agli altri.

Chiaramente l'architettura del testo trova la sua struttura portante in quella dialettica passato-presente che abbiamo già intercettato nelle considerazioni generali della raccolta. Il presente dell'adulità è nettamente separato dal passato dell'infanzia, non solo da un ovvio punto di vista temporale, ma anche, addirittura, a livello geografico (Roma e Milano, su cui torneremo tra breve). E secondo una formula retorica inevitabilmente abusata, l'infanzia è percorsa da striature se non felici, certamente ingenue e incorrotte: la natura indica le strade («Un tempo conoscevo dagli alberi queste strade») e non è da queste sovrastata, mentre due imperfetti indicativi legati al deittico spaziale («Qui erano», «Qui era») conferiscono una vaga aria fiabesca, che apre le porte alla nostalgia (ma sul nesso nostalgia e *locus amoenus* nella tradizione cfr. Lasch 2016). E tuttavia, con marca tipicamente giudiciana, il passato non è il perduto tempo dell'oro, e nessuna totalità si è infranta con la fine dell'«età illusa» (Montale, *Fine dell'infanzia*): i germi del fallimento, della corruzione, della sconfitta erano infatti già tutti presenti. Proprio in questi passaggi – evidenti ne *L'educazione cattolica*, ma forse più radicali da un punto di vista politico ed economico in *Tornando a Roma* e in altri componimenti di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* – il confronto con il capitale è più serrato: Montesacro degli anni Trenta-Quaranta⁷ è già una monade di un più vasto mondo piccolo borghese,

⁷ Com'è noto Giovanni Giudici approda a Roma nel 1933 e «si stabilisce nel quartiere di Montesacro, via Monte Fascia 11» (Giudici 2000: LI) nel 1935. Rimarrà nel quartiere a lungo: nel '51, infatti, dopo il matrimonio, si trasferisce in via Monte Nevoso 17; e solo nel '54 si avvicina lievemente al centro, affittando un «bel tricamere-cucina-bagno» (Giudici 2000: LIX) in via Tripolitania 195. Il riepilogo biografico del rapporto tra Giudici e Montesacro è rilevante perché aiuta a mettere in luce come il quartiere, quando visto secondo la prospettiva del trionfante capitalismo degli anni Sessanta, svolga la funzione di creare una continuità tra il periodo fascista e la successiva stagione repubblicana: entrambe le fasi infatti, seppur ovviamente non equiparabili da un punto di vista politico, sono ugualmente proiettate verso quel mondo di benessere, di capitale, di gioiosa borghesia.



pronto a inseguire i miti del denaro e del benessere e dell'apparenza: lo testimoniano «i villini», ma ancor di più le difficoltà economiche («l'impiegato | non ha soldi») e la relativa vergogna, così come il desiderio di affrancarsi da autorappresentazioni proletarie (sempre l'impiegato «disdegna la zappa del paria»). La piccola *Montesacro*, dunque, è *in nuce* quello che saranno Roma e ancor più Milano:

[...] Ho visto le città
morire nel benessere, fuggire
per viltà e per orgoglio molti, tradire
e non sperare, ansiosi d'una prova
che il bene rifiuta a chi non trova
bene fuor di se stesso, a chi non vuole
condividere amore e disamore
pane e fame, libidine e virtù.
(*Versi per un interlocutore*, Giudici, Giovanni. 2000: 23)

Già queste prime considerazioni istituiscono una continuità passato-presente, che diventa poi giudizio storico nonché considerazioni sul mondo contemporaneo: il boom non è stato improvviso, e da un punto di vista di strutture economiche (le uniche che contano a livello politico) non ha segnato discontinuità. Quanto avvenuto dal '58 in poi (è la data convenzionalmente indicata da Crainz 2005 per indicare l'avvio del miracolo economico) è solo un'accelerazione di un processo alimentato da un sistema che trova nel profitto il suo obiettivo, e nel benessere l'oppio dei popoli e l'impulso al consumo. Non si tratta dell'equazione fascismo-capitalismo, non inusuale in questi anni (si pensi a certi versi di *Una visita in fabbrica* di Sereni), quanto di leggere il capitalismo secondo una prospettiva di lunga durata, capace di abbracciare il regime e il boom, le villette a schiera e i palazzoni, il catechismo illustrato e un camping nei Pirenei.

All'interno di questa dialettica abortita tra passato e presente, disgiunti a livello personale ma contigui se osservati da un punto di vista collettivo, si colloca un'ulteriore struttura binaria, sebbene sottaciuta: la Milano dell'io-scrivente,



colui che torna nei luoghi dell'infanzia (è un *topos* che seguirà anche un altro autore attento al boom: Arpino ne *L'ombra delle colline*), e la Roma dell'io-personaggio (il bambino Giovanni), rivista però con gli occhi del presente. Certamente si instaura una gerarchia tra il «cuore del miracolo», inteso come punto nevralgico e propulsivo dell'impennata economica del neocapitalismo italiano, e un luogo che sebbene capitale appare provinciale e marginale: una città che impallidisce di fronte alla Weimar di Goethe (il riferimento è a *Epigramma romano*: «troppo grande è Roma per essere Weimar | e voi (perché dirlo?) troppo piccoli siete», Giudici 2000: 27) e diventa espressione squallida di «casa, ragazza, annosa | mignotta, spietato trafficante, | verme dai conti in regola, compagno, ruffiano, | vecchio maestro, prete, nazista, americano, | politico dai nobili sdegni, disfatto padre», Giudici 2000: 124). Eppure questa Roma così sgangherata insegue disordinatamente il sogno milanese, o da questo viene comunque travolta, al punto che ormai «i mattoni divorano l'aria», come si legge in *Tornando a Roma*. Se ne ricava che anche questa opposizione è in fondo solo una differenza quantitativa, valutata con regole imposte dal capitale: e in base a tali regole Roma e Montesacro non sono diversi da Milano; sono soltanto meno⁸ (ma su altre implicazioni che hanno i luoghi e la dimensione geografica cfr. Neri 2018).

In una società ormai tutta pervasa dal capitalismo (passato e presente non si distinguono veramente, Roma e Milano non sono differenti), l'obiettivo di chi scrive versi – nella realtà empirica, ossia Giovanni Giudici, e in quella finzionale, ovvero l'io lirico che per praticità chiamiamo io-Giovanni – è quello di trovare il modo per rappresentare attraverso il codice poetico la contemporaneità, e al contempo – proprio nell'atto di rappresentazione verbale – esprimere sdegno, disperazione, opposizione e «rancore» (come si legge in *Dal cuore del miracolo*). Si ritorna pertanto a una delle questioni sollevate da Vittorini nell'incipit del suo editoriale: qual è il limite estremo (in alto leggendo Sereni, in basso prendendo in considerazione *La vita in versi*) che la poesia non deve travalicare, per rimanere

⁸ Secondo Giulio Ferroni, Giudici è «un poeta tutto cittadino, che misura limiti, confini, estensioni di spazi cittadini, dalla Milano in cui ha vissuto tanti anni della sua vita, alla Roma della sua adolescenza e prima giovinezza, alle città variamente percorse nei viaggi e nelle avventure letterarie» (Ferroni 2013: 30).



tale? Ovvero, come può la poesia esercitare le sue funzioni in un mondo che è ormai solo industria e capitale?

4. I reperti di un impraticabile classicismo: le strutture formali

Secondo un procedimento che è tipico della poesia anni Sessanta – si pensi ancora una volta a Sereni – e che trova il suo modello in Montale (già il Montale di *Ossi di seppia*⁹), Giudici costruisce *Tornando a Roma* con un principio che potremmo definire di “reperto classicista”. Nel testo infatti rimangono brandelli di un edificio tradizionale che è stato devastato dall’irruzione della modernità.

Il concetto si rende evidente osservando la struttura rimica che si dipana dalle quattro quartine, segno anche questo di una certa regolarità (si pensi al corrispettivo montaliano, che però crolla nel finale: la quarta strofa di *Meriggiare pallido e assorto*), sebbene sporcata da un passo metrico irregolare, su cui torneremo tra breve. Ebbene, come già detto, in tutti e quattro i casi i due versi esterni sono legati da rima regolare; quelli interni, invece, sono sempre liberi, sebbene suggeriscano legami consonantici lievissimi nella prima strofa («maltenuti» : «impiegato») e lievi nella seconda («magnolia» e «tigli»), poi solo qualche suono in comune nella terza («scuola» e «salutano»), e infine assoluta estraneità nella quarta e ultima («alberi» e «coraggio»). Siamo davvero di fronte ai resti delle fondamenta o del muro perimetrale di un vecchio castello che non esiste più, se non nelle tracce della sua inesistenza.¹⁰

Indicazioni non troppo dissimili si ottengono dal computo sillabico, che restituisce l’immagine di una metrica balbettante, incerta, e incapace di imporre

⁹ Il rapporto di Giudici con Montale è saldo e tormentato al tempo stesso, come dimostrano, tra gli altri, due saggi inseriti in *La letteratura verso Hiroshima: Montale scopre Montale?* e *Due incontri con Montale* (Giudici 2022: 313-331).

¹⁰ Per una riflessione più ampia e articolata sulla metrica di tutta *La vita in versi*, cfr. Conte2011; ma su questi aspetti cfr. Bertoni 2001.



una scansione regolare, almeno per le prime tre strofe. Nella prima, ad esempio, al di là dell'estensione di ogni singolo verso, estranea a ogni tradizione (15, 15, 12, 12), è la scansione interna a mostrare un caos di misure anche regolari:

Molte case nuove⁶, i mattoni divorano l'aria:¹⁰
qui erano villini impiegatizi,¹¹ maltenuti⁴
perché un giardiniere costa⁸ e l'impiegato⁴
non ha soldi,⁴ disdegna la zappa del paria.⁹

Colpisce la macedonia di versi tradizionali, dal senario («Molte case nuove»), al novenario («disdegna la zappa del paria»), all'endecasillabo («qui, erano villini impiegatizi»), fino all'ottonario, raddoppiato tra il terzo e il quarto verso se si segue la sintassi («perché un giardiniere costa⁸ e l'impiegato | non ha soldi,⁸»).

Anche la seconda strofa mostra metri tradizionali superstiti, peraltro nascosti (o contrabbandati, potremmo dire) all'interno di versi più distesi. Emblematico è il primo verso che è sì di 15 sillabe, ma al suo interno racchiude un endecasillabo, che a sua volta custodisce un settenario. E il settenario ritorna al verso 7 in maniera raddoppiata, accompagnato però da ottonari ai versi 6 e 8:

Un tempo conoscevo ⁷ dagli alberi ¹¹ queste strade: ⁴	15
una la gloria di un pino, ⁸ un'altra la sontuosa magnolia, ¹⁰	18
un'altra verso maggio ⁷ il profumo dei tigli, ⁷	13
un'altra il prato di fianco ⁸ e le case rade ⁶	13

Sia la prima che la seconda strofa nascondono dunque diversi metri tradizionali, ma senza regola e soprattutto mescolati con ritagli senza corpora tradizione (i quaternari che servono per chiudere il verso), fino a raggiungere misure assolutamente bizzarre (il tridecasillabo ad esempio). E senza tirarla troppo per le lunghe, ma solo per completezza, si noti come anche la terza strofa si configuri come un edificio classicista devastato da un terremoto, in seguito al quale davvero si trovano uniti *Nominativi fritti e mappamondi*, ossia parisillabi



e imparisillabi che coabitano nello stesso verso, oppure misure brevissime, quasi fossero schegge di un corpo più vasto, che galleggiano nel testo:

Qui era la sezione, ⁷ ma c'è un negozio ⁵	12
di tessuti, ⁴ le mie compagne di scuola ⁸	12
s'incontrano alla spesa ⁷ e non si salutano ⁶	12
si nascondono per vergogna ⁹ i giovani in ozio. ⁶	14

Solo la quarta strofa sembra più vincolata a versi tradizionali, con addirittura un endecasillabo autonomo,¹¹ e in ogni caso una base settenaria (in tutti e quattro i versi, per complessive cinque occorrenze) che sembra essere la piattaforma unitaria attorno a cui si agganciano le altre soluzioni metriche:

Se fossi rimasto qui ⁸ dove il pianto mi stringe, ⁷	14
sarei chiuso, ⁴⁽¹¹⁾ stroncato come gli alberi: ⁷	11
ma ospite d'un giorno ⁷ devo fare coraggio ⁷	14
al compagno che per orgoglio ⁹ di resistere finge. ⁷	16

Si ricava dunque una traiettoria lievemente tendente verso una forma di regolarità, che però deve in ogni caso testimoniare l'assenza di ordine, di armonia, di «decoro» (per usare un termine che ritorna più volte nei testi delle prime sezioni della raccolta).

Un'ulteriore forza contrastiva al grande stile è impressa dalle ripetizioni lessicali, volte a dare un senso di trasandatezza e di sciatto. Non ci riferiamo tanto all'iterazione ossessiva dell'articolo indeterminativo nella seconda strofa (sempre

¹¹ Noto il rapporto ambiguo, ma al tempo stesso fedele, che Giudici intrattiene con la misura dell'endecasillabo: «"Però", mi avrebbe detto più tardi un mio professore all'università al quale avevo confidato le mie ambizioni versificatorie, "lei capisce che al giorno d'oggi l'endecasillabo è diventato una sardina sott'olio": merce che, in quegli anni tra guerra e dopoguerra, non sovrabbondava ancora sul mercato. Ne avessimo avute, di sardine sott'olio, con l'appetito che c'era in giro! E, tornando all'endecasillabo propriamente detto, come scamparne? L'italiano non parla quasi naturalmente in endecasillabi? Restava sempre la possibilità d'illudermi che i miei fossero, come si diceva allora e per certe cose si continua a dire ancora adesso, sardine sott'olio "di tipo nuovo"» (Giudici 1992: 30).



a inizio verso peraltro, oltre che ripetuto al verso 6) o all'espressione «un'altra» che nella stessa strofa si attesta in tre occorrenze: in questi casi l'iterazione persegue un chiaro obiettivo espressivo, attraverso cui rievocare strade (forse scomparse) riconoscibili un tempo da piante e fiori. Sono le altre ripetizioni ad abbassare il registro: «case nuove» (v. 1) e «case rade» (v. 8); «impiegatizi» (v. 2) e «impiegato» (v. 3); «alberi» (vv. 5 e 14); «compagne di scuola» (v. 10) e «compagno» (v.16), ma con traslitterazione di significato (che fa sistema con la potenziale ambiguità di «sezione»); oltre che i già citati, ma più giustificati, casi di «Un tempo» (v. 5), «una la gloria» (v. 6), «un'altra» (vv. 6, 7, 8), che però proprio perché appartenenti al linguaggio di tutti i giorni, pur assolvendo un servizio espressivo, spingono il testo verso il parlato. Del resto tali ripetizioni riescono a demolire ogni tentazione di lirismo, perché inseriti all'interno di un tessuto lessicale che si costruisce unicamente con termini comuni. E proprio uno sguardo al lessico conduce al cuore della lirica.

5. L'«orgoglio», il «coraggio» e il *locus amoenus* perduto

Tornando a Roma si caratterizza per un alto numero di sostantivi, che possiamo sostanzialmente dividere in tre grandi categorie: sostantivi concreti e materiali, che rimandano a una realtà artificiale e dunque per estensione all'impatto del capitale e del nuovo mondo industriale; sostantivi che riferiscono elementi della natura, e dunque diventano facile espressione di un'opposizione regressiva (ideologicamente e temporalmente) rispetto al contesto contemporaneo e al capitalismo coevo; e infine sostantivi astratti, da cui si deduce – anche per la collocazione interna – la postura dell'io lirico, e dietro la sua quella del poeta.

Ebbene, è facile notare che i sostantivi afferenti alla sfera naturale-vegetale si concentrano tutti nella seconda strofa («alberi», «pino», «magnolia», «tigli», «prato»), ad eccezione di un'occorrenza nella prima («aria», v. 1, che è comunque termine più generico) e un'altra nella quarta (la ripetizione di



«alberi», v. 14, con però valore decisamente negativo). Di fatto i sostantivi che rimandano a un mondo pre-industriale o almeno a-industriale risultano circondati da una sequela di sostantivi “materiali” nella prima strofa («case», v. 1, «mattoni», v. 1, «villini», v. 2, «soldi», v. 4, e poi «strade», v. 5, che si insidia nel mondo naturale della seconda strofa) e nella terza («case», v. 8, che chiude la seconda strofa; e poi «negozio», v. 9, «tessuti», v. 10, «scuola», v. 10, «spesa», v. 11). È significativo, inoltre, che l’ultima strofa, che già da un punto di vista metrico rivendica una sua identità più marcata, attesti solo sostantivi astratti o comunque legati ai sentimenti: «coraggio», v. 15, «orgoglio», v. 16, anticipati da «vergogna», v. 12, «ozio», v. 12, a cui è da aggiungere «pianto», v. 13 (di fatto l’unica eccezione è «alberi», v. 14, di cui si è già detto).

Se ne ricava che quanto descritto nella seconda strofa è una sorta di *locus amoenus*, con recupero di diversi elementi della tradizione (cfr. Curtius 1992: 219-223): alberi («pino», «tigli»), fiori («magnolia»), il «prato» e il dominio della natura sulla civiltà («case rade»), peraltro elencati con la facile tecnica della «permutazione grammaticale» (Curtius 1992: 221). Inoltre contribuisce a creare una felice armonia naturale una tonalità cromatica, che si estende dal verde più scuro del «pino», a quello più temperato dei «tigli» e poi del prato, fino al bianco roseo della «magnolia»: il tutto ravvivato dal «maggio», che porta in sé un’esplosione di colori. Ma «maggio» riveste anche una funzione sinestetica, o comunque funge da perno per l’incontro di più elementi sensoriali: alla vista dei colori si affianca «l’odore dei tigli» e forse implicitamente la primavera, che richiama vagamente una brezza di cui il corpo può godere.

Ma questo giardino incantato è un paradiso terrestre, che come l’eden è stato irrimediabilmente perduto (sul giardino come forma particolare di rappresentazione del *locus amoenus* e cfr. Harrison 2017; Saccone 1997; Giamatti 1966). Tutto il testo poggia sostanzialmente sul presente indicativo (affiancato da un’ipotetica che richiede imperfetto congiuntivo e presente condizionale); gli unici passati – tutti imperfetti indicativi – sono «erano» (v. 2), «conoscevano» (v. 5), «era» (v. 9). Quest’ultimo («era», v. 9) ha funzione contrastiva con il presente, che infatti vede quattro occorrenze nel seguito della strofa: «c’è» (v. 9), «s’incontrano» (v. 11), «non si salutano» (v. 11) «si nascondono» (v. 12). Più



stabile, ma comunque in netta minoranza, è l'altro imperfetto della prima strofa: «qui erano villini impiegati» (v. 2), cui seguono tre presenti astorici («un giardiniere costa», v. 3; «l'impiegato | non ha soldi», v. 4; «disdegna la zappa», v. 4); ma soprattutto la strofa è aperta da un presente indicativo che stabilisce il qui e ora della poesia, ossia «i mattoni divorano l'aria» (v. 1). Diverso è il caso di «conoscevo» (v. 5), che è l'unico verbo della seconda strofa; la sola, pertanto, tutta proiettata a un passato che, come indicano i «mattoni» del v. 1, è stato «divorato» e non esiste più. Il *locus amoenus* è irrimediabilmente perduto e non c'è nessun presente che possa intaccarlo: questo suggeriscono tempi verbali e analisi lessicale.

Ma Giudici è un poeta troppo onesto (e l'aggettivo sia colto anche nella sua accezione sabiana) per dare vita all'abusata opposizione passato felice/presente indecente, natura incorrotta/civiltà devastatrice: del resto il testo nasce all'interno di una piccola silloge che metteva in dubbio *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*. E in effetti la nostalgia, che nel testo c'è come dimostra l'armonia di fondo della seconda strofa, è tutta personale, e non è troppo lontana da quell'istintivo rimpianto che un uomo di mezza età prova per la propria infanzia, tanto più quando ne ricalca i luoghi. Infatti, a leggere con attenzione il montaggio del componimento, quel *locus amoenus* forse non è mai esistito. È vero che ormai Montesacro è un quartiere di «mattoni» e di «Molte case nuove» (in facile opposizione a quelle «rade» del v. 8), ma già negli anni Trenta-Quaranta (prima e dopo la guerra) aveva in sé i germi dell'alienazione capitalista e piccolo-borghese. Proprio l'immagine del *locus amoenus* è rovesciata nella prima strofa, dove quell'edenico giardino è più che altro un angusto *hortus conclusus*.¹² Più nello specifico si tratta di «villini impiegatizi» (v. 2), oltretutto «maltenuti» (v. 2) a causa della scarsità di denaro: «un giardiniere costa e l'impiegato | non ha soldi» (vv. 3-4), e non pensa nemmeno a prendersi cura del suo piccolo appezzamento,

¹² Scrive giustamente Scaffai (2023: 145): «In età contemporanea, la più forte inattualità del *topos* ne rende per attrito ancora più rilevanti le manifestazioni. In tale contesto, la poesia novecentesca fa assumere al paesaggio ideale una funzione specifica e paradossale: quella, cioè, di contribuire alla funzione sociale della lirica». Sul rovesciamento del *topos* cfr. le acute riflessioni di Labarthe 1999, riferite a Baudelaire, ma per estensioni applicabili a tutta la poesia moderna. A ben vedere Baudelaire ribalta il modello rinascimentale, che proprio nel giardino aveva trovato la sua più efficace rappresentazione (cfr. Samson 1999).



dal momento che, mosso dall'ansia di affrancarsi da qualsiasi marca identitaria di tipo proletario, «disdegna la zappa del paria» (v. 4). Anche da un punto di vista umano, quel mondo beato – quasi pasolinianamente puro – in realtà non era gravido di fratellanza: nell'oggi le «compagne di scuola | si incontrano alla spesa [un altro termine finanziario] e non si salutano» (vv. 10-11). Insomma Montesacro era già spacciata, se quei «villini» erano da subito espressione di ansia capitalistica, e dunque di alienazione, e i rapporti interpersonali non così saldi se sono bastati pochi lustri per dissolversi e trasformarsi in meschina rivalità. Si aggiunga che il deittico «qui», ripetuto al v. 2 e al v. 9, intende stabilire con forza proprio questa sincronia tra fenomenologia immobiliare-letteraria, cioè il rovesciamento del *locus amoenus*, e le relazioni interpersonali ormai irrimediabilmente tossiche e mosse puramente da interessi personali e individualistici. Il bilancio è sconsolante: il capitalismo aveva già vinto, e gli anni del boom, con le lambrette e i palazzetti squadrati («parallelepipedi e poliedri», li chiamava Calvino 2003: 782, ne *La speculazione edilizia*), ne costituiscono solo una più rapida e visibile rappresentazione.

Si capisce allora la quarta strofa, che in qualche modo, ricorda una volta di più come Roma fosse spacciata; e con lei chi vi rimane. Seguendo la traiettoria precedente del testo, l'ultima quartina ripropone icasticamente il *locus amoenus*, ormai diventato scarno, mozzato, claustrofobico: «Se fossi rimasto qui dove il pianto mi stringe, | sarei chiuso, stroncato come gli alberi» (vv. 13-14). Quegli «alberi» che nei vv. 5-8 erano immagine di un passato felice, nel qui e ora del testo sono l'emblema della sconfitta, e si offrono come similitudine di chiusura e ferita («chiuso, stroncato»).

Ma così come la seconda strofa è totalmente imperniata sul passato – anche come occorrenze grammaticali – allo stesso modo l'ultima è riservata solo al presente, sia pure con una certa mobilità verbale (al presente indicativo «devo», peraltro con valore servile, si affiancano due infiniti, oltre che il nesso congiuntivo imperfetto-condizionale presente per l'ipotetica di apertura, e un ultimo indicativo, «finge»). Inoltre l'ultima strofa, della cui diversa ritmicità si è già detto, ha anche un'altra sua particolarità: quella lessicale. Scompaiono infatti in questa quartina i termini materiali, espressione fenomenologica del capitalismo,



e anche quelli di natura, eccezione fatta per «alberi», però ormai “stroncati”. Si impongono invece due termini astratti, che ribaltano i due che chiudono invece la terza strofa. Quest’ultima, infatti, sia pur riferendosi ai giovani contemporanei di Montesacro, denuncia sentimenti di «vergogna» (v. 12) e di «ozio» (v. 12), rispettivamente rovesciati però nella quarta strofa da «orgoglio» (v. 16; è l’esatto opposto di «vergogna») e da «coraggio» (v. 15; che implica un’azione, ovviamente assente nell’«ozio»). L’area semantica chiamata in causa è sin troppo evidente, e viene peraltro obliquamente rinvigorita dall’infinito «resistere» (v. 16), il quale però è retto da «finge»; ma anche in questo caso a fingere è il romano rimasto a Montesacro, non certo lo spezzino trapiantato a Milano.

È un finale parzialmente positivo, non perché rimuova le contraddizioni, ma solo perché dichiara che l’io lirico è ancora pronto esercitare una forza contrastiva allo strapotere del capitale: la resistenza continua, potremmo dire.

6. Le ragioni di un titolo e la compresenza di piani diversi

Quanto abbiamo sin qui sostenuto vorrebbe spiegare non solo perché il ricordo di Montesacro – con tratti diaristici da libro di viaggio – sia una delle possibili rappresentazioni del boom economico, dell’irruzione della nuova fase industriale, dei danni del cosiddetto miracolo economico, ma anche le ragioni di un titolo, che potrebbe apparire fuorviante. Quello precedente, come sappiamo, era *Montesacro*, che indirizzava l’attenzione del lettore sul quartiere romano, che finiva per ergersi come rigido perimetro geografico ed esistenziale. Eppure questo testo sembra invece travalicare questi confini, per offrire una realtà più mosso.¹³

¹³ Se si mettono a confronto l’attuale *Montesacro* – testo anche questo del ’60, comparso su «il menabò» col titolo *Tornado a casa* e poi confluito in *Prove del teatro* – e il componimento che stiamo analizzando (*Tornando a Roma* appunto), si nota come il primo si caratterizzi per un tono più marcatamente evocativo. L’io lirico si trova nel quartiere d’infanzia, e ricerca gli affetti del passato: nello specifico «la ragazza | dai capelli un po’ crespi, dagli occhi verdi» (Giudici 2000: 794). Il recupero memoriale, non privo di dolcezza, conduce a riflessioni generali che riguardano più l’esistenza e la violenza dell’età giovanile, anziché le dinamiche industriali. E in più in generale



Abbiamo già detto come la poesia si componga di passato (seconda strofa) e presente (quarta strofa), di tempi storici (prima e quarta strofa), di presente e passato insieme (prima e terza strofa, con la contrapposizione dei due momenti, che però si incontrano «qui»).

Ma l'incrocio/scontro tra presente e passato non è solo a livello contenutistico, ma riguarda anche le strutture testuali, e specificamente la voce narrante, l'io lirico, la distanza tra tempo del racconto e tempo della storia. È vero che l'io lirico è tornato a Montesacro, e apparentemente trascrive quanto gli è sotto gli occhi; ma in verità ciò che viene raccontata non è la visita in diretta del quartiere di infanzia, ma il sunto o ricordo o bilancio di quella visita. Più precisamente, il presente indicativo non segnala mai la presenza fisica dell'io a Montesacro,¹⁴ ma è per lo più riferito al suo stato d'animo (la quarta strofa ad esempio) e al quartiere stesso, per come è diventato oggi (prima e terza strofa). Insomma, al momento della scrittura la visita è già avvenuta, e viene ripercorsa cercando di trarne il significato più profondo e un insegnamento per le azioni da compiere.

La lettura non è così cervellotica se si tiene presente un dato tanto banale quanto vincolante: tutta *La vita in versi* (più di quanto appariva in *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*) ha come protagonista un poeta, ossia l'io-Giovanni che fa l'impiegato, compra un setter, ha una moglie, cambia spesso residenza, ma vive definitivamente a Milano, e qui compone versi che parlano di sé e del mondo circostante: «Parlo di me, dal cuore del miracolo» (*Dal cuore del miracolo*, Giudici 2000: 49). Ebbene, proprio a Milano, dunque, l'io-Giovanni scrive il suo ricordo-bilancio della visita a Montesacro, che l'ha visto «ospite d'un giorno» (v. 15): e l'atto di scrivere sulla propria infanzia è un viaggio verso Roma. *Tornando a Roma* quindi fa riferimento al momento della scrittura: la redazione di una poesia che parla della città della propria infanzia. Ed è un titolo che mette

la poesia si rivela più statica e per certi aspetti ritrattistica: tutta focalizzata su Montesacro e sul valore che il luogo ha avuto e ha per l'io lirico.

¹⁴ Solo lievemente nel verso in cui l'io lirico sostiene: «devo fare coraggio». Tuttavia il precedente montaggio testuale testimonia che la visita è già avvenuta, e questo presente da un lato ha un valore di recupero della situazione, dall'altro – in maniera molto più sostenuta e robusta – indica una postura che deve avere l'intellettuale che si confronta davvero con la modernità, e dialoga con chi da questa è rimasto escluso, o comunque ne ha meno consapevolezza.



in collegamento presente e passato, e di conseguenza Milano e Roma. Il gerundio, poi, aumenta questa continuità, secondo la quale il primo dei due elementi (presente-Milano) è l'elevazione a potenza del secondo (passato-Roma). Questo è stato il boom: l'esplosione gioiosa e irresponsabile di un capitalismo, che soprattutto a livello ideologico c'è sempre stato: anche negli anni Trenta, quando il fascismo era al potere, e l'io-Giovanni giocava per le strade di Montesacro.¹⁵

7. Bibliografia

- Bertoni, Alberto. 2001. *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*. Riva del Po (Fe): Book editore.
- Calvino, Italo. 2003. *Romanzi e racconti*, a cura di Bruno Falcetto e Mario Barenghi. Milano: Mondadori.
- Conte, Marco. 2011. "Implicazioni stilistiche della metrica giudiciana: L'enjambement ne *La Vita in versi*". *Entthymema*, 5, 117-147.
- Crainz, Guido. 2005. *Storia del miracolo italiano*. Roma: Donzelli.
- Crovi, Raffaele. 1961. "Notizia su Giovanni Giudici". *Il menabò*, 4, 212.
- Curtius, Ernst Robert. 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La Nuova Italia.
- Eco, Umberto. 1962. "Del modo di formare come impegno sulla realtà". *il menabò*, 5 (poi in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 235-290. Milano: Bompiani, 1962).
- Ferroni, Giulio. 2013. *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*. Milano: il Saggiatore.
- Fortini, Franco. 1962. "Astuti come colombe". *Il menabò*, 5 (poi in *Verifica dei poteri*, 34-53. Torino: Einaudi, 1997).

¹⁵ Per motivi strettamente personali, dedico poche pagine, scritte tra giugno e luglio, a Silvia. Lei sa perché.



- Ghidinelli, Stefano. 2022. “«Non qui, ma altrove». Strutture e figure dello spazio in *La vita in versi*”. In *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo*, a cura di Alberto Cadioli e Edoardo Esposito, 13-30. Vicenza: Ronzani.
- Giamatti, Angelo Bartlett. 1966. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton UP.
- Giudici, Giovanni. 1992. *Andare in Cina a piedi*. Roma: Editori Riuniti.
- Giudici, Giovanni. 2000. *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 2022. *La letteratura verso Hiroshima*, a cura di Massimiliano Cappello. Milano: Ledizioni.
- Giudici, Giovanni e Vittorio Sereni. 2021. *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*. Milano: Archinto.
- Harrison, Robert Pogue. 2017. *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*. Roma: Fazi.
- Labarthe, Patrick. 1999. “Locus amoenus, locus terribilis dans l’oeuvre de Baudelaire”. *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 99e Année, n. 5, 1021-1045.
- Lasch, Christopher. 2016. *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*. Vicenza: Neri Pozza.
- Morando, Simona. 2001. *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*. Pisan di Prato: Campanotto.
- Neri, Laura. 2018. *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*. Roma: Carocci.
- Raboni, Giovanni. 1976. *Poesia degli anni Sessanta*. Roma: Editori Riuniti.
- Saccone, Eduardo. 1997. “Wood, Garden, locus amoenus in Ariosto’s *Orlando Furioso*”. *MLN*, 112.1, Italian Issue, 1-20.
- Samson, Alexander. 1999. “Introduction. Locus amoenus: gardens and horticulture in Renaissance”. In *Horticulture in early Modern Europe*, monographic issue of *Renaissance Studies*, 25.1, 1-23.
- Scaffai, Niccolò. 2023. *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*. Roma: Carocci.
- Vittorini, Elio. 1961. “Industria e letteratura”. *Il menabò*, 4, 13-20.