

UN COMMENTO A *GHIRLANDETTA* DI GIOVANNI GIUDICI:
DUE STRATEGIE NARRATIVE

Margherita Coccolo

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6581-3957>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un commento a *Ghirlandetta* – sezione centrale di *Lume dei tuoi misteri* di Giovanni Giudici – a partire dallo studio di due strategie narrative adottate dal poeta: 1) l'intenzionale depistaggio del lettore per avvicinarlo empaticamente ai personaggi; 2) la manipolazione del racconto dei fatti da parte del personaggio femminile a fini apologetici. In virtù del focus adottato, vengono selezionati solo alcuni testi della sezione. Dopo un'introduzione generale di *Ghirlandetta*, si enucleano le due tecniche narrative alle quali segue il commento ai testi, che è strutturato in: cappello introduttivo e note puntuali. Dove necessario si fa riferimento alle carte inedite del laboratorio autoriale appartenenti all'archivio di Rodolfo Zucco.

PAROLE CHIAVE

Commento; Strategie narrative; Varianti; *Lume dei tuoi misteri*; Giudici.

TITLE

A commentary on *Ghirlandetta*: two narrative strategies

ABSTRACT ENG

The paper offers a close reading of *Ghirlandetta* – the central section of Giovanni Giudici's *Lume dei tuoi misteri* – focusing on two narrative strategies adopted by the poet: 1) the intentional misdirection of the reader, with the goal of bringing him closer to the characters; 2) the female character's rewriting of events in her favour. Because of the chosen focus, only some poems are selected for this analysis. After a brief contextualization of *Ghirlandetta* between the other sections, the two narrative techniques are clarified and illustrated through the commentary of the singular texts. The author's unpublished textual variations belonging to Rodolfo Zucco's archive are mentioned when needed.

KEYWORDS

Commentary; Narrative Strategies; Textual Variations; *Lume dei tuoi misteri*; Giudici.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Margherita Coccolo è laureata con lode in Italianistica presso l'Università degli Studi di Udine, oggetto di tesi è l'edizione critica commentata di *Lume dei tuoi misteri* di Giovanni Giudici. Contestualmente ha ottenuto con il massimo dei voti il diploma della Scuola Superiore Universitaria "Di Toppo Wassermann", accreditato a master di II livello. Collabora con alcune realtà di poesia, tra cui il collettivo Scart, la casa editrice Industria&Letteratura e la rivista "Stilistica e Metrica Italiana".

Margherita Coccolo, *Un commento a "Ghirlandetta" di Giovanni Giudici: due strategie narrative*, «inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 200-221.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27719>

1. CAPPELLO INTRODUTTIVO

Ghirlandetta è la sezione centrale di *Lume dei tuoi misteri* (1984),¹ preceduta da *Accordi* – una serie di bozzetti e ricordi che anticipa molte figure e temi trattati più approfonditamente in seguito – e seguita da *Akt*, dove la polifonia e il gioco di maschere di *Ghirlandetta* vengono innalzati a un nuovo grado di oscurità. Indubbiamente diverse e apparentemente indipendenti, le tre sezioni sono in realtà profondamente interconnesse da una fitta rete di allusioni, rimandi, anticipazioni e caratterizzate dal multiplicarsi delle voci. Per comprendere la natura di *Ghirlandetta* è utile partire dal sottotitolo – dove l'autore la definisce «fabula in versi»² – e dall'epigrafe, tratta da *Cuore di tenebra*:

Mi sembra di sforzarmi a raccontarvi un sogno – vano tentativo, poiché non v'è descrizione d'un sogno che possa comunicare... quella sensazione di essere preda dell'incredibile che costituisce la vera essenza dei sogni...

Il primo introduce il carattere narrativo e polifonico dei testi; la seconda prefigura il tono della sezione, avvertendo che la dimensione onirica dovrà essere sempre tenuta a mente dal lettore e che alla sua luce andrà intesa la frammentarietà misteriosa della sezione, e solleva inoltre la questione sulle possibilità e sui limiti della lingua, ossia quanto questa possa effettivamente essere informativa, quando i narratori sono reticenti e non attendibili, i punti di vista sono divergenti e i fatti non vengono narrati secondo un ordine logico o cronologico. Il titolo, *Ghirlandetta*, è lessema dantesco,³ e richiama la ballata *Per una ghirlandetta*,⁴ esplicitamente citata nel testo omonimo; il rimando, però, può essere fuorviante, poiché la ghirlanda di LM non è la gentile corona di fiori di Dante, ma la corona di spine della passione di Cristo, come testimoniano i testi stessi: *Notti e giorni*, vv. 7-8 «Festinando alla tua fine | Ghirlandetta di spine» e *Ghirlandetta*, vv. 15-6 «Rendici puri con dolore | Ghirlandetta». Si evoca così la dimensione dolorosa dell'amore tormentato e quella sacra (molti sono i riferimenti alla religione cattolica), che verrà ripresa in *Akt* in chiave mistica. Pontiggia, sul modello rovesciato di Dante, afferma: «se per una ghirlandetta Dante aveva confessato che lo faceva “sospirare ogni fiore”, qui i sospiri sembrano nascere da un amore fugace di “lei”; una storia che alterna ai dettagli di un realismo indimenticabile i vuoti della memoria e le intermittenze, oltre che del cuore, della

¹ D'ora in avanti nel testo LM.

² L'indicazione è fuorviante e problematica: seguendo la distinzione narratologica tra fabula e intreccio – dove la prima è «la disposizione in ordine cronologico dei nuclei narrativi funzionali» e il secondo è «la forma che essi assumono nella libera dinamica del racconto, con le sfasature temporali» (cfr. ANGELO MARCHESE, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1990, p. 84) – è piuttosto l'intreccio a rappresentare *Ghirlandetta*, poiché non c'è una coerenza temporale e i fatti non vengono narrati rispettando il susseguirsi cronologico dei fatti.

³ Si inaugura qui una serie di richiami e allusioni danteschi, evidenziati di volta in volta nel commento.

⁴ *Rime* LVI.

malizia».⁵ Le caratteristiche principali della sezione sono: la marcata narratività; l'intenzionale frammentarietà della storia, che, ad aumentare la quota di oscurità, non segue l'ordine cronologico; le già citate oniricità⁶ e polifonia. Tecnica già sperimentata in precedenza – ne *Il ristorante dei morti*, ad esempio – e accennata in *Accordi*, qui esplode in un insieme di voci e punti di vista, i quali non sono mai resi esplicativi e possono essere soltanto dedotti dalle situazioni narrative. È il trionfo della maschera.⁷ Raboni ha osservato che:

non basta più [...] a Giudici (anzi alla sua poesia) insinuarsi in sosia e alter ego, in portavoce finti e fraterni; nei suoi “racconti”, adesso, tutti chiedono e prendono parola: “io”, certo, ma anche lui e lei, l’altra e l’altro, e poi un altro, e un altro ancora, in un intreccio comico e disperato, euforico e dolente di “personae” che non sanno, che non si sanno, che non vedono più in là della propria pena e che tuttavia, e intanto, non rinunciano a inverarsi o inventarsi nella nuvola del proprio fiato.⁸

Si tratta di meccanismi di sdoppiamento e di allontanamento da sé, di fuga, non più cestamente dietro l’altro, ma assenza di sé per lasciare posto all’altro: è

sempre più forte la tensione verso una scrittura poetica che, transitando per la cancellazione della “forma interna” della confessione o del diario, idealisticamente coincidente “col particolar diario di ciascun lettore”,⁹ coinvolga nel suo gioco testuale, accanto a un’esile controfigura dell’*io* “altre persone interposte e magari (forse è una necessità) contrastanti e perfino contraddittorie”.¹⁰

⁵ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 1561.

⁶ Sul ruolo vitale della sfera onirica nella scrittura di Giudici e la sua somiglianza e vicinanza all’ispirazione poetica si veda FERDINANDO CAMON, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 158: «Le zone oniriche che ci sono nella mia poesia sono estremamente realistiche. Si tratta sempre di sogni che ho fatto: voglio dire che spesso le trascrizioni pure e semplici di sogni si son rivelate poesie. Il sogno è una condizione abbastanza simile a quella che una volta si diceva ispirazione».

⁷ Trionfo che trova la sua più completa realizzazione in *Akt*, dove il gioco delle identità si complica: non solo gli uomini sono coinvolti, ma anche gli animali, si veda ad esempio la figura del dobermann (cfr. *Altre spiegazioni; Sottocane*). In merito alla maschera d’animale notevole GIAN CARLO FERRETTI, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», I, 2, 1972, pp. 211-218.

⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹ Della stessa opinione è Ottavio Cecchi, che in una lettera del 1984 sottolinea il ruolo di Giudici per la loro generazione, essendo stato capace di mettere in versi la vita, non solo la sua ma quella di tutti loro. Cfr. Archivio Giovanni Giudici - Centro Apice.

¹⁰ ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 18.

in continua tensione tra il voler essere un altro e non voler esserci proprio.¹¹ Nell'intreccio di volti si possono riconoscere: due uomini, uno tradito (U_1) e “l'altro” (U_2); una donna (D); un narratore onnisciente e un coro. Per quanto riguarda il metro si nota l'utilizzo di quartine con rima strutturante, fanno poi la comparsa testi eterometrici, di egual misura, rimati liberamente e testi di strofe libere; per un'analisi più puntuale si rimanda alle annotazioni di Zucco.¹²

Per ragioni di chiarezza espositiva il commento¹³ sarà incentrato su una selezione di testi accomunati dal prevalere di due particolari strategie narrative¹⁴ di cui il poeta si serve: 1) lo sviamento intenzionale del lettore ai fini di un suo avvicinamento empatico alla figura di U_1 e 2) la manipolazione della trasposizione dei fatti per bocca di D a fini apologetici. Questa scelta ha evidentemente dei limiti: molti testi della sezione vengono esclusi, condannando il commento a essere immancabilmente mutilo;¹⁵ si richiede al

¹¹ Cfr. GIOVANNI RABONI, *Giudici sosa di sé stesso* (1972), in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2006, p. 446-450.

¹² Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1562.

¹³ In merito alla pratica del commento, fondamentali sono stati i seguenti testi: ANDREA AFIBO, *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 115-126; STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151; DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO, *Il commento ai testi*, Atti del Seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser, Basel 1992, pp. 169-213; PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017; MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi*, in ID. *Letteratura e ermeneutica*, Olschki, Firenze 2002, pp. 207-30; CESARE SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di) *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 25-44; ID., *Comunicazione e oscurità*, in LORETTA INNOCENTI et al. (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, il Mulino, Bologna 1994; SABRINA STROPPA, LAURA GATTI, *Perché commentare la poesia contemporanea? L'esperienza del commento a “Ora serrata retinæ” di Valerio Magrelli*, in DANIELA BROGI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 221-238; RODOLFO ZUCCO, *Commento e autocomento: esperienze editoriali*, in MASSIMO GEZZI, THOMAST STEIN (a cura di), *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, Pacini, Pisa 2010, pp. 107-122; LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, in pp. 47-74; RAFFAELE DONNARUMMA, *Zanzotto nei Meridiani. Poeti a Segrate, «allegoria»*, XII, 36, settembre-dicembre 2000, pp. 165-175.

¹⁴ Cito brevemente alcuni dei testi chiave per l'approccio narrativo adottato. Si tratta di un elenco incompleto, ma essenziale: DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey 1978; GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972); ID., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. Seuil, Paris 1983); CONCETTA MARIA PAGLIUCA, FILIPPO PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Biblion, Milano 2021; GERALD PRINCE, *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984 (ed. or. De Gruyter, Berlin 1982); HERMANN GROSSE, *Narrativa*, Principato, Milano 1985; ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985; PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, Roma, Carocci 2012.

¹⁵ *Studio; Contrappasso; Intermezzo; Meantime; Prospettiva; Birth Control; Se fosse qui; Radianze; Stella.*

lettore elasticità e pazienza, presentando i testi in un ordine diverso da quello originale, e dunque anticipando e richiamando temi e situazioni.¹⁶

Dopo una brevissima parentesi sulla strategia narrativa in esame verranno presentati i testi più significativi, seguiti da un commento generale e da note puntuali. Ove necessario si citeranno testi non presenti nella selezione, sia appartenenti a *Ghirlandetta* sia ad altre sezioni; verranno inoltre fatti rimandi o allusione a temi e simboli che esulano parzialmente dal *focus* di questo commento. Infine, quando strettamente necessario, verranno citati estratti e situazioni delle carte dattiloscritte preparatorie a LM dell'archivio di Rodolfo Zucco, senza però fornire un apparato e dare conto con precisione della successione delle stesure: compito futuro di un'edizione critica genetica.

Come già affermato, la narrazione degli eventi è marcatamente non lineare, ambigua e lacunosa, rendendo la ricostruzione dei fatti difficile e incerta. La successione caotica degli avvenimenti, la mancanza di particolari essenziali, l'inaffidabilità dei punti di vista adottati sono precisi strumenti nelle mani del poeta al fine di disarmare il lettore. In questo modo la confusione e l'osessione di U₁ non vengono soltanto *mostrate* – rappresentando il suo smarrimento e il suo desiderio di ordine nell'indagine – ma vengono *sentite* e *condivise* dal lettore, che si trova a provare i medesimi sentimenti ed è costretto ad abbandonare la sua posizione privilegiata di spettatore esterno per occupare quella di personaggio e complice. Al bisogno di U₁ di ritornare sui medesimi dettagli corrisponde la necessità del lettore di muoversi orizzontalmente lungo la sezione per cogliere i riferimenti e le anticipazioni, e per dare nuovi significati ai fatti.

2. COMMENTO

I) SOPRALLUOGO

Però ci sono
Dei vuoti – e in primis
Supposta e non ammessa l'esattezza
Del nome della via –
5 Farfugliato per vaghezza o pruderìa –
Stabilire lo stabile se sia
Sulla destra o sinistra
E in auto come vi si acceda e ancora
Se un senso vietato non sussista –
10 Benché figurarsi a quell'ora

La sezione si apre su un momento centrale, ovvero la ricerca della casa della donna, senza però introdurlo nel contesto narrativo e senza fare riferimento al vero principio della vicenda – ossia l'incontro di D con l'uomo del treno (U₂), che diventerà suo amante. La

¹⁶ In realtà il commento amplifica soltanto quando già accade nella sezione in virtù della sua stessa natura complessa.

scelta di iniziare *in medias res* non dipende da una preferenza stilistica o dalla volontà di un incipit a effetto, quanto piuttosto dal punto di vista adottato e dalla volontà di instaurare un legame empatico: il lettore prova lo stesso smarrimento di U₁ nel tentativo di ricostruzione dei fatti. All'interno di tutta la sezione rimane costante l'alterità del narratore alla vicenda (narratore eterodiegetico); ma diverso è il discorso per quanto concerne il sistema dei punti di vista, considerando che la formula di focalizzazione riguarda singoli segmenti narrativi. Nel caso di questo primo testo mi sembra di poter affermare che il primo verso e mezzo («Però ci sono | Dei vuoti») riporti le perplessità di U₁; da qui l'interesse a iniziare l'inquisizione poco prima dell'atto (vero cuore della vicenda) e non dal principio, mentre il resto della poesia, eccezion fatta per l'incidentale tra lineette («Farfugliato per vaghezza o pruderìa») traspone il punto di vista dell'altro uomo, ossia U₂: U₁ conosce bene la casa di D e il narratore, in quanto onnisciente,¹⁷ ne è ovviamente a conoscenza, dunque la focalizzazione adottata deve essere necessariamente dell'altro uomo.

v. 5: «pruderìa» è calco dal francese *pruderie* e rientra nei consueti meccanismi di formazione neologistica: nel caso delle parole straniere, queste vengono adattate «secondo un processo assimilabile a quello di neologismi coniati sulla base di un calco onomimico».¹⁸ I neologismi e i forestierismi, di cui il caso in oggetto è una sorta di ibrido, concorrono insieme al polistilismo, alla mimesi del parlato, all'inserzioni di elementi da lessici specialistici (burocratico, medico, giuridico, liturgico, etc.), e di forme antiquate e dotte – che si presentano, peraltro, in poche occorrenze – alla formazione di un variegato mosaico, in cui le tessere “rare” sopraccitate sono bilanciate da una certa costanza tematica, per cui «il connubio tra familiarità tematica e straniamento lessicale (un certo sentimento di *Unheimlichkeit*) [costituisce] la forza attrattiva della scrittura di Giudici».¹⁹

v. 6: sul nome della via, o quantomeno sulla zona adiacente a essa, informano le prime stesure di *Altre tecnicità* nelle quali si legge «Poi Solferino e Micca» e «Imboccando Pietro Micca».

III) OUT OF LONELINESS

Out of loneliness compulta
Egli la mappa cittadina
La mente alle di lei
Ricordate parole:

¹⁷ In merito alla differenza tra focalizzazione zero e focalizzazioni variabili multiple si veda HERMANN GROSSER, *Narrativa*, cit., pp. 96-97; in ogni caso il risultato finale è quello di un narratore che non soltanto conosce tutta la vicenda, ma anche i sentimenti e i pensieri dei vari personaggi, per questo si è deciso di utilizzare l'ormai universalmente nota formula di “narratore onnisciente”.

¹⁸ ENRICO TESTA, *Parole prese a prestito*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, p. 214.

¹⁹ ENRICO TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 121.

la stazione
5 Non lungi – una mansarda
Casa senza portiere precauzione
Dell'uomo che si guarda
Data l'alta posizione –
Nell'alba infame l'infame scanfarda...

Prende la parola il narratore onnisciente, riportando per i primi quattro versi le azioni di U₂ – come se le descrivesse da una posizione privilegiata nel momento esatto in cui accadono –, poi i pensieri, introdotti dalla menzione del ricordo delle istruzioni di lei, poi nuovamente e senza alcuna indicazione (non un segno di interruzione, non la cesura dell'a-capo) le azioni o, meglio, l'atteggiamento di U₂: il timore di essere scoperto e così di vedere infangata la propria posizione sociale. Volendo indicare il momento esatto del cambio dalla citazione delle indicazioni di D alla diegesi del comportamento di lui, si deve considerare il settimo verso: «casa senza portiere» = racconto di pensieri; «precauzione | Dell'uomo che si guarda» = racconto di azioni. Problematico è l'ultimo verso. Non sembra plausibile ipotizzare che sia, coerentemente con il resto del testo, il punto di vista di U₂, il quale non avrebbe motivo di un giudizio tanto duro nei confronti di D, allo stesso modo non si giustificherebbe una simile opinione da parte del narratore, in quanto esterno. Ritengo che la soluzione più convincente sia ipotizzare la presenza del coro popolare. Questo punto di vista estraneo al triangolo amoroso verrà talvolta trasposto dal narratore, più o meno letteralmente – qui, ad esempio, il malevolo giudizio viene sublimato in un chiasmo ricercato – e più o meno estesamente.²⁰

Titolo: l'espressione inglese, da tradursi letteralmente con "dalla solitudine", ritengo assuma qui accezione causale, ossia "in virtù/a causa della solitudine".²¹

v. 2: è qui opportuno fare un rimando alla lezione dattiloscritta, poi cassata, delle carte inedite appartenenti all'archivio di Rodolfo Zucco: al posto di "egli" si legge "Lui/Quell'altro", esplicitando quindi l'identità del personaggio maschile (U₂). In questo caso ritengo che la decisione di sostituire la lezione originale con il più ambiguo "egli"²² sia mossa dalla volontà di confondere il lettore, mescolando le voci e sfumando i contorni tra le diverse identità: esattamente come accade nei sogni, dove una persona può essere contemporaneamente sé stessa e un'altra.

²⁰ Un esempio in cui il coro prende parola senza filtri è *Prospettiva*: più marcata è la mimesi del parlato, grazie anche all'inserzione del dialogo e di coloriture disfemiche.

²¹ Il *Cambridge Dictionary* recita: «used to show the reason why someone does something: "I took the job out of necessity because we had no money left"; "You might like to come and see what are we doing out of interest (= because I think you might be interested)"».

²² Nel processo correttorio di LM si preferisce alle menzioni e ai riferimenti precisi soluzioni meno definite, così anche in *Cina (Accordi)*, dove il nome di Fortini, esplicito in una stesura non definitiva, viene nascosto dietro a un più indistinto "lui" (cfr. FRANCO FORTINI, GIOVANNI GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di Riccardo Corcione, Olschki, Firenze 2018, p. 158). Mi sembra, però, che in questo caso la scelta sia dipesa più dal pudore che da una ricerca di vaghezza.

v. 9: «scanfarda», «termine antico per ‘puttana’, ‘sgualdrina’, cfr. Montale, *Quaderno di traduzioni*, da Pound, *Hugh Selwyn Mauberley* V 3: “Per una scanfarda spremuta”».²³ Anche qui è opportuno richiamare le lezioni delle prime due stesure del dattiloscritto, poi cassate in favore di “alba” (che introduce l’indicazione temporale poi esplicitata in *Storia*),²⁴ ossia “covo” e “nido”. Le due lezioni precedenti si collocano come una sorta di controcanto negativo dell’ampáro di *Accordi*: non più la tana rassicurante del grembo materno, ma il covo della “puttana”.

IV) I FORNICANTI

E là i furtivi fornicanti
Ascesi dall’ascensore
L’ultima rampa a piedi sospiranti
Speranzosi chissà se mai l’amore –
5 Lui discreto ma pimpante
Architetto del grande piano
Lei col cuore già alle gambe
Lui sussurrante ecco ci siamo.

Il lettore viene tenuto all’oscuro di quanto accade tra il momento della ricerca della casa di D e quanto avviene in questo testo, incerto sul luogo (non si sa di chi sia la casa) e sul tempo (non si sa quanto ne sia passato); soltanto procedendo nella lettura della sezione egli potrà rispondere alle domande e provare a ricostruire la successione dei fatti (in parte verranno narrati, in parte no). Si sottolinea nuovamente come la scelta di dosare e mescolare le informazioni avvicini il lettore all’uomo tradito: entrambi si ritrovano a dover fare delle supposizioni e delle ipotesi; anche il lettore sarebbe tentato di obiettare “Però ci sono dei vuoti”.

v. 1: l’avverbio di luogo non indica, come sembra suggerire il narratore (il fine, di nuovo, è quello di disorientare), la mansarda del testo precedente, ma la casa di U₂. L’informazione è ricostruibile soltanto in seguito grazie a *Storia*, vv. 18-21: «*Ti piacerebbe un giretto d’oblò?* | Non dirmi cosa avresti risposto tu | Perché a rispondere c’ero io – | Alles Gute, mi vesto e sono giù» e *Altri particolari*, vv. 3-10: «Salimmo per un caffè | Tutto è chiuso a quell’ora | La casa aveva i muri | Tinti di fresco bianchi | Arredo da arrivato | I ricchi mobili pesanti | E con la tua la confrontavo | Dimessa e quasi mesta».

v. 2: figura etimologica, costante stilistica nella poesia di Giudici.²⁵

²³ GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1563.

²⁴ *Storia*, v. 17: «Alle cinque nel buio graffiata da uno squillo».

²⁵ Cfr. RODOLFO ZUCCO, «*Beatrice dal verbo beare*»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici, «Il lettore di provincia», XXV, 88, dicembre 1993, pp. 3-17.

v. 6: nuovamente si sottolinea lo status sociale di U₂. Numerosi sono i riferimenti a riguardo in LM: «Dell'uomo che si guarda | Data l'alta posizione»,²⁶ «fu per ragioni di status»,²⁷ «Arredo da arrivato»,²⁸ l'intero testo di *Prospettiva*.

v. 7: il cuore, elemento frequente in LM,²⁹ qui va inteso come simbolo della trepidazione di D: il cuore – ossia le emozioni contrastanti che anticipano l'atto – ha effetto sul corpo, in particolare sulle gambe che, raggiunte metaforicamente, tremano.

VI) GOOD FRIDAY

Vicino a Pasqua alba d'un venerdì –
Però come sapeva che eri lì –
La soave mezzana l'aveva avvisato?
Lui ti aveva pedinato?
5 Dici – puntò sull'effetto sorpresa
Perché a quell'ora nessuno
Va a spasso e nemmeno in chiesa
Oppure – fu per ragioni di status
Come Boterus ci ha insegnato
10 O te lo sei sognata tu –
And we call this Friday good

Good Friday si pone in aperto dialogo con *Storia*, che nell'ordine della sezione lo precede, mimando un dialogo a “botta e risposta”. In questo caso è U₁ a prendere la parola. Egli sembra rispondere alla ricostruzione di D, donando al lettore nuove informazioni ancor più puntuale e sollevando dubbi a cui inizialmente cercano di rispondere le sue supposizioni; poi intervengono le repliche trasposte di D, le quali non sono citate letteralmente, ma riportate e “completate” dall'ironica³⁰ menzione di Botero.

v. 1: evidente è il richiamo al tradimento di Cristo e alla sua passione, in virtù del quale si colora di toni sacri la vicenda e si condanna a peccato grave l'infedeltà.

v. 3: rimane un mistero su chi sia la “mezzana” citata che, si noti, è l'unico personaggio a esulare dal triangolo amoroso.

vv. 8-9: si fa ironicamente riferimento a *Della Ragione di Stato* di Botero, ma si gioca anche sulla compresenza di rimalazzo per l'occhio (*status* : *Boterus*) e una rima imperfetta (*status* : *insegnato*) che sarebbe stata a piena identità fonica se il processo correttore si fosse fermato alla terza variante.³¹

²⁶ *Out of loneliness*, vv. 7-8.

²⁷ *Good Friday*, v. 8.

²⁸ *Altri particolari*, v.7.

²⁹ Cfr. *Luna* e *Il cuore*.

³⁰ In merito all'ironia giudiciana si rimanda a MARIO BOSELLI, *La gestione dell'ironia in “La vita in versi”*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 283-290.

³¹ Originariamente il testo leggeva: «insegnatus».

v. 10: oltre a essere una provocazione da parte di U₁, è un promemoria per il lettore: la narrazione si colloca all'interno di una dimensione onirica, dove non tutto può ricevere spiegazione (si ricordi la citazione in apertura da *Cuore di tenebra*).

v. 11: l'ultimo verso è una citazione da Eliot, *Four quartets*, *East Coker* IV 25: «Again, in spite of that, we call this Friday good», ma è anche una ripresa, in una struttura ad anello, del primo verso: l'allusione al Venerdì Santo viene qui esplicitata, infatti, come chiarisce la *Nota* d'autore: «Good Friday è per gli inglesi il Venerdì santo».³²

XIV) ALTRE TECNICALITÀ

Bisogno di precisione –
Come stavate sul sofa?
Io di qua lui di là
Poi lui sopra e io sotto –
5 L'arnese alquanto barzotto
Poi via – sbattuta e dritta
E in apparenza la stessa –
Anima essendo la vela
Che vola alla minima brezza

Interviene il narratore, che riporta i dialoghi dei due personaggi (vv. 1-2 U₁, vv. 3-5 D) e il punto di vista corale, mediato però ed elevato stilisticamente (la metafora dell'anima volubile come la vela preda del vento, l'iperbato), che nuovamente riafferma la riprovazione della donna. A corroborare l'ipotesi di un intervento del coro negli ultimi versi, oltre all'espressione di carattere popolare «sbattuta e dritta», concorrono i versi poi cascati delle stesure di prova: in questi si legge un giudizio negativo nei confronti di D: «Di una che si fa | Con sorriso di gelo | Frugar dov'è più calda»,³³ e quello favorevole esplicitato dall'appellativo di U₂: «l'uomo in gamba».

v. 5: «*barzotto*: variante toscana e romanesca di *bazzotto*, propriamente “non interamente cotto”, quindi “che sta in una condizione incerta”, “alquanto incerto”»,³⁴ da intendersi come “non totalmente eretto”.

vv. 8-9: una simile immagine, da interpretare nello stesso modo, è quella di *Moventi*, v. 18: «A un vento stupida festuca →».

XVI) NOTTI E GIORNI

.....
Notti e giorni ritessendo
La ragnatela nel cui centro

³² Si noti, significativamente, che il Venerdì Santo è anche il giorno dell'incontro tra Petrarca e Laura. L'effetto sconcertante della coincidenza dei due eventi – l'inizio della storia d'amore per eccellenza e il tradimento – è evidente.

³³ D'ora in avanti per economia non verranno menzionate, in questa sede, le minime divergenze testuali tra le diverse stesure.

³⁴ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1565.

Giacque il cuore dell'evento
.....
Il racconto non fa una grinza
5 Musa che stringi il Vate
Nella tua pinza
.....
Festinando alla tua fine
Ghirlandetta di spine

Il narratore onnisciente prende la parola ricapitolando la ricostruzione di U₁. Le file di puntini di sospensione danno conto di un *non detto*,³⁵ della reticenza del narratore, che concede al lettore solo pochi enigmatici versi.

v. 2: l'immagine della ragnatela/tela comunica l'idea di un intreccio da sbrogliare per risalire al «cuore dell'evento», che però – coerentemente con l'immagine della ragnatela – si porrebbe come negativo/esiziale (la presenza del ragno) per U₁, che cerca di raggiungerlo. Il campo semantico della tessitura prefigura il verbo *to concoct* di *Concocting*, unendo le sezioni *Ghirlandetta* e *Akt*.

v. 4: si tratta di una ripresa dal v. 5 della stesura manoscritta di *Tecnicalità*: «il racconto non fa una». Il verso, parziale e cassato, viene qui recuperato e completato («il racconto non fa una grinza»).

v. 5: si allude alla natura doppia della donna, contemporaneamente personaggio dell'amante e figura della poesia. Questa dopplicità trova la sua piena realizzazione in *Akt*.³⁶

vv. 7-8: in aggiunta a *ghirlandetta*, anche *festinare*, ossia “affrettarsi”, è lessema dantesco: *Purg.*, XXXIII, vv. 88-90: «e veggi via da la divina | distar cotanto quanto si discorda | da terra il ciel più alto festina» e *Par.*, XXXII, vv. 58-60: «e però questa festinata gente | a vera vita non è sine causa | in tra sé più e meno eccellente»;³⁷ utilizzato già in *O.K.*, v. 3-4: «Festinando alle sue | Alte sfere».³⁸

v. 8: come accennato, si richiama qui il dolore della Passione di Cristo e la natura sacrilega del “peccato” di D. Si noti inoltre il contrasto tra la leggerezza originaria del

³⁵ Riguardo alla scelta dei puntini di sospensione per non-raccontare cosa accade nel frattempo si veda GIOVANNI GIUDICI, *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989, pp. 138-139.

³⁶ Per una più completa spiegazione della duplice natura della donna in LM si veda SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama: "Il ristorante dei morti" e "Lume dei tuoi misteri"*, in EAD., *Vita con le parole*, Campanotto, Pasian di Prato 2001, pp. 75-96. Sulla mutabilità dei personaggi Tynjanov, in *Il problema del linguaggio poetico* che Giudici tradusse, afferma: «l'unità statica del personaggio (come in generale ogni unità statica in un'opera letteraria) risulta straordinariamente instabile: essa è infatti del tutto condizionata dal principio della costruzione, e può vacillare nell'intero contesto in quanto, in ogni caso particolare, si determina in base alla dinamica generale dell'opera», JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. italiana di Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968 (ed. or. Academia, Leningrad, 1924), p. XX.

³⁷ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1502.

³⁸ Ivi, p. 408.

dantesco “ghirlandetta” e la durezza delle “spine”, unita e potenziata dalla minacciosa e incombente fine prospettata dagli ultimi due versi.

XIX) GHIRLANDETTA

Musica e fiore
Mia viola e violetta
Che mi fai disperare
Con la tua ghirlandetta
5 Per il niente che è stato
E il buio che verrà
Del tutto che fu amato
Il tutto che resterà
Perché di tanta pena
10 L'amore sia narrato
La quasi santità
Del nostro unico peccato
Specchio del rotto cuore
Mia viola e violetta
15 Rendici puri con dolore
Ghirlandetta

Metricamente, si recupera qui l'anacreontica vittorelliana. Spostando l'attenzione all'interno della strofa si nota l'uso strutturante della misura versale: la prima strofa è ascendente (5, 6, 7, 7), la seconda e la terza si mantengono stabilmente, con qualche eccezione, sulla misura del settenario, l'ultima strofa, specularmente alla prima, è – seppur non perfettamente – discendente (7, 6, 9, 4). Si crea, dunque, una costruzione ad anello, che rappresenta figurativamente la ghirlanda. Avviandosi verso la fine della sezione, la matassa di voci che prendono la parola si infittisce, e risulta poco chiaro capire di chi sia il punto di vista adottato: se inizialmente sembrerebbe trattarsi di U_1 , che farebbe riferimento al dolore del tradimento («Che mi fai disperare»), all'amore tra i due («Del tutto che fu amato | il tutto che resterà») e all'irrilevanza del tradimento («Per il niente che è stato»); i versi «La quasi santità | Del nostro unico peccato | Specchio del rotto cuore» farebbero forse pensare alla presenza di U_2 , dove l'unico peccato sarebbe il rapporto frutto del dolore amoroso di lei; ma forse si tratta sempre di U_1 , che prenderebbe su di sé il dolore di tutti gli amanti sofferenti e, partendo dalla propria situazione, parlerebbe in realtà di una condizione generale. Per la comprensione del testo è necessario tener presente *Scena terza. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, di *Il Paradiso*, che si svolge nel cielo di Venere:

La scena si apre con la lettura da parte del Chierico dei primi tre versi della ballata LVI, interrotta bruscamente dall'intervento del Letterato moderno:
“No, non è questo il tema, | anche se un poco trema | la mente e forse il cuore
| all'Attore e all'Autore, | dal dubbio travagliato o dal timore | che forse non
ci sia | uno sbaglio, un abbaglio, | un qualche errore di filosofia... | Pensando

alla sorte funesta | che il nostro immenso Poeta | assegnò a Paolo e France-sca... | pensando a ogni dannato o destinato | al crudo inferno o al foco che li affina | forse per molto o per poco | di uno stesso consimile difetto: | qual fu del primo Guido e di Messer Brunetto... | Benché ci sia ragione di sorriso | e sperata clemenza avere adesso | come presto vedrete | beate due signore | che pur non si negarono alla sete | di ciò che in terra chiamano l'amore | e che spesso è una trappola, una rete".³⁹

Titolo: il senso della ghirlandetta, di eco dantesca – *Per una ghirlandetta* – è qui arricchito dall'interpretazione della prima occorrenza del lessema, in *Notti e giorni*, dove non è la ghirlanda fiorita della ballata, ma una corona di spine.

v. 2: «viola e violetta» sono un chiaro riferimento alla ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, dove Violetta, così come Fioretta, sono il *senhal* della donna amata (dalla bibliografia sulla ballata non si ricava risolutivamente se dietro ai due *senhal* si cela la stessa donna).⁴⁰

v. 13: Si sottolinea nuovamente l'importanza del “cuore” come elemento ricorrente in LM.

vv. 15-16: si riprende il tema della Passione, anticipato dalla già citata «ghirlandetta di spine». Allo stesso modo di quanto fa un credente con Dio, l'uomo offre il proprio dolore a D, in cambio della Grazia.

v. 16: allo stesso modo di Violetta e Fioretta, si può ipotizzare che anche Ghirlandetta sia un *senhal* per la donna amata. Il poeta si serve sapientemente della posizione di inizio verso per un aumentare in modo raffinato il mistero e l'ambiguità della pratica del nomenclastro: se è vero che la seconda occorrenza del termine è ben distinta dalla prima al v. 4 grazie all'uso della maiuscola, si potrebbe obiettare che ciò dipenda semplicemente dalla sua posizione all'interno del verso.

A differenza di U₁ e U₂, che sono entità *narrate*, D è quasi sempre *narrante*: rispetto ai personaggi maschili lo squilibrio di potere è enorme, giacché D ha la possibilità di manipolare i fatti e rinarrare quanto accaduto in proprio favore: omissione e rilettura di particolari, attenuazione della propria colpa, tutto raccontato con enorme precisione e ricchezza di dettagli, a rendere più credibile la narrazione e quindi più efficace la manipolazione.

V) STORIA

Ho avuto sì una storia – quel tale del treno
Mais sans jouir e una volta soltanto
E sul sofà – e nemmeno
Proprio nudi benché l'atto fu quello –
5 Macché giovane e bello: basso, grasso
Pieno di boria tra il furbo e lo scemo

³⁹ Dal commento di Zucco, cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1567.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

Quando racconta che ha molto vissuto
Però era stato gentile una sera di neve
Io tutta lieve e te lontano un abisso
10 Da tanti pianti che mi avevi fatto fare –
Volevo cancellare le mie pene
Volerti non troppo bene:
Anche se intanto tu eri tornato esemplare
Mio solo tutto amore al mio servizio
15 Ma il ricordo mordeva come un vizio
Quando è successo a marzo una mattina
Alle cinque nel buio graffiata da uno squillo:
Ti piacerebbe un giretto d'oblio?
Non dirmi cosa avresti risposto tu
20 Perché a rispondere c'ero io –
Alles Gute, mi vesto e sono giù.

Nella quinta poesia della sezione prende la parola per la prima volta D, la quale è anche la prima a definire un narratario, ossia U₁ (l'identità si palesa nella seconda strofa). Qui si colmano alcune lacune del tessuto narrativo e si dà una panoramica della vicenda: lei racconta quanto ha preceduto il rapporto sessuale, con i tre momenti della vicenda scanditi nella strutturazione in tre strofe. La poesia si apre con una confessione, che sembrerebbe essere fatta al narratario (egli appare sì esplicitamente solo nella seconda strofa, ma retroattivamente si comprende essere lui l'interlocutore anche nella prima) e che rafforza il tono inquisitorio (come se si trattasse di una raccolta di deposizioni) della sezione. Da notare la volontà di sminuire l'importanza del tradimento: quello che in altre poesie viene appellato come “dottore”,⁴¹ “architetto del grande piano”⁴², “uomo influente”⁴³ qui è declassato a “quel tale del treno”. La specificazione dell'assenza del letto, che ritorna anche in *Domina non sum digna*, è di fondamentale importanza nella strategia narrativa di D, quasi che la scelta di non consumare il rapporto nel luogo tradizionalmente adibito all'atto sessuale attenui la gravità del tradimento, che in questo senso – ossia in virtù del mancato rispetto delle usanze tipiche – sarebbe spogliato del suo significato fino a diventare (almeno nelle speranze e nella ricostruzione di D) un tradimento a metà, parziale, e per questo insignificante. Si notino le raffinate tecniche manipolatorie di D: gli stessi elementi che caratterizzano un rapporto passionale – i vestiti non vengono tolti del tutto e non si raggiunge il letto perché si è vinti dalla voglia – sono qui riletti in favore di un indebolimento del valore dell'atto.

Nella seconda strofa, come detto, si esplicita l'identità del narratario e si racconta, con gran guadagno del lettore, di ciò che anticipò l'atto: il momento dell'incontro dei due⁴⁴ e il movente che spinse la donna all'infedeltà, ossia la delusione e il dolore per il rapporto

⁴¹ *Prospettiva*, v. 4.

⁴² *I fornicianti*, v. 6.

⁴³ *Moventi*, v. 5.

⁴⁴ In *Moventi* si ripete e specifica il luogo del primo incontro (minuetto).

non felice con U_1 . Si noti come attribuendo all'infelicità di coppia una natura causale D si spoglia di parte della colpa, assegnandola implicitamente a U_1 e quindi attenuando la gravità del tradimento. La terza strofa rappresenta l'istante in cui si manifesta l'imminenza del tradimento, in contrasto con l'apparente ritrovata pace e serenità di coppia – «Anche se intanto tu eri tornato esemplare | Mio solo tutto amore al mio servizio»; la cesura strofica e l'apertura con il “ma” avversativo sottolineano questo scarto, tanto da far apparire la decisione di lei sorprendente (in realtà non veramente inattesa, poiché si conosce bene quello che sta per succedere, ma inaspettata rispetto a quanto si attenderebbe normalmente in seguito alla riconciliazione amorosa). La natura della narrazione di D – estremamente informativa sullo svolgersi degli eventi –⁴⁵ rafforza ulteriormente l'impressione che si tratti di una sorta di “deposizione” a fronte di insistenti domande da parte di U_1 .

v. 1: si dà per nota l'informazione sull'identità di U_2 , come se il testo fosse un lacerto di conversazione tra D e U_1 , facente riferimento a qualcosa che rimane ignoto al lettore, qualcosa che si svolge al di là dei confini del testo.

v. 7: la stesura dattiloscritta precedente, poi cassata, reca «si vanta», informando ancora più chiaramente dell'intento autoriale di rappresentare la manipolazione di D , esacerbando la descrizione impietosa di U_2 .

v. 15: nuovamente è interessante osservare le varianti dattiloscritte, in cui si legge «già mi credevo senza vizio/malefizio»: queste prevedevano la dimostrazione di un disinteresse ancora maggiore da parte di D nei confronti di U_2 , accentuando il disprezzo (almeno il disprezzo *narrato*).

v. 18: l'unica intrusione nella narrazione di D è la citazione delle parole di U_2 , pronunciate, si intuisce, al citofono, qui introdotte dai due punti e delimitate dall'uso del corsivo. È interessante notare che, in questo caso, c'è una demarcazione grafica del discorso riportato – delimitazione solitamente assente – con l'intenzione di sottintendere una maggiore precisione ricostruttiva da parte di D , con le già menzionate conseguenze.

v. 21: la locuzione tedesca, di squisito gusto ironico⁴⁶, si inserisce nel più ampio sistema di riferimenti all'identità linguistica tedesca della donna, presente in tutta la raccolta.

VII) ALTRI PARTICOLARI

Però ci sono dei vuoti
Ed egli indaga ancora –
Salimmo per un caffè
Tutto è chiuso a quell'ora

⁴⁵ Grazie a *Storia* si viene a conoscere l'ora esatta, il periodo, il luogo (dalla casa di D si passa alla casa di U_2), le modalità di comunicazione (lo squillo del citofono da parte di lui sotto casa), e, come detto, il momento del primo incontro.

⁴⁶ GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1563: «*Alles Gute*: espressione augurale tedesca, qui evidentemente in senso ironico».

5 La casa aveva i muri
Tinti di fresco bianchi
Arredo da arrivato
I ricchi mobili pesanti
E con la tua la confrontavo
10 Dimessa e quasi mesta
Ma forse lo penso adesso
Chissà cos'avevo in testa
Parlammo di solitudini
Poi di teatro poi di niente
15 Gli dissi – tu che non mi piaci
Tu così poco intelligente
È stato lì precisamente
Che mi ha stretta e baciata
Mi ha presa come se dormissi
20 Non chiesto né rifiutato
E cosa altro aggiungere –
Fingevo un'aria divertita
Lui si appartò un istante
E di soppiatto sono uscita
25 Mattiniere salivano
Voci su dalle scale –
Fui per brevi attimi incerta
Se andare avanti o tornare
.....

Nuovamente è il narratore onnisciente a introdurre le parole di un personaggio, in questo caso D: U₁ non è ancora appagato del quadro fornito e incalza ancora una volta la donna, che ritorna sull'accaduto. La ricostruzione, piuttosto precisa – si spiega il motivo della scelta di salire in casa, si descrive l'ambiente, si dà notizia degli argomenti del discorso, dell'atteggiamento di lei, del momento del bacio e poi del rapporto e infine della fuga – non è comunque soddisfacente per l'uomo-inquisitore, che nuovamente e ossessivamente chiederà delucidazioni sul momento preciso dell'atto, che qui viene sorvolato e tacito («E cosa altro aggiungere»). Considerando l'identità del narratario, è naturale dubitare dell'affidabilità della narratrice:⁴⁷ i numerosi giudizi negativi nei confronti di U₂, la sua ritrosia, sono artifici per discolparsi e attenuare la gravità dell'atto.

v. 7: si noti il giudizio negativo dell'implicita ostentazione dello status di U₂, inizialmente assente nelle prime varianti del verso: “ben curato”, “disegnato”, “molto studiato” non presuppongono la stessa critica di snobismo che sottintende l'espressione “da arrivato”. Si richiamano i vv. 6-8 di *Out of loneliness*: «precauzione | Dell'uomo che si guarda | Data l'alta posizione –».

v. 13: è un ottimo esempio della pratica di ricerca della *parola giusta*: accanto al testo dattiloscritto Giudici annota una lista di possibili varianti, tra le quali sceglie –

⁴⁷ E non è un caso se nelle stesure dattiloscritte di *Altre tecnicità* sia appellata “bugiarda”.

cerchiandola – quella che poi, con una minima modifica, entrerà a testo, spodestando la lezione primaria, evidenziata da un riquadro. La lista elenca: “del suo lavoro”, “di vanità”, “di socialismo”, “di carriere”, “di solitudine” (cerchiata), “di alienazione”. È uso del poeta rilevare le lezioni che non lo soddisfano; i riquadri – spesso parentesi quadre – servono da *memento*. Non sempre alla scelta di mettere in evidenza una parola corrisponde un cambio effettivo della variante.

vv. 19-20: si noti che anche qui D sottolinea la propria indifferenza e inerzia. L'intenzione d'autore è resa ancor più chiara prendendo in considerazione la storia evolutiva del testo: si passa da una quota, seppur minima, di presenza attiva nel processo di scelta – «Ma non del tutto scoraggiato» e «Ma non lo avevo scoraggiato» – a una situazione intermedia dubbia – «Non saprei se incoraggiato» – infine all'estraneità della donna dalla decisione, passiva e preda delle scelte di U₂: «Non respinto né aiutato» e, infine «Non chiesto né rifiutato».

X) DOMINE, NON SUM DIGNA

Basta con questo elucubrare – benché lo so
Quanto ci può confortare
Un minimo di governata follia
Affinché non soltanto non si dia
5 Ma sia non esser stato
Quel che straparla il tuo senno alienato
O.K. ripeterò – Signore, non sono degna
Che vieni sotto il mio tetto:
Ma cosa vuoi che sia una volta sola
10 E senza l'agio di un letto

Il titolo, forse il più esplicito rimando religioso della raccolta, e i vv. 7-8 sono citazioni da Mt 8, 7-8: «Et ai tilli: Ego veniam et curabo eum. Et respondens centurio ait: Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur puer meus», ovviamente qui richiamati con intento ironico e dissacrante. Il testo – è D a prendere la parola e il narratario è, come consuetudine, U₁ – si pone come risposta a una nuova assillante richiesta di chiarimento.

vv. 1-2: sul ruolo della rimalmezzo si veda RODOLFO ZUCCO, *Rima, rima interna, “en-jambement”: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 229-246. Si noti soltanto che qui è impiegata la successione anomala. Per un esempio di rimalmezzo tipica si veda *Rospo*.⁴⁸

⁴⁸ Cfr. vv. 8-12 (corsivi miei): «Quello in casacca nera || Che gli toccò il braccio | Con accento lombardo – | È un quarto d'ora che *ti guardo* il prossimo | Che fai scappare sparò».

v. 6: l'affermazione di D è un tentativo di manipolare U₁: lei cerca di minare la validità dei dubbi e delle richieste, le liquida come ossessioni prive di senso, insistendo nello sforzo di sminuire la gravità del tradimento.

v. 8a: si noti che le stesure dattiloscritte contano un verso in più tra l'ottavo e il nono, un verso in cui la citazione dal vangelo di Matteo continua con effetto estremamente dissacrante:

O.K. ripeterò – Signore, non sono degna
Che vieni sotto il mio tetto:
Ma dimmi appena una parola
Ma cosa vuoi che sia una volta sola
E senza l'agio di un letto.

Si interrompe bruscamente la formula biblica inserendo la menzione del rapporto sessuale. Nel punto in cui il lettore si attenderebbe l'affermazione della salvezza in Dio («e io sarò salvata») si fa rimare *parola* (divina) a *sola*.⁴⁹

vv. 9-10: si evidenzia l'eccezionalità del gesto, la mancanza del letto e, di conseguenza, l'irrilevanza dell'atto: come accennato precedentemente, il rapporto sessuale tradizionalmente inteso prevede il rispetto di *luoghi comuni*: innanzitutto la spogliazione, la collocazione nel luogo principale deputato alla consumazione dell'amore – il letto; sottolineare l'inadempienza di questi passaggi è un modo per depotenziare e invalidare l'atto.

XI) TECNICALITÀ

Però ci sono dei vuoti – i vestiti
Che avevi... Bruciali!
E poi
Le necessarie tecnicalità –
L'esatta successione
5 Della parziale sia pur spoliazione –
Vuole il minuto vero –
A cosa fosse intento
Essere nell'inerme suo frattempo –
Vuole la proiezione
10 Della penetrazione –
Buio schiuderti ferita
Selva e tana di sua vita

Grazie alle carte dattiloscritte si intuisce che nella mente dell'autore in origine esisteva un solo testo, *Tecnicalità*, che riportava contemporaneamente le informazioni ora contenute in *Tecnicalità* e *Altre tecnicalità*, separati in un secondo momento (il rapporto tra i

⁴⁹ Si comprende a pieno la potenzialità sorprendete della coppia *parola* : *sola* considerando che il legame semantico istituito dalla rima non riguarda soltanto le parole omofone, ma tutta la misura del verso in cui sono inserite, in merito cfr. BENOÎT DE CORNULIER, *La rime n'est pas une marque de fin de verse*, «Poétique», 46, 1981, pp. 247-256.

due titoli è lo stesso che concorre tra *Spiegazioni* e *Altre spiegazioni* di *Akt*). La prima trascrizione dattiloscritta è una traccia di questo ur-testo: i primi due versi appartengono a *Tecnicalità*; ci sono poi i vv. 2-3,⁵⁰ scomparsi dalle stesure finali dei due testi, i vv. 4-5 e 7-8 confluiti poi in *Altre tecnicalità*, il v. 6 ripreso (compresa l'iniziale variante cassata) – seppur riscritto e dislocato – da *Tecnicalità* e infine il v. 9 cassato.

Interviene il narratore onnisciente sul bisogno ossessivo di esattezza di U₁, sui particolari, sui tecnicismi appunto: la successione esatta degli eventi (non sono sufficienti il giorno e l'ora, «Vuole il minuto vero») e ancora, con formulazione geometrica, la «proiezione della penetrazione». Probabilmente il secondo verso e metà del primo sono una citazione delle parole di U₁.

Titolo: calco dall'inglese *technicality*. Per simili processi si veda quanto detto per “pruderie” in *Sopralluogo*.

vv. 4-5: i particolari del rapporto vengono, con effetto straniante, isolati dal contesto generale al fine di essere analizzati, fino diventare dei “procedimenti” spersonalizzati.

vv. 7-8: nella volontà di U₁ di conoscere il momento preciso per sapere dove lui fosse impegnato nel “frattempo” – la scelta lessicale prefigura il successivo *Meantime* – si richiama *Contrappasso*.

v. 12: la metafora del sesso femminile come elemento vegetale e alcova sicura è una costante stilistica di LM: si vedano *Ampáro* e *Luna* in *Accordi* e *Savana* in *Akt*.⁵¹

XVII) MOVENTI

Tu che arzigogoli quali dovettero
Essere le mie misurazioni
Le volte che precedettero
La maledetta mattina
5 Nel minuetto con l'uomo influente
Al quale avevo detto in garanzia
Che a dameggiarlo mio solo movente
Era uno scambio di compagnia –
Niente vi fu di meditato – niente
10 Se non la triste spina
Dell'anima sparsa e clandestina:
Contro te contro me sbrecciare il muro

⁵⁰ È possibile collocare questi versi nel solco di quanto accade in *Domine non sum digna*: esattamente come nel caso dell'eliminato v. 8a, anche questi due versi contengono un'associazione dissacrante: il sesso femminile adorato dall'uomo come l'altare di una chiesa: «o foro di delizia | O giardino da me chiamato altare...».

⁵¹ In *Ampáro* il grembo della donna è sia elemento terrestre, in quanto paesaggio collinare: «Carezza delle mie mani che non è movimento | Delle mie mani sul tuo corpo ma il tuo corpo | Pieno che lungo il confine le esclude | Fra il suo vallivo profilo e l'aria»; sia alcova, luogo sicuro, ampáro per l'appunto. In *Luna* è elemento vegetale «Bella luna di penombra | Quando voltata alla finestra | Tendi la tenda che nasconde | Un batticuore di foresta»; e così anche in *Savana*: «E cane che punta il muso | Tendo il collo voluttuario | Insinuandomi al dischiuso | Orto del santuario». Al riguardo si veda anche *Giovanni Giudici – Agenda 1960 e altri inediti*, «istmi», 23-24, 2009.

Della mia fedeltà solo quel poco –
Non sapevo che c'era all'aldilà
15 Il colpo di pugnale al noi di prima
Questo sangue del dopo
Senza allegria piuttosto con viltà
A un vento stupidia festuca –
Forse così un ragazzo per una volta
20 Si buca.

Questa è l'ultima poesia in cui D prende la parola e come sempre U₁ è narratario che si interroga sulle «misurazioni», da intendersi con “valutazioni”. Il pentimento e il rimorso per il tradimento divengono più esplicativi e assumono connotazioni sacre: innanzitutto la mattina del rapporto, che si sa essere il Venerdì Santo, è «maledetta»; il movente, che si afferma non essere premeditato, è la «spina» del dolore provato dall'essere ignorata dall'amato; l'anima è «sparsa e clandestina», come quella dei dannati; e infine, eloquentemente, la menzione del *poi* – “al di là” univerbato – è menzione dell'inferno. Al rimorso si accompagna, ancor più chiaramente che nei testi precedenti, la volontà di convincere U₁ a credere nella trascurabilità dell'atto: si rimarca la sua aleatorietà (un incontro casuale in treno) e il suo squallore («Senza allegria piuttosto con viltà»). D, nel suo rimorso, arriva a umiliarsi, paragonandosi a un fuscello in balia del vento, priva di volontà e di vigore, in parallelismo evidente con il giudizio negativo del coro di *Altre tecnicità*.

v. 5: si richiamano i dettagli di *Storia*.

v. 7: «dameggiarlo: dameggiare è attestato nel significato di “corteggiare (una donna)”; qui invece “accompagnare nella parte di dama”, o “blandire”».⁵²

v. 10: evidente eco del v. 8 della subito precedente, nella successione della sezione, *Notti e giorni*.

v. 18: «festuca», ossia “pagliuzza”, “fuscellino di paglia”, è lessema dantesco: cfr. *Inf.*, XXXIV, v. 12: «e trasparien come festuca in vetro». Volendo convincere U₁ del suo pentimento, D condanna la propria volubilità richiamando il giudizio del coro espresso ai vv. 8-9 di *Altre tecnicità*: «Anima essendo la vela | Che vola alla minima brezza». L'immagine della donna preda del vento, ossia, metaforicamente, in balia del proprio desiderio e il lessema dantesco evocano la condizione delle anime nel quinto canto dell'*Inferno*.

Sarebbe proficuo che future prospettive di ricerca comprendessero l'ampliamento dell'analisi alla totalità di *Lume dei tuoi misteri*, indagando le diverse tecniche narrative adottata da Giudici e prestando particolare attenzione ad *Akt*, in virtù della sua frammentarietà e oscurità. Volendo espandere la ricerca ad altre opere di Giudici, sarebbe interessante operare un “carotaggio” all'interno della sua produzione, abbracciando senz'altro la polifonica *Il ristorante dei morti*, al fine di esaminare la diversa prospettiva e, come con una cartina tornasole, osservare lo scarto costituito dal salto di *Lume dei tuoi misteri* rispetto alla produzione precedente:

⁵² GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1565.

[...] è con questo nuovo libro che Giudici misura i passi decisivi della nuova “svolta” poetica, consistente, in sostanza, nell’assumere a soggetto della poesia la poesia stessa (la lingua stessa), dentro la quale non attraverso la quale percepire la referenzialità del mondo e di sé.⁵³

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFIBRO, *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 115-126.
- STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151.
- MARIO BOSELLI, *La gestione dell’ironia in “La vita in versi”*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 283-290.
- FERDINANDO CAMON, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey 1978.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Zanzotto nei Meridiani. Poeti a Segrate*, «allegoria», XII, 36, settembre-dicembre 2000, pp. 165-175.
- DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del Seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser, Basel 1992, pp. 169-213.
- GIAN CARLO FERRETTI, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», I, 2, 1972, pp. 211-218.
- FRANCO FORTINI, GIOVANNI GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di Riccardo Corcione, Olschki, Firenze 2018.
- GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972).
- ID., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. Seuil, Paris 1983).
- PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, Carocci, Roma 2012.
- GIOVANNI GIUDICI, *Lume dei tuoi misteri*, Mondadori, Milano 1984.
- ID., *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985.
- ID., *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989.
- ID., *Poesie (1953-1990)*, vol. II, Garzanti, Milano 1991.
- ID., *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2000.
- Giovanni Giudici – Agenda 1960 e altri inediti*, «istmi», n. 23-24, 2009.
- HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano 1985.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017.

⁵³ SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama*, cit., p. 89.

- SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama: "Il ristorante dei morti" e "Lume dei tuoi misteri"*, in EAD., *Vita con le parole*, Campanotto, Pasian di Prato 2001, pp. 75-96.
- CONCETTA MARIA PAGLIUCA, FILIPPO PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Biblion, Milano 2021.
- MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi*, in ID. *Letteratura e ermeneutica*, Olschki, Firenze 2002, pp. 207-230.
- GERALD PRINCE, *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984 (ed. or. De Gruyter, Berlin 1982).
- GIOVANNI RABONI, *Giudici sosia di sé stesso* (1972), in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 1976, pp. 446-450.
- ID., *La vita in versi*, in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 1976, pp. 312-318.
- CESARE SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di) *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 25-44.
- ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *Comunicazione e oscurità*, in LORETTA INNOCENTI et al. (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, il Mulino, Bologna 1994.
- SABRINA STROPPA, LAURA GATTI (a cura di), *Perché commentare la poesia contemporanea? L'esperienza del commento a "Ora serrata retinæ" di Valerio Magrelli*, in DANIELA BROGI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 221-238.
- ENRICO TESTA, *Parole prese a prestito*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 111-134.
- ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. italiana di Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, il Saggiatore, Milano 1968 (ed. or. *Problema stichotvornovo jazyka*, Academia, Lenigrad 1924).
- RODOLFO ZUCCO, *Rima, rima interna, "enjambement": sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 229-246.
- ID., *Commento e autocomento: esperienze editoriali*, in MASSIMO GEZZI, THOMAST STEIN (a cura di), *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, Pacini, Pisa 2010, pp. 107-122.
- LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-74.



Share alike 4.0 International License