

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Corso di dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale

XXXIV Ciclo

Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici

Giudici, Zanzotto, Raboni

Autonomie ed eteronomie della prosa

L-FIL-LET/14

Candidato:

Massimiliano Cappello

Tutor:

Ch.ma Prof.ssa Laura Neri

Coordinatore del dottorato:

Ch.mo Prof. Fabrizio Slavazzi

A. A. 2020/2021

INDICE

IL PERICOLO E L'ORGOGGIO. UN'INTRODUZIONE	11
---	----

PARTE I. DALLA FINE

1. MANOVRE DI ACCESSO A UN'EPOCA	39
2. GIOVANNI GIUDICI: DUE MASCHERE, UN VOLTO	51
3. ANDREA ZANZOTTO: NOSTALGIA DI UN METODO	76
4. GIOVANNI RABONI: ICONOCLASTIA E REDENZIONE	103

PARTE II. DALL'INIZIO

5. GIUDICI. TESTIMONIARE, RIFLETTERE, RISPECCHIARE	141
1. <i>Incipit</i> : altri conti con la storia	144
2. Organicità e coerenza	154
3. <i>Fuochi di retroguardia</i> «verso» Hiroshima	166
4. Antispecialismo e autobiografismo	175
5. Prima e dopo Lukács	187
6. La roncola, la lampadina e il caso: i saggi centrali di LVH	205
7. <i>Explicit</i> : la lutte finale	212
6. ZANZOTTO. «TRA COTANTO SENNO»	246
1. <i>Incipit</i> : nel pagliaio, o preliminari sulla critica di Zanzotto	246
2. Prospettare un consuntivo: possibili prefazi	263
3. Il «poco» e il «soppresso»	273
4. Un <i>croniqueur</i> «sottobanco»	280
5. Nel campo magnetico: la testa di Medusa	305
6. Il «sopra» e il «fuori»: fratellanze poco ortodosse	318
7. <i>Explicit</i> : «in questi paraggi della scrittura»	332

7. RABONI. UNA VERIFICA QUOTIDIANA	337
1. <i>Incipit</i> : attorno al «libro» di Raboni	337
2. Tra il libro e l'opera: porosità critico-poetiche	344
3. Tra il «libro» e la «raccolta»	353
4. Il libro, il diario	363
5. Il libro di Raboni	374
6. «Dalla parte della realtà»: prolegomeni all'«operazione»	386
7. <i>Explicit</i> . Un libro, tre numi	396

PARTE III. TESTI INEDITI E DISPERSI

GIOVANNI GIUDICI	401
«Una volta per sempre»	402
<i>La gestione ironica (prima parte)</i>	405
ANDREA ZANZOTTO	418
<i>Il castello di Atlante e la lingua delle dame</i>	419
<i>Ungaretti. La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia</i>	428
GIOVANNI RABONI	435
<i>La poesia di Vittorio Sereni. Le differenze</i>	436
<i>Non facciamola uscire dal ghetto. Un poeta parla di poesia</i>	439
BIBLIOGRAFIA	443
INDICE DEI NOMI	476

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Opere di Giovanni Giudici

- ACP G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* (1992), a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017.
- AG Archivio Giovanni Giudici, conservato presso il Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), Università degli studi di Milano.
- A60 G. Giudici, *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 23-24, 2009.
- CGF F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2018.
- CGS G. Giudici, V. Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, prefazione di E. Esposito, Milano, Archinto, 2021.
- DNC G. Giudici, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano, Mondadori, 1985.
- FD G. Giudici, *Frau Doktor*, Milano, Mondadori, 1989.
- FO *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 35-36, 2015.
- LVH G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- PG G. Giudici, *Un poeta del golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*, prefazione di C. Di Alesio, Milano, Longanesi, 1995.
- PFFA G. Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996.
- TR G. Giudici, *Trentarighe. La collaborazione con «L'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesse, Lecce, Manni, 2021.

- VP G. Giudici, *La vita in prosa. Scritti biografici, letterari, politici*, a cura di S. Guerriero, con un ritratto di O. Pivetta, Roma, edizioni dell'asino, 2021.
- VV G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, Cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000.

Opere di Andrea Zanzotto

- AD A. Zanzotto, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994; ora in SL.
- ATT *Andrea Zanzotto. E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*, «il verri», 77, 2021.
- CZV S. Volpato, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto. Analyse de la correspondance entre Andrea Zanzotto et Vittorio Sereni* (relatori: G. Sangirardi, G. Bongiorno, S. Dal Bianco), Université de Lorraine-Università di Siena, 2020.
- FA A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991; ora in SL.
- LP A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.
- PC A. Zanzotto, *Prospezioni e consuntivi*, in PPC, pp. 1085-377.
- PPC A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999.
- SL A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, 2 voll., a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- RI C. Mazzacurati, M. Paolini, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, presentazione di M. Lodoli, con VHS, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2001; prefazione di F. Marcoaldi, con dvd, Roma, Fandango, 2007.
- TP A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.
- TTI A. Zanzotto, *Traduzioni trapianti imitazioni*, a cura di G. Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

Opere di Giovanni Raboni

- BF G. Raboni, *Baudelaire (e Flaubert). La carne si fa parola*, a cura di P. Valduga, Torino, Einaudi, 2021.
- BTBL G. Raboni, *I bei tempi dei brutti libri*, Milano, Transeuropa, 1988.
- CO G. Raboni, *Contraddetti*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1998.
- CP G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di G. Raboni, Parma, MUP, 2015.
- CRB B. Ziglioli, C. Betocchi, G. Raboni: *Carteggio 1953-1982. Edizione critica e commentata*, Tesi di dottorato (tutor: M. Girardi, A. Marchetti), Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017.
- CRC G. Cesarano, G. Raboni, *Lettere 1961-1971*, a cura di R. Zucco, in «Istmi. Tracce di vita letteraria», 27, 2011, pp. 139-99.
- DP G. Raboni, *Devozioni perverse* (1994), ora in OP, pp. 845-937.
- LG G. Raboni, *Il libro del giorno. 1998-2003*, Milano, Fondazione «Corriere della Sera», 2009.
- MSZ? G. Raboni, *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro (1964-2004)*, a cura di L. Daino, Milano, Mondadori, 2019.
- OP G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- PGR A. Dei, P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi (Firenze, 20 ottobre 2005)*, Roma, Bulzoni, 2006.
- PSN G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1986, vol. VII, pp. 209-48.
- PSF G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del secondo Novecento italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- P60 G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta* (1976), ora in OP, pp. 205-468.
- QA A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

- QP G. Raboni, *Quaderno in prosa*, Milano, Lampugnani Nigri, 1981.
- TP2014 G. Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di R. Zucco, Torino, Einaudi, 2014.

Che tutto «vada avanti così»: *questa* è la
catastrofe. [...] L'inferno non è nulla
che ci attenda, ma questa vita qui.
(W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*)

Non è vero che siamo in esilio
[...]
Non è vero che saremo perdonati.
(F. Fortini, *Prima lettera da Babilonia*)

Il pericolo e l'orgoglio. Un'introduzione

La poesia non dà pane: è il titolo di una trasmissione andata in onda per la RSI quattro giorni dopo il rapimento Moro, il 20 marzo 1978. Quattro poeti – Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Raboni e Carlo Villa; moderati da un quinto, Giovanni Orelli – si confrontavano allora, per il piccolo schermo, sui rapporti tra poesia e pubblico. Con una *mise en abyme* tanto volontaria quanto sintomatica, il programma-contenitore ha per titolo «Questo e altro».

Zanzotto, interrogato sul tema «condizioni e condizionamenti dello scrittore», parla di «progressiva erosione» della funzione «naturalmente, non coattamente, pubblica della poesia», ravvisabile nell'episodio purgatoriale dell'incontro di Dante con Stazio:

nel mondo gerarchizzato medievale il poeta era con una funzione anche esplicitamente pedagogica che in Dante emerge [*sic*], una funzione terapeutica generale nei riguardi di tutta la società senza che nessuno quasi più glielo dicesse: era così. Poi le situazioni sono cambiate, le specializzazioni delle attività umane hanno fatto sì che soprattutto durante il secolo scorso anche la prosa (proprio come produzione che sta a metà tra il poetico e ciò che è comunicazione pura, relazione, il romanzo in poche parole) [*sic*]. Oggi, la funzione pubblica e immediata e quasi non avvertita di quello che poteva essere in passato il poeta è caduta fuori campo, c'è stata una progressiva emarginazione di questa figura. Quindi anche la poesia ha perso un po' i suoi connotati nell'ambito di questa emarginazione.¹

¹ *La poesia non dà pane*, «Questo e altro», a cura di G. Orelli, RSI, 20 marzo 1978 [con V. Sereni, A. Zanzotto, G. Raboni, C. Villa]. Ringrazio Giovanni Zanzotto, Matteo Giancotti, Marco Maschietto e l'Università di Padova per avermi permesso di reperire questo materiale. Cfr. anche *Purgatorio*, xxx.

Nelle parole di Zanzotto sembra delinearsi una vera e propria teoria degli atti linguistici alle cui estremità, separate dalla membrana della «prosa»-«romanzo», si situerebbero la «poesia» e la «comunicazione»-«relazione»; anche perché a quest'altezza la sua elaborazione teorica sta evidentemente affrontando la lettura di Roman Jakobson:

Direi che il condizionamento oggi si riflette a innumerevoli livelli, ma in ogni caso io penso che l'atteggiamento di coloro che scrivono versi da un passato remotissimo all'attualità continui a essere lo stesso, ed è comunque un bisogno di saggiare l'esistenza di una voce [...] che poi evidentemente passa a essere comunicazione, passa a essere volontà di circolazione di messaggi intrecciati a vari livelli. Ma proprio in quel settore dei messaggi, la voce della poesia mi sembra quella che è più derubata delle sue peculiarità; direi che la stessa funzione poetica [...] come l'ha definita Jakobson, è stata distorta soprattutto in tempi abbastanza recenti in direzioni che meritano attenzione.²

Così il presente lavoro, indulgiando su una contraddizione (si spera) soltanto apparente, vorrebbe circoscrivere entro il campo della «prosa» la sua varietà saggistica e critica. Ponendo l'enfasi, da un lato, sugli attributi della *oratio pro(r)sa*, ravvisabili nel negativo dei versi: «è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico [...] prosa quel discorso in cui ciò non è possibile».³ Dall'altra, sul valore di «comunicazione» e «relazione» che queste scritture tentano di instaurare, spesso in rapporto al poetico, smarcandosi dall'invenzione e dall'afflato narrativo.

*

«Posso usare ancora la parola “messaggio” in quanto viene da un punto che ignoro», dirà Zanzotto in un'intervista del 2000;⁴ sostanzialmente professando come capitolo di fede quanto, in una prospettiva di tipo politico, era per secoli stato (e per

² *Ibid.* Anche se non rilevante ai fini di questo discorso, andrà osservato che il medesimo riferimento jakobsoniano al vampirismo dell'industria nei confronti delle «sei o seimila funzioni della lingua stessa, e specie della funzione poetica» torna pressoché immutato in un saggio su Giudici datato 1977. Cfr. A. Zanzotto, *L'uomo impiegatizio* [su G. Giudici, *Il male dei creditori*], «Corriere della Sera», 28 aprile 1977; poi, come *L'uomo impiegatizio e Giudici*, in AD, pp. 130-4.

³ G. Agamben, *Idea della prosa* (2002), Macerata, Quodlibet, 2013, p. 19.

⁴ RI, versione *uncut*. Anche in questo caso, ringrazio Giovanni Zanzotto, Matteo Giancotti, Marco Maschietto e l'Università di Padova per avermi permesso di reperire questo materiale.

decenni problematizzato) il «mandato sociale» dello scrittore.⁵ Più la poesia perde voce e mandato più, per converso, l'ambiente industriale manifesta la «volontà quasi sotterranea di riportare la funzione poetica del linguaggio a una sua certa responsabilità civica» sotto la specie dello *slogan* pubblicitario. Più la funzione del poeta sembra scadere, più una sorta di «rinascita perversa e quindi ottundente» delle forme e delle esigenze poetiche sembra avere luogo. Già a quest'altezza, in effetti, i dialoganti (e soprattutto Sereni) sembrano avvertire ciò che Guido Mazzoni avrà poi modo di descrivere come l'«ingresso della poesia nella sua stagione contemporanea»:

dopo il '70 – e Villa si riferiva prima al fatto Montale, al Premio Nobel; ma credo che il fenomeno fosse già cominciato prima – c'è stata questa specie di riesplorazione poetica. E qui mi pare che siamo tutti d'accordo, anzi, quasi contrariamente a quello che in un certo senso mi sarei aspettato, nel vedere i pericoli, nel vedere il tanto di giudizio negativo portato su questo fenomeno, su questa specie di riafflusso della poesia nelle case editrici e diciamo nelle pubblicazioni [...]. Forse bisogna tenere conto non soltanto di, che so io, del premio Nobel o del fatto editoriale venuto più in prima linea di quanto non fosse in passato, ma direi proprio addirittura quasi quasi di una società affluente, il fatto dell'acculturazione per certe ragioni invece di fondo [...]. C'è il pericolo della massificazione, in sostanza. Il pericolo [...] che la poesia diventi prodotto mentre [...] l'orgoglio sul quale la poesia si può difendere è proprio il fatto di non diventarlo. Il fatto di essere in sostanza restio a questo processo che sembrerebbe fatale per la presenza dell'industria culturale. Il fatto di sottrarsi al valore di scambio, ecco, perché è questo il punto: la poesia ancora non fa valore di scambio. Grazie a Dio!⁶

A questo punto, Villa interrompe Sereni per aggiungere che «la poesia è proprio andare avanti per una sensibilità nuova, cioè scavare delle piattaforme diverse e continuamente rialzate, alzare il tiro di continuo». Ma Sereni arguisce: «si potrebbe dire però che la saggistica fa la stessa operazione, in un altro campo, e però oggi direi con più interesse da parte di quel pubblico che stiamo cercando di identificare».⁷

La questione assume rapidamente i contorni di una contraddizione in termini. Al venire meno della funzione che Zanzotto definisce «pubblica» (ma si potrebbe dire,

⁵ Al riguardo, cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* (1963-1965), poi in Id., *Verifica dei poteri* (1965), ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 130-86.

⁶ *La poesia non dà pane*, cit. Cfr. anche G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8, novembre 2017, p. 2.

⁷ *La poesia non dà pane*, cit.

allo stesso modo, «sociale» o «politica») della poesia e del poeta corrisponde una vera e propria esplosione sul piano della produzione e della diffusione; Sereni tende invece a considerare assolta dalla saggistica, quantomeno parzialmente se non integralmente, la vecchia funzione della poesia; esprimendo nell'ordine dei concetti quanto la poesia ormai comunica solo nell'ordine della forma:

il sospetto che viene è che da una parte ci siano queste miriadi di poeti – meno noti, inediti, appena editi, editi a spese proprie, eccetera eccetera; e dall'altra l'interesse sempre più raffinato, sempre più sofisticato degli specialisti. Quelli però non fanno pubblico: formano semmai, diciamo, opinione. E allora qui forse si potrebbe inserire un altro discorso: il discorso riguarda la comunicazione [...]. Che cosa spesso comunica, dalla parte degli specialisti (ma non solo dalla parte degli specialisti) la poesia, oggi? Direi: comunica il proprio brevetto formale. [...] Il tipo di interesse che si accentra sul prodotto tra virgolette «poetico» spesso è caratterizzato dall'interesse per la forma, il modulo formale che quel prodotto, quel libro comunica. Questo è un fatto che da una parte finisce col limitare l'area di influsso della poesia quanto più la specializza; dall'altra parte c'è l'indiscriminato di questo pubblico di cui non abbiamo ancora ravvisato bene il volto.⁸

Raboni, invece, sembra non avere problemi nel contemplare ed accettare il paradosso. La «non-rispondenza fra aumento dell'espressione poetica e potenziale ascolto della poesia» è, nelle sue parole, «un fenomeno tutto sommato abbastanza normale, tutt'altro che scandaloso». Anzi, muove oltre: scomodando con tutta evidenza il Montale più cinico e sconfortato: quello che, per intenderci, nel 1949 redigeva per il «Corriere della Sera» l'elzeviro *La poesia si vende?*:

mi riallaccerei anche a questa diceria secondo la quale i lettori di poesia sono in gran parte poeti. Io sono assolutamente in disaccordo su questa diceria [...], nel senso che i poeti sono certo molti ma è chiaro che i poeti che leggono altri poeti non sono tutti questi poeti, sono soltanto quelli che hanno interesse al fatto tecnico della poesia, cioè che hanno interesse a quelli che Sereni chiamava i brevetti stilistici, le formule stilistiche, e questi sono una nettissima minoranza rispetto a chi sente il bisogno di esprimersi in poesia. Quindi questi poeti che sentono il bisogno di esprimersi in poesia senza essere diciamo dei professionisti della poesia non leggono affatto gli altri poeti, sono dei pessimi lettori di poesia.⁹

⁸ *La poesia non dà pane*, cit.

⁹ *Ibid.* Cfr. anche E. Montale, *La poesia si vende?*, *La poesia si vende*, «Corriere della sera», 11 novembre 1949.

*

Nelle parole pronunciate nel '78 da Sereni, la saggistica sembra già assurgere a quell'analogo della scrittura in versi che comunica, per l'appunto, nell'ordine dei contenuti quanto prima era affidato alla forma poetica. Solo due anni prima, la poesia italiana si avviava, sotto la spinta conciliatoria di Luciano Anceschi, al primo concilio dal 1956.¹⁰ Il numero della rivista «il verri» che porta come titolo *Poesia*, apparso nel settembre 1976 è, significativamente, anche il primo della nuova serie; al suo interno, si alternano interventi di Zanzotto e Sanguineti, Giudici e Porta, Raboni e Pagliarani; e poi Montale, Anceschi, Sereni, Fortini, Luzi, tra gli altri. Nemmeno il *Manuale di poesia sperimentale* a cura di Giuseppe Guglielmi e Pagliarani, dieci anni prima, aveva preteso a tale ecumenismo.

Ciò che nel 1966 era stato condotto a partire dai versi assume, all'alba della seconda metà degli anni Settanta, i tratti di un discorso saggistico sui versi. Al vaglio, oltre allo scisma che per vent'anni aveva contrapposto le ragioni dell'ermetismo a un'idea di poesia di volta in volta in grado di reperire l'analogo di una via d'uscita dallo stato di cose presente. Fosse, insomma, neoavanguardistica, «astuta come colombe» (per usare l'espressione di Fortini) o, con il Lévi-Strauss di Giudici, *bricoleuse*; referto, insomma (secondo la sibillina immagine fondante la *querelle* tra Zanzotto e Sanguineti) di un esaurimento «nervoso» oppure «storico». Ma a popolare questa discussione, c'era anche quella «chiusura-lampo di un sacco» che, secondo la

¹⁰ L'anno 1956 è, tanto in termini politici che di storia della cultura, il vero e proprio spartiacque di un'epoca: è l'anno d'inizio del cosiddetto processo di destalinizzazione – intrapreso con il XX Congresso del PCUS, nel corso del quale Chruščëv denuncerà i crimini di Stalin; e della dottrina politica di «coesistenza pacifica» con gli USA. È, inoltre, l'anno di alcuni sollevamenti di matrice antisovietica (soprattutto in Polonia, a Poznań, e in Ungheria) la cui repressione contribuì a minare l'appoggio occidentale al comunismo sovietico. Le responsabilità del PCI e del suo segretario Palmiro Togliatti provocarono, inoltre, una reazione significativa da parte di intellettuali più o meno riconoscenti nella prospettiva politica comunista, producendo documenti di dissociazione come il *Manifesto dei 101*. Cfr. F. Fortini, *Da "Politecnico" a "Ragionamenti" 1954-1957*, in S. Chemotti (a cura di), *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, CLEUP, 1977, p. 18: nella primavera del 1957 ci consideravamo dei vincitori, le cose erano andate come avevamo pensato dovessero andare, e cioè che si dovesse arrivare a rompere sul piano intellettuale, sul piano ideologico soprattutto, l'assurda unità che era stata necessaria (o era sembrata necessaria) negli anni più duri della guerra fredda ma che adesso era diventata un cadavere sulla strada del comunismo». Cfr. al riguardo anche M. Scotti, «Una polemica in versi»: Fortini, Pasolini e la crisi del '56, «Studi storici», XLV, 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 991-1021. Non è un caso se, per rimanere nell'ambito del nostro discorso, Giudici assumerà «il 1956 come termine *post quem*» per le sue osservazioni in G. Giudici, *Le opposizioni di Sua Maestà*, «Quaderni piacentini», III, 16, maggio-giugno 1964, pp. 24-29; poi, come *Le neoavanguardie opposizioni di Sua Maestà*, in LVH, pp. 199-206.

definizione di Giorgio Caproni, continuava a dividere poeti «continuisti» e «di rottura» rispetto all'altra linea di demarcazione: quella del 1945.¹¹

Anceschi, evocando l'immagine dell'«astro esplosivo» cordelliano-berardinelliana, auspica la riorganizzazione entro un «nuovo sistema stellare», come per fissare «i termini di un dialogo da continuare».¹² L'aria stantia del «*bla bla* sulla poesia, *la* poesia è... *la* poesia *fa*...» va cambiata, e nei termini di una critica «come intervento e milizia»:

Essa è un atto duro, risoluto che decide su ciò che ha un senso, e su ciò che non lo ha, o non lo ha più, e implica sofferenza, alcune rinunzie, infinita capacità di pazienza, anche un certo limite di errore. D'altro canto, un certo rigore nella dottrina delle poetiche suggerisce che, se le poetiche sono (com'è ovvio) sistemi che si costruiscono «all'interno di...», il discorso critico che *dalle poetiche* (non da *una* poetica) muove è discorso non prestabilito, aperto, tale, per un lato, da dichiarare, senza danno delle altre relazioni, la poesia con se stessa, dall'interno consapevole della sua volontà di essere, d'altro canto, poi, da farci abili nel penetrare una realtà estremamente mobile senza condannarla alle rigide griglie di un concetto preliminare preoccupato soprattutto di confermare se stesso.¹³

Tuttavia, ammette Anceschi, il concetto preliminare che più si preoccupa di confermarsi è, già all'altezza del 1976, quello della fine della poesia:

Qualcuno insiste nel dire che la poesia è finita; l'osservazione non è né peregrina né amena, e forse è imprecisa. Certo, molte cose sono morte e si son perdute nella storia dell'uomo, può capitare anche alla poesia. E anche non vi è nulla in sé di riprovevole nel pensare qualcosa del genere; il male sta nel fatto che coloro che ne parlano pretendono poi che si sostituisca alla lettura della poesia quella della loro prosa. [...] È un fatto che dalla metà dell'Ottocento in poi la poesia ha spesso deciso essa stessa la propria fine, riuscendo sempre a farne poesia nuova e anche un tema della poesia nuova; d'altro canto, affermazioni dogmatiche e perentorie come decreti non riescono a cancellare la realtà di un crescere, di un continuo estendersi della vita della poesia e delle sue possibilità di strumenti e di segni.¹⁴

¹¹ G. Caproni, *L'anno 1945 non è la chiusura lampo di un sacco*, «La Fiera letteraria», 28 luglio 1957; ora in Id. *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2012, pp. 869-72.

¹² L. Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, «il verri», n. s., 1, settembre 1976, pp. 5-20: 5.

¹³ Ivi, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*

In questa occasione, anche Giovanni Giudici avrà modo di esporre quello che a tutti gli effetti appare come un anticipo delle osservazioni sereniane sul «pericolo» e l'«orgoglio» della poesia. Non divenire, cioè, valore di scambio:

Sono quasi venticinque anni che scrivo poesie e per molto tempo ho continuato a interrogarmi sulla plausibilità (in senso etico, in senso sociale, in senso esistenziale) di questo agire. Ma ho quasi definitivamente rinunciato a trovare una risposta, che tutt'al più dovrebbe essere implicita (benché in negativo) nel mio continuare a scrivere versi [...]. Ma il mio possibile discorso sulla poesia oggi vorrebbe piuttosto riferirsi a dei temi che una mentalità ancora tradizionale ci ha abituati a considerare di carattere esterno e che non riguardano tanto il testo poetico quanto le condizioni individuali e di contesto in cui esso viene prodotto; [...] al libretto di versi del giovane autore [...] che con fastidiosa impazienza scorriamo per riporlo poi (nella migliore delle ipotesi) in un angolo dello scaffale corrisponde come livello letterario, e spesso gli è nettamente inferiore, il romanzo che secondo l'uso vien definito «di successo». Lo sappiamo benissimo, è quasi superfluo il ripeterlo e sarebbe pateticamente ridicolo gridare perciò all'ingiustizia; non solo ridicolo, ma sbagliato: perché è proprio a questa ingiustizia che la poesia è debitrice del suo superstite margine di futuro in termini culturali: e proprio da questa ingiustizia discende il notevole margine di sperimentazione di cui oggi dispone lo scrittore di poesie. In altre parole: se scrivere oggi versi significa autocandidarsi alla clandestinità (o quasi), ciò non dovrebbe essere recepito negativamente; non è né un bene, né un male, in assoluto; rispetto alle condizioni esistenti del mercato culturale è, anzi, piuttosto un bene.¹⁵

*

Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti hanno, per diverse vie, proceduto a illustrare la mutazione sopraggiunta in Italia a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta brandendo la letteratura come fonte storiografica anzi storica. Lo hanno fatto scandendo questo attraversamento in alcune date esemplari: il 1969 «senza versi», il 1971 di *Satura e Trasumanar e organizzar*, il 1975 del Nobel a Eugenio Montale e del *Pubblico della poesia* di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli, il 1979 del festival di Castelporziano.¹⁶ Di fatto ponendo in primo piano

¹⁵ G. Giudici, *Primo: non strafare*, ivi, pp. 120-3: 120-2; poi, con lievi varianti, in DNC, pp. 21-4: 21-3.

¹⁶ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 144-5; G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit.

il persistere della rilevanza (per quanto entro un paesaggio di rovine) delle singole esperienze poetiche individuali come forme della *voyance*:

«Ognuno riconosce i suoi». Quel verso è anche una delle migliori sintesi della vita sociale moderna e, forse, della vita sociale *tout court*. Anche solo per questo la poesia contemporanea ha molto da dire.¹⁷

Da una parte ci sono i «sintomi», le evidenze, ovvero i testi che manifestano la situazione altamente instabile e confliggente ‘interna’ alla poesia. E vale la pena, al riguardo, riportare per intero l’osservazione di Simonetti:

È noto ad esempio che la pubblicazione simultanea, nel 1971, di libri come *Satura* o *Trasumanar e organizzare* sia stata interpretata da molti (per esempio da Berardinelli) come il sintomo non solo di una svolta prosastica e antilirica della nostra poesia, ma più radicalmente come segno di un esaurimento delle sue canoniche tensioni all’assoluto: due tra i principali innovatori della versificazione del dopoguerra, tra loro antagonisti, certificano l’intervenuta impraticabilità dei territori lirici che avevano frequentato, smettono di sondarne i confini, si dedicano piuttosto al ‘rovescio’ della poesia. È implicita in queste due «enormi sprezzature» (Cordelli) l’idea di una intervenuta impossibilità di sviluppare ulteriormente la forma lirica in quanto tale. Contemporaneamente, la ricerca degli autori della terza generazione, nati negli anni Dieci e giunti ormai alla piena maturità espressiva, si attestava su posture nobilmente riformiste: Sereni, Caproni, Luzi e Bertolucci trovano un loro magico equilibrio tra sublime e parlato, quotidiano e infinito, atonalità e lirismo, prospettiva monologica e pulsioni pluridiscorsive: una miscela di poesia e prosa all’origine di alcuni capolavori assoluti degli ultimi decenni (*Viaggio d’inverno*, per restare nel 1971, non è che un esempio), destinata però a privarsi di sostanziali sviluppi ulteriori, fino a proporsi come ultima vera ‘scoperta’ brevettata dal Novecento poetico italiano – insieme a quella, di segno opposto, firmata dalla Neoavanguardia.¹⁸

Tuttavia, non è tanto la crisi o il cortocircuito delle poetiche che si danno battaglia nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta a sancire in primo luogo questo mutamento; quelle, anzi, rappresentano forse l’ultima autentica fiammata di un

¹⁷ Ivi, p. 22. Cfr. anche E. Montale, *Piccolo testamento*, in *La bufera e altro* (1956), ora in *L’opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 267.

¹⁸ G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, «L’Ulisse», XI, 2008, pp. 51-6: 53; poi, con variazioni, in Id., *La letteratura circostante*, cit., pp. 139-226. I riferimenti di Simonetti sono ad A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia* (1975), Roma, Castelvecchi, 2015. Sul riformismo dei poeti della terza generazione, cfr. anche G. Mazzoni, *In dialogo*, a cura di I. Testa, «L’Ulisse», XI, 2008, pp. 68-79: 78.

discorso sulla poesia che comportava molto di più – una sintassi, un discorso, uno stile d’essere –, come non manca di osservare Mazzoni:

Fra il dopoguerra e la seconda metà degli anni Settanta le discussioni sulla storia e sul canone della poesia recente sono state, in modo più o meno mediato, discussioni sui destini del mondo. Imitando le maniere del dibattito politico («come Ministri degli Esteri | di due Stati avversari»), quelle polemiche traducevano in concetti i contenuti rappresi nelle forme della poesia, accorpavano i singoli poeti in tendenze, in partiti, leggevano le scelte estetiche come il segno di scelte etiche, esistenziali, politiche che non potevano coesistere nell’indifferenza. Il genere apparentemente più egocentrico e irresponsabile, la poesia, non sfuggiva a un giudizio ideologico: si poteva discutere sui criteri del giudizio e sulla verità da proteggere, ma tutti, *engagés* e *désengagés*, si riconoscevano nell’avvertimento di Brecht: la letteratura sarà esaminata. Chi partecipava a questo esame collettivo, dai toni mortalmente seri e vagamente paranoici, non era disposto ad ammettere che l’attrito fra posizioni diverse si sciogliesse nella coesistenza pacifica, ma esigeva il dialogo e, se necessario, la polemica – in versi o in prosa. La storia della poesia italiana di quegli anni è fatta di discussioni simili: Pasolini contro Sanguineti, Fortini contro Pasolini, Fortini contro Sereni, Fortini contro le nuove avanguardie, Pasolini contro Montale, Montale contro Pasolini, Montale contro le nuove avanguardie, le nuove avanguardie contro il resto del mondo. Anche la critica fatta da chi non scriveva poesia obbediva alla stessa logica. Basta leggere le polemiche che seguirono alla pubblicazione dell’antologia di Mengaldo nel 1978 per capire che la posta in gioco non era la difesa di un gusto o dei poeti amici ingiustamente maltrattati dal critico: la posta in gioco era un’idea della letteratura e della realtà.¹⁹

Infatti, dall’altra parte ci sono le cause. Simonetti si riferisce all’«allontanamento da una percezione dialettica della storia» da parte della scena letteraria come momento interno del mutamento. Mazzoni, con un certo *pathos* della distanza, alle contingenze di quel che non è se non l’ultimo tratto della *modernità*: epoca dell’individualismo borghese, espressione di una rivoluzione permanente di mezzi e relazioni sociali di produzione, che da due secoli e mezzo non smette di «profanare» e «dissolvere» tutto quanto è sacro o solido.

In Italia, e ad un secolo dal *Manifesto* di Marx e Engels, il mutamento a cui va incontro l’espressione per eccellenza di questo individualismo borghese (la «sublime

¹⁹ G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8, novembre 2017, p. 2.

lingua» lirica, «più morta di un inno sacro») è «sociale» o «antropologico», più o meno «oscurissimo».²⁰ Seguono pedissequamente, in questo, i rivolgimenti di un paese che in venticinque anni aveva vissuto:

una guerra mondiale, un cambio di regime, una guerra civile, la ricostruzione, il miracolo economico, lo sviluppo di una società capitalistica di massa, la nascita di un'industria culturale moderna, un'unificazione linguistica effettiva e, non da ultimo, l'inizio del lungo Sessantotto.²¹

Mazzoni, nella sua lettura interpretativa di quelle trasformazioni, sembra risentire di alcune formulazioni pasoliniane.²² È, in realtà, un effetto di superficie, e pertiene alla razionale fatalità di chi osserva, nell'«assenza» apparente di una struttura marxiana identificabile e sovradeterminante, il suo carattere frattale. Il critico tenta così di cogliere in una prospettiva che va dalla media alla lunghissima durata l'intero ordine di motivazioni (principalmente esterne) che conduce la poesia nella sua stagione moderna prima e contemporanea poi.

«Le forme dell'arte registrano la storia degli uomini meglio dei documenti perché danno una consistenza plastica alla maniera di intendere le strutture primarie della vita».²³ Di questa frase, esposta alle due estremità come l'autentico scheletro

²⁰ Con riferimento esplicito, oltre che a Mazzoni, a Montale e a Pasolini; cfr. E. Montale, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. II, pp. 146-8; P. P. Pasolini, *Il folle slogan dei Jeans Jesus*, «Corriere della Sera», 17 maggio 1973; poi, come *Analisi linguistica di uno slogan*, in Id., *Scritti corsari* (1975), ora in *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 278-83.

²¹ *Ivi*, pp. 5-6. Cfr. anche G. Mazzoni., *Ognuno riconosce i suoi. Poesia, Politica, Società*, «L'Ulisse», 22, 2019, pp. 86-92.; Id., *Sulla poesia moderna*, cit.; e Id., *La letteratura e il presente*, «TedxSiena» (<https://www.youtube.com/watch?v=6NJBtRvzFVE&t=939s>; ultima consultazione: 11 agosto 2020).

²² Mi riferisco, in particolare, all'attenzione posta sui concetti di «mutamento antropologico» (e, tangenzialmente, di «obbligo di godere» lacaniano); cfr. P. P. Pasolini, *Il folle slogan dei Jeans Jesus*, cit.; e J. Lacan, *D'un Autre à l'autre* (1968), in Id., *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan, 1964-1979*, Parigi, Fayard, 2005, pp. 118-24. In realtà la sua è una concezione improntata sulla lettura althusseriano-jamesoniana del *Capitale* di Marx: cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 23-4; cfr. anche L. Althusser, É. Balibar, *Lire «le Capital»* (1965); trad. it. *Leggere «il Capitale»*, Milano, Mimesis, 2006; F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981); trad. it. *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990. Cfr. anche F. Fortini, *Astuti come colombe*, «Il Menabò», 5, 1962, pp. 29-45; poi, con lievi varianti, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 44-68.

²³ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (2005), Bologna, Il Mulino, 2011, p. 23, 248. La citazione è estrapolata da Cfr. T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (1949), tr. it. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 41: «Le esigenze poste al soggetto dal materiale provengono piuttosto dal fatto che il “materiale” stesso è spirito sedimentato, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza stessa dell'uomo: e tale spirito oggettivo del materiale, inteso come soggettività primordiale e dimentica della sua natura, ha le sue leggi di moto. Avendo la stessa origine del processo

armonico di *Sulla poesia moderna*, Mazzoni fa l’emblema di una fulgida sconfitta. Marxista nei presupposti, annalista nell’analisi, venata di un vitalismo meno logico-linguistico che non francofortese,²⁴ l’analisi è e resta essenzialmente hegeliana nelle premesse: dunque, sofferatamente, nelle conclusioni.²⁵ Nella sideralità della solitudine che da questa certezza deriva starebbe il suo carattere «serenamente conservatore».²⁶

Quello di Mazzoni è un intento essenzialmente *astronomico*; con le lenti giuste, è ancora vero che «*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*».²⁷ In quest’ultimo tratto di modernità si è allora semplicemente reciso quanto restava da recidere. Per attenersi alla frase minima – il poeta, il suo «fare», il discorso della e sulla poesia –, saranno allora il mandato sociale degli scrittori, la mediazione istituzionale, e infine l’idea stessa di uno o più «destini generali» gli elementi a partire dai quali, lungo una continuità di tipo sociolinguistico, proseguiva (pur entrando nel suo tratto terminale) un discorso sulla poesia come discorso sulla realtà.²⁸ L’inesplicabilità di questo si impersonale, effettivo ancorché indeterminabile, è quanto ci sovrasta oggettivamente, «potenza anonima» o «gioco di sistema», sia esso «l’istanza in ultima analisi determinante» o, ancora con Althusser e Jameson, la totalità delle relazioni di produzione.²⁹

Per citare quanto Franco Fortini ebbe a dire della poesia di Montale, si direbbe allora che Mazzoni offre a sua volta un «referto autentico di una dimora

sociale, ed essendo costantemente compenetrato dalle tracce di questo, ciò che sembra puro e semplice automovimento del materiale scorre nello stesso senso della società reale, anche dove entrambi non fanno più nulla l’uno dell’altra e si muovono guerra a vicenda. Per questo la lotta dialettica del compositore con il materiale è anche lotta con la società, proprio nella misura in cui quest’ultima ha migrato nell’opera e non sta più di fronte alla produzione artistica come un fattore puramente esteriore o eteronomo, nella veste di consumatore o di oppositore».

²⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 399.

²⁵ Al riguardo, basterà citare alcune conclusioni dal capitolo finale di Id., *Sulla poesia moderna*, p. 247: «Chiudendo la seconda parte delle sue *Lezioni di estetica*, Hegel rifletteva sul divenire dell’epica che chiamava romantica e indicava le due direzioni lungo le quali si sarebbe sviluppata l’arte del futuro, “la riproduzione di quel che è esteriormente oggettivo nell’accidentalità della sua forma” e “il divenir libero della soggettività secondo la sua accidentalità interna”. Così è stato». Cfr. al riguardo G. F. Hegel, *Ästhetik* (1835), tr. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 801.

²⁶ Mi riferisco al giudizio contenuto in C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 231-51: 232.

²⁷ Con riferimento alla famosa massima hegeliana – in realtà tratta di peso dal v. 95 di F. Schiller, *Resignation* (1784), tr. it. *Rassegnazione*, in Id., *Schiller. Volume secondo*, a cura di G. A. Alfero, Milano, Garzanti, 1949.

²⁸ Al riguardo, cfr. G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 12.

²⁹ Riprendendo, anche in questo caso, alcune definizioni mazzoniane, in Id., *Teoria del romanzo*, cit., p. 398.

nell'inautentico»; non fosse che anche solo pensare una siffatta autenticità (in termini, beninteso, contingenti e non trascendentali) è al giorno d'oggi, più che velleitario, incomprensibile. La Storia universale dà ragione a Mazzoni, o viceversa; ma questo accade nonostante e anzi malgrado le sue intenzioni. Coerente rispetto alle proprie premesse, laddove altri hanno fallito Mazzoni rinviene proprio nel movimento eterogeneo, precario e accidentale degli enti – che spinge concetti, oggetti, idee e singolarità verso un'identità provvisoria e situata – quell'intero che giustifica e compie una filosofia della storia.³⁰ Eppure, allo stesso modo, possiamo dire che se nel contenuto il suo pensiero non ne reca che poche ed evanescenti tracce, nel metodo rimane salda una componente di critica che non si esiterebbe a definire radicale.³¹

È questo elemento di critica radicale che qui ci interessa. Quello che, insomma, lascia scorgere nelle maglie del sistema l'elemento di discontinuità, le potenzialità inespresse che Mazzoni coglie nel conferire razionalità alla realtà dei fenomeni. Ed è proprio la capacità di pensare il bivio, l'«appuntamento mancato», che Simonetti sembra suggerire come genealogia di questa fatalità; una capacità che, pur adottando le medesime lenti di lunga durata, inquadra perfettamente una situazione operativa tutt'ora in corso. Possiamo presentarla nel suo svolgersi, tramite un'immagine desunta dalla nostra letteratura; è l'orrore vittoriniano raffigurato ancora da Fortini nelle pagine dedicate a «industria-e-letteratura». Ovvero l'assunzione a pura *tecnica* di un determinato sistema di rapporti tra gli uomini, e di questa tecnica a seconda natura:

³⁰ Cfr. i molti tentativi, ricordati dallo stesso Mazzoni, di salvare gli assunti hegeliani rifiutandone la metafisica; cfr. E. Gombrich, *In Search for Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 24 e segg.

³¹ Mi riferisco alle sofferte testimonianze dal G8 di Genova contenute in G. Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015 e, soprattutto, in Id., *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017, p. 63-7. Al riguardo, cfr. W. Benjamin, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)*, in Id., *Opere complete. Scritti 1938-1940 (1972-1989)*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2006, p. 372: «Hegel, Schelling e Hölderlin frequentarono lo stesso corso presso il Collegio teologico di Tubinga. Una tradizione del Collegio afferma, molto probabilmente a ragione, che essi fecero parte di un'associazione politica segreta costituitasi all'interno del Collegio stesso. Secondo tale tradizione, in quella sede sarebbero stati pronunciati dei discorsi contro il duca Carlo Eugenio, si sarebbero cantate canzoni libertarie, tra cui La Marsigliese. Pare che un giorno vi sia stato eretto un albero in onore della libertà, che venne festeggiata con danze; dopodiché, pare che il duca in persona si sia recato nel Collegio per infierire contro di loro. Ancora nel 1795 Hegel, che si trovava in Svizzera, scrisse a Schelling: "Credo che non ci sia miglior segno di questo tempo che vedere l'umanità in sé rappresentata come altrettanto rispettabile [che in Kant e Fichte], è una prova che l'aureola scompare dalla testa degli oppressori e degli dei in terra. I filosofi dimostrano questa dignità, i popoli impareranno a provarla e, invece di richiedere i loro diritti calpestati, [...] se ne approprieranno". Come si sa, nel contenuto della filosofia hegeliana questa tendenza rivoluzionaria non compare più. Ma essa resta ancor più profondamente ancorata nel suo metodo».

Diciamo allora, scherzando ma non poi troppo, che canone ideologico supremo di molti sembra essere ormai quello della sostanziale unicità e identità di sviluppo storico del mondo; tanto che, se si omettono o si diminuiscono le differenze specifiche (attribuendole a ritardi storici o a sviluppo ineguale) non restano che le somiglianze. Somiglianze fra borghesi che esistono e borghesi che esisteranno. Riduzione del diverso al simile: cioè riduzione del socialismo e comunismo alla tradizione liberalcapitalistica. «Tutto il mondo è, o sarà, paese», così suona un altro loro principio.³²

Si tratta insomma della perdita di un orizzonte altro, di un'altra vicenda da raccontare, di un'altra idea di mondo e di storia. Una perdita attiva e complice, a metà tra l'imperativo d'*être à la page* e il falso progressismo, tra l'apologetica del presente stato del mondo e la «buona fede» di chi, auspicando una maggiore inclusività al suo interno, ne accetta la sostanziale immutabilità. Anche qui una critica giustissima si accompagna a una lettura fortemente determinista:

I buoni poeti, oggi come ieri, sanno eludere i rischi dell'usura, se ne infischiano della marginalità sociale e non dubitano affatto della propria intonazione; quello che conta, in una prospettiva panoramica, è però la risposta globale del sistema. Posta di fronte a una crisi di identità e di linguaggio, la poesia degli ultimi trent'anni ha reagito in modo complessivamente scomposto (anche se ricco, spesso interessante, e a volte perfino geniale): del resto l'eccesso di «libertà stilistica» (Pasolini) di cui il genere da almeno un secolo era abituato a godere autorizzava appunto un notevole eclettismo formale, persino rinforzato dall'abitudine postmoderna, che nel frattempo si imponeva, di utilizzare il repertorio della tradizione con larghezza e disinvoltura. *Non è casuale che anche in poesia le cose cambino, o comincino a cambiare, quando la scena letteraria del nostro paese, nel corso degli anni Sessanta, ripensa il proprio rapporto con il passato culturale, allontanandosi da una percezione dialettica della storia: tutti i più autorevoli profili di lirica contemporanea sono più o meno concordi nel sottolineare l'importanza dei primi anni Settanta come crinale decisivo del Novecento poetico italiano.*³³

Se Simonetti può muovere oltre senza remore, è perché un cospicuo sottinteso avalla il suo discorso; un sottinteso talmente solido e ancorato nel nostro, di passato culturale – ancorché in stato di dormienza –, da funzionare senza bisogno di ulteriori spiegazioni. Si tratta del distacco, del disamore, dell'orrore subentrato attorno a una

³² *Ivi*, p. 61.

³³ G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, cit., p. 53. Corsivi aggiunti.

certa idea di mondo per cui si era giudicato un tempo sensato vivere, morire, uccidere³⁴ – quella che dal comunismo era rapidamente divenuta, per rimanere attorno agli anni Sessanta, la lacerata immagine del socialismo sovietico, con la conseguente e progressiva perdita di credibilità, agli occhi di molti, di un'alternativa *reale* all'emergente stato di cose.

Per dirla in altri termini: tanto il combattimento per il comunismo (nelle sue forme ufficiali ed eretiche) quanto l'«allontanamento da una percezione dialettica della storia» (con la conseguente *reductio ad unum* dello sviluppo storico del mondo entro cui tuttora pensiamo), formano *strutture di senso* autenticamente contemporanee – rispettivamente a quell'epoca e alla nostra.³⁵ Un discorso che tenga conto di quello senza questo consegna una successione di circostanze da scorrere tra le mani come un rosario; questo senza quello non lascia altra scelta allo storiografo dello storicismo se non, ancorché sofferatamente, quella di immedesimarsi con i vincitori.³⁶

*

«Quanto in lui e in me si agitò in quelle occasioni non può non apparire alcunché di incomprensibile, quasi al confine della mania per un giovane di oggi».³⁷ Citando nuovamente Fortini, questa volta prefatore di *Attraverso Pasolini*, Mazzoni dice anche un'altra cosa. Si discute dell'«ingresso della poesia nella sua stagione contemporanea»

³⁴ Cfr. G. Mazzoni, *Angola*, in Id., *La pura superficie*, cit., p. 37-8: «la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in una poesia». Sul problema dell'azione, illustrerò più avanti l'esempio dato da Moravia in A. Bagnasco, A. Arbasino (a cura di), *Match – Domande incrociate: Alberto Moravia e Edoardo Sanguineti*, RAI, Rete 2, 1978 (<https://bit.ly/3hip9IS>; ultima consultazione: 20 agosto 2020)

³⁵ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 387: «elementi che, a vario titolo, concorrono a formare un'epoca o uno spazio letterario [...] Con la formula “struttura di senso” intendo tutto ciò che rende sensati un certo discorso o una certa pratica, l'aggettivo “sensato” potendo essere inteso in molti modi a seconda dei contesti, e significare “legittimo”, “istruttivo”, “divertente”, “autorevole”, “vero”, “bello”, “interessante”. Fra tutte le definizioni disponibili, la più universale mi sembra quella che Wittgenstein usa per descrivere la ragione per la quale accettiamo delle proposizioni o dei comportamenti: “agiamo così e ci sentiamo poi soddisfatti”». Benché Mazzoni si riferisca perlopiù a un'estensione dei *topoi* della retorica classica, è pur vero che le strutture di senso «sono le pezze d'appoggio cui ricorriamo, spesso inconsapevolmente, per giustificare le nostre azioni e le nostre parole»: questo il senso in cui riprendo il termine. La citazione di Mazzoni è da L. Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazer's «The Golden Bough»* (1931; 1967), tr. it. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Milano, Adelphi, 1990, p. 21.

³⁶ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, cit., pp. 486-7, 493.

³⁷ Cfr. G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 2.

come la fine del rapporto tra «poesia, verità e politica»: che la poesia avesse «un rapporto con i destini generali e contasse davvero qualcosa», scrive Mazzoni, «poteva suonare anacronistico come il rituale di una civiltà scomparsa».³⁸

In uno scritto recensorio apparso su «l'Unità-Libri» il 7 giugno 1993, Giulio Ferroni appariva già quanto mai lucido in merito:

Attraverso Pasolini e attraverso Fortini, percorrendo questo libro, scendiamo in realtà negli inferi nella storia intellettuale di questa seconda metà del Novecento, rivediamo i fantasmi di cui non ci siamo liberati, i segni di una sconfitta che grava sull'insieme della sinistra e che sarebbe il momento di spiegare impietosamente nei suoi più sotterranei fondamenti. Per questo dobbiamo essere grati a questo libro, anche se di esso non ci sembra accettabile il calcolo delle ragioni e dei torti, delle vincite e delle perdite, l'insistenza con cui l'autore mira a confermare i propri punti di vista «forti» di fronte al suo avversario ormai fissato nella morte. Ma c'è un'altra essenziale ragione di gratitudine per quest'opera singolare ed inquietante: sta nel suo porsi quasi come «postuma» di fronte a quei dibattiti politico-intellettuali e nel sottrarli così al di là delle intenzioni stesse dell'autore, al vecchio ricatto della «realtà», alla pretesa che fu loro, nei loro anni, di commisurarsi con le condizioni «oggettive» del mondo. Quei dibattiti e quei contrasti sembrano qui diventati letteratura: accanita, tormentosa, narcisistica, aggrovigliata letteratura, tanto più fragile e sfuggente quanto più si vuole ostinata e testarda cercatrice di «verità». Una letteratura che forse non può essere più la nostra, ma con cui è sempre più necessario e urgente un vero confronto.³⁹

Tre anni più tardi, Ferroni raccoglierà questa e altre riflessioni in un libro come *Dopo la fine*; e, mentre ne stanno per ricorrere i trent'anni, ormai, quel momento di presa di coscienza non cessa di interrogare. «Quei dibattiti e quei contrasti», scrive Ferroni, «sembrano qui diventati letteratura»: non riferendosi, evidentemente, al solo discorso della poesia, ma tanto più quanto più questo si fa discorso sulla poesia. In altre parole: nel trapasso della letteratura del secondo Novecento verso la sua condizione «postuma», la sua saggistica (più o meno letteraria o brandita letterariamente) assurge a referto stilistico, storiografico e storico di un'epoca che, per dirla con Zanzotto, «sta già decomponendosi prima di cadere sotto la scure delle date».⁴⁰

³⁸ *Ibid.*

³⁹ G. Ferroni, *Fortini & Pasolini*, «L'Unità-Libri», 7 giugno 1993.

⁴⁰ A. Zanzotto, *Premessa* a FA; Id., *Premessa* a AD, Milano, Mondadori, 1994. Cfr. anche Id., *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993.

*

In effetti, questo lavoro si preoccupa di tracciare, in tre parabole esemplari, non tanto un discorso sulla crisi della scrittura in versi; quanto piuttosto un discorso sulla crisi, condotto nelle forme della saggistica e della critica letteraria da parte di tre scrittori di versi.

Tre esperienze come quelle di Zanzotto, Giudici e Raboni non possono essere intessute entro una «storia minima» che non sia problematica; che non mostri insomma il fianco, l'aspetto più o meno scopertamente 'fazioso' dell'operazione. Sarebbe ad esempio quantomeno ingenuo, adeguandosi a quel «pregiudizio della modernità» che «privilegia in tutti casi il dopo sul prima e il momento dell'innovazione a quello della conferma», situarle entro la scala «progressiva» (in termini linguistici, metodologici, critici) di una più grande «storia del genere».⁴¹ E così pure considerarli unicamente sotto la specola delle loro differenze specifiche – anticamera di una 'autonomia' che rischia di invisibilizzarne le occasioni e le situazioni, gli orientamenti e i condizionamenti. In entrambi i casi si rischia di replicare le contraddizioni insite nei tentativi di sistemazione critica degli autori in sede poetica, facendo dei loro saggi l'«altro» o il «doppio» dei versi: il primo tradendo una filosofia della storia come *Geistesgeschichte*, il secondo puntando integralmente sull'individuazione di un canone «illustre» e, almeno nelle intenzioni, metastorico.

Una quota di ineliminabile soggettività precede qualsiasi tentativo compiuto di analisi; anche quando si occulta dietro pretese di oggettività e distacco, l'«io» viene tradito dal suo sguardo, dal suo punto di osservazione. Riprendendo quanto sull'etnologo *de terrain* sosteneva Furio Jesi, anche al critico sono necessarie tanto una forma di «visibilità» che di «invisibilità»: nella misura in cui, cioè, deve poter essere un osservatore invisibile della «diversità» dei poeti, e allo stesso tempo un individuo che questi «diversi» ritengano a loro volta un diverso da loro, benché legittimamente in sembianze di un uguale.⁴²

⁴¹ F. Fortini, *I poeti del Novecento* (1977), Roma, Donzelli, 2017, p. 6.

⁴² Cfr. F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Roma, nottetempo, 2012.

Questa quota di soggettività si fa sempre crescente con l'approssimarsi del «giudizio» del compilatore a quello dell'autore. Quanto più, cioè, lo sguardo e gli obiettivi del critico risultano non solo organici al discorso sulla letteratura, ma interni al discorso della letteratura. Quando il poeta è anche un critico, il rapporto tra l'osservatore e l'osservato tende, inoltre, ad appianarsi: e il rapporto visibilità-invisibilità necessario all'osservazione si capovolge. Chi guarda, insomma – chi compie il gesto critico – diviene osservatore «simile» e «visibile» (cioè un poeta) sotto le mentite spoglie del «diverso» (cioè un critico). Sembrerebbe esistere, in altre parole, almeno e sempre un punto di non coincidenza tra ciò che è «critica» e ciò che è «poetica» nella produzione saggistica di un poeta.

Il primo problema riguarda proprio quest'ultimo aspetto. È senza dubbio condivisibile l'operazione che recupera la peculiarità di queste voci entro un supposto «grado zero» del discorso; e tuttavia, la più o meno celata «uguaglianza» del critico rispetto al criticato (o del discorso del critico rispetto al discorso del criticato) rischia di diventare l'ennesimo discrimine a partire dal quale le destinazioni e le modalità di lettura esplicitamente impresse a queste scritture dai loro autori convergono verso esiti in massima parte poetici o para-poetici.

Accade, ad esempio, che si elida il carattere di «mediazione» che tali scritture dovrebbero esercitare tra «autori» e «pubblico» o – per dirla con Fortini – «fra le specializzazioni e le attività particolari [...] da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro».⁴³ Che se ne sostituisca, insomma, l'«eteronomia» propria al fatto socializzato con un'altra eteronomia, di carattere individuale o privato; facendo di questi saggi una mera pezza d'appoggio per l'interpretazione di quella che, con pregiudizio idealistico-crociano, è ancora l'opera «maggiore» di questi autori.

Così come, al contrario, questa eteronomia può venire soppiantata dal conferimento di un valore «autonomo», blasone di «letterarietà» formalisticamente intesa o (ancora in termini idealistici) tendente a «poesia», a «valore» supremo, a luogo – per dirla con Raboni – della «verità umana». Occorre appena aggiungere che, siano questi saggi assunti come «altro» o «doppio» dei versi, il presupposto resta in ambedue i casi quello di un'analogia tra testo poetico e testo critico. Non si dà, in altre parole, idealismo critico senza idealismo poetico; e, in una certa misura, anche viceversa.

⁴³ F. Fortini, *Verifica dei poteri* (1960), ora in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 15-34.

Fatto, questo, reso quanto mai evidente già nel caso di operazioni antologico-storiografiche (e loro relative messe a critica) realizzate da «non poeti», come ad esempio Pier Vincenzo Mengaldo e Romano Luperini. Nel gennaio 1979, poco dopo la sua apparizione, *Poeti italiani del Novecento* veniva infatti senza remora alcuna bollato di «conservatorismo» sulle pagine di «Belfagor»:

Mengaldo scrive che la «lirica moderna» è «espressione del processo per cui capitalismo e società borghese hanno violentemente emarginato, e privatizzato, la poesia, riducendone la funzione socialmente attiva e nello stesso tempo mantenendole, nella mancata ripartizione equa dei ruoli, un posto apparentemente privilegiato» (p. XXII). D'accordo. Ma lui, Mengaldo, cos'altro fa poi se non aiutare a completare questo «processo»? Se il capitalismo tende a «emarginare» e a «privatizzare» la poesia, qui Mengaldo gli dà una mano e non tanto (o non solo) perché le allestisce un museo e le conferisce un valore «apparentemente privilegiato» (quello estetico che poi coincide con l'edizione di lusso dei «Meridiani»), quanto perché, espungendola dalla storia e considerandola al di fuori e al di sopra della lotta di classe, confinandola a «valore» (a «valore» dell'«anima» contrapposta al mondo della produzione e della storia) da delibarsi in modo disinteressato e secondo un gusto tutto privato, la ghehizza in una zona di supposta assolutezza. [...] Mengaldo non vede il nesso inestricabile che c'è in ogni opera d'arte fra orrore e splendore, tra progresso e reazione, fra valenze cognitive e loro sublimazione estetica e neutralizzazione ideologica e dunque non vede che l'attività critica deve appunto penetrare in questo groviglio di contraddizioni, distinguere, prender partito.⁴⁴

A farne le spese, in questo caso, sono non soltanto le singole scritture, sottratte a quella fitta rete di contingenze politico-culturali, ideologico-psicologiche e in definitiva storiche che ha per nome «contesto»; ma il significato complessivo dell'operazione, che su questa rimozione non smette di erigere il monumento *aere perennius* alle belle lettere e alla loro glossa perpetua. Altro nome (marginale e necessario, e tanto più necessario quanto più marginale) della «civiltà» che ne è latrice.

Che questa scelta venga compiuta in un moto di rigetto nei confronti dello storicismo o in virtù invece di una concezione sacrale-sacerdotale della letteratura, poco cambia. Il primo si è rivelato non solo «non inevitabile» nelle sue tensioni marxistico-positive, ma sempre riutilizzabile come «avallo» dell'equivalenza tra «storia del mondo» e «tribunale del mondo» di schilleriana memoria; il secondo è

⁴⁴ R. Luperini, *I poeti del Novecento: problemi di metodo e di merito*, «Belfagor», XXXIV, 2, 31 marzo 1979, pp. 189-205.

un'altra forma di quell'«umanesimo zoppo» che procede sistematicamente a rifiutare i nomi storici delle medesime forze che il proprio discorso difende – teso com'è, nell'apparente e indefinitiva «pluralità democratica» delle posizioni, a rimuovere ogni forma di conflitto e a sostituirla con una supposta «eternità» tematica.

*

Alle scritture «seconde» o «terze», Andrea Cortellessa ha dedicato l'ampio *Libri segreti*, tra le cui premesse si ritrovano decisivi spunti:

In questo libro si incontreranno sia autori che hanno scritto critica *prima* di riuscire a far capo al problema di sé (da manuale il caso di Manganelli, ma in un senso diverso lo stesso si potrebbe dire di Fortini e Giuliani) che autori i quali solo in un secondo momento hanno affiancato alla scrittura in proprio quella critica (è il caso di Zanzotto e Sanguineti; [...]). Qui si parla [...] della *critica degli autori*; o, come l'ha definita Maria Antonietta Grignani riflettendo su alcuni spunti di Luciano Anceschi (ma parafrasando una nota formula di Montale), del loro «terzo mestiere». ⁴⁵

L'immagine è calzante. In effetti, il «Meridiano» montaliano consacrato alle prose critiche è intitolato, per un curioso contrappasso, proprio *Il secondo mestiere*, con riferimento alla sua attività di giornalista per il «Corriere della Sera». Fatto, questo, tutt'altro che trascurabile in sede critica, dal momento che diviene catalizzatore di riflessioni centrali per l'epoca: il conflitto tra due diverse organizzazioni della società e della cultura, e di conseguenza tra due diverse concezioni del «ruolo» e della «funzione» dello scrittore; così come, più in generale, tra un passato e un presente della «cultura umanistica» e del suo riconoscimento collettivo:

Negli anni in cui non scrive poesie o scrive poco, Montale fa il giornalista per lavoro. I suoi articoli partono spesso da argomenti di occasione, ma tornano sempre su alcuni temi fissi e, letti come un discorso unitario, sviluppano una riflessione sulla crisi della civiltà nel secondo dopoguerra. Secondo Montale, la società contemporanea ha distrutto le condizioni che permettevano alla cultura umanistica di esistere e ottenere un riconoscimento collettivo [...]. Le condizioni che avevano reso possibile la grande arte, la grande musica, i grandi testi del romanzo e della poesia

⁴⁵ A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Firenze, Le lettere, 2008, pp. 13-4.

novescenteschi, compresi gli *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera*, sembrano non esistere più.⁴⁶

Montale elenca, tra gli esempi di secondi mestieri, le «collaborazioni a giornali, sceneggiature di film, riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole, oppure opere di varia divulgazione»; e, considerando la poesia quale attività poco adatta a «fruttar quattrini» e perciò stesso «dignitosa», conclude affermando che «se a tal grado di dignità si può giungere solo praticando un secondo mestiere, ebbene, ben vengano i secondi e terzi mestieri».⁴⁷ Una decina di anni dopo, da posizioni antipodiche e invertendone la direzione, Giudici si troverà a considerare in termini «rivoluzionari» la medesima dignità:

L'intellettuale costretto a chiedere i mezzi del suo sostentamento a un sistema non omologo rispetto a quello della sua personale ricerca può ancora, e in modo sempre più episodico, tornare a essere se stesso: quando scriva (per esempio) un diario, una poesia, qualcosa insomma di non immediatamente utilizzabile, merce senza corso.⁴⁸

In questo contesto, e illuminate per riflesso dalla «dignità» «senza corso» della poesia, queste scritture di «secondo mestiere» si qualificano tanto per il loro contributo «alimentare» al sostentamento degli autori, quanto per una forma di «mercificazione» all'interno del sistema criticato – che rende conto degli esiti effettivi di quella ricorsiva e autoalimentantesi «dialettica dell'Illuminismo» che, ponendo financo la propria critica sotto la specola della «critica dell'ideologia», finisce per produrre come sola verità la dissoluzione della nozione di verità.⁴⁹

Nel corpo di queste componenti biografico-materiali si reperiscono le scritture di «terzo mestiere»: i già citati contributi complessivi al «problema di sé», all'interpretazione «senza corso» degli oggetti estetici e, più in generale, alla direzione di un'epoca per tramite di alcune pagine esemplari. Nella sua *Premessa* al numero 34

⁴⁶ G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit.

⁴⁷ E. Montale, *Il secondo mestiere*, «Il Corriere della Sera», 27 gennaio 1959, poi in Id., *Id., Auto da fè. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966; ora in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, tomo I, pp. 128-32.

⁴⁸ G. Giudici, *Le rendite dell'intellettuale. Come campano i poeti*, «Rinascita», XXIV, 10, 10 marzo 1967, p. 32; poi in LVH, p. 48-53.

⁴⁹ R. Genovese, *Un illuminismo autocritico*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 41-67; cfr. anche M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (1944, 1969), Torino, Einaudi, 2010.

della nuova serie del «verri», Maria Antonietta Grignani ne perimetra con esattezza il campo d'indagine:

il terzo mestiere da una parte limita il campo alla sola attività critica degli scrittori, con esclusione delle cose narrative o comunque creative, mentre dall'altra sottolinea che tra scrittura e critica non dovrebbe consolidarsi quella divisione disciplinare e pragmatica che appiattisce alquanto lo scambio, sempre salutare, tra produzione e ascolto. [...] Luciano Anceschi, fondatore del «verri», non si stancava di ripetere l'imprescindibilità delle due facce del foglio, se si vuole capire la direzione in cui autori e epoca si muovono.⁵⁰

Tuttavia, se quanto più rifulge da questa sintesi è il carattere di contributo che queste scritture forniscono all'intelligenza di un'epoca intera, il rischio è quello di ancorarsi, contro lo spauracchio dell'«utile» e della «merce», alla tendenziale «valorizzazione assoluta» del «primo mestiere», dell'«autoesegesi o ricognizione di sé stesso» che il poeta compie parlando di altri; il «soggetto» illuminando, per tramite dell'«oggetto» critico, quanto di sé medesimo è transustanziato nell'opera altrui. Cortellessa ha allora un altro merito – quello di dissolvere la tensione subordinante di «terzo» e «secondo mestiere» rispetto al «primo»,

[ovvero] quello a metà tra i due che, con pregiudizio ancora squisitamente crociano, per Montale contrappongono «a colpo d'occhio» il «poeta» e l'«uomo di penna». Non solo perché spessissimo la produzione «alimentare» di un autore può travasarsi e informare quella, sua, di punta [...] ma perché la *stessa scrittura critica*, più o meno «d'occasione», può avere in questi autori valore testuale non vicario e non congiunturale. Sino al punto in cui [...] il «terzo» o «secondo mestiere» non si può più distinguere dal primo.⁵¹

*

Diciture come «critica» o «saggistica dei poeti» suonano in effetti tanto efficaci in sede di catalogo quanto parziali a un livello che, accanto a quest'etichetta, ne tenga presente la natura (problematica quanto si vuole) di «discorso critico» in forma di «saggio». Ossia, con le parole del Fortini lettore di Lukács, di «mediazione»:

⁵⁰ M. A. Grignani, *Premessa*, in *Il terzo mestiere*, «il verri», LII, 34, maggio 2007, p. 5.

⁵¹ A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., pp. 13-4.

È vero che una logica progressione lo porta dalla «vita vera» (o vita vissuta tragicamente) al superamento dell'impasse tragico, ponendosi dal punto di vista della storia e quindi da quella, fra le storiche «totalità concrete» o classi, che è la «classe dei produttori» (ossia passando dall'Epos e dalla Tragedia al Romanzo...); ma in un altro ed essenziale scritto di questo libro e precisamente in quello che gli altri introduce col titolo di Saggio sul Saggio, l'autore – in contraddizione con l'ultimo capitolo, quello sul tragico, ma non in contraddizione col proprio pensiero futuro – definisce il saggio come una forma autonoma intermedia tra la filosofia e l'espressione letteraria, sì che gli oggetti-occasione del saggista sono realtà e valori complementari rispetto a quelli della verità e dell'errore; e l'operazione saggistica è la «forma» di ogni discorso «ironico» nel quale si dice una cosa per intenderne un'altra. Si è così fuori delle scelte perentorie della «forma» tragica. E Lukács, fin dall'inizio della sua attività, nel momento stesso in cui sperimenta ed esprime l'attimo e la atemporalità tragica, si sceglie anche come saggista, si rifiuta alla «morte», accetta la dimensione del discorso intermedio. Ebbene – questa è la domanda e la ipotesi – non sembra essere, questo discorso intermedio, questa «forma» che è la saggistica, una metafora o anticipazione di quella che, nel successivo pensiero di Lukács, sarà la fondamentale categoria della mediazione?⁵²

In un intervento del 2012, Cortellessa rifletteva sulla significativa eccezione al rigoroso ordinamento con il quale Raboni, nel 1986, aveva immaginato il saggio di storiografia letteraria destinato all'aggiornamento della grande *Storia della letteratura italiana* a suo tempo diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno.⁵³ L'eccezione riguardava il capitolo-baricentro *Grande stile e ironia*, dedicato alla poesia di Giovanni Giudici e di Andrea Zanzotto; e si opponeva, in questo, all'afflato «generazionale» che Raboni desumeva dalla *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni* di Albert Thibaudet – già fatto proprio, qualche anno prima, dall'antologia *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo.⁵⁴

Contrariamente ad altri ordinamenti su base generazionale,⁵⁵ quello proposto da Thibaudet si basava non tanto su criteri anagrafici o di esordio a stampa; quanto piuttosto sull'antico criterio del *floruit*, che traslittera in latino quanto in greco era l'*acmè* – convenzione parabiografica secondo la quale, in assenza di informazioni più

⁵² F. Fortini, *Lukács giovane* (1963), in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 270-1.

⁵³ PSN, pp. 209-48; poi in PSF, pp. 190-250: 217-23. Cfr. A. Cortellessa, *Qualcosa che c'è. Giudici e Zanzotto*, in G. Ferroni (a cura di), *Due poeti, due amici, due uomini comuni: Giudici e Zanzotto*, «L'immaginazione», 268, marzo-aprile 2012, pp. 14-9.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ O. Macrì, *Le generazioni della poesia italiana del Novecento*, in «Paragone», IV, 42, giugno 1953, p. 45.

precise sulla vita degli autori, si approssimavano all'età di quarant'anni le notizie circa il suo successo critico. Se questo criterio doveva, in origine, consentire una più agile sistemazione storiografico-annalistica, la linea-Thibaudet rende evidente la volontà di fare del *floruit* un esempio probante della tendenziale convergenza di esperienze letterarie e rivolgimenti storici, facendo della «generazione» non già l'orpello della storia ma una sorta di corollario; enfatizzando, di conseguenza, «non gli anni di nascita, bensì [gli] anni di formazione e di esordio».⁵⁶

Questo tentativo di materializzare in sede storica quanto si potrebbe dare ancora, con pregiudizio idealistico, entro la temporalità parallela ed eternante della poesia è senza dubbio significativo anche quando ci si addentra nel territorio del saggio; ma ancor di più forse proprio il riferimento – tanto più evidente oltre le soglie dell'«età dell'informazione» – a un metodo che recuperi il carattere ineffabile di quanto si dà ormai interamente per documentabile. «I conti generazionali, per fortuna», afferma Raboni, «non quadrano mai del tutto – o meglio, quadrano solo a patto di tenere nella dovuta considerazione le eccezioni, gli imprevisti, gli “extra”».⁵⁷ Se applicato all'indefinita stratigrafia del secondo Novecento, questa ineffabilità mette in rilievo le sue molteplici e contrastanti correnti interne; nonché il suo carattere programmaticamente incompiuto.

*

Nelle pagine che seguono, si è voluto in primo luogo problematizzare quest'ultimo aspetto. La scelta di un ordine, per quanto arbitraria, segnala sempre l'adesione a un preciso modello culturale: e qui si tratta sostanzialmente di scegliere tra un primato della Storia e un primato della Letteratura. Sotto queste due diverse lenti, il criterio anagrafico, biografico e del *floruit* delimitano una griglia di possibili soluzioni. Prediligere il *floruit* in una prospettiva storica porterebbe senza dubbio a situare Zanzotto come capofila – massimo esempio della coincidenza di *incipit* saggistico e produzione antologica, se è vero che il suo *Inno nel fango* ('primo' saggio *tout court*, nonché primo tassello di *Fantasie di avvicinamento*) data 1953. A seguire,

⁵⁶ PSF, p. 193.

⁵⁷ *Ibid.*

Raboni – il quale, retrospettivamente, considererà quali elementi definitivi della sua fisionomia critica gli *Antefatti*, datati 1958, posti a guardia della sua prima raccolta, *Poesia degli anni Sessanta*. In ultimo luogo, Giudici: il quale, nonostante sia in assoluto il primo dei tre a intraprendere la via della scrittura «saggistica», nel 1945, non assumerà nemmeno nei confronti di sé stesso una fisionomia riconoscibile prima del 1959.

Siffatto procedimento porterebbe tuttavia a mascherare una volta di più e sotto la patina delle contingenze storiche quanto invece pertiene ancora a valutazioni di tipo letterario. Una quota di giustizia critica, unitamente al tentativo di descrivere la parabola esemplare di un aspirante intellettuale, induce a prediligere invece il capovolgimento di quest'ordine. E quindi Giudici, saggista dalla Liberazione; Zanzotto, critico della letteratura dalla crisi dello stalinismo; e Raboni, cronista e storico della poesia dal miracolo economico.

La tesi, sotto la spinta delle considerazioni di cui sopra, risulta bipartita in due blocchi – *dalla fine* e *dall'inizio* – che questa introduzione dovrebbe, se non saldare, quantomeno giustificare. La zona d'ombra (sintomatica, significativa e, ancora una volta, arbitraria) è quella che va dalla fine degli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta. Altre parole, altri gesti, altri strumenti sarebbero stati necessari a fare più di un cenno di orrore al cospetto di tali rovine; e perciò in questo lavoro non si fa che indicarle.

Il primo blocco, *Dalla fine*, si compone di tre medaglioni dedicati al 7 giugno 1993 dei tre autori. La scelta della data è insieme arbitraria e, come si diceva poco sopra, simbolica. Altre occasioni erano, ovviamente, rintracciabili. Una prima «fine» è ravvisabile, come già si diceva, nel numero del «verri» del settembre 1976; un'altra, nel 1980, in occasione dell'antologia Garzanti dedicata al Novecento – nella quale i tre poeti figurano in veste di critici e (con l'eccezione di Raboni) di antologizzati.⁵⁸ Oppure nel 1996: la ricorrenza significativa, in questo caso, è la partecipazione dei tre – in veste, ancora una volta, di critici – al convegno dedicato a Eugenio Montale tenutosi il 28-29 marzo 1996 presso il Gabinetto Vieusseux.⁵⁹ All'arbitrarietà del testo, dunque, risponderà la rilevanza del contesto, piuttosto che il contrario: e cioè il

⁵⁸ P. Gelli, G. Lagorio (a cura di), *Poesia italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1980.

⁵⁹ *Testimonianza per Eugenio Montale. Atti del convegno – Firenze, 28-29 marzo 1996*, «Antologia Vieusseux», II, 6, settembre-dicembre 1996.

generale senso di disfacimento che popola queste pagine (la fine di un mondo, di una Storia, di storia repubblicana; e l'accesso del tempo in un *motus in fine velocior*).⁶⁰

Il secondo blocco, *Dall'inizio*, tenta di mettere a fuoco, a partire dai macrotesti saggistici dei tre autori, i termini di partenza della loro riflessione (databile appunto tra la liberazione e il miracolo economico) e quelli di arrivo al punto di svolta indicato da Mazzoni e Simonetti tra il 1971 e il 1979. È sembrato quanto mai opportuno sorvolare sul discorso propriamente critico dei poeti, e tentare invece di circoscrivere questa forma nel suo, per così dire, «saggiarsi». A ognuno dei tre capitoli è premessa una serie di citazioni, composta da versi di un autore del passato, dei rimanenti autori del *corpus* selezionato, nonché di un maestro o guida, «padre» o «fratello maggiore». Solo nel caso di Raboni si è avvertita, inesorabile, la spinta della «prosa»; e la scelta di un estratto da Sereni laddove, per Giudici e Zanzotto è sembrato invece preponderante il magistero di Fortini.

Segue, terza e ultima sezione, una selezione dai testi più significativi tra i rifiutati, i dispersi, i recuperati in cui nel corso della ricerca ci si è imbattuti. Riguardano, in misura più o meno evidente, il rapporto degli autori con la propria e l'altrui riflessione; e contribuiscono a delimitare un perimetro entro il quale la loro opera saggistica è davvero passibile non solo di una rivalutazione, ma anche di una ricontestualizzazione. È il caso, ad esempio, dell'intervento di Raboni sugli *Strumenti umani*, a cui evidentemente poi l'autore ha preferito le premonizioni critiche affidate qualche anno prima alla lettura degli inediti sereniani; o del testo ungarettiano di Zanzotto, redatto per «Paragone» nel 1971 – splendida testimonianza che permette di retrodatare la riflessione sulle polarità Artaud-Mallarmé di quasi dieci anni.⁶¹ O, ancora, nella prefazione anonima a *Una volta per sempre* di Franco Fortini e attribuito a Giovanni Giudici: recuperando, cioè, l'unico testo dedicato esclusivamente alla poesia di Franco Fortini, e ridefinendo il primo momento di un dialogo critico che finora si supposeva intrapreso da quest'ultimo sulle pagine del «Contemporaneo».⁶²

*

⁶⁰ Cfr. A. Zanzotto, *Conversazione*, Biblioteca Nazionale Marciana, 29 novembre 1999 (<https://www.youtube.com/watch?v=qTMR3DeSiIE>; ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

⁶¹ Cfr. Id., *Testimonianza* (1979-1981), in FA, pp. 87-98.

⁶² Cfr. F. Fortini, *Una nota su Giudici*, «Rinascita-Il contemporaneo», XXII, 7, luglio 1965, pp. 22-3.

Nel congedare il presente lavoro, riemergono alcune frasi-guida che, pur soggiacendovi, non vi hanno trovato spazio. La prima è riassumibile nel motto fortiniano che introduce a *Istituzioni letterarie e progresso del regime*:

Quanto qui oltre si afferma non vuol essere originale: non sarebbe stato formulato senza gli scritti e la recente conversazione di amici. [...] In parte le affermazioni che seguono possono parere ovvie. Ma a chi? Meglio non andare oltre fino a quando, provandone il grado di verità, non si siano tratte dalle considerazioni qui esposte alcune conseguenze pratiche.⁶³

La seconda – dalla *Cronaca berlinese* di Benjamin, portata a correzione di Fortini – suona:

Se scrivo in un tedesco migliore della maggior parte degli scrittori della mia generazione, lo devo alla ventennale ottemperanza a un'unica piccola regola. Suona così: mai usare la parola «io», tranne che nelle lettere.⁶⁴

E la terza – che corregge nuovamente Benjamin con Fortini:

Scrivere riducendo al minimo la soggettività visibile, tutti trasferiti nella concretezza dell'argomento di cui si parla – chi non lo vorrebbe? Dico questo a proposito dell'autobiografismo caratteristico di prefazioni come la presente. La maggior parte dei miei vicini crede giungervi senza fatica, col loro corrente gergo saggistico. [...] Analizzandone lessico e sintassi sarebbe troppo facile mostrare come sotto le apparenze della oggettività razionale si ingorghino le correnti della esortazione, del patetico e del mitologico; meno pericolose se non fossero tanto rimosse dalla coscienza. So bene quanto fastidio provochi, fra quei medesimi vicini, una scrittura soggettiva o «letteraria», o comunque decisa a servirsi degli specchi del linguaggio. [...] La questione del grado e del modo di una «creatività» nel linguaggio della pubblicistica e della saggistica, insisto, non è questione di gusto o di capacità personale; è problema di rapporti interumani, quindi politico.⁶⁵

Fatto che, peraltro, dovrebbe motivare a sufficienza la scelta delle epigrafi apposte all'intera tesi.

⁶³ F. Fortini, *Istituzioni letterarie e progresso del regime* (1964), in *Verifica dei poteri*, cit., p. 69.

⁶⁴ W. Benjamin, *Cronaca berlinese* (1931-1932), in *Opere complete* v, cit., p. 255.

⁶⁵ F. Fortini, *Prefazione* (1973), in *Dieci inverni*, cit., pp. 21-2.

In una sua prima formulazione, questo lavoro doveva intitolarsi *Discorso indiretto*: riferendosi a quella sezione di *Dieci inverni* che, per l'appunto, parla di «critica letteraria e letteratura» in rapporto a «questioni di ideologia marxista, di gruppi intellettuali e di tendenze dell'arte e della cultura»;⁶⁶ e che di fatto prelude a quanto, in *Verifica dei poteri*, preconizza il titolo dato a questa introduzione:

il critico non può non partecipare, nella nostra società almeno, di quella condizione di morte vivente che è forse necessaria all'esercizio di qualsiasi virtù. Ma per il critico i pericoli sono più gravi che per il poeta: ché egli è per definizione un intermediario, un medio, un luogo di transito e incontro; ha bisogno di una conversazione, di una società. [...] Il poeta può fare appello alla giustizia avvenire, non il critico. Il critico è legato da un rapporto vitale, diretto, con i contemporanei; un rapporto che solo in determinate epoche è privilegio, e pericolo, del romanziere e del poeta.⁶⁷

⁶⁶ Ivi, p. 9.

⁶⁷ Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 25-6.

PARTE I. DALLA FINE

1. Manovre di accesso a un'epoca

Del resto, è possibilissimo che il libro debba la sua esistenza proprio alla mancanza d'una grande biblioteca specializzata; se avessi potuto far ricerche, informarmi su tutto quello che è stato scritto intorno a tanti argomenti, forse non mi sarei più indotto a scriverlo. (E. Auerbach, *Mimesis*)

Quanto più lontano nel passato si spinge lo spirito, tanto più aumenta la massa di ciò che non è ancora diventato propriamente storia.

(W. Benjamin, *Appendice a «Su alcuni motivi in Baudelaire»*)

L'esistenza teoretica dell'arte sta tra una pratica e una pratica.

(F. Fortini, *La biblioteca immaginaria*)

In un articolo apparso sul «Corriere della Sera» nell'agosto del 1975, Pier Paolo Pasolini muove un pesante attacco alla classe politica italiana.⁶⁸ Lo fa dalla *Tribuna aperta* sulla prima pagina del quotidiano, esplicitando capi d'accusa e ipotesi di sviluppo di un *Processo* a carico del «Palazzo», rivolgendosi in particolare a quelli che chiama «gerarchi democristiani». Dal «disprezzo per i cittadini» all'«intralazzo con i petrolieri», dalla «responsabilità delle stragi di Milano, Brescia e Bologna» alle più profonde trasformazioni antropologiche occorse in Italia, l'elenco stilato assume le fattezze di uno sguardo d'insieme, chiamato a ricomporre l'inezienza del «mosaico italiano» a partire da una pluralità di fenomeni solo apparentemente irrelati.

Il Processo si vuole concreto e reale; eppure, a fare contrappeso a questa spinta, Pasolini ragiona volontariamente per espedienti retorici, muovendosi tra il «romanzesco» e il «favolistico». Ne sono marcatori evidenti le maiuscole kafkiane («Palazzo», «Processo»), le immagini esplicitamente metaforiche utilizzate (quella di

⁶⁸ P. P. Pasolini, *Il Processo*, «Corriere della Sera», 24 agosto 1975; poi in Id., *Lettere luterane* (1976); ora in *Tutte le opere. Scritti sulla politica e sulla società*, cit., pp. 639-48.

«Andreotti o Fanfani, Gava o Restivo, ammanettati dai carabinieri»), il frequente ricorso ad anfore, iperboli, domande retoriche. Lo stesso «stile da lettera» che ne caratterizza la cifra risponde evidentemente a criteri, appunto, di stile. Ma a colpire è soprattutto la consapevolezza metapoetica con cui Pasolini vi ricorre. Più volte l'autore chiamerà in causa la complicità o la comprensione del lettore all'atto di impiegare determinati artifici retorico-oratori; e questo tanto più quanto più intende affondare, fuor di metafora, nel corpo vivo del paese reale.

C'è però un'immagine che più di tutte permette di cogliere questa ambigua coesistenza di piani, e che ne dischiude in qualche modo la necessità. È l'immagine che campeggia sulla prima pagina del «Giorno» il 21 luglio 1975, e che ispirerà a Pasolini la visione del Processo:

Era una pagina anche tipograficamente particolare: simmetrica e squadrata come il blocco di scrittura di un manifesto e, al centro, un'unica immagine anch'essa perfettamente regolare, formata dai riquadri uniti di quattro fotografie di quattro potenti dirigenti democristiani. Quattro: il numero di De Sade. Parevano infatti le fotografie di quattro giustiziati, scelte dai familiari tra le loro migliori, per essere messe sulla lapide. Ma, al contrario, non si trattava di un evento funebre, bensì di un rilancio, di una risurrezione. Quelle fotografie all'interno della monolitica pagina del «Giorno» parevano infatti voler dire, allo sbalordito lettore, che quella lì era la vera realtà fisica e umana dei quattro potenti democristiani. Che gli scherzi erano finiti. Che le raggianti risate di chi detiene il potere non sfiguravano più le loro facce. Né le sfigurava più l'ammiccante furbizia. Il brutto sogno si era dissolto alla chiara luce del mattino. Ed eccoli lì, veri. Seri, dignitosi, senza smorfie, senza ghigno, senza demagogia, senza la bruttura della colpevolezza, senza la vergogna della servilità, senza l'ignoranza provinciale. Si erano rinfilati il doppiopetto e li baciava il fronte il futuro delle persone serie.⁶⁹

A Pasolini non sfugge una discrepanza significativa nel discorso giornalistico: quella che cioè sussiste tra ciò che il testo *dice* e ciò cui l'impaginazione allude. Il dialogo e la co-implicazione tra la fotografia dei gerarchi DC che campeggia sulla prima pagina del «Giorno» e il testo che li inserisce in un discorso – insomma, l'«informazione» giornalistica come risultante che eccede la somma delle singole parti dell'oggetto-giornale – permette così di accedere al cuore di un immaginario

⁶⁹ Id., *Bisognerebbe processare i gerarchi DC*, «Il Mondo», 28 agosto 1975; poi in *ivi*, 636-7. Corsivi aggiunti.

fortemente perturbato, con risvolti latamente ossimorici o esplicitamente menzogneri.⁷⁰ Questa ecfrasi fotografica, inquadrabile entro precisi intenti radiografici e antropologici, ispira nella presente sezione una certa attenzione «retorica» ad alcune significative pagine di giornale, tra le quali i testi d'autore di volta in volta contenuti contribuiscono a delineare il profilo di un'epoca. Tuttavia, per poter meglio esplicitarne la portata, sarà bene fornire qualche ulteriore informazione di contesto.

L'antefatto necessario a comprendere la scelta ecfrastica di Pasolini è il seguente: il 19 e 20 luglio 1975 si era tenuto il consiglio nazionale della DC che, in seguito alla drastica flessione dei voti registrata alle elezioni amministrative, si accingeva a un cambio nella guida del partito. Il risultato alle urne, nonostante i timori circa un possibile «riflusso» moderato, arrideva al PCI. Il 17 giugno, l'«Unità» gridava all'«esaltante avanzata del Partito Comunista»;⁷¹ e, nei giorni precedenti, ne aveva ospitato, per la rubrica «Gli intellettuali e le elezioni», alcune testimonianze a favore. Alberto Asor Rosa, Eugenio Garin, Franco Basaglia, Tullio De Mauro, Luigi Nono sono solo alcune delle personalità più in vista del mondo della «cultura» chiamate ad accrescere la massa dei voti per tramite delle loro parole.⁷² Eppure, tra questi figurano anche degli intellettuali di tipo «speciale»: lo stesso Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi, Giovanni Giudici – il quale, qualche giorno più tardi, avrebbe addirittura inaugurato la sua collaborazione al quotidiano-organo del PCI con un intervento in terza pagina sulle «ragioni politiche, culturali e ideali del voto del 15 giugno».⁷³ È un dispiegamento di forze senza precedenti, che si riverbererà anche e soprattutto l'anno seguente – quando, oltre a Giudici e Asor Rosa, anche Edoardo Sanguineti, Emilio Tadini, Enzo Siciliano, Franca Ongaro-Basaglia, Nico Orengo, Sergio Antonielli e molti altri parteciperanno a questa dimostrazione di fiducia nei confronti del partito.⁷⁴

⁷⁰ Cfr. S. Fontana, *Moro e il sistema politico italiano*, «Il Politico», 46, 1-2, marzo-giugno 1981, pp. 41-106. Sugli effetti retorici veicolati dall'immagine fotografica in rapporto alla testualità, cfr. G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, in particolare pp. 54-5.

⁷¹ *Esaltante avanzata del Partito Comunista*, «L'Unità», 17 giugno 1975.

⁷² A. Asor Rosa, *Votare il Pci, per cambiare*, ivi, 2 giugno 1975; E. Garin, *I guasti e i rimedi*, ivi, 12 giugno 1975; F. Basaglia, *Il linguaggio dell'inganno*, ivi, 17 giugno 1975; T. De Mauro, *Che può fare una regione*, ivi, 21 maggio 1975; L. Nono, *Una città e la cultura militante*, ivi, 8 giugno 1975.

⁷³ R. Roversi, *Capire Bologna e la sua proposta*, ivi, 7 giugno 1975; P. P. Pasolini, *Il mio voto al PCI*, ivi, 17 giugno 1975; G. Giudici, *La parola giusta*, ivi, 26 giugno 1975.

⁷⁴ Id., *Il cambiamento che vogliamo*, ivi, giugno 1976; E. Sanguineti, *Un richiamo alla ragione*, ivi, 12 giugno 1976; *Il 20 giugno con i comunisti*, ivi, 11 giugno 1976.

Più o meno in quello stesso torno di tempo, altre sensibilità si battono (e dibattono) su quelle che ritengono la giusta battaglia: è il caso di Andrea Zanzotto, in prima fila nei comunicati di sostegno al PSI almeno fino alla fine degli anni Settanta; e impegnato, almeno sul versante dell'opinione, su fronti di battaglie civili, come il divorzio e il disarmo atomico.⁷⁵ È, certo, un momento profondamente e ulteriormente divisivo anche in seno alle forze intellettuali della «sinistra» – che tra il 1968 e il 1977 inaspiranno lo scontro su posizioni e ambizioni più o meno extra-parlamentari o governative. Su un piano che avrà poi sarcasticamente a definire «più liberale che libertario», si potrebbe citare in questo senso l'autodenuncia di solidarietà a «Lotta continua» – firmata, tra gli altri, anche da Giovanni Raboni. Il poeta avrà poi modo di rievocare in almeno due occasioni a quanto, col senno di poi, assume i contorni di una vera e propria cifra dell'epoca:

Giusi Ferrè dell'*Europeo* mi ha telefonato per chiedermi gentilmente cosa ricordassi di una firma apposta nel 1971, con altri cinquanta scrittori, pittori, scienziati ecc., a una dichiarazione di solidarietà con i giornalisti di *Lotta continua* incriminati dal procuratore della Repubblica. Ricordo tutto e benissimo. Si trattava di una tipica autodenuncia consistente nel riportare, virgolettate, le frasi incriminate, e nel sottoscriverle assumendosene così la responsabilità penale. Era un modo per dire ai giudici: se condannate quei giornalisti per aver pubblicato quelle frasi, dovrete condannare anche noi. Era, insomma, un gesto formale in difesa della libertà di stampa. Semplice no? Pensare che ciascuno di noi condividesse il «contenuto» di quelle frasi vuol dire non conoscerci, non aver visto le virgolette, non sapere cosa sia un'autodenuncia, non ricordare nulla del garantismo, più liberale che libertario, di quegli anni. Ma, leggendo il servizio, mi accorgo con sorpresa che degli altri firmatari, interpellati come me, quasi nessuno mostrare di ricordare o sapere quel che ha fatto. Chi si dissocia, chi dice che oggi userebbe altre parole... Davvero il tempo ci ha così distolti dal senso delle nostre azioni? La palma del candore spetta comunque, ancora una volta, a Domenico Porzio, che a domanda risponde: «Se dice che ho firmato, l'avrò fatto. Me l'avrà chiesto Eco».⁷⁶

Ricordo che un professionista, che aveva accettato di dirigere «Lotta continua», era stato denunciato per un reato che a noi sembrò un

⁷⁵ Cfr. a titolo indicativo, alcuni degli interventi apparsi su «l'Avanti»: *Dilaga in tutto il Veneto la crisi socialdemocratica*, «L'avanti», 17 gennaio 1953 (sulla scissione dal PSDI); *Gli uomini di cultura per la vittoria dei socialisti e dei radicali*, ivi, 27 ottobre 1960 (sulle elezioni del 1960); *La cultura dice no*, ivi, 13 aprile 1974 (sul voto di difesa della legge Fortuna); *Appello per la pace*, ivi, 20 gennaio 1982 (sulla minaccia di una guerra nucleare).

⁷⁶ G. Raboni, *Diario*, «Europeo», 35. 26 agosto 1988, p. 11.

puro reato d'opinione. Per cui riportammo quello che aveva scritto e lo sottoscrivemmo. Era evidente che si trattava di un'autodenuncia di solidarietà che non aveva niente a che fare con gli argomenti contenuti: a distanza di anni è stato chiesto ai firmatari di quell'iniziativa come mai avessero scritto quelle cose pazzesche contro lo Stato, e i firmatari risposero nel modo più disparato. Io credo di essere stato l'unico a ricordarsi del senso di quell'iniziativa.⁷⁷

Alla «contemporaneità» di questa militanza, direttamente o indirettamente politica o letteraria, si contrappone una tensione più documentaria e *a posteriori*. Sono infatti anche gli anni di molte raccolte di testi più o meno ascrivibili al genere saggistico: i testi che Pasolini andava pubblicando quotidianamente sulle tribune di vari giornali italiani saranno raccolti e pubblicati postumi nel 1976 sotto il comune titolo di *Lettere luterane* – sviluppando alcune considerazioni che già il precedente *Scritti corsari*, del 1973, aveva avuto il merito di registrare. Allo stesso modo, l'articolo di Giudici sull'«Unità», opportunamente rielaborato, fornirà l'anno seguente ampio materiale al saggio incipitario della sua prima raccolta consuntiva, *La letteratura verso Hiroshima*.⁷⁸ Un riepilogo, insomma, della sua attività di pubblicista tra la «fine» anni Cinquanta e Settanta, a cavallo tra le riviste specialistiche e i giornali a tiratura nazionale, tra discorso sulla poesia e *kulturkritik*.

Quella del «libro di saggi», scritti *ex novo* o (soprattutto) compilati collazionando interventi più o meno occasionali redatti nel corso degli anni, sembra in effetti una delle cifre più importanti per comprendere una certa qualità intellettuale nell'Italia del secondo Dopoguerra. Soprattutto se di questa forma si considera la relazione con una figura del poeta – che, per più di un secolo e nonostante una spesso conclamata perdita di prestigio, era stata considerata «l'intelligenza per eccellenza».⁷⁹ Da Montale a Sereni, passando per Sanguineti e Fortini, sempre più sono i poeti che,

⁷⁷ Id., «*Vivere almeno al cinquanta per cento*», intervista a cura di D. Piccinini, «Poesia», 168, gennaio 2003, p. 14. Il testo incriminato recitava, in riferimento all'assassinio di Pinelli: «Testimoniamo pertanto che, quando i cittadini da lei imputati affermano che in questa società “l'esercito è strumento del capitalismo, mezzo di repressione della lotta di classe”, noi lo affermiamo con loro. Quando essi dicono “se è vero che i padroni sono dei ladri, è giusto andare a riprendere quello che hanno rubato”, lo diciamo con loro. Quando essi gridano “lotta di classe, armiamo le masse”, lo gridiamo con loro. Quando essi si impegnano a “combattere un giorno con le armi in pugno contro lo Stato fino alla liberazione dai padroni e dallo sfruttamento”, ci impegniamo con loro».

⁷⁸ G. Giudici, *La funzione e il ruolo*, in LVH, pp. 11-22.

⁷⁹ Cfr. C. Baudelaire, *Richard Wagner e il «Tannhäuser a Parigi»* (1861), in Id., *Su Wagner* (1982), a cura di A. Del Prete, Milano, SE, 2004, pp. 15-74: 38-9: «il poeta è *sovranamente* intelligente [...], egli è l'*intelligenza per eccellenza*». Cfr. A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., pp. 9-11. Corsivi nell'originale.

«per forza o per amore», sono coinvolti in misura sempre maggiore in quella che sta rapidamente assumendo i tratti dell'odierna «industria culturale».

Parliamo dunque di scrittori, nati tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento; educati al primato del linguaggio poetico come forma solenne dell'espressione intellettuale e della comunicazione umana in una società che la stava gradualmente esautorando; cresciuti entro rivolgimenti storici drammatici, al termine dei quali il loro magistero formale può dirsi compiuto; ed entrati a far parte attorno al secondo Dopoguerra di un'organizzazione e di una produzione intellettuale e culturale che aveva nelle redazioni di riviste, sedi di quotidiani o periodici e case editrici i suoi luoghi privilegiati. In due parole (ma la definizione è qui arbitraria e va discussa): poeti e intellettuali, legati in un modo o nell'altro alle *istituzioni letterarie* del loro tempo – nel duplice valore di «sistema delle convenzioni formali che definiscono il campo letterario» e «materiali attività che hanno per oggetto la letteratura, critica ed editoria in testa». ⁸⁰

In questo medesimo periodo, e in aggiunta a tutto questo, si assiste inoltre a una tendenziale ricapitolazione, da parte di molti poeti-intellettuali, di quanto elaborato negli anni precedenti in sede critica. Del 1976 sono, come abbiamo detto, il già citato *La letteratura verso Hiroshima*, le *Lettere luterane*, il primo *Giornalino* di Edoardo Sanguineti; ma anche *Poesia degli anni Sessanta* di Giovanni Raboni, per lo stesso editore e sulla scorta delle medesime suggestioni che portarono alla pubblicazione del volume di saggi di Giudici. L'anno successivo sarà, tra gli altri, il turno di *Questioni di frontiera*, terza importante ricapitolazione critica per Franco Fortini; mentre veri e propri «libri segreti» o sotterranei si vanno scrivendo in silenzio – come segnalato da Armando Balduino nel 1974, all'interno di un numero monografico di «Studi novecenteschi» dedicato ad Andrea Zanzotto.

È importante sottolineare sin d'ora il clima comune entro cui queste scritture si raccolgono. Mentre Montale si chiede se *È ancora possibile la poesia?*, Giudici e Fortini sviluppano argomenti prossimi e distanti sul tema del «ruolo» e della «funzione» intellettuale, sul destino. Pasolini non può averne che il presentimento: anche quando si definisce «sbattuto [...] – dalla [sua] stessa volontà – fuori dal

⁸⁰ Cfr. G. Turchetta, *Premessa*, in E. Esposito, G. Turchetta (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 9-11: 10.

Palazzo» in quanto intellettuale, anche quando constatata, in quanto poeta, l'asimmetria di giudizio riservatagli («nessuno ha mai risposto alle mie polemiche se non razzisticamente, facendo cioè illazioni sulla mia persona. [...] Ciò che io dico è indegno di altro; io non sono una persona seria»), Pasolini resta una firma da prima pagina del «Corriere della Sera». ⁸¹

Il 7 giugno 1993, i quotidiani dedicano le loro prime pagine al commento delle elezioni amministrative. Come nel 1975, i risultati segnano una contrazione storica per la DC; questa volta, tuttavia, non si tratta di uno scossone di assestamento. Il processo immaginato da Pasolini 17 anni prima, consumatosi tragicamente una prima volta ad opera del «tribunale del popolo» brigatista, sta avendo luogo nuovamente in seno alle istituzioni repubblicane. Di lì a sei mesi – ironicamente, negli stessi giorni in cui nasce il «movimento politico» Forza Italia –, la DC verrà *de facto* sciolta.

Non è la sola cosa radicalmente mutata. Basta osservare la struttura della formagiornale per rendersene conto. La terza pagina, scomparsa o slittata in fondo ai quotidiani, è stata pressoché soppiantata dagli inserti o i supplementi letterari, con i quali coesisteva ancora nel 1975; gli interventi ivi contenuti, in massima parte divulgativi o recensori, mostrano meglio di qualsiasi spiegazione il decadimento delle condizioni che avevano permesso a Pasolini (e non solo) di intervenire a vario titolo nel dibattito ideologico-culturale dalle prime pagine dei quotidiani. ⁸² Si potrebbe contribuire alla contemplazione di queste rovine definendo questo transito, con Simonetti, «fine della “letteratura di una volta”»:

La formula è ironica perché esorcistica. Allude a un rimpianto che si respira soprattutto nei consigli di dipartimento delle facoltà di lettere, occasionalmente in quel che resta delle vecchie terze pagine dei principali quotidiani (e niente affatto nei nuovi inserti o nei *magazine* culturali o *on line*). È il rimpianto per quell'antropologia letteraria all'ingrosso umanistica e romantica, poi all'origine del modernismo novecentesco, che assegnava al bello artistico un ruolo centrale nell'educazione sentimentale e morale dei cittadini, e alla letteratura un posto chiave all'interno del sistema delle arti. La letteratura a cui la scuola prima e poi l'università ci ha, o ci aveva, abituato a pensare [...] il linguaggio estetico per eccellenza, quello

⁸¹ P. P. Pasolini, *Risposte*, in *Scritti sulla politica e sulla società*, cit., p. 650.

⁸² Cfr. al riguardo O. Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 310.

in cui più forte sopravvive il mandato etico e quasi religioso che la modernità aveva conferito all'arte.⁸³

E tuttavia, pur come testimoniando la fine di un'epoca, su riviste e quotidiani i poeti continuano a scrivere. Il 3 febbraio, nel pieno della tempesta Tangentopoli, un'«inchiesta in versi» pubblica sulle pagine del «Corriere della sera» *Otto poeti per l'Italia malata*: figurano, tra i componimenti offerti, *Fuori tempo massimo* di Andrea Zanzotto, *Piccola palinodia* di Giovanni Giudici e *Maggio 1992* di Giovanni Raboni.⁸⁴ Sono tutte anticipazioni dalle raccolte poetiche apparse poi tra il 1993 e il 1996: *Che male t'abbiamo fatto, che pena*; *Ottimati*, in *Quanto spera di campare Giovanni*; e *Live*, in *Meteo*.⁸⁵ Ma la loro attività, benché indirizzata prevalentemente su intenti prefatori o recensori, prosegue anche sul versante «saggistico». Ed è anzi proprio attorno alle pagine degli inserti culturali dell'«Unità» e del «Corriere della Sera», il 7 giugno 1993 che è possibile radunare alcune delle voci più significative dell'epoca 'dall'altra parte' della loro vicenda. Sull'«Unità», Giovanni Giudici redige da poco più di un mese le sue *Trentarighe* «di beneficenza»;⁸⁶ Giovanni Raboni, sul «Corriere della Sera», prosegue la sua alacre attività di critico *tout court*;⁸⁷ e, mentre Fernanda Pivano e Renato Barilli contribuiscono alla fisionomia della sezione *Letto/visto/ascoltato* della testata di via Solferino, sulle pagine dell'ormai ex «Organo del Partito Comunista Italiano» una nota anonima dedicata a Tahar Ben-Jelloun rammenta al lettore l'attività di Andrea Zanzotto come traduttore.⁸⁸ La pagina centrale, quanto mai evocativa, ospita invece (come già scritto nell'introduzione a questo lavoro) un intervento di Giulio Ferroni, recensore dell'ultima fatica di Franco Fortini, licenziata nell'aprile di quell'anno. Si tratta di *Attraverso Pasolini*; e non è forse un caso che sia proprio questa scrittura-reagente a ispirare alcune riflessioni convogliate tre anni più tardi in un titolo sintomatico qual è *Dopo la fine*.⁸⁹

⁸³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 15.

⁸⁴ A. Debenedetti, F. Merlo, *Otto poeti per l'Italia malata*, «Corriere della sera», 3 febbraio 1993.

⁸⁵ G. Raboni, *Che male t'abbiamo fatto, che pena*, in *Ogni terzo pensiero* (1993), ora in TP2014, p. 278;

G. Giudici, *Ottimati*, in *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), ora in VV, p. 933; A. Zanzotto, *Live*, in *Meteo* (1996), ora in TP, p. 783.

⁸⁶ Cfr. G. Giudici, *Per Grazia*, in G. Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. vi.

⁸⁷ G. Raboni, *L'Alfieri? È sparito dietro a musica e scene*, «Corriere della Sera», 7 giugno 1993; ora in MSZ?, p. 439.

⁸⁸ F. Pivano, *Tenera era la notte, Dorothy*, *ibid.*; R. Barilli, *Il buon Abele, scudiero di Caino*, *ibid.*; *Tre domande a Tahar Ben-Jelloun*, «L'Unità-Libri», 7 giugno 1993.

⁸⁹ G. Ferroni, *Fortini & Pasolini*, cit. Cfr. anche F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit.

Il raffronto tra una situazione-tipo nel 1975 e nel 1993 come immagine di un transito che dalla letteratura muove verso l'«altro» non può che essere arbitrario. Eppure, sforzandosi di essere anche «documentato», questo raffronto permette di osservare da vicino la profonda spaccatura che si sta producendo in seno a una figura, un genere e un determinato tipo di discorso a cavallo di un ristretto arco di tempo.⁹⁰ Una direzione generale, insomma, del rapporto tra *poeti, forma saggistica e modo dell'intervento storico e critico* all'epoca della cosiddetta «fine del mandato sociale».⁹¹

«Per la storia della cultura i nomi dei filosofi sono innanzitutto delle metonimie: indicano i flussi collettivi di pensiero che certi autori intercettano, perfezionano e trasmettono alle generazioni successive».⁹² A suo modo, anche Pasolini lo è – come lo sono Pavese o Gramsci. È certo una forma particolare di metonimia, e per certi versi minore. Non può prescindere da un rapporto simbolico tra vita e opera; materializza alcune intensità più che dei flussi, il colore di un'epoca più che la storia del pensiero. 1937, 1950, 1975: la morte per stenti come preludio all'orrore vero e proprio, dopo gli anni del confino, della clandestinità e del carcere; il «sacrificio rivoltoso» che pone fine al dopoguerra; la brutalità di Ostia come coacervo di significati individuali e generali.⁹³ «Complessi di virtualità» o «nomi collettivi», insomma, nei confronti dei quali la morte biologica assurge in sede storiografica quasi a «chiusura lampo di un sacco», forma al contempo della premonizione e dell'estraneità ai fatti. Se si considerano poi le paternità dei virgolettati – Giorgio Caproni e Franco Fortini, scomparsi rispettivamente nel 1990 e nel 1994 – la sensazione non cessa di accrescersi.⁹⁴ In una nota piuttosto nostalgica, Giovanni Giudici la esprime con rara esattezza:

Peccato che non ci sia più Fortini. Gli avrei telefonato prima di scrivere questo articolo. Come negli anni lontani di «*Questo e altro*» ecc. Era una militanza letteraria a suo modo «eroica»: passare le

⁹⁰ Così si apre A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit. «Tutto arbitrario, tutto documentato» è un'espressione di Manganelli, contenuta in G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 8.

⁹¹ Cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. III. La fine del mandato sociale*, «Quaderni Piacentini», 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 5-10; poi, con variazioni e come *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo. c) al di là del mandato sociale*, in *Verifica dei poteri* (1965), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 169-86.

⁹² G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 20.

⁹³ Cfr. M. Belpoliti, *Il sacrificio e la rivolta*, in *Settanta* (2001), Torino, Einaudi, 2010, pp. 110-8.

⁹⁴ F. Fortini, *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese*, in *I poeti del Novecento* (1977), Roma, Donzelli, 2017, p. 142. Cfr. anche G. Caproni, *L'anno 1945 non è la chiusura lampo di un sacco*, cit. Cfr. anche F. Miliucci, *Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 71-2.

serate intorno a un tavolo, a un primo piano o mezzanino milanese, via San Gregorio, a discutere ecc. – senza il minimo guadagno. Fu lì che ci giunse la notizia che avevano sparato a John Kennedy: era morto era vivo? Non si sapeva ancora. Raboni che ci ospitava negli uffici di un imprenditore-editore di cui egli era consulente, Sereni, Fortini, forse Isella che era uno dei direttori della rivista. Di tutto si parlava tranne che di soldi. Un altro direttore, che però si era già spostato a Firenze, era Pampaloni. *In partibus infidelium*, a Roma, faceva la sua parte Niccolò Gallo. Grazia Cherchi. Qualche apparizione di Giansiro (Ferrata). «Questo e altro» chiuse dopo sei numeri soffocata dallo scontro fra le sue due (o magari tre o quattro) anime.⁹⁵

Giudici dà qui prova tangibile e in prosa di quei «silenziosi circuiti del ricordo» che originano e danno forma all'esperienza di scrittura in versi.⁹⁶ Ma, ancora più mirabilmente, si osserva la natura «polisemica» e interattiva di questa memoria che mette in collegamento esperienze culturali e personali differenti. Il riferimento a «Questo e Altro» e a Fortini si ricollega infatti in termini piuttosto diretti alla contingenza di un articolo celebrativo della Ivrea olivettiana, che Giudici ha in preparazione per il «Corriere della sera»:

«Tutto è perduto, fuorché il carnevale» potrebbe dire di sé la città di Ivrea. Centro, fino a pochi anni fa, di uno di quegli imperi industriali sui quali il sole sembrava non dovesse mai tramontare, Ivrea si appresta anche quest'anno alla grande kermesse carnevalizia che rinnoverà un rituale antico di due secoli. [...] Ma nel febbraio del 1956, quando chi scrive vi arrivava da Roma per redigere un giornale di fabbrica, la Olivetti e la città legata al suo nome potevano ben essere pensate come una moderna Atene periclea, una nuova montefeltresca Urbino. Di Urbino era (come si sa) Paolo Volponi, arrivato anche lui proprio in quei giorni a occuparsi, come direttore dei servizi sociali, di asili, di mense, di assistenza sanitaria, di colonie estive, di «memoriali» come quello dello pseudo Albino Saluggia, occasione del suo più bel romanzo. [...] Pochi giorni dopo il mio arrivo mi vidi davanti, venuto a Ivrea per una lettura di versi, il poeta Giorgio Caproni. Avevo appena cenato con lui alla vigilia della mia partenza da Roma. [...] Il «catalogo» dei collaboratori di tipo un po' speciale di cui quell'imprenditore di tipo molto speciale amò circondarsi rischia sicuramente di risultare incompleto: poeti come Leonardo Sinisgalli e Franco Fortini, scrittori come Ottieri e Soavi, Giancarlo Buzzi e Libero Bigiaretti, studiosi di teatro come Luciano Codignola e Ludovico Zorzi.⁹⁷

⁹⁵ G. Giudici, *Agenda 1998*, nota del 26-27 gennaio, ora in CGF., p. 218.

⁹⁶ Id., *Come una poesia si costruisce* (1984), DNC, pp. 62-3.

⁹⁷ Id., *Ivrea. L'utopia dell'ingegner Adriano*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1998; poi in P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici: ideologia, critica e teoria*, tesi di dottorato (tutor: L. Neri; coordinatore: F. Spera), Milano, Università degli studi di Milano, 2015 (XXVII ciclo), p. 118n.

Il tentativo degli appunti preparatori è chiaro: tentare di recuperare uno stile d'essere che dia forma alla scrittura attraverso l'infusione di alcuni essenziali momenti del tempo passato nel presente. Non solo a livello memoriale, ma anche a un livello stilistico si possono osservare profonde comunanze tra i due testi. Ricorso comune è infatti proprio quello dell'elenco o, traslato in termini più aziendali e analogici, del «catalogo». Per coglierne i tratti essenziali, Giudici dispone minimi accenni a luoghi, presenze ed eventi, tradotti simmetricamente dalle vicende di «Questo e altro» ai fasti di Ivrea, tappe di una cronologia che sono al contempo frattali entro cui ogni elemento contiene in sé l'intera immagine dell'esperienza.

Questa scelta stilistica è a tutti gli effetti una scelta retorica e persuasiva: sono queste determinazioni singolari a ricostruire tutta l'intensità e anche l'inattualità della Ivrea dei tardi anni Cinquanta, della Milano dei primi Sessanta. Lungo due binari paralleli, Giudici restituisce sull'asse della *sineddoche* l'intensità di una stagione e una prospettiva sul mondo. Ma la felicità di questo procedimento retorico non viene senza conseguenze. Il tempo ormai chiuso dell'evento viene ricomposto dal ricordo, che attraverso la sua narrazione dà forma al senso della scena memorativa *a partire dalla fine*.⁹⁸ Se *L'utopia dell'ingegner Adriano* porta con sé i caratteri tipici di questa conclusione e questo ripiegamento memoriale, negli appunti preparatori vi fa da contrappeso una tensione apertamente rivolta a un futuro che possa coglierne e adempierne il senso ultimo. Questa immagine irrequieta sembra insomma funzionare per Giudici anche come *metafora*, anzi: come *allegoria*. L'ipotesi è che lungo quest'asse – che riecheggia esplicitamente quello discusso da Roman Jakobson – si possa comprendere il senso della vicenda critica senile di Giudici, come di Zanzotto e di Raboni. Certo, si resta ancora parzialmente nell'ambito di quella «sineddoche illusoria» di cui parla Mazzoni: nella convinzione, cioè, che i testi di cui si parla – canonizzati i suoi autori – possano davvero rappresentare un periodo.⁹⁹ A questa sineddoche non si oppone completamente nemmeno lo stato di minorità in cui versano, almeno formalmente, questi testi. Ciò che veramente può farlo è la concezione del mondo che per tramite di questa forma si esprime, e che esce al contempo sconfitta e

⁹⁸ P. Spinicci, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Milano, Cuem, 2004, p. 196.

⁹⁹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 17.

recuperata in quella lotta per l'estensione dei propri gusti ai gusti di tutti che è allegoria di una libertà più grande.

2. Giovanni Giudici: due maschere, un volto

In che senso si può dire che queste pagine di giornale funzionano come allegoria di un'epoca? Per cominciare, perché ospitano materialmente «testi» e «opere» riconducibili a quella determinata specie umana di cui poco sopra delineavamo i tratti. In effetti, basta sfogliare l'inserto «Libri» dell'«Unità» di lunedì 7 giugno 1993 per incontrare, lungo la colonna di sinistra di pagina I, il primo «testo»: si tratta di una recensione, a firma di Giovanni Giudici, a *Oceano mare* di Alessandro Baricco – seconda tappa della rubrica «Trentarighe» inaugurata un paio di settimane prima.¹ nonché prima «opera»: Quasi a introdurre o a coronare o a sovrastare superegoticamente le sue «Trentarighe», venga riproposta *Quei bambini che giocano* di Vittorio Sereni:

un giorno perdoneranno
se presto ci togliamo di mezzo.
Perdoneranno. Un giorno.
Ma la distorsione del tempo
il corso della vita deviato su false piste
l'emorragia dei giorni
dal varco del corrotto intendimento:
questo no, non lo perdoneranno.
Non si perdona a una donna un amore bugiardo,
l'ameno paesaggio d'acque e foglie
che si squarcia svelando
radici putrefatte, melma nera.
«D'amore non esistono peccati»,
s'infuriava un poeta ai tardi anni,
«esistono soltanto peccati contro l'amore».

¹ G. Giudici, *Dipingere il mare con il mare*, «l'Unità-Libri», 7 giugno 1993; ora in TR, p. 59. Il 24 maggio, il suo articolo *Poche storie: dolore e silenzio* (su S. Petrignani, *Poche storie*, Milano, Theoria, 1993) era accompagnato dalla seguente didascalia: «Con questo articolo prende avvio una nuova rubrica, firmata Giovanni Giudici, "Trentarighe". Trenta righe su un libro, una notizia di cronaca, una immagine». A convincerlo, Grazia Cherchi, come ricorderà lo stesso Giudici in G. Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni*, cit., p. VI.

E questi no, non li perdoneranno.²

«Un giorno perdoneranno | se presto ci togliamo di mezzo». Sono versi che, per contrasto con la loro natura canicolare, riverberano con la durezza di certe luci fredde, da non-luogo per l'appunto, se chiamati ad assemblarsi sulla pagina dell'«Unità» e 'fare senso' con la rubrica sottostante.

La tentazione di attribuire a Giudici stesso l'accortezza di questa messa in pagina è forte. Conosciamo infatti come il legame che lo stringe a Sereni in una discontinua quanto intensa amicizia – di durata quasi trentennale, e interrotta solo dal venire meno di quest'ultimo –,³ ben si accordi al posto di rilievo riservato ai suoi versi e alla sua figura. La «funzione-Sereni» è per Giudici un autentico reagente, con picchi quasi ossessivi – eguagliati forse solo dalla «funzione-Fortini», autentico «spettro» della coscienza del poeta anche in tarda età:

Sogno durante il sonno del pomeriggio in poltrona. Spedizione familiare a una fiera o altra esposizione di periferia lontana. Cielo grigio. Mi separo dai familiari per uno dei soliti futili motivi: acquisto forse di sigarette. Nella ressa incontro Fortini, come sempre formalmente e protettivamente cortese. Parliamo, ma io voglio approfittare dell'occasione per reiterargli la mia innocenza. «So bene» dicendogli «che tu mi consideri quasi un malfattore. Però io devo dirti, approfittando del caso fortuito che ci fa incontrare e che forse non si ripeterà mai più, che io sono innocente».⁴

È proprio dal carteggio Fortini-Giudici che possiamo estrarre una vivida testimonianza dai giorni immediatamente seguenti all'improvvisa morte di Sereni, il 10 febbraio 1983:

La morte di Vittorio ha avuto un significato che va molto oltre il senso umano della perdita. Ha avuto ed ha un significato (per quanto concerne le nostre attività e i nostri ruoli) politico che chiamerei di «distruzione degli abiti». La sua presenza, vorrei dire, la sua

² V. Sereni, *Quei bambini che giocano*, in *Gli strumenti umani* (1965), Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 91.

³ Se si considera l'inizio del loro «colloquio» la lettera (senza data, ma intorno a fine 1955) di Sereni a Giudici contenuta in V. Sereni, *Scritture private: con Fortini e con Giudici*, Bocca di Magra, Capannina, 1995, p. 81; cfr. al riguardo L. Sturdich, *Lettura di «Un tardo colloquio»: immagine e memoria di Vittorio Sereni in una poesia di Giovanni Giudici*, «Per leggere», 25, autunno 2013, pp. 187-224.

⁴ G. Giudici, *Agenda 1992*, nota del 18 agosto, ora in CGF, p. 217. Circa la «funzione Fortini», cfr. anche P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 387-401; ora in Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 15-30.

generosa e fatalmente ingenua (in ogni sfumatura di senso) volontà di incidere ancora sul quadro ecc. valevano a sorreggere (più o meno inconsapevole) l'illusione della vecchia *primauté* milanese nella cultura [...]. Lui stesso stava tranquillamente preparandosi a subire il «nobile oltraggio» della canonizzazione che il sistema culturale (industria inclusa) riserva ai settuagenari in attività di servizio... i quali (sia ben chiaro) non ne sono affatto dispiaciuti: il ruolo impone, anzi, di compiacersene e di commuoversi... Che tutto ciò non abbia fatto in tempo a verificarsi (mancandoci un soffio) al nostro Poeta e Amico mi sembra un segno quasi provvidenziale; quasi che fosse Egli stesso ad ammonirci (lui così poco propenso alla parenesi) che qualcosa non va, che bisogna arretrare in tempo [...] davanti alle trappole già tese. [...] P.S. – Non vorrei essere frainteso a proposito della «*primauté*» milanese. Questa «*primauté*» non è una questione di campanile, potrebbe essere la «*primauté*» di Catanzaro e mi andrebbe sempre benissimo, purché fosse «*primauté*» di un certo modo di fare letteratura (questo) con la mente e l'occhio volto (anche) ad «altro». Purtroppo quel modo è sparito (se c'è mai veramente stato) anche a Milano: siamo senza il questo e senza l'altro?⁵

La lettera, come si può notare anche solo da questo estratto, è ricca di spunti interessantissimi: tra tutti, colpisce l'estrema commozione espressa da Giudici nei confronti di questo «grande amico» (come titola una memorabile poesia degli *Strumenti umani*), e lo sforzo ragionato sotteso al suo ricordo, autentico contraltare logico e omaggio estremo all'infaticabile indole ragionativa di Sereni.

Particolarmente significativo è il primo passaggio, che ha il merito di esibire, attraverso due luoghi-chiave dell'opera poetica e intellettuale di Giudici, l'intima connessione tra le due. Infatti, è proprio a partire dal serbatoio dell'elaborazione poetica che l'improvviso trapasso si carica di un simbolismo autenticamente politico. L'immagine scelta da Giudici concerne infatti l'esito estremo di quel «mascheramento» che, dalla *Vita in versi* in poi, è tema trasversale e focale nella sua poetica. In questo caso, il riferimento alla «distruzione degli abiti» non può che richiamare una delle più significative poesie del *Male dei creditori*, raccolta del 1977, *Gli abiti e i corpi* – dove l'abito è figura del nascondimento di una verità tanto più assoluta quanto meno è socialmente accettabile, «condizione reale di mistificazione» da accettare preliminarmente per poterla affrontare:

Perché come se fossero

⁵ G. Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 13 febbraio 1983*, CGF, p. 156. Corsivi e sottolineature nell'originale.

Vivi vestiamo i morti?
Quanto più casta e giusta
È la nudità dei corpi che li avvicina
Al loro finalmente disincarnarsi!
Ma noi li mascheriamo così copriamo le ossa
Troncate perché fingano la supinità della catarsi.⁶

Che l'allegorica vicenda di decadenza dei vestiti del padre venga qui ribaltata da un plateale «bruciamento» è già di per sé significativo, e vale come lancinante forma di rivelazione-ammonimento. Rivelazione dell'illusione della «vecchia *primauté* milanese nella cultura», che dal dopoguerra in avanti si era andata costruendo attorno alle esperienze «istituzionali» della letteratura (dal «Politecnico» al «Menabò», dallo «Specchio» a «Questo e altro»), e a quella cerchia di figure tra cui Sereni spiccava per mansioni e per doti. E ammonimento, invece, del sostanziale inganno perpetrato da quelle stesse esperienze, quegli stessi «nomi» («cultura», «sistema culturale»), «cose» ormai profondamente diverse, «trappole già tese», situazioni fuori da ogni controllo o possibilità di incisione da parte di una qualche «funzione» dell'intellettuale.

È a partire da qui, d'altro canto, che si innesta un inquadramento concettuale entro una riflessione di tipo differente, in certa misura affrancata o per dir così parallela alla poesia, e che meglio si può cogliere in relazione a un modo «saggistico» del pensiero di Giudici. Parlare di «ruolo» significa infatti ripercorrere un cammino a ritroso, fino all'intervento incipitario di *La letteratura verso Hiroshima: La funzione e il ruolo*, per l'appunto.⁷ Di questo saggio, è opportuno considerare almeno tre aspetti.

Il primo, che potremmo definire di «poetica saggistica», si concentra sulla poesia-pretesto del saggio – *Among School Children* di William Butler Yeats, componimento del 1933. Il testo permette a Giudici di avvicinare meglio il «versante ironico» dei versi: il poeta in visita alla scuola femminile, definendosi «*A sixty-year-old smiling public man*» a partire dallo sguardo delle alunne, poneva con largo anticipo le premesse a una «riflessione storico-politica» sulla «condizione oggettiva dello scrittore oggi». Una riprova, a suo modo, del valore «intellettuale» della forma poetica,

⁶ Id., *Gli abiti e i corpi*, in *Il male dei creditori* (1977), ora in VV, p. 349. Cfr. anche R. Zucco, *Apparato critico*, ivi, pp. 1481-2.

⁷ G. Giudici, *La funzione e il ruolo*, in Id., LVH, cit., pp. 11-22.

e che parallelamente consente, in forma saggistica, l'agognato transito dal «questo» della letteratura all'«altro». La lettera a Fortini ce lo ricorda.

Il secondo concerne la qualità strettamente «intellettuale» della distinzione tra funzione e ruolo, che Giudici avvicina per tramite di Yeats:

Per le bambine della scuola l'opera di Yeats non ha nessuna importanza [...]; non ha nessuna importanza nemmeno il nome del poeta: potrebbe anche chiamarsi Smith e per le bambine sarebbe lo stesso. L'importante è che si tratta di un poeta venuto in visita alla scuola [...]. Insomma, [...] un poeta di pubblica fama adempie a uno fra i vari momenti del suo ruolo.⁸

In estrema sintesi, a differenziare il «ruolo» dalla «funzione» è una forma di passività rispetto alle «coordinate del sistema» entro cui si adempie l'attività di scrittore. «Funzione», quindi, come attività intellettuale restia ai condizionamenti, la cui sola obbedienza è per un'etica orientata verso l'umanità in generale. «Ruolo», invece, come mansione assegnatagli dalle istituzioni, che ne definiscono anche i saperi di riferimento, le competenze specifiche e lo status. Sostiene Giudici poco oltre che la funzione è «la parte attiva della sua presenza, della sua opera ed eventualmente della sua intenzionalità»; il ruolo, la «“parte” assegnatagli, più o meno deliberatamente, dal contesto sociale e, in definitiva, politico in cui agisce».⁹

Se dunque la funzione è in certa misura *autonoma*, il ruolo è dichiaratamente eterodiretto, in quanto definito a partire da una «specializzazione» in rapido transito dalla divisione del lavoro verso la professione intellettuale. È forse *il* vero discrimine nella riflessione intellettuale di questi anni, essendo anche quanto rende sempre più difficile la sopravvivenza dell'intellettuale come osservatore del «significato politico generale (attuale e possibile) dei fenomeni di cultura»: ciò che Pasolini ancora si accinge a fare nel 1975 (quando questo saggio viene composto), e che già a distanza di pochi anni risulta incomprensibile. «Oggi, anche quando si grida “sto male”, “ho fame”, bisognerebbe essere specialisti», dirà due anni più tardi, non senza ironia, Andrea Zanzotto.¹⁰

⁸ Ivi, pp. 11-2.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ A. Zanzotto, *Su «La società dei socialisti» di Roberto Guiducci*, «Uomini e libri», 63, marzo-aprile 1977, pp. 25-6.

A ben vedere, il crinale su cui si situa la riflessione di Giudici è quello, più epocale che strettamente generazionale, tra una concezione «aristocratica» e una «di massa» dell'*intelligentsija*. Eppure, specializzazione e crisi dell'intellettuale afferiscono a discorsi di almeno dieci anni prima, condotti a quattro mani da Giudici assieme a un compagno di strada che le divergenze ideologiche e di concezione del mondo hanno via via allontanato; ed è proprio da alcune sue pagine che Giudici sembra recuperare alcuni concetti-chiave. Stiamo parlando, ancora, di Franco Fortini, che ad ogni buon conto sembra fare di questo nodo il perno concettuale della sua riflessione, condotta tanto pubblicamente che privatamente, in saggi e carteggi, mettendo a fuoco molti dei punti qui approfonditi da Giudici. In particolare – e per tornare alla lettera del 1983 – sarà opportuno citare in questa sede un saggio del 1971, *Intellettuali, ruolo e funzione*, da cui Giudici estrapola non solo titolo e categorie, ma anche alcune intuizioni. Più di tutto colpisce una frase del testo fortiniano, che Giudici sembra tenere davvero ben presente: «il processo di *distruzione del corpo* separato degli intellettuali è così avanzato che il termine stesso di “intellettuale” è quasi inutilizzabile».¹¹

Ecco dunque il terzo dettaglio notevole, di tipo intertestuale e sincretico. Se la morte di Sereni ha avuto per Giudici un significato politico relativo alle attività e ai ruoli di «distruzione degli abiti», ebbene questo è tanto più vero quanto più è in atto una «distruzione del corpo intellettuale»; e il sottrarsi (improvviso e *malgré lui*) dell'amico a questo sistema di complicità diviene così allegoria dello smascheramento di questa distruzione. Contestualmente, è notevole osservare come riflessione poetica e riflessione saggistica non solo si nutrano reciprocamente, ma siano – al netto di un certo «tasso figurale» – un prodotto unitario. Si può dire allora che «ruolo» e «abito» condividano in questo senso la medesima accezione alienante e mistificante: dentro e fuori la trasfigurazione poetica, entrambi i termini 'stanno per' qualcos'altro, rendendolo invisibile – senza nemmeno dover scomodare la riflessione portata da Bourdieu in merito all'«*habitus*», che pure qui potrebbe risuonare in termini efficaci.¹²

Rimanendo attorno agli anni '90, di Giudici non si può trascurare *Per Vittorio*, commosso ricordo in versi pronunciato nel 1991 a Luino: se non altro perché espone

¹¹ F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzione* (1971), in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura (1965-1977)*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 68-73.

¹² Per una rapida problematizzazione del concetto di *habitus*, cfr. P. Bourdieu, R. Chartier, *Le sociologue et l'historien*, 2010, pp. 51-4.

alcuni dei motivi più sensibili di questo contatto a distanza. La recente prossimità dei luoghi sereniani nella quotidianità di Giudici; la malinconia di colloqui mai o mai più avuti; ma soprattutto, il forte ascendente che Giudici riconosce all'opera e alla figura di questo compagno e maestro. Ancora più significativo, quindi, che Sereni venga presentato a partire dai suoi abiti:

Un loden forse grigioferro e un po'
Curvo sotto la pioggia e un passo
Di calmo impegno... Ah sì
La cartella marrone tenuta per mano!
Non giuro sui colori, lo seguivamo dall'alto
Attraversare l'intervallo tra le due
Futili vasche di anatre. Eccolo.¹³

L'operazione allora si fa sottile, tra la devozione e il *pastiche*: alla maniera di Saba, contenuta negli *Strumenti umani*, Giudici si premura infatti di cucire opportunamente addosso a Sereni e animare per tramite dei versi alcuni «spenti oggetti di un ricordo». D'altronde, a Umberto Saba faceva esplicita allusione proprio un verso di *Quei bambini che giocano*:

Si innesta qui il finale con la battuta orale di Saba che Sereni ripescava dalla memoria del proprio vissuto [...] È chiaro tuttavia che in *Quei bambini che giocano* Saba viene chiamato in causa con la funzione di vecchio saggio, sottolineata dalla circoscrizione cronologica «ai suoi tardi anni», con cui risulta congruente anche il gioco di parole speculare, «D'amore non esistono peccati [...] esistono soltanto peccati contro l'amore», che potrebbe figurare a buon titolo nella raccolta delle *Scorciatoie* sabiane: difatti Sereni stesso ne avrebbe parlato a Mengaldo come di un «aforisma da lui più volte ascoltato dalla bocca di Saba».¹⁴

Questo permette di tracciare alcuni interessanti proporzioni. Del resto, pur condividendo con Sereni il comune magistero sabiano, Giudici non ebbe modo di

¹³ G. Giudici., *Per Vittorio*, «L'Unità 2», 6 giugno 1991; poi, con varianti minime e come *Un tardo colloquio*, in Id., *Quanto spera di campare Giovanni*, cit., p. 948. Al riguardo, cfr. L. Sturdich, *Lettura di «Un tardo colloquio»*, cit. Da notare e custodire la microvariante al verso 7 del testo composto dal tipografo dell'«Unità», che inizialmente correggeva l'ottonario in endecasillabo – con tripla enfasi sulle sdruciole –, contribuendo anche a materializzare la figura di Sereni agli occhi del lettore.

¹⁴ S. Carrai, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, in G. Fioroni (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni. *Giornata di Studi. Università di Ginevra, 5 dicembre 2013*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pp. 67-80: 69. Cfr. anche P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 382-410: 406n. Cfr. anche V. Sereni, *Quei bambini che giocano*, cit.

approfondirne la lezione diretta e la conoscenza alla maniera dell'amico. *Mutatis mutandis*, si può allora dire che fu quest'ultimo per Giudici l'interlocutore arduo e privilegiato, nonché censore e mediatore essenziale della sua opera poetica, che per Sereni fu Saba. Alla base della scelta stilistica e tematica di *Per Vittorio* potrebbe dunque esserci questo parallelismo.

Non è ora il momento di ricordare le innumerevoli occasioni che forniranno a Giudici la possibilità di trattare più o meno direttamente della figura poetica e umana di Sereni.¹⁵ Tuttavia, un esempio è d'obbligo, per constatare come, a distanza di pochi anni, l'atteggiamento di Giudici nei confronti di una tradizione letteraria «alta» sembrò mutare piuttosto radicalmente sistema di riferimento. Per rimanere in ambito sereniano, si potrà citare da un articolo apparso sul «Corriere della sera» nel 1998, dove l'opinione d'attualità politica è svolta in forma di elzeviro a partire da un rapporto tutto incentrato sulla letteratura; e, in particolare, tramite l'espressione della vertigine che si prova nel fare esperienza del medesimo oggetto in momenti diversi del tempo:

Le rovine di Troia sono a un tiro di schioppo dal mare. Pochi però avranno pensato, nelle settimane dell'emergenza curda, che molti di quei profughi sospinti dall'ansia di nuove patrie, e da traffici di mafia, verso precari imbarchi sulle coste nord-occidentali della Turchia, si assiepavano sulle stesse rive dove più di tremila anni fa Greci e Troiani avevano combattuto una guerra decennale. Su quella stessa polvere il grande Achille, campione del campo greco, aveva trascinato legandolo al proprio carro di combattimento il cadavere del suo valoroso rivale: Ettore, figlio del re di Troia Priamo. Affascinati dal «Garamond» tondo che esalta con nobile nitidezza i caratteri greci e per una tarda nostalgia ginnasio-liceale, noi scorrevamo il testo-a-fronte dell'*Iliade* Einaudi-Gallimard [...]. Quei caratteri greci ci richiamavano con insistenza a una lontana poesia di Vittorio Sereni, *La ragazza di Atene* («...ahimè che il puro | segno delle tue sillabe si guasta, | in contorto cirillico si muta»), dove la tradotta su cui viaggia il tenente Sereni sta varcando il confine tra Grecia e Jugoslavia: 1942.¹⁶

A ben vedere, i termini del discorso – forse anche sotto la pressione del contesto giornalistico nel quale è inserito – sottolineano ancora la ferma decisione di non rinunciare a una posizione che contempra la poesia come polarità decisiva dell'esperienza individuale della memoria storica collettiva. Il tentativo, anzi, sembra

¹⁵ Non ultima, la vera e propria fonte d'ispirazione che *Gli immediati dintorni* sarà per l'ideazione della prima raccolta di saggi giudiciana, LVH. Cfr. al riguardo CGF, p. 112.

¹⁶ G. Giudici, *Iliade. Achille dalla parte dei curdi*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1998.

quello di immaginare una storia minima che tenga conto della letteratura come sua espressione esemplare. La tradizione entro cui si situa uno scritto come questo è anzi nutrita, e assolutamente classica e di tradizione alto-letteraria: è quella della *digressione*. Ma non c'è solo questo. La strategia retorica di Giudici intende formalizzare fin dentro il corpo del testo la condizione di cui parla, assumendo entro i limiti di un discorso sui profughi curdi le forme della transizione.

È, in effetti, la figura della *transitio* a regolarne interamente la lettera, affiancando e anzi facendo confliggere col percorso spaziale un altrettanto tumultuoso percorso temporale. Il tracciato di partenza è quanto di più distante da un *incipit ex abrupto* – trattandosi nientemeno che della prima ambientazione della letteratura occidentale. Ma il passaggio dalla realtà (più o meno mitologica) al testo, e dal testo nuovamente alla realtà (più o meno autobiografica) è assai breve. Lo dimostra, ad esempio, la traslitterazione – mediante la lettera stessa del testo, stampato in carattere Garamond – della vicenda alla collettività dei giovani ginnasiali che Giudici impersona. Lo dimostra anche l'arguta serie di sostituzioni e di analogie che presto tramuta nuovamente questo discorso in un a-tu-per-tu tra una generazione di nonni e una di nipoti:

Continuavamo a leggere, a collazionare, smontare e rimontare i pezzi di quel meraviglioso giuoco di «Lego» o «Meccano» dove ogni evento si rispecchia nel suo analogo o compensativo per una specie di feed-back.¹⁷

Eppure, qualcosa è profondamente mutato, e la stessa *inventio* ne reca le tracce. È infatti la conclamata subalternità della letteratura rispetto alla realtà il vero punto di partenza implicito di questo articolo, tutto incentrato sul reintegro della funzione tragica della parola scritta – da Omero fino a quel 1942 marcato dai due punti come epitome del dramma del secondo conflitto mondiale. Ed è una sofferta identificazione con i vincitori, quella che Giudici esprime in ultima istanza – a sottolineare una volta di più il primato della Storia contro ogni contemplazione nostalgica di un bivio. Occorre fare, insomma, con quel che c'è, consci del 'dove' da cui parliamo:

¹⁷ *Ibid.*

Se avessero vinto, anziché i Greci, i Troiani, quelle colonie greche non sarebbero mai nate e addio, allora, isoletta di Tenedo sacra ad Apollo, addio discreti approdi che, nei secoli e fino ad oggi, sarebbero stati imbarco e via di scampo per profughi e perseguitati. Nomi fino all'altro ieri su tutti i nostri giornali: Kumikala, Canakkala...¹⁸

È curioso che un articolo così denso di procedimenti retorici sia a sua volta, contenutisticamente, improntato sull'analisi di alcune figure ricorrenti in Omero – dalla caratterizzazione dei personaggi alle metafore, fino all'impiego dell'ironia. Ma ancora più curioso che, a partire da questa subalternità, Giudici non intenda reclamare il primato assoluto della letteratura. Il tentativo, ora come sempre, è piuttosto quello di dare voce, da occidentale, a una condizione (per utilizzare la sua fraseologia) «largamente incomunicabile in termini vigenti» – in questo caso, quella curda. Quarant'anni prima, la stessa frase veniva impiegata per riferirsi al colonizzato nella riflessione di Frantz Fanon.¹⁹

A uno sguardo più attento, sono proprio questi due estremi del discorso – esemplarità, autobiografismo e presa di posizione – ad aggiornare meglio di ogni testo teorico lo statuto contemporaneo della «funzione» e del «ruolo» della letteratura. L'«insistenza» con cui i caratteri greci richiamano alla poesia di Sereni disvela a un tempo tutta l'importanza autobiografica del collegamento e tutta l'insufficienza di questo regime di percezione della letteratura a divenire fatto collettivo; la *dispositio*, trapassando la contingenza di riferimenti accidentali alla letteratura connessi logicamente solo tramite un'irripetibile esperienza individuale, spoglia l'*excursus* da ogni volontà enfatica o dotta per riguadagnare una valenza pedagogica.

Questi estremi, che funzionano anche come marche stilistiche nel Giudici maturo, si riferiscono tanto a una conquista senile quanto a una vera e propria indole, spesso in passato oggetto di discussione. Quando, nel gennaio 1963, Giudici sottopone alla direzione di «Questo e Altro» un saggio intitolato *Una dichiarazione di voto*, sta vivendo un momento a suo dire critico nel rapporto con Sereni: ancora in attesa di risposta rispetto alla proposta editoriale circa il suo primo libro di versi avanzata nel

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, «Quaderni Piacentini», II, 12, settembre-ottobre 1963, pp. 4-12; poi, con il titolo *Su Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola*, in LVH, pp. 156-67. Cfr. anche F. Fanon, *Les damnés de la terre* (1961), Parigi, Éditions La Découverte & Syros, 2002, pp. 76, 127; tr. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, a cura di L. Ellena, Torino, Einaudi, 2007.

settembre '62, Giudici percepisce tutta l'«ostilità sostanziale» che l'atteggiamento elusivo dell'amico sembra comprovare. Nonostante sia Sereni a esprimere le proprie osservazioni sull'elaborato, è per tramite di Giovanni Raboni che Giudici viene messo a parte dei responsi. Alle possibili conseguenze negative ravvisate nell'assunzione di posizioni scopertamente anti-neoavanguardistiche, Giudici reagisce cassando qualche affermazione indimostrata, ma rivendicando la sostanza e la verità di quanto scritto. Della nuova versione inviata a Sereni – che nel frattempo muta di titolo in *La querelle, la poesia e altro* –, Raboni rinnova il parere favorevole, «salvo per l'attenuazione di qualche punta autobiografica». ²⁰ Tuttavia, a giudicare dalla redazione definitiva del saggio, apparso sul terzo numero di «Questo e Altro», si direbbe che Giudici l'abbia spuntata. L'intera stesura dell'articolo è infatti calibrata sui modi dell'io, con un'enfasi sulla romantizzazione dell'atto della scrittura critico-teorica in poesia, e sul paradosso del suo esercizio. Alcuni esempi:

Cito dal libro di Cesare Cases, *Marxismo e neo-positivismo*, uscito nel 1958, mentre mi accingo nell'ultimo giorno del 1962 a scrivere un articolo che ho già deciso di non scrivere. [...] mi tornano alla mente le letture delle ultime settimane, degli ultimi mesi [...]. È il dibattito culturale, anzi più letterario che culturale, così aereo, così lontano dalla radice delle cose: dovrei parteciparvi: ho già pronto il titolo dell'articolo, *Le cattive ragioni della neo-avanguardia*. Vi partecipo: sono per la concezione del mondo [...]. Dunque scriviamo l'articolo, è mio dovere. È mio dovere anche ricordare le cose che ricordo del mio passato [...] Non rischio nemmeno d'essere un piffero della rivoluzione: sono un untore, semmai. [...] Ma scrivo su una rivista di poesia e altro: *Questo e altro* [...] *Altro* sarebbe il contesto il cui vanno ritrovate le ragioni della *querelle*? Così penso. [...] Mi tengo le poetiche, le filosofie, i sistemi rabberciati di cui dispongo. Ne faccio simulacri di futuro [...]. Non ho voluto scrivere dunque l'articolo sulle «cattive ragioni della neo-avanguardia». ²¹

Effettivamente, già nel 1976 Raffaele Crovi parlava di «autobiografismo culturale» e «socio-antropologico» come «tessuto connettivo» dei saggi di Giudici raccolti in volume. Ma, sosteneva il recensore, questa scelta volgeva nella direzione di una «demitizzazione dell'“io” intellettuale, finalmente liberato da “privilegi di diversità” e “status sociali”» – tanto più quanto più la poesia giudiciana tendeva invece

²⁰ G. Giudici, *Agenda 1962*, 18 gennaio, AG.

²¹ Id., *La querelle e altro*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 67-9; poi, come *La teologia è piccola e brutta*, in LVH, pp. 178-87.

alla «estremizzazione comportamentale biologica dell'“io”, finalmente liberato dal moralismo della psicologia».²² In realtà, in questo senso la solidarietà tra scritti critici e versi non potrebbe essere più evidente: negando ogni tipo di esemplarità all'io-personaggio protagonista della sua storia privata, Giudici compie in realtà lo stesso gesto in due modi differenti.²³ Due vettori di modulo uguale e verso opposto, azionati assieme come livella dello iato tra «intellettuale» e «popolo».

A distanza di trent'anni, ciò che negli anni '60 era visto come insufficienza in un discorso critico teso all'oggettività e allo specialismo diviene l'unica cifra possibile per tentare di recuperare alcuni termini di un discorso frammentato all'epoca della fine del mandato sociale degli intellettuali. Anche qui, come negli altri esempi, riecheggiano le tracce della prima persona singolare – anche se nell'atto di allargarsi prima in un «noi» e quindi nella neutra identità del lettore. Facendo risaltare tutta la sua abilità di 'dispositore' di testi, Giudici concede ampio spazio a citazioni testuali, facendo emergere in pochi tratti una poetica *in nuce* – tanto nello «spettacolo pirotecnico» di questa scrittura «versatile» come anche nella ricchezza di registri che «rimanda a illustri e ben assimilati precedenti».²⁴ Insomma: per Giudici, Baricco è uno scrittore che, di volta in volta, «fa pensare a»; e che, anche quando «assomiglia a se stesso», non può che discendere-da e rinviare-a sostanzialmente *altro* – sia questo altro l'esattezza del Baricco critico musicale, la sua «tentazione lirica»...

Incidentalmente, si ha così modo di apprezzare in anteprima quanto, più di un decennio dopo, Baricco stesso definirà «sistema passante»: un'idea ben precisa di letteratura per la quale «la qualità di un libro [...] dipende non tanto dal suo spessore, ma dall'energia che è in grado di ricevere da altre narrazioni, e poi di riversare in altre narrazioni».²⁵ Ma, al di là delle questioni di poetica più o meno individuale o programmatica, un altro punto ci riguarda: ed è il fatto che Giudici segnala o meglio incorpora qui l'imminente – o il già avvenuto: in ogni caso, avvertito – oltrepassamento di una soglia storica. Questo segnale, sintomaticamente, si dà nella lettera del testo saggistico; ma è nella *forma storico-sociale* del saggio che questo

²² R. Covi, *Hiroshima è il destino della letteratura?*, «Il Corriere della Sera», 13 giugno 1976.

²³ L. Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2000, p. 19.

²⁴ G. Giudici, *Dipingere il mare con il mare*, cit.

²⁵ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 151.

oltrepassamento si esplicita. La formula critica con cui Giudici congeda questa recensione è infatti quantomeno curiosa:

La sua [di Baricco] suprema ambizione [è] quella di sostituire al “dire” della letteratura l’«essere» di una realtà amebica e inafferrabile, che è in fondo l’ambizione di ogni alta poesia.²⁶

Al di là del contenuto più o meno aderente a un giudizio su *Oceano mare*, va subito detto – se non risultasse già evidente – che Giudici, nel comporre questa recensione, recupera pressoché alla lettera l’*explicit* del componimento eponimo della prima raccolta riepilogativa, *La vita in versi*: «E in ogni caso l’essere è più del dire».²⁷ Ma fino a qui, nulla di veramente strano: si tratta di una rifunzionalizzazione di materiale lirico e critico (del *testo*) che non si discosta in fondo da quell’evidenza diffusa e con pretese generalizzanti che fa della letteratura un particolare tipo di discorso di ri-uso.²⁸ Un aspetto già più interessante concerne invece il carattere antimimetico e in definitiva ironico entro cui questa auto-citazione ha luogo. Trova infatti il suo riflesso speculare nell’*inventio* stessa dell’articolo, che si costruisce a partire da una lunga citazione da *Oceano mare*. Il discorso che si sviluppa da questo «dire», per elogiativo che sia, contraddice il motto giudiciano nella sua intima struttura.

Ma ciò che più interessa è quanto nel contesto sembra essere radicalmente mutato. In primo luogo, Giudici sembra non voler nemmeno più presupporre una soglia di competenza necessaria a decodificare, interpretare e collocare la lettera del testo. Il lettore a cui si rivolge in quest’occasione giornalistica non è tenuto a conoscere *La vita in versi*; Giudici probabilmente sa che la sua maggior parte ne ignora il riferimento.²⁹ È in effetti, quello del «pubblico», un aspetto spesso demonizzato, sebbene per molti versi onnipresente nelle sue pagine in prosa, sintomo della precarietà ma anche della necessità costitutiva di un destinatario che collabori al senso del proprio lavoro:

²⁶ G. Giudici, *Dipingere il mare con il mare*, cit.

²⁷ Id., *La vita in versi*, in Vv, p. 115, v. 15.

²⁸ Al riguardo, H. Lausberg, *Elementi di retorica* (1949), Bologna, Il Mulino, 1969; cfr. anche F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

²⁹ Sul concetto di «competenza letteraria», cfr. *ivi*, pp. 38-40.

Non per nulla il *ri-uso* del poema da parte del suo futuro e più o meno ipotetico lettore comporta, quasi come condizione decisiva, un prescindere dall'occasione e dalla situazione che furono del poeta: e nel momento del *ri-uso* (cioè nel momento in cui veniamo coinvolti da una poesia scritta da altri) è in un certo qual modo il lettore stesso che ne diventa, nel suo *hic et nunc*, autore e se ne appropriata.³⁰

In *Dipingere il mare con il mare*, più che in altre occasioni, Giudici si serve della forma-saggio per mostrarne in certo qual modo un esito estremo. Non si tratta di una riflessione di carattere generale *sulla* poesia, né di un'argomentazione a partire dai propri versi in qualità di «mittente». È piuttosto la ricreazione, da parte del Giudici critico, delle condizioni per una *mise en place* del ragionamento che soggiace alla materia dei versi del Giudici poeta. Di qui il tono dimesso, la riformulazione umile, la riproposizione in chiave critica e recensoria di quanto era stato un tempo comunicato in termini lirici.

Non si tratta dunque di autocitazione per iniziati, né di un tentativo di entrare in contatto per tramite del verso con i suoi proverbiali «venticinque lettori», ben informati sulla sua attività poetica.³¹ Sembra invece un tentativo di rivitalizzare il contenuto di quei versi per altra forma: ridare cioè a qualsiasi costo un luogo a quell'«essere» che il «dire» poetico non sembra più in grado di garantire. Se il testo (non esclusivamente letterario) vuole sopravvivere, insomma, deve affidarsi «non tanto ai suoi contenuti quanto alla sua capacità di provocare e di recepire al contatto con ogni suo singolo destinatario contenuti sempre nuovi e magari imprevedibili». ³² È quanto Giudici stesso sottolinea nel saggio eponimo della raccolta, come osserva Laura Neri,³³ ed è quanto osserva anche Francesco Muzzioli, nella recensione compilata per «L'Unità» al volume nel 1976 – dove, per inciso, si può già osservare una messa in atto di

³⁰ G. Giudici, *Come una poesia si costruisce*, in DNC, p. 66. Cfr. L. Neri, *Giovanni Giudici: ipotesi di una teoria poetica*, in Id. (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Milano, Mimesis, 2017, p. 158.

³¹ Cfr. G. Giudici, *Il lettore di poesie* (1984), in DNC, pp. 130-5; poi, con lievi varianti e come *Ha ancora senso la poesia?*, in ACP, pp. 86-9; quindi in PFPA, pp. 9-12: «Un non confessato disagio tocca con sempre maggior frequenza chi abbia dedicato il più della sua vita e delle sue energie intellettuali a fare poesia. Esso deriva da un chiaro sospetto: quello di esercitare un'arte che non serva più a nessuno [...]. «Tu scrivi da quarant'anni poesie come se fossero destinate a un pubblico, che esiste però soltanto nella tua immaginazione» mi diceva tempo fa per telefono un noto e illustre collega (e può darsi che egli avesse in qualche modo ragione e che dunque sarebbe per. Me consigliabile mutare un po' di registro, scrivere forse in chiave più iniziatico o magari non scrivere affatto: chissà)».

³² Id., *La letteratura verso Hiroshima*, «Rivista IBM», VII, 4, 1972, pp. 36-41; poi in LVH, p. 32.

³³ Cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.

quell'analisi della «caduta» del ruolo sociale della poesia che farà l'oggetto, decenni dopo, delle pagine di Guido Mazzoni:

Quello scarto che Giudici scopriva ne *Vita in versi* (1965) tra il «dire» e l'«essere», si fa in questo libro interrogazione continua sulla «plausibilità di fondo» di una attività (quella poetica) che lo sviluppo sociale ha reso per molti aspetti *anacronistica*, almeno nella sua veste tradizionale. Lo *status* privilegiato e prestigioso che veniva in passato conferito al poeta, Vate o Giullare che fosse, è ormai «decaduto» (lo avvertiva già, ad inizio di secolo, Palazzeschi: «gli uomini non domandano più nulla dai poeti»).³⁴

Ciò che viene imputato alla prosa narrativa di Baricco parrebbe dunque essere valido per la stessa prosa saggistica di Giudici: il rimandare, tramite «questo», a quanto più possibile d'«altro»; con la differenza, sostanziale ed epocale, che ciò che per Baricco si consuma entro l'universo delle scritture, per Giudici è in continua tensione e allusione alla sfera sociale e comunicativa – «nella confessata speranza che in qualche modo quest'ultima possa esserne peraltro influenzata».³⁵

Slogan d'altri tempi, «Questo e altro», ma che ci introduce a quella che Alberto Cadioli definisce, per l'appunto, la «letteratura non “innocua”» che anima la ricerca e la riflessione di Giudici. Basta in effetti approfondire quell'accento per avvedersi di come Giudici non sia venuto meno neppure negli anni della vecchiaia alla tendenza generale della prima parte della sua produzione saggistica, «rivendicando lo stretto intreccio tra lavoro intellettuale, scrittura letteraria, trasformazione della società, volontà di opposizione».³⁶ Dietro la permanenza dei riferimenti di sempre e la consueta tendenza alla ripresa allusiva della propria riflessione, negli anni della *Dama non cercata* Giudici parrebbe modificare stile e tono del discorso in direzione di un autobiografismo colloquiale a uso e consumo delle nuove generazioni. Da queste scritture giornalistiche traspare infatti una sfiducia più grande, che non dispera tanto della forma o del genere-saggio, né della sua sede o del suo orizzonte d'attesa, quanto di un intero sistema culturale, politico e ideologico. Conscio di tutto questo, il poeta-

³⁴ F. Muzzioli, *La poesia deve imporsi in una selva di segni*, «L'Unità», 25 agosto 1976. Cfr. anche G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia in Italia*, cit., p. 12.

³⁵ Si tratta di un appunto a penna apposto da Giudici alla lettera indirizzatagli da Franco Fortini il 1° gennaio 1964, ora in CGF, p. 101n.

³⁶ A. Cadioli, *Al servizio della lingua della poesia*, in *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Trezzano Sul Naviglio, Unicopli, p. 96.

critico sembra dunque risolversi a condurre più obliquamente la sua battaglia. Un esempio ci viene da un articolo apparso sul «Corriere della sera» verso la fine dell'anno 2000:

È probabile che il nostro Autore (le mode passano in fretta) non abbia mai letto Frantz Fanon e specialmente quel suo saggio-capolavoro che resta *I dannati della terra*. In quel suo libro, a suo tempo scoperto e tradotto da Giovanni Pirelli, lo scrittore e uomo politico algerino discepolo di Sartre, negli anni Cinquanta del secolo (ora) scorso, metteva a fuoco l'incommensurabilità e l'incomunicabilità fra la cultura e l'ottica ideale dell'intellettuale europeo e quella delle popolazioni allora in via di decolonizzazione. Qualcuno, forse, ricorderà ancora: all'intellettuale progressista europeo che gli parlasse di «cultura dell'Occidente» il sottoproletario africano rispondeva brandendo la roncola o comunque «assicurandosi di averla a portata di mano».³⁷

L'autore in questione è Paolo Fabrizio Iacuzzi, e l'elzeviro riguarda la sua raccolta poetica *Jacquerie*, edita per Aragno nel 2000.³⁸ Al pretesto storico-letterario (Iacuzzi è allievo e orfano di Bigongiari, nonché curatore della sua opera), Giudici preferisce il titolo della raccolta come figura del saggio e perno concettuale. *Jacquerie*, che rinvia storicamente alle sommosse contadine prima e sottoproletarie poi, è in effetti un termine ampiamente utilizzato da Fanon per mettere in luce grandezza e debolezze di quel culto della spontaneità attorno alla quale, al di là della repressione ordita dai regimi imperialisti, i colonizzati in armi si radunano:

Les jacqueries, les actes désespérés, les groupes armés de coutelas ou de haches trouvent leur nationalité dans la lutte implacable qui dresse l'un contre l'autre le capitalisme et le socialisme.³⁹

«Qualcuno, forse, ricorderà ancora»: ma Giudici non si riferisce soltanto a *Les damnés de la terre*, bensì a tutto un clima di dibattito che intorno a quell'opera si era innescato, e al quale lui stesso aveva prestato le proprie orecchie e le proprie parole. Il riferimento al passo fanoniano sull'asimmetria della violenza che permea i rapporti tra colono e colonizzato cela infatti un'altra auto-citazione; e questa volta non da una poesia, bensì da un saggio apparso sui «Quaderni Piacentini» nel 1963:

³⁷ G. Giudici, *Un poeta in rivolta per i dannati di oggi*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2000.

³⁸ P. F. Iacuzzi, *Jacquerie*, Milano, Nino Aragno Editore, 2000.

³⁹ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, cit.

Il colonizzato che in Fanon «tira fuori la roncola o per lo meno si accerta che gli sia a portata di mano quando sente un discorso sulla «cultura occidentale» non è necessariamente di pelle scura e non è necessariamente un colonizzato nel senso fin qui abituale: potrebbe essere un cittadino della nostra repubblica o di qualsiasi altra abitata da uomini di pelle bianca. Il colore della pelle non c'entra; meglio: non c'entra più, a partire da Fanon. La situazione coloniale da lui posta al centro del suo libro – l'ultimo, purtroppo – più completo e matura non va considerata alla lettera che nei termini immediati e contingenti: va considerata, piuttosto, come un'allegoria del mondo, rappresentazione della battaglia globale in atto da sempre per la riscoperta e la liberazione dell'uomo.⁴⁰

È un fatto che Giudici stesso, anni prima, avesse contribuito a diffondere ed estendere il pensiero sulla situazione coloniale in e all'Italia, leggendo e commentando Fanon per i «Quaderni Piacentini» nei termini di una scoperta essenziale: che la «négritude», da *Les damnés de la terre* in poi, non sarebbe stata che la figura storica di un'«allegoria del mondo», di una «battaglia globale».⁴¹ Di quale battaglia si tratti, è facile intuirlo: è il conflitto fondamentale tra «colonizzati» e «coloni», tra istanze di «socialismo» e realtà del «capitalismo»; una battaglia che «non va considerata alla lettera che nei suoi termini immediati e contingenti».⁴² La struttura stessa della frase ci permette di cogliere in filigrana tutta la complessità del suo pensiero. Il calco sintattico dall'originale francese, nel quale l'intero periodo poggia sulla negazione come forma principale del discorso, contribuisce a connotare anche politicamente la tessitura retorica del discorso di Giudici.

E tuttavia, questa forma marcata sembra non poter essere mai davvero concessa e giustificata da parte di un occidentale posto di fronte all'orrore indicibile dell'uomo sull'uomo; Giudici stesso sembra riconoscerlo. La sintassi, infatti, segnala e pregiudica in partenza una lingua fortemente condizionata, la cui figura – da Montale in avanti – è la litote.⁴³ Sempre una forzatura, sempre un uso della forza (in questo

⁴⁰ G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit. Cfr. anche F. Fanon, *Les damnés de la terre*, cit., p. 46: «Or il se trouve que lorsqu'un colonisé entend un discours sur la culture occidentale, il sort sa machette ou du moins il s'assure qu'elle est à portée de sa main».

⁴¹ Cfr. G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cfr. E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 43: «Definire un linguaggio o uno stile è, dunque, importante non per la classificazione di un'espressione individuale, ma di un'assunzione sociale, di una oggettivazione di valore: «In un tratto patologico di stile importa il momento dell'accoglimento simbolico sociale: il momento in cui il gruppo, la classe, fa di quello stile il proprio segno ideologico, si tratti del cantautore

caso, della persuasione retorica) contro una condizione che, nei suoi tratti storicamente razzializzati ed essenzialmente di classe, risulta «incomunicabile in termini vigenti». La definizione è estrapolata dall'*Agenda 1963*, sulla quale Giudici annota quanto va leggendo e scrivendo su Fanon, da cui già si evince come l'analogia del colonizzato si estenderà in genere a tutta l'«umanità menomata». «Quanto maggiore è la menomazione, tanto più drammatica e radicale è la diversità della lingua»:⁴⁴ «l'impossibilità» linguistica, sottolineerà argutamente Zanzotto, va così ad assommarsi alle altre impossibilità. È qui che convergerebbero i destini dei dominati, tra i quali l'«uomo impiegatizio» della poesia di Giudici non è che *un* esito. Un «non-luogo a comunicare» – estendibile e di fatto esteso a fasce sempre più ampie di popolazione – che costituirà un filo rosso nella successiva opera in versi di Giudici.

Ma tralasciamo per ora ulteriori considerazioni – che pure andranno fatte – su questa ipotesi per un «fanonismo europeo», che Giudici matura attorno all'anno 1963 coadiuvato da Franco Fortini.⁴⁵ Il punto qui è un altro: e cioè che l'intertestualità giudiciana non solo coinvolge tanto i versi quanto gli estratti saggistici, ma assume prosa critica e ricerca poetica su di un medesimo piano intellettuale e politico – soprattutto quando Giudici assume i tratti del divulgatore «postumo», situato al di là degli estremi cronologici a cui appartiene la sua idea di cultura come lotta per una concezione del mondo.

Questo dispositivo mette in dialogo spazi e tempi differenti, ma assume soprattutto i caratteri di una problematizzazione (auto)ironica della nozione di *auctoritas* – e tanto più quanto più l'*auctor* cancella progressivamente le proprie

di successo o di Montale in antologia [...] inevitabile corollario: se l'ideologia dominante è quella della classe dominante, la patologia dominante (lo stile) sarà pure quello della classe dominante». Per una problematizzazione, cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in «Triperuno» di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018, p. 25.

⁴⁴ G. Giudici, *Agenda 1963*, 12 luglio, AG.

⁴⁵ Cfr. G. Giudici, *Agenda 1963*, 3-4 giugno, ora in CGF, pp. 196-7: «Passo la serata da Fortini, conversando con lui e con la signora Masi. Si cerca di mettere a punto la corrispondenza “fanoniana” tra le situazioni dei paesi ex-coloniali e le situazioni nei nostri paesi. | La tentazione delle analogie è forte». Non è da escludere che Fortini, nel concludere la prima formulazione del *Mandato degli scrittori*, abbia in mente il passaggio fanoniano «faites que la nation existe», in F. Fanon, *Les damnés de la terre*, cit., p. 127, quando scrive «operare [...] come se esistesse intero quel corpo che ancora chiamiamo Partito [...] significa contribuire realmente, il Partito, a farlo esistere», in F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. III. La fine del mandato sociale*, cit. Cfr. anche F. Fanon, *L'uomo con la roncola*, in F. Fortini (a cura di), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Roma-Bari, Laterza, 1965, pp. 297-307.

tracce.⁴⁶ In questo senso, parrebbe in fondo vero alla lettera, sul versante saggistico, quanto Fortini già smentiva a fine anni '50 per il Giudici poeta:

Alcune poesie recenti, lette su riviste, di questo autore che pareva condannato *ad metalla* nelle miniere abbandonate da Montale, vogliono esser lette come uno dei tentativi di mediazione fra un linguaggio di psicologia «colta» ed una tematica tutta attenta alle devastazioni, alle carie della convivenza neoborghese.⁴⁷

Oggi sappiamo come sia stato Montale a portare allo stato dell'arte la pratica dell'auto-citazione con effetti di abbassamento parodiante e antistoricistico – in particolar modo a partire da *Satura*. Un «realismo basso e comico» che «lo orienta verso esiti – niente affatto eversivi bensì ironicamente lucidi e citazionisti – che saranno propri delle poetiche postmoderniste».⁴⁸ Ma il senso di quest'operazione, in *Satura*, consiste nel recupero memoriale «nelle uniche modalità consentite da un presente storico deprivato di senso e valore: la negazione e l'ironia»;⁴⁹ diverso è per Giudici, che invece appare in questi tentativi di recupero assolutamente intenzionato a ripristinare tra lettore e testo una qualsivoglia forma di contatto – arrivando fino alla forzatura del senso, alla pretestuosità dei titoli recensiti –, ma indicativamente agendo soprattutto nella prosa saggistica ed epistolare.⁵⁰

In entrambi i casi, dietro la patina di una singolare forma di intertestualità allusiva, più o meno palese nei suoi riferimenti, più o meno celata nei suoi tratti, la scelta stilistica assume su di sé aspetti metatestuali – con tutto ciò che ne consegue in termini di *relazione critica*:

⁴⁶ Al riguardo, cfr. A. Bravin, *Le forme dell'intertestualità; dalla citazione all'allusione*, «Studi Slavistici», XVI, 2019, pp. 261-76. Occorre segnalare sin d'ora che la pratica dell'autocitazione più o meno occulta nell'ultimo Giudici ci ha permesso di autenticare alcuni testi adespoti risalenti agli anni '60; ne parleremo più approfonditamente nel capitolo a lui dedicato.

⁴⁷ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», II, 1959, pp. 103-42; poi, con lievi varianti, in Id., *Saggi italiani* (1974), Milano, Garzanti, 1985, pp. 96-149; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit. pp. 548-606: 552. Corsivi aggiunti.

⁴⁸ Cfr. E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2009, p. x; cfr. anche R. Castellana, *Satura*, in P. Marini, N. Scaffai (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci, 2019.

⁴⁹ Cfr. E. Montale, *Satura*, cit., pp. 224-5.

⁵⁰ Con questo non intendiamo negare il ricorso alla pratica auto-citazionistica a fini ironici e distanzianti; cfr. al riguardo L. Neri, *Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici*, «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 43-51. Sul versante epistolare – tra l'irriverenza e la *mise au point* ideologica, cfr. anche Id., «*Nel disordine formale*»: il carteggio Fortini-Giudici, in E. Esposito, G. Turchetta (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, cit., pp. 93-104. Le lettere a cui Neri fa riferimento datano 30 dicembre 1963 (Giudici) e 1° gennaio 1964 (Fortini), ora in CGF, pp. 91-106: 95, 105.

La terza tipologia di trascendenza testuale, che chiamo metatestualità, consiste nella relazione più comunemente detta di «commento», che unisce un testo a un altro testo di cui parla, senza necessariamente citarlo (o convocarlo) o, al limite, senza nominarlo: è così che Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito*, evoca allusivamente e come silenziosamente *Il nipote di Rameau*. Si tratta della relazione critica per eccellenza. Ovviamente certi metatesti critici e la storia della critica come genere è stata molto studiata (meta-metatesto); ma non sono sicuro che si sia considerato il fatto in sé, né lo statuto della relazione metatestuale, con l'attenzione che merita.⁵¹

Il 7 giugno 1993 Sereni è morto da dieci anni; della sua opera in versi è in preparazione il «Meridiano», che nel 1995 andrà ad aggiornare il volume di *Tutte le poesie* da cui ancora si cita nell'insero dell'«Unità».⁵² Giudici, quasi settantenne, è ancora prolifico sul versante poetico e saggistico: tra il 1992 e il 1993 escono *Andare in Cina a piedi* e *Quanto spera di campare Giovanni*, testimoni della medesima attitudine a «ripercorrere la propria esperienza di lettore, di poeta, di critico da una posizione di distanza, quella del tempo che passa».⁵³ Non è, come già si accennava, una conseguenza esclusivamente bio-anagrafica. Insomma, benché l'afflato intellettuale *tout court*, così vivido e polemico degli anni Cinquanta e Sessanta, abbia lasciato grande spazio a questioni di poetica e di riflessione letteraria, la scelta di Giudici è sempre una: quella di un'attenzione alla letteratura come cassa di risonanza delle sue ragioni non letterarie.⁵⁴ Il «fare poetico», insomma, è ancora «fare politico» – secondo quanto espresso in un saggio centrale come *La gestione ironica*; seppure necessita, allo stato di cose presente, di un commento e di una rivitalizzazione saggistica perpetui.⁵⁵ Ed è questo, a ben vedere, il dettaglio più significativo del discorso in prosa giudiciano. I tardi testi saggistici, benché disponibili entro una

⁵¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982 (copia consultata digitalmente).

⁵² V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M. T. Sereni, Milano, Mondadori, 1986; poi Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995; ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

⁵³ L. Neri, *Giovanni Giudici: ipotesi di una teoria poetica*, cit., p. 158.

⁵⁴ Cfr. ACP; ma anche, quattro anni dopo, PPA, che raccoglie i suoi scritti per «L'Unità», appunto, e per «L'Espresso»; e, prima, a DNC. Giudici, come vedremo nei prossimi capitoli, persegue un discorso coerente e mutevole, che negli anni modula dall'importanza del testo nella realtà all'importante realtà del testo. Cfr. anche Id., *Quanto spera di campare Giovanni*, cit., per quanto riguarda la poesia.

⁵⁵ Cfr. G. Giudici, *La gestione ironica*, «Quaderni Piacentini», 19-20, ottobre-dicembre 1964, pp. 23-30; poi, con minime variazioni, in LVH, pp. 207-17.

gamma che va da un massimo a un minimo di occultamento dell'autocitazione,⁵⁶ segnalano tuttavia di un'ambizione opposta a quella autoparodiante e svilente che anima il tardo Montale: alla tentazione di «saturare il campo»,⁵⁷ Giudici oppone ancora e sempre la volontà di riprendere il filo di un discorso – per mutate che siano condizioni del mondo e dei rapporti tra gli uomini. L'immaginario convocato attorno a questi scritti saggistici segnala, insomma, del tentativo di correggere una linea che da secoli, in scienza come in arte, muove verso un universo di separatezze, per orientarla a «un universo di legami, di collegamenti e di unità».⁵⁸

Un primo, necessario vaglio di questa unità contraddittoria prevede l'analisi dei differenti paratesti incipitari di volta in volta apposti ad *Avvertenza* o *Nota* ai tre principali volumi saggistici congedati da Giudici. Si consideri, dapprima, l'*Avvertenza dell'autore* posta in apertura di *La letteratura verso Hiroshima*:

Gli scritti qui raccolti appartengono, come suggeriscono date e argomenti, a situazioni e momenti diversi del dibattito culturale degli ultimi due decenni e vorrebbero testimoniare il mio sforzo di prendere coscienza di volta in volta delle condizioni e contraddizioni entro le quali necessariamente si svolge oggi un'attività di scrittore. Come il lettore avrà modo di constatare, il libro che ne risulta non ha alcuna ambizione specialistica, ma si propone piuttosto come contributo personale e direi autobiografico alla discussione di problemi a tutt'oggi largamente irrisolti. Nell'ordinamento del materiale, al criterio della successione cronologica mi è sembrato giusto preferire quello di una ripartizione basata per quanto possibile su una certa similarità di argomento: anche nel tentativo (spero non del tutto vano), di ritrovare sia pure a posteriori una qualche organicità in un discorso troppo spesso frantumato dall'occasione.⁵⁹

In seguito, l'*Avvertenza* di *La dama non cercata*:

Gli scritti qui raccolti (in ordine cronologico all'interno delle sezioni), si datano tra il 1968 e il 1984 e sono stati originati da occasioni e interessi critici diversi. Essi hanno accompagnato, in tutti questi anni, il farsi di una parte cospicua, e forse prevalente,

⁵⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 42: «Il metatesto critico si concepisce ma non si pratica quasi mai senza una parte – spesso considerabile – d'intertesto citazionale d'appoggio».

⁵⁷ *Ibid*: «In tutti questi casi la parodia si motiva, evidentemente, per un effetto di *contagio* che spesso (e comprensibilmente) caratterizza il metatesto critico [...] Vi è anche come un bisogno irrefrenabile di saturare il campo». Corsivi nell'originale.

⁵⁸ Cfr. *Poeti alla radio* – Giovanni Giudici (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2019/03/Poeti-al-microfono-dfbbeecb-8f85-4808-a110-38fd0b5da0f2.html>); ultima consultazione: 2 gennaio 2021).

⁵⁹ G. Giudici, *Avvertenza dell'autore*, in LVH, p. 9.

delle mie poesie; ed è per questo che potranno essere letti anche come tentativo di riflessione unitaria a lato di tale esperienza, secondo il proposito che mi ha indotto a sceglierli e organizzarli nel presente volume. Ringrazio per i loro utili consigli gli amici Alberto Cadioli, Grazia Cherchi e Carlo di Alesio.⁶⁰

Infine, la *Nota di Per forza e per amore*:

Riferiti allo spazio di un trentennio, gli scritti qui raccolti (quando non diversamente indicato) riproducono con modeste varianti miei articoli o recensioni apparsi a suo tempo nei giornali ai quali ho collaborato («l'Espresso») o tuttora collaboro («l'Unità»). A pubblicarli mi ha indotto principalmente un personale desiderio di rispecchiarmi in quello che, pur nella sua avventurosa occasionalità, si può considerare il retroterra della mia navigazione poetica. «Per forza e per amore» vuol dire che certe cose le ho scritte perché «volevo» scriverle e altre semplicemente perché mi se ne è data l'occasione o talvolta la necessità.⁶¹

Osservando simultaneamente questi tre testi è possibile non solo saggiare alcuni tratti salienti della scrittura giudiciana a diversi momenti del tempo; ma anche precludere a quel complesso sistema di rivolgimenti esterni e di sviluppi interni ai saggi che di volta in volta determinano il proposito e i risultati, la poetica e le applicazioni, la forma e i contenuti della prosa critica. Sarà opportuno, innanzitutto, osservare la ricorsività di questi tre preamboli. Si tratta infatti di testi costruiti su tre soli periodi, e strutturati, con poche varianti, in termini speculari. Il primo si preoccupa tendenzialmente di definirne l'oggetto, di situarlo cronologicamente e tematicamente, di indicarne l'origine concettuale o editoriale; il secondo, di esplicitare le ragioni di una ripubblicazione in volume e le occasioni di una rilettura; mentre il terzo, unico tratto davvero discriminante, testimonia variamente di alcune vicissitudini giudicate stringenti all'altezza della consegna – attorno alle quali, come si vedrà, sarà possibile rintracciare le coordinate minime di un'epoca.

Per il momento, sarà bene concentrarsi su quanto questi testi condividono; a cominciare dalla principale formula che vi ricorre invariata e che, sintomaticamente, risulta essere quella più propriamente definitoria. In tutte e tre le occasioni editoriali, Giudici si premura infatti di introdurre agli «scritti qui raccolti» – espressione che

⁶⁰ Id., *Avvertenza*, in DNC.

⁶¹ Id., *Nota*, in PFFA.

intende esplicitare sin da subito tanto la natura del *corpus* testuale quanto quella dell'oggetto-libro: generica ed eterogenea la prima, composita o compilativa la seconda. Operando un *cut-up* delle espressioni qui utilizzate, si potrebbero dire libri che cercano di trarre le fila di un discorso «frantumato» dal carattere «avventuroso» di «occasioni e interessi critici diversi»; e che questo discorso si svolge in termini non altrimenti definibili se non tramite la generica accezione di «scritti». Si può dunque dire che pagine di questi libri oscillano senza sosta sul crinale, ben sintetizzato dalla copertina di *Per forza e per amore*, tra «occasioni critiche, letture, riflessioni teoriche, predilezioni»; tutti ambiti, cioè, tradizionalmente associati alla zona del «saggio», e che tuttavia – come si vedrà tra poco – sembrano rifuggire implicitamente questa denominazione.

Altro tratto che accomuna questi testi introduttivi è l'impiego delle forme dell'io, variabile nei modi ma sempre esplicito. È anzi quanto mai opportuno sottolineare che un discorso sui mutamenti quantitativi e qualitativi nella saggistica di Giudici può proficuamente partire proprio dall'avvicinamento di queste variazioni. Si consideri nuovamente la prima *Avvertenza*. Qui le modalità di enunciazione in prima persona sono ben visibili in ciascuno dei suoi momenti («il mio sforzo», «contributo personale e direi autobiografico», «mi è sembrato giusto», «spero non del tutto vano»); e, anzi, è possibile rintracciarvi un'insistita enfasi su alcune ulteriori marche soggettivizzanti – come la specificazione *dell'autore* nel titoletto o la firma apposta tramite iniziali.

Eppure, anche solo volendone osservare dall'esterno i fenomeni stilistici, sono ravvisabili alcuni vettori di segno opposto atti a pareggiare questa spinta. È il caso, ad esempio, dell'impalcatura retorica apparentemente spersonalizzante, che in due frasi su tre capovolge i rapporti tra scrittore e scritti, rendendo questi ultimi i soggetti logici dei vari periodi («gli scritti appartengono [...] e vorrebbero testimoniare», «il libro che ne risulta non ha [...] ma si propone»); o della distintiva impronta marxiana che trapela dalle scelte lessicali.

Questi «scritti», infatti, «appartengono» non già al loro produttore, bensì a «situazioni e momenti diversi del dibattito culturale degli ultimi due decenni»; così come la loro è o vorrebbe essere, tutt'al più, «testimonianza» dello sforzo del soggetto scrivente – la «mediazione», cioè, necessaria a ricongiungere esperienza personale e contingenza storica, destini personali e generali. Al medesimo esito cooperano altri

termini desunti dal lessico marxista, come «condizioni» e «contraddizioni»; nonché l'ulteriore marca desacralizzante rappresentata dall'articolo indeterminativo in luogo del determinativo, e utilizzata per riferirsi allo «scrittore» non già come a un soggetto, bensì come a «un'attività» umana 'qualunque'. A partire da queste considerazioni di ordine stilistico, l'effetto sperato si specifica come il tentativo di fondare, sulla reificazione dell'esperienza intellettuale socializzata nell'oggetto concreto, mercificato e storicizzato che è lo «scritto» saggistico, la testimonianza di una «presa di coscienza» che alluda al reintegro di entrambi i termini.

Questo primo testo si chiude su alcune preoccupazioni di ordine macrotestuale: Giudici sente l'esigenza di motivare la scelta di discostarsi da un criterio cronologico, privilegiando invece quello tematico. Si tornerà tra poco sulle peculiarità e le conseguenze di questa scelta; per ora, è sufficiente constatare come nel testo introduttivo a *La dama non cercata* la medesima questione risulti compendiata entro l'inciso della prima frase; mentre la «contingenza», in questo caso, si traduce in una serie di ringraziamenti.

A ben vedere, è proprio questa punta autobiografica a supplire alla notevole riduzione della quota soggettiva all'interno dell'*Avvertenza*. Non solo scompare la dicitura che in *La letteratura verso Hiroshima* ancora ne specificava l'autorialità, ma le due occorrenze che ne segnalano la persistenza oscillano tra una soggettività integralmente poetica (con un riferimento esplicito alla natura «accompagnatoria» dei testi in oggetto al «farsi» delle «mie poesie») e una di mero compilatore (che suggerisce al lettore un percorso di lettura «secondo il proposito che mi ha indotto a sceglierli e organizzarli nel presente volume»). A farne le spese sembrerebbe la componente «mediana» dell'autorialità giudiciana, ossia la più propriamente saggistica e «mediatrice» tra «condizioni» e «contraddizioni» personali e collettive; eppure, sotto questa apparente elisione si cela in realtà un tentativo di risoluzione della problematica «reificante» che faceva l'oggetto della prefazione del 1976. Se allora gli scritti «appartenevano» a precise «situazioni» storicizzabili, nell'*Avvertenza* del 1985 questi «si datano» semplicemente entro l'arco del quindicennio 1968-1984 – trovando invece la loro «origine» in «occasioni» e «interessi critici» che sottintendono la soggettività scrivente.

Questo salto ontologico e questo reintegro implicito di un'appartenenza intellettuale si compie, certo, in virtù del tema «liberatore» che il «farsi» poetico rappresenta; ed è interessante osservare la significativa pluralizzazione che sottrae entrambi i termini a ogni residuo idealistico per consegnarli alla materialità (per cui agli «scritti» corrispondono le «poesie»). Eppure, l'ordine di grandezza entro cui prose critiche e versi si situano non può essere il medesimo. A ben vedere, sembrerebbe ancora una qualità «contingente», storicizzata e occasionale a qualificare le prime come testi di «accompagnamento» ai secondi (i soli contrassegnati dal pronome possessivo); nonché a permettere, d'altro canto, all'autore-compilatore di rintracciarne la «storicità». Non deve stupire dunque se negli esempi presentati all'inizio di questo capitolo, vengono impiegati a questo fine i più disparati esemplari ipotestuali. Gli esempi da Omero, Baricco e Iacuzzi sono solo alcuni tra i «non antologizzati» entro cui si tenta di innescare nel destinatario una scintilla; e in questo senso, il percorso saggistico-editoriale delle prose di Giudici – che transita in gran parte tra gli anni '50 e '70 dalle riviste letterarie ai quotidiani a tiratura nazionale – sembra fornire un ulteriore specchio della medesima attitudine.

Un vecchio documentario della Olivetti diceva: «Abbiamo appena letto i giornali di oggi, che già dobbiamo cercare di dimenticarli». È contro questa tendenza, da una utopica prospettiva politico-letteraria, che Giudici organizza la propria scrittura saggistica.⁶²

⁶² M. Magri, F. Fortini, *Le regole del gioco*, Politecne cinematografica, 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=wUjb6Cr9sz0&t=662s>; ultima consultazione: 3 luglio 2020).

3. Andrea Zanzotto: nostalgia di un metodo

Se si prosegue lungo i bordi di questa cornice giornalistica e voltiamo pagina, si rinviene un riferimento indiretto ad Andrea Zanzotto – che diremmo, con afflato radiofonico, al secondo dei sei gradi di separazione. Si trova più precisamente nelle *Tre domande a Tahar Ben-Jelloun* proposte ancora sulla colonna di sinistra, che riportano immediatamente all'*Introduzione* che pochi anni prima l'«Hölderlin del Piave» aveva firmato per l'edizione italiana di *Moha il folle Moha il saggio*.¹ Tassello ulteriore di una serie di avvicinamenti compiuti a partire dal 1960 – quando cioè esordisce come traduttore, volgendo per Mondadori due romanzi di Malek Haddad –² le pagine introduttive al romanzo di Ben-Jelloun davano modo di cogliere la misura di un asse specifico della ricerca zanzottiana (e non solo) a momenti diversi del tempo. Non solo l'attrazione per il francese, polarità considerevole nel paesaggio linguistico del poeta,³ bensì più in generale per quella scrittura 'della' lingua capace di «rinsanguarne le energie»⁴ – e di farlo nonostante il rapporto a un tempo «materno» e violento che il colonizzato instaura con questa lingua della costrizione e del dominio. Rivendicando cioè, con questa inaudita e singolare esperienza del linguaggio, una funzione poetica da lungo tempo espropriata ai discendenti sclerotizzati dei 'volgari

¹ T. Ben-Jelloun, *Moha il folle Moha il saggio* (1978), introduzioni di A. Zanzotto e M. El Houssi, Roma, Edizioni Lavoro, 1988.

² M. Haddad, *Una gazzella per te – L'ultima impressione*, traduzione di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 1960.

³ Cfr. A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in PPS, p. 1155. Zanzotto, nel 1960, già traduce e introduce al pubblico italiano l'opera di Michaux: cfr. H. Michaux, *Testi scelti*, tradotti da A. Zanzotto, «Il Caffè politico e letterario», VIII, 6, giugno 1960, pp. 30-6; preceduti da A. Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, ivi, pp. 25-9. Introduzione e selezione di testi saranno riproposte in seguito con il titolo *Nostro tenero Michaux (1899-1984)*, in G. Fratini (a cura di), «Il Caffè» politico e letterario. *Antologia (1953-1977)*, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 367-75, 377-86. *Michaux, il buon combattente* sarà quindi ristampato in FA, pp. 101-6. Su Zanzotto traduttore, cfr. S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato (coordinatore: P. Gibellini; tutor: S. Tamiozzo Goldmann), Venezia, Università Ca' Foscari, a. a. 2009/2010.

⁴ A. Zanzotto, *Alcuni temi di Breyten Breytenbach*, intervista radiofonica a cura G. Monti e M. De Sanctis, 7 gennaio 1989; poi in AD, pp. 314-9.

illustri', ridotti a «convenzioni» e privati di ogni inconscio.⁵ Valga per tutte la formula impiegata per mettere a fuoco *Il male dei creditori* di Giudici:

L'uomo terziario-industriale di Giudici la sa lunga ormai su tutte le impossibilità, anche su quelle della lingua e dello "stile" che egli sta adoperando, tanto più che l'industria da tempo ha succhiato tutto dalle sei o seimila funzioni della lingua stessa e specie della funzione poetica.⁶

Se alla fine degli anni Settanta questo esproprio di lungo corso è impossibile da ignorare, è pur vero che a un «manifesto del convenzionismo» Zanzotto 'aspirava' (o sospirava) già attorno alla fine degli anni Cinquanta. Un proponimento paradossale, sofferto e per molti versi profetico – «primissimo, brancolante incunabolo italiano d'una coscienza critica della condizione quasi vent'anni dopo detta postmoderna» –,⁷ che tuttavia lo scrittore tenta di cogliere nei suoi movimenti essenziali lungo le pagine di interventi e autoritratti. Contestualmente alla transizione situabile tra *Vocativo* e *IX Ecloghe*, definita nei termini di un «trapasso da un'istanza di espressività a un'istanza metalinguistica» – cioè un ritorno via via più ossessivo e sedimentato sul già-detto proprio ed altrui –, si avrà dunque modo di rintracciare nella scrittura di Zanzotto i lineamenti di sviluppo della sua retorica in prosa – le cui premesse, quantomeno, sono concordi e solidali alla versificazione.⁸ Se non altro nell'atteggiamento, a un tempo obliquo e costante, che la sconfinata vastità della riflessione zanzottiana dispiega *a partire* dalla letteratura nei riguardi del presente stato del mondo lungo l'intero arco della sua produzione: per dirla con un suo intervento del 1958, la vitalità di un'opera passa infatti anche dalla sua capacità di evitare «il pericolo di un piatto conformismo ai motivi del tempo, pur affrontandone la presenza».⁹ Ed è, questo, un punto di partenza – sia detto ora per inciso – del tutto analogo a quello che qualche anno più

⁵ Cfr. A. Cortellessa, *Qualcosa che c'è*, cit., 14-9. Sulla «lingua senza inconscio» – con enfasi sulla lingua francese –, cfr. A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: Rizoma*, «Libera Stampa», 4 marzo 1978; poi, con sostanziali modifiche, in AD, p. 169. Cfr. anche J. Risset, *Al di là del principio di teoria*, in G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma* (1976), tr. it. di S. Dal Riccio, Parma, Pratiche, 1977.

⁶ Cfr. Id., *L'uomo impiegatizio*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1977; poi, come *L'uomo impiegatizio e Giudici* in AD, p. 131. Cfr. anche G. Giudici, *Il male dei creditori*, Milano, Mondadori, 1977.

⁷ Cfr. A. Cortellessa, *Qualcosa che c'è*, cit.

⁸ Sul convenzionismo, cfr. A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, «La Situazione», III, 14, aprile 1960; ora in F. Carbognin, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007, pp. 231-5; cfr. anche S. Agosti, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, p. 15.

⁹ A. Zanzotto, *Poesia femminile*, «Comunità», XII, 62, agosto-settembre 1958, p. 118.

tardi muoverà Giudici a contestare il «ricatto dell'argomento» che la scelta del tema poetico spesso rappresenta in situazione – forma istituzionale a suo modo determinante ai fini della «proposta di visione organizzata del reale» che è il progetto poetico.¹⁰

Per tornare all'introduzione del 1988 al romanzo di Ben-Jelloun *Moha il folle, Moha il saggio* – esempio tardo, ma non per questo meno fecondo –, va osservato come Zanzotto non risparmi punte di insofferenza nei confronti degli estremi esiti di quella convenzione delle convenzioni che è la lingua del colonizzato, riflesso di un'espropriazione tanto più sofferta in quanto localizzata nei «corpi» prima ancora che nella lingua:

Un dolce ma invincibile folletto mediterraneo sa dire con parole che non hanno ancora patito l'usura dei luoghi comuni, degli slogan al megafono, la rivolta contro la colonizzazione, ed il suo sottile furore contro ogni tipo di violenza alienante, che va dalla confisca dei corpi e delle opinioni, allo strappo da una civiltà secolare per un'acculturazione «selvaggia» detta progressista. [...] Ma questa nozione è troppo restrittiva, per la rivolta di Moha, che vuole, in modo ebbro eppure consapevole, preservare dalla manomissione o dall'annessione a una civiltà coatta, stanziata, il «*terrain vague*» dove la stessa emarginazione è ispirata da una fraternità disponibile ed eloquente, da una follia che vede sempre chiaro, mentre i suoi nemici istituzionali sono ossessionati da uno pseudo-mito di «ordine», di «lucidità», dal voler cancellare ogni residuo di nomadismo a favore di una stabilità che capitalizza.¹¹

Eppure, per quanto l'ipotesi di una «parola» che dia ancora luogo a un «accadere» sia per Zanzotto decisiva nella lettura del romanzo – e, per il critico, della lettura del saggio zanzottiano –, questa riflessione non esaurisce le coordinate del testo. Gli effetti più superficiali fanno del reintegro della «funzione poetica» della parola, riproposta come «atto performativo», l'occasione per la messa in atto di un meccanismo ipertestuale, che permette di saggiare la consistenza di ogni concetto portato all'attenzione dal poeta-critico.¹² È così che si può individuare un intero sistema di sottotesti, celato dietro l'apparente fluidità ansimante di questa scrittura che procede per continui sbandamenti paratattici e ipotattici. Ma per comprendere la portata di fenomeni come questo occorre infatti accennare sin d'ora a una peculiarità

¹⁰ G. Giudici, *La gestione ironica*, cit.

¹¹ A. Zanzotto, *Introduzione*, in T. Ben-Jelloun, *Moha il folle, Moha il saggio*, cit., pp. IX-X.

¹² Cfr. J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (1962), tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

stilistica che occorrerà in seguito approfondire più nel dettaglio: alla natura, cioè, della *citazione* in Zanzotto.

Il discorso è potenzialmente ricorsivo, e destinato ad autoalimentarsi.¹³ In effetti, Zanzotto è *il* poeta del virgolettato, tra i più lucidi dispositori su pagina della consapevolezza di una perdita – quella del senso di ogni cosa detta o dicibile, eternamente sospeso tra un’ironia minimizzante e una tragicità negata. Questo «Virgilio di Pieve di Soligo», come lo chiama Franco Fortini, collocherà ancor più curiosamente la sua poesia entro il genere per eccellenza nella mediazione tra comico e tragico – il dramma pastorale, sì, ma di una «arcadia dell’orrido», finestra sempre aperta su un sistema dei generi tanto più antico e illustre quanto a sua volta convenzionale, «manieristico», ricostruito *ex post* nella separatezza più assoluta tra poesia e vita. La fortuna delle *Bucoliche* nel contesto delle corti quattrocentesche è in questo senso forse la più sofferta e nitida immagine a nostra disposizione.¹⁴ D’altronde, è sufficiente ritornare ad alcune illuminanti analisi di Niva Lorenzini per saggiare, nei testi poetici, la consistenza di questo «fare»:

Da una parte sta dunque un sistema citazionale che comporta la ripresa esplicita, quando non la *mise en abîme*, di un materiale tematico già definito, quasi a contraccolpo, o a tacita denuncia, dell’impossibilità, per la parola, di proporsi se non nelle forme della sublimazione ironica o della deformazione comica del già dato. [...] Dall’altra la citazione rinuncia al proprio tradizionale perimetro di applicazione e si estende abbracciando opzioni che concregono su di sé, mai risolutive e definitive, o disperdendo i propri connotati in un orizzonte da fine del dicibile.¹⁵

Ma come traghettare il discorso dai versi a ciò che verso non è? È possibile riconoscere, entro un siffatto labirinto di macerie, un legame anche solo differenziale tra esiti tanto distanti (per postura e grado di «avvicinamento» al presente e alle cose) della scrittura come quelli che denominiamo «poesia» e «prosa», in specie saggistica?

A questo riguardo, è interessante osservare la convergenza pressoché unanime di alcuni giudizi critici. Così, nel fulminante *incipit* di Luca Bernardi, «al livello

¹³ Cfr. F. Carbognin, *L’altro spazio*, cit., p. 161: «nel “coro di citazioni” entro il quale, secondo tale felice definizione dell’autore, la letteratura esisterebbe «quasi come invito a entrare», spicca, per quanto riguarda la poesia di Zanzotto, proprio la voce dell’autocitazione».

¹⁴ Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell’egloga nel Quattrocento*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XX, 2017, pp. 13-31.

¹⁵ N. Lorenzini, *Citazione e «mise en abyme» nella poesia di Zanzotto*, «Poetiche», 1, 2002, p. 25.

stilistico, la prosa zanzottiana funziona come la poesia».¹⁶ Così, per Pietro Belzoni le prose di Zanzotto critico, «immaginose, percorse da un'alta tensione stilistica e scavate da sanguinosi roveli gnoseologici, [...] sono certo solidali con la ricerca di Zanzotto poeta». E prosegue:

O la citazione si accampa, quasi *ex abrupto*, senza mediazioni né chiose, come se il saggista volesse fare un passo indietro e attribuire alla lettera del testo una evidenza e autorevolezza assolute; o, viceversa, viene doppiata da un discorso critico che la valorizza per via emulativa, gettandovi una luce quasi concorrenziale [...] Due modalità, però, solo apparentemente opposte, se ad entrambe è sottesa l'idea che il testo letterario non deve tollerare parafrasi o commenti di mero servizio che ne avviliscono la *vis*. Per cui, o la voce critica si fa essa stessa letteratura, o – sembra dirci questo Zanzotto – è meglio che taccia.¹⁷

Una risoluzione a tutti gli effetti consona a una «convenzione» linguistica amplificata dall'apparato spettacolare, tanto più sofferta dal poeta quanto più erode e omologa senza scampo brani di realtà sempre più ampi.¹⁸

È interessante osservare come in molti degli scritti dedicati a Zanzotto critico riverberi, in genere, l'eco dei *Profili critici* tracciati da Pier Vincenzo Mengaldo. Il quale, tuttavia, da simili premesse muove verso conclusioni differenti:

Ed ecco che le stesse citazioni dagli autori trattati, assai più e all'inverso che oggettivazioni dell'argomento diventano metafore o microconcetti critici, assorbimenti vampireschi dell'altro in sé: lo si vede a nudo nel Dante allegato così spesso in appoggio. [...] Nell'affrontare l'altro, Zanzotto oscilla fra il duello e l'abbraccio simpatetico; i suoi autori sono, prima di tutto, differenti possibilità di un'umanità infinita, sofferente senza limiti. Ciò significa che Zanzotto è un critico-poeta? Proprio no, ma che i due s'incontrano e si avvinghiano in *un luogo più profondo* che alimenta entrambi; e nel quale anche il critico, pur corrodendo anche lui molto più che

¹⁶ L. Bernardi, *Andrea Zanzotto: un'autobiografia della realtà*, in L. Neri (a cura di), *Un'idea di poesia*, cit., p. 107.

¹⁷ P. Benzoni, *Brusii, umidori, cristallinità. Note su Zanzotto critico*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 382-93.

¹⁸ In un'intervista alla radio andata in onda nel 1985, tuttavia, Zanzotto affermerà: «A proposito del rapporto poesia-spettacolo, io ho avuto un'esperienza molto felice nell'incontro con Fellini, quando egli mi richiese dei versi per il suo *Casanova*. [...] Devo dire che in questo caso lo stimolo venuto dalla spettacolarità filmica è stato per me di particolare importanza». Cfr. *Poeti alla radio – Andrea Zanzotto* (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2019/03/Poeti-al-microfono-dfbbeecb-8f85-4808-a110-38fd0b5da0f2.html>); ultima consultazione: 2 dicembre 2020).

non costruisca, finisce come il poeta per installarsi con forza nel ruolo hölderliniano, non voluto ma certo, del legislatore.¹⁹

Soffermandosi in particolare sul primo dei due giudizi – quello che concerne le due entità separate di critico e poeta, solidali e alimentati dalla stessa fonte –, va osservato come Mengaldo ricorra a una caratterizzazione da «antropologia dell'immaginario», riservando «un luogo più profondo» all'incontro delle due figure rispetto a una supposta superficie. Un giudizio che evidentemente riprende e capovolge specularmente quanto affermato nel corso degli anni circa un altro poeta e critico, Franco Fortini. Alcuni stralci:

La novità della posizione di Fortini consiste, a differenza che nella linea maestra della tradizione novecentesca, nel fatto che l'intellettuale non nasce per così dire per espansione del poeta, ma in parallelo, e se necessario in conflitto con questo.²⁰

La relazione del critico col poeta, se c'è, è di natura complicata e dialettica; rimanda a un'*unità superiore*, e non si lascia ridurre a omologie immediate – anche se, si intende, queste omologie ci sono.²¹

Il lettore avrà osservato che non è mai stato necessario, per spiegare i giudizi critici di questo libro, far ricorso ai caratteri della poesia fortiniana: il critico è qui perfettamente autonomo dal poeta, e la loro unità non va cercata in corrispondenze biunivoche, ma in una zona *che sta più in alto*.²²

È quantomeno curioso che Mengaldo ricorra a formule tanto simili per denotare atteggiamenti critici tanto differenti. Tuttavia, la solidarietà dei due avvicinamenti alla materia consente di fugare immediatamente ogni riserva. È ormai noto come l'incontro-scontro fra questi due poeti e critici risulti in alcune delle pagine più intense del Novecento letterario italiano. Un vero e proprio «libro segreto», secondo quanto suggerito da Andrea Cortellessa, che si propone quale «cronista di una partita fra le più interessanti, quella che per più di quarant'anni – ma con significative

¹⁹ P. V. Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 75-6.

²⁰ Id., *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1973, p. 11; poi, come *Per la poesia di Fortini*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 387.

²¹ Id., *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia (1983)*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 341-57; ora in Id., *I chiusi inchiostri*, cit., pp. 53-70.

²² Id., *Fortini e «I poeti del Novecento»*, in F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., p. XXI; ora in Id., *I chiusi inchiostri*, cit., pp. 35-52.

recrudescenze proprio negli anni Settanta – ha visto opposti Andrea Zanzotto e Franco Fortini», congiungendosi idealmente ai «duelli» allestiti da Marco Belpoliti in *Settanta*.²³

Nel già citato *Profili di critici del Novecento*, Mengaldo si apprestava inoltre alla verifica delle capacità dialettiche del Fortini critico, ossia al suo «non arrestarsi ai conflitti laceranti ma di ricomporli in unità *superiori*».²⁴ Su questo dettaglio archetipico è recentemente ritornato Donatello Santarone che, in occasione di un'intervista nel dicembre 2017, ne chiedeva conto al critico padovano:

Non so qual è questa zona [che sta più in alto]; so però che c'è. E so una cosa molto importante: che, a differenza di molti altri critici-poeti, nella critica di Fortini non c'è nessun elemento che stia in rapporto diretto con la sua poesia. Invece di parlare di una zona che sta più in alto, si potrebbe anche dire «che sta più a fondo»... Critici del tipo di Luzi, ad esempio, sono evidentemente critici in cui è evidente il loro mestiere di poeta; ci sono altri critici – tra cui Montale – in cui non è affatto evidente questo rapporto. I due conducono una specie di «mestiere parallelo», la cui unità naturalmente c'è ma non è nel rapporto immediato fra le due cose: sta, appunto, più in alto, in qualcosa che costituisce la personalità stessa dello scrittore.²⁵

Tale similarità nelle forme del giudizio non viene senza profonde e decisive differenze. Seguendo questa immagine, Fortini sarebbe dunque il critico del superamento dialettico delle lacerazioni o, piuttosto, della traslazione di ogni lacerazione verso un'unità superiore, per quanto lacerata come e più di quella – che è poi dove poeta e critico si incontrano; mentre Zanzotto attingerebbe piuttosto a una zona «infera», e per la sua attività poetica e per quella critica. Sarà allora il caso di aggiungere, a questa rassegna della «critica della critica» zanzottiana, la prima problematizzazione dei saggi raccolti in volume, ad opera di Stefano Dal Bianco:

La prima raccomandazione da fare a chi si accostasse alla produzione critica di Andrea Zanzotto è la seguente: separare rigorosamente ciò che è critica da ciò che è poesia. Sarebbe un grave

²³ A. Cortellessa, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 97-130: 97; poi, come *Fortini-Zanzotto: il sangue, il clone, la madre norma*, in *Libri segreti*, cit., pp. 133-64: 133. Cfr. anche M. Belpoliti, *Settanta*, cit.

²⁴ P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 61.

²⁵ L. Pallini, D. Santarone (a cura di), *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, 13 dicembre 2017 (<https://vimeo.com/400979302>; ultima consultazione: 30 novembre 2020).

errore, nonché un'ingiustizia profonda, confinare i saggi e gli interventi critici di Zanzotto in uno spazio gregario rispetto alla sua poesia. Il primo volume dei suoi interventi [...] uscì con un sottotitolo poco meno che riduttivo – *Le letture di un poeta* –, definizione che rischiava di sottrarre ai saggi quella validità critica autonoma che reclamavano a gran voce. [...] La seconda raccomandazione suona però più o meno così: «Bisogna ricordarsi che colui che parla è un poeta, e che tutto ciò proviene da una mente inglobante e totale». Che cosa distingue la critica dei poeti dalla critica dei critici? Al critico interessa l'opera finita, al critico-poeta l'opera nel suo farsi.²⁶

Chi meglio di un poeta può introdurre a questo 'paradosso regolatore', che fa della scrittura critica dei poeti un elemento autonomo e distante dalla produzione in versi proprio nel momento in cui si osserva il carattere «inglobante e totale» di chi scrive? Questa coppia antinomica di giudizi in solido, da accettare preliminarmente e senza beneficio di inventario, ci dischiude anche la radicale differenza tra un poeta-critico come Zanzotto e uno come Fortini. Per quest'ultimo, si tratta di «mediare tra l'opera e ciò che l'opera non è», di «formalizzare della vita» in versi come in prosa; nel caso di Zanzotto, invece, interessa la vita (e l'opera) «nel suo farsi», interessa parlare della vita dal livello della vita.

Tuttavia, benché contrapposte tra «un luogo più profondo» e «una zona che sta più in alto», le figure del poeta e del critico sono, come si diceva, disgiunte in entrambi; e questo motiva il ricorso di Mengaldo a immagini tanto prossime l'una all'altra. Questo doppio binario si attiva a partire dall'affermazione conclusiva del profilo di Zanzotto – secondo la quale la figura del critico, come quella del poeta, finisce per installarsi nel ruolo di «legislatore». Un motivo che, osserva Cortellessa, intreccia nuovamente i destini di Zanzotto e di Fortini:

Ha insieme ragione e torto, Fortini, ad annoverare Zanzotto come interprete ultimo [...] della «funzione del poeta come quella di colui che ispira, ossia dello sconosciuto “legislatore dell'universo” come volevano Hölderlin e Shelley, e prima di loro Petrarca e dopo di loro Mallarmé» (come dirà sempre nel '77). [...] Perché è vero, insomma, che Zanzotto appare per molti versi poeta *d'altri tempi*: ultimo rappresentante di una concezione (oltre che di una caratura)

²⁶ S. Dal Bianco, *La critica dei poeti*, «Nuovi Argomenti», 3, aprile-giugno 1995, pp. 132-5: 132.

del poetico di cui s'è perso lo stampo. Ma quello stampo s'è perso nel secolo che proprio lui, per altri versi, incarna appieno.²⁷

Quali sono le caratteristiche del secolo che, secondo Cortellessa, Zanzotto incarnerebbe appieno? Avanzando per ora una definizione 'di comodo', e per proseguire sulla scia che il critico stesso traccia nella raccolta che racchiude il saggio da cui si cita, si può intendere il Novecento come un secolo di «degenerazioni», di «faustiane» pretese di mediazione tra un pubblico e un oggetto artistico: come «il secolo della critica», in sintesi.²⁸ Una definizione condivisibile ma ambigua, osserva Cortellessa, perché alla radice di due atteggiamenti contrapposti e in lotta tra loro.

Da una parte, infatti, la critica è cifra autentica di una modernità che si occupa essenzialmente di *interpretare* il mondo umano per tramite dei suoi prodotti e del loro sistema di complicità e relazioni; e di compiere questo gesto per un fine non esclusivamente ermeneutico-contemplativo, ma *politico* – interpretazione e giudizio, insegnamento e militanza essendo in questo senso il vero messaggio per il destinatario del discorso critico. Dall'altra, con le parole che Cortellessa riprende da Daniele Giglioli, «tutto lascia pensare che viviamo in una società postcritica»:

Non c'è dubbio, infatti, che tra i tanti significati che possiamo dare al concetto di postmodernità, il più importante [...] è proprio questo: la fine dell'egemonia dello spirito critico nel costituirsi della soggettività, individuale e collettiva. Non è più la critica il lievito che alimenta il divenire storico e il processo sociale, ma la giustapposizione adialeitica tra una razionalità sistemica, che aspira a presentarsi come rigorosamente oggettiva, e una soggettività cui sono richieste prestazioni di tutt'altro genere: passività, obbedienza, suggestione, consumo, accettazione dei miti, adesione ai simulacri, identificazione nei leader, aspirazione a essere governati.²⁹

Questo breve ed efficace compendio biopolitico permette di saggiare le estreme propaggini di un rifiuto generalizzato e radicale della critica. Un rifiuto che, come tutti i fenomeni sociali, ha le sue origini in una mutazione. Riecheggia, nella

²⁷ A. Cortellessa, *Fortini-Zanzotto*, cit., p. 106. Cortellessa fa riferimento a F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., p. 215. Segue una lunga nota sulla genesi della definizione «non riconosciuti legislatori del mondo».

²⁸ A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., pp. 8-9.

²⁹ D. Giglioli, *Oltre la critica* (2009), in «Enciclopedia Treccani» (https://www.treccani.it/enciclopedia/oltre-la-critica_%28XXI-Secolo%29/; ultima consultazione: 2 gennaio 2021).

contrapposizione tra coscienza di una razionalità oggettiva e produzione di una soggettività, l'eco del thatcheriano *there is no alternative* – su cui il corpo ormai non solo separato, bensì rimosso e obliato della critica contemporanea ha costruito, negli ultimi anni, una vera e propria teleologia del negativo, e una sofferta apologetica dello stato di cose presente.³⁰ Ma – cosa che più conta – sembra essere proprio la coscienza di questo ordine di separazioni e di mediazioni, nonché della loro sostanziale inutilità e intollerabilità, a decretare l'obsolescenza o crisi della critica. Capovolgendo un'espressione di Fortini, sembra davvero che il critico divenga l'identico dello specialista, ma di una specialità che non ha o non sembra più avere alcun contatto con il corpo sociale da cui il critico, per osservare e interpretare, si distaccava.

Ma, d'altro canto, si può dire invece il contrario: che il critico, cioè, all'epoca del tramonto del progetto della modernità, contrappone ancora una tensione all'universale alla deriva indefinita del senso. In altre parole, il critico tenta ancora di esprimere quanto per secoli è stato considerato figura e allegoria del compimento della modernità: tessere un legame tra soggettività e universalità per tramite dell'opera d'arte, privata del suo carattere autoreferenziale. E non è allora un caso se, all'epoca del fallimento di questo tentativo – all'epoca cioè della perdita di questo legame, e del consolidamento di un'autoreferenzialità più estesa, e che contiene l'oggetto artistico –³¹ una medesima condizione di separazione e marginalità accomuna finalmente di nuovo il critico alla figura da cui ha avuto origine: il poeta. Ricorda infatti Cortellessa:

Se la modernità e un bel pezzo di postmodernità sono state quelle che sono state – nel bene e nel male – lo si deve sì alla critica, ma in ben altro senso. Questo tempo è iniziato, infatti, nel momento in cui si è predicato, e soprattutto praticato, che «è [...] impossibile che un poeta non contenga in sé un critico». Prima che di ciò si prendesse a rimproverarlo [...] in una lettera famosa scrisse Baudelaire – perché è di lui che parlo – che «il poeta è *sovraneamente* intelligente, [...], egli è l'*intelligenza* per eccellenza». Non sorprenderà che un simile autore si faccia critico di altri, oltre che di sé. Né è un caso che l'iniziatore del genere di critica che qui verrà trattata sia stato appunto lui, Baudelaire.³²

³⁰ Cfr. in particolare M. Fisher, *Capitalist Realism* (2009); tr. it. *Realismo capitalista*, a cura di V. Mattioli, Roma, Not, 2018.

³¹ Giglioli definisce questa sussunzione formale come «autoreferenzialità della merce». Cfr. D. Giglioli, *Oltre la critica*, cit.

³² A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., pp. 9-11. Le citazioni sono tratte da C. Baudelaire, *Richard Wagner e il «Tannhäuser a Parigi»*, cit., pp. 38-9. Corsivi nell'originale.

Quest'ultima citazione può incidentalmente offrire il gancio ad altre due rapide e preliminari considerazioni. La prima, riguardo al *genere* di cui parla Cortellessa – è già nota: è quella «critica degli autori» che nel 2007 Maria Antonietta Grignani ha definito «terzo mestiere».³³ L'espressione, maturata a partire da una riflessione su Anceschi, è in realtà debitrice di Montale:

Quanti sono gli scrittori che riescono a vivere col frutto della loro arte, senza dover ricorrere a un altro mestiere? Apparentemente sono molti nelle così dette Repubbliche popolari; ma pochi, pochissimi negli Stati dove vige una relativa libertà di pensiero e di opinione. In questi ultimi Paesi un numero imprecisato di uomini di lettere riesce a sbarcare il lunario, talora assai brillantemente, con lavori che si fanno con carta penna e calamaio e con l'impiego della macchina da scrivere: e saranno collaborazioni a giornali, sceneggiature di film, riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole, oppure opere di varia divulgazione; ma resta da dimostrare che questi uomini vivano del frutto della loro arte (ammesso che ne abbiano davvero una). La verità è che anch'essi, in quanto poeti, hanno un secondo mestiere: quello dell'uomo di penna. Scrittori notissimi, magari insigniti del premio Nobel, vivono della loro penna, non della loro arte. Le eccezioni non mancano, ma sono rare, e anche queste sono illusorie. Quando vediamo negli scaffali le «opere complete» di un autore famoso, noi distinguiamo a colpo d'occhio le poche che appartengono alla sua arte dalle molte che sono di pertinenza del suo secondo mestiere: quello del produttore di parole stampate.³⁴

Se si tralascia la «poco simpatica» filosofia della storia che scaturisce da queste considerazioni in materia di politica culturale, ciò che emerge è una constatazione piuttosto limpida: esisterebbe cioè una frattura netta e per molti versi ancora imbevuta di crocianesimo, che oppone «a colpo d'occhio» il poeta all'uomo di penna, la produzione artistica di uno scrittore a quella «alimentare». Non bisogna tuttavia supporre che queste due forme si contraddicano in eterno: ed è in questo senso che «terzo mestiere» diviene una formula efficace.

Riflessioni di sorta spalancano ovviamente questioni di vastissima portata – e sarà opportuno riservare un tempo e un luogo per ragionare sulla pertinenza e le implicazioni che generano in rapporto alle scritture critiche di Zanzotto, come anche di Giudici e di Raboni. Come sarà d'altronde il caso di fissare i lineamenti

³³ M. A. Grignani, *Premessa*, in *Il terzo mestiere*, cit., p. 5.

³⁴ E. Montale, *Il secondo mestiere*, cit., pp. 128-32: 128 e 132. Cfr. anche A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 14.

dell'innovatività sostanziale di queste prose all'interno del discorso critico «militante» del secondo Novecento. Montale – che, come al solito garantisce generosità e diritto alla contraddizione soprattutto a sé stesso, di questo genere di critica lamentava l'evanescenza già in un articolo del 1955; estendendo peraltro lo spettro del «mestiere» all'intero fatto letterario contemporaneo:

Scomparsi o quasi in tutto il mondo i generi letterari stiamo assistendo anche alla rarefazione della critica spicciola, quella che segue, incoraggia oppure osteggia, di giorno in giorno, la corrente «produzione». È da temersi che fra poco sola sopravviva la critica che fornisce titoli alle carriere universitarie: alla quale nessuno chiede celerità e tempestività. Si tratta per lo più di un commento storico o filologico che ha antiche tradizioni. La critica che diremmo invece militante, attuale, è una creazione piuttosto moderna, che esiste da quando la letteratura è diventata una professione, un mestiere. È anch'essa un genere letterario a cui i generi davano il necessario alimento. Fate che crollino le norme, gli schemi, e questa critica cadrà anch'essa. Di fronte a scrittori che vogliono essere esclusivamente se stessi e che mirano solo all'indefinito e all'indifferenziato è impossibile l'impiego degli strumenti critici tradizionali, è assurdo quel giudizio di merito che è sempre un giudizio comparativo. L'originalità assoluta non è mai giudicabile: si può solo constatarla con un'interiezione o con uno sbadiglio. Ciò spiega la straordinaria fortuna dei nuovi scrittori che non pretendono all'originalità dell'individuo ineffabile.³⁵

Questa formulazione tutta stilistica e per certi versi endogena della «crisi della critica» – in quanto non avente che occasionali e casuali rapporti con l'«altro» dalla letteratura – interseca e per certi versi completa il quadro di quell'incipiente «fine del mandato sociale» di cui poco sopra si cercava di delineare l'orizzonte. Montale, erede della più o meno «grande» tradizione borghese, osserva acutamente la fatica sempre maggiore che l'esercizio della critica comporta di fronte a posture sempre più lontane da una tradizione letteraria che permetta di avvicinarli con più contezza; e, più in generale, di fronte a un frastagliarsi indefinito dei suoi compiti – che non rispondono più, com'era stato per Baudelaire (e come sarà ancora, ad esempio, per Raboni),³⁶ al tentativo di cogliere nell'opera d'arte il punto d'incontro tra attualità ed eternità, ma

³⁵ E. Montale, *Lecture*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1955; poi in *Il secondo mestiere*, cit., pp. 1792-5.

³⁶ Cfr. G. Raboni, *Dov'è finita la critica?*, «Corriere della Sera», 10 luglio 1999, p. 35; ora in *MSZ?*, pp. 389-91: 90-1: «L'autorevolezza di un critico passa – dovrebbe passare – anche per la sua capacità di confrontare continuamente l'effimero con il durevole, il nuovo con il consolidato». È l'argomento del terzo paragrafo.

dipendono in grande parte dalla concezione del mondo e del discorso entro cui il critico si situa o accetta di situarsi. Non può che conseguirne un collasso metodologico; ed è alla luce di queste parole – ma con quale, decisiva mutazione di senso – che si può intendere quelle che Zanzotto affida alla *Premessa* del primo volume dei suoi scritti, nel 1991:

Questi scritti, originati dalle più varie occasioni fanno parte quasi di un brogliaccio di impressioni, notazioni critiche e ricordi d'incontri umani o soltanto fantasmatici che hanno accompagnato da vicino il mio lavoro poetico [...]. Fantasie di avvicinamento, non di più, al di fuori di qualsiasi metodo accettato come prevalente, ma anche con la nostalgia di un metodo.³⁷

Anche Zanzotto è infatti tra coloro che ricercano questo punto d'intersezione. Tuttavia, a differenza di esperienze più inclini a fare di queste interferenze l'effigie più o meno dissimulata di un «realismo» – oggetto di una ricerca tanto più spasmodica quanto più conflittuale rispetto alle espressioni vigenti della «realtà» contemporanea –, o di un'«ironia» che malcela il disprezzo e l'angoscia per questo tempo, Zanzotto sembra volerne assumere per intero la lettera e, con essa, il suo «senso indefinitamente sospeso».³⁸ Questa accondiscendenza apparente cela in realtà un'operazione che oscilla senza sosta tra l'*affettazione* e la *sprezzatura* – intese proprio nel senso che, nell'ambiente di corte, forniva loro Baldassarre Castiglione –, e che trova nella citazione il «campo» comune tra lo stemma araldico della realtà contemporanea e quello della letteratura.³⁹

La citazione in Zanzotto sembra non cristallizzarsi mai in una prassi consolidata. A un primo sguardo, si potrebbe anzi dire che la prassi consolidata da Zanzotto consista precisamente nella perpetua destabilizzazione della citazione, coinvolta nel medesimo flusso entro cui le strutture formali si disgregano. Osserva Neri, con riguardo alla raccolta *Meteo*:

La categoria dell'*adiectio* costituisce il fenomeno più emblematico, e conduce a un processo di scomposizione della lingua che assume una forma ludica e combinatoria. Le [...] figure di aggiunta e di

³⁷ A. Zanzotto, *Premessa*, in FA, pp. 11-2: 11.

³⁸ Cfr. M. Delahaye, J. Rivette, *Entretien avec Roland Barthes*, «Cahiers du Cinéma», XXV, 147, settembre 1963, pp. 20-30: 28.

³⁹ «Campo» è inteso nell'accezione propria all'araldica.

ripetizione [...] non intendono semplicemente iterare, ma da un lato costruiscono una rete di citazioni e di auto-citazioni, dall'altro disperdono il senso, ribaltando sul piano di una rappresentazione tragica questo gioco del linguaggio e sperimentando la molteplice potenzialità del paradigma linguistico.⁴⁰

Questo movimento – consono piuttosto a certi tornanti «caotici» di gusto neoavanguardistico, peraltro sempre più sfiorati da Zanzotto dalla *Beltà* in avanti –, è, si intende, illusorio. O meglio: funziona non come «specchio del caos» ma come «allusione rovesciata» a qualcosa che al caos si opponga. Conosciamo infatti l'appassionato rifiuto zanzottiano delle «cattive ragioni» della Neoavanguardia, più che dei suoi modi – a partire dalla calibratissima recensione ai *Novissimi* firmata nel 1962 per «Comunità»:

In pieni anni Sessanta, l'articolo di Zanzotto esce critico e provocatorio: pur non negando il valore positivo e «costruttivo» dello sperimentalismo neoavanguardistico, egli fa emergere le contraddizioni e i paradossi impliciti nelle scelte poetiche dei *Novissimi*; la stessa concezione della voce sembra fondarsi su un'antitesi evidente: la dissoluzione dell'io non annulla ma al contrario dà risalto al soggetto che gestisce il discorso poetico.⁴¹

Le motivazioni di un tale atteggiamento si possono rintracciare in uno scritto del 1979, dedicato al *Galateo in bosco*:

Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti in codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni. Ma poi si sa che nella citazione mai ritorna il «com'era»: il «ripetuto», proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario [...]. Quello che viene chiamato manierismo, e che del resto ha numerose e contrastanti incarnazioni, dove non sia esibizione di impotenza scaltra, o al contrario dissimulazione-repressione d'inventività (voglia di nascondimento), può essere semplicemente l'allusione «rovesciata» a una specie di pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe a ogni forma di eccesso. Nel nostro tempo il convenzionale (a partire dalle armi) sembra autorizzarsi come unico «usabile», e in ciò risulterebbe verodiciente proprio per il suo relativo (necessario) mentire. Ne resterebbero dunque

⁴⁰ L. Neri, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, «Enthymema», XXIII, 2019, pp. 484-95: 491.

⁴¹ L. Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 18. Cfr. anche A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, «Comunità», XVI, 99, maggio 1962; poi in AD, pp. 24-9; quindi in PPS, pp. 1107-13.

autorizzati tutti i manierismi, per altro sempre più virgolettati, sepolti da parentesi su parentesi, sempre più accumulati-allineati su un solo non-orizzontale. Ma è sempre possibile che qualche frangia di discorso non riferibile a questo quadro si produca, e che si incappi nel... nel (?). Nessuno può averne la presunzione, però.⁴²

Una procedura, come si può osservare, assolutamente radicale, che trasferisce nel corpo del testo quanto l'intima e malefica struttura del mondo comunica a chi ne può intendere il messaggio. Non ci sarà dunque di che stupirsi se proprio l'individuazione dell'ineffabile non-detto su cui si reggono le sorti del mondo della vita – sotto forma del referente extralinguistico per eccellenza: l'arma atomica – condurrà Zanzotto a estendere alla totalità questa sostanziale frammentarietà del discorso. È anche questo un filo rosso di estrema coerenza, che dai tardi anni Cinquanta fin dentro il nuovo millennio mantiene inalterati i propri assunti. Sarà sufficiente, per il momento, mettere a sistema alcuni estratti (datati rispettivamente 1960, 1980 e 2007), con il riferimento precedente, per comprendere come il «fatto numero uno» precondizioni e sovradetermini qualsiasi atteggiamento «autentico» nei confronti tanto della parola scritta quanto della comunicazione umana:

anche i generali si servono di armi «convenzionali» perché delle vere non possono far uso, e dunque esse non ci sono, «sono» unicamente nelle altre, attraverso le altre. Sentirsi convenzionali anche quando si brucia, sentirsi convenzionali rispetto ad un altro bruciare che non può più, non serve più, non merita più di essere detto: ma che c'è.⁴³

Roghi d'altri tempi [...] più alla moda oggi il napalm, che dove tocca accende e fa torcia di tutto. Anzi, v'è qualcosa di ancora più comune, alla mano; agli angoli delle strade ci sono i roghi delle utilitarie: i corpi ingabbiati, tra le fiamme, gesticolano accartocciandosi, certamente continuano a mandare segni. Utilità dell'interpretarli. E questi roghi e falò sono più che mai metaforici, convenzionali rispetto a quello che dovrebbe essere esclusivo ed esclusivamente vero, quello atomico.⁴⁴

Più distruttiva è l'arma in cui si assommano tutte le motivazioni (storiche) meno essa si può usare: ma ingombrerà i referenti, i significati e i significanti, o se si vuole il reale, l'immaginario e il

⁴² Id., *Lalangue, il dio birbante*, intervista a cura di L. Lionello, «Spirali», II, 7, luglio-agosto 1979, p. 52; poi, come *Su «Il Galateo in bosco»*, in PPS, p. 1219. Sulla citazione nel *Galateo in bosco*, cfr. anche M. Bordin, *Silva verborum: la citazione nel «Galateo in bosco» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 46, 2007, pp. 1-40; ora in G. Peron (a cura di), *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, Padova, Esedra, 2009, pp. 525-55.

⁴³ A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit., p. 32.

⁴⁴ Id., *Da Artaud: combustioni e residui* (1968), FA, p. 173.

simbolico, «condensandoli» in una sempre più insopportabile *unicità di luogo* fatta di non-luoghi, fino a un non-luogo-a-procedere appunto entro quello che doveva essere il processo storico (o veniva fantasmizzato come tale).⁴⁵

E poi è forse cambiato qualche cosa nel fatto numero uno, in quello che ci condiziona e ci derealizza tutti? Non c'erano già quindici anni fa petardi bastanti per distruggere ogni forma di vita sulla terra, se usati? Forse che l'averne ora il doppio o il triplo a ridosso cambia qualcosa?⁴⁶

Se la vera arma, quella che decide tutto, era l'arma atomica, essa era pure falsa, non potendosi adoperare. Ne risultava, così, una sorta di chiasmo: ciò che è vero, è falso, perché non si può adoperare, proprio perché vero.⁴⁷

Per tornare al pretesto di questo discorso, si può allora dire che il manierismo allusivo di Zanzotto funziona «alla maniera» dello specchio avanguardistico, ma per servire fini opposti. Entrambi smascherano il disordine dell'ordine vigente nella società; ma, mentre «l'Avanguardia si infila nelle fessure e fratture della storia rendendole bellamente o sgradevolmente visibili e folgoranti», Zanzotto compie piuttosto l'estremo tentativo di rintracciare quel «*cosmos* protetto dal caos». «Mondo, sii, e buono» vuol dire, forse, anche questo.⁴⁸ Sovviene qui una pagina del *Grado zero della scrittura* annotata da Giovanni Giudici: «“*on sait par exemple le contenu éternellement répressif du mot 'Ordre'*” – E bisogna dire allora che è un Disordine e che l'ordine è quello invece che vogliamo noi». Contribuendo, peraltro, ad avvicinare e distanziare ad un tempo questi due poeti nel loro atteggiamento solo apparentemente ossequioso delle forme istituzionali.⁴⁹

L'introduzione a *Moha il folle, Moha il saggio* è un esempio volutamente 'tardo' e 'minore' nella produzione critica di Zanzotto. Tuttavia, proprio in quanto tale, offre

⁴⁵ Id., *Su «Il Galateo in bosco»*, cit., p. 1218.

⁴⁶ Id., *Risposte al questionario*, in S. Batisti, M. Bettarini (a cura di), *Chi è il poeta?*, Milano, Gammalibri, 1980, p. 47.

⁴⁷ A. Zanzotto, *Intervista*, a cura di F. Carbognin e G. Mott, «Poetiche», n. s. 3, 2004, p. 447.

⁴⁸ Cfr. Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, L'Orma editore, 2013, p. 351. La frase, datata 1964, si trova anche in N. Balestrini, A. Giuliani, *Introduzione a Gruppo 63*, Torino, Testo & immagine, 2002. Cfr. N. Lorenzini, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, cit., p. 240. Cfr. anche A. Zanzotto, *Al mondo*, in *La Beltà* (1968), ora in PPS, pp. 266-348.

⁴⁹ G. Giudici, *Taccuino post-1958*, in FO, p. 343. Cfr. anche R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953), Torino, Einaudi, 2003, p. 40.

alcuni esempi particolarmente circoscritti e indicativi sia a livello di stile che, più nello specifico, della confluenza di differenti poetiche della citazione. Si consideri, ad esempio, l'efficace accostamento di «acculturazione» e di «selvaggio», a sottolineare nemmeno più ironicamente quanto di barbarie si malcela dietro ogni «cultura». Il virgolettato che racchiude l'espressione («acculturazione “selvaggia”») dà luogo, evidentemente, a un'allusione, riferimento «fluttuante fra il detto e il non detto» che costituisce una prima forma di ostacolo alla lettura del testo, quantomeno nella sua forma di interrogativo insoluto; e che qui può assumere contemporaneamente almeno tre significati differenti.⁵⁰

Il primo è quello più scopertamente ossimorico, «figura principe» dei saggi zanzottiani,⁵¹ che consente l'accensione espressiva e vivificante dell'accoppiamento nel movimento contraddittorio che lo espone e lo ritrae ad un tempo. Emerge qui un'intera sovrastruttura valoriale – il paradosso di una cultura che annienta altre culture – e, insieme, il capovolgimento del giudizio canonicamente formulato dall'occidentale sulle popolazioni del mondo arabo, rivolto qui contro i colonizzatori. Tuttavia, e unitamente a tutto questo, l'attenuazione imposta dal virgolettato suggerisce anche la ridiscussione radicale del significato di «selvaggio» invalso nella lingua dell'uso: «Et puis envoyez-vous un | Arabe | il est nature, un peu sauvage | mais d'une virilité...», chiosava sarcasticamente Ben-Jelloun rivolgendosi ai vacanzieri francesi.⁵²

Il secondo e il terzo, secondo una scala che va da un minimo a un massimo di allusività e citazionismo, evidenzia la sedimentazione culturale di questo ossimoro. A volerne considerare la sola virgolettatura, «acculturazione “selvaggia”» potrebbe riecheggiare l'utilizzo enfatico che ne fa Pier Paolo Pasolini proprio in quel *Bisognerebbe processare i gerarchi DC* che apre questa sezione. La frammentazione dei fenomeni «di Palazzo» da quelli «del Paese» cui Pasolini allude non può essere ricomposta coerentemente alla luce di uno sguardo d'insieme senza «restare impietriti»; tuttavia, il gesto va compiuto. E, all'epoca in cui lo spettro politico tradizionale ne ha perduto le facoltà o decide di non vedere, il compito spetta

⁵⁰ Cfr. P. V. Mengaldo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, «Strumenti critici», XXX, 2015, 3, pp. 381-404: 383.

⁵¹ Id., *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 74.

⁵² T. Ben-Jelloun, *La planète des singes*, in *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspero, 1972, vv. 35-8.

all'intellettuale. Ecco alcuni capi d'accusa, parzialmente riportati in principio di capitolo, secondo Pasolini:

Indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione del denaro pubblico, intralazzo con i petrolieri, con gli industriali, con i banchieri, connivenza con la mafia, alto tradimento in favore di una nazione straniera, collaborazione con la Cia, uso illegittimo di enti come il Sid, responsabilità nelle stragi di Milano, Brescia e Bologna (almeno in quanto colpevole incapacità di punirne gli esecutori), distruzione paesaggistica e urbanistica dell'Italia, responsabilità della degradazione antropologica degli italiani (responsabilità, questa, aggravata dalla sua totale inconsapevolezza), responsabilità della condizione [...] paurosa delle scuole, degli ospedali e di ogni opera pubblica primaria, *responsabilità dell'abbandono «selvaggio» delle campagne, responsabilità dell'esplosione «selvaggia» della cultura di massa e dei mass-media*, responsabilità della stupidità delittuosa della televisione, responsabilità del decadimento della Chiesa, e infine, oltre a tutto il resto, magari, distribuzione borbonica di cariche pubbliche ad adulatori.⁵³

Al di là di ogni giudizio formulabile in sede storica e filologica, le affinità tra i due discorsi risultano piuttosto evidenti – imperniati come sono su tre macrolemmi quali «cultura», «selvaggio» e «progressismo». Zanzotto assumerebbe in questo caso i termini del discorso condotto da Pasolini sull'Italia per estenderlo alla condizione coloniale.

Eppure, a volerne cogliere un'implicazione ulteriore, si può considerare la *nuance* pasoliniana come un'ulteriore aggiunta a quella che più letteralmente (ma anche più velatamente) congiunge i due termini. «Acculturazione selvaggia» riprenderebbe infatti alla lettera il titolo di un intervento apparso nel 1985 all'interno di un volume dedicato a *Ezra Pound a Venezia*, contenente gli atti di un convegno tenutosi presso la Fondazione Cini l'anno precedente.⁵⁴ Non è da escludere che Zanzotto vi abbia partecipato come uditore, o che sia entrato in contatto con il testo. I trascorsi che lo legano alla Fondazione sono numerosi e proficui; a questo, vanno aggiunte le spesso precarie condizioni del poeta, che proprio nel 1984 declinava l'invito di Antonio Porta a partecipare al convegno organizzato da «Alfabeta» e «Acquario» attorno al *Senso della letteratura* l'8-10 novembre 1984:

⁵³ P. P. Pasolini, *Bisognerebbe processare i gerarchi Dc*, cit., pp. 636-7. Corsivi aggiunti.

⁵⁴ Cfr. M. Pagnini, *Ezra Pound: episteme nel Novecento e acculturazione selvaggia*, in R. Mamoli Zorzi (a cura di), *Ezra Pound a Venezia*, Firenze, Olschki, 1985.

Caro Porta,

ricevo l'invito a partecipare al convegno di Palermo – ringrazio e te e gli amici di «Alfabeta» ma purtroppo non sono in grado di accettare. Sto riprendendomi ma assai lentamente – e, se qualche verso vien fuori, qualunque meditazione critico-teorica mi resta inibita.⁵⁵

Ovviamente qui, varcate le soglie della congettura, occorre fermarsi. Tuttavia, questo concrescere su sé stesso di ipotesi sempre più plausibili quanto più improbabili e indimostrabili è, per altri versi, precisamente il fulcro di questo discorso. «Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni»: un afflato che, senza troppe esitazioni, si potrebbe definire *postmoderno*. La poetica della citazione zanzottiana sembrerebbe in effetti circuire quelle della post-modernità – soprattutto per quanto concerne il suo aspetto «convenzionale», oggetto (come si diceva poco sopra) di una delle «poetiche-lampo» di più lungo corso. Questa estrema apertura e indecidibilità delle ascendenze, questo concrescere su sé stesso di possibilità e occasioni contribuisce direttamente e intenzionalmente all'orizzonte di attesa della scrittura critica di Zanzotto – ossia il tentativo di coinvolgere quanto più estesamente possibile lacerti differenti e apparentemente irrelati di realtà. Anche qui, come nel caso di Giudici, la nozione di intertestualità allusiva sembra ridurre le potenzialità del rapporto che Zanzotto instaura con la lettera altrui, e andrà piuttosto ascritto a caratteri metatestuali: anche perché basterà volgere nuovamente lo sguardo alla riflessione che Brioschi mutua da Lausberg per accorgersi di come ciò di cui Zanzotto parla è, ancora, quella stessa categoria di ri-uso che presiede all'istituzione letteraria quale vera e propria condizione di esistenza.⁵⁶

A ben vedere, se la poesia di Zanzotto apre progressivamente alla citazione e all'allusione (esplicite o implicite, ipo- o iper-testuali) come forme della dispersione-deformazione indefinita del senso, nella scrittura critica questo meccanismo appare stemperato da un movimento uguale e contrario. Come osserva con sintetica esattezza Giovanni Raboni:

⁵⁵ A. Zanzotto, *Lettera ad Antonio Porta*, 4 luglio 1984, inedita, conservato presso il «Fondo Antonio Porta» al Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano. Cfr. A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021, p. 96: «la depressione dell'84 è fra le più violente della sua vita».

⁵⁶ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, cit., pp. 10 e segg.

Il discorso di Zanzotto si complica e si ramifica sia a livello psicologico, con l'introduzione di un io autobiografico carico di ansie e interrogativi sul proprio rapporto con la realtà (e, con l'andar del tempo, sul futuro stesso della realtà, del mondo, della specie umana), sia – parallelamente, a livello formale, con la totale messa in discussione degli strumenti comunicativi ed espressivi e una sempre più accentuata propensione del linguaggio a crescere autonomamente su se stesso, a svilupparsi come per partenogenesi [...]. La tendenza accennata si radicalizza nelle raccolte successive [...] mostrando uno Zanzotto via via [...] più incline a contaminare [...] esclamazione lirica e declamato elegiaco con elementi di carattere comico e culturale».⁵⁷

Si tornerà più tardi sulle peculiarità della scrittura «di sistemazione» critica raboniana. Anche qui, infatti, è prima di tutto doveroso notare proprio nella compresenza di elementi votati alla costruzione e alla distruzione il tentativo di carpire il senso di una prospettiva sul mondo all'epoca della sua dissoluzione: il «progetto incompiuto della modernità», per dirla con Jürgen Habermas.⁵⁸ Con una differenza. Quello che per Giudici afferisce esplicitamente a una fondazione *storico-filosofica* della modernità (i cui concetti di «rivoluzione», «progresso», «crisi», «spirito del tempo» sono sintomaticamente hegeliani), per Zanzotto concerne piuttosto una fondazione *estetica*, sospesa tra l'attualità e l'eternità – che lo accomuna all'autentico iniziatore della critica moderna: Charles Baudelaire.⁵⁹ Come affermerà Zanzotto stesso nel 1985:

In tempi come i nostri, in cui sono apparse all'orizzonte molte rivoluzioni reali ma anche molte rivoluzioni fasulle, era impossibile assestarsi su un linguaggio stabile e continuare a seguire la stessa linea. Io, fin da tempi molto lontani, ho avuto netta l'idea della necessità di un raffronto continuo tra una tradizione – rappresentata da un linguaggio alto, toscano, toscano-illustre –, e la quotidianità, la storia, che poteva essere mille linguaggi disparati – da quelli della pubblicità a quelli della divulgazione scientifica.⁶⁰

⁵⁷ G. Raboni, *Andrea Zanzotto*, in PIC, pp. 236-237.

⁵⁸ J. Habermas, *Il moderno. Un progetto incompiuto* (1980), Torino, Nuova Trauben, 2019.

⁵⁹ A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 11: «Questo tempo è iniziato, infatti, nel momento in cui si è predicato, e soprattutto praticato, che «è [...] impossibile che un poeta non contenga in sé un critico». [...] Non sorprenderà che un simile autore si faccia critico di altri, oltre che di sé. Né è un caso che l'iniziatore del genere di critica che qui verrà tratta sia stato appunto lui, Baudelaire».

⁶⁰ *Poeti alla radio – Andrea Zanzotto* (1985) (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2019/03/Poeti-al-microfono-dfbbeecb-8f85-4808-a110-38fd0b5da0f2.html>); ultima consultazione: 2 dicembre 2020).

Raffaele Donnarumma ha parlato di «secondo modernismo» e di «neomodernismo» per circoscrivere il «sismogramma» di quelle istanze che, nel corso del secondo Novecento, tentano di recuperare la lezione del «modernismo storico», non senza scontrarsi con problemi di ordine contraddittorio: la filiazione poundiana ed eliotiana che lo accomuna alla neoavanguardia, il carattere di reazione neoavanguardistica che lo connota o, ancora, la perdita di egemonia all'epoca della postmodernità che lo costringe a farvi i conti sullo stesso terreno, «ammettendo così la propria perdita di egemonia». ⁶¹

Questa sistemazione si rifà tuttavia quasi esclusivamente a criteri, appunto, di ordine e di fondazione estetici; dimenticando cioè le premesse storico-filosofiche che, prima di ogni «egemonia», tratteggiano tanto l'orizzonte quanto il senso della perdita (dell'incompiutezza, direbbe Habermas) proprio alla sensibilità (neo)-modernista. Ad ogni modo, è proprio Donnarumma ad annoverare Zanzotto entro questa categoria – assieme, tra gli altri, a Giudici, Raboni, Fortini. E non solo per quanto concerne l'opposizione alla neo-avanguardia negli anni '60, ma per la «vena di manierismo» che negli anni che qui ora ci interessano «inscena il conflitto fra un riuso modernista della tradizione, straniato e dissonante, e il suo ripresentarsi postmoderno nel bazar dell'universale disponibilità degli stili». ⁶²

Il caso della citazione e dell'allusione sembrano, a questo riguardo, particolarmente significativi per circoscrivere alcuni tratti tipici del modernismo critico di Zanzotto all'epoca del postmoderno. In un famoso passo di *Strada a senso unico*, Walter Benjamin inaugurava una poetica della citazione che, per Theodor Adorno, andava intesa alla lettera: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che saltano fuori armati e *strappano l'assenso* all'ozioso viandante». ⁶³ La traduzione italiana del testo benjaminiano, tuttavia, presenta alcune discrepanze rispetto a quella di Adorno, che pure non modifica integralmente la citazione. «*Die Überzeugung abnehmen*» infatti – accettando l'identificazione, fuor di metafora, del viandante con il lettore (e dunque della strada col testo) – significa

⁶¹ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38: 35-7.

⁶² Ivi, p. 36-7.

⁶³ W. Benjamin, *Einbahnstrasse* (1926), Berlino, Ernst Rowohlt Verlag, 1928, p. 71; tr. it. *Strada a senso unico*, in *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, cit., pp. 409-63: 455.

piuttosto «spogliare il lettore delle sue convinzioni» che non «strappargli l'assenso».⁶⁴ Sempre di privazione e messa a nudo si tratta, sebbene l'oscillazione di significato sembrerebbe riferirsi a due teorie del lettore differenti. Il primo di questi approssima davvero l'atto della lettura a quel «punto di vista vagante» di cui parla Wolfgang Iser, al contempo *coinvolto* e *trasceso* da un oggetto non percepibile nella sua interezza:

Apperception can only take place in phases, each of which contains aspects of the object to be constituted, but none of which can claim to be representative of it. Thus, the aesthetic object cannot be identified with any of its manifestations during the time-flow of the reading. The incompleteness of each manifestation necessitates synthesis, which in turn bring about the transfer of the text to the reader's consciousness.⁶⁵

In questo processo, tuttavia, la citazione si configurerebbe come momento del disvelamento, apparizione subitanea di una possibile visione del testo. Iser adotta la terminologia fenomenologica di Edmund Husserl per riferirsi al perpetuo meccanismo di costruzione e modificazione delle aspettative che costituisce l'atto della lettura. Da una parte la *ritenzione*, cioè la permanenza dell'appena-trascorso all'interno della percezione; dall'altra, la *protensione*, che Husserl concepisce tramite la metafora dei «semi dell'avvenire», la cui raccolta conduce alla sua fruizione.⁶⁶ La citazione, secondo questo primo modello, interromperebbe il «vagare» alla maniera in cui i predoni interrompono il viandante: lo «strappo» dell'assenso consisterebbe allora tutto nella cristallizzazione momentanea e balenante di ritenzione e protensione.

Il secondo significato – lo «spoglio delle convinzioni» – rimanda invece apparentemente a una teoria sbilanciata dalla parte del testo. Postulerebbe infatti un *lettore implicito* in transito verso la credulità, e che si approssima asintoticamente al ruolo che gli spetta entro quell'ipotesi di comunicazione che in qualche modo designa il testo. È quanto afferma Booth nel suo *Retorica della narrativa* – ripreso, con esiti

⁶⁴ T. W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, in *Prismen. Kulturcritik und Gesellschaft* (1955), Monaco, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963, p. 244; tr. it. *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi* (1955), Torino, Einaudi, 2018 (copia consultata digitalmente): «Den Satz aus der Einbahnstraße, Zitate aus seinen Arbeiten seien wie Räuber am Wege, die hervorbrechen und dem Leser seine Überzeugungen abnehmen, faßte er wörtlich auf».

⁶⁵ W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978), Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 109-10.

⁶⁶ Ivi, p. 112. Cfr. Anche E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928), tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Milano, Franco Angeli, p. 52.

differenti, anche da Iser; è quanto Eco, coadiuvato dalle teorie di Peirce, definirà *lettore modello*.⁶⁷ Ed è questo pretendere all'impersonalità, ci dice Adorno, ciò che Benjamin auspica citando: «a coronamento del suo antisoggettivismo, la sua opera fondamentale non avrebbe dovuto consistere che di citazioni».⁶⁸

Si può ben comprendere come questa pratica non sia in alcun modo esornativa, né tantomeno conferma autoritaria del già detto o artificio formale di espressione soggettiva. Anzi: si può dire che acquisti una sua propria autonomia, facendosi portatrice di un significato che rinnega tanto il suo passato contesto di produzione quanto il contesto di riuso presente.⁶⁹ Della celebre terza tesi *Sul concetto di storia*, bisognerebbe insomma ritenere ora il dato essenziale: il carattere integralmente «citabile» della Storia per l'umanità redenta. Tuttavia, come curiosamente testimonia proprio il saggio di Pagnini su Pound, l'«acculturazione selvaggia» che caratterizza il costituirsi dell'episteme del Novecento si struttura proprio a partire dalla collezione ossessiva e sintomatica di citazioni in *collage*, a testimonianza della crisi di un'epoca – oltremodo lacerata nella sua volontà di affermarsi a partire da una rottura con il passato, che non può tuttavia darsi senza un sempre più angoscioso confronto con esso:

Ma che l'uomo *in fieri* non raggiunga veramente la sua forma nello spazio naturale, ma in quello dell'umanità, nella lotta di liberazione, che lo si riconosca dall'atteggiamento che gli è imposto dalla lotta contro lo sfruttamento e la miseria, che non ci sia un'emancipazione idealistica dal mito, ma solo un'emancipazione materialistica, e che non ci sia purezza nell'origine della creatura, ma la purificazione, questa verità ha lasciato le sue tracce sull'umanesimo reale di Kraus solo tardissimo. Solo il disperato scoprì nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere; la sola in cui è ancora riposta la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva – proprio perché ne è stata divelta.⁷⁰

Il discorso, ovviamente, si è ulteriormente complicato. I testi sopracitati si rifanno all'analisi di testi narrativi o di *fiction*; rimandano cioè a una certa forma della scrittura, da definire storicamente nei suoi rapporti e nel suo discostarsi da altre forme,

⁶⁷ W. C. Booth, *The Rhetoric of fiction* (1961), tr. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 447. Cfr. anche U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002, p. 50.

⁶⁸ Cfr. W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., pp. 409-63: 455. Cfr. anche T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, cit.

⁶⁹ Cfr. G. Scaramuzza, *Citazione come oblio*, «Leitmotiv», 2, 2002, pp. 11-23: 17.

⁷⁰ W. Benjamin, *Karl Kraus* (1931), in *Opere complete. IV. 1930-1931*, cit., pp. 355-6.

che per ora considereremo accomunata ad esse in quanto deputate tutte alla *mimesi* della realtà.⁷¹ Formuliamo dunque finalmente la domanda che a questo punto più di tutte andrebbe posta: «cosa avvicina, e cosa distanzia, una teoria del saggio (e della lettura saggistica) a e da quella del testo mimetico»? Questa domanda – complicata ancora dal «primo mestiere» degli autori presi in esame – è quella che apre e chiude il capitolo finale di questo lavoro.

L'occasione di questo bivio traduttivo fornisce, se non altro, un pretesto tipicamente zanzottiano per introdurre alcuni aspetti particolarmente significativi della sua retorica saggistica. Lo spettro della citazione *à la* Benjamin si può dire aggirarsi tra i suoi testi critici come forma della sospensione e dello spaesamento – oscillando senza sosta tra «strappo dell'assenso» e «spogliamento delle convinzioni», tra riflesso anamnesico-psicanalitico e strategia volontaria-allusiva. È, come si vedrà, un percorso graduale e accidentato, quello che porta alla configurazione tarda della citazione zanzottiana: l'ostacolo appare a un primo sguardo subdolamente aggirabile, salvo poi dover ammettere di aver perduto (più o meno fraudolentemente) una parte essenziale del significato.

Il caso del secondo procedimento citazionale-allusivo contenuto nell'introduzione a *Moha il folle, Moha il saggio* è particolarmente indicativo a questo riguardo. Riprendendo alla lettera un'espressione particolarmente significativa, e tratta da uno dei momenti centrali del romanzo – in cui traspare tutta l'intensità della doppia condizione del personaggio di Ben-Jelloun, folle e saggio, personale e collettiva –, Zanzotto dà prova non solo di una straordinaria memoria stilistica basata sulla conoscenza approfondita del testo originale, ma anche (se occorre ripeterlo) di un fiuto eccezionale per il potenziale espressivo della lingua:

Je n'ai pas peur... Je peux te dire que je suis né sur un *terrain vague*, planté aujourd'hui de baraques en zinc [...] Je suis né plusieurs fois dans cette terre stérile. Je ne suis pas seul. Je suis tous les gamins qui jouent avec les pierres et les chiens malades. Je suis de tous les *terrains vagues*.⁷²

Basta consultare un qualsiasi dizionario per accorgersi che «*terrain vague*» è un concetto con una sua problematica storia critica. La sua 'prima' coniazione, in ambito

⁷¹ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 67 e segg.

⁷² T. Ben-Jelloun, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978, p. 149.

urbanistico, viene pressoché unanimemente datata al 1995, per opera dell'architetto catalano Ignasi de Solà-Morales.⁷³ «*Terrain vague*», questo «spazio residuale» che è anche «spazio di libertà», questo territorio non coltivato né edificato che deve alla sua geografia indefinita un certo fascino doloroso, nell'uso corrente della lingua francese significa, sostanzialmente, «terreno incolto». Soprattutto prima che de Solà-Morales contribuisca a dotarlo di un quadro teorico di riferimento. È questo il termine scelto dal traduttore del romanzo; ed è questo, verosimilmente, il significato che Ben-Jelloun intende convogliare.

In realtà l'espressione circola ampiamente nel corso del Novecento, con significati che ondeggiavano proprio tra un carattere libertario e uno più desolato.⁷⁴ È in effetti soprattutto nell'utilizzo alto-letterario che l'espressione ha una certa fortuna parallela. «*Ces terrains vagues*» titola un *poème-objet* proprio di Breton, datato 1941; in quegli stessi anni, T. S. Eliot, che ha già contribuito poeticamente a definire una siffatta spazialità, compone alcune poesie in francese, tra le quali – se non altro per l'esplicita ripresa del tema – spiccano i *Vers pour la foulque*:

Peu de vivant qui se remue –
Un *terrain vague* et désolé:
On voit des chats avariés
Et même parfois une ancienne grue.⁷⁵

Una variazione, insomma, sul motivo di quel *Wasteland* che Eliot dichiarava di preferire volto in *Terre gaste*, e tuttavia carica dei medesimi richiami.⁷⁶ Ma non è questa (o non è solo questa) l'accezione che meglio illumina il senso del recupero di

⁷³ I. de Solà-Morales, *Terrain vague*, in C. C. Davidson (a cura di), *Anyplace*, Cambridge, MIT Press, 1995, pp. 119-22; poi in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», 212, 1996, pp. 36-8.

⁷⁴ «*Terrain vague*» è un film di produzione franco-italiana, diretto da Marcel Carné nel 1960; «*Terrain vague*» (e, in seguito, «*Le dernier terrain vague*») è tra le numerose manifestazioni dell'attività di Éric Losfeld – editore, tra gli altri, di Paul Éluard, André Breton, Boris Vian e Marcel Duchamp, firmatario del «Manifesto dei 121» per il «diritto all'insubordinazione» nel corso della guerra d'Algeria, promotore di un catalogo fortemente improntato sul surrealismo e la riedizione di opere giudicate contrarie alla morale, dal Marchese De Sade a Leopold von Sacher-Masoch. Cfr. É. Losfeld, *Éndetté comme une mule ou La passion d'éditer* (1979), Paris, Belfond, 1991. «*Terrain vague*» è, tra l'altro, una delle possibili traduzioni del termine tedesco «*Losfeld*».

⁷⁵ T. S. Eliot, *Vers pour la foulque* (1938), in *Noctes Binanianae*, London, Humphreys & co., 1939; ora in Id., *The Poems of T. S. Eliot. Volume II: Practical Cats and Further Verses*, a cura di C. Ricks e J. McCue, London, Faber & Faber, 2015, p. 229, vv. 17-20. Corsivi aggiunti.

⁷⁶ Così scriveva T. S. Eliot a Pierre Leyris, che stava approntando un volume di traduzioni in francese dei suoi primi componimenti, il 3 dicembre 1945: «Penso che il titolo migliore sia probabilmente *La Terre Gaste, précédé de quelques poèmes anciens*». Cfr. *ivi*, p. 230.

Zanzotto. La sua connotazione desertica e rovinosa è pareggiata se non vinta dalla sua radicale libertà, e la sua definizione migliore è quella fornita da Gilles Deleuze nel primo dei suoi contributi sul cinema: quella di *spazio qualsiasi*, sconnessi o svuotati, senza più coordinate, «Potenze e Qualità pure, indipendentemente dagli stati di cose o dagli ambienti che le attualizzano». ⁷⁷

«*Terrain vague*», dunque, come autentico spazio della possibilità, non-luogo sempre potenzialmente «nomade» e sciolto dai vincoli imposti dalla necessità coloniale – per quanto di volta in volta recuperato e ‘stanzializzato’. A ben vedere, l’insistenza di Zanzotto su questa terminologia oppositiva – nomade-stanziale, ossessione-ispirazione, ordine-emarginazione, fraternità-capitalismo – non può che richiamare quell’altro e forse più celebre capitolo dell’opera deleuziana, scritto a quattro mani con Félix Guattari: stiamo parlando di *Mille piani* e, in particolare, di quella «introduzione» che è *Rizoma*. Un vero e proprio capitolo autonomo, nato anzi nel 1976 come pubblicazione a sé stante – e proprio in quella veste carpita e discussa da Zanzotto tra il 1977 e il 1978. ⁷⁸

Così, a livelli meno scoperti della medesima *Introduzione*, sarà in effetti riscontrabile il conflitto in corso fra alcuni procedimenti sintattici «subordinanti» – scanditi da una punteggiatura tanto più irrequieta quanto più debolmente marcata – e il continuo riaffiorare della paratassi. Va dunque ricordata sin d’ora l’estrema attenzione prestata da Zanzotto alle operazioni mosse nel cuore della sintassi, e in particolar modo alle sue forzature. Dalla recensione ai *Novissimi* del 1962 (dove, tra tante accuse, viene lodato «il loro discorso sull’asintattismo»); allo scritto su *Nodi* di Ronald Laing, dove si osserva «lo sfruttamento sino all’assurdo di una sintassi “subordinante”»; fino, appunto, a *Rizoma* – entro cui si contempla «l’avvento di una o più logiche serpeggianti in pura coordinazione» –, possiamo dunque dire che Zanzotto rimane fedele a sé stesso quando afferma che «esistenza è in qualche modo sintassi». ⁷⁹ Certo, non in maniera stanziale, quanto piuttosto nella perpetua oscillazione tra le tante contemplabili. Se ci si ricorda anche solo della più celebre ed esplicita di queste

⁷⁷ G. Deleuze, *Cinéma 1: l’image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 169; tr. it. *L’immagine-movimento. Cinema 1* (1984), a cura di J. P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016 (copia consultata digitalmente).

⁷⁸ Cfr. A. Zanzotto, *Rizoma*, cit. Cfr. anche G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, cit.

⁷⁹ Id., *I «Novissimi»*, cit.

oscillazioni, tra un «polo-Artaud» e un «polo-Mallarmé», ecco che il discorso comincia a delinarsi nei suoi termini essenziali.⁸⁰

Il 7 giugno 1993, sotto gli auspici di *Lichtbrechung*, antologia di componimenti tratti da *Il galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma* e tradotti in tedesco nel 1987, Zanzotto aveva appena ricevuto il premio per la poesia europea a Münster.⁸¹ Al nuovo Oscar Mondadori, curato da Stefano Agosti nello stesso anno, farà presto seguito il secondo volume di prose critiche, *Aure e disincanti del Novecento letterario*. Il primo era apparso nel 1991. In un'intervista rilasciata in quello stesso anno 1993, Zanzotto (con evidenti reminiscenze baudelariane e, chissà, benjaminiane) dichiarerà di condurre nella scrittura «una specie di attività da *flâneur*»: fatto corroborato dall'idea di una «*poësis perennis*, cioè immune dal *tempus edax*» che coesiste con quell'«ultimo distillato del vivere che fa della scrittura poetica la più precisa delle storiografie.⁸² In effetti, questa idea di opera d'arte come luogo di intersezione di attualità (destinata a divenire storiografia) ed eternità (destinata a farla resistere al tempo) è autenticamente moderna, e trova le sue premesse proprio in Baudelaire:

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile [...] perché ogni modernità acquisti il diritto di diventare antichità, occorre che ne sia stata tratta fuori la bellezza misteriosa che vi immette, inconsapevole, la vita umana.⁸³

⁸⁰ Id., *I nodi della mente sciolti dalla poesia*, «Corriere della Sera», 10 giugno 1975; poi, come Ronald L. Laing: *Nodi*, in AD, pp. 110-3. Cfr. R. D. Laing, *Knots* (1970), tr. it. *Nodi. Paradigmi di rapporti intrapsichici e interpersonali*, a cura di C. Pennati, Torino, Einaudi, 1974.

⁸¹ *Il poeta Zanzotto premiato in Germania*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1993. La cerimonia avrà luogo il 20 di quel mese.

⁸² V. L. de Oliveira Maccherani, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Insieme. Revista da APIESP – Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo», 7, San Paolo del Brasile, 1998-1999, pp. 9-15.

⁸³ C. Baudelaire, *La Modernité*, in *Le peintre de la vie moderne* (1863), tr. it. *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Venezia, Marsilio, 2001.

4. Giovanni Raboni: iconoclastia e redenzione

Radunando i tasselli di questo *puzzle* arbitrario, emergono altre e significative risponderenze. Spostandoci da Roma a Milano, oltre le concezioni del mondo che storicamente dividono le due testate, il 7 giugno 1993 si rinviene infatti una delle innumerevoli incursioni teatrali che Giovanni Raboni redige da alcuni anni per il «Corriere della Sera». È di quel giorno una parziale ma ammirata bocciatura allo sperimentale allestimento dell'*Oreste* alfieriano in scena al Teatro Argentina, per la regia di Gabriele Lavia. Il giorno precedente – e valga a sottolineare l'intensità di un lavoro critico che, a questa altezza, procede a ritmi elevatissimi – Raboni aveva firmato un'impressione-lampo (sostanzialmente negativa) a partire dagli scritti sulla musica di Glenn Gould.¹

Dopo aver ampiamente dimostrato le sue «capacità di militare»² criticamente, specie negli Sessanta e Settanta – su riviste come «aut aut», «Quaderni Piacentini», «Paragone», per citare solo le maggiori e più continuative esperienze – Raboni approda in maniera graduale sulle pagine di quotidiani, rotocalchi e settimanali di grande tiratura. E, dal 1981 in avanti, si apre un vero e proprio «terzo tempo», in un certo senso il più prolifico ed impegnativo.³ È Rodolfo Zucco a sottolinearlo: fino a quattro recensioni a settimana, spesso intervallate da altrettanti spostamenti per recarsi nelle località degli spettacoli. Neppure all'apice delle sue collaborazioni al «Messaggero» e all'«Europeo» si erano toccati picchi simili. Senza contare che l'incarico, effettivo dall'autunno 1987, segue di pochi mesi soltanto l'infarto che lo aveva colpito a bordo di un aereo per Francoforte. L'attività terminerà solo nella primavera 1998, con

¹ G. Raboni, *L'Alfieri? È sparito dietro a musica e scene*, cit. Cfr. anche Id., *Uno snob odioso, bravissimo*, ivi, 6 giugno 1993; ora in MSZ?, pp. 260-1.

² P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2005, p. 10.

³ Cfr. A. Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, in PSF, pp. 383-405; e L. Daino, *Introduzione*, in MSZ?, pp. v-xxvii.

l'ingresso nel Consiglio di Amministrazione del Teatro Piccolo, su proposta di Walter Veltroni – e forse anche per l'insorgenza di nuovi problemi cardiaci.⁴

Prima, però, di osservare le linee generali del suo lavoro critico, qualcosa di più specifico andrà detto su questa occasione storico-bibliografica. La recensione dello spettacolo sembra in effetti funzionare come termometro di una sensibilità stilistica di Raboni ormai consolidata e come granitica, in grado di convogliare attraverso la stessa cifra del testo la sproporzione decisiva di questo *Oreste* – che coinvolge per l'appunto l'aspetto più propriamente testuale della tragedia, e che le pregevoli sonorizzazioni e le scenografie di Giacomo Manzoni e Arnaldo Pomodoro non fanno che accentuare. L'*incipit* anticipa già nei suoi modi un articolo costruito interamente sull'equivoco, il contrario, l'«abbaglio»: figura principale è quella bifronte del «teatro», luogo fisico e concreto di un «presente» della rappresentazione, ma anche atmosfera e qualità particolari, «spazio di futuro» liberato dalla memoria e dall'immaginazione.⁵ Risponde sicuramente a questo ordine di ragioni la scelta di un certo tipo di lessico (la «celebrazione» del debutto, l'«identità» dello spettacolo), così come, appunto, l'«abbaglio»-illusione di trovarsi alla Scala, nonostante lo spettacolo abbia luogo a Roma:

Sembrava d'essere alla Scala: ottima musica, scene importanti e prestigiose, primedonne in palcoscenico e in platea... L'abbaglio (perché eravamo, invece, all'Argentina di Roma, dove si celebrava – ultimo evento di rilievo della stagione di prosa – il debutto dell'*Oreste* di Alfieri nell'allestimento di Gabriele Lavia, che ne è anche protagonista accanto a Rossella Falk, Monica Guerriore, Massimo Foschi ed Edoardo Siravo) non è difficile da spiegare. Nell'identità dello spettacolo, parte prima in concreto, seconda idealmente, di un progetto che si completerà la prossima stagione con l'allestimento dell'*Agamennone*, la musica e le scene giocano infatti un ruolo insolitamente decisivo: e non solo, credo, perché sono dovute, rispettivamente, a due grandi artisti come Giacomo Manzoni e Arnaldo Pomodoro, ma anche perché sovrastano di gran

⁴ Cfr. R. Zucco, *Cronologia*, in OP, pp. CXXI e segg. [disponibile anche al link: <http://www.giovanraboni.it/Biography.aspx>; ultima consultazione: 8 febbraio 2021].

⁵ Si esprimerà così, il critico, nella premessa al volume antologico dedicato a Renato Simoni (1875-1952), storico corrispondente teatrale del «Corriere». Cfr. Id., *Il teatro e il suo testimone*, in Id. (a cura di), *Simoni a teatro. Cronache drammatiche 1915-1952 scelte da Giovanni Raboni*, Verona, Gemma Editco, 2002, pp. 9-16. Cfr. al riguardo S. Brunetti, *Lo spettatore con dovere di testimonianza: Raboni critico teatrale per il «Corriere della Sera»*, in A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 265-79: 267.

lunga per autorità espressiva e per originalità linguistica il profilo della regia.⁶

Da questo primo rilievo emergono tuttavia altri ordini di ragioni, ben compendiate da Raboni stesso in un saggio che ha il grande merito di fornire al suo lavoro critico e recensorio una lettura magistrale. Vero e proprio breviario di scrittura critico-militante – che, secondo Luca Daino, potrebbe avere come sottotitolo «come si scrive una recensione» – *L'arte del dubbio* riporta infatti, tra le altre cose, l'indicazione secondo la quale «bisogna stare in pochissime righe e dare l'impressione di starci senza sforzo».⁷

Ed è esattamente quanto, almeno inizialmente, Raboni procede a fare, realizzando in apertura un vero e proprio rilievo critico «epigrammatico» – espressione che richiama, capovolgendola, l'appassionata analisi mengaldiana sull'«epigramma critico» di Franco Fortini – su cui più di una parola occorrerà dire in relazione a Raboni come a Giudici e Zanzotto. Per ora, è interessante sottolineare come Raboni riesca a sintetizzare in un'unica, potente immagine iniziale il senso di quanto farà l'oggetto della recensione, riproducendo *in nuce* i luoghi salienti della *pars costruens* del suo discorso. La musica «ottima», le scene «importanti e prestigiose», il palcoscenico popolato di «primedonne» si contano effettivamente tra i plausi del critico, pronunciati sempre con una punta di civetteria polemica. Nonostante le differenze che lo separano da quelli di Fortini – non ultima la loro natura «embricata», a cui Raboni preferisce, in questa circostanza, un più sommesso *ex abrupto* – la funzione dell'epigramma raboniano non è meno «costruttiva».⁸

A questo punto, alcuni tratti stilistici tipici intervengono a motivare ciò che potrebbe altrimenti sembrare un «fulmine a ciel sereno» del critico, errore da evitarsi ad ogni costo. È il caso delle «quasi patologiche parentetiche» che qui forniscono

⁶ Id., *L'Alfieri? È sparito dietro a musica e scene*, cit. La contrapposizione-equivoco fra i due teatri si gioca effettivamente sul diverso gradiente di prestigio nel momento in cui Raboni scrive. Una bordata canzonatoria, insomma, (e una nota di costume tagliente) al teatro milanese, in una condizione di supremazia nel panorama italiano. Devo queste considerazioni ad Attilio Cantore, dottorando in musicologia iscritto al XXXV ciclo presso l'Università degli studi di Milano.

⁷ Id., *L'arte del dubbio*, in F. Cevasco, D. De Stefano (a cura di), *Come si scrive il «Corriere della Sera»*. *Dentro il quotidiano tra storia e attualità*, Milano, Rizzoli-Fondazione Corriere della Sera, 2003; ora in LG, pp. 201-6. Cfr. anche L. Daino, *Introduzione*, in MSZ?, cit.

⁸ Con riguardo all'«epigramma critico», cfr. G. Fichera, *Pier Vincenzo Mengaldo, «I chiusi inchiostri», «L'ospite ingrato»*, 4 maggio 2020 (<https://www.ospiteingrato.unisi.it/pier-vincenzo-mengaldo-i-chiusi-inchiostri-gabriele-fichera/>; ultima consultazione: 21 gennaio 2021).

alcune utili informazioni di contesto (il «dove», il «cosa» e il «chi» della rappresentazione), ma che contribuiscono anche a divaricare la frase minima di raccordo posta come collante esplicativo di fila all'*incipit*: pure se «l'abbaglio non è difficile da spiegare», Raboni sembra insomma mimare un certo tentennamento nel motivare meriti e demeriti.⁹

Se ne potrebbero citare altri, come l'incedere «tentativo» e cauto, segnalato dal fitto reticolo di avverbi e interiezioni, tramite le quali si assiste al sapiente dosaggio di un «io» critico sicuro ma mai «certo» di un giudizio programmaticamente posto sul crinale tra l'opinione dello spettatore e il giudizio dell'esperto – in ogni caso mai «specializzato».¹⁰ E ancora:

Viene quasi da pensare che scegliendosi due collaboratori siffatti (e guadagnandosi per ciò stesso, almeno ai miei occhi, un preciso merito culturale) Gabriele Lavia non abbia calcolato fino a che punto la *modernità* e la *forza dei suoni* e delle *immagini* avrebbero fatto apparire *enfatiche, risapute, ottocentesche* la *dizione* e la *gestualità* da lui imposte *a se stesso e agli altri interpreti* e, dunque, paradossalmente «*secondarie*», quasi fossero quelle di un poco decifrabile libretto d'opera, *le parole del testo*. O forse, più semplicemente, è mancato su queste ultime quel lavoro di *approfondimento*, di *illimpidimento*, oserei dire di *rimetaforizzazione* tonale, di cui una scrittura *aspra, e densa* fino alla costipazione, come quella delle tragedie di Alfieri ha un bisogno del tutto imprescindibile.¹¹

Anche in questo passaggio è possibile osservare alcuni tratti tipici della scrittura critica raboniana. È il caso, ad esempio, dei *loci modestiae* («viene quasi da pensare che»; «quasi fossero»; «o forse, più semplicemente»; «oserei dire»; «lo confesso»; «continua a sembrarmi»; «intendiamoci: non penso affatto che») che gli consentono

⁹ Cfr. G. Raboni, *L'arte del dubbio*, cit., p. 204: «Ma attenzione: una piccola dimostrazione o simulazione d'incertezza nel porgere il giudizio non deve risolversi in un giudizio incerto. Al contrario: se prima di esprimere il giudizio si esita un poco – o si finge, per buona creanza, di esitare, soprattutto quando si sa che sarà negativo – è perché il giudizio possa essere netto e inequivocabile senza offendere o irritare nessuno».

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 205: «il recensore da quotidiano deve porsi come un dottore, non come un professore. Da lui si vuole sapere “com'è fatto” il libro [...] di cui parla, se e quanto vale, se è il caso di leggerlo [...]; non certo attraverso quali scelte di estetica e quali percorsi teorici lui, il recensore, è arrivato a pensarne quello che pensa [...]. In altre parole, il recensore da quotidiano non è – o, almeno, non deve apparire – come uno specialista, bensì come un lettore o uno spettatore un po' più esperto e attrezzato».

¹¹ *Id.*, *L'Alfieri? È sparito dietro a musica e scene*, cit. Corsivi aggiunti.

di preparare meglio il terreno per il giudizio.¹² Così come sicuramente colpisce il sofisticato dispositivo di *duplicatio* e *triplicatio* di sostantivi e aggettivi che, come suggerisce Mengaldo, a un tempo «accarezza» e «scompono» il suo oggetto.¹³

Raboni, insomma, crea qui un reticolo che permette quasi di discernere il rapporto segreto di proporzione e sproporzione che lega (o dovrebbe legare) musica, scena e testo nel vincolo del teatro. Non è forse un caso che la doppia triplicazione («enfatiche, risapute, ottocentesche»; «approfondimento, illimpidimento, rimetaforizzazione»), congiuntura ideale dei tre aspetti che precedono la decisiva messa in scena attoriale, si giochi anche sulla contrapposizione di singolari e plurali, segnalando tanto i risultati fallimentari quanto gli esiti auspicati del lavoro sul testo. E, d'altronde, se ne possono osservare per contrasto le ripercussioni anche nei tre quasi-speculari casi di raddoppio («modernità» e «forza», «suoni» e «immagini», «dizione» e «gestualità»). Queste ultime coppie, infatti, verificano non solo un effetto di alternanza, ma – se messe a sistema con la terna sopra citata – un vero e proprio chiasmo sinestetico (singolare-plurale-plurale-singolare).

Si tratta di effetti di superficie, certo, ma non del tutto trascurabili o congiunturali: lo testimoniano non solo gli invariabili «modernità» e «gestualità» che aprono e chiudono la sequenza, ma anche la precisa valenza di complemento oggetto attribuita alle coppie 'singolari'. Tutto questo, seppure sottotraccia, contribuisce alla retorica dell'enunciato, preparando ulteriormente il terreno per la messa a punto di quel terzo complemento oggetto, che contiene significativamente entrambi i termini. Qualità assolute rintracciabili in una varietà di determinazioni, filtrate attraverso la mediazione autoriale ma possibili solo per tramite della realizzazione collettiva: è, questo, il medesimo filo rosso che conduce dalle «parole» al «testo», e che in questo senso sembrano apparentare la transmedialità teatrale alla specificità della letteratura.¹⁴

Al di là di questa possibile congiuntura, è nota la predilezione, in Raboni, per la disamina dell'opera messa in scena più che per la concezione registica o l'interpretazione degli attori – tipica di una certa consuetudine testo-centrica piuttosto

¹² Cfr. A. Afriso, *Raboni critico di poesia. Su «Poesia degli anni Sessanta»*, A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 223-40: 224.

¹³ P. V. Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 108.

¹⁴ Cfr. S. Brunetti, *Lo spettatore con dovere di testimonianza*, cit., p. 272.

diffusa nella storiografia teatrale italiana pre-1970. Ed è effettivamente a questa impostazione metodologica che ubbidisce, nella seconda parte della recensione, una disamina della recitazione filtrata attraverso la griglia categoriale dell'*Oreste* alfieriano, la cui pronuncia oscilla tra due tendenze.

Una è «furente», tutta giocata su «effetti» o «effettacci», su un uso «percussivo», «contudente», «asemantico», «pregrammaticale» della parola – fatto che rileva, ancora, di un'attenzione retorica particolare per la disposizione raboniana degli aggettivi, in climax ascendente e addensati (al di là e anzi a dispetto di ogni «pregrammaticalità») per prossimità semantica. L'altra è «ragionativa», «perdente» in questa assurda «gara a chi esaurisce per primo le munizioni», e basata appunto sull'«analisi» e l'«intelligenza» del testo. L'aspetto forse più suggestivo di questa testimonianza critica è fornito forse proprio dall'affondo sulla testualità alfieriana. Da una parte all'altra della recensione, suo vero cuore pulsante, riluce così la breve concessione all'«io» critico mossa dalla disamina del testo. Ed è a questo riguardo che i concetti di «mediazione» e di «filtro» trovano una vera e propria contestualizzazione critica:

Più invecchio e più, lo confesso, l'ispida musa alfieriana mi seduce: ma assumerla così come è, *senza filtri*, *senza mediazioni*, continua a sembrarmi una follia. Intendiamoci: non penso affatto che Gabriele Lavia fosse incapace di compiere sul testo il lavoro necessario: penso soltanto che, almeno per ora, non l'abbia compiuto.¹⁵

Questa programmatica duplicità, il suo essere al contempo molteplice e uno (risuonano qui, ancora, «le parole del testo») è irrealizzabile senza un gioco di specchi e di opposizioni – quello che cioè muove dalla singolarità autoriale per estendersi al coro, ma che al contempo concretizza in determinazioni singolari la pluralità dei *realia* attraversati. È proprio qui, sembra suggerire Raboni, che quanto imposto «a se stesso e agli altri interpreti» da Lavia mostra più pericolosamente il fianco; nell'incapacità, cioè, di rendere efficacemente la totalità di questi elementi se non tramite la loro semplice addizione. Volendo rintracciare anche a livello macroscopico ed estetologico le permanenze e le fedeltà di Raboni al proprio discorso critico – si tratti di poesia, di narrativa, di musica, di cinema, di teatro –, andrebbe dunque discusso e ampliato quel

¹⁵ Id., *L'Alfieri? È sparito dietro a musica e scene*, cit. Corsivi aggiunti.

concetto di *inclusività dello spazio poetico* elaborato «a partire» da alcuni inediti sereniani apparsi su rivista nel corso del 1960 e destinati a divenire, nel 1965, *Gli strumenti umani*.¹⁶ La «pronuncia inclusiva [...] degli oggetti sia concreti sia virtuali delle situazioni reali intenzionate» riscontrata nei versi di Sereni si radicalizza nell'allestimento teatrale – luogo del puro accadere di un evento che va «rispettato» nelle sue peculiarità e nella sua distanza, ma al contempo attraversato da scelte stilistiche e formali sempre nuove, che garantiscano alla sostanza di «deflagrare». È quanto Raboni afferma in un'altra delle recensioni teatrali riconducibili a questo periodo:

Non essendo (qualche lettore se ne sarà accorto) tra i fautori delle riscritture e attualizzazioni dei testi antichi – di cui è giusto rispettare le peculiarità e la lontananza – non posso essere accusato di partito preso se sostengo che il «libero adattamento» di Foà m'è sembrato sin troppo poco libero. [...] ma da un certo punto in poi gli interventi sul testo sono assai limitati e in particolare non c'è alcun tentativo di risolvere con riferimenti all'attualità di oggi i molti riferimenti all'attualità d'allora che costellano i dialoghi. E poiché quell'«allora» è nientemeno che l'ultimo scorcio del 5° secolo a. C., travagliato dalle convulsioni della guerra del Peloponneso, si può immaginare come la sostanza comica della commedia (essenziale a garantirne l'interesse) rischi di non deflagrare, di passare letteralmente sopra la testa degli spettatori, lasciando a tu-per-tu con lo svolgersi di un meccanismo allegorico quanto ripetitivo.¹⁷

Accostare i giudizi circa una tragedia e una commedia, differenti non solo per tono, stile e periodo, ma afferenti a due differenti tipi di testualità (la riscrittura alfieriana, l'originale aristofaneo) può sembrare audace. Eppure, a ben vedere, per Raboni si tratta pur sempre di far «deflagrare» la sostanza del testo attraverso la sua «intelligenza»; evitando, in entrambi i casi, l'«assunzione senza filtri» di una scrittura cui l'erosione del tempo, delle forme e degli oggetti impedisce la comunicazione al livello più profondo e immediato del suo senso ultimo. È questo un procedimento per molti aspetti di segno inverso rispetto a quanto Raboni stesso tenta di fare nella scrittura poetica, laddove le vene aperte della contemporaneità esigono uno sguardo

¹⁶ G. Raboni, *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, in *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 73-93; poi, come *Sereni inedito*, in P60, pp. 25-8. Cfr. anche «Paragone», 126, 1960, pp. 51; «Nuova corrente», 18, 1960, p. 7; «L'Europa letteraria», 3, 1960, p. 37; «Tempo Presente», 12, 1960, p. 843, dove compaiono gli inediti.

¹⁷ G. Raboni, *Foà contadino per Aristofane*, «Corriere della Sera», 17 settembre 1992.

che le colga nel loro divenire storia, ma che ne attenui l'insostenibilità – quel «parler de loin, ou bien se taire» con cui si apriva già *Le case della vetra*:

Dopo aver partecipato nel giugno del 1968 ai funerali dello studente francese Gilles Tautin (morto annegato il 10 giugno durante gli scontri tra la polizia e gli studenti che manifestavano la loro solidarietà nei confronti degli operai della Renault in sciopero da giorni a Flins), Raboni ne diede una «descrizione» in *Partendo da boulevard Berthier*, la seconda delle due prose inserite in CI [*Cadenza d'inganno*]. [...] L'evento è «visto» attraverso una somma di dettagli, impressioni, reazioni e urti del soggetto, che evidentemente non ha la forza o la capacità di dare una visione complessiva dell'evento, ma scandisce il racconto secondo una sequenza progressiva, utilizzando proprio la ripetizione come elemento di coesione di un testo altrimenti deflagrante per implosione.¹⁸

Dei passaggi critici considerati, tre sono gli aspetti importanti da isolare e approfondire. Il primo riguarda, appunto, l'esposizione di alcune modalità dell'«io» critico da parte di Raboni; il secondo, direttamente implicato nel primo ma indizio di un discorso a parte, concerne invece le modalità di separazione e di interazione del critico e del poeta. Il terzo – che completa a suo modo una *climax* ascendente – riguarda permanenze e divergenze del discorso di Raboni in merito ad elogi e stroncature.

Per comprendere i termini della questione, è forse più prudente partire dal terzo aspetto. Quella della «stroncatura» è una prassi consolidata nel Raboni critico, soprattutto nel corso di quella che Luca Daino definisce «seconda stagione» o «tempo» della sua militanza. Il 1981, assunto convenzionalmente come principio della transizione, è l'anno dell'inizio della sua corrispondenza per «Il Messaggero» – a cui segue un progressivo ma stabile approdo sulle pagine di quotidiani, rotocalchi e settimanali di grande tiratura, destinato ad accrescersi nel corso degli anni Ottanta: dal 1983 è redattore dell'«Europeo», succedendo simbolicamente a Vittorio Sereni; dal 1987, come si diceva poco sopra, per «Il Corriere della Sera». Ma non sono, queste, che le principali destinazioni editoriali dei suoi scritti: almeno fino al 1987, *annus horribilis* dell'infarto, Raboni continuerà, pur in maniera sempre più diradata o

¹⁸ F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian Di Prato, Campanotto, 2008, pp. 98-9. Sull'importanza dell'epigrafe di La Fontaine per comprendere la postura raboniana, cfr. G. Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «Allegoria», 49, 2005, pp. 119-24: 121; L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*. *Giovanni Raboni tra modernismo e fenomenologia*, Milano, Mimesis, 2020, p. 149.

episodica, a scrivere anche per «Tuttolibri», «Paragone», «aut aut», «L'Unità», «Rinascita»...

Raboni stronca; e stronca con ferocia sempre maggiore. Oggi possediamo, con *Meglio star zitti?*, una minima ma essenziale testimonianza di quest'opera censoria, pressoché ininterrotta dal 1964 alla morte – e che testimonia bene il mutamento delle occasioni, degli oggetti e delle modalità entro cui un giudizio o una presa di posizione in negativo (ma con funzione positiva) può avere luogo. Tuttavia, all'altezza di cui ci stiamo occupando, qualcosa sembra essersi definitivamente incrinato: si tratti del «rapporto col reale» – aspetto su cui varrà la pena tornare – o della crescente sfiducia e avversione per l'inquinamento da «sottoprodotti» e «contraffazioni» diffuso dal sistema industrial-culturale, Raboni muove sempre più critiche, e sempre più esplicite. E non è da escludere che in questo contesto l'esperienza volontariamente «separata» e «specialistica» del teatro – pur costellata anch'essa di plausi e di bocciature – funzioni da autentico contravveleno a un corpo a corpo critico e militante sempre più estenuante o insensato con una realtà editoriale ormai ostile.

A questo riguardo, e valicando nuovamente il confine lombardo-romano e liberal-diamat, è particolarmente significativo ricordare la *querelle* che si consuma a pochi giorni dal 7 giugno 1993, e che contrappone Raboni ad Alfonso Berardinelli. Tutto inizia qualche settimana prima – in curiosa corrispondenza con le prime «Trentarighe» di Giudici: al centro della prima pagina dell'inserito «Libri» dell'«Unità», Berardinelli figurava in dialogo con Giorgio Manacorda, poeta-critico e autore dell'allora recentemente pubblicato *Per la poesia*.¹⁹ In questo «pamphlet panoramico, antologico e teorico» in difesa di una poesia da intendere in senso forte (e da «rimettere al centro del mondo») trovava posto una critica tanto allo strutturalismo quanto a Brioschi e Di Girolamo, rei di aver sostituito la centralità dell'autore con quella del testo o del pubblico; nonché una rigidissima griglia autoriale – solamente dieci – e di giudizio. Zanzotto, «tutto dentro il nesso tra moderno e postmoderno», sarebbe divenuto imbarazzante da emozionante che era; Caproni e Bertolucci invece, essendo sempre stati «fuori dalla logica della modernità», sarebbero più duraturi. Ma sono solo degli esempi, in un censimento che si vuole attuale e contemporaneo, e che annovera, tra i pochissimi presenti – oltre ai defunti Massimo

¹⁹ G. Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori riuniti, 1993.

Ferretti ed Eros Alesi – i nomi degli stessi Manacorda e Berardinelli. Quest’ultimo, nel sottoscrivere gli intenti di *Per la poesia* anche al prezzo di una riserva sulle effettive possibilità di incidenza di una simile operazione, applaudiva al coraggio di quelle idee:

Finalmente un libro sulla poesia italiana recente che fa uscire dal ghetto i discorsi sulla poesia. Non succedeva da tempo. E non so neppure se il rimedio sarà durevole. Ma Giorgio Manacorda, poeta e critico che ha scritto questo pamphlet panoramico antologico e teorico [...] non ha paura delle idee. Non crede affatto come molti credono che la poesia debba considerare la discussione spregiudicata, la concretezza e il buon senso come pericoli.²⁰

Raboni, a quel tempo, è tutt’altro che digiuno di discussioni antologiche e di canone poetico; oltre a esserne stato egli stesso curatore – principalmente per Garzanti e Sansoni –, aveva avuto modo di prendere parola a più riprese in merito, discutendo altresì ruoli e contingenze della figura del critico e dell’antologista. Un’intervista rilasciata nel marzo 1988 per «Poesia» delineava abbastanza chiaramente la sua opinione in merito, che muoveva da un’amara constatazione: la scomparsa dei cosiddetti «critici-critici» di poesia, ovvero dei critici non poeti:

Quella del critico-poeta è una figura che ha una lunga tradizione, soprattutto nel Novecento e non soltanto in Italia. A colpire in questi anni non è tanto il fatto che siano aumentati i critici-poeti, quanto il fatto che siano diminuiti o quasi scomparsi i critici non poeti. Chi ha preso o prenderà il posto dei Gargiulo, dei De Robertis, dei Debenedetti, dei Bo, dei Macrì, dei Contini, cioè dei grandi critici, accademici o no, ma in ogni caso anche militanti, il cui lavoro ha accompagnato e non di rado guidato il lavoro dei poeti italiani fino, direi, alla cosiddetta terza generazione? A me sembra, francamente, di non vedere nessuna figura del genere, né fra i poeti né fra i non poeti. Per quanto riguarda, in particolare, i critici dell’ambito universitario, mi pare che – con pochissime eccezioni, per esempio Mengaldo – tendano a rifiutare, non so se per prudenza o per complesso di superiorità o, più semplicemente, per incapacità, il ruolo del critico militante, che pure (come dimostra l’elenco sommario che ho appena fatto) i grandi critici degli anni Trenta e Quaranta hanno saputo splendidamente conciliare con il ruolo del saggista.²¹

²⁰ A. Berardinelli, *Poesia da salvare*, «L’Unità», 24 maggio 1993.

²¹ A. Romeo (a cura di), *La poesia e la critica. Intervista a Giovanni Raboni*, «Poesia», I, 3, marzo 1988, pp. 46-8: 46.

Considerando anche solo questa singola risposta, andrebbe osservata la fecondità e la pluralità degli spunti di riflessione che emergono, in massima parte storiografici: la tradizione novecentesca del poeta-critico; i rapporti tra lavoro critico militante e lavoro poetico «fino alla terza generazione»; le differenze – qualitative e quantitative – tra «critica» e «saggistica»... Tuttavia, la prima e più spontanea domanda si situa piuttosto all'estremità più contingente della questione: cosa cattura l'attenzione di Raboni sino a spingerlo all'attacco?

Senza dubbio, Raboni lamenta l'assenza (ormai, si direbbe, trentennale) di una o più figure di accompagnamento e di guida della poesia; in una parola – come avrà modo di esplicitare anche nel corso dell'intervista in questione – «autorevoli». E tuttavia, il suo impegno per una critica onesta e competente sembra non venir mai davvero meno – in questo assurgendo a quanto di più vicino ci sia alla figura che egli stesso ha in mente. Ed è infatti specchio di questo discorso bifronte la risposta alla domanda successiva, dedicata alla sua *Poesia del secondo Novecento* attività per la *Storia della letteratura italiana* edita da Garzanti, nella quale non figura il suo nome:

Non essere presenti in un panorama o repertorio critico può dispiacere se si ha stima e fiducia di chi l'ha fatto e se non ci sono ragioni oggettive, non valutative, che giustificano l'esclusione. In questo caso, lasciando da parte la questione della stima (una certa stima per me stesso come critico ce l'ho, è inutile negarlo...), mi pare che la ragione oggettiva ci sia e sia decisiva. Non potevo mica mettermi a parlare della mia poesia...²²

È, questo, un altro dei decisivi e solo apparentemente contraddittori *loci modestiae* che caratterizzano ad ogni livello la sua figura intellettuale. Sembrano allora vere alla lettera le affermazioni portanti del «profilo» raboniano steso da Mengaldo: che cioè Raboni riesce a isolare un «critico-critico» che esclude o mette tra parentesi il poeta; e che, nel farlo, riesce a sdoppiarsi nuovamente nelle figure del «gentiluomo» cauteloso e del «signore» autoritario, la cui nettezza fa il paio con l'incedere dubitativo. In questo senso, la «modestia» – risultante di un'analisi per quanto possibile oggettiva delle situazioni in cui ci si trova ad operare – risulta inevitabilmente connessa alle responsabilità e all'autorità (nel senso, decisivo, di credibilità) del critico, oltre che un fatto di onestà e di buon costume intellettuale.

²² *Ibid.*

Di qui, i ripetuti e feroci attacchi rivolti a chi abbandona il campo dell'«opinabile» per lanciarsi in un'incursione nella «disinformazione organizzata». Sulle pagine dell'«Europeo», nel 1986, l'antologia di Fabio Doplicher e Umberto Piersanti *Il pensiero, il corpo* viene accusata di «mescolare le carte e di assicurare una vantaggiosa collocazione a se medesimi»;²³ ed è questo il medesimo strale che verrà scoccato anni dopo, il 13 giugno 1993, in direzione di Manacorda e Berardinelli:

Essere poeti e, nello stesso tempo, critici di poesia contemporanea è una condizione non priva di risvolti imbarazzanti. Come comportarsi, per esempio, al momento di compilare rassegne, panorami, antologie ecc.? Autoescludersi è doloroso e, in un certo senso, persino scorretto, includersi abbastanza comico e vagamente infamante. Una volta usava ricorrere a ingegnosi, raffinati *escamotages*: chi non ricorda l'autocitazione in corpo piccolo, e con l'ulteriore attenuazione di un «suppongo», nel famoso saggio di Fortini su «Menabò»? Acqua passata. Da chi è un po' più giovane il problema, a quanto pare, non è più sentito come un problema: ultimo esempio, il libro di Giorgio Manacorda *Per la poesia* (Editori Riuniti), in cui l'autore non soltanto si mette fra i dieci poeti (due dei quali precocemente scomparsi) più importanti di questi anni, ma parla di sé in terza persona, come Cesare, e non si esime dal commentare gravemente alcuni propri testi. Manacorda non fa che seguire, l'ho già detto, l'andazzo corrente, e prendersela proprio con lui sarebbe un'odiosa discriminazione. Solo per completezza informativa segnalo dunque agli studiosi del nuovo costume letterario un ulteriore e, forse, ancor più disgustoso documento; l'intervista che Alfonso Berardinelli – un altro degli otto poeti non defunti che, secondo il saggio-antologia in questione, contano oggi di più nel nostro paese – ha fatto a Manacorda sull'Unità del 24 maggio. Bisogna vedere come si compiacciono, come si corteggiano, come si danno ragione l'un l'altro (non senza, da parte dell'intervistatore, un paio di civettuole riserve) i due critici-poeti! Una cosa, è vero, la tacciono, ossia il fatto d'essere entrambi fra gli otto eroi e benefattori viventi del libro di cui stanno parlando: ma non tanto, immagino, per un soprassalto di pudore, quanto per lasciare ai lettori qualcosa di emozionante da scoprire.²⁴

È senza dubbio la pratica dell'autoantologizzazione messa in atto dall'autore di *Per la poesia* a scatenare le ire raboniane; ed è su questo punto che si insisterà nelle pagine che seguono. Non si dovranno tuttavia trascurare (se non altro per gli strascichi polemici) le responsabilità di Berardinelli nell'operazione pubblicitaria condotta per «l'Unità». In effetti, nella reazione di Raboni sembrano riverberarsi alcune

²³ G. Raboni, *Fate il verso allo Specchio*, «Europeo», 7 giugno 1986.

²⁴ Id., *I poeti più bravi? Siamo noi*, «Corriere della Sera», 13 giugno 1993; ora in *MSZ?*, pp. 262-3.

coincidenze timbrico-stilistiche, che riguardano non solo il senso ma la forma stessa dell'occhiello posto da Berardinelli all'intervista a Manacorda. In un intervento apparso sul numero estivo di «Tema» nel 1976 – di poco posteriore, quindi, alla pubblicazione di *Poesia degli anni Sessanta* –, Raboni si proponeva di argomentare proprio a partire dal luogo comune secondo il quale «la poesia “non si vende”»:

I pochi poeti che si vendono sono poeti che, per una ragione o per l'altra, e comunque in modo casuale, sono arrivati fino al pubblico, che hanno rotto la sottile parete di vetro o di ghiaccio che, per antica tradizione (almeno in Italia), separa il pubblico dalla poesia. Il problema, semplice e difficilissimo al tempo stesso, è arrivare a questa rottura, a questo attraversamento dello specchio; al di là dello specchio, come nel libro di Alice, c'è un fantastico mondo capovolto – un mondo dove, per esempio, si leggono i poeti... Ma *come si fa* ad attraversare lo specchio?

Raboni sostiene che, in questo, la poesia non si differenzia da altri generi: l'«attraversamento dello specchio», il contatto con il pubblico è una condizione necessaria anche alla narrativa o alla saggistica. La differenza sta, piuttosto, nella «casualità» con cui un libro di poesia perverrà ai lettori – laddove invece un successo editoriale nel campo della narrativa o della saggistica non solo è programmabile, ma anche «abituamente programmato» da parte degli editori. Perché, si chiede il critico, ogni successo poetico è un successo casuale o – con una punta polemica – «*indesiderato*»?

A questo riguardo, Raboni procede per ipotesi – adottando una griglia retorica affatto dissimile da quella impiegata, pochi mesi prima, per illustrare le ragioni di una scelta in sede di compilazione di *Poesia degli anni Sessanta*; e in definitiva afferente a sua a volta a quella «critica tentativa» di cui ha parlato Mengaldo – questa volta riorientata non tanto su di sé e sulla «risoluzione» di problemi critico-metodologici, quanto piuttosto alla formulazione di scenari operativi. In un certo senso, considerata la simbolica chiusura di una stagione intera (di cui *Poesia degli anni Sessanta* è stemma), con questo testo non censito dalle bibliografie correnti si ha un assaggio di quello che andrà poi precisandosi come il «re-censore» Raboni.

La prima ipotesi, tautologica, è che «gli editori non vogliono vendere i libri di poesia perché sono convinti che i libri di poesia non si possano vendere»; la seconda, che «gli editori non facciano nulla per diffondere la poesia (anzi, fanno – in negativo

– di tutto per non diffonderla) perché la poesia dà, in un certo senso, *più fastidio* della narrativa e persino della saggistica “impegnate”». È in questo senso che la condizione di emarginazione della poesia coinciderebbe in massimo grado con la sua libertà, e con una «naturale» ostilità al «sistema»:

La poesia è, infatti, per sua natura *contro il sistema* nella misura in cui, essendone emarginata, è *al di fuori del sistema*. In altre parole, la natura costituzionalmente oppositiva della poesia non può essere attribuita a merito dei poeti [...] ma a demerito degli editori, i quali non si rendono conto che, perpetuando lo stato di emarginazione della poesia e dei poeti, ottengono sì lo scopo di tenere la poesia lontana dal pubblico, ma contribuiscono anche ad assicurare il mantenimento delle condizioni grazie alle quali la poesia è libera (libera, in un certo senso, perché costretta) di non collaborare col sistema, di opporsi – implicitamente e «naturalmente» – ad esso...

Le conclusioni tratte al termine di questo *excursus* sono estremamente significative. Aggiornate all'anno di grazia 1976, e tendenti ormai a considerare l'industria culturale dai suoi «immediati dintorni» se non addirittura dal suo interno, le opinioni di Raboni riprendono e rimettono in causa alcuni capisaldi della riflessione post-bellica e primo-industriale – con un occhio di riguardo all'ordine di rapporti tra politica e cultura che aveva inaugurato, con la *querelle* Vittorini-Togliatti, un'epoca intera:²⁵

È chiaro, per esempio, che sulla base della seconda ipotesi prospettata qui sopra, ogni lodevole sforzo diretto a una maggior diffusione della poesia deve trovare un freno, un correttivo di natura politica nella percezione della minaccia che una diffusione *troppo vasta* potrebbe costituire per la libertà-emarginazione della poesia e, dunque, per la sua stessa esistenza. Insomma, leggiamo i poeti, legghiamoli di più, ma non aiutiamoli a uscire dal ghetto, almeno finché *tutti i ghetti* non saranno aboliti.

In effetti, quanto si agita tra queste pagine è di fatto lo spettro delle questioni sollevatesi, tra «Rinascita» e «Politecnico», attorno all'«autonomia della cultura» e

²⁵ Al riguardo, cfr. M. Alicata, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», III, 5-6, maggio-giugno 1946, p. 116; E. Vittorini, *Politica e cultura*, «Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6; P. Togliatti, *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, ivi, 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4; E. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, ivi, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-6. Cfr. al riguardo F. Fortini, *Che cos'è stato «Il Politecnico»*, cit.; e G. Mazzoni, *Ognuno riconosce i suoi*, cit.

dell'arte, al suo «*engagement* “naturale”» o, viceversa, al suo valore *engageant*,²⁶ corrette, beninteso, con una dose di fiele – che nel giro di dieci anni porterà a convertire il suo parere entro una forbice di attacchi e di proposte operative per integrare (a suo modo, ancora, «naturalmente») la poesia al mercato.²⁷ Ad ogni modo, è qui interessante osservare come, parafrasando il Fortini più caustico, si potrebbe dire che per Raboni la poesia, all'epoca del suo tramonto quale «orpello di una società delenda», rifugge ancora di più nella sua legittimità di «anticipazione e “affermazione dell'assente”». ²⁸

A questo si aggiunga il titolo, estremamente suggestivo e desunto dalla chiusa: *Non facciamola uscire dal ghetto*.²⁹ Dalle titolazioni raboniane, si sa, non si può quasi mai trarre una prova (essendo spesso e volentieri apposti dalle varie redazioni); in questo caso, tuttavia, sarà opportuno considerarne l'impatto, dal momento che non solo riecheggia nell'*incipit* dell'intervista di Berardinelli a Manacorda, ma potrebbe contribuire a chiarire l'ordine di ragioni per le quali Raboni si sente chiamato più o meno direttamente in causa. In questo senso, il riferimento a Fortini e al suo *Le poesie italiane di questi anni*, non è, ovviamente, casuale.³⁰ E non solo perché Berardinelli ne era stato prima allievo, poi studioso, quindi critico e avversario ideologico; ma anche perché è sintomatico di un movimento uguale e contrario, che sta portando invece Raboni ad avvicinarsi e riscoprire sempre più la lezione poetica e critica di questo «eretico ortodosso». ³¹

²⁶ Bisognerà peraltro considerare la particolare affezione di Raboni per Vittorini, suffragata dalla quantità di scritti e riferimenti disseminati nel corso degli anni. Cfr. almeno G. Raboni, *Il livello industriale*, «aut aut», 67, gennaio 1962, pp. 66-8, poi in P60, pp. 261-3 (su *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961); *Vittorini, le inquietudini, il mito*, «aut aut», 92, marzo 1966, pp. 67-8 (sulla figura di E.V.); *Vittorini come*, «Il Ponte», XXX, 9, 30 settembre 1971, pp. 1026-8, poi con il titolo *Vittorini oggi*, in QP, pp. 45-7 (sull'eredità intellettuale di E.V.); *Un salto di qualità*, «Libri nuovi», VIII, 1, gennaio 1976, pp. 1-2, poi con il titolo *Nella storia del «Politecnico»*, in QP, pp. 63-6; *Riscrivere il mondo*, «Rinascita», 10, 5 marzo 1976, p. 32, poi con il titolo *Vittorini a dieci anni dalla morte* in QP, pp. 75-81; *Un incunabolo vittoriniano* (1977), poi in QP, 101-6 (su *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano 1977). Per la notizia bibliografica completa, cfr. L. Daino, *Appendice bibliografica*, in MSZ?, p. 468-9.

²⁷ Cfr. G. Raboni, *Prendeteli per il verso giusto*, «Europeo», 13 settembre 1986; poi in BTBL, pp. 59-65.

²⁸ F. Fortini, *Avanguardia e mediazione* (1968), in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 93-106.

²⁹ G. Raboni, *Non facciamola uscire dal ghetto*, «Tema. Attualità libraria e cultura democratica», 3, luglio-agosto-settembre 1976, pp. 49-50, 56; ora nella parte III del presente lavoro.

³⁰ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., pp. 96-149. Cfr. anche F. Ippoliti, *Le poesie italiane di questi anni*, in R. Manica (a cura di), *Per i cento anni dalla nascita di Franco Fortini*, «Nuovi Argomenti», 80, 2017, pp. 126-34.

³¹ Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini, l'eretico che divenne ortodosso*, «La Repubblica», 2 novembre 2017

È, questo, un tratto caratteristico dell'ultimo Raboni – per il quale fu un vero e proprio «rimpianto personale», nel suo rapporto con Fortini, l'«aver gli opposto una qualche resistenza [...] in quella che lui, tutto sommato [...] considerava [...] la sua cosa più importante, cioè la sua attività di poeta».³² In effetti, è Daino a sottolineare come solo a partire dagli anni Ottanta – in un lungo percorso di rivalutazione che conduce all'antologia garzantiana del 1987 – Fortini acquisti agli occhi del critico Raboni la sua «eccentrica centralità» nel Novecento poetico italiano.

In realtà già in *I contemporanei*, edito per Marzorati nel 1974, Raboni predisponesse un articolato profilo del poeta Fortini;³³ senza contare che non solo del poeta e del traduttore terrà conto *Poesia degli anni Sessanta*; ma anche – ed è, a ben vedere, un *unicum* del libro – il critico.³⁴ Quanto mai, allora, la sua esclusione dal «prospetto» stilato nel 1981 per Sansoni può forse essere intesa retrospettivamente «in positivo» e anzi quasi come riferimento diretto. I due soli antologizzati a lui posteriori in quell'occasione – Zanzotto e Pasolini – si prestavano d'altronde particolarmente allo scopo, in ragione di una certa esemplarità stilistica e biografica difficilmente aggirabile.

Negli interventi apparsi sull'«Europeo» tra il 1984 e il 1987, Raboni mostrava infatti il graduale avvicinamento alla poesia e alla saggistica fortiniana; e, pur rimpiangendone una vena «militante» sempre più sacrificata all'afflato «saggistico» e «strabico» dello studioso di letteratura e dell'intellettuale,³⁵ chiamava in causa precisamente lo scritto preparato da Fortini per il secondo numero del «Menabò»:

(https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2017/11/02/news/franco_fortini_anniversario_verifica_poteri_berardinelli-180057648/; ultima consultazione: 12 febbraio 2021).

³² Cfr. G. Raboni, *Intervista*, in E. Bertazzoni (regia), *Franco Fortini: la luce dura*, film-documentario, 1997. Traggio la citazione da F. Miliucci, *Il Fortini di Giovanni Raboni*, «Mosaico italiano», XIII, 165, ottobre 2017, pp. 37-41: 37.

³³ G. Raboni, *Franco Fortini*, in *I contemporanei*, Marzorati, Milano 1974, vol. III, pp. 959-80; poi in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano 1982, vol. IX, pp. 8668-87.

³⁴ Nonostante Raboni avesse redatto altri interventi specificamente improntati sulla critica – cfr. G. Raboni, *Il semplice fatto della poesia* (su S. Solmi, *Scrittori negli anni*), «Questo e altro», 5, 1963, pp. 45-6, Fortini è di fatto l'unico poeta-traduttore (*Questo muro, Faust*) a essere inquadrato anche e anzi in primo luogo come critico (*Verifica dei poteri*); dal quale si desume, peraltro, almeno una delle categorie portanti di P60, ossia l'«arcadia».

³⁵ Il termine «strabico» rimanda al «classicismo sperimentale» di Fortini, vissuto polemicamente e contraddittoriamente: modo di guardare il futuro attraverso il passato. Cfr. R. Luperini, *Fortini, finalmente*, «La letteratura e noi», 5 dicembre 2014 (<https://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/309-fortini-poeta,-finalmente.html>; ultima consultazione: 12 febbraio 2021).

Possiamo rimpiangere (come, personalmente, mi accade spesso di fare), che l'intelligenza, l'acribia, l'energia di Fortini critico non ci aiutino più a distinguere il poco vero dal molto falso nell'intrico dell'«attualità» letteraria. Ma non possiamo, di questo silenzio o rifiuto, negargli il diritto o disconoscere il senso. Il saggio, famoso, dedicato nel 1959 da Fortini alle *Poesie italiane di questi anni*, cioè di «quegli» anni del fervido dopoguerra, ci dà, riletto oggi, la misura dell'abisso che separa la fertile ambiguità del possibile dall'inerzia dell'improbabile.³⁶

Fortini, nel 1959, scriveva pensando agli autori che, pur condividendo un clima morale e stilistico con la generazione poetica precedente, provava al contempo il «mutamento di prospettive e di gusto» propri a quegli anni;³⁷ e intendendo, più che «dare indicazioni per una antologia», classificare alcuni tipi di espressione poetica in rapporto ad altre forme comunicative – distinguendo tra 1. «organismi complessi, relativamente separati dalle biografie», 2. «personaggi poetici» e 3. «singole pagine di poesia». Era alla prima categoria (e utilizzando, per l'appunto, un corpo di testo minore) che Fortini ascriveva non tanto sé quanto il proprio libro-organismo (ossia *Poesia ed errore*), utilizzando come espediente stilistico la simmetria dell'elenco – e affiancando il proprio nome a quello di Betocchi e Giudici, esponenti delle altre due.³⁸

Negli argomenti a discredito di Berardinelli, dunque, l'eleganza di Fortini nel censirsi – «e il mio, suppongo» – viene esibita come testimonianza di fedeltà a un discorso di verità, capace di riconoscere e situare di volta in volta il proprio ruolo e la propria funzione. Non è la prima, e non sarà l'ultima volta che Raboni prenderà pubblicamente le parti di Fortini contro le accuse del suo ex-allievo; e, a suggello di questa appassionata tendenza a costituirsi come difensore civico o *ombudsman* – non solo dell'autore in questione, ma anche del cittadino-lettore –, è opportuno segnalare gli sviluppi agostani di questa *querelle*:

Guarda chi si rivede: gli opposti estremismi. A tirarli in ballo non è, come si potrebbe pensare a prima vista, un questore stravolto dal caldo e dagli attentati, bensì Alfonso Berardinelli, che nell'ultimo numero di «Diario», la rivista da lui diretta assieme a Piergiorgio Bellocchio, analizza alla luce di quel concetto l'opera di quattro noti

³⁶ G. Raboni, *Altre voci, altre stanze*, «Europeo», 10 ottobre 1987, p. 137.

³⁷ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 98 fa riferimento al *Canzoniere* di Saba, al Montale della *Bufera*, all'Ungaretti del *Dolore* e al Quasimodo della *Terra impareggiabile*.

³⁸ Ivi, p. 99.

intellettuali e scrittori italiani: Fortini, Zolla, Tronti e Calasso. Non ci vuol molto per immaginare quali siano fra i quattro i due «estremisti di sinistra» e quali due «estremisti di destra»; e neanche, una volta iniziata la lettura del lungo e brillante saggio, per capire che il vero obiettivo di Berardinelli [...] è in realtà Fortini. L'avvenimento è non meno solenne che raccapricciante. La critica formalmente rispettosa, ma sostanzialmente feroce, alla quale Berardinelli sottopone il pensiero e lo stile di Fortini, suggella infatti la fine di un'epoca, quella della cosiddetta Nuova Sinistra italiana, di cui Fortini è stato per circa vent'anni «la più tenace e autorevole coscienza intellettuale», come leggiamo a pagina venti, e Bellocchio e lo stesso Berardinelli, ai tempi di «Quaderni Piacentini», rispettivamente un prestigioso portavoce e uno zelante adepto. Ma questo Berardinelli non lo dice, e proprio questa omissione è l'aspetto più doloroso e imbarazzante dell'intera faccenda. Perché tentare l'uccisione del padre anziché un'onesta autocritica? Forse B. e B. hanno visto spalancata e invitante davanti a loro la strada del centrismo, e hanno preferito scaricare le proprie colpe immaginarie su uno che non ha certo intenzione di percorrerla. Ma è lecito sperare che abbiano sbagliato i calcoli, e che la vittima predestinata continuerà a vivere quando di loro, e della loro conversione al centro, si sarà smesso da un pezzo di parlare.³⁹

Raboni, in questo scritto d'opinione, non prende semplicemente le difese di Fortini; ma, come si diceva – e, con afflato fortiniano, «in nome del futuro» – si scaglia contro la mistificazione di chi spera di offuscare la memoria storica di quegli anni faticosi e cruciali a tutto danno dei posteri. Lo fa con la tendenza alla mimesi che la critica gli riconosce – questa volta allo specchio: «feroce» nella forma ma «rispettoso» nella sostanza –, e non mancando di riattualizzare alcuni concetti-chiave della sua storica militanza critica. È il caso del lemma «centrismo», che rimanda immediatamente nemmeno più, forse, al lessico dell'attualità politica, quanto piuttosto allo scritto preparato anni addietro a recensione dei *Novissimi*, il cui tratto comune appariva essere un «atteggiamento [...] fatto apposta per dare fastidio [...] tanto a destra quanto a sinistra, per collocarsi insopportabilmente a sinistra per la destra, e insopportabilmente a destra per la sinistra».⁴⁰ Nello stesso saggio dedicato ai *Novissimi*, e con un'integrità che Raboni avrebbe preservato per tutta la vita, gli esiti maggiori della poesia fortiniana venivano individuati «là dove riesce a realizzare una poesia dell'ideologia e non una poesia astrattamente ideologica».⁴¹

³⁹ Id., *Requiem per la Nuova Sinistra*, «Corriere della Sera», 1° agosto 1993; ora in MSZ?, pp. 270-1.

⁴⁰ Id., *A proposito dei Novissimi*, «aut aut», XI, 65, 1961, pp. 464-69; poi, come *La provocazione centrista*, in P60, pp. 40-8.

⁴¹ Ivi, p. 44.

A distanza di trent'anni, questi motivi fanno ritorno «dalla fine», mutati di segno e nell'ambito di un disperato tentativo di fare i conti con un'eredità percepita come imparagonabile al presente. E se, come sottolinea argutamente Matteo Marchesini,

quando Berardinelli pubblica su «Diario» i pamphlet contro Zolla, Tronti, Calasso e Fortini [...] sul moderato e potente «Corriere», Raboni accusava i redattori di quella rivista radicale e fuori mercato di avere ucciso il padre marxiano per approdare al «centrismo»,⁴²

è altresì vero che Raboni non sembra tanto farsi forte del distintivo, quanto piuttosto chiedere conto di tutto – e tanto più di questo *insaevire in mortuum* – a un intellettuale come Berardinelli. Tanto più quanto più l'autore al quale si rivolge non è – o non è soltanto – quello fieramente minoritario di pubblicazioni come «Diario», bensì colui che replica agli attacchi dalle pagine del ben meno «radicale e fuori mercato» inserto «Libri» dell'«Unità». Come infatti fa:

Sull'ultimo numero di «Diario» ho cercato di esaminare criticamente, a volte in termini un po' satirici, quattro «stili dell'estremismo» scegliendo, per esemplificare, altrettanti saggisti italiani di oggi – Franco Fortini, Roberto Calasso, Elémire Zolla e Mario Tronti. Sul «Corriere della sera» del 1° agosto scorso, Giovanni Raboni si mostra assai poco informato e poco interessato sia ai fatti che alle idee quando sostiene che io, osando criticare lo stile di Fortini, avrei scritto una sorta di requiem per la Nuova Sinistra. In realtà, la Nuova Sinistra nata negli anni Sessanta è stata sconfitta e si è esaurita circa quindici anni fa, anche se Raboni non se n'è accorto. La critica alla cultura dell'estremismo e dell'avanguardia, sia in senso letterario-artistico che in senso politico, provai a formularla già alla fine degli anni Settanta, se devo proprio esibire il mio curriculum.⁴³

A questo punto, andrà osservato che alcuni tratti tendono ad avvicinare figure come Raboni e Berardinelli più di quanto non li dividano. La loro comune *vis* polemica sembra rifarsi non solo a un comune «stile da rivista» – quello di «Quaderni piacentini» – ma a un'architettura retorica votata alla demistificazione e alla ridiscussione di ogni pregiudizio critico. Quando Berardinelli, nel congedare il suo

⁴² M. Marchesini, *Lo scrittore invisibile: Alfonso Berardinelli*, «Il foglio», 3 maggio 2014; poi, come *Berardinelli, il critico senza scopi*, in Id., *Casa di carte. La letteratura dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 181-8: 182.

⁴³ A. Berardinelli, *Sinistra, dov'è la tua cultura?*, «L'Unità», 7 agosto 1993.

recentissimo *Giornalismo culturale*, afferma che questo tipo di lavoro non rispondeva solamente a necessità di tipo economico, ma «favoriva la *sua* inclinazione caratteriale per le forme brevi»; quando insomma sostiene di aver avuto molto spesso l'impressione di «scrivere qualcosa di molto simile a un diario in pubblico, il diario di un lettore che sceglie di leggere quello che più gli serve per dare forma a intuizioni, opinioni e umori del momento», il paragone e l'affiancamento con una figura come quella di Raboni – assunta come 'funzione' o esempio – è, di fatto, difficilmente aggirabile. «E a me sembra che valga la pena di esibire anche fuori orario, cioè al di là della loro originaria destinazione e scadenza, tutta la grossolanità dei propri scatti d'umore, tutta la volgarità della propria "faccia" giornalistica», dirà prefacendo *I bei tempi dei brutti libri*. Per non parlare, poi, del «diarismo». ⁴⁴

Anche a un livello più stilistico – con il loro incedere sospeso tra l'epigrafico e il dubitativo, la griglia compattissima e 'retorica' nel senso migliore del termine (da notare, in particolare, la *perspicuitas* che spesso e volentieri porta entrambi a distribuire nel testo sensi e significati enunciati sin dalla prima riga); l'uso particolarissimo e attenuativo di una prima persona singolare tanto presente quanto svilita, come anche le ampie arcate sintattiche che preparano, tramite l'uso dell'inciso, l'affondo critico spesso epigrammatico, non sono che alcuni esempi riscontrabili anche negli esempi sopracitati. ⁴⁵ Per entrambi, insomma, pare verificato l'asserto raboniano secondo il quale «il compito della critica dovrebbe essere, innanzitutto, quello di far risuonare sul banco le monete per distinguere le vere dalle false». ⁴⁶

A ben vedere, allora, il conflitto tra i due – a partire da presupposti tanto simili – sembra definirsi nelle sue motivazioni non tanto ideologiche quanto politiche. «Volendo fare della critica militante con una certa franchezza [...] non c'era altra strada che quella della satira», avrà modo di affermare Berardinelli, la cui disposizione a commutare integralmente i termini della satira politica in satira culturale appare quale tratto persistente al di là delle stagioni. ⁴⁷ Ulteriore esito, doppiamente

⁴⁴ Cfr. *Premessa*, in BTBL, p. 8. Quanto al «diarismo», si veda il capitolo *Una verifica quotidiana*.

⁴⁵ Circa lo stile di Berardinelli, cfr. A. Borghesi, *Genealogia di un saggista. Berardinelli tra i maestri*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 39, 2, maggio-agosto 2010, pp. 143-58.

⁴⁶ G. Raboni, *Le monete false scacciano quelle buone*, «Avvenire», 22 febbraio 1969; ora in MSZ?, pp. 19-21: 20.

⁴⁷ Cfr. M. Marchesini, *Berardinelli, il critico senza scopi*, cit. Cfr. anche, a titolo di esempio e a riprova della continuità di un pensiero, A. Berardinelli, *Satira politica sì, satira culturale no?*, «Avvenire», 28

«estremistico» e questa volta ricondotto all'attività saggistico-critica, della medesima analisi condotta da Fortini circa la pratica «extravagante» che proliferava «nella zona dell'epigramma, del quadretto, della bizzarria» osservata proprio all'interno del saggio su *Le poesie italiane di questi anni*; e a partire dalla quale, distinguendola da una tendenza «di destra» – intesa come «vendetta della seriosità della poesia corrente», «gusto del falsetto, del nonsense, del *petit rien*», la cui cerchia di accoglienza è «data da sempre» – Fortini auspicava la costruzione di un immaginario del «come se», che fingesse (e fingendo inverasse, anche a posteriori) un «significato sociale» per la poesia che la illuminasse dalla periferia, dalla soglia dei palinsesti.⁴⁸

Berardinelli sembrerebbe, volendone forse forzare (ma nemmeno troppo aggressivamente) la lettera, voler immaginare una satira culturale come ostensione di una potenza, parallela e speculare a quella politica, che non ha più – o non ancora:

direi che è un po' facile mettere in caricatura una categoria di personaggi pubblici alla quale non si appartiene; sarebbe invece un po' più difficile e rischioso fare satira sui propri colleghi. All'interno di ogni corporazione o gruppo professionale o casta si pratica un educatissimo ma spesso reticente o ipocrita *fairplay*, perché alla critica e alla satira si preferisce la maldicenza privata e «di corridoio», che non manca di essere feroce, ma si sottrae alla responsabilità di parlare in pubblico e a un pubblico, mettendo apertamente in discussione idoli e feticci, dogmi e superstizioni che la cultura, anche l'alta cultura, produce.⁴⁹

Questa tendenza, ben evidentemente, non può essere assunta da Raboni – che pure sui modi dell'umorismo, della satira e del sarcasmo compone alcuni dei suoi più incisivi, acuti o sofferti affondi recensori.⁵⁰ allo stesso modo, nonostante la funzione di «coscienza critica» (ancora, fortiniana) assunta da Berardinelli possa risultare in larga parte condivisibile, il suo oggetto – non tanto la «cultura» più o meno «alta» (e

giugno 2019 (<https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/satira-politica-si-satira-culturale-no>; ultima consultazione: 5 marzo 2021).

⁴⁸ Cfr. F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 557.

⁴⁹ A. Berardinelli, *Satira politica sì, satira culturale no?*, cit.

⁵⁰ Cfr. L. Daino, *Introduzione*, MSZ?, pp. XIX, XXV. Cfr. anche M. Marchesini, *Le sane stroncature di Giovanni Raboni*, «Il sole 24 ore», 5 gennaio 2020; poi, ampliato e con titolo *Meglio star zitti? Gli scritti su letteratura, cinema e teatro di Giovanni Raboni*, «Le parole e le cose²», 20 gennaio 2020; ora, come *L'ultimo critico col posto fisso* in Id., *Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni*, Roma, Elliot, 2020, pp. 305-19: 313-4.

occidentale), quanto la sua «classe» – lo rende non meno «ideologico», «formalistico» o «settario» degli esempi verso i quali satireggia – né meno egemonico.⁵¹

In questo senso, davvero Raboni mostra – nelle sue intime convinzioni più ancora che nella prassi – la forma più autentica e incorrotta di «materialismo dialettico», nel senso indicato da Gabriele Frasca:

In quelle «metafore da definirsi “direzionali”», dunque, se non «di “tensione”», reperite da Mengaldo come una delle caratteristiche della scrittura critica raboniana, sempre pronta a privilegiare quel «poeta, o scrittore, che da una situazione *a* muove verso una *b*», se è vero che parrebbe rivelarsi, dal momento che la tensione fra i due punti può risultare anche «perfettamente sincronica», un’«attitudine diciamo dialettica» (che «non si appaga di fissare l’esperienza di un autore in *un* carattere dominante ma vede necessaria la compresenza di *almeno due* tensioni), è altrettanto vero che s’intravede la messa in figura proprio del secondo senso della traiettoria tracciata dalla *poesia che si fa*, quello che attribuisce al poeta [...] la funzione di procedere per «aggiustamenti progressivi della vita» [...]. Difficile non reperire in tale posizione l’esito estremo di un materialismo dialettico assolutamente non di maniera, che proprio la raccolta di saggi curata da Andrea Cortellessa mette a giorno nel suo durare.⁵²

Sulla «questione diamat» in Raboni occorre aprire una sezione a parte. Tuttavia, prima di farlo sarà bene chiudere il cerchio, restituendo alla *querelle* la replica di Berardinelli al primo affondo raboniano. Accusando quest’ultimo di «maldicenza» e di «ossessione» mistificatrice – e senza dimostrarsi in grado, al contrario di quest’ultimo, di perimetrare i termini del dibattito entro i limiti dell’*argumentum ad rem* –, il critico trascina infatti e inevitabilmente la colonna in una serie di attacchi *ad hominem*:

Purtroppo polemizzare con Giovanni Raboni, prima ancora che deprimente, è impossibile. Raboni scambia la polemica culturale con la maldicenza. Ho letto la velenosa colonnina che ha dedicato a un mio articolo-conversazione con Giorgio Manacorda, autore del libro *Per la poesia* pubblicato dagli Editori Riuniti (articolo uscito su questo giornale il 24 maggio scorso). Raboni non dice niente. Niente di quello che c’è scritto nel libro, niente del contenuto dell’articolo e dell’intervista. Sembra ossessionato dalla pubblicità. La sola cosa che gli viene in mente è che Manacorda e io ci facciamo

⁵¹ A. Berardinelli, *Sinistra, dov’è la tua cultura?*, cit.

⁵² G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in *Per Giovanni Raboni*, cit., p. 52. Le citazioni di Frasca sono tratte da P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 109; e A. Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, cit., pp. 394-5.

pubblicità, dato che nel libro si prendono in considerazione anche un paio di testi dello stesso Manacorda e miei. Raboni trova questo scandaloso. Puritanesimo strano per un esperto, come lui, di attività letterarie.

Non credo comunque che le polemiche siano traducibili in pura maldicenza, anche se in Italia succede quasi esclusivamente questo. La carriera critica di Raboni lo ha portato a una specie di repentina conversione. Prima era immancabilmente squisito e apologetico ogni volta che fosse certo di avere a che fare con un generico «materiale poetico». Da qualche anno è diventato un tremendo stroncatore. Non so francamente che cosa lo abbia portato a cambiare pelle. Il risultato è comunque questo: che anche lui, letterato notevole, contribuisce a incrementare il clima di rissosa e un po' meschina indifferenza alle idee che caratterizza la nostra cultura letteraria. [...] Con la sua autorevolezza e cultura, Raboni è uno dei maggiori responsabili del discredito pregiudiziale che ormai ricade immancabilmente su ogni nuovo libro di poesie. Gli addetti editoriali scappano via quando sentono parlare di un manoscritto di versi. È solo cinismo o c'è qualche motivo reale? I cosiddetti difensori della poesia hanno difeso per anni una poesia che non c'era. Sperperare tesori di sottigliezza per promuovere tanta mediocrità non è stato un buon affare.⁵³

Le considerazioni che occupano la sezione centrale del commento non possono che suonare familiari a chi avesse anche solo una minima dimestichezza con le questioni che, da trent'anni a questa parte, macerano nel risentimento e nell'insoddisfazione le «patrie lettere». Ma qui è più opportuno sottolineare come quanto ricusato da Berardinelli, pur sotto forma di convinzione maturata negli anni – e soprattutto a partire dal disconoscimento dell'hegelo-marxismo forse più attinente alla sua concezione del mondo che non a rivolgimenti politici, al suo radicale individualismo aristocratico-liberale che non a una vera e propria «svolta centrista» – intessa con i propositi critici raboniani un rapporto di vicinanza quanto mai distante:

Chiunque tenti nel nostro paese di mettere in discussione una tendenza e un costume culturali può essere certo che le sole risposte che avrà saranno due: congiura del silenzio e colpi bassi. [...] La poesia, se c'è, non dovrebbe avere bisogno di essere troppo teorizzata e propagandata. Ma allora sarebbe indispensabile la presenza di un pubblico e di una critica dotati di gusto e di giudizio, in grado di scegliere e di capire *semplicemente leggendo*. Questo non avviene. Anche i maggiori editori italiani di poesia, mal consigliati, hanno pubblicato negli ultimi quindici anni una quantità imbarazzante di libri scadenti: che giustamente nessuno legge, e che, anche volendo, non possono essere letti, perché le parole sono

⁵³ A. Berardinelli, *Raboni, mode e conversioni*, «L'Unità», 21 giugno 1993.

accozzaglie senza senso né arte. Alla terza pagina si è già esasperati.⁵⁴

Vero è che anche per Raboni, interrogato quella stessa estate circa le nuove strategie di promozione e diffusione messe a punto da vari punti vendita per fare fronte alla crisi da sovrapproduzione dell'editoria, «un libro buono si promuove da sé, senza bisogno di tante iniziative».⁵⁵ Ma questo parere, valido per la narrativa, muta quando si discorre di poesia. Laddove in altri campi «l'informazione data dalla critica è comunque preceduta» da altri e più moderni mezzi d'informazione e di diffusione, per quanto riguarda la poesia – dove tutto questo non accade, o quasi – «la recensione, l'indicazione critica potrebbe avere ancora, se esercitata correttamente, un grande spazio e un'influenza decisiva». Da un lato, insomma, vi è ciò che si dovrebbe o potrebbe fare; dall'altro, sempre e in tensione, ciò che si fa:

la cosa più deprimente e più pericolosa non è tanto il silenzio sulla poesia, quanto il modo in cui il silenzio, di tanto in tanto, viene rotto. I «servizi» sulla poesia sono, in genere, tali da dissuadere i lettori della poesia. E la recensione di chissà quale libro fatta chissà come per fare un favore a chissà chi e infilata a caso in un punto qualsiasi della pagina o dell'inserto non è «meglio di niente», è peggio, molto peggio di niente, perché disorienta, genera confusione, disinforma... Se chi dovrebbe decidere e scegliere non sa (e, in genere, non lo sa) quali sono i libri di cui bisogna parlare, va a finire che nessuno si occupa di Wallace Stevens o dell'edizione critica di Cavalcanti, mentre, magari, ci si occupa tempestivamente della plaquette del dilettante torinese (su «Tuttolibri») o dell'esordiente amico dell'amico del vicedirettore o dello stesso recensore (da qualsiasi altra parte). E il lettore cosa dovrebbe pensare? Che quell'esordiente è più importante di Stevens o di Cavalcanti?⁵⁶

L'oggetto della contesa comincia a delinarsi proprio a partire dalla convergenza, in Raboni, di una precisa direzione critica – che, a distanza di cinque anni (ma il computo si potrebbe estendere) può apparire mutevole, cangiante o semplicemente «tirannica» solo a patto di non comprendere che è l'oggetto del contendere, e non i contendenti, a catturare l'attenzione del critico. Basterebbe citare, in proposito, la difesa di Bellocchio assunta di fronte ai critici che, da destra e da

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ V. D'Angerio, *Il primo capitolo è gratis: purché il lettore abbocchi*, «Corriere della sera», 4 agosto 1993.

⁵⁶ A. Romeo (a cura di), *Intervista a Giovanni Raboni*, cit., pp. 46-8: 46-7.

sinistra, si mostravano intenzionati, più che a contestarne la condotta, a distruggerne l'eredità.⁵⁷

In questo caso, la pratica autopromozionale e la carica «centrista» di Berardinelli contro Fortini, attaccate da Raboni in quanto merito della questione di per sé stesse – e contestate da Berardinelli in quanto errori – danno modo di osservare come, a parità di «effetti», le premesse dei due discorsi critici sanciscano anche le divergenze più irrimediabili tra i due. A cominciare da un'idea di «pubblico» – che Berardinelli, pur capovolgendola, eredita sostanzialmente da Montale: «viziato all'origine, perché autoreferenziale», composto essenzialmente di poeti o aspiranti tali, le caratteristiche del «pubblico della poesia» (che Eusebio poteva ancora considerare, proprio perché postulava un suo preciso mercato in espansione, nei suoi aspetti più deteriori) sono per Berardinelli una concausa principale della sua obsolescenza.⁵⁸ Raboni, invece, in uno dei suoi rarissimi «atti di fede», tende a volerne considerare le possibilità latenti:

La questione è, a questo punto, davvero decisiva. Se il pubblico non esistesse, tutto quello che abbiamo detto sinora sarebbe davvero insensato, sarebbe destinato a rimanere lettera morta. Purtroppo, non mi sembra possibile rispondere a questa domanda se non nei termini di una pura professione di fede. La statistica non ci aiuta di certo. Sappiamo che in Italia ci sono decine, forse centinaia di migliaia di persone che scrivono versi (orribili versi, naturalmente) mentre ci sono poche centinaia o, al massimo, pochissime migliaia di persone che leggono poesie. Come punto di partenza non è davvero confortante. Ma come si fa a escludere che esista un pubblico potenziale, un pubblico di lettori «puri», che non diventa un pubblico effettivo solo perché nessuno fa niente, perché nessuno (non la scuola, non gli editori, non la stampa, non la televisione o la radio) si adoperi a favore di questa trasformazione?⁵⁹

Alla tendenza panoramica di Berardinelli, Raboni oppone le testimonianze della propria fedeltà alla «poesia che si fa», caso per caso e prove alla mano. Non saranno allora tanto gli estremi di questo triangolo immaginario a mutare – poesia, critica, pubblico – quanto la tendenza ad assumerli idealisticamente come valori assoluti o,

⁵⁷ G. Raboni, *Avanti o popolo forza Corto vincerà*, «Corriere della sera», 21 maggio 1995; ora in Msz?, pp. 323-4.

⁵⁸ V. Merola (a cura di), *Alfonso Berardinelli: il pubblico della poesia*, «Rai letteratura», novembre 2019 (<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Alfonso-Berardinelli-il-pubblico-della-poesia-6b1b16dd-173e-405e-92f3-065166dc4c61.html>; ultima consultazione: 22 febbraio 2021). Cfr. anche E. Montale, *La poesia si vende*, «Corriere della sera», 11 novembre 1949.

⁵⁹ Ivi, p. 48.

invece, a dissolverli nella pluralità delle loro infinite circostanze. Si osservi, ancora, come il discorso di Raboni preserva la sua omogeneità e coerenza proprio nel ricorso paradossale a forme insieme «plurali» e «singolative» – che è poi la medesima attitudine che gli fa prediligere il «noi» all'«io», e che gli è valsa in sede critica il medesimo titolo di «anonimo del Novecento» riservato a Solmi.⁶⁰

Così come la «poesia in carne ed ossa» rimpiazza il suo «fantasma» negli esiti singolari delle «poesie», così ogni possibile pubblico è giocoforza composto di «lettori», più o meno «poeti»; e così anche per certi «critici», quando «pretendono di essere creduti sulla parola» senza alcuno «sforzo di far apparire l'oggetto, per suggerirci in che modo la scrittura in questione è “bella” o «radicale» o come diavolo sembra loro che sia».⁶¹ In questo senso, le distanze che lo separano dall'assiologica contemplazione berardinelliana di assoluti – «la» poesia, «un» pubblico, «una» critica – non potrebbero essere più marcate. Per quest'ultimo, la questione si pone nei termini al contempo «polemici» e «precettistici» di un'aristocrazia tradita; Per Raboni, di un «renderci partecipi», di un «farsi e farci capire» democratico ancorché inappagato.⁶²

Ad ogni modo, concordemente a Berardinelli, Raboni muove da una feroce avversione per i meccanismi dell'industria (e dell'industria editoriale nello specifico); così come per la complicità più o meno volontaria di tanta critica letteraria a questo sfacelo disorganizzato. In questo senso, la critica di Berardinelli coglie nel segno: da qualche anno, e senza apparente possibilità di comprendere «cosa lo abbia portato a cambiare pelle», Raboni «è diventato un tremendo stroncatore». Questo giudizio, condotto nel merito della sua scrittura saggistica, trova dei riflessi speculari nella pratica poetica raboniana, a riprova di un'incrollabile coerenza di fondo. È Bianca Maria Frabotta a osservarlo, apparentando il «furore iconoclasta» del polemista alla «brusca e fosca impennata» delle tematiche e delle forme lungo gli anni Ottanta:

Volendo esprimere un'opinione critica sull'ultima raccolta poetica di Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero*, non si può non correre col pensiero al «personaggio» cui negli ultimi anni Raboni ha voluto abituarci con i suoi interventi pubblici sempre più perentori e taglienti, sia sul piano letterario che in quello più immediatamente

⁶⁰ G. Raboni, *Un grande minore del Novecento*, «Il Messaggero», 10 agosto 1984; ora, come *Solmi, anonimo del Novecento*, in PSF, pp. 91-3. Cfr. anche A. Afriso, *Raboni critico di poesia*, cit., p. 231.

⁶¹ G. Raboni, *Quel gergo arrogante dei critici*, «Corriere della sera», 25 luglio 1993.

⁶² *Ibid.*

politico. Il mutamento è sotto gli occhi di tutti. Il sensibilissimo lettore di poesia, il commentatore aderente e vibratile di esperienze esistenziali e linguistiche anche assai distanti dalle sue, ha quasi di colpo rinunciato a quelle facoltà di «mediazione» che il codice stesso della critica letteraria comporta e che in lui proliferavano come un talento naturale. Il nuovo Raboni polemistà e battagliero agisce come se la crudezza e il cinismo che hanno segnato la storia italiana degli ultimi due decenni non gli consentissero più la malinconica «perplexità» e il fecondo dubbio sospettoso di ogni certezza che il magistero di Sereni gli aveva consegnato. Ormai molti anni fa, proprio a proposito di Sereni, Fortini aveva ricondotto il suo «esile mito» alla crisi di quella cultura positivista che aveva eletto Milano a capitale morale d'Italia. Oggi che quella crisi ha toccato il suo fondo e non valgono certo a ripararne i danni le grottesche contraffazioni leghistiche, si ha l'impressione che Raboni si sia assunto il compito, meglio ancora la missione, di rappresentarne il dramma con iconoclastica desolazione, impegnandosi insieme a trovare, nella severità e nel rigore, la strada di una possibile redenzione.⁶³

Effettivamente, il 1981 non funge da spartiacque di una vicenda puramente individuale. A ben vedere, e al di là di ogni banalizzazione sistematica in sede di storiografia, è un'intera costellazione di «destini generali» a lacerarsi insanabilmente a quelle soglie:

La «marcia dei quarantamila» alla Fiat di Torino del 1980 avrebbe segnato un momento periodizzante [...]. La sinistra italiana iniziava a sperimentare la crisi della propria «ragione sociale», i tempi nuovi e i mutamenti ne mettevano in discussione le «ragioni storiche». Una percezione della «crisi del comunismo» e del socialismo a livello europeo e internazionale si stava dando inoltre come conseguenza dei nuovi criteri di orientamento della politica statunitense (Reagan) e britannica (Thatcher) nei confronti della «questione sovietica» tra il 1979 e il 1981, gli anni della decisione NATO dell'istallazione degli euromissili, dell'invasione sovietica dell'Afghanistan e del colpo di Stato in Polonia. [...] la cultura politica comunista in Italia sarebbe rimasta incardinata nella sua «resistenza al cambiamento» e nella difficoltà di rigenerare la «cultura della rivoluzione».⁶⁴

Sono, insomma, gli anni della nascita e della diffusione di alcune sintesi terminologiche destinate ad avere lungo corso nel nostro comune orizzonte storiografico. Definizioni vere e proprie, come quella di «anni di piombo» –

⁶³ B. M. Frabotta, *Fissati al chiodo del presente*, «L'indice dei libri del mese», XI, 6, giugno 1994, p. 9.

⁶⁴ A. Masini, *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, «Meridiana», 92, 2018, pp. 187-210: 196. Cfr. anche N. Guerra, *Il linguaggio politico della sinistra e della destra extraparlamentari negli «anni di piombo»*, «Italian studies», 76, 4, novembre 2021, pp. 406-20.

banalizzazione del tedesco *Die Bleierne Zeit* («Il tempo plumbeo»), film di Margarethe von Trotta appunto del 1981 – cominciano in effetti ad entrare in circolazione nell'uso comune proprio in questo periodo; ma è il caso anche di altri nodi concettuali, dapprima elaborati in ambito «movimentista» e in seguito diffusi ampiamente dalla stampa nazionale.⁶⁵

Tra questi, quello più longevo (e meno caro al Raboni critico e «storiografo») è senza dubbio «riflusso», che nel linguaggio politico e giornalistico segnala, «in un clima di caduta di grandi tensioni politiche e sociali» e di «aspettative deluse», il «ritorno a valori ritenuti superati o retaggio del passato», e un «ripiegamento nella sfera del privato, con concomitante disimpegno politico e sociale».⁶⁶

Nei primi anni Settanta, il termine oscilla infatti tra un significato «post-rivoluzionario» (con riferimento all'ondata sessantottina) e uno elettorale – propugnato soprattutto dagli ambienti più vicini al PCI per connotare una svolta moderata delle masse operaie. Nascono attorno al 1977 le prime attestazioni «pop» – destinate, a partire dal 1978, a generare un vero e proprio dibattito sul ritorno o «trionfo del privato»:

«È il riflusso»: ripetuta con intonazioni diverse, la frasetta sembra lo slogan-ipotesi del momento, il ritornello-analisi che giustifica tutto e tutto rende fatale. Più o meno, il riflusso dovrebbe essere la restaurazione dei principi di autorità, gerarchia, unitarietà e moderazione, dopo un periodo di finta rivolta scapocchiona. Ma come sarà noioso, tra cinquant'anni, leggere ancora una volta sui libri di storia che «la borghesia non seppe allora cogliere la sua occasione di...», eccetera, eccetera, eccetera.⁶⁷

Le conseguenze «sociologiche» (anche solo attenendosi all'ambito poetico) sono in questo senso evidenti, e propagandate ben più delle cause. Il 1979 è l'anno del Festival di Castelporziano, altro riconosciuto spartiacque storico-poetico: se un assente come Giovanni Giudici, a pochi mesi dai fatti, poteva ancora reputarla «un rifiuto di passività» più che un'«ansia di protagonismo», e in definitiva il segno di una

⁶⁵ Al riguardo, cfr. A. Sebastiani, *La lingua e l'immaginario culturale: discussioni, percorsi, strumenti*, in F. Frasnèdi, A. Sebastiani (a cura di), *La lingua e la cultura italiana. Studio linguistico e immaginario culturale*, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 64. È

⁶⁶ *Riflusso*, «Enciclopedia Treccani» (<https://www.treccani.it/vocabolario/riflusso/>; ultima consultazione: 14 gennaio 2021).

⁶⁷ L. Tornabuoni, *Il riflusso*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1977. Il termine «trionfo del privato» si rifà all'omonimo pamphlet di E. Galli Della Loggia, *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

«implicita rivendicazione di diritti da parte di coloro che sono destinati ad ascoltare nei confronti di coloro che sarebbero istituzionalmente delegati a parlare», oggi sappiamo interpretarlo come autentico punto di rottura dell'estrema divaricazione tra discorso dei poeti e discorso della società alla fine degli anni Settanta.⁶⁸ Lo «stronzi fascisti» rivolto da Dario Bellezza alla platea dell'*happening* – contrapposto all'«andate a fanculo tutti, mi avete rotto il cazzo» che l'anonimo annunciatore della cena a base di minestrone – valga a compendiare l'estrema inestricabilità e centralità di questo nodo.⁶⁹

A questo «picco spettacolare» segue quello «editoriale». Il 1980 è l'anno di *La parola innamorata* a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro – che si fanno carico di presentare i «poeti nuovi» con alcune disarmanti pagine di introduzione:

No alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci (con contaminazioni ora crociane, ora lukacsiane) che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione internamente etica e politica dell'arte (valori positivi, esemplarità, contenuto ideologico, rispecchiamento, ecc.) che trova arcaici e grotteschi archi di volta nei pinnacoli dei *Quaderni* come «la coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentate storicamente».⁷⁰

A partire da queste premesse (o da queste conseguenze) troviamo più o meno realizzate o inverate le caratteristiche di questa stagione definita del «riflusso»: il «rifiuto della politica», il trionfo di un individualismo attivo corrispondente a una «passività di massa», l'ottimismo consumistico insensato e quasi apologetico –

⁶⁸ Cfr. G. Giudici, *Un poeta da Luanda a Castelporziano*, «L'Unità», 22 settembre 1979. Riguardo a Castelporziano, cfr. almeno G. Mazzoni, *Per una storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit.; G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, cit., pp. 142-6; G. Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in B. Manetti, S. Stroppa D. Dalmas, S. Giovannuzzi (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 15-34: 18-9; S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. vol. III, Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-8. Sulla questione, cfr. anche A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

⁶⁹ S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005, p. 115. Le citazioni sono riportate in G. Mazzoni, *Per una storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 10.

⁷⁰ G. Pontiggia, E. Di Mauro, *La statua vuota*, in *Iid.* (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 9-15: 10.

spacciato, tra una crisi economica e l'altra, come un nuovo «miracolo economico» o «rinascimento» – parola, curiosamente, sempre più in voga nella nostra storia recente, con il suo portato sospeso tra l'illusione e la frode.

D'altronde, Raboni stesso osserverà a quasi vent'anni di distanza come le due eventualità auspiccate dall'emergere della pratica delle letture pubbliche – un miglioramento dei rapporti tra poesia e pubblico e uno stimolo conseguente a versi più direttamente comunicativi – non abbiano a conti fatti avuto luogo:

Il pubblico, che pure in quegli anni ha veramente affollato le più riuscite manifestazioni del genere (dal Festival di Castelporziano, con successivi sviluppi in diverse altre sedi romane, alle varie edizioni di «Milanopoesia»), si limitò a consumarne l'aspetto spettacolare, continuando a ignorare l'importanza e il piacere della fruizione privata dei testi; e quanto ai poeti, la mia impressione è che abbiano vissuto il tutto come un puro momento di esibizionismo e di gratificazione personale e non abbiano deviato di un centimetro, per il resto, dalla strada che stavano percorrendo.⁷¹

Queste due superfici a contatto tradiscono l'intima discrepanza che rendeva estranee e asimmetriche due differenti esperienze della poesia: quella tra spettacolo – «pubblico» e «del pubblico» – e fruizione – sempre più assente, e comunque scalzata dalla convergente e sempre più «privata» missione del poeta.

Sull'asse del privato e del pubblico si impernia uno sprezzante giudizio per la categoria di «riflusso» – ormai assurda, si diceva, al grado della comunicazione giornalistica quotidiana:

Decisamente, quello che corre è, per la narrativa italiana, l'anno di tutto ciò che *non* è romanzo: l'anno del racconto o raccontino, dell'apologo, dell'apologo sceneggiato, dell'operetta morale, sino al limite estremo (e, a mio avviso, non necessariamente negativo) della «prosa d'arte». Come mai? Meglio, per il momento, non tentare di rispondere a questa domanda: potrebbe anche trattarsi di un fenomeno passeggero, di una serie di coincidenze fortuite (non dimentichiamo che non più tardi dell'anno scorso eravamo in parecchi a credere che il romanzo italiano stesse per decollare). Soprattutto, meglio non azzardare spiegazioni di carattere sociologico, a rischio, se no, di cadere nell'orripilante dibattito-sciochezza sul «riflusso», sul «ritorno al privato» ecc. (come se le macrostrutture fossero per forza «pubbliche», e le microstrutture per forza «private»...). Insomma, limitiamoci a constatare, ad

⁷¹ G. Raboni, *Il poeta fa spettacolo ma non si fa leggere*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1998; ora in *Msz?*, pp. 375-6.

allineare fatti singoli e concreti: alla statistica, e alle spiegazioni, ci penseremo – se proprio sarà il caso – più tardi.⁷²

Anni dopo, ospite a «Mixer cultura», Raboni avrà modo di esplicitare e generalizzare questa convinzione: che la vitalità della narrativa italiana, cioè, stia proprio nella presenza di «qualcosa che non è romanzo ma è sul punto di diventarlo».⁷³ Tuttavia, nella contemporaneità del giudizio, resta cruciale la messa in sequenza di «fatti singoli e concreti»: ciò che Raboni intende difendere, in questa sede, non è tanto la «microstruttura» in sé (di cui la poesia potrebbe costituire, in controluce, il limite estremo e più rappresentativo), minacciata da un discorso sempre più legiferante e onnicomprensivo; quanto piuttosto l'idea che, in una certa misura, la letteratura possa segnare il punto di rottura entro cui – e nello stesso momento – la sua esistenza «autonoma» rispetto alle griglie categoriali vigenti non è per questo relegata nel «privato», confinata altrove che nella realtà. Una «messa in sequenza» – e dunque una storicizzazione – in certa misura «eteronoma»:

Ebbene sì: il testo basta a se stesso. Il fatto che la conoscenza di elementi pre-testuali e con-testuali possa arricchire la fruizione (se non, a volte, renderla *tout court* possibile) non solo non smentisce ma, a mio avviso, rafforza la tesi dell'autonomia del testo. Il testo è ciò che *risulta*. Il che non toglie, ovviamente, ma al contrario implica, che il lettore abbia il diritto (e forse anche il dovere) di riconoscere ciò che ha concorso a formare, a determinare tale risultanza (o risultato).⁷⁴

Sia sul versante poetico che su quello critico, e a diversi livelli di pronuncia del discorso (più o meno contemporaneo o retrospettivo rispetto al proprio oggetto), si ha così modo di constatare come per Raboni – con movenze solo in superficie concordi allo strutturalismo – il problema si ponga non tanto nei termini di un'adesione più o meno con riserva a un «ordine» del discorso (sia esso quello programmatico ed *ex ante* dell'ideologia comunista ufficiale o quello, altrettanto ideologico ma *ex post*, di un «realismo capitalista»); quanto piuttosto a partire dal solo discrimine costituito

⁷² G. Raboni, *Recensione a R. La Capria, Fiori giapponesi*, Bompiani, Milano 1979, «Tuttolibri», v, 18, 12 maggio 1979, p. 16; ora in *MsZ?*, pp. 85-6: 85.

⁷³ *Che senso ha, in letteratura, il re-censore?*, «Mixer Cultura», regia di C. Giannotti, S. Spina, conduttore A. Bagnasco, 2, 27 febbraio 1987 (<https://www.raiplay.it/video/2018/09/Mixer-Cultura---Puntata-del-27021987-91f9ea39-4b72-4e09-bb35-9a185d59c202.html>); ultima consultazione: 8 febbraio 2021).

⁷⁴ Cfr. G. Raboni, *Risposte al questionario*, in M. Bettarini, S. Batisti (a cura di), *Chi è il poeta?*, cit., p. 148.

dall'oggetto e dalla sua concreta singolarità – unica misura consentita per quella «risultanza» che è la scrittura poetica e quella «messa in relazione» che pertiene all'atto critico.

È in questo senso che Luca Daino discute la lunga fedeltà di Raboni al magistero di Enzo Paci, da cui apprenderebbe sguardo e postura fenomenologici tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta – all'epoca, cioè, della sua più intensa e continuativa collaborazione presso «aut aut» – integrandoli senza soluzione di continuità alla lezione modernista di cui, tra i venti e i trent'anni, andava appropriandosi.⁷⁵ Ed è in questo senso che l'imperativo «dubitativo» di parlare della «poesia che si fa» riverbera, quarant'anni dopo, nell'invito a «rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne ed ossa».⁷⁶

Sul medesimo solco, e seguendo alcune significative risposdenze cronistoriche, Daino giunge a situare il termine dell'esperienza raboniana ad «aut aut» in corrispondenza del 1966, anno in cui Paci darà via a un «tortuoso progetto di avvicinamento della fenomenologia al materialismo storico e dialettico, facendo della rivista, nel decennio successivo, “una voce significativa e non poco ascoltata nell'ambito del marxismo critico più radicale”»;⁷⁷ e, in definitiva, giungendo rapidamente a situare questa contingenza nell'ambito di un rifiuto «ideologico» dell'ideologia:

Theodor Adorno ha scritto che: «L'idiosincrasia dello spirito lirico nei confronti del predominio delle cose è una forma di reazione alla reificazione del mondo». Come accennato, Raboni, almeno negli anni fin qui oggetto del nostro discorso, non ha sperimentato una simile avversione: al contrario, proprio la sua disponibilità e transitività verso il reale, che pure risulta enigmatico e a tratti minaccioso all'io poetante, lo hanno reso tutto sommato estraneo al pensiero hegeliano-marxista e alle altre tradizioni filosofiche e teologiche novecentesche che muovono dalla negazione del presente. [...] Raboni ha chiamato in causa la ricchezza e le mille sfumature dell'esperienza vissuta in opposizione alle astrazioni delle

⁷⁵ Cfr. L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit., pp. 141-69.

⁷⁶ Cfr. G. Raboni, *La poesia che si fa*, «Approdo letterario», IX, 23, aprile-giugno 1963, pp. 67-70; poi in P60, pp. 283-7; cfr. anche Id., *Parole, ritmi e immagini per costruire mondi*, in «Corriere della Sera», 2 febbraio 2004; poi, con tagli e come *Premessa*, in PSF, p. 5; ora, integralmente, in MSZ?, p. 418.

⁷⁷ Cfr. P. A. Rovatti, *Il coraggio della filosofia, «aut aut», 1951-2011*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 16. Cfr. L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit., p. 144.

ideologie politiche: «ho, devo confessarlo, un interesse scarsissimo per le utopie».⁷⁸

A conclusione di un *excursus* citazionistico che si vuole tanto più inoppugnabile quanto più tende alla mescolanza non solo di tempi e di figure (il poeta e l'opera, il profilo intellettuale e le dichiarazioni pubbliche), ma anche e soprattutto di prestiti terzi – è il caso, qui, delle affermazioni di Paci, utilizzate come surrogato e rinforzante delle parole di Raboni – un'ulteriore testimonianza dagli ultimi anni è chiamata a riordinare e a mettere opportunamente a sistema questo quadro:

io non sono stato ideologicamente convinto di nulla [...]. Quelli sono stati gli anni della mia amicizia con Giorgio Cesarano, che invece ha avuto una vera e propria vicenda politica, ed è stato un militante della sinistra di battaglia [...]. Io sono stato sempre molto lontano da queste cose, ma siccome ero suo amico e lo apprezzavo molto come poeta, ho in parte seguito con lui queste vicende. Per la verità le ho seguite, a pensarci adesso, un po' da turista, però mi incuriosivano: andavo alle manifestazioni [...]. Fra l'altro ero già critico di «Avvenire».⁷⁹

Per attenersi qui alle citazioni primarie, si constata come gli estremi cronologici entro cui queste citazioni hanno luogo (e che datano tra il 1977 e il 2003), unitamente al loro valore riepilogativo, sembrano non lasciare spazio a repliche – per quanto possa suonare quantomeno bizzarro associare l'intera vicenda intellettuale di Raboni a un integerrimo e quasi «ideologico» esercizio di astensione dalle ideologie e dalle «utopie». In effetti, il *furor* che muove Daino nella discussione dettagliata del primato fenomenologico raboniano, e in seguito dell'interruzione della sua «fiduciosa apertura [...] verso lo stato di cose presente» che sta alla base dell'amarezza e della disillusione che lo caratterizza dalla metà degli anni Ottanta in avanti, sembra intimamente legata alla ricerca di una chiave di lettura della sua figura esplicitamente non- (o meglio, anti-) *engagée*-ideologica-marxista:

Sappiamo che Raboni, fra anni Sessanta e Settanta, ha scritto, a caldo, poesie legate a rilevanti fatti di attualità politica: poesie da lui

⁷⁸ L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit., pp. 153-4; cfr. anche G. Raboni, *Sette domande sui poeti e la poesia*, a cura di E. Chierici, «Nuovi argomenti», 62, aprile-giugno 1979, p. 25; e T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961* (1961), Torino, Einaudi, 1979, p. 49.

⁷⁹ G. Raboni, «*Vivere almeno al cinquanta per cento*», cit., p. 13. La citazione è tratta da L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit., pp. 154-5.

definite le più «intime» e «private», manifestando una contraddizione che solo in un'ottica fenomenologica possiamo riconoscere come fittizia. Difatti, Raboni non ha preso parola a proposito di questioni di portata collettiva indossando le vesti dell'«intellettuale che sa», secondo la consuetudine già illuminista e poi marxiana dello scrittore *engagé*; ma unicamente in quanto uomo concreto che parla di quel che ha visto e vissuto in prima persona.⁸⁰

Insomma: ricorrendo a un altro magistero decisivo per Raboni – quello esercitato da Vittorio Sereni – e prestando di questo le parole dedicategli da Fortini in un importante saggio critico, si direbbe davvero, con Daino, che quella di Raboni sia «una poesia che si vuole [...] tanto più “civile” quanto più aborre da formule politiche».⁸¹ Tuttavia, la stessa sostanza di questo recupero e questa problematizzazione – vettori di forza uguale e verso contrario atte a motivare e ed equilibrare (se non a rovesciare) un'esperienza della vita e, per un certo tratto, anche di lotta – mettono in allarme. Si tratterà allora di discernere e districare quanto, assunto integralmente in nome di uno sguardo sul mondo, potrebbe dare adito a fraintendimenti anche cospicui.

Si ritiene, ovviamente, legittimo e documentato quanto pertiene all'estraneità di massima di Raboni a certe posture da vecchio *engagement*, così protese a subordinare integralmente ogni oggetto alla luce dell'ideologia. D'altronde, la consapevolezza dei rischi di questa «cattiva immediatezza» – che tende a politicizzare direttamente la letteratura e, per converso, a rendere la politica un fatto per lo più estetico – è viva in Raboni come in molti altri intellettuali e poeti italiani dell'epoca. Così come sembra piuttosto viva la tensione a non gettare, insieme ai «pifferi» e alle spoglie del vecchio *engagement*, l'idea di una funzione insopprimibilmente politica nel «fare» dello scrittore. È questo, d'altronde, il senso più profondo di «Questo e altro» – posto che l'«altro» sia davvero il mondo (più o meno husserlianamente «della vita»), e non la letteratura stessa in quanto invincibile oltre.

A questo riguardo – e servendoci a nostra volta del pensiero di Paci –, è opportuno ricordare che ben prima della sua «svolta», nel 1963, il filosofo intesseva un punto di contatto tra Marx e Husserl:

⁸⁰ *Ibidem*, p. 181. I riferimenti di Daino vanno a G. Raboni, *L'alibi del morto*, in Id., *Cadenza d'inganno* [1975], ora in OP, pp. 118-9; e Id., *Notizie false e tendenziose*, ivi, pp. 120-1.

⁸¹ Cfr. F. Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», IV, 26, marzo-aprile 1966, pp. 63-74: 67; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 633.

Come l'uso borghese della scienza è sulla falsa via della scienza, così la *praxis* del proletariato, opponendosi alla scienza borghese, sarà sulla via vera della scienza e nello stesso tempo, proprio per questo, potrà costruire una società, non solamente fondata, ma fondata su una storia che non è su una cattiva via. [...] L'analisi scientifica del marxismo è un'analisi che segue il corso reale delle cose e la buona via della storia. L'uso cattivo delle categorie dell'economia è astratto in quanto è il contrario dello svolgimento reale e del senso di verità di tale svolgimento. Dunque anche la società capitalistica che si riflette nel falso uso dell'economia è il contrario della società reale. È una società capovolta, nella quale l'astratto è concreto e il concreto è astratto, nella quale la natura fisica diventa rapporto sociale e il rapporto sociale diventa natura fisica. Il marxismo, rovesciando il rovesciamento del reale che caratterizza la società capitalistica, e cioè negando la negazione, fonda, nel medesimo tempo, la scienza e la società secondo un significato di verità.⁸²

Ora: è doveroso osservare come per Raboni non si tratti tanto di «negare», quanto di «includere» la negazione entro un discorso che – per riprendere la nomenclatura benjaminiana – risulti citabile dunque redento. Né è necessario discutere la sua aderenza più o meno posturale o ideologica al marxismo ai fini di una valutazione integralmente «politica» di quella vicenda intellettuale apparentemente così estranea. Sarà bene quindi «sospendere la sospensione» – per dirla con le parole di un poeta e di una raccolta tutto sommata poco amata da Raboni – e ridiscutere alcuni degli assunti sui quali poggiano le necessità di questa ricognizione e le implicazioni di questo giudizio. Un buon documento da contrapporre ai precedenti è quello che, a distanza di molti anni dalla morte, dedicherà al ricordo dell'amico Giorgio Cesarano – con il pretesto della ristampa di *Manuale di sopravvivenza*:

Oltre e prima che un appassionato militante della sinistra libertaria e, da ultimo, un originale esponente della cosiddetta «critica radicale» del capitalismo, Cesarano è stato infatti un poeta: un poeta che a un certo punto – non smentendo, anzi in qualche modo suggellando ciò che sino a quel momento aveva, come poeta, voluto e saputo scrivere – ha deciso di abbandonare la poesia. A fare da discriminante, una data sin troppo simbolica (ma originariamente, per chi abbia ancora capacità di ricordare, un nodo concretissimo di fatti e di emozioni): il '68. Cesarano, poco più che quarantenne, partecipò al movimento dei giovani con un fervore, oserei dire con una nostalgia del presente che non potevano non lasciargli il segno di un'ustione immedicabile; e ne testimoniò in un diario-racconto, *I giorni del dissenso*, che bisognerebbe trovare il coraggio di

⁸² E. Paci, *Il significato dell'uomo in Marx e in Husserl*, «aut aut», 73, 1963, pp. 10-21.

rileggere. Era, in quel momento, un poeta affermato, con due libri all'attivo [...] che furono tra i primi a fornire un plausibile e duraturo fondamento espressivo all'intenzione, molto sentita in quegli anni, del «romanzo in versi». Quando Cesarano, di colpo, rinunciò a tutto questo per dedicarsi interamente prima al lavoro politico con un numero sempre più esiguo di compagni e poi a una riflessione teorica severamente e dolorosamente solitaria, era convinto, credo, di compiere l'unico gesto rivoluzionario ormai consentito a un artista: sopprimere con la propria arte la sottomissione al «dominio reale del capitale» che in essa oggettivamente, inevitabilmente si incarna e si perpetua. È una convinzione che non mi è mai riuscito di condividere con lui anche se, adesso come allora, sento di non avere niente da opporgli tranne un'evidenza più fisica che concettuale: la diversità, l'alterità, comunque, della poesia; e l'amarrezza che provo ripensandoci non è tanto di non averlo fatto (non è certo così che avremmo potuto, io o altri, indurlo a risparmiare la propria vita) quanto di non averlo fatto per una sorta di indifferenza, forse di insofferenza nei confronti di qualcosa che mi sembrava in lui una forma di integralismo ideologico ed era invece, probabilmente, la forma stessa della sua integrità intellettuale.⁸³

Oggi un intero carteggio fa luce sull'intenso rapporto umano, intellettuale e poetico tra Raboni e Cesarano; e più di una parola occorrerà dire sulla sua importanza in sede critica.⁸⁴ Ma qui, tra queste che sono a ben vedere tra le pagine più amare di Raboni – sorta di «termine della notte» dopo la *descensio ad inferos* nel lungo tramonto dell'età della speranza –, vanno sottolineati alcuni concetti-chiave che emergono da questo ricordo, estremamente utili per la comprensione di un pensiero tanto complesso.

Se oltre la scorza di indifferenza-insofferenza per l'«integralismo ideologico» dell'amico si cela infatti un'integerrima caratura intellettuale, è vero anche che questo integralismo si dissolve nella contemporaneità del ricordo in una scelta solo mediatamente politica. Quella, cioè, tra una rinuncia alla poesia come fine della servitù volontaria, e la scelta una volta di più consapevole di questa grande marginalità, «diversa» e «altra»; una scelta compiuta sulla base di un'«evidenza fisica». È questa la «fedeltà all'oggetto» di Raboni: una sincerità spregiudicata e dubitativa ma, come bene suggerisce Daino nel commento della sua prosa critica, senza esitazioni.⁸⁵ Così,

⁸³ G. Raboni, *Cesarano, la rivolta del poeta che rinunciò ai versi*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 2000.

⁸⁴ Cfr. CRC, pp. 139-99.

⁸⁵ Cfr. anche G. Raboni, *L'arte del dubbio*, cit., p. 304.

d'altronde, il '68 – luogo fin troppo simbolico di uno scontro e – può ridivenire ai suoi occhi un «nodo concretissimo di fatti e di emozioni».

È proprio questa credenza nel fatto, nella concrezione, nell'evidenza a fare l'oggetto della disamina tra opera raboniana e afflato fenomenologico. Un vero e proprio «filtro» da cui guardare il mondo, di cui è sempre dato svelare volti impensati. A questo riguardo, Daino cita l'esperienza e la scoperta della città di Milano da parte del giovane Raboni riflesso nell'*Autoritratto 1977* – della quale però, si spera unicamente per comodità di analisi, è opportunamente rimossa la dimensione storica:

Poi, sul conto di via San Gregorio, c'è stata un'altra scoperta: la scoperta che, per un tratto, la via dove vivevo coincideva con il perimetro del Lazzaretto – il Lazzaretto della grande peste di Milano, quella di cui parla il Manzoni nei *Promessi Sposi* e nella Storia della colonna infame. Un pezzo del muro di cinta del Lazzaretto è ancora visibile, in via San Gregorio. Sono convinto che questa seconda scoperta sia stata, per me, ancora più importante della prima. Grazie al Lazzaretto, al fatto di esser nato, per così dire, ai suoi margini, credo di essermi reso conto in un modo concreto, fisico – un modo che nessun libro, nessuna lettura mi avrebbe consentito – che la mia città non era solo quello che vedevo, case, strade, piazze, gente viva, ma era anche piena di storia, cioè di case, strade, piazze che non c'erano più e di gente che non era più viva, di gente morta. Mi sono reso conto, insomma, che la mia città visibile era piena di storia invisibile, e che questa storia era, a sua volta, piena di dolore, di minacce, di paura.⁸⁶

L'autentica eredità del discorso critico di Raboni è la sua fedeltà all'esperienza, per tramite dell'individualità che la sperimenta sul crinale tra sé e «altro» – sia esso un testo poetico, un'opera letteraria, un incontro, un evento. Negare ogni orientamento o «politizzazione» di quelle «cose stesse» di cui pure Raboni professa l'incondizionata precedenza, assolutizzarle e privarle della loro dimensione storica, significa in questo senso consegnare la loro esperienza al parossismo di un ulteriore, totalizzante e immobile *a priori*. È invece doveroso ribadire il primato della Storia in Raboni, e solo dopo, eventualmente, affiancarlo a quello dell'*epochè* husserliana.⁸⁷

⁸⁶ G. Raboni, *Autoritratto 1977*, «L'approdo letterario», XXII, 77-78, giugno 1977; ora in Tp2014, pp. V-XI: VII-VIII.

⁸⁷ P. Giovannetti, *Giovanni Raboni*, «L'opera poetica», «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007 (<https://www.allegoriaonline.it/217-giovanni-raboni-qlopera-poeticag>; ultima consultazione: 19 agosto 2021): «Magari costringendo il critico a rivedere con occhi nuovi il Raboni anni Sessanta e Settanta, la cui attenzione alla politica, forse, è stata nel tempo un po' rimossa».

PARTE II. DALL'INIZIO

5. Giudici. Testimoniare, riflettere, rispecchiare

e che 'l vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.
(T. Tasso, *Gerusalemme liberata*)

«È la storia del sior Bontempo
che la dura tanto tempo
e che mai no la se destriga
vustu che te la conta o vustu che te la diga?»
(A. Zanzotto, *La Beltà*)

Scendi a pianterreno
come ti pare, porta o tubo, infilati
dove càpita, scatola di scarpe
o cassa da imballaggio, orizzontale
o verticale, sola o in compagnia,
liberaci dall'estetica e così sia.
(G. Raboni, *Cadenza d'inganno*)

Come nel tuo viso rotto in lotta con la vanità
– secche le fonti del piacere – ho visto
il mio aspetto stesso!
(F. Fortini, *A Giovanni Giudici*)

I termini cronologici dei testi in prosa non narrativa di Giovanni Giudici si estendono dal 1° settembre 1945 – quando, sulle pagine del «Sestante per la realtà in costruzione» di Ernesto Buonaiuti, ripercorre in *Socialismo umanista* i nodi principali dell'omonima inchiesta divulgata in Francia dalla rivista «Esprit» – al 4 febbraio 2004, con un breve testo per «Repubblica» intitolato *Quel mio Saba abbandonato e sentimentale*. Al vaglio di una mediana, queste due estremità rivelano un'attività polimorfa, condotta pressoché ininterrottamente tra il 1946 e il 2002, che comincia con la questione socialista posta da scrittori come Charles Péguy e Anatole France e si conclude *de facto* con una recensione a *Barlumi di storia* di Giovanni Raboni che suona come un sofferto elogio all'«accettazione armistiziale» del poeta rispetto allo

stato «purgatorio» di cose presenti.¹ Lungo l'arco di un sessantennio, il percorso 'in prosa' di Giudici sembra dunque più che mai imperniarsi attorno alle due polarità della «vita» – intesa, tanto nella dimensione intimo-biologica che in quella associata e politica, nella sua accezione qualitativa – e dei «versi», ossia della «testimonianza», singolare e collettiva insieme, «di una lingua e della società che la esprime».² È, del resto, questo il significato ultimo del primo libro della sua «storia poetica», *La vita in versi*,³ e non è forse un caso che, nel ripetere a sé stesso le ragioni di un titolo – dopo averne vagliati almeno altri due –,⁴ Giudici avvertisse la necessità di avvicinare «poetica» e «discorso»:

È un titolo semplice, almeno in apparenza, ma estremamente teso e allusivo in almeno due direzioni; precisamente: in quella che si vuol fare riconoscere nella poesia un di più e un di meno rispetto alla vita, un ordine prospettico e al tempo stesso, *hic et nunc*, arbitrario; e in quella che si vuole sostenere una poetica a partire dalla vita (il senso, almeno in parte, di molti miei discorsi attuali).⁵

L'appunto è datato 19 marzo 1963; e i «discorsi» a cui Giudici si riferisce sono, con ogni probabilità, quelli riportati poco sopra:

Ho scritto ieri un «intervento» chiestomi da Pignotti per la pagina che il supplemento letterario di «Paese-Sera» dedicherà alla poesia: è riuscito abbastanza conciso e chiaro nel dire che la minima poesia vale un'intera somma di dotti discorsi sulla poesia stessa.⁶

¹ G. Giudici, *Socialismo umanista*, «1945. Sestante per la realtà in costruzione», I, 12, 1° settembre 1945, p. 4; Id., *Charles Péguy e due generazioni*, ivi, I, 17, 6 ottobre 1945, p. 6; Id., *Anatole France scrittore di sinistra*, «Rivoluzione socialista», III, 2, 14 gennaio 1946, p. 3; Id., *Raboni, la lezione del disincanto*, «Corriere della sera», 18 ottobre 2002; Id., *Quel mio Saba abbandonato e sentimentale*, «Repubblica», 4 febbraio 2004. Date e sedi d'uscita sono state censite da P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 381-432: 381, 408. Circa l'inchiesta in oggetto, cfr. almeno P. Hervé, P. Viannay, *Un «socialisme humaniste?»*, «Esprit», 107, 3, febbraio 1945, pp. 408-14 (<https://www.jstor.org/stable/24249688?seq=1>); J. Delacroix, *Socialisme humaniste?*, ivi, 110, 6, maggio 1945, pp. 857-64 (<https://www.jstor.org/stable/24248812?seq=1>); ultima consultazione: 29 aprile 2021).

² G. Giudici, *Raboni, la lezione del disincanto*, cit.

³ Cfr. R. Zucco, *Avvertenza all'Apparato critico*, in Vv, p. 1357. Raccolte e poesie antecedenti a *La vita in versi*, come da volontà autoriale, sono indicate come *Protostorie e poesie disperse*.

⁴ Cfr. L. Todarello, *Il lavoro editoriale di Giovanni Raboni*, Tesi di laurea, Università degli studi di Parma, a. a. 2007-2008, pp. 65-6; Raboni fu infatti, nel settembre 1963, lettore per Mondadori del primo dattiloscritto di Giudici. Cfr. anche CGS, pp. 95-6. Cfr. anche G. Giudici, *La vita in versi* (1965), ora in Vv, pp. 5-125; e alle stesse pagine in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014.

⁵ Id., *Agenda 1963*, 19 marzo; ora in L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 43.

⁶ *Ibid.* Cfr. G. Giudici, *Tanti i discorsi sulla poesia ma poche le poesie che contano*, «Paese sera Libri», 7 giugno 1963. Al riguardo, cfr. anche P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., 231-2.

Se le premesse, lo svolgimento e le conseguenze di questo breve estratto saranno esplicitati nelle pagine che seguono, è invece importante osservare sin d'ora almeno tre caratteristiche-guida della scrittura giudiciana. La prima è di natura storico-critica, e permette di constatare come, all'altezza del 1963, il «discorso» poetico – anche nell'atto di rivendicare per sé un'autosufficienza strumentale – necessiti o comunque si accompagni di fatto sempre più spesso a un «discorso» critico svolto in altra forma; che è, in definitiva, quella del saggio. Le ragioni – come già accennato nel primo capitolo – andranno ricercate in quello che Mazzoni definisce l'ingresso della poesia nella sua «stagione contemporanea», ovvero – una volta spento o meglio rimosso il dibattito sul suo rapporto, (presupposto o avvertito) con «verità» e «politica» – nel suo divenire «una forma di letteratura minore».⁷

La seconda è critico-stilistica. Sempre con riferimento al primo capitolo, è possibile osservare con evidenza sempre maggiore quanto più ci si approssima agli anni più tardi come all'interno del percorso in prosa di Giudici avvenga un transito decisivo e ancipite: quello che conduce da una concezione categoriale e assoluta dei due termini verso la loro determinazione particolare. Da un discorso sulla «vita» e sui «versi» dalla forte componente polemica e militante e in definitiva risolvendosi in «ottiche illusioni» di un'autobiografia⁸ ideologicamente orientata a dissolvere nel generale i suoi connotati particolari, Giudici sembra in altre parole approdare gradualmente a una modalità di scrittura che, dietro la scorza dell'argomento, cela una propensione alla narrazione della propria personale esperienza della vita e della letteratura.

La terza – che motiva la seconda in sede stilistica, e rilancia alcuni quesiti in sede sia storica che critica – concerne la materialità dei testi in esame (le sue occasioni, le sue destinazioni, i suoi orizzonti), e precisa i termini del transito in tre macrofasi. La prima, prevalentemente giornalistica, che ne costituisce la 'preistoria';⁹ la seconda, i cui estremi coincidono pressappoco con la prima formulazione compiuta della raccolta di saggi d'esordio, *La letteratura verso Hiroshima* (intitolata provvisoriamente *Fuochi di retroguardia*, 1959-1966), entro la quale Giudici prende

⁷ G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 2.

⁸ Cfr. F. Fortini, *Una nota su Giudici*, «Il Contemporaneo», luglio 1965; ora in G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 455.

⁹ Al riguardo, cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit.

coscienza di un discorso che, con Berardinelli, si può intendere in termini saggistici *tout court* – più che affrancato, cioè, colto nell'atto di affrancarsi tanto dal «vizio giornalistico» quanto dallo «specialismo»; e la terza, che muove da una rinnovata coesistenza dei due piani – quello giornalistico-culturale condotto in termini sempre più divulgativi, quello saggistico-speculativo in termini sempre più specialistici – verso una forma di scrittura capace di assorbire il meglio di entrambi: verso un discorso sulla poesia, cioè, condotto in termini quanto più dimessi e quotidiani. Sono queste le tesi che si cercherà di sostenere nel corso delle prossime pagine; tuttavia, sarà dapprima necessario compiere un doveroso censimento storico e numerico della sua produzione.

1. Incipit: altri conti con la storia

Apparsi sia su riviste di cultura e di letteratura che su quotidiani e periodici di larga diffusione, sono circa 1300 gli «scritti» giudiciani sinora censiti;¹⁰ e nuove ricerche potrebbero aggiungerne al novero qualche decina – soprattutto in relazione all'attività prefatoria e recensoria del poeta, con occasionali punte di rilievo.¹¹ Di questa cospicua produzione, poco più del dieci per cento è raccolta, secondo diversi indirizzi e criteri organizzativi, nei tre principali volumi consuntivi apparsi nell'arco di un ventennio. *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)* (1976), *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)* (1985) e *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)* (1996); ai quali si aggiungono la raccolta di prose narrative e giornalistiche *Frau Doktor* (1989), il saggio narrativo *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* (1992) e l'antologia miscellanea *Un poeta del golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici* (1995).

In termini 'qualitativi' – dove con ciò si intende un rapporto proporzionale tra la rilevanza dell'operato saggistico giudiciano sul piano etico, estetico e ideologico e la sua successiva antologizzazione –, le maggiori collaborazioni si annoverano in

¹⁰ P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 381-432.

¹¹ Cfr. a titolo di esempio la prefazione non firmata a F. Fortini, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963, nella parte III del presente lavoro.

particolare modo attorno a riviste come «Comunità» (per la quale, tra il 1956 e il 1963, firma 19 scritti – 12 dei quali, composti tra il 1959 e il 1962, poi raccolti in LVH); «Questo e altro» (4 scritti composti tra il 1962 e il 1963, tutti antologizzati in LVH); «Quaderni piacentini» (8 scritti tra il 1963 e il 1967, 6 dei quali poi antologizzati in LVH); «Rinascita» (10 scritti tra il 1966 e il 1976, e 12 tra il 1976 e il 1988; 6 dei quali poi raccolti in LVH (3), DNC (2) e PG (1)); e a quotidiani come «l'Unità» (per il quale, tra il 1975 e il 1993, usciranno 137 articoli di cui 46 antologizzati in LVH (1), DNC (11), FD (11), PG (1) e PFA (23), nonché le 148 «Trentarighe» redatte tra 1993 e il 1997 e recentemente apparse in volume) e «Repubblica» (15 scritti tra il 1989 e il 2004, 7 dei quali antologizzati in PG).¹²

In termini 'quantitativi' – prediligendo invece l'estensione alla rilevanza degli scritti in sede antologica –, andranno senza dubbio ricordate altre riviste, come «La fiera letteraria» (per la quale, con regolarità tra il 1952 e il 1959 e poi, episodicamente, nel 1967, redige 162 pezzi tra articoli e rubriche) e «l'Espresso» (90 scritti apparsi tra il 1967 e il 1976, e 154 tra il 1976 e il 1992, con punte episodiche nel 1994; dei quali 15 antologizzati tra LVH (5), FD (1) e PFA (9)); e quotidiani come il «Corriere della sera» (96 articoli tra il 1974 e il 1977 e tra il 1998 e il 2002, dei quali 3 antologizzati in LVH (1), FD (1), PG (1)). Senza considerare, ovviamente, i 140 articoli per «Il Secolo XIX» apparsi tra il 1989 e il 1992 (con una punta inaugurale nel 1981, in occasione della morte di Eugenio Montale); i 95 contributi alla rubrica «Fil di fumo» tenuta sul «Tirreno» tra il 1997 e il 2002; nonché le almeno 77 ulteriori sedi censite.¹³

Anche tenendo conto della necessaria approssimazione a cui vanno sottoposti – dovuta alla probabile lacunosità dell'attuale bibliografia saggistica giudiciana, forzata dalla «difficile reperibilità di alcune testate» –, numeri e ripartizioni antologiche aiutano anche visivamente a comprovare alcuni assunti critici certo non originali ma lampanti.¹⁴ Dal censimento 'quantitativo', ad esempio, emerge infatti l'evidente

¹² P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 381-432.

¹³ Cfr. S. Morando, *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno» (1989-1992, 1997-2001)*, in P. Polito, A. Zollino (a cura di) *Giovanni Giudici. I versi e la vita. Atti del convegno (La Spezia, 13 settembre 2013)*, La Spezia, Memorie dell'accademia lunigianese di scienze «Giovanni Cappellini», 2016, pp. 191-202. Gli estremi, compresi quelli non censiti da Morando (G. Giudici, *È morto Montale*, «Il Secolo XIX», 13 settembre 1981; Id., *Più europei amando l'Italia*, «Il Tirreno», 30 gennaio 2002), sono riportati in P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 411-8.

¹⁴ Ivi, p. 9.

soluzione di continuità della produzione giudiciana attorno agli anni Sessanta e Settanta – in corrispondenza pressoché esatta ai termini *ante quem* e *a quo* di *La letteratura verso Hiroshima*.

Tra il 1946 e il 1953, Giudici pubblica una trentina di articoli su testate giornalistiche di stampo social-democratico – «1945», «L’Umanità», «L’Unione dei lavoratori». Tra il 1954 e il 1955, l’*exploit*: comincia a collaborare con riviste letterarie e culturali – «L’esperienza poetica», «La fiera letteraria», «Il fuoco», «Vox» – eguaglia e quindi raddoppia la sua quota pubblicistica (31 pezzi nel 1954, 61 nel 1955); e, negli anni immediatamente successivi, riuscirà a mantenere la propria produzione tra i 40 e i 50 scritti annui (46 nel 1956; 40 nel 1957; 48 nel 1958). Risale al 1956, anno del trasferimento a Ivrea, l’inizio della collaborazione con «Comunità» – alla quale si aggiungono almeno «il verri», «Stagione», «Letteratura».

Tra il primissimo dopoguerra e il 1958, dunque, il giovane Giudici ha quindi già avuto modo di collaborare presso diverse testate, svolgendo un apprendistato di tutto rispetto in veste di giornalista culturale. Versato nell’attualità sociale e politica ma sempre con un occhio di riguardo all’arricchimento del proprio repertorio critico, in questo primo decennio di attività pubblicistica Giudici ha modo di avvicinarsi a molti degli aspetti emergenti della cultura coeva. Dagli interventi più esplicitamente impegnati per la causa del socialismo fino alle inchieste di campo, dai primi e sempre più sicuri ritratti letterari – con una predilezione italo-francese a cui farà seguito, dalla metà degli anni Cinquanta, una duratura anglofilia – fino alle dissertazioni di poetica; senza trascurare, ovviamente, gli incontri e le interviste che in questi anni hanno luogo, e che vanno da Salvador Dalí a Eugenio Montale, da John Steinbeck a Umberto Saba, da William Faulkner a Peter Viereck – pensatore dal quale, peraltro, estrapola con grande anticipo sui suoi contemporanei una particolare sensibilità alla distinzione tra discorsi «politici» e «metapolitici».¹⁵

Effettivamente, è proprio in questa continua oscillazione formale – da quanto cioè di più «situato» e dipendente da esigenze e disposizioni editoriali si riscontra in queste prove – che si possono riconoscere alcune situazioni tipiche, alcuni distintivi tratti stilistici destinati a farsi sempre più compresenti e fusi nella scelta e nella

¹⁵ Cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 38-9: p. 48. Cfr. anche P. Viereck, *Meta-Politics: the Roots of the Nazi Mind*, New York, Knopf, Inc., 1941.

disposizione del materiale del saggista maturo. L'attitudine di questo primo Giudici è già emblematica, sospesa com'è tra informazione e ragionamento, attitudine esperta e ambizioni generalistiche. A testimoniarlo sono elementi tanto macrotestuali che stilistici – come le scelte lessicali precise ed evocative, le metafore spesso estratte dalle zone più concrete dell'esperienza contemporanea e industriale, gli archi sintattici lenti e spesso modellati sul francese entro cui i passaggi più narrativi ed esemplari svolgono la funzione di semplificatori.¹⁶

Il 'crollo' si registra nel passaggio, appunto, dai 48 scritti del 1958 (apparsi su «Il Critone», «La fiera letteraria», «Mondo occidentale», «Nord e Sud», «Stagione», «il verri», «La via del Piemonte») ai 16 del 1959 – annata che vede, tra l'altro, la conclusione della collaborazione alla «Fiera letteraria», la ripresa delle pubblicazioni per «Comunità», l'inizio dell'esperienza per «La situazione» e la redazione anonima di alcuni articoli 'alimentari' per il mensile dell'Automobile Club Italia, «Via!».¹⁷

La data è estremamente significativa, perché coincide con l'arrivo a Milano di Giudici e l'inizio della sua frequentazione quotidiana con Franco Fortini presso la sede olivettiana di Via Baracchini. All'affacciarsi sulla soglia dell'ufficio condiviso con Fortini – nonostante non possa certo dirsi sul suo medesimo piano nel panorama culturale del dopoguerra –, il trentaquattrenne Giudici ha già attraversato alcune significative esperienze. Non solo le tre raccolte di versi – *Fiori d'improvviso* (1953), *La stazione di Pisa* (1955), *L'intelligenza col nemico* (1957) –, i già citati incontri, le corrispondenze epistolari (con, tra gli altri, Giorgio Bàrberi Squarotti, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto); ma anche una solida attività pubblicistica, già quantificabile nell'ordine delle centinaia di articoli. E di questo, d'altronde, Giudici è perfettamente conscio. Solo pochi mesi prima del trasferimento a Milano, una nota biografica apparsa sulle pagine di «Mondo Occidentale» in calce a un suo articolo dedicato a Hart Crane recitava quanto segue:

Giovanni Giudici è nato a Le Grazie (La Spezia) nel 1924. Giornalista e studioso di letteratura, è stato dal 1949 al 1950 redattore del quotidiano «L'Umanità». Successivamente ha fatto parte dell'Ufficio Stampa dell'USIS, dirigendo anche, per più di un

¹⁶ Al riguardo, mi permetto di rinviare a M. Cappello, *L'errore e l'impostura. Aspetti metadiscorsivi ne «La gestione ironica» di Giovanni Giudici*, «Poli-femo», 17-18, 2019, pp. 59-76.

¹⁷ Al riguardo, cfr. P. Avella, *Sulla «Via!» del miracolo economico: una collaborazione inattesa per Giovanni Giudici*, «Acme», 1-2, 2013, pp. 225-45.

anno, questa rivista. Ha pubblicato tre libri di poesia: *Fiori d'improvviso* (1952), *La stazione di Pisa* (1955) e *L'intelligenza col nemico* (1957), quest'ultimo segnalato al Premio Viareggio '57. Ha in preparazione per l'editore Scheiwiller una scelta di traduzioni da Hart Crane e una raccolta di saggi. Fa parte della redazione de «La via del Piemonte»; collabora a «Stagione», «il verri», «Comunità», «Letteratura», «La Fiera letteraria».¹⁸

Già all'altezza del 1958, e secondo termini non meglio specificati, Giudici progettava quindi una raccolta di saggi. Questo dettaglio, visto «dalla fine», assume contorni dubitativi, la consistenza di un ripensamento, e una precisa indicazione in senso storico e critico; per nulla dissimile, in questo, dalle vicissitudini che segneranno il percorso di Giudici sul versante più strettamente poetico. Se infatti l'evento decisivo nella genesi di *La vita in versi* (1965), silloge della sua «svolta» poetica, sarà il parere espresso a mezzo posta da Vittorio Sereni – «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 più largamente recente di esso» –, cruciale per la definizione del suo lavoro saggistico sembra essere, dal 1958 in avanti, proprio la 'conversazione ininterrotta' con Fortini.¹⁹ In retrospettiva, quanto sembrava di per sé valevole e ricapitolabile assume sempre più gradualmente le sembianze di un'ulteriore e parallela «preistoria saggistica», da affiancare a quella poetica.

Dal 1959, si assiste dunque a un netto affievolimento della produzione giudiciana. Vent'anni esatti ci vorranno per tornare a picchi comparabili a quelli della seconda metà degli anni Cinquanta – con i 40 scritti del 1979, ripartiti quasi esclusivamente tra «l'Espresso» e «l'Unità»; e quasi dieci addirittura per tornare in doppia cifra. Eppure, a questo netto decremento della quantità corrisponde una decisa svolta in senso qualitativo. Gli scritti composti tra il 1961 e il 1966 non arrivano nemmeno a pareggiare numericamente quelli redatti tra il 1959 e il 1960 (29 contro 31); eppure, di questi 60 testi, 24 entreranno a fare parte di *La letteratura verso Hiroshima*. Per rendere più chiara la sproporzione, basterà ricordare che, tra il 1967 e il 1975, Giudici ne redige più del doppio (125); e che, di questi, solamente altri 24 scritti saranno poi selezionati nell'arco delle tre maggiori antologizzazioni (15 in LVH; 3 in DNC; 6 in PFFA).

¹⁸ G. Giudici, *Il poeta dei caraibi*, «Mondo occidentale», v, 42, marzo 1958, p. 47.

¹⁹ V. Sereni, *Lettera del 21 ottobre 1962 a Giovanni Giudici*, ora in Id., *Scritture private con Fortini e con Giudici*, cit., pp. 95-6.

Questi ‘saggi di alta ispirazione’, dunque, coincidono anche con l’interruzione dell’attività giornalistica ‘alimentare’ di Giudici. Quando, ricordando i fasti di «Questo e altro», afferma che «di tutto si parlava tranne che di soldi», si riferisce precisamente a questa contingenza;²⁰ ed è dunque significativo che il 1967 segni anche la ripresa delle pubblicazioni regolari con «l’Espresso», nonché l’approfondimento delle relazioni con «Rinascita» intraprese l’anno prima. Ma ancora più significativa è la convergenza di questi avvenimenti e l’erosione dei rapporti con Fortini:

Tutto sembra incrinarsi a seguito del viaggio dei due poeti a Praga, compiuto nel marzo 1967 insieme ad Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni [...]. In particolare l’incontro con gli scrittori cechi riformisti, il cui impegno diviene determinante per i fatti della Primavera di Praga dell’anno successivo, sfocia in un profondo attaccamento di Giudici verso questo paese [...]. La posizione di Giudici a sostegno del «socialismo dal volto umano» invano tentato da Dubček e dagli scrittori praguesi tra il 1967 e il 1968, il suo ripensamento dei limiti del comunismo, deve aver contribuito all’allontanamento politico-intellettuale dell’amico.²¹

Le divergenze sempre più profonde tra i due sembrano esacerbarsi definitivamente nella seconda parte dell’anno, quando il «vizio accusatore» di Fortini punterà il dito (pare con particolari punte di asprezza) contro Giudici e la sua intollerabile compromissione con l’industria culturale e pubblicistica:

Tu, che sai essere al livello della ragione e oltre così intelligente, hai forse avuto troppa fretta nel classificarmi [...] secondo un modello la cui facilità ti fa torto [...]. Non vorrei insistere sullo spiacevole episodio della mia collaborazione all’«Espresso». Nella sostanza, non nella forma, temo, avevi ragione: tanto è che la cosa è finita lì e per mia decisione. Diciamo che ho accettato per denaro, non per vanità: ho qualche debito, ne avevo bisogno.²²

In verità, l’attività di redattore per «L’Espresso» (intrapresa, con due articoli, nel giugno di quell’anno) è solo momentaneamente interrotta – e destinata a durare, tra brevi interruzioni e progressivi diradamenti, fino al 1994.²³ Anche in questo caso, Giudici testimonierà (benché in maniera decisamente riduttiva: 5 articoli in LVH, 9 in

²⁰ G. Giudici, *Agenda 1998*, nota del 26-27 gennaio, ora in CGF, p. 218.

²¹ R. Corcione, *Un «moncherino di religione»*, in CGF, pp. 48-9.

²² G. Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 9 ottobre 1967*, ora in CGF, pp. 116-8: 117.

²³ Cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 386-91.

PFPA e 1 in FD a fronte dei 244 scritti sopracitati) della collaborazione a questo settimanale – che, soprattutto nel periodo 1967-1969, si muove in maniera quantomeno controversa nel dibattito intellettuale e politico. Basterà in questa sede ricordare l'altra, definitiva frattura che Fortini sancirà con il «fratello» e «nemico» Pier Paolo Pasolini, reo di aver preso pubblicamente le difese della polizia in un poemetto, *Il PCI ai giovani!*, apparso in anteprima proprio tra le sue pagine.²⁴

Da questo rapido sorvolo appare con ogni evidenza palese la sostanziale frattura pubblicistica entro la quale Giudici porta a maturazione alcuni dei frutti più alti in termini etici, estetici e ideologici – ossia il periodo compreso tra il 1959 e il 1966; a suggellare e insieme approfondire la sproporzione che si registra nelle due metà del quindicennio racchiuso in *La letteratura verso Hiroshima*, si possono citare i termini *post* e *ante quem* delle raccolte successive – che suggeriscono al riguardo un importante criterio analitico. È in effetti evidente l'intersezione che tutte, in una misura o nell'altra, ricercano entro il perimetro cronologico di *La letteratura verso Hiroshima*: 1968 per *La dama non cercata*, 1966 per *Per forza e per amore*. A conti fatti, tuttavia, le cose cambiano di poco: DNC annovera solo 4 testi redatti tra il 1968 e il 1976 dei 27 totali; mentre PFPA, similmente, ne reca 6 su 49 tra il 1966 e il 1976 (ma ben 19 tra il 1976 e il 1984, cioè nel periodo di riferimento di DNC).

Questo dato è sicuramente afferibile a una precisa volontà impressa nelle raccolte. Dai saggi «non propriamente letterari» di *La letteratura verso Hiroshima*, Giudici muove infatti ad antologizzare dapprima gli scritti di «poetica e letteratura» in *La dama non cercata*, quindi quelli di «critica e letteratura» in *Per forza e per amore*. Le tre raccolte, in questo senso, sono in una certa misura complementari, condividendo un oggetto di volta in volta osservato secondo criteri differenti. Se, come ben sintetizza il saggio eponimo, *La letteratura verso Hiroshima* tenta di indagare «il rapporto tra la letteratura e il mondo dell'età industriale e tecnologica», *La dama non cercata* si rifà esplicitamente alla personale elaborazione «poetica» o autoesegetica giudiciana; e *Per forza e per amore* alla sua attività più propriamente critica e recensoria.

Ma non si tratta, evidentemente, solo di questo. Benché cause e conseguenze qui si confondano, se è lecito parlare di frattura è anche e soprattutto a partire da

²⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Il PCI ai giovani*, «Nuovi argomenti», 10, aprile-giugno 1968; anticipato in «L'Espresso», XIV, 24, giugno 1968, p. 13.

un'evidenza: tra il 1964 e il 1966 Giudici sta in effetti immaginando e quindi materialmente attendendo alla composizione di una raccolta di saggi. Le testimonianze in merito sono di natura eminentemente epistolare e diaristica, e fanno capo a una lettera datata 21 dicembre 1964 ricevuta da Giorgio Bàrberi Squarotti: «I tuoi progetti mi paiono validissimi: soprattutto per la raccolta dei tuoi saggi di poetica e ideologia, che sarà preziosissimo evento (almeno, per me)».²⁵ Un riferimento che ci giunge di riflesso, e che tuttavia si ritrova un anno dopo tra le carte dell'autore – in particolare nell'*Agenda 1965*, alla data del 14 novembre: «Altri due giorni di vacanza senza combinare nulla, tranne un tentativo velleitario di riordinare i miei articoli per farne un libro».²⁶ Infine:

In una cartella dedicata a Giudici compresa nel Fondo Scheiwiller, si trova un promemoria che accompagna le bozze di *Metamorfosi del Mega Mega* e *Sunny Scandinavia* che riporta la seguente affermazione: «Giudici sta pure preparando una raccolta di saggi “non propriamente letterari”, in parte già pubblicati su varie riviste come “Quaderni piacentini”, “Paragone”, “Comunità” ecc.». La data indicata è quella del 1966.²⁷

Queste informazioni hanno il merito di confermare un'evidenza: tra il 1958 e il 1966, Giudici non ha mai veramente smesso di immaginare e anzi lavorare attivamente a una raccolta dei suoi scritti. Tuttavia, nessuna indicazione ci è sin qui fornita in merito alla sua struttura, ai testi contenuti, al disegno complessivo. Ma è sufficiente consultare il recente *Carteggio 1959-1993* e volgere all'ottobre del 1966 per rinvenire, in una lettera indirizzata a Franco Fortini, un importantissimo avantesto – che merita di essere riportato integralmente:

Milano, 20 ottobre (anzi 21) 1966

Caro Franco,

purtroppo il carattere occasionale e il vizio giornalistico dei miei scritti in prosa rende la maggior parte di essi inutilizzabili ai fini sia pure di una raccolta il cui scopo essenziale dovrebbe essere di

²⁵ G. Bàrberi Squarotti, *Lettera a Giovanni Giudici del 21 dicembre 1964*, ora in P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 324.

²⁶ G. Giudici, *Agenda 1965*, 14 novembre, ora in *ivi*, p. 325.

²⁷ *Ibid.* L'indicazione bibliografica riportata da Avella recita: «Università degli Studi di Milano, Centro APICE, Fondo Scheiwiller, UA 1291, Subfondo Vanni S.: G.G., *Metamorfosi del Mega Mega*, *Sunny Scandinavia*».

conservarne parte (come documento, che so, di un certo itinerario intellettuale, come «immediato» ma non troppo «dintorno» di altri scritti (in versi) più ambiziosi ecc.).

Comunque ti elenco qui di seguito, con un tentativo di rubricazione, gli scritti che vorrei conservare (anche se di taluni di essi andranno cambiati i titoli):

- 1) *L'uomo della roncola* (di cui conosci il soggetto)
- 2) *La gestione ironica* (pubblicato da *Q. P.*: scritto legato in qualche modo al precedente, in quanto rappresenta anche l'allegoria letteraria di un possibile comportamento al livello politico derivabile da certe premesse anche dello scritto su Fanon)
- 3) *Potere culturale e linguaggio democratico* (il vecchio articolo per Don Milani)
- 4) *La parrocchia comunista* (uno scritto su un libro di Faenza Liliano, pensato nello stesso clima del precedente)
- 5) *Le retroguardie del potere* (i. c. s.: specie di analisi su certi fumetti)
- 6) *Linguaggio della poesia e linguaggio democratico* (un saggio di almeno 7 anni fa pubblicato dalla «Situazione», un po' lukacsiano)
- 7) Una vecchia scheda su Barthes (a proposito di *Mythologies*)
- 8) *Le opposizioni di Sua Maestà* (v. *Q. P.* n. 10)

(intervallo)

- 1) *Rimbaud e la querelle*
- 2) *La querelle e altro*
- 3) *L'opera chiusa di Valéry*
- 4) *Leggendo Solzenitsyn*
- 5) Quattro polacchi (Schaff, Hlasko, Kolakowski, Brandys)²⁸
- 6) Il breve scritto su "*Verifica dei poteri*" apparso in Rendiconti

(intervallo)

- 1) Due scritti d'appendice:
 - a. la lettera a *Q. P.* che accompagnava la poesia "*Birth control*"
 - b. *L'ottica della morte* (in dibattito con te e Cases)

Come vedi, a parte l'appendice, sono due categorie di scritti:

- 1) scritti di carattere generale (sociologia politica, sociologia letteraria e sociologia culturale)
- 2) Scritti di carattere più occasionale, a volte recensorio, ma tendenziosi e assai personalizzati: i primi quattro della seconda sezione costituiscono tutta la mia collaborazione a "*Questo e altro*"
- 3) I due scritti di appendice mi sono particolarmente cari.

²⁸ A differenza degli altri saggi, di cui si conoscono titoli e destinazioni, questo scritto non risulta corredato di nota bibliografica nel *Carteggio*. Si tratta, ad ogni modo, di G. Giudici, *Polonia: la verità difficile*, «Comunità», XIII, 73, ottobre 1959, pp. 83-7.

Ho depennato intenzionalmente tutti gli scritti recensori, proprio perché condizionati da un'accettazione preventiva dell'istituto letterario. Se la cosa ti sembra editorialmente sostenibile (sono pensieri di un *côté* culturalmente per adesso sconfitto, che appunto per questo rifiuta la dimensione esclusivamente istituzionale: può interessare che li abbia firmati il sottoscritto scrittore di versi?), potrei riordinare e ricopiare, eventualmente integrare con uno scritto introduttivo a mo' di palinodia ecc. Verrebbe un libretto di 160 pagine o qualcosa di più, ma non molto. Non ho pensato, in questa fase, ad un possibile titolo: "*Fuochi di retroguardia*", potrebbe essere uno. Ma non so editorialmente...²⁹

Questa lettera per molti versi auto-esplicativa giunge a dare un senso e un luogo a quanto si è cercato sino a qui di argomentare per via di calcolo e di censimento: che cioè non solo esiste una frattura ravvisabile all'interno della produzione saggistica giudiciana – e in special modo entro gli estremi cronologici di *La letteratura verso Hiroshima*; ma che lo stesso quindicennio di riferimento reca in sé una spaccatura tra il periodo 1959-1966 e il periodo 1967-1975, suggellata dalla redazione di questo scheletro incompiuto di raccolta saggistica – anteriore di una decina d'anni alla prima raccolta di saggi, ma tanto apparentata ad essa da candidarsi a suo prototipo.³⁰ Le indicazioni fornite da questa lettera, peraltro, aiutano a illuminare più compiutamente tanto i criteri giudiciani più propriamente costruttivi e macrotestuali quanto il suo percorso saggistico *tout court*; e invitano a un'analisi che ne tenga conto per un avvicinamento coerente alla raccolta. Ci si limiterà ad osservare, per ora, l'evidente devozione che *Fuochi di retroguardia* tributa, da un lato, agli *Immediati dintorni* di Vittorio Sereni, ravvisato come modello al quale sottostare nella compilazione di una raccolta di scritti non poetici come testimonianza di «un certo itinerario intellettuale»; e, dall'altro, al Fortini dell'*Ospite ingrato* – al cui *explicit* fa esplicito e simmetrico riferimento la scelta prospettata di un'eventuale e leopardiana «palinodia» a mo' di *incipit*.³¹

²⁹ G. Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 21 ottobre 1966*, ora in CFG, pp. 108-10. Corsivi, virgolettati e sottolineature nell'originale.

³⁰ Ivi, p. 113n: «A questa bozza di indice risalirebbe dunque un primo progetto per quella raccolta di saggi che sarà pubblicata solo nel 1976, con il titolo *La letteratura verso Hiroshima*»; laddove a «primo progetto» si sostituisca, ovviamente, «secondo».

³¹ Cfr. F. Fortini, *Palinodia*, in Id., *L'ospite ingrato primo* (1966), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 991: «Di aver scritto epigrammi mi pento. | Lo scherzo è familiarità. Vuol dire: | noi siamo uguali».

2. *Organicità e coerenza*

Non bisogna tuttavia dimenticare che, se di vera e propria cesura si parla, è anche e forse soprattutto in quanto il periodo a cui ci riferiamo (con enfasi particolare, escluse le estremità, al quinquennio 1960-1965) è quello che conduce alla redazione della *Vita in versi*, vero e proprio convitato di pietra del discorso, e chiave di lettura necessaria per comprendere i rivolgimenti giudiciani di quegli anni. Come sottolinea Carlo di Alesio, il 1960 è un vero e proprio «nuovo inizio» per Giudici:

Fin dalla prima giovinezza [...] Giudici ha sentito la necessità di fissare per iscritto i propri pensieri sulla vita [...] e sui grandi eventi del suo tempo; sugli studi e le letture importanti che veniva compiendo; sul suo lavoro, da quando ne ebbe almeno uno; sulla società, la cultura, i costumi contemporanei; [...] in due momenti della sua vicenda umana e poetica ha destinato come sede privilegiata di registrazione un apposito, particolare «contenitore»: un quaderno nel 1944-45 e nel '46, e in seguito, a partire dal 1960 e dopo un quindicennio del quale restano solo scritti saltuari sparsi in vari fascicoli, un'agenda [...] di grande interesse in sé e per il fatto che [segna] in qualche modo un «nuovo inizio» della sua attività di scrittore.³²

Non è raro, in effetti, reperire nelle agende di Giudici i primi abbozzi di poesie destinate a un futuro nell'opera maggiore; ed è addirittura possibile, talvolta, seguirne la trafila per intero – tra snodi memoriali, afferenze biografiche, occasioni della composizione – facendo di queste «la sede di una poesia che, nell'atto di comporsi, ragiona su sé stessa e sul proprio ruolo».³³ È il caso, ad esempio, di alcuni avantesti riferibili a *Una casa a Milano* – il cui progetto prende forma all'interno dell'*Agenda 1960* tra il gennaio e il marzo di quell'anno. Accade che il testo preparatorio non si esaurisca nel suo valore archeologico, traccia o residuo del testo poetico; ma ne rechi piuttosto i frammenti sotto forma di glossa o commento.³⁴ Ad esempio:

³² C. Di Alesio, «*Cerchi il sublime!*»: un nuovo inizio di Giovanni Giudici, in A60, p. 9.

³³ Al riguardo, cfr. R. Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*». Scrittura e libro poetico nell'«*Agenda 1960*» di Giovanni Giudici, ivi, pp. 225-62: 238-43. Cfr. anche L. Neri, *La poesia nelle agende di Giovanni Giudici* (<https://www.apice.unimi.it/news-ed-eventi/la-poesia-nelle-agende-di-giovanni-giudici/>; ultima consultazione: 16 maggio 2021).

³⁴ Il Fortini di *Dieci inverni* avrebbe forse parlato di «illustrazione»; cfr. F. Fortini, *Quale arte? Quale comunismo?*, «Nuovi argomenti», I, 2, maggio-giugno 1953, pp. 229-44; ora in Id., *Dieci inverni* (1957), a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 133-47: 134, 141.

Io penso a quella casa. Dovrò entrarci per visitarla in modo definitivo e dirmi: «Qui probabilmente io morirò», immaginare la storia del mondo come procederà in questi anni, come le circostanze ci costringeranno a modificare ambizioni, giudizi e punti di vista pur nell'illusione di una incrollabile coerenza.³⁵

Un rilievo che dovesse tener conto dei rapporti intrattenuti dai due testi dovrebbe convenire non solo sulla relazione del passaggio prosastico con la citazione diretta al verso 26 – «*Qui probabilmente io morirò*»; ma anche sull'opposizione o resistenza applicata dal testo poetico nei confronti dell'aforisma diaristico:

Cerco altrove, lontano dal mito popolare
di un'infanzia che forse non fu vera,
una casa che già mi sembra inutile
tanto stanco mi sento in questa sera

di sabato inseguita per il futile
arrampicarsi dentro me dei giorni
di lavoro, rinvii del giorno a cui
sempre affidavo illusori ritorni

di volontà per dire: *questo* fui,
vivo nel mio secolo ma volto
nel cuore ad altro, avanti, mio proposito
di verità, attento a riconoscere

dentro e fuori di me il nemico scaltro
che quand'ero di guardia mi faceva dormire
e da ragazzo timido salire
una scala d'amore troppo facile.³⁶

Giudici ricalca in pochi versi una parabola cristologico-apocalittica, scendendo – come osserva Enrico Testa – la voce poetica tra un lessico della «menzogna» e uno della «verità», in un dialogo «tra l'afasia dell'impossibile e il soprassalto della speranza».³⁷ Eppure, l'anelata sera del sabato non è di «speme» o «gioia», ma interiorizzazione dei modi alienati della vita sotto il «tardo capitalismo»; il transito dal presente all'imperfetto al verso 52 pone l'intero slancio entro un passato del testo; e le

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ G. Giudici, *Una casa a Milano*, in Id., *La vita in versi*, cit., pp. 38-9, vv. 26, 45-60. Corsivi nell'originale.

³⁷ E. Testa, *Da rileggere: «La vita in versi» di Giovanni Giudici*, «Poesia», 25, gennaio 1990, p. 70. Il riferimento è all'Apocalisse ma anche alla parabola del servo fedele. Senza contare il leopardismo di fondo.

singole giornate di lavoro altro non sono che il *catéchon* che impedisce a quell'altro giorno di sopraggiungere – giudizio universale entro cui scorgere per intero il «solo volto» che si cela dietro «due maschere avverse»; ma solo «dalla fine», e sotto la costante minaccia di una coerenza illusoria.³⁸

Messa a confronto con il suo avantesto, la poesia rivela una positività che lo sopravanza. Ciò che ancora Enrico Testa pone sotto una luce specularmente dialettica sembra in realtà rifuggirla in maniera asimmetrica, rinviando ancorché debolmente a una forma di «redenzione». Che questa sia mistica – il regno dei cieli – o politica – la rivoluzione –, poco importa; a diverse altezze attorno al 1960, in effetti, per Giudici sembra non sussistere differenza: «Diciamo in una “società socialista”, ma cosa si opporrebbe a che dicessimo entelechia del corpo mistico? (O anche, per quello che ricordo di Kant, la coincidenza del “sommo bene” con la “felicità”?)».³⁹

E tuttavia, l'appunto preparatorio dell'*Agenda 1960* si premura di contrapporre a questo slancio alcune precauzioni di natura storicistica: se il «procedere» della «storia del mondo» sancisce ancora e sempre il verdetto provvisorio e finale del «tribunale del mondo», la scoperta (hegeliana, marxiana, fenomenologica) del profondo legame che cinge ogni cosa potrà mostrarsi solo «al tramonto», «più tardi», «dopo» l'*époque* – cioè nello sguardo sistematizzante del pensatore. È un dilagante hegelismo di fondo, quello chiamato a interpretare *Una casa a Milano*; e, più in generale, si può dire che a ogni «ritorno», «rivolgimento» o «proposito» Giudici mira a mantenere salda una strenua forma di coerenza. È di questa coerenza che la struttura delle raccolte di saggi recano particolare testimonianza.

Una vera e propria «autobiografia culturale» si raccoglie all'interno delle agende, scandendo «riflessioni di poetica, appunti su poesie da scrivere, abbozzi di versi, citazioni da libri letti, resoconti di incontri e scambi intellettuali».⁴⁰ Lo stesso discorso svolto per la poesia, a ben vedere, si può applicare alla saggistica: non è per nulla raro rintracciare riferimenti alla diverse fasi di lavorazione, ai ripensamenti

³⁸ Cfr. A. Cadioli, *Storie in versi di un uomo medio: rilettura di «Una casa a Milano» di Giovanni Giudici*, in M. Di Nardo, A. Gialloreti (a cura di), *Nel centro oscuro dell'incandescenza: studi in onore di Giancarlo Quiriconi*, Firenze, FrancoCesati, 2015, pp. 209-20.

³⁹ G. Giudici, *nota del 15 novembre 1958*, in FO, p. 169.

⁴⁰ E. Gambaro, «*La vita in versi» nelle agende inedite degli anni Sessanta*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 121-36: 122. Cfr. anche L. Neri, «*E scusi, lei, i versi come li scrive?*». *Note sull'archivio Giovanni Giudici*, «Letteratura e letterature», 12, 2018, pp. 103-11.

tematici e strutturali, persino agli scoramenti che assalgono Giudici nel corso della redazione dei suoi saggi. Per rimanere nell'ambito del materiale edito e dei saggi antologizzati, si possono citare i passi che danno notizia dell'elaborazione di testi come *L'esperienza del «Politecnico»*, *Sul fronte dell'alienazione*, *La querelle e altro*, *Su Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola*, *La gestione ironica*, *L'ottica della morte*; e altri se ne aggiungerebbero, a un vaglio più approfondito.⁴¹

Un discorso che muova dagli avantesti saggistici e strutturali per osservarne fedeltà, persistenze, ripensamenti non può che farlo a ragion veduta; sarà dunque importante, in primo luogo, osservare criteri di raccolta e strutture macrotestuali di ogni volume saggistico. Gioverà dunque, nell'intraprendere questo discorso a partire da *La letteratura verso Hiroshima* e dal suo avantesto, *Fuochi di retroguardia*, una breve analisi dell'*Avvertenza* del primo e delle note esplicative al secondo. La prima raccolta di saggi di Giovanni Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, esce nel maggio 1976 per Editori Riuniti. «Illusoria» o fedele che sia, fin dall'*Avvertenza dell'autore* emerge l'idea di un consuntivo inteso come «testimonianza» di una «presa di coscienza»:

Gli scritti qui raccolti appartengono, come suggeriscono date e argomenti, a situazioni e momenti diversi del dibattito culturale degli ultimi due decenni e vorrebbero testimoniare il mio sforzo di prendere coscienza di volta in volta delle condizioni e contraddizioni entro le quali necessariamente si svolge oggi un'attività di scrittore. Come il lettore avrà modo di constatare, il libro che ne risulta non ha alcuna ambizione specialistica, ma si propone piuttosto come contributo personale e direi autobiografico alla discussione di problemi a tutt'oggi largamente irrisolti. Nell'ordinamento del materiale, al criterio della successione cronologica mi è sembrato giusto preferire quello di una ripartizione basata per quanto possibile su una certa similarità di argomento: anche nel tentativo (spero non del tutto vano), di ritrovare sia pure a *posteriori* una qualche organicità in un discorso troppo spesso frantumato dall'occasione.⁴²

⁴¹ Per *L'esperienza del «Politecnico»* e *Sul fronte dell'alienazione*, cfr. A60, pp. 72, 134-5; per *La querelle e altro*, *Agenda 1962*, 9 dicembre; per *Su Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola*, *Agenda 1963*, 3-4 giugno; per *L'ottica della morte*, *Agenda 1965*, 17-18 agosto, AG. Cfr. anche CGF, pp. 191, 196, 213; per *La gestione ironica*, cfr. anche M. Cappello, *L'errore e l'impostura*, cit., pp. 59-76: 61. Cfr. anche E. Gambaro, «È questione di comunicare attraverso l'essenziale»: alcune note inedite di Giovanni Giudici, «Modernità letteraria», 6, 2013, pp. 151-57.

⁴² G. Giudici, *Avvertenza dell'autore*, cit., p. 9.

Sembra importante, al riguardo, soffermarsi preliminarmente su alcuni termini fortemente indicativi – sia in termini di costruzione di una «organicità» *a posteriori* sia, finalisticamente, in termini di obiettivi che per tramite di questa l'autore intende conseguire o suggerire. Lo stesso «sforzo di prendere di coscienza», a ben vedere, risponde a criteri di tipo citazionistico, e rinvia pressoché testualmente a un saggio apparso inizialmente nel 1960 su «Comunità», *L'esperienza del «Politecnico»*, in seguito chiamato a chiudere – assieme al secondo saggio del dittico, *«Il Politecnico»: quindici anni dopo* – la terza sezione di *La letteratura verso Hiroshima, Poetica e polemica*:

Pure, i problemi restano, riassunti in quello, fondamentale, che con frase quasi fatta definiamo della fondazione di un linguaggio democratico e la cui soluzione dovrebbe essere in gran parte affidata a una letteratura, a una pubblicistica audiovisiva, seriamente responsabili, se la letteratura, se la pubblicistica audiovisiva fossero nel nostro paese seriamente responsabili verso una sia pur generica prospettiva di progresso umano, di liberazione dell'uomo anzitutto dalla cecità, dall'inconsapevolezza in lui provocate dal potere culturale di classe. *Il Politecnico*, ci diceva tempo fa Vittorini in una conversazione privata, «era un invito a prendere coscienza: niente è più importante che prendere coscienza». Verissimo: ma allora in desiderio di prendere coscienza era vivo, affiorante nella volontà popolare, e la sinistra si candidava a forza principale di governo, e un giornale che invitava la gente a prendere coscienza era, ripetiamolo, naturalmente maggioritario...⁴³

Mentre il «mondo della cultura» discute i meriti del lavoro di Forti e Pautasso – che nel 1960 avevano appunto curato, per Lerici, un'antologia delle pubblicazioni del «Politecnico» – Giudici ne critica metodi e intenzioni, riferendosi soprattutto al criterio dell'«attualità» da loro adottato. La parte che «si vuole morta» del «Politecnico» era, in quel caso, la vocazione maggioritaria di una rivista i cui presupposti coincidevano con le «aspirazioni popolari» maturatesi nello «spirito della Resistenza», non ancora soppiantate dall'interpretazione che ne avrebbe quindi dato l'«ideologia della sinistra» – e che Fortini, sei anni dopo, sintetizzerà magistralmente in *Il libro di Sereni*: «il partigianato sentito nel suo sacrificio più che nelle sue finalità, il 18 aprile 1948 come

⁴³ G. Giudici, *L'esperienza del «Politecnico»*, cit.

jattura dei buoni [...] la solidarietà antifascista come incontro di vecchi amici, e la città socialista come una vacanza nella gioia». ⁴⁴

Non è un caso allora che Giudici si ponga, nell'argomentazione, «dal punto di vista di un contesto culturale *non più o non ancora vigente*»; e che allo spirito «maggioritario» del «Politecnico» contrapponga il carattere giocoforza «risibile» e «minoritario» di operazioni affini, che si facciano carico di agire politicamente per la democrazia laddove la politica non se ne occupi; anche se questo significasse, e cito, «morire al vecchio mondo della cultura per rinascere a un mondo nuovo che non esiste e potrebbe non esistere mai». ⁴⁵

Se a livello stilistico è stata osservata una tendenza all'accumulo «tipica in Giudici», è altresì interessante osservare come la struttura medesima del saggio ricomponga un chiasmo – laddove le figure di ripetizione lessicale e concettuale, ravvisabili spettralmente anche in questo estratto («riassunti in quello che [...] definiamo», «ripetiamolo») muovono a comprovare sia da un punto di vista strettamente «culturale» che da una prospettiva «politica» le ragioni che lo spingevano a criticare siffatte operazioni editoriali.

D'altronde, gli stessi presupposti con i quali Giudici si avvicinava a questo scritto – «mi preparo a dare un significato politico al mio articolo sull'antologia di "Politecnico"» – rendevano ragione di un posizionamento preventivo e affatto isolato nella sua produzione, inalterato nelle sue modalità anche quando se ne modificheranno le intenzioni; ed è sufficiente ripercorrere la seconda tappa della rilettura giudiciana della stagione del «Politecnico» – occasionata, ancora una volta, dall'uscita per Rizzoli dell'antologia riveduta e corretta di Forti e Pautasso – per avvedersene. È infatti del 1975 l'articolo che, questa volta sulle pagine del «Corriere della sera», muta per certi aspetti di segno l'interpretazione di quegli anni.

Sono passati quasi trent'anni dai tempi del *Politecnico* di Vittorini e il nodo principale che di quella rivista segnò l'avventurosa esistenza e quindi la fine è ancora lontano dall'essere sciolto. Mentre ancora senza risposte (a parte quelle assolutamente inutili, di stampo moralistico, elegiaco e virtuistico) restano gli interrogativi che in quel nodo si aggrovigliavano. In che misura l'intellettuale di oggi può avere politicamente una funzione attiva? O dovrà invece

⁴⁴ F. Fortini, *Il libro di Sereni*, cit., pp. 629-66: 645-6.

⁴⁵ G. Giudici, *L'esperienza del «Politecnico»*, cit., p. 227.

continuare a rassegnarsi all'assolvimento di un semplice ruolo
[...]?⁴⁶

È di per sé significativo che, all'atto di modificarne il titolo in sede antologica, Giudici decida di riferirsi cronologicamente non già al trentennale della rivista diretta da Elio Vittorini, bensì ai tre lustri trascorsi dal proprio intervento sulle pagine di «Comunità»; un fatto che persiste nonostante l'immediata specificazione, nell'*incipit*, delle coordinate temporali di riferimento, e che comprova un'idea di rielaborazione saggistica come costruzione di una coerenza.

Del resto, è evidente come in questo secondo testo Giudici si adoperi a recuperare entro il medesimo quadro alcune osservazioni assolutamente divergenti formulate a distanza di un quindicennio. Se nel 1960 si poteva ancora sostenere fosse stata la «spinta rivoluzionaria» e il suo venir meno a determinare, a un livello più profondo, l'esaurimento dell'esperienza «Politecnico» – riducendo il «problema dei rapporti col PCI a fatto «episodico» – all'altezza del 1975 il cuore della questione si riassume in una «scorretta impostazione del problema», che manteneva la separatezza di «politico» e «intellettuale» come momenti relegati a un preciso «ruolo», invece che esprimere la loro «funzione» – tanto più cruciale in un'organizzazione dell'informazione e della cultura che evolveva rapidamente verso una progressiva chiusura specialistica entro sfere di competenza astratte.

Così, se in *L'esperienza del «Politecnico»* il problema supremo posto dalla rivista era quello della fondazione di un «linguaggio democratico», *Quindici anni dopo* tutto è ricentrato – anche forzando la mano in sede storiografica – sul rapporto tra cultura e politica in Italia, e sulla vicenda del «Politecnico» quale storia fallimentare della ricerca di un'investitura da parte del PCI. Per fare ciò, Giudici si avvale di una certa continuità lessicale, le cui occorrenze sono esibite come prove tra le parentesi che frammentano il discorso: Il «Politecnico» si dichiarava «settimanale dei lavoratori»; il Fortini di *Dieci inverni* chiedeva di «poter continuare, senza scomuniche, un certo lavoro di indagine»; eccetera.

Anche il permanere della *reductio* della *querelle* Vittorini-Togliatti ha tutt'altro sapore – e modifica quanto prima voleva attenuare la decisività delle ingerenze di partito in una difesa d'ufficio di entrambe le posizioni che tradisce la precisa volontà

⁴⁶ Id., *Ti ricordi il «Politecnico» e la sua scomunica?*, p. 228.

di motivare l'«operazione di polizia» togliattiana e (in maniera decisamente attenuata) l'«attaccabilissimo romanticismo donchisciottesco» di Vittorini entro un quadro che sfuggiva alla consapevolezza di entrambi. Ciò nonostante, Giudici procede a fare di quell'esperienza il preludio a «quanto si sta[va] verificando» in quel periodo. «La parte più viva dell'*intelligentsija* letteraria» del paese, in entrambe le circostanze, era «decisamente orientata a sinistra»; la «domanda di politicità diretta» di Vittorini e soci sembrava riverberarsi nel «potere» o «egemonia culturale» e nelle responsabilità che ciò comportava per ogni «sfera di cultura».

Si noti, quantomeno, l'evidente il recupero delle categorie di «ruolo» e «funzione» dai *Quaderni del carcere* di Gramsci – di cui era ormai prossima la riedizione diplomatica a cura di Gerratana⁴⁷ – filtrati probabilmente dal Fortini di *Intellettuali, ruolo e funzione* (1971), poi raccolto in *Questioni di frontiera*;⁴⁸ e che, peraltro, funge da vera e propria cornice all'interno di *La letteratura verso Hiroshima* – che si apre, significativamente, con un saggio dal titolo *La funzione e il ruolo* che è a sua volta la rielaborazione di un intervento apparso su «L'Unità» all'indomani delle elezioni del 1975.⁴⁹

Il 1960 e nel 1975, infatti, sono anche le coordinate minime di un discorso elettorale che getta e cementifica le basi per la nascita di quello che già si delinea come l'odierno Centrosinistra – frutto delle alleanze e dei compromessi con la Democrazia Cristiana da parte di socialisti prima e comunisti poi. Giudici, nel 1960 è un socialista deluso, un poeta sostanzialmente inedito e un prolifico giornalista culturale con vocazione di critico militante;⁵⁰ nel 1975 non è solo il poeta ormai riconosciuto, l'autore di tre raccolte maggiori (*La vita in versi*, 1965; *Autobiologia*, 1969; *O beatrice*, 1972), ma un intellettuale integralmente organico al PCI – che, a lui come a tanti, appare l'unica speranza realistica non già o non più di «rivoluzione» quanto, con un termine che oggi fa quasi sorridere, di «cambiamento».

⁴⁷ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., pp. 1550-1.

⁴⁸ F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzione*, cit., pp. 68-73.

⁴⁹ G. Giudici, *La parola giusta*, cit.

⁵⁰ Cfr. A60, p. 147: «Vado a votare: non ho l'animo, è la mia viltà piccolo-borghese, di votare all'ultimo momento comunista. Voto per il PSI, senza convinzione, certo che ormai lo spauracchio progressista è stato già esorcizzato dall'annessione che gli "infallibili" hanno operato o stanno operando in quel partito».

Ovviamente, il tema della «presa di coscienza» non è affatto esclusivo della riflessione sul «Politecnico» – e si vedrà anzi come costituisca uno dei cuori pulsanti della raccolta del 1976. Tuttavia, è significativo che a partire da una sola citazione contenuta nell’*Avvertenza* di *La letteratura verso Hiroshima* sia possibile rintracciare i termini estremi del discorso compiuto da Giudici – dalla questione del «potere culturale» e del «linguaggio democratico» (che caratterizzano il primo periodo della raccolta, 1959-1960) al «rifiuto della separatezza» tra politico e uomo di cultura che privilegia la «funzione» al «ruolo» dell’intellettuale (corrispondente all’ultimo periodo della raccolta, 1973-1975). A questo riguardo, due sembrano i dettagli più importanti da sottolineare. Il primo – su cui si tornerà tra poco – riguarda l’importanza di *Fuochi di retroguardia*, che funziona come un’istantanea del periodo mediano di *La letteratura verso Hiroshima*; il secondo, già parzialmente introdotto in apertura di capitolo, è che ad ambedue le estremità il discorso di Giudici si sviluppa a partire da una ‘funzione Fortini’ – intesa nella più ampia delle accezioni rintracciate da Mengaldo;⁵¹ fatto, del resto, reso evidente dallo stesso riferimento alla stagione del «Politecnico» (con intimo richiamo alla militanza fortiniana nella redazione della rivista) quale fuoco centrale di un discorso su cultura e politica nell’Italia postbellica.

Per sviluppare al meglio queste linee, tuttavia, sarà bene invertire i termini cronologici e partire dalla seconda metà di *La letteratura verso Hiroshima* (1967-1975); la coincidenza pressoché esatta con la rottura ideologica e il raffreddamento dei rapporti tra Giudici e Fortini più ancora che il loro incontro e sodalizio permette infatti di osservare meglio il punto di congiunzione e anche di rottura all’interno della struttura della raccolta. Anche in questo caso, e nonostante la costitutiva lacunosità di un carteggio intrattenuto in un’epoca in transito dalla comunicazione epistolare a quella telefonica, le sessantasei lettere raccolte da Corcione permettono di verificare premesse, *casus* e decorsi di questo scontro.⁵²

«Sappi che il mio pensiero non ti ha mai abbandonato: così come non mi aveva mai abbandonato prima, nei nostri lunghi anni di silenzio».⁵³ Il significativo *lapsus*

⁵¹ P. V. Mengaldo, *Divagazioni in forma di lettera*, in C. Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova, Liviana, 1980, pp. 135-54; poi, con il titolo *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., pp. 387-406; ora in Id., *I chiusi inchiostri*, cit., pp. 53-70: 54. Corsivi nell’originale.

⁵² Cfr. R. Corcione, *Un moncherino di religione*, cit., pp. 48-58.

⁵³ CGF, p. 168. Sottolineature nell’originale.

calami che confonde proprie e altrui ragioni nella lettera conclusiva del *Carteggio*, datata 16 novembre 1993, Giudici rievoca la sua strenua fedeltà all'amico malato retrodatandola anche agli anni del dissidio e della lite più esacerbati (tra il 1967 e il 1969); e del silenzio che, salvo rare occasioni, perdura sino alla prima metà degli anni Settanta. Del resto, benché parzialmente temperati dalle conversazioni telefoniche, dalla trasmissione delle rispettive pubblicazioni e dall'oggettiva dispersione di molte lettere di Fortini a Giudici,⁵⁴ segnali di monodirezionalità nello scambio epistolare sono ravvisabili almeno dal 1966. Solo anni dopo, e proprio di fronte alla copia di *La letteratura verso Hiroshima* ricevuta in dono, Fortini si sarebbe ricordato di quei giorni lontani trascorsi di fronte alla scrivania dell'amico-allievo Giudici, redigendo compiutamente una lettera che – come sottolinea Corcione – «chiarisce [...] le rispettive posizioni, riconsidera il proprio giudizio sull'amico e, pur continuando a non condividere alcune premesse del suo pensiero ne riconosce la coerenza intellettuale»:⁵⁵

Caro Giovanni, grazie del libro e della dedica: non ho dimenticato quegli anni e, qua e là rileggendo, li ho trovati in queste pagine. Anzi, mi pare che le più vecchie e le più recenti vadano bene d'accordo: il passo, un po' dinoccolato, è sempre il tuo. Io vorrei che fossi certo della considerazione molto grande che io faccio del tuo lavoro, soprattutto poetico. Se ti vedo poco e ho qualche difficoltà a parlarti [...] è perché sono fazioso e settario e non concedo agli altri volentieri quella agilità che nego a me stesso. Tu sei, a tuo modo, coerente; e anch'io. Le divergenze non sono politiche, sono ideologiche e di concezione del mondo. Tu concedi la contraddizione a tutti, io no. Questo non mi impedisce di volerti bene. Voglimene anche tu e vivi meglio che puoi.⁵⁶

Laddove Corcione utilizza ancora, e significativamente, il termine «coerenza», Fortini lascia intendere che a saldare la prima e la seconda fase di *La letteratura verso Hiroshima* non sia tanto un'indefettibile convinzione, quanto piuttosto un certo stile, un determinato ritmo o «passo» della prosa giudiciana. Curiosamente, è questo il medesimo capo d'accusa esplicitato da Fortini nella lettera che, nel gennaio 1970, risolve definitivamente il periodo più intenso della loro amicizia:

Caro Giudici,

⁵⁴ Cfr. R. Corcione, *Un moncherino di religione*, cit., p. 54.

⁵⁵ Ivi, p. 58.

⁵⁶ CGF, p. 138.

da un mese o più mi porto in tasca la tua ultima lettera. Sono combattuto tra il desiderio di risponderti che cosa penso di te, ossia di certe cose che scrivi, e la vergogna di chi sa che non si deve giudicare, quando il giudizio rischi di pretendersi morale e non solo politico o letterario.

È un mese che ha qualche significato per tutti. Vi sono circostanze nelle quali è opportuno far memoria su chi si può ignorare, chi si deve conoscere, chi non più; e perché. Ma se dissenti sulla valutazione delle circostanze cui mi riferisco, considera che si tratti solo della copiatura di indirizzi in una nuova agenda, a fine d'anno. E d'altra parte il mio silenzio potrebbe apparire evasivo o conciliante; e il mio dissenso – scelgo le parole – da quel che credo tu sia, o tu stia per divenire, potrebbe limitarsi a masticare qualche battuta, che so, sulla cattiva qualità della tua prosa giornalistica. Nel primo caso mi crederei disonesto; e, nel secondo, sciocco.

Nell'atto stesso in cui constato compiuto il distacco da una persona che in altri tempi mi è stata assai vicina, debbo insomma prendere con essa e con me, senza richiesta di reciproca, l'impegno di tacerne assolutamente con altri; o al più di fingere l'esistenza di normali rapporti di contiguità. Per collaudare questa finzione mi firmo dunque e ancora tuo affezionatissimo

Franco Fortini⁵⁷

Eppure, anche in questo passo si osserva l'equivalente epistolare della torsione autoflagellatoria tipica nel Fortini saggista. Ogni accusa si muta in «autoaccusa»; la tendenza a rimproverare gli amici di «scarsa fermezza o coerenza» diviene giudizio perentorio ancorché formalizzato in termini costitutivamente ambigui.⁵⁸ In questo caso, il velenoso riferimento alla «cattiva qualità» della prosa giornalistica di Giudici maschera quello a un «dissenso» politico più ampio e generalizzato:

Voi sapete bene, se mi si consentite di indulgere a fatti privati, come un nostro autorevole compagno (verso il quale continuo a sentirmi debitore di molto, nutrendo per lui stima e affetto) ebbe a dirmi anni or sono che il motivo del suo duro risentimento nei miei confronti non era nel fatto che io collaboravo a un settimanale borghese come «l'Espresso», ma andava principalmente riportato ai miei pur saltuari interventi sulle pagine di questa stessa «Rinascita».⁵⁹

⁵⁷ Ivi, p. 124.

⁵⁸ Cfr. G. Cherchi, *Franco Fortini* [intervista, 1980], in *Scompartimento per lettori e taciturni*, cit., pp. 155-9: 156. Cfr. anche A. Cortellessa, *Franco Fortini: critica come ultimatum*, in Id., *Libri segreti*, cit., pp. 109-32.

⁵⁹ G. Giudici, *Cari amici di Piacenza*, «Rinascita», XXXIV, 45, 18 novembre 1977, p. 40.

Dieci anni dopo, in *Da un banco in fondo alla classe*, Giudici stesso lo formalizzerà magistralmente: «*Vade retro et veni foras | Servo abietto del Pici!*».⁶⁰ Chi pronuncia questa ed altre accuse e delazioni all'indirizzo del poeta è un «Muto Giudicante», un «Genio Giustiziere», un «infallibile Cadi» che, nel ritmo incalzante dei versi, assume proprio le fattezze di Fortini, con il quale Giudici aveva condiviso pensieri, riflessioni, indagini «*Nella credula Milano | Di un miracolo perverso*».⁶¹ È peraltro indicativo che la poesia, trasmessa a mezzo posta proprio a Fortini il 18 ottobre 1978, venga accompagnata da poche righe che giocano non solo sul crinale tra l'«io scritto e l'io che scrive»,⁶² ma anche tra il tu scritto e il tu che legge:

Caro Franco,
dove ti sentissi coinvolto nello scherzo, nel sarcasmo o nel non giusto, non pensarti coinvolto; dove ti sentissi coinvolto (c'è almeno un punto) nell'affetto, pensati certamente coinvolto, in tal caso sei tu.⁶³

Prodromi di questo atteggiamento obliquo si rinvengono in una lettera del 1967, nella quale Giudici – commentando il recente numero di «Quaderni piacentini» – sembra voler tradurre i dissapori con Fortini nell'immagine di altri «amici»:

Quanto al Jervis è evidente che egli ha buon gioco col Timpanaro (del quale non sarò certo io a lodare il «rozzo positivismo»); ma credo che la «puntualità» dell'accusatore pecchi, sia pure inconsapevolmente e involontariamente, della stessa «rozzezza» dell'accusato – non passa, insomma, minimamente per la testa a questi amici [...] come vi possa essere nell'aver ragione una dose obiettiva di gagliofferia.⁶⁴

E tuttavia, come sottolinea Edoardo Esposito, nella stessa esibizione dell'«assillo» giace la negazione di questa colpa e il rifiuto di questa assoluzione.⁶⁵ D'altronde, e in termini sempre più letterali prima ancora che poetici, Giudici replicherà alle accuse di Fortini, dichiarando non essere stato mai né inteso essere «un

⁶⁰ Id., *Da un banco in fondo alla classe* (1978), in Id., *Il ristorante dei morti* (1981), ora in Vv, pp. 499-504: 502, vv. 113-4.

⁶¹ Cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 111.

⁶² CGF, p. 147.

⁶³ Ivi, p. 145.

⁶⁴ Ivi, p. 115. Corsivi nell'originale.

⁶⁵ E. Esposito, *In margine ai versi*, «La Sinistra», 20-21 maggio 1979.

apologeta del “sistema”»); benché le scritture diaristiche ed epistolari tradiscano già da tempo le marche stilistiche di un sofferto distacco.⁶⁶

Tuttavia, già all’altezza di questa missiva qualcosa è mutato decisamente; e non solo nei rapporti tra Giudici e Fortini, bensì nella stessa attività saggistica giudiciana – destinata a cristallizzarsi entro una patina di coerenza nella struttura di *La letteratura verso Hiroshima*. Ed è a questo punto che lo spettro macrotestuale di *Fuochi di retroguardia* permette di saggiare la consistenza di questo mutamento.

3. *Fuochi di retroguardia «verso» Hiroshima*

È già stato ricordato come i documenti oggi a disposizione permettano di individuare ben due propositi antologico-saggistici antecedenti a *La letteratura verso Hiroshima*: il primo, «preistorico» benché collocato a ridosso del termine *a quo* della raccolta, nel 1958; e il secondo, per l’appunto, nel 1966, all’altezza di un crocevia che determinerà nel testo del 1976 alcuni slittamenti ideologici e la generale tessitura di una nuova forma di coerenza – non più politica, bensì «autobiografica». A testimonianza di ciò, si possono addurre tanto i termini macroscopici dei due progetti – con particolare riguardo alla struttura e alla composizione antologica – quanto quelli microscopici: dalle premesse ideologiche riportate da Giudici a corredo dell’elenco provvisorio di *Fuochi di retroguardia* al «tentativo [...] di ritrovare sia pure *a posteriori* una qualche organicità in un discorso troppo spesso frantumato dall’occasione» che costella *La letteratura verso Hiroshima*.⁶⁷

È evidente che i rispettivi termini cronologici impongono una certa cautela nell’accostamento di questi due indici; e tuttavia, uno sguardo anche sommario ai due macrotesti è sufficiente per affermare che in Giudici è già chiara la consapevolezza di un termine *a quo*, a partire dal quale la storia del suo saggismo acquisisce una fisionomia e un significato (per non dire un ‘mandato’), se non certi, quantomeno ipotizzabili. *Fuochi di retroguardia*, infatti, si compone virtualmente di 16 testi, ripartiti in due sezioni più un’appendice e composti tra il 1959 e il 1965 – con una

⁶⁶ Cfr. CGF in particolare pp. 114-24: 124. Cfr. anche L. Neri, *Nel disordine formale*, cit.

⁶⁷ G. Giudici, *Avvertenza dell’autore*, cit., p. 9.

significativa enfasi sul primo termine. Attorno a questa annata si raccolgono infatti ben 6 saggi (di cui 4 confluiranno in *La letteratura verso Hiroshima*),⁶⁸ quasi esclusivamente afferenti all'inizio della stagione milanese e frutto del rinnovato impegno giudiciano presso «Comunità». A riprova della loro importanza, tanto in *Fuochi di retroguardia* quanto in *La letteratura verso Hiroshima* questo nucleo troverà spazio all'interno di una medesima sezione – corrispondente alla prima nel 1966, definita «di carattere generale (sociologia politica, sociologia letteraria e sociologia culturale)»; e che, con il titolo di *Al di qua della letteratura*, costituirà nel 1976 il secondo momento di *La letteratura verso Hiroshima*. Si tratta di quattro testi decisamente importanti per comprendere non tanto gli antefatti di questo saggismo 'degnò di storia', quanto piuttosto il basso continuo e persistente al mutare delle questioni; e non è un caso che le retoriche di entrambi i macrotesti tendano – seppur, come vedremo, in termini differenti – a indicare in essi i termini di una sostanziale coerenza e fedeltà alla propria riflessione.

A costituire l'argomento (più o meno dichiarato sin dal titolo) di questi quattro testi è infatti l'insieme dei presupposti e degli ostacoli alla fondazione di un «linguaggio democratico» capace non solo di sopravvivere, ma di opporsi a quello della classe dominante – emissario del «potere culturale» da essa detenuto al fine di confermare e preservare il quadro di valori della società vigente. È chiaro che la sensibilità di Giudici – lacerata dalla «scandalosa contraddizione [...] tra cattolicesimo e marxismo, ambedue ancorati ad una volontà fideistica»⁶⁹ – è naturalmente portata a ricercare entro ed oltre entrambi questi avversi schieramenti (e i loro specchi testuali) le tracce di una verità impugnabile politicamente, che passa forzatamente per una conversione – quella «presa di coscienza» cui si faceva accenno, e che costituisce un vero e proprio filo rosso.

È infatti uno solo il progetto che rende percorribili in entrambi i sensi le distanze che separano le *Esperienze pastorali* di Don Lorenzo Milani – da cui sembra mutuare,

⁶⁸ Id., *Potere culturale e linguaggio democratico*, «Comunità», XIII, 68, marzo 1959, pp. 90-94; poi in LVH, pp. 75-87; *La parrocchia comunista*, «Comunità», XIII, 74, novembre 1959, pp. 111-3; poi LVH, pp. 112-9; *Le retroguardie del potere*, «Comunità», XIII, 75, dicembre 1959, pp. 89-93; poi, con il titolo *I fumetti come retroguardie del potere*, in LVH, pp. 92-105; *Scheda per Barthes*, «Comunità», XIII, 72, agosto-settembre 1959, pp. 98-9; poi, con il titolo *Miti e liberazione del linguaggio*, in LVH, pp. 133-8.

⁶⁹ Id., *Agenda 1963*, 14 marzo, ora in CGF, p. 193.

peraltro, la stessa dicitura di «potere culturale»⁷⁰ – e le *Mythologies* di Roland Barthes, il fenomeno dei fotoromanzi e *portmanteau* «funesti» come *Parrocchia comunista*.⁷¹ Un primo indizio in merito si evince dai continui rimandi interni; i quali, smentendo parzialmente la cronologia e nonostante minime differenze dispositive tra *Fuochi di retroguardia* e *La letteratura verso Hiroshima*, individuano in entrambi i macrotesti un chiasmo sostanzialmente invariato nei suoi termini apicali – *Potere culturale e linguaggio democratico* e *Scheda per Barthes/Miti e liberazione del linguaggio*. Nel primo tra questi si rinviene già molta della futura elaborazione: un esplicito riferimento all'*Inchiesta su una parrocchia* di Liliano Faenza – che, ampliata in volume per Feltrinelli, costituirà l'occasione redazione di *La parrocchia comunista*; nel quale si rinvencono già i prodromi di quel discorso sui «fumetti» sviluppato poi in *Le retroguardie del potere*.⁷² Il riferimento, poi, ai «miti del progresso» e del «benessere» – da «Lascia o raddoppia» alla Gazzetta dello Sport, alla «rivoluzione in Lambretta» – non può che riconnettersi immediatamente al saggio su Barthes, che si perita di illustrare le modalità attraverso le quali la lettura e la decifrazione del mito (in specie moderno) compiuta dal critico francese denunci un «furto di linguaggio» e l'innalzamento di una intenzione storica al rango di natura, di una contingenza a eternità.⁷³ Laddove il linguaggio non è solo un «modo d'esprimersi, ma somma di valori presupposti, proposti e proponibili», l'esperienza di chi è stato violentemente escluso dalla storia sembra così destinata a emanciparsi solo e unicamente secondo le proposte culturali della classe dominante.

D'altronde, quest'ultimo testo non può che riverberarsi nell'analisi condotta da Giudici sulle due diverse qualità del medesimo «linguaggio integrato» dell'anticonformismo da rotocalco e dello «sciatto puritanesimo» che traspare dalla

⁷⁰ Cfr. G. Giudici, *Taccuino [1959]*, FO, p. 366: «Il concetto del “potere culturale” nel libro di Don Milani».

⁷¹ Sono questi, infatti, i quattro testi che LVH mutua da FR: G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit.; Id., *Miti e liberazione del linguaggio*, cit.; Id., *La parrocchia comunista*, cit.; Id., *I fumetti come retroguardie del potere*, cit. Cfr. al riguardo P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 146-60.

⁷² G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 79n. Cfr. anche ivi, p. 80n, dove Giudici perviene già ad alcuni esiti di Id., *La parrocchia comunista*, cit.: «sostituendo alle espressioni «parrocchia», «sacramenti», le espressioni «sezione di partito», «coscienza politica», il risultato logico non cambia». Cfr. inoltre L. Faenza, *Inchiesta su una parrocchia*, «Passato e presente», 6, novembre-dicembre 1958; poi in Id., *Comunismo e cattolicesimo in una parrocchia di campagna*, Milano, Feltrinelli, 1959.

⁷³ Cfr. G. Giudici, *Miti e liberazione del linguaggio*, cit., p. 137.

«caramellosa» realtà spacciata per vera nei fotoromanzi – veri e propri latori di un’ideologia della conferma e del sogno: conferma di una ‘cultura’ (che è la cultura del capitalismo) ai suoi membri; e sogno di appartenenza per chi ancora ne viene respinto ai margini.⁷⁴ Il potere culturale è «strettamente collegato al potere di classe» – come Giudici, con movenza tipica, non esita ad affermare, dimostrare e quindi riproporre –, ma a differenza di quest’ultimo «non è però abbattibile dall’esterno», ma solo «trasformabile nella misura in cui si trasformano i destinatari delle sue comunicazioni».⁷⁵ E tuttavia, ritenere che per liberarsi il proletariato debba disfarsi dei suoi «miti (irreligiosamente) religiosi e (religiosamente) irreligiosi» e «prendere coscienza» pertiene ancora a un abito borghese perché postulerebbe l’accettazione del solo altro linguaggio concessogli – quello, appunto, del «linguaggio della classe dominante»: l’utilitaria, l’elettrodomestico.⁷⁶

A saldare ulteriormente questa riflessione, un rilievo più stilistico può confermare che le premesse del saggio su Barthes non sono solo ed esplicitamente desunte da quello su Don Milani, ma hanno il merito di riassumere di fatto la lettera di tutto il politico in termini immediatamente operativi:

La fondazione di un linguaggio democratico costituiva la proposta più interessante tra le molte derivabili dalla lettura di *Esperienze pastorali*. Si trattava, nel libro di don Milani, di una proposta formulata in modo piuttosto indiretto e nei termini di una generica istanza di classe: l’autore sottolineava le esigenze di un particolare «universo» (quello, tra contadino e operaio, della sua inchiesta) fondamentalmente inerme davanti all’aggressione culturale della classe dominante, perpetrata attraverso l’apparato dei mezzi d’informazione. Se ne deduceva l’illusorietà di un’emancipazione culturale della classe dominata che fosse perseguita attraverso le vie e secondo i termini della classe dominante: il neo-capitalismo, dicevamo, è perfettamente in grado di appagare le esigenze del neo-proletariato; occorre solo un po’ di pazienza. La risposta al problema si poneva pertanto nella fondazione di un linguaggio nuovo, di una cultura nuova della classe dominata e del superamento autonomo da parte di quest’ultima della sua condizione «dialettale».⁷⁷

⁷⁴ Id., *I fumetti come retroguardie del potere*, cit., p. 103.

⁷⁵ Cfr. Id., *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 86.

⁷⁶ Id., *La parrocchia comunista*, cit., p. 115.

⁷⁷ Id., *Miti e liberazione del linguaggio*, cit., p. 133.

Risuonano, infatti, nell'*incipit* del testo dedicato a Barthes, alcuni rilevi (opportunamente sintetizzati, allusi, modificati) operati su Milano – i quali, con ogni evidenza, vanno a puntellare e anticipare le riflessioni dispiegate in fine d'anno nei saggi su Faenza e sui fotoromanzi:

San Donato riflette un momento abbastanza frequente nella geografia umana del nostro paese [...]. È un mondo «finito» al quale le condizioni obiettive non offrono altra alternativa di sopravvivenza se non l'accettazione dei termini culturali dell'unico *altromondo* di cui abbia diretta notizia o per contatto diretto o per tramite dei mezzi d'informazione esistenti [...]. In questa situazione il «comunismo» dei sandonatesi, in quanto espressione generica di una protesta sociale può essere considerato in due modi principali: a) come esigenza di un benessere [...]; b) come esigenza di un'alternativa rispetto ai termini culturali del mondo cittadino [...]. Mille televisori in più, dieci scioperi in meno: un po' di pazienza, e l'avrete tutti il vostro piatto di lenticchie d'oro. Il neo-capitalismo è in grado, prima o poi, di soddisfare ogni esigenza del neo-proletariato: soprattutto se si considera che in definitiva è ancora il primo a decidere quali esigenze debba avere il secondo». ⁷⁸

Alcuni minimi interventi stilistici intervengono, in *Miti e liberazione del linguaggio*, a limare tanto la tendenza giudiciana alla mimesi figurale di matrice biblico-evangelica, quanto la punta radicale chiamata a fare da contrappeso: il riferimento sibillino all'«altromondo» capitalistico viene riconvertito nell'«universo» operaio e contadino; la parola «comunismo», ampiamente e provocatoriamente diffusa nel primo testo, scompare nel secondo. Stesso discorso vale per la metafora delle «lenticchie», appiattita quanto mai provvidamente entro un «grado zero» dell'espressione, che allude con tutta evidenza tanto al libro della *Genesi* quanto alla tradizione popolare. Il riferimento resta infatti sospeso tra il baratto della primogenitura di Esaù in cambio della zuppa di lenticchie preparata da Giacobbe e il buon augurio comunemente associato alla loro somiglianza con le monete; e tuttavia si tratta di una sospensione del significato che non muta il senso generale dell'espressione, volta a circoscrivere il sopruso che si consuma ai danni di chi rinuncia a un bene reale in cambio di un effimero benessere materiale.⁷⁹ È peraltro curioso che, proprio attorno alla composizione di questo saggio, Giudici attenda alla

⁷⁸ Id., *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., pp. 76-8. Corsivi nell'originale.

⁷⁹ Cfr. *Genesi* 25, 29-34.

redazione di un madrigale dalle punte epigrammatiche, dedicato *A Franco Fortini* (*scrittore di epigrammi*) e incentrato propria sulla medesima scena biblica:

Dei due gemelli che
in grembo si mordevano alla spenta
ormai maternità
del poeta Noventa,
vorrei sapere se
Geno è Giacobbe e tu
Il ruvido, ghiottissimo Esaù.

Come scegliere bene non si sa:
e questo paragone non contenta l'uno, né l'altro.
Troppo digiuno e forse troppo scaltro
per lui Giacobbe – ed Esaù per te
è un compagno, Fortini, che rattrista
trovare in noi, considerando che
il suo non fu realismo socialista.⁸⁰

Per quanto suggestiva possa risultare l'immagine – il proletariato come primogenitura del mondo ingannata, sotto l'egida della «cultura» e del «progresso», dalle «proposte di essenza» del capitale –,⁸¹ occorre chiedersi come e in che misura entro un discorso che si muove tra Milani e Barthes possa fare capolino il nome di Giacomo Ca' Zorzi detto Noventa. Le implicazioni macrotestuali di questo riferimento (o meglio, della sua assenza) sono significative, dal momento che – come sottolinea la missiva d'accompagnamento a *Fuochi di retroguardia* – risponde all'evidente proposito politico di espungere ogni scritto recensorio in quanto «condizionato da un'accettazione preventiva dell'istituto letterario».⁸² Ripromettendoci di ritornare sulle motivazioni di tale scelta, in larga parte condivisa con Fortini sul crinale tra il 1963 e il 1964, andrà per il momento osservata l'assenza in *Fuochi di retroguardia* (reintegrata poi in *La letteratura verso Hiroshima*) di quel *Dialogo morale* che aveva di fatto aperto il 1959 critico di Giudici proprio all'insegna di Noventa – che acquisisce così le fattezze della figura mediana e mediatrice tra un polo-Milani e un polo-Barthes in termini di utopia cattolico-marxista.⁸³ Frequentato come autore dal 1956 – con

⁸⁰ G. Giudici, *A Franco Fortini (scrittore di epigrammi)*, 13 gennaio 1959, ora in CGF, p. 77. Al riguardo, cfr. anche M. Cappello, *Variazioni per una forma. Alcuni epigrammi di Giovanni Giudici*, «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 109-21: 109-10.

⁸¹ F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, cit.

⁸² Al riguardo, cfr. L. Neri, *Nel disordine formale*, cit.

⁸³ G. Giudici, *Un dialogo morale*, «Comunità», XIII, 67, febbraio 1959, pp. 98-9; poi, con il titolo *Il vescovo di Prato*, in LVH, pp. 243-7.

l'uscita, decantatagli da Pampaloni, del *Vescovo di Prato* –, quindi conosciuto all'inizio del 1959 tramite Luciano Erba, l'ancorché breve sodalizio con Noventa (approfondito a fianco di o di fronte a Fortini), lascerà segni profondi in Giudici – come testimonia la sua pervasiva presenza in *La letteratura verso Hiroshima* e non solo.⁸⁴ Valga, su tutte, la nota anonima redatta da Fortini e Giudici per «L'Avanti!» all'indomani della morte, occorsa il 4 luglio 1960:

Giacomo Noventa è stato uno dei pochissimi italiani di questo secolo che abbiano saputo con eguale lucidità e passione che cosa fossero e che cosa dovessero essere la poesia, la vita politica, la fede cattolica e il socialismo. La sua presenza in ciascuna di queste grandi categorie storiche ha potuto dare l'impressione di un'esistenza anche generalmente contraddittoria quando la pluralità delle sue appartenenze ha rappresentato invece un difficile esempio di coerenza. Pochi come lui hanno scritto nel nostro tempo versi e poesie che, sotto il velo della lingua veneta, esprimessero sentimenti quasi dimenticati, come l'amore, l'amicizia, la fedeltà e la passione per l'avvenire, secondo una mozione, anch'essa ormai dimenticata, di grandezza, che è stata della maggiore tradizione classica e romantica d'Europa. Questi caratteri della sua poesia gli negarono i consensi dell'avanguardia novecentesca, e solo in questi ultimi anni alcuni degli uomini meno asserviti alle mode avevano capito l'importanza della sua lezione.⁸⁵

Il dato più significativo di questo necrologio è senza dubbio costituito dal reperimento di una «difficile coerenza» entro l'apparente contraddizione: e perché dà modo di verificare una volta di più come l'ascendenza noventiana contribuisca a

⁸⁴ Al riguardo, cfr. Id., *Il poeta che voleva tutto*, «l'Unità», 26 giugno 1986; poi, con il titolo *Attualità di Noventa*, in «Linea d'ombra», IV, 15-16, ottobre 1986, pp. 78-80. Sull'incontro con Noventa, cfr. C. Di Alesio, *Cronologia*, in Vv, p. LXVI. Cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 193 e 193n: «Quest'ultimo [Noventa] è forse l'autore che gode del maggior numero di citazioni da parte di Giudici: oltre agli articoli numerosissimi che gli sono dedicati – ben quattro confluiti poi in LVH – il suo nome ricorre, accanto a quello di Fortini, in pressoché tutte le interviste in cui Giudici si misura con il proprio passato». Cfr. G. Giudici, *Un dialogo morale*, cit.; Id., *L'esclusione delle esclusioni*, «La Situazione», IV, 18-19, febbraio 1961, pp. 7-12; poi in LVH, pp. 235-42; Id., *L'altra faccia dell'Italia*, «L'Espresso», XVII, 39, 26 settembre 1971; poi, con il titolo *Storia di un'eresia*, in LVH, pp. 247-50; *Nemico in dialetto degli altri letterati*, «Corriere della sera», 11 settembre 1975, p. 3; poi, con il titolo *Un ricordo*, in LVH, pp. 250-3; Id., *Il poeta che voleva tutto*, cit.; Id., *Il poeta della speranza*, «Repubblica», 8 dicembre 1992; poi, con il titolo *Un maestro: Giacomo Noventa*, in PG, pp. 260-2; Id., *La poesia cantabile di Giacomo Noventa*, «Corriere della sera», 8 aprile 1998, p. 33. Agli articoli si devono aggiungere: Id., *Giacomo Noventa*, in P. Gelli, G. Lagorio (a cura di), *Poesia italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 427-9; Id., *Giacomo Noventa: un'antica e nuova strada alla poesia*, in F. Manfrani (a cura di), *Giacomo Noventa*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 63-7.

⁸⁵ *Il poeta Giacomo Noventa si è spento ieri a Milano*, «L'Avanti!», 5 luglio 1960. Al riguardo, cfr. anche G. Giudici, *Agenda 1960*, p. 109: «I giornali non ne parlano molto. Il Corriere mette poche righe nella rubrica degli spettacoli. Sull'«Avanti» esce una breve nota anonima compilata da Fortini e da me».

definire una delle più distintive caratteristiche (se non la più distintiva) della riflessione giudiciana; e perché, seppur di sfuggita, descrive e prefigura tanto le affinità quanto le divergenze tra i due compilatori. Come avrà modo di dire Fortini a Giudici nella già citata lettera del maggio 1976, «Tu concedi la contraddizione a tutti, io no».⁸⁶ Noventa – scrive Giudici nel saggio del 1959 – è un autore che «delude» tanto il marxista quanto il cattolico, perché del primo rifiuta l’atteggiamento ideologico, del secondo l’atteggiamento politico: per dirla con termini desunti in negativo da *La parrocchia comunista*, Noventa sarebbe l’esponente-tipo di una ipotetica «cellula cattolica».⁸⁷

Un ulteriore filo conduttore è quello che si tesse a partire dal «velo della lingua veneta», che richiama per analogia e pressoché immediatamente la «condizione “dialettale”» che, nella ricapitolazione del saggio su *Esperienze pastorali* posta a introduzione di *Miti e liberazione del linguaggio*, individua ciò da cui la classe dominata sarebbe chiamata ad affrancarsi autonomamente.⁸⁸ Andrà osservata tuttavia la totale assenza di riferimenti a una siffatta condizione in *Potere culturale e linguaggio democratico*; né, d’altronde, se ne ritrova traccia nello scritto su Noventa. Come integrare, dunque, questi due discorsi?

A partire da questi presupposti si comprende meglio l’alacre riflessione sulla lingua che costella non solo i saggi, ma i taccuini e i quaderni coevi; e in particolare quella sulla lingua poetica – da intendersi come la prefigurazione di questa alternativa, «risultante del rapporto tra valori presupposti e valori proposti».⁸⁹ E, tuttavia, «parli la

⁸⁶ F. Fortini, *Lettera del 29 maggio 1976 a Giovanni Giudici*, ora in CGF, p. 138. Al riguardo, cfr. C. Di Alesio, *Cronologia*, in VV, pp. LXIII-LXV.

⁸⁷ G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit. p. 76.

⁸⁸ Questa concezione del dialetto come lingua menomata sarà quindi sovvertita a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Cfr. al riguardo Id., *La poesia di Biagio Marin* (1971), in LVH, pp. 291-8: 297-8: «a quel tempo [1958] ero io in grave difetto; non avevo ancora imparato a rendermi conto che la differenza tra poesia in lingua e poesia dialettale rappresenta in certi casi una distinzione di comodo, fabbricata ad uso dei grammatici, e restavo perciò ancorato al pregiudizio che relega come in una provincia letteraria a parte ogni componimento in verso che non tragga il suo lessico dalla lingua ufficiale. Avevo soltanto letto, a quel tempo, ma non ancora conosciuto e compreso la poesia di un Giacomo Noventa ed anzi mi sembrava esagerato, e perfino assurdo, il tributo di stima e di amore di cui la circondavano lettori di grande finezza come Geno Pampaloni o Franco Fortini. È proprio a questo ultimo che devo d’averla potuta comprendere ed è quindi a Noventa che devo non soltanto l’occasione e l’esortazione, ma l’intima convinzione che mi hanno reso possibile accostarmi, libero dal pregiudizio dialettalistico, alla poesia di Biagio Marin. Non tanto per quel verso infinito delle «diese grandi pianure senza stràe», ma per la consapevolezza finalmente acquisita che, quando anche attinga il suo lessico a un dialetto, ogni vera poesia è, in quanto tale, lingua. E per l’altra, solo apparentemente opposta, consapevolezza che la lingua della poesia, la lingua poetica, è in certo qual modo sempre un «dialetto»: una lingua, cioè, resa straniera e strana a se stessa quando anche tutte le sue parole figurassero nel dizionario dell’accademia».

⁸⁹ Cfr. C. Murru, *Trascrizione e note*, in G. Giudici, *Taccuino Post 1958*, in FO, pp. 325-6, 353.

lingua di un paese avverso» è l'appunto che più ricorre tra i vari supporti preparatori⁹⁰ – a rimarcare la distanza che separa il «dialetto di privata sofferenza» che il poeta esprime dalla poesia che già avverte dover esprimere un'«integrazione linguistica di un'anima dialettale e menomata».⁹¹ In un appunto afferente al medesimo *corpus* – di poco antecedente la suggestione sul «“potere culturale” nel libro di Don Milani» –, Giudici ipotizza la redazione di una lettera alla rivista «Quartiere»:

Una lettera a *Quartiere* sulla *verificabilità* della poesia che deve essere verificabile non nel (per il suo linguaggio) non sul linguaggio della propria regione culturale ma sui linguaggi di altre regioni culturali assenti al livello poetico. Solo così è possibile pretendere a un pubblico di non specialistico. Altrimenti si cade nel vizio «recensorio» del metalinguaggio novecentista.⁹²

Questo appunto – che solleva più di un sospetto circa i suoi sviluppi ulteriori in termini saggistici –, si rivela centrale per almeno tre motivi. Il primo è relativo a una certa capacità di sintesi rintracciabile attraverso gli avantesti; il secondo riguarda l'equivalenza sinergica tra «linguaggio democratico» e «pubblico non specialistico»; e il terzo, per la condanna del «vizio “recensorio”» come tendenza alla verifica del testo poetico sul solo piano della cultura poetico-specialistica. Ed è a partire da qui che conviene tripartire il discorso per cominciare a mostrare gli indirizzi, le svolte e i travasi di *Fuochi di retroguardia* in *La letteratura verso Hiroshima*. L'estrema compattezza del discorso condotto nel primo dai cinque saggi del 1959 acquisisce infatti un senso ulteriore qualora si osservi il piano generale della prima sezione. Questi testi sono infatti chiamati a una doppia funzione: da un lato, quella di fornire un quadro e una motivazione concettuale ai testi incipitari della protoraccolta – che Giudici, evidentemente, considera all'altezza del 1966 i fondamenti maggiori della propria riflessione intellettuale: *L'uomo dalla roncola* e *La gestione ironica*,⁹³ dall'altro, a rilanciare in finale di sezione la feroce requisitoria giudiciana contro le neo-avanguardie – o, per meglio dire, contro *Le opposizioni di Sua Maestà* –, conseguenza diretta dell'elaborazione politico-culturale sino a qui raccolta e snodo

⁹⁰ Ivi, p. 352; cfr. anche *Taccuino 1959-160*, ivi, p. 400.

⁹¹ Id., *Taccuino post 1958*, cit., p. 352; cfr. anche *Taccuino 1959*, cit., p. 374.

⁹² Ivi, p. 369. Corsivi e sottolineature nell'originale.

⁹³ Cfr. F. Fanon, *I dannati della terra*, cit. Cfr. anche G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit.; e Id., *La gestione ironica*, cit.

concettuale verso una seconda sezione più propriamente polemico-letteraria.⁹⁴ Del resto, la sezione che segue al primo intervallo di *Fuochi di retroguardia* è a sua volta un prototipo della terza sezione di *La letteratura verso Hiroshima, Poetica e polemica*; fatto che, per inciso, ci permette già di osservare come *Fuochi di retroguardia*, al netto delle traslazioni e delle espunzioni, strutturi concettualmente il ‘cuore’ della raccolta del 1976 – laddove quest’ultima si occupa sostanzialmente di integrarne i momenti e di racchiuderle entro due ulteriori sezioni strutturate antinomicamente sul *côté* intellettuale e su quello più propriamente letterario: *Intellettuali e potere nella civiltà dell’informazione e Occasioni letterarie*.

Tuttavia, prima di osservare più da vicino le caratteristiche di *La letteratura verso Hiroshima* in rapporto a *Fuochi di retroguardia* – o, meglio, per comprenderle più a fondo – occorrerà tornare sui due restanti punti individuati a partire dalla proposta di lettera ipotizzata per «Quartiere» nel 1959: il rifiuto dello «specialismo» e la condanna del «vizio “recensorio”».

4. *Antispecialismo e autobiografismo*

Concepito *ex post* come antefatto e caposaldo della propria elaborazione poetico-politica, il nucleo dei saggi giudicanti del ’59 porta in sé le vive tracce di un’attività critica volta a verificare, nei propri oggetti d’indagine, risposdenze alla contingenza storica e prefigurazioni di potenzialità rivoluzionarie. Eppure, nonostante la tendenza a travalicarlo, è nella scelta stessa di un prisma oggettuale, di un ipotesto a partire dal quale sperimentare o prefigurare le possibilità di un nuovo linguaggio, che si palesa una condizione e un rischio.

La condizione è quella, storicamente determinata, di chi non può prendere parola ‘su’, ma solo ‘a partire da’ qualcosa: di chi ha compreso, in altri termini, che il discorso saggistico nella nascente «civiltà dell’informazione» non è solo opinione privata o invenzione di forma, bensì ‘tentativo’ di interazione con quell’altra forma che è la forma ‘istituzionale’ del mondo, la sua interpretazione storica, sociale e culturale; e

⁹⁴ Cfr. Id., *Le opposizioni di Sua Maestà*, «Quaderni piacentini», III, 16, maggio-giugno 1964, pp. 24-9; poi, come *Le neoavanguardie come opposizioni di Sua Maestà*, in LVH, pp. 199-206.

che tuttavia un discorso sul mondo, oltre che sempre meno praticabile, è ormai pressoché precluso allo scrittore privato del proprio mandato, al quale non resta che fare affidamento su un «discorso indiretto» – degli «scritti», cioè, «di metodo critico che abbiano implicato problemi di “direzione culturale”». ⁹⁵

Il rischio è quello, già esplicitato relativamente alla poesia nel proposito di lettera a «Quartiere», di una «verificabilità» della propria scrittura unicamente nei termini della propria area culturale; di cadere, cioè, nella trappola dello specialismo. Il lemma «verifica» non può che richiamare, ancora una volta, quel Fortini che nel 1960 avrebbe posto a corollario, con riguardo alla scrittura critica:

A chi finalmente mi chieda quale sia la funzione del critico del nostro paese, dovrei rispondere: compiere scelte, individuare argomenti, costruire discorsi, impiegare linguaggi che siano scelte, argomenti, discorsi e linguaggi tendenzialmente augurabili ad una società nella quale «il libero sviluppo di ciascuno condizioni il libero sviluppo di tutti». Da questa prospettiva della tradizione umanistico-marxista, che è di una «provincia pedagogica» e d'una educazione d'ogni uomo ad opera d'ogni altro, il critico è tenuto, quando la condivide, a situarsi fin d'ora al livello del discorso comune; che, naturalmente, non ha nulla a che fare col discorso qualsiasi, ma che è comune anzi e proprio perché cerca una comunanza di oggetti e di argomenti al di là della mistificazione indotta dalla falsa democrazia culturale. Però, in quanto è critico a partire da una specialità – la specialità letteraria – quindi, in un certo senso, in quanto la rappresenta, dovrà anche essere, in ogni momento, critico *della* letteratura, della posizione che la letteratura occupa nell'insieme della vita umana e della cultura, critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico. [...] Il critico letterario ha come oggetto un'opera che, proprio perché non-discorsiva, non-analitica, ma sintetica, ha o pretende avere la complessità stessa «del mondo», della «vita» e dell'«uomo». Esercitare la critica, svolgere il discorso critico vuol dire allora poter parlare di tutto a proposito di una concreta e determinata occasione. Il critico allora è esattamente il diverso dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di «scienza della letteratura»; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le «scienze» particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro. ⁹⁶

⁹⁵ F. Fortini, *Per «Dieci inverni»*, in Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 230-2; ora in Id., *Dieci inverni*, cit., pp. 324-6: 324.

⁹⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 24-5.

Questa coscienza, in Giudici, è fortissima sin dagli albori. A ben vedere, i presupposti del pensiero e del saggismo giudiciano nascono non solo attorno alle due maggiori istanze di cambiamento dell'essere umano – il socialismo e la spiritualità –, ma al commento critico di altri testi. Il primo degli scritti a noi noti, *Socialismo umanista*, appare infatti su «1945» – «sestante per la realtà in costruzione» ideato e diretto da Ernesto Buonaiuti, il «mite eresiarca» che lo aveva assunto come dattilografo nell'immediato dopoguerra;⁹⁷ e si premura, a partire dal dibattito generatosi attorno all'omonima inchiesta divulgata dalla rivista *Esprit* nei primi mesi del 1945, di discutere i termini di quest'espressione tanto «alla moda» nei mesi seguenti la Liberazione di Francia.⁹⁸

Ora, se pure in questa sede è interessante conoscere l'ambizione del ventenne Giudici al superamento delle concezioni politiche o economiche di «libertà» (privilegiandone l'aspetto «umano», individuale e collettivo insieme), ciò che rifugge di più è, come già ricordato, l'attitudine a situare il proprio discorso nel territorio dell'inchiesta. Come ricorderà Fortini pochi anni più tardi:

Non si tratta solo di un'abitudine mondana o di periodica auscultazione degli umori intellettuali. Nel nostro paese, dove scrittori e critici non hanno – in genere – figura di direttori di coscienza, l'inchiesta è una formula di parziale compromissione, un primo passo verso la responsabilità e la funzione dirigente. Con l'inchiesta si rimane a mezza via tra la opinione privata, cioè la saggistica tradizionale, e l'assunzione di un'autorità.⁹⁹

Rinviare una discussione sulla problematica definizione di «saggistica tradizionale» e considerare invece il protendersi verso l'«assunzione di un'autorità» significa porre l'inchiesta sotto una luce privilegiata, paradigma del rapporto più conflittuale ed emblematico dell'immediato secondo Dopoguerra in Italia, indistricabile nelle sue ragioni e spesso messo in ombra da risoluzioni parziali: che è, appunto, il rapporto tra politica e cultura, e tra potere politico e potere culturale – l'autentico nodo irrisolto di *La letteratura verso Hiroshima*.

⁹⁷ G. Giudici, *Eresie*, in VV, p. 1063. Cfr. anche P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, pp. 15-6. Cfr. anche G. Giudici, *Buonaiuti*, in ACP, pp. 57-8: 57.

⁹⁸ Cfr. P. Hervé, P. Viannay, *Un «socialisme humaniste?»*, cit., pp. 408-14; R. Verdier, P. Stibbe, *Socialisme humaniste?*, cit., pp. 687-95; J. Lacroix, *Socialisme humaniste?*, cit., pp. 857-64.

⁹⁹ F. Fortini, *Quale arte? Quale comunismo?*, cit., pp. 133-47: 133.

D'altronde, sin dagli albori dell'attività giudiciana si riscontra nettissima la coesistenza tra una sfera letterario-culturale e una culturale-sociologica;¹⁰⁰ due sfere parallele e pressoché rigorosamente separate almeno fino al 1958, che scindono nettamente l'afferenza alle due differenti tipologie di «attualità» (libraria e giornalistica) da quanto invece pertiene (con pregiudizio ancora idealistico) all'atemporalità dell'opera d'arte. A ben vedere, il nucleo di saggi selezionato per *Fuochi di retroguardia* – attorno al quale, è bene ricordarlo, gravitano testi ancora rigorosamente ripartiti entro differenti aree di competenza disciplinare –, fa dell'ibridazione di queste due sfere il suo autentico punto di forza; e si può anzi ipotizzare che questa svolta entri nel novero delle motivazioni che rendono l'annata un significativo termine *a quo*.¹⁰¹ Non è difficile, d'altronde, reperire in questi saggi riferimenti in merito:

Ma, così come partiti e organizzazioni popolari svolgono o dovrebbero svolgere sul terreno propriamente politico, una azione per l'abbattimento del potere politico di classe, sarebbe auspicabile che altrettanto avvenisse sul terreno culturale-educativo [...]. Ciò potrà naturalmente avvenire, ed in parte già avviene, nell'ambito delle riviste e pubblicazioni specializzate: ma è urgente e giusto che intervenga laddove le armi della cultura di classe trovano il bersaglio più scoperto e indifeso, nel pubblico popolare dei grandi mezzi di informazione.¹⁰²

Adesso l'editore Lerici annuncia la prossima pubblicazione in traduzione italiana del notissimo saggio di Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, che è un libro non recentissimo (1953) e che è certamente inferiore all'altro del Barthes, *Mythologies*, pubblicato nel 1957 col titolo e, in gran parte, col materiale di una rubrica che l'Autore ancora continua in *Lettres Nouvelles*. L'iniziativa è tuttavia importante e meritevole di essere segnalata sia perché lascia sperare anche in una successiva traduzione del secondo libro, sia perché porterà a contatto del pubblico italiano una tematica che qui appartiene ancora agli specialisti e che altrove è da anni materia viva del dibattito culturale più allargato e si spinge fino alle soglie di una seria informazione giornalistica.¹⁰³

¹⁰⁰ Cfr. P. Avella, *Bibliografia della produzione saggistica e pubblicistica*, in Ead., *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit.

¹⁰¹ Ivi, pp. 382, 397, 402-3, 432.

¹⁰² G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit.

¹⁰³ Id., *Miti e liberazione del linguaggio*, cit.

Non è un caso, tuttavia, che siano i primi due scritti composti da Giudici nel 1959 a segnalarsi come prodromi illustri; e che lo facciano a partire da un'attualità giornalistico-giudiziaria – di cui sono oggetto o da cui traggono origine – brandita come *escamotage* per entrare nel merito dei testi considerati – tanto letterari (*Il vescovo di Prato*) che saggistici (*Esperienze pastorali*) – e delle loro più profonde implicazioni politiche. E non è un caso che il *trait d'union* tra questi due libri di Noventa e di Milani sia rintracciabile in un diffuso senso di rifiuto e di delusione da parte di alcune verosimili tipologie di lettore:

Dovremo anzitutto deludere il potenziale lettore che si aspetterebbe dal radicalismo politico (non ideologico) del Noventa ex-candidato di Unità Popolare e scrittore dell'*Italia socialista* una fervente requisitoria nello stile del laicismo corrente. Dovremo deludere, in secondo luogo, il cattolico che vota scientemente per la Democrazia cristiana, avvertendo che non troverà in queste pagine l'esaltazione apologetica che egli potrebbe attendersi dal cattolicesimo ideologico (non politico) dello scrittore. E dovremo deludere, infine, quell'appassionato d'attualità che è lo *specimen* del lettore medio in Italia: nonostante la sua fittizia ambientazione nell'aula del tribunale in cui sta per essere pronunciata la prima sentenza a carico del vescovo, il dialogo esclude ogni concessione alla cronaca immediata.¹⁰⁴

il benpensante che leggesse questo libro si accorgerebbe subito che le «eresie» in esso contenute sono del tipo che assolutamente non può riscuotere il consenso del secolo borghese [...]. *Esperienze pastorali* è un libro [...] importante: di un'importanza, tuttavia, che poco riguarda il laico cattolico non autorizzato a criticare l'insegnamento della Chiesa e che non riguarda il laico non cattolico, meno che mai interessato agli atti sacramentali e liturgici. Ma altre ragioni per cui l'opera è importante esorbitano dalla materia strettamente religiosa: rimane, per questo, a turbamento del cattolico, il sospetto che il Sant'Uffizio abbia inteso colpire attraverso le ragioni religiose le ragioni sociali, ponendosi al servizio degli interessi del secolo come braccio ecclesiastico [...]. Come genere, *Esperienze pastorali* si può dire un'inchiesta sociologica [...]; ma forse, nel senso strettamente tecnico, non verrebbe accettata come inchiesta sociologica dai più rigorosi cultori della specialità. Diciamo allora che è un libro di idee ed anche un'*autobiografia*, in cui l'elemento statistico concorre alla motivazione delle proposte, implicite o esplicite.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Id., *Il vescovo di Prato*, cit., p. 243.

¹⁰⁵ Id., *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., pp. 75-6.

Il primo dato significativo riguarda l'opera, il suo autore e il mutuo ancorché non necessariamente lineare rapporto tra l'interpretazione della prima e l'esperienza del secondo. La condizione «eretica» rispetto all'ufficialità del loro tempo e della loro «sfera specialistica» (letteraria e religiosa) colloca infatti Noventa e Milani nell'alveo di quegli scrittori che costringono a ripensare interamente i termini del linguaggio vigente – spesso non così dissimile, nelle immediate finalità di riproduzione sociale, da quello che si combatte.

Ma il secondo e decisivo dato di rilievo è l'importanza retorica (e, al contempo, l'insufficienza) attribuita da Giudici al lettore ideale di questi libri. L'individuazione di due coppie antinomiche di ideal-tipi – marxista-cattolico e generalista-specialista – permette di verificare come i testi in analisi tendano a rifuggire una lettura pacificata a partire da un'appartenenza politica o da un interesse culturale. Eppure, se *Il vescovo di Prato* scontenta il pubblico generalista, esso è pur sempre in qualche modo oggetto di attenzione specialistica da parte del critico letterario Giovanni Giudici; laddove, invece, è proprio in virtù di un tendenziale rigetto da parte dei cattolici più bigotti, dei marxisti più ottusi e dei sociologi più 'specializzati' che *Esperienze pastorali* può ambire alla generalità del dibattito politico. Anzi: è proprio laddove i mezzi «specialistici» impiegati da Milani non vengono riconosciuti come tali che, secondo Giudici, il libro si converte in «autobiografia».¹⁰⁶ Un quindicennio dopo, l'*Avvertenza a La letteratura verso Hiroshima* esplicherà questa convergenza: «il libro non ha alcuna ambizione specialistica, ma si propone piuttosto come contributo personale e direi autobiografico alla discussione di problemi a tutt'oggi largamente irrisolti».¹⁰⁷

In effetti, se già Raffaele Crovi nella sua recensione a *La letteratura verso Hiroshima* segnalava la funzione connettiva dell'«autobiografismo culturale» e «socio-antropologico» nelle raccolte di versi e di saggi giudiciane, altri studi hanno mostrato come, nella «modulazione autobiografica degli scritti [...] si riconoscono le tracce di un percorso attraverso i temi e gli autori più cari a Giudici»; e, in definitiva, i termini storici e stilistici entro cui questa tendenza si dispiega.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ivi, p. 76.

¹⁰⁷ Id., *Avvertenza dell'autore*, cit., p. 9.

¹⁰⁸ R. Crovi, *È Hiroshima il destino della letteratura?*, cit.; cfr. anche P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 26-43, 162-3, 323-7, 362-7.

E tuttavia la convergenza tra antispecialismo e autobiografismo merita di essere indagata più a fondo: sia in quanto costituisce di fatto la cifra stilistica d'arrivo del Giudici saggista – e le pagine dedicate, in particolar modo, a *La dama non cercata* e *Andare in Cina a piedi* tenderanno in questo senso di metterne a fuoco le principali caratteristiche stilistiche – sia perché, in questo caso particolare, permettono di rintracciare la radice comune alle due sezioni centrali di *La letteratura verso Hiroshima*. La vena autobiografica dei primi saggi da antologia di Giudici non sta infatti solo o tanto a garanzia di un'«organicità» o di una «coerenza» entro il suo discorso nel tempo, né tantomeno nelle tracce recate dai testi al livello dello stile. Queste caratteristiche, siano esse macrotestuali – l'«itinerario di una vocazione, predestinazione o adempimento» che pertiene alla trasmutazione di «una cronaca in una storia e una esistenza in un destino»¹⁰⁹ – o microtestuali – l'interferenza che le forme dell'io e della vita dello scrivente fanno con la sua indagine critica o saggistica¹¹⁰ – sono senza dubbio all'opera in Giudici, e sono destinate (come si vedrà) a cristallizzarsi in forme sempre più sintetiche. In questo senso, però, il nucleo del 1959 sembra mostrare piuttosto le significative avvisaglie di un autobiografismo inteso come componente intimamente non specialistica della scrittura saggistica: il preambolo, cioè, di un modello definibile a partire dall'individuazione puntuale di esperienze di scrittura capaci di restituire una inedita integralità ai linguaggi specialistici che attraversano, senza pertanto appartenere alla sfera separata che ne regola i discorsi. Come affermerà Giudici stesso in *Andare in Cina a piedi*:

Accade assai spesso, anzi quasi sempre, di ricordare delle nostre letture soprattutto ciò che troviamo applicabile a noi stessi: quasi che si ricerchino nei libri i frammenti di una propria autobiografia, indipendentemente dal contesto.¹¹¹

Il corollario a questa riflessione, sempre più evidente nelle pagine redatte tra il 1962 e il 1964 e per la maggior parte contenute già in FR, è che Giudici sia già alla ricerca di quanto, pur espresso in un certo linguaggio, tenta di parlare altro linguaggio; e di una pratica di scrittura che, conseguentemente, si serva del 'questo' del testo per

¹⁰⁹ F. Fortini, *Autobiografia*, in Id., *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

¹¹⁰ Cfr. L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹¹¹ ACP, p. 54.

parlare ‘d’altro’ – facendo della capacità mediatrice e informativa del saggio un manifesto politico e un intento polemico nei confronti delle neo-avanguardie – sostenitrici di un’immediatezza negatrice. È, come si vedrà, un tragitto a suo modo estremamente coerente, che attraversa tutta l’esperienza di «Questo e altro» per pervenire ai saggi «piacentini» su *L’uomo dalla roncola*, *Le opposizioni di sua maestà* e la *Gestione ironica*; e che, al contempo, si lega saldamente al suo «vizio giornalistico» – di cui altro si dovrà dire per poter trattare compiutamente di quell’altro, «recensorio», che porterà alla preliminare espunzione da *Fuochi di retroguardia* del *Vescovo di Prato* e di ogni altro scritto sulla letteratura.

Oltre ogni criterio di coerenza, organicità o saldatura interna ai testi rintracciabile in sede critica, sull’indice di *Fuochi di retroguardia* si staglia l’evidenza ‘autobiografica’ della frammentarietà tematica e un diffuso senso di insufficienza stilistica. Basterà, per avvedersene, fare ritorno un istante alla lettera del 20 ottobre 1966 a Franco Fortini. Le premesse a un discorso antologico appaiono infatti sin dal principio complicate a Giudici, secondo il quale «il carattere occasionale e il vizio giornalistico dei [suoi] scritti in prosa rende la maggior parte di essi inutilizzabile ai fini [...] di una raccolta»;¹¹² e se, all’atto del congedo di *La letteratura verso Hiroshima*, i «frantumi dell’occasione» saranno giocoforza divenuti il prisma fragile di un discorso quanto più possibile «organico» e «autobiografico», è evidente che il «vizio giornalistico» giudicano costituisce un nodo problematico. A un primo sguardo, attorno ad esso si concentra infatti una sezione considerevole della sua produzione pubblicistica, che contribuirà in maniera decisiva allo sviluppo di alcuni distintivi tratti stilistici. Sul carattere «professionale» della sua scrittura giornalistica, Giudici in effetti tornerà a più riprese – non sempre, tuttavia, rivendicandone la centralità:

Anch’io avevo pensato, agl’inizi della mia carriera di lavoro e quando la scrittura in versi era per me poco più che un velleitario esercizio, di scegliere un secondo mestiere in un’area in apparenza più affine (sempre nel campo dello scrivere) e avevo lavorato per qualche anno come cronista; ma con pessimi risultati: senza alcun successo in un mestiere (quello di giornalista) a cui forse non ero molto portato – e con grave pregiudizio della mia qualità di scrittura sia in versi sia in prosa. Infatti l’affinità fra queste due aree, letteraria

¹¹² G. Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 21 ottobre 1966*, cit.

e giornalistica, è puramente esterna, nel senso che sono governate da criteri compositivi e da finalità totalmente differenti; e poiché ciascuna delle due aree esige un impegno di abiti mentali e deontologici quasi esclusivo è veramente difficile servire in questo senso due padroni.¹¹³

È interessante come il «grave pregiudizio» qualitativo provocato dalla (a suo dire) fallimentare attività di giornalista coinvolga non solo la scrittura in versi, ma anche quella in prosa – benché si tratti di un giudizio destinato a mitigarsi nel tempo. È in effetti stato osservato che:

Rispetto alla qualifica di copywriter, molto spesso chiamata in causa nei suoi scritti per l'esemplare ambiguità della condizione in cui tale mestiere lo collocava, più raramente Giudici si definisce un giornalista, nonostante quest'ultima sia stata la sua carriera professionale esercitata più a lungo.¹¹⁴

Tentare una mediazione tra queste due polarità solo apparentemente contraddittorie significa, in primo luogo, riconoscere nell'attività giornalistica di Giudici il luogo di un sicuro apprendistato; ma, soprattutto, scinderlo da quanto pertiene invece a un impegno letterario solo esternamente affine:

Agl'inizi del mio lavoro pubblicitario scrivevo già poesie da quasi dieci anni; scrivevo articoli letterari; e soprattutto avevo imparato (poi però, come ho detto, cambiando mestiere) a mettermi alla macchina da scrivere e buttare giù senza troppe incertezze un pezzo di cronaca appena rientrato dal luogo dell'avvenimento; avevo imparato come si fa un titolo e come si organizza graficamente una pagina di giornale.¹¹⁵

E in effetti, l'altro dettaglio che trapela dalla lettura della missiva giudiciana del 1966 è il vero e proprio criterio di esclusione strutturale da *Fuochi di retroguardia*, rappresentato dalla *ratio* giornalistica dei propri saggi. Già nel 1961, all'atto di

¹¹³ Id., *Carriera di copywriter* (1978), DNC, pp. 142-8: 143. Se le prime prove giornaltiche di Giudici risalgono infatti al 1945, uno sguardo a C. Di Alesio, *Cronologia*, cit., p. LVI-LVII rivela come l'attività cessi il suo carattere di occasionalità già tra il 1947 e il 1948: «Fra gennaio e febbraio [1948] [...] entra come cronista al quotidiano «L'Umanità» di Roma, organo del neonato PSLI; alla chiusura del giornale (31 luglio 1948) passa alla redazione romana dell'«Umanità» di Milano. [...] Giornalista professionista dal 1° gennaio 1948, rimane all'«Umanità» con la qualifica [...] di capocronista; [...] quindi [...] lavora al quotidiano «Espresso» [...] continuerà per tre o quattro anni a lavorare occasionalmente presso il «Giornale d'Italia». Cfr. anche P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 11-33.

¹¹⁴ Ivi, p. 7.

¹¹⁵ G. Giudici, *Carriera di copywriter*, cit., p. 146.

presentare sul quarto numero di «Menabò» la sua silloge *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, Giudici mostrava un certo imbarazzo verso questo ambito:

Ha fatto della politica, del giornalismo. Qualifica «provinciale» l'entusiasmo con cui ha vissuto quelle esperienze: e, soggiacendo ad una tentazione autolesionista, di quelle esperienze, oggi, registra il disagio morale.¹¹⁶

Eppure, come avrà modo di affermare, molti anni dopo, in un'intervista rilasciata ad Alberto Bertoni:

Nonostante tutto [...] la professione che da giovane ho imparato è quella di giornalista. Sono iscritto all'Ordine dei giornalisti da più di cinquant'anni, con la qualifica di «professionista» e come tale ricevo mensilmente la mia modesta pensione. Della scrittura giornalistica posso aver talvolta portato nella mia prosa una certa superficialità, ma nello stesso tempo ho sempre cercato di essere il più possibile chiaro e preciso. Forse non a tutti riescono ad essere pienamente o immediatamente comprensibili le mie poesie, ma ciò non sarà mai detto dei miei scritti saggistici e degli articoli che ancora oggi continuo a scrivere, sia per abitudine, sia per l'illusione di sentirmi ancora un lavoratore in attività di servizio.¹¹⁷

Da questo rapido *excursus* si evince come, al di là di ogni contraddizione ideologica, sia necessario tenere in grande considerazione l'attività più generalmente pubblicistica di Giudici – quella che, con espressione direttamente montaliana, è stato appunto il suo 'primo' «secondo mestiere» –, in quanto vera e propria fucina di uno stile; dall'altra occorre mantenerla (almeno in prima battuta) separata dagli esiti che, in misura maggiore o minore, pertengono più specificamente a quella che Giudici stessa chiama la sua «prosa».

In effetti, le polarità estreme indicate a Bertoni nell'intervista ben si confanno a indicare quanto e in che misura Giudici avvicini e allontani, sempre dialetticamente, la propria filiazione giornalistica: la «superficialità» si direbbe 'di sorvolo' che si impone giocoforza alle necessità quantitative e contingenti del mezzo fa il paio, in questo senso, con la «chiarezza» e la «precisione» ricercate al livello del linguaggio e

¹¹⁶ Id., *Se sia opportuno trasferirsi in campagna. Diciassette poesie di Giovanni Giudici*, «Menabò», 4, 1961, pp. 185-212: 212. Al riguardo, cfr. CGS, pp. 44-67. Cfr. anche L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 41.

¹¹⁷ A. Bertoni, *Giovanni Giudici intervistato da Alberto Bertoni*, «Serta», 1999, 445-55; poi in Id., *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giovanni Giudici*, Bologna, Book, 2002, pp. 148-57: 152.

dell'espressione. È utile rifarsi a un appunto databile nuovamente attorno al 1959 per cogliere la portata di questo dissidio: in un appunto del *Taccuino post 1958*, Giudici osserva infatti che «la volontà di informare presuppone la rinuncia alla volontà apologetica, al commento, al tentativo di influenzare»; e tesse un ulteriore legame tra scrittura giornalistica e scrittura poetica: «ciò vale per il linguaggio dell'informazione, ma anche della poesia». Tuttavia, gli appunti (significativamente in versi) contenuti nelle pagine immediatamente successive sopraggiungono a compensare questo slancio utopico con l'immane fatica che il concetto di pura denotazione della realtà orientata in senso politico richiede: «informazione | diversiva | presentazione diversiva | della realtà»; «tu sai che una parola di verità la consegue il silenzio [...] la poesia che soggiace o si libera dall'ismo culturale del tempo». ¹¹⁸

Il secondo estratto sembra esprimere una critica alla logica dell'attualità postulata dal linguaggio del giornalismo – «diversivo», quando non per stile, tramite un «montaggio» segretamente collaborante alla definizione di un'«area culturale di riferimento» –, facendo esplicito riferimento ad alcuni inserti contenuti nel «Corriere d'Informazione di lunedì 9 marzo [1959]»:

NON COMPERATE!!!
Prima dovete confrontare
prezzo e qualità
del grandioso assortimento di migliaia di
ABITINI DA CERIMONIA
ed accessori per Cresima e Comunione
All'Onestà di MILANO - NOVARA
BIELLA - SANREMO
VENTIMIGLIA
Bambole-Bambole-Bambole
e giocattoli elettrici di REGALO
VISITATECI SENZA COMPERARE

**Hughes
sabota
la Lollo?**
Otto anni fa
«Mi aveva fatto una
proposta di matrimonio»
Oggi
«Tenta d'impedirmi di
girare un film in Ame-
rica»
Roma 9 marzo.
A proposito delle rive-
lazioni del settiman-
ale francese «Ran-
co Dimanche», un'idea
proposta di matrimonio
fatta a Gina Lollobrigi-
da otto anni fa, dal mi-
liardario Howard Hu-
ghes, il famoso protot-
tore americano che lan-
ciò Anna Karenina, Ben-
Hur e Ballerine. Ripre-
ndiamo, l'attrice, intervista-
ta nella sua villa veneta.
Ha detto: «Si tratta
di cose accadute otto
anni fa e preferisco non
ripetere, quello che
voglio dire, invece, è che
il nome d'ignominia
contenuto di impetroni
di girare un film in A-
merica. Allora, nei 1951,
egli mi offrì un contrat-
to per sette anni, che
quindi è ormai scaduto.
Non ho mai ricevuto de-
naro dal signor Hughes
e non ho nessuna inten-
zione di interpretare un
film per lui. Perché pre-
tende di avere dei dirit-
ti su di me? In maggio
dovrei tornare negli Sta-
ti Uniti per lavorare, con
Shawna, in un film, ma
il signor Hughes cerca
di impedirmelo».

«cfr. sul *Corriere d'Informazione* di lunedì 9 marzo ±, la storia Hughes-Lollobrigida e l'inserzione per gli «abitini da cerimonia». ¹¹⁹

Con questo promemoria, Giudici intende probabilmente mettere a fuoco l'intima cooperazione instaurata tra due forme testuali apparentemente irrelate per genere e

¹¹⁸ G. Giudici, *Taccuino post 1958*, cit., pp. 332-3.

¹¹⁹ *Ibid.* Cfr. anche «Corriere d'Informazione», 9-10 marzo 1959, pp. 4, 13.

linguaggio una volta assemblate all'interno del medesimo oggetto-giornale. Si tratti di *marketing* o di costume, degli strascichi cattolici insiti nella *réclame* degli abiti da cerimonia o della liberalità carrieristica di Gina Lollobrigida, il pubblico di riferimento è il medesimo – e solo apparente è la contraddizione ideologica tra linguaggi retrivi e linguaggi progressisti, ambedue «integrati» nella definizione di un'apparente emancipazione attraverso l'opinione e l'acquisto.

Il primo estratto è chiamato allora a fare i conti con l'impossibilità contingente di opporre, a questo linguaggio fortemente connotato in termini di classe, un altro linguaggio puramente informativo, capace di comunicare democraticamente le sue verità, che abbia rinunciato a ogni volontà «apologetica» e mistificatoria del mondo così com'è. L'apparente informatività del linguaggio giornalistico fonda infatti la comunicazione dei suoi contenuti (dunque anche la loro selezione) su una lingua già pregiudicata e ostile, e sulla logica di un'«attualità» come porta dipinta su un presente insondabile. D'altro canto, un linguaggio liberatore che si voglia interpretabile a partire da una semiotica puramente denotativa postula un soggetto liberato da ogni contingenza storica, sociale e ideologica – e con esso il regno dei cieli o il «più tardi» della rivoluzione. Di fatto, Giudici allude alle medesime questioni «stilistiche» che, vent'anni più tardi, indurranno Franco Brioschi a interrogarsi sul trattamento giornalistico di Valpreda a partire dai concetti di semiotica connotativa e denotativa di Hjelmslev; come si vedrà fra poco, la stessa nozione che Giudici mutua dai *cultural studies* (e da Hoggart in particolare) ha molto a che vedere con quest'ultimo esempio:

Posso analizzare questo esempio: «Valpreda si è scagliato con furibondi insulti contro il Presidente della Corte, suscitando la pronta reazione del Pubblico Ministero che ha annunciato una nuova denuncia contro l'imputato per la strage di Milano». [...] Posso [...] isolare alcuni segni («furibondi insulti», «pronta reazione», «una nuova denuncia») o alcune relazioni («Valpreda»: il nudo cognome di un cittadino italiano, di contro ai portatori di un'autorità sovraperonale: il «Presidente della Corte», il «Pubblico Ministero»): in questo caso segni e relazioni non si consumano nella decifrazione, ma lasciano una sorta di residuo; assunti nella loro totalità, comunicano un ulteriore significato, grazie al quale il sintagma finale, «l'imputato per la strage di Milano», finisce per significare anche: «il colpevole della strage di Milano».¹²⁰

¹²⁰ F. Brioschi, *Il lettore e il testo poetico*, in Id., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Milano, Net, 2006, pp. 64-5. Corsivi nell'originale.

A partire da questo appunto, tutto sembra tenersi. I presupposti sono quelli del «potere culturale»; l'oggetto, quello delle «retroguardie del potere»; il tema, i «miti» e la «liberazione del linguaggio». L'avantesto poco sopra citato permette a tutti gli effetti di sintetizzare i quattro saggi del 1959 afferenti alla prima sezione di *Fuochi di retroguardia* e alla seconda di *La letteratura verso Hiroshima*:

Aspetto della lotta di classe: il proletariato la conduce usando incoscientemente lo stesso linguaggio dei nemici [...] cadendo implicitamente nella contraddizione della immodificabilità di un sistema dall'interno [...]. Comprensione dell'anima popolare da un punto di vista culturale nuovo [...] Problema di una cultura popolare da crearsi ad opera del popolo una volta da questo assunto i mezzi e gli strumenti tecnici.¹²¹

Permane tuttavia la sensazione di girare a vuoto, di evitare o rimandare il momento della *praxis* alludendovi solo confusamente entro lo sforzo dell'analisi. Ed è precisamente qui, in effetti, che si inserisce il primo degli 'esclusi' tra *Fuochi di retroguardia* e *La letteratura verso Hiroshima* – il saggio che, forse più di ogni altro a quest'altezza, integra compiutamente le suggestioni esplicitate entro gli altri testi, e manifesta scopertamente l'altezza di un agire politico al livello della letteratura: *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*.

5. Prima e dopo Lukács

In che senso «la volontà di informare» accomunerebbe (o dovrebbe accomunare) linguaggio giornalistico e linguaggio della poesia?¹²² In quale momento le due attività predilette da Giudici smettono di contraddirsi e ritrovano un'«organicità»? *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, lungo intervento apparso sulla rivista «La situazione» nel maggio 1959, costituisce un'importante testimonianza in merito a questi quesiti – permettendo inoltre di individuare con discreta precisione la qualità del mutamento operato da Giudici al livello della propria scrittura nei primi anni milanesi.

¹²¹ G. Giudici, *Taccuino 1959*, cit., p. 367.

¹²² Id., *Taccuino post 1958*, cit., pp. 332-3.

Il testo – definito nella lettera accompagnatoria a *Fuochi di retroguardia* come «un po' lukácsiano» – sembra a tutti gli effetti rispondere ai criteri che l'avantesto del *Taccuino 1959* attribuiva all'ipotesi di una lettera a «Quartiere» – proponendosi di fatto come contributo militante e operativo alle questioni esplicitate in *Potere culturale e linguaggio democratico*. Laddove l'autoemancipazione degli esclusi sembra resa impossibile se non nei termini e alle condizioni in senso lato linguistiche imposte dalla cultura dominante, Giudici individua nel linguaggio della poesia un possibile afflato liberatore; e, implicitamente, le possibilità di una «verifica» quanto più possibile obiettiva, da rintracciarsi in sede critica. È pacifico rifarsi, per comprendere a pieno la pregnanza di questa riflessione, alla doppia influenza esercitata da Fortini e, tramite quest'ultimo, di Lukács – che Giudici frequenta su consiglio dell'interlocutore a partire dal 1958.¹²³ Né, d'altronde, il recupero e la sistematizzazione dei riferimenti più o meno espliciti all'opera lukácsiana si limita a questo saggio – permettendo invece di ricostruire un vero e proprio filo rosso del nucleo saggistico del 1959:

Ancora sul libro di Don Milani: le scuole e la manifestazione in esse del potere di classe. Per cui \vale\ la stessa riflessione di Lukács: «il marxismo mostra soltanto l'impossibilità, per gli individui appartenenti ad una classe, di “superare in massa” i limiti della classe stessa “senza sopprimerla. Il singolo può accidentalmente disfarsene».¹²⁴

Un povero che è stato a scuola: non basta. [...] È uno dei tanti modi che dimostrano la sostanziale validità della tesi marxiana ripresa da Lukács sulla «impossibilità, per gli individui appartenenti ad una classe, “di superare in massa” i limiti della classe stessa “senza sopprimerla. Il singolo può accidentalmente disfarsene».¹²⁵

O, ancora:

Ieri mattina Fortini mi parlava della sua adesione alla tesi di un filosofo marxista [György Lukács] (il più importante fra i contemporanei) secondo cui il momento etico e il momento politico sarebbero tendenzialmente coincidenti in modo che – nella società socialista – una cattiva azione morale diverrebbe una cattiva azione politica. E viceversa. In altri termini – aggiungo io – momento

¹²³ Cfr. C. Di Alesio, *Cronologia*, in VV, cit.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 84.

individuale e momento collettivo sarebbero tendenzialmente coincidenti.¹²⁶

* Tuttavia si può arrivare a una corrispondenza dell'etica col diritto, ecc. (totalitarismo di destra) e del diritto con l'etica (socialismo)?¹²⁷

Si possono peraltro enucleare alcuni motivi centrali [del *Vescovo di Prato*]: per esempio il rapporto tra momento giuridico e momento etico [...]. La distinzione tra momento giuridico (ma diciamo anche politico) e momento etico [...] sono i temi più salienti [...]. Quella distinzione non può soddisfare infatti la rara (ma non inesistente) specie di lettore cattolico che vede in essa quasi il riconoscimento diplomatico di un tempo vigente [...] mentre le sue speranze si volgono alla possibilità *tendenziale* di una coincidenza tra quei due momenti non sotto la specie di un'etica di Stato (che sarebbe appunto il nazismo di Hitler e il clericalismo di Franco) ma come realizzazione di forme di convivenza e di «ordinamenti» tali da restituire davvero l'uomo a una condizione di diretta responsabilità morale.¹²⁸

Queste suggestioni rimandano pressoché senza mediazione a quei *Grundrisse* marxiani alla *Critica dell'economia politica* che, a quest'altezza, sono di fatto ancora inediti in italiano; bisognerà aspettare il 1964 perché Raniero Panzieri ne pubblichi, su «Quaderni rossi», il *Frammento sulle macchine*; evidentemente, però, il testo ha una sua circolazione, se Giudici può citare, pressoché alla lettera:

Quando si considerano rapporti sociali i quali producono un sistema non sviluppato di scambio, di valori di scambio e di denaro, o ai quali corrisponde un grado non sviluppato di questi ultimi, è chiaro fin dal principio che gli individui, sebbene i loro rapporti si presentino come rapporti tra persone, entrano in relazione reciproca soltanto come individui in una certa determinazione, come signore feudale e vassallo, come proprietario fondiario e servo della gleba ecc., oppure come membro di una casta ecc., o ancora come appartenente ad un ceto ecc. [...] Ma un'analisi più precisa di quei rapporti esterni, di quelle condizioni, mostra l'impossibilità, per gli individui di una classe ecc., di superare in massa tali rapporti e condizioni senza sopprimerli. Il singolo può casualmente farla finita con essi; la massa di coloro che ne sono dominati no, giacché il loro semplice sussistere esprime la subordinazione, e la subordinazione necessaria degli individui ai rapporti stessi).¹²⁹

¹²⁶ Id., *Nota del 15 novembre 1958*, in *Taccuino 1958*, cit., p. 169. Sottolineature nell'originale.

¹²⁷ Id., *Taccuino 1959*, cit., p. 365.

¹²⁸ Id., *Il vescovo di Prato*, cit., p. 245-6.

¹²⁹ K. Marx, *Il denaro come rapporto sociale*, in *I Grundrisse. Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica (1857-58)*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, 2.14. Cfr. anche K. Marx, *Frammento sulle macchine*, «Quaderni rossi», 4, luglio 1964, 289-300.

La lezione dei *Grundrisse* può essergli, in effetti, pervenuta anche tramite le pagine del giovane Lukács dedicate alla questione della «tattica»:

tattica significa applicazione pratica di principi stabiliti teoricamente. Tattica, cioè, è la congiunzione tra l'obiettivo finale e la realtà immediatamente data. [...] non va dimenticato per l'esatta comprensione di quest'assunto che la flessibilità della tattica comunista è la diretta conseguenza della rigidità dei principi del comunismo. Gli immutabili principi del comunismo possono avere questa flessibilità solo per il fatto di essere qualificati a rimodellare in maniera viva e feconda la realtà perpetuamente mutevole. Invece ogni *Realpolitik*, ogni azione senza principi, diventa rigida e schematica quanto più ostinatamente viene sottolineato che essa è libera da principi (la politica imperialistica tedesca ad esempio).¹³⁰

E del rapporto di quest'ultima con l'«etica»:

Se l'azione del singolo, determinata da motivi esclusivamente etici, trapassa nel campo della politica, la sua giustezza o erroneità oggettiva (dal punto di vista della filosofia della storia) non può essere indifferente nemmeno a livello etico. L'etica si volge al singolo e come conseguenza necessaria di quest'angolatura prospetta alla coscienza morale individuale e alla coscienza della responsabilità il postulato che egli debba agire come se dalla sua azione o dalla sua inazione dipendesse il mutamento del destino del mondo, il cui farsi verrebbe appunto favorito o ostacolato dalla tattica attuale. [...] Così la giusta azione morale per ogni socialista si ricollega intimamente all'esatta conoscenza di una data situazione di filosofia della storia, il cui cammino può essere percorso solo a condizione che ogni singolo si sforzi di rendersi lui stesso consapevole di questa autocoscienza.¹³¹

Tuttavia, per comprendere a pieno l'importanza del riferimento giudiciano a Lukács giovane, andrà rammentato non solamente che la prima edizione tedesca dei *Frühschriften* verrà raccolta solo nel 1968, e tradotta in italiano solo nel 1972 – motivo per il quale l'attenzione si volgerà piuttosto ai passi (invero non troppo dissimili) del poco successivo *Storia e coscienza di classe*:

La coscienza di classe è l'«etica» del proletariato, l'unità della sua teoria e della sua *praxis*, il punto in cui la necessità economica della sua lotta di liberazione si converte dialetticamente in libertà. Mentre il partito viene riconosciuto come figura storica, come veicolo attivo

¹³⁰ G. Lukács, *La questione del parlamentarismo* (1919), ora in Id., *Scritti politici giovanili 1919-1928*, Roma-Bari, Laterza, 1972, pp. 73-88.

¹³¹ Id., *Tattica ed etica* (1920), ora in *ivi*, pp. 3-14.

della coscienza di classe, esso diventa al tempo stesso veicolo dell'etica del proletariato in lotta. Questa sua funzione deve determinare la sua politica.

Se il partito comunista vuole creare una base sana per la propria tattica, sia legale che illegale, deve anzitutto superare questa *Weltanschauung*. [«Lo Stato, il diritto e l'economia della borghesia come l'unico mondo circostante possibile»] [...] Quando dunque il problema della legalità e illegalità viene ridotto dal partito comunista ad un mero problema tattico, anzi al problema di una tattica momentanea [...] si trova l'unico rifiuto di principio praticamente possibile della validità dell'ordinamento giuridico borghese. Una tattica di questo genere non è prescritta ai comunisti soltanto da motivi di aderenza agli scopi. [...] Ma anche perché si ha di mira l'autoeducazione rivoluzionaria del proletariato.¹³²

Ma anche – ribadiamo – l'imprescindibile contributo di Fortini alla scoperta, alla lettura e alla comprensione dell'opera del pensatore e rivoluzionario ungherese da parte di Giudici in una fase decisamente poco favorevole alla sua ricezione. Del resto, proprio del 1959 è il saggio fortiniano su *Lukács in Italia*, entro il quale viene ribadito come «l'ordine in cui sono comparse le traduzioni italiane di Lukács ha contribuito a creare equivoci»; e che «l'opera maggiore sua, e cioè *Storia e coscienza di classe*, è leggibile solo in una traduzione francese di dubbia correttezza. Alla sensibilità intellettuale e culturale italiana vent'anni non saranno sufficienti a far conoscere l'opera di Lukács».¹³³

«Etica» e «tattica», «rigidità» rispetto alla propria *Weltanschauung* e «flessibilità» nei confronti della sua declinazione particolare e contingente, suonano come una rivelazione per Giudici; e questo è tanto più evidente negli interventi, come il presente, che si interessino (dal 1958 in avanti) al «discorso sulla poesia» in rapporto alle «poesie» – come suonava la prima redazione dell'intervento per «Paese sera» nominato nelle prime pagine; o *Lo scrittore di versi come tipico umano*; fino, almeno, alla *Gestione ironica*, vertice teorico-pratico del Giudici di *La letteratura verso Hiroshima*. In questo senso, la scoperta di Lukács ha il merito di inquadrare in termini ideologicamente concreti quanto Giudici andava scrivendo già prima del suo incontro con Fortini:

¹³² Id., *Storia e coscienza di classe* (1923), Milano, Sugar, 1967, pp. 55, 325, 327.

¹³³ F. Fortini, *Lukács in Italia* (1959), in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 234-67.

Non per antitesi, quindi, ma per risalita, non opponendo all'individuo la società, alle forme i contenuti, ma riequilibrandone i rapporti, dovremo cercare la strada d'uscita dal labirinto decadentista; non aggrappandoci ai temi della cronaca, ma (qualche volta attraverso la cronaca) ai temi di sempre, ai dati perenni della condizione umana di cui la poesia è documento, anzi ricerca e dichiarazione [...] non in una poetica prefabbricata o in repertori d'obbligo, ma in una coraggiosa esperienza di testi, condotta con umiltà ed onestà, rischiando magari di bruciarsi le ali sul filo ardente di essa, ma non prestando l'orecchio alle suadenti sirene del facile applauso.¹³⁴

Così scriveva Giudici nella *Via in su* – metafora critica molto utilizzata tra il '56 e il '57, indicativa di quella che poi sarebbe andata precisandosi nell'imperativo noventiano a «cercare il sublime» –, anticipando di fatto la consistenza di una riflessione sui rapporti individuo-società, autore-lettore, forma-contenuto che sarebbe andata precisandosi in termini, appunto, non semplicemente «etici», bensì «tattici», alla luce dell'ideologia lukácsiana.

Sarà importante allora osservare una volta di più, preliminarmente all'analisi critica degli esiti teorici e stilistici del saggio, l'azione sotterranea della lettura di *Storia e coscienza di classe* su alcuni dei principali assunti giudiciani. L'ipotesi sostenuta in *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico* consiste nell'individuazione di un punto di «coesistenza» o di «identità dialettica» tra il soggetto della conoscenza di una realtà «liberata» (cioè non mistificata) e il suo oggetto – conosciuto anch'esso in termini «liberatori» tramite la «mediazione» dell'operazione poetica, che ne recherebbe testimonianza al lettore. Se si tiene a mente il commento lukácsiano a Marx nelle prime pagine dell'opera, questa ipotesi acquisisce una valenza di fatto analogica:

«Apparirà allora che il mondo possiede da tempo il sogno di una cosa di cui deve soltanto possedere la coscienza, per possederla realmente». Solo un rapporto di questo genere della coscienza con la realtà rende possibile l'unità tra la teoria e la *praxis*. Solo se la presa di coscienza rappresenta il passo decisivo che il processo storico deve fare verso il suo proprio fine [...]; se la funzione storica della teoria consiste nel rendere praticamente possibile questo passo; se è data una situazione storica nella quale la corretta conoscenza della società si converte, per una classe, in condizione immediata della propria affermazione nella lotta, se per questa classe la conoscenza che essa ha di sé significa al tempo stesso una corretta conoscenza della società nella sua interezza; se di conseguenza, per

¹³⁴ G. Giudici, *La via in su*, «il verri», II, 3, primavera 1957, pp. 158-9.

una simile conoscenza, questa classe è nello stesso tempo soggetto ed oggetto della conoscenza ed in questo modo la teoria interviene immediatamente ed adeguatamente nel processo di rivolgimento della società: solo allora diventa possibile l'unità di teoria e *praxis*, presupposto della funzione rivoluzionaria della teoria.¹³⁵

In altre parole, Giudici procede a fare del momento poetico un analogo discorsivo di quello rivoluzionario – momento supremo della conoscenza della realtà, orientato storicamente e «progressivamente» verso il proprio fine –, la cui «democraticità» risiede nel consegnarsi interamente alla «classe» come esperienza esemplare di una presa di coscienza. È un'operazione, beninteso, eseguita a ragion veduta – rifacendosi cioè ai concetti individuati dal Lukács critico letterario come equivalente artistico della contingenza politica:

Considerato isolatamente, il tipo non esiste affatto. La configurazione di situazioni e di caratteri estremi diventa tipica solo in quanto, nell'insieme dell'opera, si renda chiaro che il comportamento estremo di un uomo in una situazione spinta all'estremo esprime i più profondi contrasti di un dato complesso di problemi sociali. Il personaggio diventa tipico solo nel confronto e nel contrasto con altri personaggi che incarnano a loro volta – in modo più o meno pronunciato – altre fasi, altri aspetti dello stesso contrasto che determina il suo destino. [...] Solo perché sono forme di rispecchiamento della realtà oggettiva, essi possono costituire altrettanti mezzi per dare rilievo poetico all'espressione del tipico [...] Il fondamento della grande poesia è il mondo uno e comune degli uomini «desti» di cui parla Eraclito; il mondo degli uomini che lottano nella società l'uno insieme all'altro, l'uno per l'altro o l'uno contro l'altro; e non vivono passivamente l'uno accanto all'altro, ognuno con le proprie impressioni.¹³⁶

Le nozioni di «tipico» e di «rispecchiamento», citate espressamente da Giudici nell'*incipit* del saggio, si inseriscono in una più ampia cornice di devozione teorica. Si tratta, innanzitutto, di sottolineare la centralità e la ripresa mimetica giudiciana del frammento eracliteo¹³⁷ adoperato da Lukács. Entrambi gli autori, infatti, utilizzano la citazione come perno concettuale del proprio testo: quest'ultimo ponendolo non solo

¹³⁵ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, cit., p. 3. Cfr. anche K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, in K. Marx, *Un carteggio del 1943 ed altri scritti giovanili*, trad. it. a cura di R. Panzieri, Roma, Edizioni Rinascita, 1954, pp. 382-83.

¹³⁶ G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici* (1936), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), tr. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964, pp. 336-8.

¹³⁷ Eraclito, *Frammento 89*, in H. Diels, W. Krantz, *I presocratici* (1903), a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006.

a epigrafe, ma in calce alla prima e all'ultima sezione quale tesi-sintesi esemplare; Giudici (forse conscio che l'imitazione del *tempus perfectum* del maestro comporta giocoforza una *prolatio imperfecta*) non tripartisce il proprio intervento, ma scandisce parimenti per tre volte il riferimento:

«I desti – scrive Eraclito – hanno un mondo uno e comune, ma tra i dormienti ognuno si volge al suo proprio». Questa citazione è in epigrafe al saggio sulla fisionomia intellettuale dei personaggi artistici, in cui Lukács ribadisce il noto concetto di tipico come massimo livello rappresentativo del reale e quindi come criterio del realismo in letteratura. [...] Le notizie della poesia sono davvero le notizie di un mondo libero e chi ciascuna d'esse riferisce e chi l'accoglie segna un passo avanti per le schiere dei «desti», verso il loro «mondo uno e comune» [...] l'operazione poetica dovrebbe (per ciò che ad essa compete) contribuire a trasformare [la condizione della «moltitudine di dormienti»] in condizione collettiva di uomini desti dal mondo uno e comune¹³⁸

Chi sono i desti, e chi i dormienti? Come si qualifica il «mondo uno e comune» cui Giudici ambisce, e come vi si perviene? Certo è che la poesia ne reca le «notizie», lemma d'altronde per nulla casuale. Lungo tutto il saggio, sembra infatti evidente l'intenzione di rivendicare la democraticità e l'afflato liberatore della pratica informativa e giornalistica – ancorché tradita nella contingente società di classe. Facendo ricorso (qui come anche altrove) alla varietà forse più dialettica che retorica della *triplicatio*, Giudici si rivolge al «lettore di poesia» come al «destinatario dell'informazione poetica, il beneficiario dell'informazione liberatoria»; laddove, cioè, nella tripartizione viene a erodersi con logicità sillogistica qualsiasi connotato letterario e anzi scritturale inerente a un'operazione che tende, anche linguisticamente, a reintegrare quanto più possibile la generalità del discorso:

Il lettore di poesia, il destinatario dell'informazione poetica, il beneficiario dell'informazione liberatoria, non può supporre nello specialista cultore egli stesso di poesia, ma deve essere (per giustificarla storicamente) un lettore *almeno tendenzialmente* comune.¹³⁹

¹³⁸ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., pp. 23, 26, 30. Cfr. anche F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in *Breve secondo Novecento* (1996), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1192-3.

¹³⁹ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 25. Corsivi nell'originale.

Sembra che la figura retorica sia chiamata mimeticamente a «liberare» il proprio oggetto, a dispiegarne ulteriormente il significato orientandolo verso una via d'uscita dalle *impasse* che inquinano il discorso. Se, dalla parte del lettore, la *triplicatio* svolge una funzione antispecialistica, dalla parte della «notizia» (per non dire «novella») poetica si prefigge il compito di manifestarne il carattere libero da condizionamenti – definizione, quest'ultima, ulteriormente ribadita e variata nell'atto di indicare i possibili ostacoli o impedimenti «a quella liberazione di realtà, a quel progresso nella conoscenza della realtà, a quella maggiore emancipazione che riconosciamo per fini dell'operazione poetica»:¹⁴⁰

In quanto contributo a una presa di coscienza di una realtà liberata, la notizia (l'informazione, la denuncia) poetica è libera dagli impedimenti che limitano e deformano il suo oggetto immediato così come la sua visione: è notizia vera che un soggetto libero dà di un oggetto libero come contributo di libertà per il destinatario.¹⁴¹

I problemi rappresentati dallo specialismo e dai condizionamenti dello scrittore si iscrivono a tutti gli effetti nel novero dei temi più dibattuti da Giudici nel corso dell'intera sua attività saggistica. Entrambi i termini, a ben vedere, rimandano a questioni ben dibattute già nell'immediato secondo dopoguerra – con un'enfasi su quel 1949 che vedrà Montale, con oscure capacità profetiche, lanciare un anatema sul «pubblico della poesia»:

bisogna prima di tutto chiedersi *chi* compra i libri dei poeti recenti, da *chi* è formato il loro pubblico. Ahimè, non può esservi dubbio: è un pubblico formato in gran parte di poeti sconosciuti o addirittura clandestini. Una clientela, purtroppo, di «specialisti».¹⁴²

E Fortini a interrogarsi sulla possibilità liberante di siffatta modalità d'espressione:

L'ispirazione è la parte meno conscia, o inconscia, che determina comportamenti, desideri. Nella vita quotidiana, questa ispirazione è controllata dalla rimozione e dalla censura, che ci mutila o no, ci costringe, ma che fornisce delle libertà che altrimenti non avremmo.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² E. Montale, *La poesia si vende*, cit., pp. 117-22: 119. Corsivi nell'originale.

Il linguaggio [...] è una di queste macchine di costrizione, che possono anche diventare macchine di libertà; [...] quando io parlo, o scrivo, le scelte che faccio, lessicali, sintattiche, non sono libere, ma sono già determinate dalla storia, dalla lingua degli altri, che mi attraversa. Questo linguaggio è la via obbligata dell'ispirazione. È a questo punto [...] che si inserisce il momento critico o autocritico, di controllo.¹⁴³

È ben ravvisabile qui come Giudici aderisca pienamente alle tesi del giovane Fortini; e non soltanto perché nel suo saggio tende a fare della poesia un analogo della critica in termini di «servizio democratico» e «contributo all'emancipazione», ma anche perché sembra obiettare a chi contrasta qualsiasi riduzione delle libertà espressive dello scrittore 'liberale' (libertà che, di solito, si concretizza in un'arte intesa come «astratto veicolo di evasione» o «nobile divertimento dello spirito») agitando lo spauracchio totalitario dei paesi socialisti. L'alfiere di questa corrente è, ancora una volta, Montale – che proprio nel gennaio 1959 pubblicava sul «Corriere della sera» il celebre saggio sul *Secondo mestiere*:

Quanti sono gli scrittori che riescono a vivere col frutto della loro arte, senza dover ricorrere a un altro mestiere? Apparentemente sono molti nelle così dette Repubbliche Popolari; ma pochi, pochissimi negli Stati dove vige una relativa libertà di pensiero e di opinione. [...] La Russia conta certamente alcune migliaia di autori che ricevono dallo Stato un regolare stipendio, in cambio del quale sono richiesti di fornire opere di creazione e non già manipolazioni di prodotti pseudo-letterari. Tuttavia, non occorre essere molto informati di quanto avviene nell'Unione Sovietica per comprendere che non può esistere uno Stato che dia qualcosa in cambio di nulla. Testimonianze non sospette, anzi ineccepibili, ci dicono che nei Paesi totalitari lo scrittore che manifesti opinioni o sentimenti non conformi alle istruzioni impartite dall'alto viene accusato (ed è il meno che possa accadergli) di «sputare nel piatto in cui mangia»; il che, disgraziatamente, è verissimo.¹⁴⁴

Per Giudici, al contrario, la questione è decisamente più articolata. Da un lato, si tratta di negare al punto di incontro di soggetto e oggetto poetico, al punto cioè della «conoscenza poetica» («picco democratico del conoscere»), qualsiasi prevedibilità aprioristica – che sarebbe anzi il risultato di una tesi pretestuosa e deformante, per dirla con *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*); o di una «precettistica» o

¹⁴³ F. Fortini, *Vergogna della poesia*, (1949), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1279.

¹⁴⁴ E. Montale, *Il secondo mestiere*, cit.

«regola» o «norma» o «convenzione» – per dirla invece con il linguaggio che, mutuato dalla lettura di un saggio dal titolo valéryano come *Un neo-tenter de vivre* di Andrea Zanzotto, accenderà le prime riflessioni «tattiche» sulle capacità della poesia di comunicare le verità essenziali senza farsi inaccessibile:

La norma convenzione – dice Zanzotto – è un omaggio che il caos fa all'ordine. Ma – aggiunge, ricordando Kolakovski – non bisogna mai sottovalutare la funzione positiva dell'ipocrisia, in quanto che la facciata si rivolta contro il suo interno e la stessa impostura esige infine d'essere onorata per verità.¹⁴⁵

Dall'altro, qualsivoglia visione non può che darsi a partire da una *Weltanschauung*. In tempi di forti turbolenze in seno al comunismo ufficiale, tuttavia, per «concezione del mondo» si intenderà piuttosto la disposizione a prendere coscienza di volta in volta delle condizioni che influenzano la comprensione linguistica della realtà. È precisamente in questo senso che Giudici – facendo uso di un lessico volto a congiungere opera poetica e opera saggistica – contempla il superamento del principio di non contraddizione come prerogativa della parola poetica su quella «speculativa»:

La rappresentazione poetica è una saldatura tra visione individuale e oggetto; modifica la prima nella misura necessaria all'intelligenza del secondo [...]. Anche una visione strettamente razionale può risultare deformata da un interesse di coerenza logica, che non è un pregiudizio fin tanto e in quanto la realtà corrisponde alla logica, ma che diventa un pregiudizio quando la logica risulti insufficiente a interpretare la realtà. Se l'attività poetica non potesse fare a meno della logica e soprattutto se non potesse arrivare laddove la logica non arriva, se alla parola poetica fosse sostituibile sempre e dovunque la parola speculativa, sarebbe difficile giustificarla da un punto di vista funzionale e, in definitiva, di progresso.¹⁴⁶

È proprio in vista di questa «intelligenza dell'oggetto», di questa superiore libertà, che lo scrittore deve essere disposto a sacrificare una parte della sua libertà espressiva al fine di liberarlo dai suoi condizionamenti linguistici – cioè storici e di

¹⁴⁵ G. Giudici, *Taccuino 1959-1960*, cit., p. 420. Sottolineature nel testo. Cfr. anche A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit.

¹⁴⁶ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 23. D'altronde, la tensione tra generi e funzioni della scrittura è mantenuta viva dai molteplici riferimenti – che, da Maritain a Hoggart, da La Fontaine a Xavier de Montepin, dalla «descrizione di un fatto di cronaca».

classe. Ed è difficile non scorgere in queste parole un affondo a quanto sostenuto da Montale:

dobbiamo vincolare la ricerca poetica almeno a un fondamentale impegno: quella fedeltà al reale che, per il suo carattere prioritario ed esclusivo, esige un sacrificio di libertà sulla via dell'incontro col reale in quanto verità poetica. [...] la libertà che linguisticamente assume veste storica di «democrazia» è anche il fine del mezzo poetico e la giustificazione storica del mestiere di poeta¹⁴⁷

Certo, la teleologia del comunismo lukácsiano che Giudici sposa in questo frangente – a cui la nozione di «progresso» si rifà – contempla una concezione «oggettiva» della verità (e un'«interpretazione corretta» della realtà) che di fatto sembra contraddire in termini tanto l'accettazione dell'incoerenza e della modificazione dello sguardo a fini poetici, sia l'accusa, mossa implicitamente ai poeti liberali, di soffocare la realtà reclamando il diritto apologetico a tacerne.¹⁴⁸ In questo – benché le nozioni di «tattica» e di «etica» risultino quanto mai presenti – Giudici si rifà a una *Weltanschauung* intesa piuttosto come «presa di coscienza» che come ideologia – che, parimenti a chi si «rifiuta d'informare», rivelerebbe un fine «apologetico»; e a istanze, quindi, piuttosto eretiche che ufficiali in merito alla «verità liberante» del comunismo.¹⁴⁹ L'esempio fornito da Giudici in merito – l'*Inno a Satana* di Carducci – motiva il riferimento, nelle pagine d'agenda, al «vizio recensorio»:

nonostante le sue ottime intenzioni e nonostante il fatto che molto avessero aggiunto alla storia del mondo le invenzioni da lui celebrate [...] è un tipico caso, l'*Inno a Satana*, di poesia recensoria, di poesia esaltante il progresso ma non per questo progressiva.¹⁵⁰

Il rapporto tra espressione, informazione e liberazione reintegra la cornice teorica dei saggi del 1959 di alcuni tasselli fondamentali; e costituisce un vero e proprio ponte per comprendere la logica avversione per le neo-avanguardie. Se il rifiuto d'informare maschera di libertà espressiva il vizio apologetico, qualsiasi accentuazione eccessiva dell'oggetto in sé, che pretenda di coglierlo in presa diretta o «far parlare i fatti» (per i quali, nel 1959, Giudici ha come riferimenti storici il

¹⁴⁷ Id., *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., pp. 24-5.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

naturalismo e il neo-realismo) costituisce un errore uguale e simmetrico: quello, cioè, di rifiutare il momento poetico come momento di «mediazione» della realtà. La definizione fornita di «linguaggio» è, in merito, autoesplicativa – oltre che ammiccante a quella teoria semiotica hjelmsleviana cui poco sopra si faceva riferimento – sebbene, con fervore critico, faccia riferimento a *Praxis ed empirismo* di Giulio Preti filtrato attraverso *The uses of literacy* di Hoggart:

Sarebbe necessaria anzitutto una corretta analisi del significato attribuibile alla parola «linguaggio»: in parte lo riteniamo chiarito da quanto abbia già scritto e dal modulo di interpretazione corrente che nel significato di «linguaggio» include tutto un bagaglio di componenti, storicamente condizionate e inerenti in maniera più o meno diretta all'intelligenza sia immediata che critica dell'informazione o, per meglio dire, alla stesura e all'intelligenza dell'informazione secondo una certa tavola di valori storicamente convenzionata. In questo senso anche l'etica interviene nella sfera del linguaggio [...] la liberazione della realtà si persegue anche attraverso la liberazione del linguaggio destinato a prenderne coscienza e a definirla.¹⁵¹

Un ultimo aspetto illuminante – che da queste considerazioni naturalmente consegue in sede, ancora una volta, critico-tattica – pertiene alle considerazioni sull'«anima dialettale»:

Riteniamo che non debbano corrispondere (a questa fase particolare) modi lessicali estremi [...] il lessico dei «nomi poco usati», il vocabolario che è gratuita violenza al senso comune, la lingua scaduta in gergo; né «trasposizione del parlato nello scritto (del quotidiano nel tipico) con cui il realismo pretende di liberare la realtà. Il mondo in entrambi i casi è cieco nel suo gergo (nel migliore dei casi) aristocratico o prigioniero nella sua condizione dialettale.¹⁵²

L'ampliamento della definizione di «linguaggio» come di «una realtà che prenda coscienza di sé» potrebbe riecheggiare e confermare quasi in tutto quanto osservato poco sopra circa la memoria vittoriniana di Giudici tra il saggio sul «Politecnico» del 1960 e l'*Avvertenza* di *La letteratura verso Hiroshima*. Quanto diverso, tuttavia, il senso di parole tanto simili: l'esortazione a «prendere coscienza» verrà poi declinata da Giudici in senso strettamente storicistico – e infatti si tratterà, nel 1976, di uno

¹⁵¹ Ivi, pp. 27-8.

¹⁵² Ivi, p. 30.

«sforzo» da dispiegare non «una volta per sempre», bensì «di volta in volta»;¹⁵³ mentre il concetto di «realtà come risultato poetico» (ma si potrebbe dire: del «momento della conoscenza poetica» come momento della conoscenza della realtà) che trapela dal saggio è ancora fortemente condizionato da una lettura, più che marxiana, esplicitamente lukácsiana. Il riferimento, nell'*incipit*, al concetto di «tipico», lascia pochi dubbi in merito; ma uno sguardo agli avantesti contribuisce ad alimentare un clima che fa della riflessione lukácsiana il perno concettuale per proporre un'equazione tra poesia e concezione del mondo: «Poesia come manifestazione di un'alta presa di coscienza, integrazione linguistica di un'anima dialettale e menomata [...] Lukács p. 334. «La concezione del mondo è la più alta forma di coscienza».¹⁵⁴ Con un'inevitabile conseguenza: che il tentativo di superare in una «interpretazione del mondo» il relativismo dei punti di vista innescato dallo storicismo in diacronia («progresso scientifico») e in sincronia («lotta di classe») si traduce in una ricomposizione di questi frammenti entro l'oggettività «totale» – e sempre *in fieri* – risultante come sintesi dialettica di «fenomeno» ed «essenza»:¹⁵⁵

un'opera poetica è poetica e degna di sopravvivere nella misura pur minima in cui «aggiunge» al progresso del mondo, nella misura in cui modifica la somma della storia, nella misura in cui avvicina il suo autore, prima, e i suoi lettori, poi ad una concezione del mondo (o a parte di essa) intersoggettiva e universalmente verificabile ossia corrispondente a ciò che il mondo (o un suo particolare momento) è.¹⁵⁶

Tra i commenti ricevuti dagli amici in seguito alla sua pubblicazione, sarà lungo questo asse che si muoverà Giorgio Bàrberi Squarotti nell'individuare alcune criticità in un saggio altrimenti considerato tra i «pochi testi importanti apparsi in tutto il dopoguerra, sui caratteri “attuali” del linguaggio della poesia»:

¹⁵³ Id., *Avvertenza dell'autore*, cit., p. 9.

¹⁵⁴ Id., *Taccuino 1959*, cit., p. 374; cfr. anche G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 334.

¹⁵⁵ G. Lukács, *La distruzione della ragione* (1954), Torino, Einaudi, 1974, p. 4. Al riguardo, cfr. M. Cangiano, *Il libro insostenibile: breve difesa di «La distruzione della ragione»*, «Le parole e le cose²», 14 gennaio 2020 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=37473>; ultima consultazione: 22 maggio 2021); R. Dainotto, *Lukács inattuale: la problematica del romanzo, tra storicismo e ragione*, «Moderna», XVIII, 1-2, 2016, pp. 129-48: 143.

¹⁵⁶ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 22. Al riguardo, cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 151-2.

C'è qualche punto isolato che non condivido del tutto: certo troppo concedere a quel grande semplificatore antistoricista che è Lukács per quel che riguarda il concetto di realtà (che preferirei verificato auerbachianamente – scusa l'orribile neologismo), nel senso che il tuo discorso vale perché storicamente attuale, non perché possa essere assunto a paradigma assoluto, valido anche per il passato.¹⁵⁷

Nelle parole di Squarotti – e soprattutto nella taccia di «semplificatore antistoricista» – si avverte la presenza dei giudizi negativi espressi dagli intellettuali di area PCI sul Lukács critico letterario,¹⁵⁸ in quelle di un altro amico, Lorenzo Sbragi, invece, se ne intuisce un possibile superamento. L'occasione è favorevole, anche considerato il ponte steso da quest'ultimo tra quelle che potevano risultare «posizioni acquisite» in sede storico-letteraria e la scottante attualità che le parole di Giudici restituiscono loro:

La storia della letteratura, con il leit-motiv della precettistica, della questione della lingua o del petrarchismo, è per noi professori come il palazzo aristocratico (penso a quello dei Vicerè di De Roberto) dove siamo appunto i lavapiatti che finiscono per guardare alla zuffa della storia (in questo caso la cultura militante) con lo stesso senso di superiorità dei loro signori. Sicché, in mancanza di debiti aggiornamenti, a me riusciva pericolosamente spontaneo riferirmi a posizioni acquisite. Era scontato, ad es., che la poesia non deve né commuovere né divertire, almeno dopo il superamento dell'estetica classica e la chiarificazione, tra De Sanctis e Croce, di quella romantica. Che la poesia fosse un servizio democratico poteva rientrare nell'estetica manzoniana; lo stesso si dica per la questione del linguaggio o per il rapporto tra artista ed argomento. Quanto al realismo deterioro e al decadentismo come amor o pietas (o propaganda) sui, anche qui nulla da eccepire, si trattava sempre di nozioni acquisite.

Ma intanto tu agitavi questi problemi a contatto con opinioni modernissime, ed io sentivo che l'identità di tali questioni con quelle tante volte rivangate nella storia della letteratura era soltanto apparente.¹⁵⁹

È peraltro nel medesimo testo che Giudici perverrà ad alcune considerazioni circa «l'anima dialettale e menomata» della lingua popolare, essenziali per integrare il

¹⁵⁷ G. Bàrberi Squarotti, *Lettera a Giovanni Giudici del 9 giugno 1959*, ora in L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 38.

¹⁵⁸ C. Salinari, *Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács*, «Rinascita», X, 11, novembre 1953, pp. 620-4; V. Gerratana, *Lukács e i problemi del realismo*, «Società», dicembre 1953, pp. 546-63.

¹⁵⁹ L. Sbragi, *Lettera a Giovanni Giudici del 22 giugno 1959*, ora in P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 157.

saggio su Milani e pervenire compiutamente ai *Miti d'oggi* di Barthes. A questo riguardo, è di nuovo utile tornare agli avantesti:

Gli aspetti sui quali Giudici ferma la sua attenzione sono vari: in particolare la decadenza linguistica («morte della lingua»), l'assenza di una lingua letteraria realmente popolare, il valore non apologetico della poesia. Il proprio strumento poetico, l'italiano, è analizzato sotto due aspetti: come *piccola* lingua («sono un poeta che scrive / in una piccola lingua») e come lingua avversa al popolo, «conquista ogni tua parola, popolo – di gente muta che parla in una lingua straniera», sebbene il popolo sia, a sua volta, «compreso nel dialetto».¹⁶⁰

D'altronde, tra gli appunti di Giudici attorno alla composizione del saggio su Barthes si rinviene una trascrizione da un saggio di Piero Pucci intitolato *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema*:

per quanti compiti espressivi abbia realizzato, il dialetto non ci ha portato al linguaggio nazionale-popolare [...]. È all'interno [...] della struttura della lingua, soprattutto della sua struttura grammaticale che si debbono accettare ed accogliere calchi o prestiti dialettali [...]. Servirsi [...] del dialetto o di un impasto che ha per sfondo il dialetto significa imporsi una estrema chiusura espressiva nell'ambito etico-ideologico, significa utilizzare una lingua d'ambito culturale assai ristretto.¹⁶¹

Ripercorrendo dunque i termini generali di questi saggi, si può affermare quanto segue: utilizzando un'espressione squisitamente fortiniana, Giudici afferma che non è possibile «fare trionfare la verità col linguaggio dell'errore», né riscattare la condizione di oppresso integrandosi agli schemi culturali e storici che hanno determinato, in primo luogo, l'oppressione.¹⁶² E tuttavia il linguaggio degli esclusi, benché non «errato» in sé né ancora «integrato», è conclamatamente «insufficiente», «dialettale», «muto»;¹⁶³ come del resto è «dialettale» («piccola lingua») qualsiasi linguaggio si trovi verificato a partire da una sola zona culturale.¹⁶⁴ D'altronde, «una

¹⁶⁰ C. Murru, *Introduzione* a G. Giudici, *Taccuino post 1958*, cit., pp. 325-6; e ivi, p. 338.

¹⁶¹ Id., *Taccuino 1959*, p. 387. Cfr. anche P. Pucci, *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema*, «Società», 4, luglio 1959.

¹⁶² G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit., p. 28.

¹⁶³ Cfr. Id., *I fumetti come retroguardie del potere e La parrocchia comunista*, cit.

¹⁶⁴ Cfr. R. Corcione, *Un «moncherino di religione»*, cit., p. 42 e 42n. Come sottolinea lo studioso, non solo in versi ma anche in prosa Giudici ingaggia una vera e propria «disputa» con la raffigurazione pasoliniana di un popolo «vero» solo nella sua lontananza dalla storia. Cfr. anche P. P. Pasolini, *Una*

lingua è un dialetto con un esercito ed una marina»; e lo stesso vale nei suoi termini più estesamente culturali, laddove si parli dei vincoli imposti dalla classe dominante all'autoemancipazione dei dominati per tramite di mezzi e di miti che reiterano e confermano le gerarchie di classe. Prefigurare un superamento in termini non «integrati» della condizione dialettale significa dunque prefigurare un «qualitativamente diverso contesto di rapporti sociali».¹⁶⁵ In poche parole, è solo nel socialismo che la condizione «culturalmente depressa» degli esclusi potrà fare il proprio ingresso nella storia senza accettare le «proposte d'essenza» del capitalismo; ed è solo affinando questo linguaggio che la poesia potrà dirsi realmente democratica.

Questo *excursus* su *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, in fondo, non fa che confermare quanto espresso da Neri nella sua analisi:

Il progetto di innovazione poetica muove precisamente dal linguaggio, ed è il concetto di linguaggio democratico a sostenere innanzitutto il passaggio da una poesia «morale», qualità che già precedentemente aveva identificato come essenziale, a una poesia anche socialmente impegnata, una poesia che è essa stessa politica. [...] Giudici discute gli aspetti in virtù dei quali il linguaggio poetico può definirsi linguaggio democratico, «intendendosi per *democratico* ciò che è libero e che libera e per *linguaggio* (a tutti i livelli) una realtà che prenda coscienza di sé».¹⁶⁶

E tuttavia, l'analisi condotta muove a dimostrare anche l'intima connessione che lega il gruppo di saggi del 1959 raccolti attorno al primo momento di *Fuochi di retroguardia*. Del nucleo più antico di saggi 'da antologia', è interessante osservare peraltro la significativa ripartizione tematica e, si direbbe, di genere; la ripartizione della prima sezione – «sociologia politica, sociologia letteraria e sociologia culturale» – corrisponde in effetti a quanto Giudici nomina «scritti di carattere generale»; assumendo quindi il discorso sociologico a massimo grado del discorso *tout court*. Peraltro, come già si accennava, i capisaldi di questo discorso – Milani, o del rifiuto dello specialismo compiuto attraverso la sociologia; Noventa, o del rifiuto del generalismo condotto attraverso la cronaca; Barthes, o dello specialismo al servizio

polemica in versi, «Officina», II, 7, novembre 1956, p. 283; poi in Id., *Le ceneri di Gramsci* [1957], ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, pp. 850-7.

¹⁶⁵ G. Giudici, *La parrocchia comunista*, cit., pp. 116-8.

¹⁶⁶ L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 37. Cfr. anche G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 22-30: 30.

del discorso generale sulla società – tracciano a loro modo un'ulteriore sintesi dialettica interna. Una conclusione non definitiva circa questi testi dovrà, in ultima istanza, assumere una volta di più le occasioni biografiche di lettura. Significativamente dedicati a tre degli incontri più importanti occorsi a cavallo tra il 1958 e il 1959, questi testi riassumono infatti la sostanza poetica, critica e spirituale di una ricerca che risente, con ogni evidenza, del rinnovato vigore con il quale Giudici fa propri e diffonde concetti e letture; e occasionata più o meno direttamente dalla mediazione di Fortini a partire dai loro comuni interessi – circostanza che porterà Giudici, prima o dopo essersene occupato criticamente, a conoscere anche di persona i tre autori.¹⁶⁷

Tuttavia – come ha messo bene in luce Andrea Cortellessa – il rovello della lingua si rinviene già alle origini del discorso poetico di Giudici, in quel «senso di estraneità linguistica» che promana già da *Fiori d'improvviso* (1953):

non t'è patria l'inquieta solitudine
dell'abbaino e la città lontana
dell'infanzia. La tua lieta e paesana
cadenza di quei giorni sulle labbra
vibra degli operai – ma tu la senti
ancora più da te diversa – e canta
nell'umido richiamo delle donne.
Come sei fatto estraneo a questa terra
ultima di Liguria che sul mare
sorrìde già del vento di Toscana¹⁶⁸

Fatto che, di per sé, motiverebbe in termini non esclusivamente fortiniani e in ultima istanza passivi le letture che tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta lo conducono verso sogni di linguaggio democratico. D'altronde, si è già detto come questi non solo riverberino nelle riflessioni che Giudici conduce dapprima su «Questo e altro» e quindi su «Quaderni piacentini», ma di fatto strutturino tre differenti e legittimi percorsi di senso a seconda che se ne prediliga una lettura cronologica o macrotestuale (e, in questo secondo caso, se a partire unicamente da *La*

¹⁶⁷ Cfr. G. Giudici, *Un dialogo morale*, cit.; Id., *Potere culturale e linguaggio democratico*, cit.; Id., *Scheda per Barthes*, cit. Riguardo i tre incontri, cfr. C. Di Alesio, *Cronologia*, cit., p. LXVI-LXVII. Due lettere di Roland Barthes, in AG, chiariscono che l'incontro tra i due si ebbe prima della redazione dell'articolo.

¹⁶⁸ Id., *Come sei fatto estraneo*, in *Fiori d'improvviso* (1953), ora in VV, pp. 1261-2. Cfr. A. Cortellessa, *Giovanni Giudici, il parlare di un altro*, in Id., *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, pp. 164-74: p. 170.

letteratura verso Hiroshima oppure osservandone la sedimentazione anche in *Fuochi di retroguardia*). Si tratta ora di dimostrarlo: come si tratta di argomentare le ragioni che portano, nel volume del 1976, a espungere quello che è a tutti gli effetti il prototipo del saggio che, per argomenti e posizioni, Giudici d'ora in poi adopererà; nonché l'effettivo testo-cerniera della prima sezione del protovolume di saggi del 1966. La strategia adottata in questa sede, giunti qui, dovrebbe essere già chiara: tentare di ripristinare i termini cronologici nella misura necessaria a discutere quelli del primo spettro macrotestuale; e, in seguito, recuperare quanto occorre a motivare tanto le scelte di recupero e reintegro operate in *La letteratura verso Hiroshima* quanto il vero e proprio trivio che il biennio 1966-1968 dischiude retrospettivamente – il 'secondo tempo' della prima raccolta di saggi da una parte, i termini *a quo* di *La dama non cercata* e *Per forza e per amore* dall'altra. Quanto segue (e fino almeno al 1966) può sostanzialmente essere riassunto a partire da un'ulteriore citazione da *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico* – a dimostrazione di quanto l'elaborazione compiuta nel 1959 risulti decisiva:

L'impegno della poesia è nei propri risultati, nella fedeltà al proprio fine: ma questo non significa sottrarla a una moralità storica e a una legge che è in definitiva eteronoma rispetto alla sua zona tecnico-operativa.¹⁶⁹

6. *La roncola, la lampadina e il caso: i saggi centrali di LVH*

In uno dei più celebri interventi sulla sua poesia, tenuto presso un auditorio di studenti a Parma nel 1981, Andrea Zanzotto impiega – secondo Andrea Cortellessa – una delle sue più argute metafore:

Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a grande distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa ed arriva senza perdita a destinazione. Se

¹⁶⁹ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 24.

metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore.¹⁷⁰

Ebbene: questa metafora, pure se portata a livelli eccelsi di espressione, è evidentemente di ascendenza giudiciana: e basterà riportare di seguito la citazione, tratta dalla *Gestione ironica*, che più di tutte rende la misura del rapporto intertestuale tra i due brani; laddove cioè quella che Giudici definisce «gestione ironica delle forme istituzionali» assume la «funzione di un conduttore elettrico di minima resistenza; sicché il progetto poetico corra per questi logori fili al suo compimento con un'intensità quasi integra, concentrato sul fine, indifferente al mezzo».¹⁷¹

A voler essere ancora più precisi, è possibile circoscrivere con una certa esattezza il quadro dei riferimenti che avrebbero permesso a Zanzotto di appropriarsene; e che rimonta a un periodo ancora precedente al saggio del 1964. Si tratta infatti di partire da quell'intervento a firma G. G. apparso per una rivista, in un torno di tempo e circa una tematica – «La situazione», 1961, sui *Novissimi* – estremamente indicativi per le bibliografie saggistiche di entrambi:

Una forma poetica (di metrica, di lessico, ecc.) evidentemente in disuso e volgarmente scontata costituisce certamente, ai fini della comunicazione poetica, un diaframma di minor resistenza che non una forma più o meno nuova, pretendente alla novità: nel sottile filamento di una lampadina la corrente passa in modo talmente intenso e diretto da generare calore e luce; ed è possibile quindi che in forme metriche e lessicali dichiaratamente scontate la poesia (che è una misteriosa corrente) possa manifestarsi, se c'è, in modo altrettanto diretto, minima essendo la resistenza del vettore.¹⁷²

Giudici, per di più, procede in seguito a citare esplicitamente Zanzotto tra i «casi esemplari a questo riguardo», rendendo il contesto davvero di limpida lettura. Tuttavia, non è soltanto per argomentare a favore di un caso di intertestualità zanzottiana che si riporta questo saggio non antologizzato di Giudici; bensì perché dà modo di ricostruire in termini pressoché puntuali l'elaborazione di una teoria della letteratura biforcuta, a metà tra l'esplicita assunzione del linguaggio letterario al livello politico e contestatorio e quella, implicita, di un'emancipazione al livello formale e stilistico. Il

¹⁷⁰ A. Zanzotto, *Intervento* (1981), ora in PPS, pp. 1271-2. cfr. A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 104.

¹⁷¹ G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., p. 28.

¹⁷² G. Giudici, *I Novissimi*, «La situazione», IV, 21-22, agosto 1961, pp. 7-10: 9.

primo *ancrage*, in questo senso, si rinviene proprio per tramite del Roland Barthes di *Mythologies*, già più volte è stato menzionato in questa sede:

L'avanguardia può pretendere di rigenerare attraverso un trattamento parodistico forme letterarie e tradizionali; ma difficilmente l'operazione può essere ripetuta; e caso mai il trattamento parodistico dovrebbe essere, nella nuova fase, applicato all'avanguardia stessa. Come giustamente ci ricorda Barthes, il mito, come deformazione della realtà, può essere vinto soltanto attraverso il mito del mito stesso, o mito di secondo grado che dir si voglia. Risultati più utili su questa strada potrebbero probabilmente ottenersi attraverso un uso assolutamente convenzionale di forme e strutture poetiche decisamente tramontate, con operazioni analoghe a quella per cui i medici si servono di virus in cellule morte per debellare le malattie nei vivi.¹⁷³

È peraltro pacifico rifarsi a questo saggio sui *Novissimi* come prima, incerta formulazione di quella *Gestione ironica* destinata a fare la sua comparsa tre anni più tardi sulle pagine dei «Quaderni piacentini». Del resto, a cominciare dall'esergo apposto nel '64 al saggio e quindi espunto in vista della ripubblicazione in *La letteratura verso Hiroshima* – «niente è così meschino e malinconico come un'arte interessata a se stessa e non al proprio oggetto» – fa riferimento, per tramite di una citazione da Santayana, non solo ad alcuni appunti seriori (ed associati esplicitamente alle neoavanguardie), ma alle conclusioni provvisorie dello stesso saggio sui *Novissimi*:

E, infine, c'è un'osservazione di fondo che si vorrebbe muovere agli esemplari più autorizzati dell'operazione *Novissimi*; ossia che l'argomento fondamentale del loro discorso (di cui non sono espressione le loro parole, bensì il loro modo di parlare) resta pur sempre la poesia e, quindi, questo discorso ha in definitiva per argomento solo se stesso: una situazione evidentemente non ideale per chi davvero voglia pervenire ad una via d'uscita.¹⁷⁴

La metafora virale, nella sua variante vaccinale, era già stata tematizzata in un testo del 1959, *Le retroguardie del potere*, e quindi recuperata a più riprese; ed è destinata a una storia interna decisamente curiosa nella saggistica di Giudici, che può aiutare in questo senso a comprendere cosa di preciso il poeta intenda con «via

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Ivi, p. 10. Cfr. anche Id., *La gestione ironica*, cit., p. 23; e Id., *Agenda 1959-post 1961*, cit., p. 448.

d'uscita» dall'*impasse* di un discorso che non sembra più in grado di fare altro che riprodursi *ad libitum* senza sbocchi.¹⁷⁵ In effetti, se la parola «via d'uscita» ricorre così spesso in *La letteratura verso Hiroshima*, è perché ne cela un'altra:

Non rischio nemmeno d'essere un piffero della rivoluzione: sono un untore, semmai. Per quel che riguarda la rivoluzione, è più tempo di untori che di pifferi. pifferi suonano dall'altra parte: delle neo-rivoluzioni in serie.¹⁷⁶

Nel primo caso, il riferimento al vaccino è nettamente positivo – e vale a dimostrare per analogia quel vecchio adagio lucreziano-tassiano per cui «il vero condito in molli versi | i più schivi allettando ha persuaso»¹⁷⁷ –, è vero pure già dal 1961 (e, più approfonditamente, nel 1962-1963) esso viene identificato con l'istinto apologetico della società di classe; il quale, secondo la metafora tracciata in un testo d'eccezione di cui si parlerà fra poco – ossia la prima parte, rifiutata dalla redazione di «Quaderni piacentini», della *Gestione ironica* –, tende a delimitare «aree ufficiali più ristrette dell'area effettiva, quasi a stabilire marche di confine un poco ambigue, alle quali demandare la funzione contestatoria», ma invero «già acquisite dal sistema e a tale funzione officiate con intenzione esorcistica».¹⁷⁸ Peraltro, la sua espunzione dal saggio del 1964, inoltre, getta più di un'ombra sulla sua efficacia. E infatti basterà

¹⁷⁵ Cfr. Id., *Le retroguardie del potere*, cit., p. 94: «Ma queste manifestazioni di pur apparente anticonformismo non potrebbero arrivare senza conseguenza alle zone più basse della stratificazione culturale se non filtrate (e ci vuole il suo tempo) attraverso il collaudo vaccinante delle zone più alte». Cfr. anche *Il prezzo del prestigio*, ivi, p. 132: «È già un segno salutare [...] che nei settori più avanzati della cultura americana [...] la denuncia [...] sia ormai arrivata al livello del *best-seller*: pur dovendosi osservare che certe denunce, se non portate al momento opportuno sul piano del giudizio e della conclusione politica, corrono evidentemente il rischio di servire come una specie di «vaccino culturale» alla perpetuazione delle situazioni denunciate»; e *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud*, cit., p. 176: «(il socialismo è diventato una specie di vaccino contro se stesso)»; *La teologia è piccola e brutta*, cit., p. 183: «Così esercitate, norme e indicazioni diventano pseudo-norme e pseudo-indicazioni che, anche quando mostrassero polemicamente di alludere a un'altra società, resterebbero condizionate nella sostanza dal contesto globale della società di classe: come dati particolari opposti a una globalità vedono infatti il loro valore di efficacia annullato in partenza ed anzi vengono assorbite, quali antidoti o vaccini immunizzanti, nel corpo della società di classe e, in definitiva, lo rafforzano, venendone a loro volta accolte ed assunte per la loro obiettiva funzionalità apologetica». Bisogna ricordare, peraltro, che sono questi gli anni dello sviluppo e della somministrazione di massa dei vaccini contro la poliomielite – così come, già sotto il ventennio fascista, erano state rese obbligatorie l'antivaiolosa e l'antidifterica. Cfr. S. Blume, I. Geesink, *A brief history of polio vaccines*, «Science», 288, 2000, pp. 1593-4.

¹⁷⁶ G. Giudici, *La teologia è piccola e brutta*, cit., p. 181-2.

¹⁷⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, vv. 19-20. Cfr. anche Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 935-47. È peraltro indicativo che Pagliarani – universalmente considerato come il meno 'novissimo' dell'intera operazione – venga definito da Giudici «buon cavallo di Troja». Cfr. G. Giudici, *I Novissimi*, cit., pp. 7, 10; ma anche A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit.; e G. Raboni, *La provocazione centrista*, cit.

¹⁷⁸ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, ora alla parte III del presente lavoro.

sfogliare il saggio che di poco segue *La gestione ironica* sui «Quaderni piacentini», ossia *La rivoluzione non è tascabile*, per ritrovarla interamente capovolta:

nessun dubbio, d'altro canto, che ancora dieci anni fa nessun editore ben pensante si sarebbe mai sognato di pubblicare in tascabile non dico il *Manifesto* di Marx o gli scritti di Mao, ma nemmeno un libro del padre Teilhard de Chardin. Oltre che un *quanto*, dicevamo, c'è anche un *quando* che conta: [...] non si trova in tascabile *Les damnés de la terre* di Fanon, che pure – dice l'immaginario consumatore di edizioni economiche – «devrait être mis au programme de toutes les classes de philosophie». Tutto verrà in tascabile, tutto accadrà: ma sceglieranno *loro* il momento, che non sarà più quello giusto. [...] certi libri «pericolosi» a certi prezzi «accessibili» fanno pensare a quei virus morti o attenuati che servono (e mirabilmente) a immunizzare il corpo dell'individuo contro certe terribili malattie. Qui con idee attenuate e sapientemente ritardate si immunizza il corpo sociale contro le idee veramente pericolose.¹⁷⁹

L'utilizzo, in posizione marcata, di questo «*loro*» – che sottintende logicamente gli editori, ma tende a riferirsi a ben altra logica – non solo fornisce un soggetto minimo agli appunti che già affollavano le pagine dei taccuini giudiciani (i più volte ripetuti «tutto accadrà, ma non nel tempo giusto», che fanno peraltro capo al tema politico-esistenziale, maturato tramite le letture di Ernst Bloch e di Lévi-Strauss, del «passato futuro»);¹⁸⁰ ma muove a confermare come la morale convenzionale sia stata ormai, di fatto, integralmente sussunta dal sistema di riproduzione dello stato di cose presente – nulla togliendo a quanto di «mirabile» i vaccini rappresentino in sé stessi.

Se gli anni di cui queste pagine testimoniano non sono cruciali solo per le attività individuali di Giudici, o per quelle più diffusamente concernenti la sua cerchia, ma per i destini stessi di quella cui oggi colloquialmente ci si riferisce come industria culturale, sembra importante rimarcare allora quanto segue: e cioè che questa metaforica 'vaccinazione di massa' si inserisce, nel pensiero di Giudici a quest'altezza, all'interno delle strategie tramite le quali il capitale – con riadattamento dantesco – stabilisce il «quanto» e il «quando» della fruizione delle merci (cosa che il libro, a tutti gli effetti, è) allo scopo di sopravvivere; e, anzi, di annidarsi sempre di più entro l'essere umano – 'antropomorfizzandosi', si direbbe – al fine di occultare

¹⁷⁹ Id., *La rivoluzione non è tascabile*, «Quaderni piacentini», IV, 23-24, maggio-agosto 1965, pp. 51-56; quindi in LVH, pp. 40-53: 44.

¹⁸⁰ Id., *Agenda 1964*, 21 agosto, AG.

quell'incessante mediazione di natura e cultura che, per il lettore di Marx, era parso sino a quel momento un fatto palese. Sino al punto oltre il quale ci si può convincere nuovamente (ma illusoriamente o, meglio, convenzionalmente) che un'immediatezza possa darsi:

Il capitale, come modo sociale di produzione, realizza il proprio dominio reale quando perviene a rimpiazzare tutti i presupposti sociali o naturali che gli preesistono, con forme di organizzazione specificamente sue, che mediano la sottomissione di tutta la vita fisica e sociale ai propri bisogni di valorizzazione; l'essenza della *Gemeinschaft* del capitale si realizza come organizzazione.¹⁸¹

In questo contesto, l'industria culturale ha un ben preciso ruolo:

La cultura del sistema è la *fabbrica della persona* come prodotto di serie in gamma limitata di variazioni accessorie; [...] l'industria culturale, apparato motore della cultura sistematica, è insieme incubatrice, laboratorio di riproduzione, adulterazione e manipolazione differenziata, nastro di scorrimento e magazzino di confezione di un unico e fondamentale prodotto di base: l'*ideologia del sistema*.¹⁸²

Se pure dovremo giocoforza soprassedere all'enorme portato d'attualità che queste riflessioni prefigurano, bisognerà tuttavia quantomeno aggiungere che questo vero e proprio «incunabolo di una coscienza postmoderna», come si sarebbe nel giro di pochi anni andata precisando, ha a sua volta un'ascendenza zanzottiana – quel *Neo-tenter de vivre* che il poeta solighese dava alle stampe proprio per «La Situazione» nel 1960.¹⁸³ Annotava Giudici in quell'occasione:

¹⁸¹ G. Cesarano, G. Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari, 1973 (disponibile al link: <https://www.criticaradicale.nautilus-autoproduzioni.org/1970/01/01/gianni-collu-transizione-1970/>; ultima consultazione: 5 gennaio 2022). Gli uomini e le donne non avrebbero più, quindi, un rapporto immediato con la vita e la natura, ma soltanto con alcune mediazioni: la proprietà come natura mediata, il lavoro come attività mediata e il capitale come mediazione universale. Questa interiorizzazione delle mediazioni, tanto profonda da generare l'illusione di un rapporto immediato, è stata definita da Jacques Camatte e Giorgio Cesarano «antropomorfo del Capitale». Al riguardo, cfr. Cfr. J. Camatte, *Con Giorgio* (http://www.autprol.org/public/documenti/con_giorgio.htm; ultima consultazione: 5 gennaio 2022).

¹⁸² G. Cesarano, *Preliminari a un comitato d'azione nell'ambito dell'industria culturale*, relazione presentata al comitato Mondadori-Il Saggiatore, febbraio 1969; ora in F. Santini, *Apocalisse e sopravvivenza. Considerazioni sul libro «Critica dell'utopia capitale» di Giorgio Cesarano e sull'esperienza della corrente comunista radicale in Italia*, Milano, Colibri, 2021, p. 83.

¹⁸³ A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit.

La norma convenzione — dice Zanzotto — è un omaggio che il caos fa all'ordine. Ma — aggiunge, ricordando Kolakowski — non bisogna mai sottovalutare la funzione positiva dell'ipocrisia, in quanto che la facciata si rivolta contro il suo interno e la stessa impostura esige infine d'essere onorata per verità.¹⁸⁴

Laddove la sottolineatura segnala una correzione, è significativo osservare come il lemma «norma» sia destinato, in Zanzotto, a un ricco futuro in termini di riflessione, anche poetica. La sopravvivenza, nella memoria giudiciana, di un termine cassato a ben vedere da entrambi a quest'altezza, lascia adito alle più diverse interpretazioni: prima tra tutte, che i saggi in oggetto siano effettivamente stati quantomeno tra gli spunti di discussione tra i due poeti – se non addirittura frutto di comuni riflessioni.¹⁸⁵ Vi è infatti almeno un'altra metafora, decisiva per la *Gestione ironica*, che Giudici attinge dal *Neo-tenter* zanzottiano: quella della riserva aurea. «E la parola, maiuscola o minuscola, che era una garanzia sempre in atto, la banconota che sottintendeva l'oro?»;¹⁸⁶ dieci anni prima dello *Smithsonian Agreement* – che aboliva il già precario *Gold exchange standard*, frutto degli accordi di Bretton-Woods del 1944 –, i due poeti erano già in grado di avvertire l'impatto che il disancoramento del mondo dell'economia dal 'mondo' *tout court* (e, in particolare, dal mondo naturale delle riserve aurifere) avrebbe avuto in termini di – come abbiamo già cercato di suggerire, con tutte le attenuanti del caso – «dominio reale».¹⁸⁷ Nonché le sue ripercussioni su ogni parola detta o scritta. Quando Giudici, nella *Gestione ironica*, parla di «copertura aurea», si riferisce di fatto alla rispondenza analogica che, in linea teorica, dovrebbe legare la realtà alle forme istituzionali che la mediano e la «gestiscono».¹⁸⁸

¹⁸⁴ G. Giudici, *Taccuino 1959-1960*, cit., p. 420. Sottolineature nell'originale.

¹⁸⁵ Segnalo, a questo riguardo, i lavori sull'epistolario Giudici-Zanzotto in corso d'opera per le cure di Laura Neri.

¹⁸⁶ A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit., p. 32.

¹⁸⁷ Le attenuanti si riferiscono, evidentemente, alla forma di avversione zanzottiana per le teorie troppo improntate sul «messianismo marxista» (cfr. R1); e sono la riprova di come si possa pervenire alle medesime conclusioni anche a partire da un *milieu* esistenzialista.

¹⁸⁸ Cfr. G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., p. 25: «rispetto alla sua realtà (alla realtà che ne è oggetto) [esse] si pongono in un rapporto analogo a quello esistente tra le forme istituzionali della prassi politica e la realtà, appunto, che dovrebbe essere la loro copertura aurea, da esse significata e gestita, e che per la loro tendenziale inerzia ne è sempre meno (e comunque non permanentemente) significata».

7. *Explicit: la lutte finale*

Per cogliere, tuttavia, la profonda unità del discorso condotto nei quattro saggi centrali di *La letteratura verso Hiroshima – L'uomo dalla roncola*, *La gestione ironica*, *Le opposizioni di Sua Maestà* e *L'ottica della morte* – è necessario fare ritorno a quanto concludeva l'ultima sezione: la necessità, per Giudici, di prefigurare un rapporto linguistico in termini politici (e viceversa) a fini liberatori. Ma non è solamente una questione di primato della comunicazione sulla forma; il *côté* politico della faccenda, già piuttosto chiaro all'altezza del 1961, trova un suo vero e proprio inquadramento dialettico a partire dalla lettura dei *Dannati della terra*, nel 1961. Se i saggi per «Comunità» tentavano di inquadrare la situazione «dialettale e menomata» degli esclusi d'Italia, la rivelazione fanoniana si propone come vera e propria «allegoria del mondo»:

De re nostra agitur, come si dice. E allora l'uomo che al discorso «cultura occidentale» tira fuori la roncola è, indipendente dal color della pelle, discendente antenato e contemporaneo del «proletario» del *Manifesto*, che non aveva patria, religione, famiglia, le belle cose «umane» di cui la classe dominante si predicava accorata paladina e tutrice; e non poteva riconoscerle, perciò, non poteva vederle se non appropriandosene.¹⁸⁹

«L'Européen n'a pu se faire homme qu'en fabriquant des esclaves et des monstres»;¹⁹⁰ ed è proprio sull'immagine – invero dialettica – della dissoluzione dei due «mostri» che Erica Bellia prima e Luca Mozzachiodi poi hanno posto l'enfasi:

Solo così saranno aboliti colonizzato e colono, sfruttato e sfruttatore, un solo uomo si sostituirà a due mostri, un mondo umano ad un mondo «preistorico». Perché il mondo diviso in coloni e colonizzati, in signori e servi, è un mondo di mostri: i mostri non possono non odiarsi tra loro, non possono non odiare se stessi.¹⁹¹

Se il secondo osserva come il richiamo a Hegel risponda al medesimo criterio «allegorico» che permette di recuperare la riflessione fanoniana dal piano specifico dell'Algeria a quello generale della società capitalistica, la prima mette in evidenza

¹⁸⁹ Id., *L'uomo dalla roncola*, cit., p. 157.

¹⁹⁰ A. Cherki, *Preface à l'édition de 2002*, in F. Fanon, *Les damnés de la terre*, cit., p. 32.

¹⁹¹ Ivi, p. 163.

come questa dialettica sia *tragica* nell'accezione impressa al termine dal Lucien Goldmann di *Le Dieu Caché*; e in particolar modo dalla prefazione appostagli da un traduttore e revisore d'eccezione quale fu Franco Fortini:

Ma, ripeto, il significato del libro, che mi pare riassunto in *Fedra*, è marxista in un senso profondo [...]: la contraddizione, la mostruosità, l'eslege, il male chiedono, ancora una volta, cittadinanza nel mondo dei viventi [...]. I dannati, e le parti dannate dell'uomo vogliono essere accettate; la contraddizione vuol essere a un tempo vissuta, sormontata e riproposta. La classe operaia inglese di Engels poté incarnare, allora, il 'rifiuto' totale. Da allora, troppe cose son mutate. È difficile che gli operai sindacati di mezza Europa socialdemocratizzata si sentano *les damnés de la terre*. I mostri storici sono altrove, in altri continenti.¹⁹²

Il passaggio fortiniano, argomenta Bellia, sembra particolarmente rilevante per comprendere la ricezione giudiciana di Fanon, poiché fa esplicito riferimento ai *Dannati della terra* proprio per tramite di quella sfera semantica della mostruosità tematizzata da Goldmann. In questo senso, la tragicità goldmanniana risiede tanto nella sua dimensione sociale che nella sua radicalità: nonché nella sua visibilità, accessibile unicamente alle condizioni estreme sotto le quali, per l'appunto, si svolge la vita nei contesti coloniali.¹⁹³

Uno sguardo anche sommario ai saggi pubblicati dopo *L'uomo dalla roncola* rende benissimo la misura del suo valore di spartiacque nel percorso intellettuale giudiciano. Si prenda, ad esempio, l'*explicit* di *Le opposizioni di Sua Maestà*:

Uno scrittore come Frantz Fanon, per esempio, ci ha costretto a riconsiderare la vecchia pretesa di giudicare i problemi del mondo africano secondo i canoni della nostra tradizione occidentale; e ci ha indotti, per analogia, riconsiderare il punto di vista della lotta di classe, finora e tuttora condizionato dalla cultura della classe dominante.¹⁹⁴

¹⁹² F. Fortini, *Goldmann: «Visions du monde» e marxismo*, «Ragionamenti», II, 8, dicembre 1956-1957, pp. 138-41; poi, come *Deus Absconditus*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 226-33: 232. Cfr. anche E. Bellia, *Industrial Writing and Anticolonial Discourse in Italy, 1955-1965*, tesi di dottorato (relatore: prof. R. Gordon), Selwin College, University of Cambridge, 2021, p. 76.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ G. Giudici, *Le opposizioni di Sua Maestà*, cit., p. 206.

Il quale, peraltro, si premura di saldare vecchia e nuova produzione saggistica, discorso pre- e post-*Dannati della terra*. Una nota del 2 giugno 1963, a lettura ultimata, ce ne rende bene l'idea:

Ho concluso la lettura del Fanon. La conclusione più immediata è quella di 1) un criterio discriminante che può guidarci nel giudizio politico [in un sommario giudizio politico] dei fatti relativi ai paesi africani in particolare e del Terzo Mondo in generale; e 2) del suggerimento ce dal libro ci viene di esaminare l'esistenza di un rapporto analogo tra il proletariato (in accezione pressoché onnicomprensiva) e la borghesia (nell'accezione politica e culturale) nei nostri paesi. A questo secondo proposito particolarmente illuminante mi sembrano le pagine del capitolo sulle *Disavventure della coscienza nazionale* e sulla degenerazione del partito come strumento di governo. Anche nel capitolo *Sulla cultura nazionale* quando Fanon parla dello sport e dei divertimenti proposti ai giovani africani [gli stessi – egli sottolinea – che sono dei giovani dei paesi industrializzati] e dice che appunto a questi giovani non interessano [ma obiettivamente] la morte di re Baldovino o i problemi dei lavoratori giornalieri che ecc. ecc. Mi sembra che egli ponga automaticamente un problema di potere culturale come si poneva nel famoso libro di Don Milani. La situazione coloniale insomma dovrebbe avere per noi il valore di una lezione: una messa a nudo dei problemi esistenti [ma deformati e schermati] al livello della nostra situazione di colonialismo mentale e sociale. Bisognerebbe scrivere più attentamente qualche pagina su questo tema: Prospettive del fanonismo europeo.¹⁹⁵

Il parallelo tra Fanon e Don Milani corrobora, di fatto, un'interpretazione sempre da dare (e soprattutto da fare) della lotta per la liberazione dall'oppressione – soprattutto laddove il dominio *marchand* abbia invisibilizzato i rapporti di sfruttamento, e si stia adoperando a fare di tale mistificazione una realtà.¹⁹⁶ Questa 'funzione Milani', d'altronde, permette di porre 'immediatamente' (sappiamo bene, in realtà, in quale maniera mediata) i problemi relativi al potere culturale in termini di linguaggio. E infatti Giudici, in relazione alla situazione fanoniana, parla di «non luogo a comunicare»:

Non esprime una situazione di incomunicabilità (ossia di impossibilità di una comunicazione che in altre circostanze potrebbe invece darsi), ma piuttosto una situazione assai più decisiva e netta: di «non luogo a comunicare». Se dal contesto drammatico e radicale

¹⁹⁵ Id, *Agenda 1963*, 2 giugno, AG.

¹⁹⁶ Sul concetto di «mistificazione reale», cfr. K. Marx, *Ökonomische Manuskripte* (1857-1858), Berlino, *Dietz Verlag*, 1976, II.2, 128.

del mondo fanoniano trasferiamo la nostra osservazione al contesto che ci è immediato, non ci sarà difficile rilevare il sussistere di situazioni sostanzialmente analoghe, naturalmente assai più sfumate, ma (alla radice) altrettanto precise [...]. Dal punto di vista del «servo», del «colonizzato», di colui che non ha ancora un linguaggio e una dignità umana, queste situazioni di «non luogo a comunicare» rappresentano un'obiettivo speranza rivoluzionaria e nello stesso tempo un salutare avvertimento, a chi realmente intenda trasformare il mondo, che forse si sta muovendo su una strada sbagliata.¹⁹⁷

È da segnalare, tuttavia, che già al suo apparire sui «Quaderni Piacentini», *L'uomo dalla roncola* ricevette alcuni commenti che, pur elogiativi, tendevano a volerne ridimensionare alcuni degli assunti più radical-fideistici – o, come si evince da questa lettera di Zanzotto, «fanatici»:

Purtroppo a Milano per un po' di tempo non potrò venire; avrei voluto parlare con te dell'articolo su Fanon che hai pubblicato su «Quaderni piacentini». Mi pare che il primo Fanon, da te giustamente posto in luce, conti [anche] di più che l'apostolo del fanonismo-fanatismo. E dubito forte che si sia avuto mai un «non luogo a parlare» tra categorie umane, nemmeno tra le caste in India. Anche l'articolo di Fortini su Solgenitsin mi ha molto interessato. È un discorso aperto che bisognerebbe continuare, che io riprenderei, come riprenderei il tuo Fanon, se non fossi assolutamente incapace di fissare un programma anche minimo, a causa del cane-depressione.¹⁹⁸

Messa di fronte a ciò che ancora parla altro linguaggio, insomma, la «cultura» – che, come ricorda il Fortini del *Mandato degli scrittori*, è da associare integralmente con la «cultura del capitalismo» – non può rispondere se non nel suo linguaggio essenziale, spogliato di ogni ipocrisia, dolcezza o schermo: che è il linguaggio dell'utile e del profitto, della spoliazione, della rapina e della vendetta.¹⁹⁹ Ed è proprio con riguardo a questa cultura e alle sue istituzioni – quelle che, teoricamente, dovrebbero mediare tra realtà e individui, «banconota che sottintende l'oro» – che cominciano ad aprirsi le prime crepe; quelle che, a partire da alcune spie linguistiche, legano a doppio filo *L'uomo dalla roncola* e *La gestione ironica*:

¹⁹⁷ G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit., p. 162.

¹⁹⁸ A. Zanzotto, *Lettera a Giovanni Giudici di fine 1963*, AG.

¹⁹⁹ F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo*, cit., p. 7. Cfr. anche G. Cesarano, *Preliminari ad un comitato d'azione nell'ambito dell'industria culturale*, cit.: «non esiste altra cultura che la cultura del sistema».

Correlare neo-colonialismo e neo-capitalismo, due aspetti della stessa tecnica di falsificazione della libertà, è persino banale tanto è ovvio; ma la netta frattura che egli denuncia tra le nuove borghesie africane e gli uomini delle *bidonville* e della boscaglia (in nome dei quali quelle borghesie affermano parlare) rispecchia in modo appannato e tuttavia sconcertante l'altro frattura che nel nostro mondo interviene fra dirigenti e diretti e che per una sorta di *fatale ironia* tende ai vertici a svuotare di contenuto anche i contrasti apparentemente più irriducibili e a stabilire fra le élite un legame di obbiettiva solidarietà e omertà e il tacito patto di sostenere a vicenda i *logori simulacri* del loro «discorso» sempre più estraneo ad ogni reale partecipazione di coloro in nome dei quali presumono parlare.²⁰⁰

Quanto mai eloquente, la «fatale ironia»; tanto quanto i «logori simulacri» del discorso che, sempre più convenzionalmente, le istituzioni proseguono 'in nome del popolo'. Anche qui, la situazione di tipo fanoniano (a cui si associa, *ça va sans dire*, il discorso fortiniano sull'istituzione letteraria) non fa che esacerbare, ridurre all'osso, rendere immediatamente visibile qualcosa che, nella mistificazione occidentale, assume tratti vaghi e oggetto di opinione. Ed è proprio a partire da questi presupposti che una lettura fanoniana (e fortiniana) della *Gestione ironica* può darsi. E, come cercheremo di mostrare tra poco, anche viceversa. È Paolo Giovannetti – nel sostenere l'avvicinamento, il tradimento e l'adempimento giudiciano di una poetica «neometricista» – a osservare l'importanza della riflessione di Giudici per una teoria delle «forme logore»:

quanto mi appare vitalissimo in termini di modernità (o, più esattamente, di postmodernità; ma è un ragionamento che mi limito a sfiorare, e solo in questa occasione) è un tipo di consapevolezza che sintetizzerei così: l'uso di una forma ereditata – Giudici la chiama «forma logora» – produce effetti di senso in termini di *costruzione del discorso*, di produzione di senso.²⁰¹

E a mettere in evidenza come, già all'altezza del 1963, la riflessione attorno a queste forme si esplicasse: «Il 15 aprile del 1963 si legge: “Le forme ‘logore’ come supporto connettivo. Armatura di ferro che regge una girandola di mortaretti e di

²⁰⁰ G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit., p. 163.

²⁰¹ P. Giovannetti, «... con dispersione minima. Perché Giudici non è un poeta neometrico», in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita*, cit., pp. 17-32: 18.

fuochi”». ²⁰² Sappiamo, infatti, che a quest’altezza Giudici sta attendendo all’«articolo sul *Cimetière Marin*» di Paul Valéry: ossia, nientemeno che quel *Valéry: precetti e poesia* destinato ad apparire prima sul quarto numero di «Questo e altro» e quindi, senza variazioni di titolo, in *La letteratura verso Hiroshima* – sebbene proprio l’ipotesi di titolazione immaginata per *Fuochi di retroguardia* sia rivelatrice, in questo senso, delle ascendenze e delle devozioni di un’intera architettura riflessiva. Si ricorderà, infatti, come il saggio, nella seconda sezione della proto-raccolta, appaia come *L’opera chiusa di Valéry* – tradendo pressoché istantaneamente il valore di critica all’*Opera aperta* di Umberto Eco, pubblicata l’anno prima per Bompiani. ²⁰³ Impugnando, ancora una volta, Hegel, Giudici affermerà in questa sede che «la polivalenza pratica» della poesia è condizionata dall’«univocità, dalla verità esistenziale, della situazione di partenza». *Besonderheit*, insomma, particolare elevato al livello dell’universale, è quanto rende davvero «attuale» e sempre attualizzabile l’opera di Valéry:

a proposito del «contenuto», di «ciò che il linguaggio esprime e comunica», di certi versi e parti del *Cimetière Marin* che sembrano, dicevo, sollecitare la nostra memoria e la nostra meditazione come avulsi dal contesto del loro discorso e quindi con effetti probabilmente non conformi all’intenzione del poeta, dovrò aggiungere una considerazione finale perché qualcuno non abbia a scambiare queste pagine per quel che non sono e non vogliono essere: una tardiva apologia di quel vecchio frammentismo che, nelle parole con cui Giansiro Ferrata commentava su «Rinascita» il *Diario* di Guttuso, era anch’esso «riferibile più o meno a una poetica da *Opera Aperta*; ma diventava chiusura, proprio nel suo rifiutare l’impegno ad un ordine strutturale di linguaggio e significati». ²⁰⁴

D’altronde, nell’*Agenda 1963* alcune significative occorrenze muovono a mostrarcene la consistenza: già il 25 marzo Giudici si proponeva di «leggere *Opera*

²⁰² *Ibid.* Cfr. anche G. Giudici, *Agenda 1963*, 15 aprile, AG.

²⁰³ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1963.

²⁰⁴ G. Giudici, *Valéry: precetti e poesia*, cit., p. 196-7. Cfr. anche G. Ferrata, *Variazioni sull’avanguardia*, «Rinascita», XX, 16, 20 aprile 1963, pp. 23-4. Notevole osservare la ripresa retrospettiva del termine in un intervento del 1988 dedicato al leader della «Primavera di Praga»; cfr. Id., *Lettera ad Aleksander Dubček*, «Rinascita», XLV, 42, 19 novembre 1988, p. 2; citata in G. Ferroni, *Giovanni Giudici*, «Enciclopedia Treccani» ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giudici_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giudici_(Dizionario-Biografico)/); ultima consultazione: 9 gennaio 2022) e in P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 401. Al riguardo, cfr. L. Antonetti, *Alexander Dubček in Italia. 1988: l’anno degli anniversari*, «Studi Storici», 48, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 993-1008.

aperta» chiosando, sintomaticamente: «tautologia ecc.». ²⁰⁵ E il 18 aprile, ancora: «problema delle forme chiuse che garantiscono il massimo di opera aperta, la *disponibilità dell'opera poetica*». ²⁰⁶ Pacifico rifarsi, a questo punto, alla presa di posizione contro le neo-avanguardie, esplicitata sin dal saggio sui *Novissimi* poc' anzi citato e sostanzialmente proseguita – sulla scorta del Sereni dell'editoriale d'apertura di «Questo e altro» e del Fortini di quell'*Astuti come colombe* apparso sul «Menabò» come ultima parola sul rapporto «ambientale» non oggettuale tra letteratura e industria – nei tre saggi su «Questo e altro» – esemplati, oltre che dal saggio su Valéry, da *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud* e *La teologia è piccola e brutta*:

Il problema che qui ci interessa è del rapporto di questa poesia con un certo «paesaggio» urbano e industriale, meglio con un certo mondo già dominato o in via d'esser dominato dall'industria [...]; da una industria che è sì [...] «quella che si vede, quella delle ciminiere e delle macchine, quella che impressionò la letteratura fine-ottocento» [...]; ma che [...] è anche un'industria «che non si vede», un'industria già tradotta sul piano delle conseguenze generali che il rapporto di produzione nella sua configurazione capitalistica comporta. ²⁰⁷

Dove Giudici, sostanzialmente tentando di rimuovere alla luce di queste riflessioni l'aggettivo «industriale» giustapposto a «letteratura», distingueva (sempre sulla scorta di Sereni) le due fazioni; e premurandosi di non proferire il *mot terrible* – «neoavanguardia» – quanto di connotarne la parte avversa quale «neotradizionalista»:

una *querelle* o piuttosto una scommessa tra chi agisce al di qua di una interpretazione del proprio tempo sentendosi e vedendosi nel proprio tempo, ma lasciandone interpretazione e definizione al posteriore – o simultaneo? – intervento della storia, e chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione di cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento. ²⁰⁸

Si capisce, alla luce di tutto questo, l'evidente analogia che Giudici tratteggia sulla scorta di Valéry tra le due situazioni post-belliche, tra post-1920 e post-1945.

²⁰⁵ Id., *Agenda 1963*, 25 marzo, AG.

²⁰⁶ Ivi, 18 aprile.

²⁰⁷ Id., *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud*, cit., p. 173-4.

²⁰⁸ Ivi, p. 176.

Contribuendo più di quanto non si rammenti all'intelligenza dell'operazione avanguardistica *toute entière*:

Ma *attuale* in che senso? Nel senso, vorrei dire, di un'indicazione possibile al livello dell'agire letterario, per quanto riguarda in particolare la legittimità dell'uso di strumenti letterari «tradizionali», convenzionalmente letterari, anche in rapporto alle realtà «nuove» [...]. Un testo come *Le Cimetière Marin* [...] nasceva in un clima non estraneo alle esperienze in parte già riconosciute [...] fallimentari dell'avanguardia poetica [...]. Sostanzialmente fallaci si erano rivelati a quel punto i vari tentativi di rappresentare una realtà frantumata e polimorfa attraverso il dettato di poetiche che alla frantumazione e al polimorfismo degli strumenti chiedevano [...] la ricomposizione di tale realtà [...]: come se, insomma, dalla constatazione del contrasto di un linguaggio letterario «ordinato» col «disordine» delle cose e dal sovvertimento di esso linguaggio in conformità invece con tale «disordine» si potesse giungere *e contrario* all'intelligenza e al superamento del «disordine» stesso.²⁰⁹

«Tout art, poétique ou non, consiste à se defender contre cette inégalité du hasard»: ecco, in sintesi, il concetto di vittoria poetica valéryiana, la cifra inesorabile della sua sconfitta e il presupposto per il trionfo del *Cimetière*: la «formula infallibile», il suo fallimento e, quindi, l'accettazione di una verità dura e remunerativa: l'*hasard* quale «essenza stessa della poesia», destinato a fare ritorno con «margine illimitato» nella *Gestione ironica*.²¹⁰ A ben vedere, è qui che l'intero discorso della saggistica giudiciana si snoda – sul crinale, cioè, tra 1963 e 1964; qui manifestandosi, peraltro, interamente, alla maniera dei frattali, confermando in sostanza che, sotto la scorza dei mutamenti personali e generali, il solco principale era in qualche modo già tracciato. I termini minimi di questa traiettoria sono presto dati, e potrebbero essere rubricati con profitto sotto i due termini-ombrello che Giudici si premura di proporre alla sezione che ne contiene il maggior numero: *Poetica e polemica*. Ossia, manifestamente, il cuore irradiante di tutto il libro, anzi: di tutti i libri.

Qui, infatti, trovano davvero un senso e un luogo l'«industria» come ambiente conflittuale e l'«avanguardia» come risposta fallimentare a questo conflitto; la «norma», quindi, come serpeggiante tendenza a calcolare e indicare una via e lo *hasard* come «miracolo della poesia», «figura vuota» da sempre risignificare – concetto

²⁰⁹ Id, *Valéry: precetti e poesia*, cit., pp. 190-1.

²¹⁰ Id., *La gestione ironica*, cit., p. 209.

sempre più protagonista, col trascorrere degli anni, nelle scritture via via più autobiografiche di Giudici. E poi la «roncola», sola verità del linguaggio degli oppressi entro il «non luogo a comunicare» che è la società di classe, perfettamente visibile entro la situazione-limite coloniale; e, per venire al saggio che più di tutti mette in scena questi elementi – *La gestione ironica* – la «forma istituzionale» come analogo poetico-politico di questo «non-linguaggio» – mediazione senza più alcuna garanzia «aurea»; e la «sospensione di riconoscimento» ironica come *détournement* della «convenzione» in prospettiva rivoluzionaria. È, del resto, dalla sommatoria di questi concetti che Giudici concepirà i suoi saggi d'ora in avanti; come quando, unendo menomazione linguistica, potere culturale, teoria dell'informazione e dello *hasard*, giungerà a situare il punto oltre il quale la spoliatazione spacciata per integrazione non è più possibile in quella che già si tratteggia come incunabolo dell'*Ottica della morte*:

Fanonismo e teoria dell'informazione: nel senso che effettivamente il «non previsto» o «non prevedibile» si presenta (come la morte, in certi casi) con una sua tranquilla perentorietà; non cerca di «farsi accettare», perché non ha alcun bisogno di «essere accettato»; si definisce e si impone nella sua concretezza, nella sua presenza oggettiva. Semplicemente, è. | E noi stessi, parlando di questa radicale dissonanza, di questa diversità naturale di linguaggio, di questa estraneità degli universi di valori — loro e nostro — sappiamo di farlo in termini ad essi più che mai inaccessibili, validi unicamente per noi, affinché constatiamo la nostra insufficienza, la nostra (se così è e perché così stanno le cose) impotenza.²¹¹

Come, del resto, nel 1964 – dopo una conversazione con Bellocchio – Giudici annotava riflessioni utili a una contestualizzazione della ventura *Gestione ironica* – già avvistata quale agognata «via d'uscita» in un appunto del 27 marzo dello stesso anno:

Parlato brevemente con Bellocchio. Alternative: 1) o l'inserimento pacifico nelle forme istituzionali (politiche e culturali ecc.) con o senza intenzionalità riformistica (obiettivamente di illusoria efficacia); 2) o la contestazione al livello etico-sperimentale, ma senza illusioni privato, nella prospettiva (teorica) di occasioni rivoluzionarie. Nel primo caso le possibilità di manovra sono varie, nell'ambito degli schemi previsti delle varie forme istituzionali: tradizione e avanguardia in letteratura, destra o sinistra in politica ecc. ecc. Le sovrastrutture ci qualificano e determinano il senso

²¹¹ Id., *Agenda 1963*, 19 luglio, AG. Cfr. anche Id., *L'ottica della morte*, cit.

obiettivo delle nostre azioni. Tutto deve essere considerato nella dimensione mondana [tutto = le cose del mondo]. *Sub specie aeternitatis* solo la salvezza dell'anima. Parliamo delle cose. Anche il poeta è (salvo un minimo margine) gestito dal suo mondo. Indifferenza del contenuto? In gran parte. La «mancata espressione» dequalifica il contenuto.²¹²

«L'essere è più del dire – siamo d'accordo. | Ma non dire è talvolta anche non essere»: questo, in sostanza, il contenuto poetico latente nella riflessione saggistica di Giudici a quest'altezza.²¹³ È un'idea, questa, destinata a radicalizzarsi nel corso degli anni, arrivando a integrare alla teoria delle «forme logore» della *Gestione ironica* quella dei «materiali logori» – consistente nell'«evitare il peso, in sé, dell'argomento [...]»: il più del detto che deve emergere dalla non decisiva importanza del “detto” come tale». ²¹⁴ È un filone di pensiero che, se avvicinato a composizioni a lungo vagheggiate come *La Bovary, c'est moi*, non possono che rivelare quanto la riflessione «fanoniana» da un lato – l'intento, cioè, di organizzare le poesie a partire dal punto di vista di «personaggi dimidiati» dall'«umanità menomata» (a partire dalla consapevolezza, già espressa nel 1963, che:

è in un certo qual modo, una situazione «fanoniana» [...] una situazione locata in un totalmente altro universo di discorso [...] cioè incomunicabile in termini vigenti [...]. Quanto maggiore è la menomazione, tanto più drammatica e radicale è la diversità della lingua.²¹⁵

E tuttavia ha ragione Giovannetti, quando afferma (al rischio dell'errore): «mi sbaglierò, ma a me sembra che prima del 1963 il discorso sulle forme logore non abbia mai implicato un riferimento all'ironia».²¹⁶ E non solo per quanto giustamente afferma circa l'influenza del Lukács dell'*Anima e le forme* prefato da Fortini proprio in quell'anno – testo nel quale, peraltro, si discute di «forma saggistica» come «mediazione» e «forma ironica della prassi»;²¹⁷ ma anche a quel già citato *Astuti come colombe* – la cui frase-chiave suona:

²¹² Id., *Agenda 1964*, 27 marzo e 21 maggio, AG. Cfr. anche l'inedito Id., *Riflessioni di un guelfo di parte bianca (per una via d'uscita)*, 1957-1958, AG.

²¹³ Cfr. Id., *Finis Fabulae*, Vv, p. 125, vv. 5-6.

²¹⁴ Id., *Agenda 1966*, 20 novembre, AG.

²¹⁵ Id., *Agenda 1963*, 12 luglio, AG. Cfr. anche Id., *Agenda 1966*, 22 febbraio, AG.

²¹⁶ P. Giovannetti, «... con dispersione minima», cit., p. 26.

²¹⁷ F. Fortini, *Lukács giovane*, in G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1963; poi in F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 271-2.

Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.²¹⁸

E che, peraltro, si premurava di fornire a Giudici il gancio tra le due prassi (poetica e politica) a partire proprio da un'interpretazione fanoniana:

Aggiungo di credere oggi che un modo di eludere la volgarità del Progressismo generalizzato e Riformista è quello [...] di accennare al recupero, in una società comunista, dei valori della società preindustriale; sono tanto essenziali, tra l'altro, ai popoli del Terzo Mondo, che nessuna rivoluzione può essere vera per loro se quei valori, come Fanon ci dice, non verifica.²¹⁹

Inevitabile rifarsi al carteggio tra i due – significativamente a tema sul crinale tra '63 e '64; e in uno scambio di missive che già Neri e quindi Corcione si sono premurati di ricondurre alla futura *Gestione ironica* giudiciana. Meritevole riportare ampi brani di questo estratto, dove il motivo contestatorio-rivoluzionario conduce, per tramite di una critica alle neo-avanguardie, alle «forme logore»-ironiche a partire da una situazione di tipo, ancora, «fanoniano»:

Tema del discorso [...] è il motivo fondamentale, la scelta preventiva che deve precludere, per concordanza comune, ad ogni agire: ossia la contestazione della società storica in cui ci si trova a vivere. Poiché in questa sede l'agire di cui si tratta è agire letterario, la contestazione pregiudiziale dovrà esercitarsi nei confronti del momento letterario di questa società, vale a dire della letteratura come forma storica e contingente. [...] La società di classe, nella sua configurazione letteraria e culturale, anticipa i piani della classe antagonista [...]. Denuncia l'obsolescenza dell'istituto vigente, a volte in termini radicali, ma semplicemente per sostituirlo con pseudo-istituti naturalmente destinati ad obsolescere con scadenze sempre più rapide [...]. In altri termini, se vogliamo parlare di neo-avanguardia, la neo-avanguardia borghese fa piazza pulita degli aspetti più volgari e risibili della marcescenza dell'istituto, lasciandone intatta l'innocuità sostanziale. [...] proprio sul piano contestativo non sarà allora compito della posizione rivoluzionaria (sempre nell'ambito specifico del nostro lavoro) riconoscere (come ricognizione) nelle forme (ed anche nelle manifestazioni inventive)

²¹⁸ Id., *Astuti come colombe*, cit., pp. 66-7.

²¹⁹ Ivi, p. 55.

obsoleto dell'istituto zone positivamente agibili? E riconoscitele, anche nel senso strumentale della mediazione, come elementi appunto di una mediazione soprattutto con zone di destinatari ancora scarsamente sensibili [...] agli aspetti istituzionali dell'obsolescenza letteraria? Anche se non riesco o non mi propongo di chiarire e di approfondire, credo che in questo tipo di problematica si pongano le mie vecchie idee sulle «forme logore» [...]. Ma non può essere questa la sola mediazione [...] la contestazione per non essere moralistica e parenetica deve operare al livello delle mediazioni che sono da ricercarsi in una fascia abbastanza larga che si estende appunto dalla zona «sublime» dei valori sedotti e abbandonati dalla classe dominante a certe zone «fanoniane» [...] della classe dominata». Questa ricerca esprime forse in alcune mie poesie le «repellenze linguistiche» (e non solo) che tu vi scorgi.²²⁰

Da cui Fortini desumerà, in estrema sintesi, che:

è ovvio che con le considerazioni precedenti non ho voluto indicare o suggerire una utilizzazione della *koinè* letteraria con la quale si possono solo usare i modi dell'ironia e dell'ipocrisia.²²¹

Osserva tuttavia ancora Giovannetti che il discorso della *Gestione ironica* esprime di fatto «un programma antifortiniano, nato da un'assidua frequentazione del pensiero di Fortini» – riferendosi, in particolar modo, a quell'uso delle «forme morte» che di fatto per Giudici ha come obiettivo (come testimonia la metafora tecnologica di inizio sezione) la minore resistenza del mezzo; laddove, per Fortini, si tratta a ben vedere proprio di «opporre resistenza, manifestare la capacità di produrre scorie e residui».²²² Ed interessante allora che, proprio in un saggio anonimo dedicato a *Una volta per sempre*, Giudici si premuri di indicare in Fortini «la qualità di un dettato senza scorie»...²²³

A giudicare da alcuni significativi appunti, sembra tuttavia che Giudici sia un'antifortiniano *malgré soi*:

²²⁰ G. Giudici, *Lettera a F. Fortini del 30 dicembre 1963*, ora in CGF, pp. 91, 96-99. Cfr. anche L. Neri, «*Nel disordine formale*», cit.

²²¹ F. Fortini, *Lettera a Giovanni Giudici del 1° gennaio 1964*, in CGF, p. 103.

²²² P. Giovannetti, «... con dispersione minima», cit., pp. 26-7. Cfr. anche F. Fortini, *Poetica in nuce [1962]*, in *L'ospite ingrato primo*, cit. p. 966: «le forme morte, purché ben morte, sono da preferirsi alle innovazioni».

²²³ Cfr. «*Una volta per sempre*», quarta di copertina di F. Fortini, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963; al riguardo, mi permetto di rimandare a M. Cappello, *Con Fortini, «Una volta per sempre»: su un adespota attribuibile a Giovanni Giudici*, di prossima pubblicazione.

A partire dal linguaggio o per arrivare al linguaggio? La resistenza del mezzo letterario: è quella che si frappone alla cosa da dire – ma in certi casi è anche quella che l’aiuta a determinarsi. Non è una questione di linguaggio che ci spingerebbe (o che spingerebbe alcuni) a distruggere le forme razionali della comunicazione – è piuttosto il tentativo illusorio di fissare una realtà che sfugge. La poesia è una reintegrazione nell’ordine (*restitutio ad ordinem*) in cui la parola *restitutio* non significa ricomposizione di una realtà storicamente infranta, bensì ricomposizione come conquista di una realtà trascendentale *ab aeterno*.²²⁴

Dove, per riprendere i già citati termini della questione, l’«entelechia del corpo mistico» e la *restitutio ad ordinem* ripresa da Roland Barthes fanno sì che, nella riflessione di Giudici, il socialismo assurga in qualche modo a quella condizione di inevitabilità metafisica che nella poesia è discussa e negata.²²⁵ È qui, sulla parola *restitutio*, che i sentieri si biforcano: quella che per Fortini è speranza disperata nella religione della storia – testimonianza benjaminiana delle rovine, frammento di una storia dei vinti da redimere in un giorno del giudizio che è la rivoluzione – diviene, in Giudici, fatto trascendente. Le due ‘metafisiche’ di questi due scrittori sono, di fatto, sintetizzabili in quell’appunto che Giudici, nel 1963, meditava a partire da De Martino:

La differenza fra un antistoricismo della preistoria e un antistoricismo nella storia [possiamo sostituire rispettivamente i termini di *storia* e *metastoria*]* è fondamentale; questo abolirà passato e futuro insieme restituendoli al presente; l’altro abolisce il passato per rifiutare il futuro. Ma altro è un presente nella storia, altro un presente nella preistoria. Il mio futuro è il mio presente: senza futuro il presente è un perenne uniforme passato. La verità, la conquista della verità è la lotta per il futuro. Fortini dice: «Tu che sei cristiano capisci quel che dico dicendo che c’è un tipo di speranza colpevole».²²⁶

È dunque per un eccesso di fortinismo, non per difetto, che Giudici si discosta dal maestro. Come spiegherà Fortini stesso in *Extrema ratio*, infatti:

È che solo scrivendo in una lingua più morta del vero mi riesce di evitare la familiarità, la contiguità, l’atteggiamento suasorio.

²²⁴ G. Giudici, *Agenda 1964*, 2 marzo, AG.

²²⁵ Id., *nota del 15 novembre 1958*, in FO, p. 169. Cfr. anche Id., *Taccuino post-1958*, ivi, p. 343; e Id., *Il socialismo non è inevitabile*, VV, p. 50. Cfr. anche R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 40.

²²⁶ G. Giudici, *Agenda 1963*, 17 maggio, ora in CGF, p. 195. È peraltro seguendo questo filo di ragionamento che Giudici dà conto per la prima volta della redazione di *Una sera come tante*. Riguardo alla «metafisica», cfr. F. Fortini, *Cases*, in Id., *Extrema ratio*, cit., p. 34.

Preferisco spostarmi addietro nel tempo, recitare una prosa di centocinquant'anni fa. [...] È non troppo segreta persuasione che la distanza stabilita da lingua e sintassi possa indurre uno straniamento nei confronti dell'ovvio discorso della pubblicistica quotidiana. Quello che taluni prosatori arcaizzanti fanno oggi per non dover pagare nessun dazio di responsabilità civile, lo faccio io per provocare a qualche responsabilità e coinvolgimento.²²⁷

È questo, peraltro, quanto muoverebbe – se è lecito spingerci tanto in là – a mostrare in cosa consistano per Giudici le «ragioni» dell'avanguardia: e cioè nell'aver «individuato lo stesso problema dell'obsolescenza dell'istituto» ma assumendolo a «fenomeno puramente sovrastrutturale ossia sempre meno collegabile esplicitamente alla radice delle cose».²²⁸ Fatto che da un lato confermerebbe per Giudici, sostanzialmente e alla lettera, l'epiteto di «anti-neoavanguardista» – in un senso che però non nega, e anzi sottolinea, la necessità di un'«avanguardia esterna» capace di impostare correttamente il problema in termini rivoluzionari;²²⁹ e, dall'altro, avvicinerrebbe la sua comprensione 'letteraria' del capitale a quelle che saranno poi le tesi di Althusser sul rapporto tra cultura e mondo – secondo un paradigma che, con il Marx del Capitale, potremmo definire «strutturale».²³⁰

²²⁷ Ivi, p. 19.

²²⁸ G. Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 30 dicembre 1963*, cit., pp. 95, 97.

²²⁹ In merito alla teoria leninista delle «avanguardie esterne», cfr. V. Il'ič Ul'janov Lenin, *Che fare?* (1902), Roma, Editori Riuniti, 1970: «Non basta dirsi “avanguardia”, distacco avanzato; bisogna anche agire in modo che tutti gli altri distaccamenti vedano e siano costretti a riconoscere che noi siamo alla testa. E noi chiediamo al lettore: forse che i rappresentanti degli altri «distaccamenti» sono così stupidi da credere sulla parola che noi siamo l'«avanguardia»? [...] questo è il nostro compito, il compito dei rappresentanti progrediti della democrazia borghese: dare alla stessa lotta economica degli operai un carattere politico». Cfr. anche R. Luperini, *Intervento*, in R. Massari (a cura di), *Adriano Sofri, il '68 e il Potere operaio pisano*, Bolsena, Massari, 1998, pp. 332-47, p. 337, che sintetizza il ruolo dell'intellettuale d'avanguardia come colui che «tradiva la propria classe e portava la linea giusta al proletariato [...]: la lotta per passare da economia a politica aveva bisogno della mediazione (e della direzione) costituita dall'intellettuale transfuga. L'intellettuale rivoluzionario costituente l'avanguardia esterna era dunque l'unico possibile punto di riferimento politico della classe operaia, era l'unico possibile portatore di una linea politica rivoluzionaria». In merito (e con un avvicinamento al concetto di «mandato sociale») cfr. anche G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 12: «“Mandato sociale” è una formula che rimanda alla teoria leninista delle avanguardie esterne, all'idea che un gruppo separato di intellettuali possa rappresentare una classe se, e solo se, è investito di un'autorità».

²³⁰ Cfr. L. Althusser, *É. Balibar, Lire «le Capital»* (1965); trad. it. *Leggere «Il Capitale»*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 196 e segg.; F. Jameson *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981); trad. it. *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 37-8: «la concezione althusseriana identifica questo concetto [l'istanza in ultima analisi determinante] con la struttura di un tutto. Per Althusser, quindi, il modo di produzione strettamente economico [...] non si identifica col modo di produzione nella sua totalità, che assegna a questo livello strettamente “economico” la sua particolare funzione ed efficacia al pari di ogni altro livello [...]. La «struttura» è una causa assente, non essendo mai presente empiricamente da nessuna parte come elemento, non essendo una parte del tutto

L'imperativo comunicativo tanto caro a Giudici – l'utilizzo «liberatore» di un linguaggio «complice» – trova un suo compimento, si diceva nella redazione della *Gestione ironica*.²³¹ L'ideazione e la redazione del saggio – di cui abbiamo notizia a partire dall'agosto all'ottobre 1964²³² – non è, come abbiamo cercato di dimostrare, che l'ultima tappa di un percorso che le agende, i carteggi e i saggi già pubblicati fanno risalire almeno al 1961. Tuttavia, se del percorso giudiciano tra il 1961 e il 1964 è già stata fatta ampia menzione, resta tutto da svolgere il discorso attorno allo sviluppo di un concetto-chiave del saggio che, pure se già introdotto nella trattazione, non è stato ancora problematizzato. Stiamo parlando della «forma istituzionale» – che, in una nota del 18 marzo 1964, sembra riassumere al meglio la genesi dell'analogia tra fare poetico e fare politico a partire dalla quale si dà l'*incipit* del saggio così per come appare su «Quaderni piacentini»:

Il momento istituzionale è un aspetto tipicamente sovrastrutturale, ossia è funzione della struttura. [...] la poesia non è funzione di istituti, ma funzione dell'uomo che si riconosce e si riconquista. Il fatto stesso di parlare di «nuove tendenze» è un voler porre l'accento sul momento istituzionale; ma porre l'accento sul momento istituzionale è porre l'accento non sul rapporto poeta-poesia, ma sul rapporto poeta-istituti. In termini più indiretti sul rapporto poeta-struttura: sul modo possibile di fare poesia nella società presente. È risolvibile a-priori questo problema? Se fosse risolvibile oggi lo sarebbe forse sempre stato e la poesia sarebbe un fatto prevedibile. [...] ma è formulabile un rapporto effettivo poetico-poesia; ossia è predeterminabile l'esito poetico? Non mi sembra. Il problema è di scegliere tra un fare poetico condizionato dagli istituti e un fare poetico non condizionato dagli istituti e quasi prefigurante istituti diversi. Un fare poetico che sia esclusivamente se stesso: ossia un fare, nella sua assolutezza, politico.²³³

o uno dei livelli, bensì l'intero sistema dei rapporti fra quei livelli». Cfr. anche G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit. pp. 22-3, da cui traggio queste citazioni.

²³¹ G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., p. 29. Per un'analisi più approfondita del saggio, mi permetto di rimandare a M. Cappello, *L'errore e l'impostura*, cit.

²³² G. Giudici, *Agenda 1964*, 31 agosto, AG: «il tema è quello di stabilire una piattaforma metodologicamente plausibile per una cultura planetaria»; notevole, peraltro, il riferimento all'«assillo» di «coordinare le ultime pagine di *Tristes Tropiques*» con la lettura di Ernst Bloch. Cfr. anche ivi, 20 settembre, inedita: «c'è una poesia importante che devo scrivere e poi forse il saggio sulla "copertura aurea" di cui ho tentato in questi due giorni passati un inizio». Ritorna, peraltro, il tema dell'assillo in relazione a quella che, sulla scorta di E. Bloch, *Differenziazioni sul concetto di progresso*, in Id., *Dialettica e speranza* (1962), a cura di L. Sichirolo, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 25, si configura come la situazione fanoniana: «quel che mi assilla è [...] una serie di simultaneità spazialmente diacroniche (allineate) e temporalmente sincroniche (affiancate)».

²³³ G. Giudici, *Agenda 1964*, 18-19 marzo, ora in CGF, p. 207.

A livello strutturale, l'approdo della riflessione congiunta con Fortini costituisce il punto di partenza per l'argomentazione del saggio: un chiasmo implicito, dal momento che dietro l'apparente incedere induttivo si staglia un ragionamento di tipo deduttivo. Si giustifica, inoltre, la stoccata che Giudici riserverà alla «malinconica jattura di una miriade di T. S. Eliot elettronici»,²³⁴ che si riconnette alla *querelle* neovanguardistica tanto nella formulazione di Santayana quanto nella prevedibilità aprioristica di questa poetica «triste». Poesia e politica sono dunque messe in tensione analogica²³⁵ sin dalle prime battute di questa scrittura saggistica:

Del fare poetico varie definizioni si potrebbero addurre, e *generalmente* inutili: esso presenta *singolari* analogie con il fare politico, la prassi, come suol dirsi, specialmente per la sua riottosità all'apriorismo e all'astrazione teoretica *in generale* e per il suo verificarsi unicamente nella concretezza *specificata* del risultato.²³⁶

Se la torsione enfatica della virgola rende quel «generalmente inutili» già ironico – e per la sua capacità di capovolgere la frase principale minimizzandola, e per la stratificazione semantica dell'inciso in ulteriori nessi retorici tra gli elementi del periodo –, è interessante altresì osservare che l'*ex abrupto* sembra davvero mimare, più che la foga, una situazione già enunciata e da riassumere. La soluzione più legittima da sostenere, a un vaglio delle possibilità, è che Giudici stia di fatto cercando di compendiare quanto oggetto dei suoi precedenti saggi sino a questo punto. Eppure, tutto ciò non renderebbe interamente conto di una vicenda che, nelle sue tappe più originali, si è svolta principalmente tra carteggi e appunti. Stando a quanto afferma il 10 ottobre 1964, la situazione assume connotati ancora più curiosi:

Ho scritto alcune pagine – non molte – della seconda parte dell'articolo: procedendo in essa mi si chiariscono molti punti della prima parte. Occorrerà prosciugarla al massimo, generalizzarla e nominare il meno possibile invano cose come «classe operaia», «rivoluzione» ecc. Renderla veramente propedeutica alla seconda; e rendere questa, sia pure su un altro piano, allusivamente complementare alla prima. Ma per giungere a questo mi occorre anzitutto completare la stesura iniziale. Ricopiandola, vedrò più chiaro. Ricordare intanto fin da adesso che alle «forme istituzionali» 3 e 4 bisognerà aggiungere – non come altro punto – ma come

²³⁴ Id., *La gestione ironica*, cit., p. 24.

²³⁵ Cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 254.

²³⁶ G. Giudici, *La gestione ironica*, p. 23. Corsivi aggiunti.

proiezione pratica delle stesse la «rete» istituzionale in cui la poesia si esplica (riviste, critica, pubblicazioni, omaggi di libri ecc.). Comunque ho l'impressione che non ci siano molte alternative sull'esito di questo lavoro: ottimo o pessimo, credo.²³⁷

A questo punto, il discorso di deve giocoforza bipartire. Da una parte, infatti, vi è l'enigma attorno alle due «parti» del saggio in questione, rispetto al quale il riscontro oggettuale ravvisabile nella partizione del testo tramite i bianchi tipografici sembra, francamente, poco convincente.²³⁸ Dall'altra è di cruciale importanza rammentare come le «forme istituzionali» contrassegnate come «3» e «4» permettano di tirare le fila di un discorso principiato con l'esposizione della lettera di Giudici a Fortini dell'ottobre 1966 – contenente lo scheletro di *Fuochi di retroguardia* – e proseguito attorno alla «contestazione dell'istituto letterario» come analogo della società storica entro la quale si opera.

Venendo al primo punto, bisognerà allora subito dire che una ricerca condotta presso il centro APICE dell'Università degli studi di Milano ha permesso di rintracciare il dattiloscritto di quello che a tutti gli effetti reca il titolo di *La gestione ironica*; e che un'integrazione a penna di mano dell'autore si premura di individuare come «prima parte». Non è il solo intervento a margine ravvisabile in questo documento. Un'annotazione a penna ne segnala lo status di «rifiutato»; e una barra ondulata in corrispondenza del titolo ne fa presagire l'abbandono. Quello che doveva essere, ad ogni buon conto, un saggio diviso in due parti fu quindi, alla lettera, dimidiato; e il suo *incipit* permette di intuirne la mutilazione.²³⁹ I motivi, a una lettura anche superficiale del testo, non sembrano riconducibili a interventi redazionali – peraltro pressoché assenti, fatta salva qualche correzione verosimilmente di mano dell'autore; e avalla perciò il sospetto che il testo sia stato bocciato nella sua interezza.

Notevole la scelta paratestuale, che inquadra sin da subito la situazione entro un contesto basso-infernale: la rievocazione dei versi dedicati a Branca Doria – «in anima in Cocito già si bagna | ed il corpo par vivo ancor di sopra» – evidenziano

²³⁷ Id., *Agenda 1964*, 10 ottobre, AG.

²³⁸ Ancora in M. Cappello, *L'errore e l'impostura*, cit., p. 63 si sosteneva che «In questa prima parte del saggio, è infatti ferma intenzione di Giudici “prosciugare al massimo, generalizzare e nominare il meno possibile invano cose come ‘classe operaia’, ‘rivoluzione’ ecc.”», sottintendendo quale prima parte le pp. 23-7 – alla quale si ravvisa, dopo un bianco tipografico, l'espressione «Ma una battuta d'arresto è necessaria, per alcune osservazioni».

²³⁹ Il saggio, contrassegnato come G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte) – rifiutato*, si legge ora alla parte III del presente lavoro.

drammaticamente l'enfasi che Giudici vuole porre sulla convenzionalità che, secondo le letture adorniane condotte in questo periodo, fanno della vita «l'ideologia della propria assenza».²⁴⁰ «Non si dà», insomma, «vera vita nella falsa»; lo annota Giudici stesso, sempre leggendo Adorno, il 10 dicembre 1964, quale «possibile epigrafe del suo libro».²⁴¹ Sembra importante osservare come atmosfere da basso Inferno (e nello specifico da XXXIII canto) caratterizzano anche in alcuni saggi zanzottiani la situazione assolutamente convenzionale della vita sul fronte occidentale – benissimo sintetizzata, ancora, dal Fortini di *I cani del Sinai*:

In cambio della realtà v'è stata data una apparenza perfetta, una vita ben imitata. Così ben distratti dalla vostra morte da godere una sorta di immortalità. La recitazione della vita non avrà mai fine, felici.²⁴²

Che Giudici intenda sottolineare sino all'esasperazione il valore convenzionale di ogni atto linguistico è evidente sin dall'*incipit* di questo saggio, che muove (come del resto è ravvisabile anche nella seconda parte: a riprova del suo valore «propedeutico») da un'analogia linguistica tra le voci «benpensante» e «antifascista»:

«I benpensanti dicono che questa politica è trista»: così l'aureo Petrocchi esemplifica l'uso di una voce, oggi irrimediabilmente connotata nella sua accezione ironica, in un senso cioè rovesciato rispetto a quello delle componenti originali. Essere un benpensante non significa più pensare bene, pensare nel modo giusto; vi è stato (e forse in ben altra prospettiva potrà ridarsi) un tempo in cui lo significava [...]. Credo che il termine «benpensante» abbia cominciato ad assumere la sua connotazione ironica [...] negli anni del fascismo [...]. Il fascismo era in realtà la dittatura dei benpensanti, ma ebbe l'abilità e l'accortezza di presentarsi ai giovani sotto la specie di un baldo lazzaronismo pseudo-eversivo, lanciando un nuovo tipo di benpensante antibenpensante, ma non per questo meno benpensante. [...] Il contrario del benpensante [...] fu in quegli anni l'antifascista che è purtroppo il benpensante di oggi: le poche zone vive della nostra pubblicistica politica hanno infatti avvertito questo pericolo, questa odiosa realtà, quando hanno parlato di «superare l'antifascismo», ossia di non riconoscere ulteriormente come elemento differenziante l'atteggiamento verso un fenomeno che, in una certa abituale connotazione, non esiste più.

²⁴⁰ Cfr. T. W. Adorno, *Requiem per Odette*, in *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2015, p. 225. Cfr. anche G. Giudici, *Conferenza del febbraio 1966 a Ferrara* (su V. Brancati, *La governante*), in corso di pubblicazione in un'antologia su «letteratura ed erotismo» a cura di G. Carrara e S. Cucchi.

²⁴¹ Id., *agenda 1964*, 10 dicembre, AG. Cfr. anche T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 225.

²⁴² Cfr. A. Zanzotto, *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174; e F. Fortini, *I cani dei Sinai* (1967), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 412.

[...] Eppure, rifiutando con sdegno la qualifica di benpensanti, molti antifascisti vecchi e recenti continuano a ritenersi tranquillamente tali e ad ammantarsi di panni e atteggiamenti giacobini. Restano, insomma, avvinti ai simboli di un passato che, proprio in quanto simboli, non possono avere un carattere permanente e valgono soltanto nella misura in cui siano sorretti e autenticati da una copertura aurea di realtà.²⁴³

A partire da quella che sempre più si precisa come una riflessione stratificata a partire dagli *Itinerari nella «Commedia»* di Giorgio Petrocchi – che potrebbe peraltro motivare la scelta dell'epigrafe –, Giudici passa esplicitamente in rassegna le tesi salienti della terza sezione del *Mandato degli scrittori* fortiniano. E se, a ben vedere, già a questa altezza è possibile identificare la distanza insanabile che già separa Giudici da Fortini – come dimenticare l'invito a riconoscere il partito «ove si venga facendo» (più che a «crearlo» o «riformarlo»)? E ad «operare [...] come se esso occupasse davvero il suo luogo, che è tra l'individuo e la classe»?²⁴⁴ –, i punti di contatto (e di devozione) sono, in questo primo momento della *Gestione ironica*, ben più evidenti che nel suo prosieguo edito. A cominciare da quello che – con l'evidente prestito zanzottiano di cui si è già detto – Giudici definisce la «copertura aurea» della realtà, ossia ciò che propriamente sorregge e autentica un'istituzione; e che, venendo a mancare, contribuisce tanto alla marcescenza dell'istituto quanto alla sua apologetica:

il ribelle di ieri diventa filisteo, il simbolo o meglio la forma istituzionale in cui la sua lotta si esprimeva decade in convenzione sovrastrutturale [...]. Lo svuotamento delle sovrastrutture, se così può chiamarsi, è infatti tipico di quei periodi di decadenza, in cui i sistemi al potere sviluppano al livello ideologico il massimo sforzo apologetico. E non deve meravigliare che, giocando sull'anticipo, questo sforzo apologetico si avvalga, sul piano dell'autocritica conservativa, degli stessi argomenti dei gruppi contestanti: questo fatto deve piuttosto indurci a riflettere sui rischi connesso al cosiddetto dibattito delle idee, che è esso stesso – in parte o forse totalmente – una forma istituzionale senza copertura aurea, senza incidenza sulla realtà.²⁴⁵

²⁴³ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., pp. 1-2.

²⁴⁴ Cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo*, cit., pp. 5-10: 10; di fatto già prefigurando quel rifiuto dell'«avanguardia esterna» benissimo espresso tre decenni dopo in F. Fortini, «Cara Rossana», inedito, ora in G. Ferrulli, «Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV». *Una poesia inedita di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 7, gennaio-giugno 2020 (<https://www.ospiteingrato.unisi.it/cara-rossanati-ho-vista-iersera-in-tvuna-poesia-inedita-di-franco-fortinigiuseppe-ferrulli/>; ultima consultazione: 15 novembre 2021), vv. 5-9: Due comunismi ci sono. Tu l'uno l'hai vissuto, | che vuole per ognuno e per tutti coscienza di sé. | L'altro è più mio: che negli altri si crei | la nostra figura né mai se ne veda la fine».

²⁴⁵ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., pp. 2-3.

È evidente come questo ulteriore riferimento all'«apologetica» si ricolleggi, una volta di più, al discorso sulla neoavanguardia – concordemente al saggio pubblicato pochi mesi prima sulle pagine dei «Piacentini»; laddove insomma anche muovere contro i difensori del sistema contribuisce infine a rafforzarlo:

Già fino alla noia si sono sottolineate la coincidenza e una certa obiettiva connivenza di questa valanga di verità parziali riversatasi su una cultura, la nostra, fino a qualche anno fa ancora da area depressa, con quel momento della società proprietaria che si definisce neocapitalismo; se ne sono voluti mettere in evidenza i caratteri sostanzialmente conservatori; se ne è fatta una critica ideologica e moralistica, dialetticamente poco articolata e di scarsa efficacia. Tale critica non ha riguardato peraltro i nuovi strumenti o i nuovi esperimenti in se stessi [...] ma l'ideologia apologetica e l'opportunismo piccolo-borghese di alcuni loro propagandisti [...] l'errore di questo tipo di critica (talvolta anche errore di scrive) è stato nel metodo: non si dovrebbe infatti dimenticare che *certe accuse sono tanto più inutili quanto più appaiono fondate* e che la critica ideologica al sistema (e alle ideologie del sistema) è complementare al sistema stesso, ne è anzi richiesta; mai come in questo caso l'opposizione è opposizione di Sua Maestà.²⁴⁶

Lo scenario, come si può apprezzare, è quello delle rovine del vecchio *engagement*. L'anno dopo, Fortini avrà a dire parole definitive in merito:

Come negare che nei nostri paesi la letteratura di denuncia o di rottura con la società ambiente sia ormai un genere come la tragedia in versi o la ballata storica? Può usare i modi del sarcasmo, dell'invettiva o del lamento, può far piangere o far ridere: di quei pianti e di quelle risa un adulto non saprà che farsene. [...] Si vede come sia vano distinguere allora fra denuncia, rivendicazione, appello alla novità ecc., nell'ordine dei contenuti o in quello delle forme. Salvaguardare il rapporto tra progresso politico-sociale e progresso delle forme espressive? Ma questa è l'illusione delle avanguardie e fu anche di Trotskij [sic].²⁴⁷

La profonda sfiducia nel «cosiddetto dibattito delle idee» e nella «critica ideologica al sistema» deriva dalla consapevolezza di una logica sistematica che ricorda le prime pagine del capitolo dedicato da Horkheimer e Adorno al concetto di *Industria culturale* – in special modo allorché i due francofortesi affermano che:

²⁴⁶ Id., *Le neoavanguardie come opposizioni di Sua Maestà*, cit., p. 201.

²⁴⁷ F. Fortini, *Al di là del mandato sociale*, «Rinascita», XXII, 11, 13 marzo 1965, pp. 26-7: 26.

La costituzione del pubblico, che teoricamente e di fatto favorisce il sistema dell'industria culturale, fa parte del sistema, e non lo scusa punto. Quando un ramo artistico procede esattamente secondo la stessa ricetta di un altro, molto lontano da esso per contenuti e mezzi espressivi; quando il nodo drammatico delle commedie radiofoniche diventa un'illustrazione pedagogica del modo in cui si risolvono le difficoltà tecniche, che vengono dominate come *jam* allo stesso modo che nei punti culminanti della musica jazz, o quando l'adattamento sperimentale di una frase di Beethoven si compie secondo lo stesso schema di quello di un romanzo di Tolstoj in un film, il ricorso ai presunti desideri spontanei del pubblico si rivela come un pretesto inconsistente.²⁴⁸

A uno sguardo più attento, ci si potrà avvedere che l'illuministico dibattito delle idee deplorato da Giudici in un'ottica rivoluzionaria richiama quasi immediatamente la rubrica dedicata da «Rinascita» alle recensioni, ovvero *La battaglia delle idee*. Ma, più in generale, quello che, in un testo come *La teologia è piccola e brutta*, è definito «il dibattito culturale, anzi più letterario che culturale, così aereo, così lontano dalla radice delle cose»:

Partecipo al dibattito culturale: ma non ci credo gran che. È colpevole crederci più del lecito, accettare su questo terreno divisioni di parti: su questo terreno possono tutt'al più riflettersi, nelle loro conseguenze o nelle loro inevitabili ascendenze, le divisioni avvenute o eventuali sul terreno dello «scontro elementare».²⁴⁹

Se parte di quanto logicamente conseguirà da questo spunto – ossia la contestazione, anche sul piano della prassi scrittoria, di quella che Giudici definirà come «accettazione preventiva dell'istituto letterario»: ovvero un «no» alle recensioni –, è un'intuizione che pertiene alla seconda 'anta' di questa trattazione, è tuttavia possibile reperirvi quanto di altrettanto contestatorio vi trapeli nei confronti della politica del PCI – secondo quell'analogia tra «fare poetico» e «fare politico» che sarà poi al centro della seconda parte edita della *Gestione ironica*. Si tratta, essenzialmente, di mettere a critica quell'«attenersi “realisticamente” al presente» di matrice real-politica che «ha spesso buon gioco nel giudicare velleitaria e moralistica ogni contestazione estranea al sistema di poteri vigente»; ma anche della sempre più

²⁴⁸ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 128.

²⁴⁹ G. Giudici, *La teologia è piccola e brutta*, cit., pp. 179, 185.

illusoria e «convenzionale» tensione verso un fine che rende le forme istituzionali di tipo politico (sul modello di quello letterario) sempre più a «macchine che girano a vuoto»:

Le forme della sovrastruttura politica – «per l'incredibile usura», – come Asor Rosa scrive a proposito di quelle letterarie – «a cui sono state sottoposte da cinquant'anni a questa parte –, perdono in misura sempre maggiore la loro capacità differenziante. Per esempio, tra destra e sinistra, nel loro senso corrente e nella loro topografia parlamentare, la solidarietà della convenzione che autorizza il sistema tende a prevalere sui motivi di antagonismo.²⁵⁰

Si è detto che il saggio si propone di rispondere all'esigenza di «pensare in termini planetari»; ed è qui che la riflessione tocca, nuovamente, quella di Fortini – intridendola delle letture più e meno recenti di Fanon e di Bloch. Il già citato «assillo» espresso nella nota del 20 settembre 1964 – quello di esprimere «una serie di simultaneità spazialmente diacroniche (allineate) e temporalmente sincroniche (affiancate)»²⁵¹ – si integra alla perfezione con la metafora, ancora hegeliana ma trapassata in pensiero anticoloniale, della roncola fanoniana come simbolo della lotta per il riconoscimento esplicitata per tramite della violenza;²⁵² e col Fortini che, tra le pagine del *Mandato* apparso su «Quaderni piacentini», definiva «rivoluzionaria» la classe che fosse nella condizione di «rifiutare le “proposte di essenza” che le vengono dalla cultura del capitalismo, cioè dalla cultura». Identificando cioè *tout court* ogni manifestazione culturale come ciò che già Giudici identificava come «cultura del sistema»:

Pensare in termini planetari significa oggi – per l'uomo politico come per l'uomo di pensiero e di lettere – autocontestare il quadro convenzionale del suo fare specifico in questa duplice dimensione temporale e spaziale [...]; significa porsi il problema di un corso legale della sua opera o delle verità parziali a cui attinge o crede di attingere, non più semplicemente qui ed ora, ma là e dopo E, nel contestare il suo presente col presente di altri, e il suo passato col passato di altri, egli postula un futuro, non più esclusivo, comune. L'uomo della roncola di Fanon è come un rispecchiamento di questa

²⁵⁰ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., p. 7.

²⁵¹ Id., *Agenda 1964*, 20 settembre, cit.

²⁵² Cfr. L. Mozzachiodi, *L'uomo dalla roncola*, cit., p. 5. Il riferimento è G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Milano, Bompiani 2008, pp. 289-91. È indicativo che Giudici riprenda esplicitamente il «rapporto padrone-servo» e «quello analogo metropoli-colonia» in G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., p. 6.

contestazione che, portata al suo limite, sarebbe capace di distruggere i pochi riferimenti ancora disponibili affossandoci nell'irrazionalismo deterioro. [...] Postulare – come Fortini nel suo scritto del numero precedente di Q. P. – una distinzione fra «movimento operaio» [...] ed «obiettivo comportamento della classe» è evidentemente corretto ed è forse il minimo che si possa e si deva.²⁵³

Questo vero e proprio 'partito del futuro' è, peraltro, uno dei due effettivamente esistenti nell'analisi di Giudici all'epoca in cui, con ogni evidenza, si rende palese l'*impasse* convenzionale. Ed è di fondamentale importanza osservare come, proprio in questa prospettiva, Giudici proceda a riprendere l'analogia fondante quella «doppia verità» (come doveva intitolarsi, da principio, *La vita in versi*), e a sovvertirla:²⁵⁴

Si configurano pertanto come due partiti, quello del presente e quello del futuro: *celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas* (dove il cielo può essere cose diverse: dal Corpo Mistico alla società senza classi, al di sopra e al di là della storia o dentro la storia). E i primo dei due atteggiamenti ipotizzati rientra nella prospettiva laico-riformistica, il secondo in quella religioso-rivoluzionaria.²⁵⁵

La compresenza di verità non coincidenti e anzi contraddittorie, entrambe contemporaneamente valide nel proprio ambito, che connota la «doppia verità» quale *argumentum* scolastico – l'una attinta tramite ragione (marxiana), l'altra data per fede (cattolica) – subisce, nel tentativo di farle collimare in *una* prassi, un chiasmo in termini dogmatico-pragmatici, a sparigliare ulteriormente le carte. Come Giudici già aveva avuto modo di affermare nel 1959, infatti, «sostituendo alle espressioni come "parrocchia", "sacramenti", le espressioni "sezione del partito", "coscienza politica", il risultato logico non cambia».²⁵⁶ La verità, insomma, non si biforca 'una volta per sempre' in termini ideologici e di *Weltanschauung*, ma sempre e ancora in base a ciò

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Cfr. L. Todarello, *Il lavoro editoriale di Giovanni Raboni*, cit., pp. 65-6; Raboni fu infatti, nel settembre 1963, lettore per Mondadori del primo dattiloscritto di Giudici. Cfr. anche CGS, pp. 95-6. Cfr. anche G. Giudici, Vv, pp. 5-125.

²⁵⁵ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., p. 4.

²⁵⁶ Cfr. alla voce *Doppia verità*, «Enciclopedia Treccani online» (https://www.treccani.it/enciclopedia/doppia-verita_%28Dizionario-di-filosofia%29/; ultima consultazione: 22 ottobre 2021). Cfr. anche G. Giudici, *Potere culturale e linguaggio democratico*, in «Comunità», XIV, 68, 1959; ora in *La letteratura verso Hiroshima*, Editori riuniti, Roma, 1976, pp. 75-87, p. 81n.

che fa e fa fare,²⁵⁷ ma soprattutto fa sì che la contraddizione tra la «verità» delle «due chiese», in una prospettiva messianico-rivoluzionaria, tenda ad annullarsi.²⁵⁸

A questo punto, tuttavia, Giudici si trova di fronte a un nuovo bivio. L'atteggiamento religioso-rivoluzionario di «colui che crede al cielo» si dà nella contestazione della «vacuità» delle forme istituzionali; e – stante il pericolo che si ripercuota «come un boomerang ai danni del disconoscitore – può essere condotto in termini «moderati» o «estremi», tramite una «sospensione» o una «negazione di riconoscimento». È qui che si impernia non tanto una critica, quanto la constatazione di una divergenza, di un'irreparabile diversità biografica ed esistenziale. Se la seconda è, chiaramente, la situazione fanoniana dell'«uomo dalla roncola», Giudici sente infatti di doverle preferire la prima. E non solo perché, in termini di violenza subita, il paragone tra un fanonismo *tout court* e uno «europeo» non può reggere; ma anche perché, nei termini della sua analisi di fase (invero quanto mai attuale):

è un fatto che la convenzione è comune e che qualsiasi contestazione si manifesti contro di essa trova accomunati gli estremi dello schieramento in una solidale condanna. Ogni episodio di lotta operaia che fuoriesca dal binario codificato diventa, a seconda dei casi, «teppismo» o «provocazione». Né ad analoga sorte [...] sfuggono i vari sforzi di ricerca ed elaborazione teorica. E così pure, sul piano dei rapporti internazionali, è difficile immaginare altra dialessi accettata che non sia quella Mosca-Washington stancamente tradotta nei vecchi dilemmi totalitarismo-democrazia o comunismo-libertà.²⁵⁹

Questa analisi risponde peraltro all'esigenza di differenziarsi da quanto potrebbe apparire falsamente negatore, falsamente contestatore. E si può constatare come, con una metafora territoriale che ricorda la fortiniana *Zona contestata*, Giudici attacchi nuovamente le neoavanguardie in qualità di funzione acquisita dal sistema a scopi «esorcistici»:

la tendenza è quella di conservare il sistema, di dilatarlo provocando la morte asfittica delle reali forze contestanti con la volontà di renderlo esclusivo, di rafforzarlo addirittura contenendolo (all'uno e all'altro estremo) entro aree ufficiali più ristrette dell'area effettiva,

²⁵⁷ Cfr. J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 12.

²⁵⁸ Mi permetto, al riguardo, di rimandare a M. Cappello, *Il genio e il santo*, «Altraparola», 6, dicembre 2021, pp. 61-70.

²⁵⁹ G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, cit., p. 7.

quasi a stabilire marche di confine un poco ambigue, alle quali demandare la funzione contestatoria, ma invero già acquisite al sistema e a tale funzione officiate con intenzione esorcistica (nei riguardi della contestazione vera che preme al di là dei veri confini).²⁶⁰

Ecco dunque che la soluzione praticabile si conferma quella di una «sospensione del riconoscimento»; di quello che Fortini, insomma, nella sua lettera del 1° gennaio 1964, definiva «un doppio gioco».²⁶¹ Fatto che tuttavia avalla, in termini non esattamente conformi ai dettami fortiniani (e rispondenti piuttosto al confluire di riflessioni e di letture da Fortini occasionate: come si diceva, per un eccesso – non per un difetto di ‘fortinismo’), l’ipotesi che Giudici pervenga dopo il 1962 di *Astuti come colombe*, e più precisamente dal 1963 dei *Dannati della terra*, alla formulazione di un’ironia come prefigurazione di una prassi. Un’ironia che, in quello che rapidamente assume i connotati di un preludio all’interregno gramsciano («la quasi-morte delle forme presenti e la non-nascita delle venture»), permetta di utilizzare le residuali «mediazioni del potere» in maniera «distaccata» ma al tempo stesso «oggettivamente efficace e soggettivamente innocua».²⁶² Ed è a questo riguardo significativo che, a riprova dell’ineludibilità della convenzione se non per via ironica, Giudici pervenga davvero a formulare in termini zanzottiani (ma anticipando Lyotard di 15 anni!) quello che Cortellessa ha definito «incunabolo di una coscienza postmoderna»:

accade così che le forme istituzionali, già costituenti rispetto alla realtà che è supposta sottenderle una specie di linguaggio secondo (o metalinguaggio) avente per oggetto la realtà medesima, danno luogo a un linguaggio, diciamo, ulteriormente-secondo – un meta-metalinguaggio – avente per oggetto non più la realtà ma quello che dovrebbe essere il discorso sulla realtà. Siamo al biblico *vanitas vanitatum* [...] fiato dei fiati, vapore dei vapori: ossia a un fiato che non è fiato di essere vivente, ma fiato di quel fiato, a un vapore che non è vapore d’acqua in ebollizione, ma vapore di quel vapore.²⁶³

Dove, di fatto, non si stenterà a riconoscere quanto cinque anni prima veniva rintracciata come soluzione operativa nel Roland Barthes di *Mythologies*:

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ F. Fortini, *Lettera a Giovanni Giudici del 1° gennaio 1964*, cit., p. 103.

²⁶² G. Giudici, *La gestione ironica (prima parte)*, p. 13.

²⁶³ *Ivi*, p. 11.

È una divertita, ma spietata, iconoclastia in cui Barthes sembra applicare la formula di «liberazione dal mito attraverso il mito stesso», ossia attraverso la sovrapposizione di un «mito secondo» e, in altri termini, attraverso la fondazione di una mitologia.²⁶⁴

Venendo quindi alla seconda ‘anta’ del discorso che a partire dalla redazione della *Gestione ironica* nella sua interezza si potrebbe svolgere – quello, cioè, che riguarda il rifiuto dell’«accettazione preventiva dell’istituto letterario – è indicativo osservare come, proprio a partire dai «punti 3 e 4» delle forme istituzionali riportati da Giudici nelle sue annotazioni d’agenda sia possibile ricostruire un percorso che si sta già delineando:

Tra le forme istituzionali del conoscere poetico (ossia dello scrivere poesie) possono considerarsi: 1) naturalmente, la lingua nella sua accezione letteraria; 2) la prosodia e la metrica, non necessariamente come sistemi rigorosi di norme, ma certo come convenzioni che contribuiscono a denotare il «genere» poetico; 3) l’area di destinazione effettiva o supposta, e complementare a questa; 4) l’area di provenienza culturale, il sistema di riferimenti ai quali lo scrittore di versi implicitamente si richiama e richiama. In certi casi, anche il tema esterno, l’occasione del progetto poetico, può considerarsi una forma istituzionale: per esempio, in una situazione che suggerisca, se non addirittura prescriva, la maggiore probabilità poetica di certi argomenti e per contro escluda o limiti fortemente la probabilità poetica di altri; anzi proprio in questo ambito particolare si manifesta, al livello deteriore, quel noto fenomeno che potremmo chiamare ricatto dell’argomento.²⁶⁵

Evidenti le sedimentazioni (o meglio, le acquisizioni) che Giudici ripropone a partire dai suoi antichi interventi: «conoscere poetico» e «ricatto dell’argomento», per *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*; «norma» e «convenzione», con riferimento a quanto poco sopra, nella prima parte della *Gestione ironica*, definiva i limiti ufficiali e i limiti reali dell’istituzione; e, ovviamente, l’«area di destinazione», di «provenienza» nonché il «sistema di riferimenti». Concetti, questi ultimi, desunti dalle riflessioni su Fanon e sviluppati nel saggio rifiutato come analogo di quella «cultura» al quale il poeta, implicitamente o esplicitamente, si richiama e richiama, attivando ogni volta e sempre più un meccanismo di inclusione-esclusione fondato sulla ‘caduta tendenziale’ della «copertura aurea» della forma istituzionale-poetica.

²⁶⁴ Id., *Miti e liberazione del linguaggio*, cit., p. 138. Si noti, peraltro, il commento relativo alla «piacevole ironia» che caratterizza il «risultato» di Barthes.

²⁶⁵ Id., *La gestione ironica*, cit., p. 209.

Torna di nuovo alla mente un frammento epistolare del dicembre 1963, entro il quale Giudici proponeva – in termini quasi programmatici – un’articolazione della «contestazione dell’immagine di letteratura che si delinea nel tipo di società in cui viviamo»:

a) Nella constatazione che tale immagine è un prodotto della società di classe, dalla società di classe condizionata e la società di classe confermate nel suo perdurare; analogamente a quanto accade dei grandi valori della borghesia in ascesa che al momento della decadenza [...] diventano pseudovalori, virus che conservano e confermano la malattia anziché momenti positivi di liberazione [...], così la letteratura, come istituto [...] è degradato allo stesso livello strumentale, mistificato, mercificato [...]. b) nella contestazione di singoli momenti fenomenici dell’istituto: nella, per esempio, non accettazione di singoli sottogeneri (es. la recensione, lo pseudosaggio); [...] c) nel rifiuto, pertanto, di ogni analisi e motivazione di tipo moralistico [...] e nell’asserzione, invece, della necessità di motivazioni non soggettive; d) nella prassi del nostro operare letterario (a parte il momento inventivo che è difficilmente, al livello individuale, programmabile e controllabile) [...] sarei stato tentato fino a poco fa di dire, facendo eco forse a qualcosa già da te suggerito: facciamo una letteratura del come se, ossia anticipatrice di una situazione comunista della società; invece questo non si può dire, perché noi non sappiamo come sia per essere la letteratura di una società liberata dal condizionamento di classe. [...] fare qualcosa di diverso [...] è già un modo attivo di contestazione.²⁶⁶

Anche qui, diverse spie testuali intervengono ad anticipare o a riprendere nuovi e vecchi concetti. La metafora virale, osservata nella sua fase di «decadenza» all’esatta metà del quinquennio 1961-1965 che separa il saggio sui *Novissimi* da *L’ottica della morte*; l’ammissione di quell’impossibilità «allegorica» e «profetica» segnalata già da Giovannetti, che distanzia e sempre più distanzierà da Fortini il fare ed il pensare di Giudici; ma, soprattutto, la «contestazione di singoli momenti fenomenici dell’istituto» – tra i quali spicca, per l’appunto, la «recensione». Questo dettaglio, apparentemente irrilevante, è in realtà quanto mai significativo: e non solo perché nel 1966 – l’anno ‘senza saggi’, secondo la nomenclatura di *La letteratura verso Hiroshima* – sarà ancora quest’idea a giustificare l’espunzione di tutti gli scritti «a carattere recensorio»;²⁶⁷ ma perché, di fatto, Giudici costruirà proprio a partire da

²⁶⁶ Id., *Lettera a Franco Fortini del 30 dicembre 1963*, cit., pp. 92-3. Un’analisi più dettagliata della lettera, anche in rapporto all’intero epistolario, è offerta da L. Neri, «*Nel disordine formale*», cit.

²⁶⁷ Id., *Lettera a Franco Fortini del 20-21 ottobre 1966*, cit., pp. 113.

questa separazione l'architettura retorica del macrotesto di *La letteratura verso Hiroshima* – confinando le *Occasioni letterarie* entro il quarto e ultimo momento di un percorso che, a ben vedere, ne era e ne sarebbe stato prodigo.²⁶⁸ Solo nel 1996, congedando *Per forza e per amore*, Giudici di fatto autorizzerà all'interno della sua opera edita il versante critico letterario della sua opera; laddove invece, in *La letteratura verso Hiroshima* come in *La dama non cercata*, il discorso si svolgeva obliquamente – pur nella già biforcata prospettiva di «itinerario intellettuale» e «itinerario poetico».

Anche il canone minimo che emerge alla lettura di questa sezione di *La letteratura verso Hiroshima* è, a ben vedere, piuttosto «dinoccolato». Vi trovano posto, per utilizzare un'espressione impiegata per riferirsi alla saggistica di Zanzotto, soprattutto «padri»: Noventa, Saba, Montale (e il Montale prosatore prima ancora che il poeta; benché il titolo stesso della sezione ne tradisca l'ascendenza); e poi Palazzeschi, Marin, Jahier, Brecht; nell'intenzione, piuttosto evidente, di costruire un percorso di «alternativa democratica», come testimonia peraltro l'*incipit* del testo su Jahier:

Rendere una tardiva onoranza a un poeta che chiaramente (e in gran parte a suo merito) non ha contato nulla nel ceto letterario italiano significherebbe infatti ribadire ai suoi danni quella specie di discriminazione (ideologica, sociologica e di gusto) che in lui ha tacitamente colpito decapitandola quasi sul nascere tutta una possibile zona «democratica» della poesia italiana del Novecento.²⁶⁹

Tra i «fratelli», un dirigente d'azienda aspramente critico nei confronti del capitalismo (Paolo Volponi) e un esule sovietico, disamorato quanto mai del socialismo reale: Aleksandr Isaevič Solženicyn. E, tra i «classici», un Francesco Petrarca preferito a quello che poi sarà conclamatamente il «suo» Dante.²⁷⁰ A ben vedere, la *ratio* per tramite della quale Giudici assembla questo itinerario sembra, *per speculum*, un percorso ancora autobiografico prima ancora che autoesegetico; esprime insomma la volontà contraddittoria di non affidare a un canone illustre il compito di fornire un'immagine di sé, ma piuttosto di far emergere l'esemplarità di

²⁶⁸ Rimando, al riguardo, all'analisi quantitativa di inizio capitolo.

²⁶⁹ Id., *Un indizio di alternativa: Jahier*, «Paragone», XVI, 188, ottobre 1965; poi in LVH, pp. 299-306: 299.

²⁷⁰ Cfr. al riguardo almeno Id., *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, a cura di R. Corcione, Milano, Ledizioni, 2019.

un'esperienza di attraversamento ai fini di un «contributo personale e [...] autobiografico alla discussione di problemi a tutt'oggi largamente irrisolti».²⁷¹

Un esempio su tutti ci viene proprio dal primo saggio su Montale tra quelli antologizzati; dove non si ritroverà solamente una preconizzazione di quello che sarà poi l'obiettivo polemico raboniano, dieci anni dopo, tra il «vero» Montale e «l'altro»:

Il «vero Montale», dice Gramigna. Ma qual è il «vero Montale»? C'è dunque un «falso Montale»? O, comunque, un Montale meno vero? E non potrebbe darsi che questo Montale falso o, comunque, meno vero, fosse lo stesso che per molti anni ci siamo abituati a considerare come il vero? E che, viceversa, il vero Montale fosse quello, emergente da certe pagine della *Farfalla*, che a prima vista saremmo portati a giudicare per falso o, comunque, meno vero?²⁷²

Ma permette di rintracciare, in contropunto agli interventi di tipo teorico e militante, i presupposti di tanta sua elaborazione teorica; a cominciare da quel «mito di secondo grado» di ascendenza barthesiana inteso quale forma «ironica» dell'alienazione:

La vita alienata è anche la vita che diventa prigioniera di un mito, una realtà umana che diventa prigioniera di una non realtà o, se preferiamo, di una realtà non-umana: prendere coscienza di questa condizione è già un cominciare a liberarsene. Ma la liberazione può diventare, almeno al livello dell'individuo, completa, quando si riesca a trasferire il mito che ci tiene prigionieri in un secondo mito; ossia a costruire una mitologia della mitologia, a negare dialetticamente la negazione della realtà, a costruire quella che il Barthes chiama una mitologia di secondo grado, a compiere, insomma, la grande operazione ironica che fu di Flaubert. Non ricordiamo più quando, in che sede e in quale circostanza, Montale rilevasse anni fa, ancora prima forse della pubblicazione della *Bufera*, come la critica avesse sottovalutato o addirittura trascurato la componente «ironica» della sua poesia.²⁷³

O da Solženitsyn – che, in un intervento del 1963, dà modo di avanzare alcune riflessioni «fanoniane» nella direzione delle «forme logore»:

Quel che nella letteratura dei paesi capitalisti correrebbe inevitabilmente il rischio di apparire rispettabile anticaglia, o

²⁷¹ Id., *Avvertenza dell'autore*, cit., p. 9.

²⁷² Id., *Montale scopre Montale?*, «Comunità», XV, 87, febbraio 1961; poi in LVH, pp. 263-74: 264.

²⁷³ Ivi, p. 272.

impostura risibile, diventa nel discorso di Solženitsyn traguardo di verità, positiva speranza.²⁷⁴

Se nella prima formulazione di *La letteratura verso Hiroshima* (cioè *Fuochi di retroguardia*) gli scritti recensori erano risolutamente cassati in ottemperanza a una volontà di contestazione, sarà necessario indagare il solco cronologico del 1966 per comprendere le motivazioni di questo reintegro. Il 1966 è, a ben vedere, il vero punto di rottura del decennio; e non solo per la biografia (più o meno «auto-») di Giudici – che comunque, e significativamente, non raccoglie in *La letteratura verso Hiroshima* nessuno degli scritti pubblicati nel corso di quell’anno. Antonio Negri ricorda lucidamente, a più di mezzo secolo di distanza, il momento in cui Mario Tronti – già fondatore di «Quaderni rossi» e di «Classe operaia», nonché autore della vera e propria «Bibbia» dell’Operaismo italiano, *Operai e capitale* –, abbandonava la militanza autonoma per rientrare nei ranghi del PCI, preconizzando la sconfitta di quella spontaneità contestatrice e cogliendo la necessità di porre al centro della propria riflessione il «problema del politico». «Ci disse [...] che il decennio dei Sessanta era finito prima del suo termine e con esso il tempo dell’autonomia operaia, che bisognava trovare un livello più alto per le lotte che avevamo condotto e conducevamo, che bisognava portare la lotta nel Partito comunista italiano.²⁷⁵

Ebbene, questa parabola di avvicinamento – mai suffragata da una vera e propria ‘andata’; e, a ben vedere, schermata dall’asintoto della sua sensibilità – coinvolge in qualche modo anche Giudici, da sempre in realtà prossimo a posizioni socialiste e impegnato, tutt’al più, in avventure extrapartitiche e proto-sessantottine come quella dei «Quaderni piacentini». Tra l’agosto e settembre del 1966 – appena prima, dunque, della lettera a Fortini – un viaggio in Unione Sovietica compiuto per conto della Olivetti gli dà modo di incontrare Giancarlo Pajetta, dirigente del Partito, che lo invita a corrispondere da Mosca con una *Lettera* per «Rinascita».²⁷⁶ Da questo momento in avanti, Giudici collaborerà sempre più stabilmente al settimanale politico-culturale di Via delle Botteghe Oscure; per approdare poi, nel 1975, sulle pagine dell’Organo

²⁷⁴ Id., *Leggendo Solženitsyn*, «Questo e altro», «Questo e altro», II, 5, 1963, pp. 54-6; poi, come *Il primo Solženitsyn*, in LVH, p. 332.

²⁷⁵ A. Negri, *Sull’autonomia del politico di Mario Tronti*, intervento pronunciato presso l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Parigi, 5 aprile 2019; poi in «Euronomade», 12 aprile 2019 (<http://www.euronomade.info/?p=11933>; ultima consultazione: 29 gennaio 2021).

²⁷⁶ G. Giudici, *Macchina a sorpresa. Lettera da Mosca*, in «Rinascita», XXIII, 38, 24 settembre 1966, p. 24.

ufficiale del PCI, «L'Unità», inaugurando la sua collaborazione al quotidiano con un intervento che fornisce ampio materiale allo scritto «proemiale» di *La letteratura verso Hiroshima*.²⁷⁷ Quando Fortini, redigendo la sua antologia sui *Poeti del Novecento*, conferirà a Giudici (con movenza incoronante-flagellatoria tipica) il titolo di «poeta del compromesso storico», non intende nient'altro che questo: non solo «la formula politica ma la formula, appunto, storica, di una simbiosi, o commensalismo, di progressismo democratico e di cattolico senso della colpa originale».²⁷⁸

Seppure formalmente elisa dalla raccolta, questa transizione ne è a ben vedere l'aspetto più evidente e profondo, destinata a riverberarsi nelle fratture, nelle scelte e negli interessi a venire. E non solo perché, come vedremo, i quaranta saggi «+1» di *La letteratura verso Hiroshima* sono ermeticamente separati dal crinale del 1966; ma perché, da questo momento in avanti, l'attività saggistica di Giudici sarà sempre più soggetta ai tempi e ai modi dell'ormai non più nascente industria culturale. Si osserverà poi, incidentalmente, che al 1966 data anche l'ultima delle agende giudiciane a noi pervenute prima del 1989, consegnando al silenzio e alla memoria privata ogni traccia dei rivolgimenti e delle situazioni che lo coinvolgeranno nel corso dei successivi vent'anni.

Questo, per quanto pertiene al versante politico-esistenziale. Restano da comprendere le motivazioni ideologico-letterarie che portano, progressivamente, al recupero e alla problematizzazione di scritti in massima parte 'conniventi' nei confronti dello stato di cose. È allora significativo ritornare a un intervento inedito, pronunciato a Piacenza proprio nel 1966 e conservato in forma dattiloscritta, nel quale Giudici enuncia chiaramente sin dalla prima riga quella che diverrà nel tempo le sue principali linee di ricerca. Dal montaliano mestiere di poeta:

Nell'elenco delle professioni e mestieri della società contemporanea non figura la voce «poeta»: e non ha, così stando le cose, alcuna ragione o alcun diritto di figurarvi. Il poeta – come scrive Edmund Wilson – è oggi uno scrittore di fantasia che usa la tecnica del verso: in altri tempi si scrivevano in versi molti generi di cose, letterarie e non – il teatro e i romanzi [...], i trattati di medicina e i libri sacri, i trattati di geografia o di giurisprudenza. Ad un certo punto scrivere in versi queste opere non fu più una necessità [...], ma divenne un

²⁷⁷ Id., *La parola giusta*, «L'Unità», cit. Al riguardo, cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., pp. 327-30.

²⁷⁸ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., pp. 228-30: p. 229.

pretesto ornamentale [...]. La differenza tra i poemi omerici e l'Orlando Furioso è anche questa.²⁷⁹

Alla fine della funzione sociale della poesia:

La funzione della poesia si è fatta assai più ristretta e nello stesso tempo più pura: è sempre più difficile scrivere poesie che possano riscuotere un sincero interesse fuori della cerchia degli addetti ai lavori. Ci sono alcuni poeti che consapevolmente si rivolgono soltanto agli addetti ai lavori; altri che amano intrattenersi nell'illusione di riscuotere [o cercare] interessamento in una cerchia di persone che non scrivano o non aspirino esse stesse a loro volta scrivere poesie; altri, infine, ma non saprei dire se effettivamente ci siano e quanti siano, che non si rivolgono a nessuno. Questo terzo gruppo, qualora esistesse, sarebbe a mio modo di parere [sic] più nel giusto degli altri due; pure penso che, di fatto, ogni autentico poeta vi appartenga, anche se questa appartenenza non gli è consapevole e se non è da lui razionalizzata. È una posizione, a dire la verità, assai antipatica obiettivamente e soggettivamente scomoda: pure è la sola che, in definitiva, possa mettere il poeta nella condizione ideale di procedere nella sua opera e di scrivere, paradossalmente, qualcosa che interessi sia agli addetti ai lavori che alle persone che non scrivono né aspirano a scrivere poesie.²⁸⁰

Fino a quella «casualità» che, convintamente sostenuta già dalla fine degli anni Cinquanta, tanta fortuna è destinata ad avere negli scritti di poetica contenuti in *La dama non cercata*:

ecco qui un altro argomento che ci sconsiglia di eleggere come mestiere il mestiere di poeta, accanto all'altro argomento obiettivo (e pure cogente) della scarsa domanda del mercato: il risultato poetico si affida in gran parte anche a una certa dose di casualità, di non deliberazione che non è (sia bene inteso) inconsapevolezza, ma naturalezza.²⁸¹

Siamo, di fatto, all'*incipit* di *La letteratura verso Hiroshima*; all'argomento più o meno esplicito di molti dei saggi aggiunti dopo il 1966 e raccolti in grandissima parte entro la sua prima sezione – ossia *Intellettuali e potere nella civiltà dell'informazione*; e alle più amaro-ironiche rilevazioni esposte nello stile già compiutamente autobiografico di *Andare in Cina a piedi*.²⁸² Una cronistoria del Giovanni Giudici

²⁷⁹ G. Giudici, *Intervento. 1966 – Conferenza a Piacenza*, AG.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Id., *Morte della parola scritta?*, pronunciato in occasione del convegno SMAU – Salone Macchine e Attrezzature per l'Ufficio, Milano, 1970 (inedito nel complesso); *La letteratura verso Hiroshima*, cit.;

saggista militante dovrebbe, a questo punto, approssimarsi quanto più possibile a concludere alzando la posta: problematizzando cioè come questo crinale incida sulla produzione successiva e rifletta con grande precisione il movimento contraddittorio e per molti versi «contemporaneo» di compressione e compartimentazione entro cui versa ogni scrittura che si ponga programmaticamente contro lo specialismo all'epoca dell'ascesa del neo-positivismo scienziato.

I Sessanta sono anche gli anni in cui la sfera semantica della «competenza» e della «specializzazione» iniziano – con solo apparente contraddizione – a connotare aspetti sempre più generali della nascente «civiltà dell'informazione». Già all'inizio del suo dialogo con Fortini, Giudici ha l'occasione di mettere a fuoco piuttosto nitidamente i termini della questione. Acuire o meno, all'epoca della produzione massificata di conoscenza, la separazione barthesiana tra *écrivains* et *écrivants*, tra chi partecipa di quella vecchia *mathesis* che è l'«istituzione letteraria» e chi invece si limita a vivere producendo messaggi? Ha senso ostinarsi a dare un senso e un luogo a un momento «letterario» separato tanto da quello «poetico» che da quello «scientifico»? E, se no, in che misura è possibile appellarsi a una specializzazione «strumentale» e non «ideologica», comunicativa e contestatrice non gerarchizzante e divisiva? In che modo, insomma, è possibile contestare la società storica in cui ci si trova a vivere per tramite della sua istituzione letteraria?

Ecco il nodo che, alla fine dell'inizio, stringe indissolubilmente entro una coerenza l'opera saggistica più tarda di Giovanni Giudici. Per tornare, un'ultima volta, all'inedita prima parte della *Gestione ironica* – che, per economia di discorso, non si è potuto analizzare nella sua interezza –, andrebbe osservata quale ulteriore *notabilia* il valore della «morte» assunto assieme come «forza» e «limite» del riformismo, rispettivamente dal punto di vista dei detentori del potere e degli antagonisti; e perché «sopravvenendo negli individui, impedisce l'esaurimento di fatto della prospettiva qui-e-ora», e perché «la cancellazione delle singole esistenze ristabilisce continuamente la tensione-riserva». Questo frammento, cruciale non solo per l'*Ottica della morte* ma per tutta l'elaborazione tarda giudiciana sembra ora fare testo col

Le rendite dell'intellettuale, cit.; *Accanto al trono di Caterina II*, «Rinascita», XXVIII, 14, 2 aprile 1971, pp. 20-1; *Un discorso sindacale*, pronunciato al congresso del Sindacato Nazionale Scrittori, Bologna, 19-20 maggio 1973; *Provocazioni sull'impegno*, apparso con il titolo *Provocazione sull'impegno*, «Rinascita», XXIX, 46, 24 novembre 1972, p. 33.

discorso che, già nella conferenza di Piacenza, si configura come il destinatario-tipo di ogni autentica opera poetica: quello che Giudici arriverà più tardi a identificare in «uno come me quando leggo Machado». Nel tentativo del tardo Giudici di ripristinare il collegamento, di riaccendere la fiamma, c'è il gesto valido una volta per sempre del passaggio di testimone da parte di chi ha a lungo atteso, e invita a attendere, una redenzione.

6. Zanzotto. «Tra cotanto senno»

Anch'io
Pingo e spiro a' fantasmi anima eterna:
Sdegno il verso che suona e che non crea.
(Ugo Foscolo, *Le grazie*)

Exemplum non imitandum, Zanzotto,
e degno – per questo – di storia:
il dettato traslucido, il verso incorrotto
tua gloria.
(Giovanni Giudici, *Agenda 1963*)

Gioia mite e ultima, mite febbre
d'ottobre, che madornale fortuna
mai vi tramanda, e come, per che cruna
fortunosa, sfuggendo a che latebre
e da che pesti tocche, da che lebbre
risplendete?
(Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero*)

Ma tu continua a consumarlo, il dorso della mano
a consumarlo con le dita,
Zanzotto amico,
tu che non chiedi pietà, non è vero?
tu che vuoi verità a costo di non essere.
(Franco Fortini, *L'ospite ingrato primo*)

1. *Incipit: nel pagliaio, o preliminari sulla critica di Zanzotto*

Avvicinare una possibile storia minima di Zanzotto critico è, per utilizzare la medesima, 'convenzionale' metafora già impiegata da Montale per riferirsi a una possibile ricerca delle fonti della *Beltà*, come «individuare un ago nel pagliaio».¹ Eppure, ironia della sorte, è proprio da Montale che Zanzotto invita a entrarvici, in quel pagliaio (che a sua volta avrebbe per nome nientemeno che «letteratura»),

¹ E. Montale, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1° giugno 1968.

autentico «coro di citazioni»² – se è vero che le sue *Fantasie di avvicinamento* si aprono proprio con i «cinque prodigiosi saggi» composti nell’arco di un trentennio sulla poesia di Eusebio; e che il più antico di questi è di fatto il primo dei testi critici che l’autore abbia deciso di conservare.³ Correva l’anno 1953: e di scritti, interventi, interviste, Zanzotto andrà ‘prospettandone’ o ‘avvicinandone’ sino all’«estremo del “cammin di nostra vita”» – come suona un’espressione da quello che di fatto è il suo ultimo intervento, pronunciato da una «distanza quasi siderale» per il «Corriere della Sera» il 1° ottobre 2011, su Dante Alighieri –, e con un tasso sempre più elevato di dialogicità e di scambio.⁴ Basterà, al riguardo, scorrere le titolazioni degli ultimi testi raccolti in volume per avvedersene.⁵

L’opera saggistica di Zanzotto – autore «periferico» e «isolato» quanto mai, come suonano titolo e *incipit* di un’importante intervista del 1972; eppure comunicante per mille vie – acquista una consistenza a dir poco monumentale qualora se ne osservi la stratigrafia, solidale con la ricerca poetica, di stesure e riscritture, di (bisogna proprio dirlo) *Prospezioni e consuntivi*; il progressivo erigersi, cioè, di un vero e proprio ‘castello di Atlante’ (efficace accostamento ariostesco di un intervento del 1979) fatto di intuizioni e di materiali su cui il poeta-critico ha la forza e la ‘pazienza’ di ritornare (anche qualora voglia dire «rimasticarle»), ed entro il quale insomma «tutto vi è possibile».⁶ In questo senso, la sua vera grandezza non si contempla (soltanto) tutta in una volta, ma gradualmente, reperendone le tracce, accettando (come ricorda Luca Stefanelli) di «smarrire la strada».⁷ E per comprendere più a fondo l’importanza dei due termini che compongono il titolo «meridiano» delle prose di poetica zanzottiane – *Prospezioni e consuntivi*, appunto, benissimo introdotte nelle *Note* del volume

² F. Carbognin, *L’«altro spazio»*, cit., p. 161.

³ A. Zanzotto, *L’inno nel fango*, «La fiera letteraria», 12 luglio 1953; ora in FA, pp. 15-20.

⁴ Cfr. Id., *La poesia unisce le lingue*, in «Corriere della Sera», 1° ottobre 2011.

⁵ Cfr. Id., *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009; Id., *Qualcosa di necessariamente futile. Parole su vecchiaia e altro tra un poeta e uno psicanalista*, a cura di F. Carbognin, Trento, New Magazine, 2009; Id., *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2011; Id., *Il mio Campana*, a cura di F. Carbognin, Bologna, CLUEB, 2011.

⁶ Cfr. A. Zanzotto, *Il castello di Atlante e la lingua delle dame* (intervista su *Il Galateo in bosco*, Roma, redazione Feltrinelli, 17 marzo 1979), «Spirali. Giornale internazionale di cultura», III, 2, febbraio 1980, pp. 51-2; ora alla parte III del presente lavoro.

⁷ L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla «Beltà» a «Conglomerati»*, Milano, Mimesis, 2015, p. 7.

Mondadori ⁸—, ci si può rifare all'*incipit* d'autore ai *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*:

Avevo dato questo titolo abbastanza sfuggente, per non dire banale, ad una mia *prospezione* assolutamente provvisoria, in relazione a quelle che potrebbero essere dette le poetiche elaborate quasi momento per momento da coloro che tentano la poesia.⁹

L'apparato del Meridiano testimonia di un «ampio frammento dattiloscritto datato all'ottobre 1986» che riporterebbe una prima redazione affidata a «soluzioni argomentative meno concentrate»;¹⁰ oggi, grazie alle attente cure bibliografiche di Andrea Cortellessa, conosciamo un ulteriore e più antico avantesto, apparso sulle pagine del «Corriere della sera» il 16 aprile 1986 con il titolo *Può un poeta parlare di poesia?*.¹¹ La prospezione, dunque, può non essere soltanto un proposito poetico, bensì un momento 'critico' se si vuole addirittura antecedente e inglobante ogni *Fantasia di avvicinamento*; così come un consuntivo è, ad ogni buon conto, irrintracciabile, in quanto ogni possibile tema, ancor prima che «non esaurito», è costitutivamente «inesauribile». ¹² Anche in questo senso, insomma, Zanzotto sembra rifiutare la propria filiazione dall'*homo œconomicus*, prediligendo quello che, per utilizzare nuovamente un'espressione cagionata dalla lettura di Montale, è «l'uomo fatto in definitiva solo di terra». ¹³

A corollario, attorno all'antieconomicità del discorso critico zanzottiano – con le sue «rimasticazioni» e le sue solo apparenti «regressioni»¹⁴ – potrebbe fecondamente generarsene un altro. Ma, prima di venire allo specifico dei saggi e delle raccolte e precisare in quale senso si possa forse rintracciare la punta di diamante di questa peculiare qualità, sarà forse necessario dire qualcosa in più sull'aspetto bibliografico poco sopra nominato. Se non altro perché Zanzotto è, dei tre saggisti qui

⁸ Cfr. G. M. Villalta, «*Prospezioni e consuntivi*», in *Commento e note alle prose*, in PPS, p. 1711: «Il titolo accosta due termini tecnicamente connotati, rispettivamente nell'ambito geologico ed economico, e così ben sottolinea la differente prospettiva di chi si propone un'esperienza di poesia e di chi fa il bilancio di un'esperienza compiuta».

⁹ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, «il verri», 1-2, marzo-giugno 1987; ora in PPS, pp. 1309-1319: 1309. Corsivi aggiunti.

¹⁰ G. M. Villalta, «*Prospezioni e consuntivi*», cit., p. 1732.

¹¹ A. Zanzotto, *Può un poeta parlare di poesia?*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1986.

¹² G. M. Villalta, «*Prospezioni e consuntivi*», cit., p. 1733.

¹³ A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, cit., p. 16.

¹⁴ Cfr. Id., *Il castello di Atlante e la lingua delle dame*, cit., p. 51.

considerati, l'unico per il quale una schedatura completa (almeno in termini programmatici) appaia, più ancora che intentata, forse inadatta allo scopo.¹⁵ E anzi, tanto più inadatta quanto davvero più volte tentata e ritentata, quasi sempre cercando di cristallizzarne un momento esemplare nel suo divenire, vivente l'autore; fatto che immediatamente ne capovolge la prospettiva, facendone forse l'esempio e l'araldo più fulgido o visibile di quell'ansia di totalità che stravolge l'esperienza del fedele e del devoto. E, laddove Giudici e Raboni (ma il computo potrebbe estendersi ad altri: magari l'arci-rivale o «fratello-nemico» Sanguineti) hanno avuto per lo più compagni o fratelli spesso maggiori, Zanzotto – figlio di mille padri – di fedeli e di devoti si è (o semplicemente è stato), di fatto, circondato.¹⁶

Introducendo il suo *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, Piero Falchetta lamenta la sproporzione rintracciabile tra la «fama e la fortuna critica di Zanzotto» e l'assenza, fino a tempi allora relativamente recenti, di più compiuti ed esaustivi lavori sulla sua opera:

nonostante l'interesse suscitato dalla sua poesia, Zanzotto dovrà attendere fino al 1979 prima di poter vedere pubblicata una monografia dedicata a lui; tutta la bibliografia critica ante 1979 è infatti composta da una miriade di scritti brevi (recensioni, articoli, interventi vari); è vero che già nel 1974 la rivista «Studi novecenteschi» aveva dedicato un intero numero a Zanzotto e che quel fascicolo costituisce ancor oggi un importante punto di riferimento, ma era ugualmente avvertibile la mancanza di un'opera nella quale si cercasse di offrire ai lettori un'immagine più ampia e dettagliata del lavoro poetico del nostro autore.¹⁷

Dove, a volerne guardare più da vicino le implicazioni, si sottintende uno 'sguardo di rimando' alla collana che ospita lo *Zanzotto* di Giuliana Nuvoli, ovverosia

¹⁵ Al riguardo, cfr. A. Cortellessa, *Bibliografia*, in «andrea-zanzotto.it» (<https://andrea-zanzotto.it/bibliografia/>); poi, con tagli, in Id., *Il canto nella terra*, cit., pp. 395-416: p. 395. Cfr. P. Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, «Quaderni Veneti», 4, 1987, pp. 7-46; V. Abati, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Firenze, Giunti, 1995; S. Dal Bianco, *Introduzione*, in TP, pp. XCIII-CX; F. Venturi, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016, pp. 233-52.

¹⁶ L'espressione «fratello-nemico» fa riferimento a una maliziosa opinione di Calvino, che apprendo da A. Cortellessa, *Il canto della terra*, cit., p. 4. Riguardo al rapporto tra Zanzotto e Sanguineti, cfr. almeno C. Portesine, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto. Storia di un tributo intermittente*, «Italianistica», XLVII, 1, gennaio-aprile 2018, pp. 257-82; poi in «Nazione Indiana», 19 luglio 2018 (<https://www.nazioneindiana.com/2018/07/19/edoardo-sanguineti-e-andrea-zanzotto-storia-di-un-tributo-intermittente/>); ultima consultazione: 3 dicembre 2020).

¹⁷ P. Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, cit., p. 9.

«Il Castoro» della Nuova Italia; e in particolare a quel *Sanguineti* di Gabriella Sica che, nel 1975, sopraggiungeva a inasprire la faida tra coloro «disposti a morire» per il «saltimbanco organico» e i partigiani del fu «Hölderlin del Piave» – come suona una magnifica espressione di un altro illustre autore ‘monografato’ (e da quale studioso) per i tipi fiorentini nel 1974: Franco Fortini – che già nel gennaio 1968, a pochi mesi dall’uscita per «Lo specchio» Mondadori, scriveva:¹⁸

Vorrei tu intendessi il paradosso critico che mi trovo di fronte: mentre, per un verso, io ho sempre valutato come vitalissima e necessaria la tua poesia anche sapendo, anzi proprio perché sapevo, che il suo retroterra ideologico e psicologico non era né il mio né quello che avrei voluto avere; mentre ho sempre indicato, e sostenuto contro la critica sperimentalistica il valore assoluto di *Vocativo* e delle *Elegie*, ora, anche se reperisco la stessa forza e magari una forza e una verità magari superiori in questa o quella parte del tuo libro (che non posso qui criticare partitamene come farei in un saggio che ti dovrò), sento di aver raggiunto un limite mio di latitudine critica, sento che il rifiuto, non dei tuoi versi, ma della sfera (culturale, ideologica, letteraria, politica e metapolitica) in cui accettano di collocarsi non mi consente il moto del recupero. Z. apparente ritardatario, lo difenderò sempre; Z. vestito di nuovo, che fa l’avanguardista con infinitamente più sottile bravura di tutti coloro ma di necessità senza il loro cinismo, no, non lo difendo.¹⁹

Del resto, sin dalla monografia di Nuvoli, il primo e quasi istintivo gesto – ripetuto con una costanza destinata a farsi *habitus* critico – è quello citazionale e, in specie, saggistico: anche nelle sue vesti ancillari ed eteronome, infatti, il celeberrimo e pluriantologizzato saggio del 1962 entro il quale Zanzotto formalizza la sua avversione per i *Novissimi* rifugge quale prima e ineliminabile peculiarità, nel più classico dei ragionamenti *après-coup* – dove il *coup* (più o meno *de dè*) è senza dubbio *La Beltà*, e la retrospezione che comporta rispetto alle raccolte precedenti, chiamate ad anticipare e preludere al tentativo di «far esplodere la “lingua” sino al punto in cui non resta che la “parola”». ²⁰ A questo proposito, è interessante osservare che proprio sul crinale della *Beltà* Falchetta rintracciava un infittirsi della produzione critica zanzottiana:

¹⁸ A. Berardinelli, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

¹⁹ A. Cortellessa, *Zanzotto-Fortini*, cit.

²⁰ M. Forti, *risvolto di sovraccoperta* in A. Zanzotto, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.

Un'osservazione preliminare riguarda la quantità del lavoro critico svolto da Zanzotto (comprendendo in questa definizione sia gli scritti di poetica che i saggi, le recensioni e gli interventi sull'opera di altri autori): fino a *La Beltà* la sua produzione critica è assai esigua ed è dedicata quasi esclusivamente ad altri poeti; a partire dal 1968 si può invece notare una fioritura di interventi di vario genere – pubblicati in giornali, riviste e libri – che diventa sempre più ricca ad ogni anno che passa. Ciò riveste a nostro giudizio – al di là delle eventuali motivazioni di carattere biografico – un significato particolare, strettamente connesso con quelle che sono le trasformazioni subite dalla ricerca artistica di Zanzotto.²¹

Osserva tuttavia acutamente Matilde Manara che, proprio in coincidenza di quella «fioritura di interventi di vario genere», Zanzotto muta radicalmente di segno il proprio rapporto con la prosa:

A partire da questo momento non sarà più possibile circoscrivere la critica di Zanzotto al solo spazio della prosa. Le due attività saggistica e poetica sono ormai permeabili e si muovono l'una in accordo con le scelte maturate nell'altra. Questo non significa che la critica serva a spiegare o a giustificare la poesia. La stagione in apparenza meno sistematica del *corpus* zanzottiano segna infatti la fondazione di una nuova poetica tutta interna ai versi.²²

Sul versante autoesegetico, varrà infatti parimenti l'analisi condotta da Andrea Cortellessa, che osserva invece come la maggior parte degli scritti di poetica si collochi all'altezza della prima «pseudo-trilogia», a conferma del suo valore dirimente.²³ È in effetti proprio sul crinale tra modi «lirici» e «dialoganti», «effusivi» e «speculativi» del suo percorso poetico che si può rintracciare quantitativamente un incremento nella sua produzione in prosa – per quanto, ovviamente, si debba tenere ben presente l'esiguità «biografica» del quindicennio 1953-1968 rispetto alla lunga e prolifica vita dell'autore; nonché il sopraggiungere, già all'altezza del 1961 (anno dell'apparizione dell'antologia dei *Novissimi* e vigilia delle *IX Ecloghe*), di stili, forme e motivi che saranno della raccolta del 1968, come testimoniano i manoscritti conservati presso l'Università di Pavia.²⁴ Anche questa circostanza, probabilmente, si

²¹ P. Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto*, cit., p. 10.

²² M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021., p. 38.

²³ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 96: «sono di questo periodo, in generale, la maggior parte degli straordinari saggi di 'pseudo-poetica' che nel "Meridiano" figureranno nella sezione *Prospezioni e consuntivi*: a conferma di come il lavoro sulla "pseudo-trilogia" rappresenti uno spartiacque decisivo».

²⁴ Con riferimento, in particolare, al 'pannello' XI di *Profezie, memorie o giornali murali*; cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2011, pp. 436, 452. Traggio invece le

assomma alle ragioni dell'acredine tra il «mendicante-*bricoleur*» Zanzotto e «uno che trotta sui cavalli avanguardistici» (con palese riferimento a Sanguineti).²⁵

Tuttavia, se a essere rimpianta sia 'solamente' una monografia anteriore a quella su Sanguineti o, più 'autonomamente' e sibillinamente, un lavoro sull'autore addirittura precedente alla svolta rappresentata dalla raccolta del 1968, è quesito destinato a rimanere inevaso. Se la monografia di Nuvoli attinge a piene mani e, si diceva, quasi naturalmente e involontariamente alla saggistica di Zanzotto a commento o esplicazione di testi e contesti poetici, è vero pure che – con moto uguale e contrario – a *Zanzotto critico letterario* di per sé sono dedicate «poche pagine – quasi un'appendice [...] anche se un'analisi in questo senso, che ancora non è stata fatta, ne richiederebbe molte di più». ²⁶ A farlo per la prima volta sarà Egidio Bolzonello, autore di una tesi dal titolo, per l'appunto, *Andrea Zanzotto critico letterario* dalla quale Falchetta attinge a piene mani nel redigere il suo *Saggio*, manifestando l'intenzione di portare lo stato dell'arte tanto oltre la monografia di Nuvoli quanto quella che, di fatto, è la prima testimonianza di un interesse critico sistematico nei confronti della saggistica di Zanzotto – ossia il volume monografico di «Studi novecenteschi» dedicatogli nel 1974, che si apre per l'appunto con una *Scheda bibliografica per Zanzotto critico* a cura di Armando Balduino, della quale si dirà più approfonditamente nelle pagine che seguono:²⁷

Le rassegne bibliografiche degli scritti di e su Zanzotto pubblicate fino a oggi sono quelle contenute nelle tre citate monografie del '79, dell'83 e dell'84; vi è poi una scheda bibliografica per Zanzotto critico nel fascicolo speciale di «Studi novecenteschi» (1974), mentre un'altra rassegna di carattere generale era apparsa col volume antologico degli «Oscar» di Mondadori del '73. Nessuna di quelle rassegne era però completa, in quanto gli scritti dell'autore e quelli a lui dedicati sono disseminati in una miriade di testate,

seguenti notizie da A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 332: «Una versione scorciata del componimento, col titolo *Durante un'eclissi solare*, andò in onda alla radio, nella trasmissione «L'Approdo», il 15 novembre 1967: cfr. M. Moretti, *Le collaborazioni di Andrea Zanzotto a «L'Approdo» (1954-1977)*, in A. Dolfi, M. C. Papini (a cura di), *«L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 317.

²⁵ Cfr. RI. Il cavallo è l'ennesimo simbolo bellico-militarista inevitabilmente associato al termine avanguardia. Non a caso, nel suo scritto dedicato a Piero Jahier, Zanzotto scrive che il poeta «può mettersi all'«avanguardia», da «soldato»»; cfr. Id., *L'altra faccia della luna*, «Paragone», XVII, 194, aprile 1966, pp. 93-9; ora, come *Per Jahier*, in FA, p. 163.

²⁶ G. Nuvoli, *Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 116.

²⁷ Cfr. A. Balduino, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, «Studi Novecenteschi», 4, 8-9, luglio-settembre 1974, pp. 341-7.

piccole e grandi, italiane e straniere e perciò stesso difficili a reperirsi; è stato per cercare di superare questa difficoltà che lo studioso incontra quando deve documentarsi sul nostro poeta che abbiamo pensato di riunire in una sola sede quante più notizie e informazioni possibili.²⁸

Per intensità ed estensione, i paragrafi dedicati da Falchetta a Zanzotto critico sono a modo loro sintomatici dell'assenza da colmare. I propositi e le esigenze avvertite dall'estensore lasciano per l'appunto intravedere le tonalità critiche tipiche negli studi zanzottiani, eternamente oscillanti tra il labirinto – in uno spaesamento quasi da *Holzwege*, si direbbe – e un'angoscia della completezza che assume le sembianze o i propositi di una cartografia (e non è un caso che Falchetta sia, per l'appunto, un cartografo...). Sottintendendo cioè nei confronti dell'opera un massimo di intimità o di pronuncia che è, in definitiva, l'analogo del celeberrimo sistema polare Artaud-Mallarmé (in auge sin dal 1971, come si vedrà, a dispetto delle date riportate in calce ai testi editi in volume);²⁹ e, in definitiva, del binomio prospezione-consuntivo – come sottolineava profeticamente Bruno Rosada nel 1985 proprio in merito alla monografia di Falchetta, *Oculus pudens*:

l'andamento potrebbe apparire diacronico, per quanto si può parlare di diacronia in Zanzotto; ma in realtà, sebbene Falchetta parli di «lungo arco dell'attività poetica di Zanzotto» (p. 80), il libro è una successione di quattro monografie, a sottolineare concretamente, ma anche inevitabilmente, il carattere *discontinuo* e frastagliato della ricerca poetica zanzottiana. Nel complesso si potrebbe forse parlare di un consuntivo, ma si tratta di un consuntivo ricco, anzi irto di stimolazioni.³⁰

E tuttavia, l'opera (in specie saggistica) di Zanzotto è per lungo tempo quanto mai sfuggente, elusiva, inafferrabile. Se la cernita del 1987 intendeva fare luce, a un anno di distanza da *Idioma*, su quanto pubblicato sino ad allora entro i termini del *floruit* zanzottiano (tra il 1951, anno di uscita di *Dietro il paesaggio*, e il 1984), quella compilata da Velio Abati – complice forse la data di uscita, il 1995³¹ –, dichiarando

²⁸ P. Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto*, cit., p. 7.

²⁹ Al riguardo, cfr. A. Zanzotto, *Ungaretti. La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia*, «Paragone», XXII, 254, aprile 1971, pp. 29-34; di sette anni precedente, come si vede, alla *Testimonianza* di cui in FA, pp. 87-98 (datata in calce 1979-1981).

³⁰ B. Rosada, *Recensione a P. Falchetta, Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci, 1983 e L. Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, «Studi novecenteschi», 12, 29, giugno 1985, pp. 162-5: 162.

³¹ A quell'altezza erano infatti già usciti sia FA che AD.

sin da subito le proprie generalità, dice molto più di quanto non lasci supporre: «il presente lavoro, se aspira ad avvicinarsi alla completezza, riguardo al periodo considerato, per le opere *su Zanzotto* (parte II), si limita alle uscite in volume per quelle *di Zanzotto* (parte I)». ³² Tra i possibili sottintesi di siffatta affermazione – fedele, certo, all’acribia e alla selezione con la quale Zanzotto stesso ‘monitorava l’ingresso’ entro la propria opera edita ³³ – c’è sicuramente la pubblicazione di *Fantasie di avvicinamento*, primo volume di saggi zanzottiano edito per Mondadori nel 1991; così come di *Aure e disincanti del Novecento letterario* (d’ora in poi AD), del 1994, assente nel computo 1951-1993 ma sicuramente noto all’estensore all’uscita della rassegna bibliografica.

Questi due volumi – completati, nel 1999, dalla sezione *Prospezioni e consuntivi*, all’interno di *Le poesie e prose scelte* (d’ora in poi PPS) – funzionano come un vero e proprio sistema di compensazione per quanti, nel tempo, si erano affannati a rintracciare l’ago nel pagliaio; a tentare, insomma, una storia minima del suo saggismo. Questa ulteriore pseudo-trilogia parallela (ma sempre «improbabile») conferma l’adagio secondo il quale «Zanzotto, poeta dantesco, non si può non leggerlo per trilogie»: ³⁴ soprattutto se a pronunciarlo è Andrea Cortellessa – il quale ha recentissimamente reso disponibile, insieme a un ‘consuntivo’ su Zanzotto come *Il canto della terra* (coronamento di un’affezione trentennale per le sorti di questo autore e della sua opera), la più aggiornata delle bibliografie specialistiche, non a caso reperibile anche nella sua versione informatica:

Dopo il lavoro pionieristico e tuttora utile di Piero Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, «Quaderni Veneti», 4, 1987, pp. 7-46, una bibliografia delle opere (ma solo parziale degli scritti) di Zanzotto e della critica (tendenzialmente esaustiva, ma solo sino ai primi anni Novanta) è quella di Velio Abati, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Giunti, Firenze 1995, ripresa alle pp. 1741-1782 del «Meridiano» delle *Poesie e Prose scelte* [...]. Assai utili l’aggiornamento sintetico di Stefano

³² V. Abate, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Firenze, Giunti, 1995, p. 9. Corsivi nell’originale.

³³ Cfr. A. Zanzotto, *Erratici. Disperse e altre poesie (1937-2011)*, a cura di F. Carbognin, Milano, Mondadori, 2021; e Id., *Traduzioni, trapianti, imitazioni*, a cura di G. Sandrini, Milano, Mondadori 2021.

³⁴ A. Cortellessa, *Sotto la pelle della lingua*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma. Atti del convegno internazionale (Pieve di soligo – Solighetto – Cismon di Valmarino (TV), 10-11-12 ottobre 2014)*, Treviso, Canova, 2018, pp. 187-202: 187.

Dal Bianco alle pp. XCIII-CX dell'«Oscar» di *Tutte le poesie* [...] e quello analitico di Francesco Venturi alle pp. 233-252 della sua monografia *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*. Da questi lavori si riportano qui di seguito le voci principali, con ulteriori aggiornamenti (e perseguendo una maggiore esaustività per il periodo più recente e meno documentato).³⁵

Nessuno zanzottiano è veramente immune da quell'«angoscia della completezza» che poco sopra si descriveva in termini labirintici e cartografici. A riprova del profondo zanzottismo radicato in Cortellessa si potrà allora osservare come, per la prima volta dall'apparizione della pseudo-«pseudo-trilogia» saggistica, la bibliografia in appendice al *Canto della terra* contempli nuovamente una sezione dedicata alle *Principali prose e interventi in volume o su periodico, non inclusi in raccolte di scritti di Zanzotto* – offrendo, peraltro, un prezioso contributo all'ampliamento di quel «vero spettro».³⁶

Si potrebbe dunque preliminarmente dire, come nel caso di Giudici, che lungo l'arco di un sessantennio l'attività saggistica di Zanzotto si dispiega in una pluralità di forme – dal testo critico alla recensione, dall'intervento pronunciato e dunque rielaborato all'intervista rilasciata e sbobinata – volte a cogliere l'essenza del proprio tempo; e anzi, verrebbe da dire, l'«essenza» della contemporaneità. Ma bisognerà allora subito aggiungere che, rispetto all'esperienza a tratti «organica» ma sempre «militante» di Giudici (tratto, questo, comune anche a Raboni), la «contemporaneità» di Zanzotto sembra fatta di una diversa pasta. Per una maggiore precisione, facendo tesoro di quanto già discusso in merito al valore della citazione in Zanzotto critico – «spoglio delle convinzioni» e «strappo dell'assenso» –, si può cedere la parola ai corteggiamenti agambeniani proposti da Andrea Cortellessa:

Il *contemporaneo* è attraversato da un fascio di vettori temporali fra loro divergenti, da *intenzioni temporali* contraddittorie: *contemporaneo* è il *punto* che vede convergere – o *conflare*, per dirla con Dante – più tempi. La vera contemporaneità non è l'accordo col presente, bensì una postura trasversale, una «sconnessione», una «sfasatura»: la quale si produce «dividendo e interpolando il tempo», in modo «di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di «citarla» secondo

³⁵ A. Cortellessa, *Bibliografia*, cit., p. 395.

³⁶ Cfr. A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit., pp. 1107-13.

una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere».³⁷

A suffragare questa interpretazione (ma vi si farà ritorno con più completezza nelle pagine che seguono), basterebbe osservare i differenti criteri organizzativi interni ai tre grandi collettori che, tra il 1991 e il 1999, finiranno per raccogliere la miglior parte della sua opera saggistica – ovverosia *Fantasie di avvicinamento*, *Aure e disincanti* e *Prospezioni e consuntivi*; i quali, cioè, sono perfettamente in grado di restituire il 'sentimento' di un tempo che non si prefiggono esplicitamente di ricostruire come anche, viceversa, di sconvolgere al loro interno ogni pretesa surrettiziamente cronologica e anzi (per dirla con Raboni) «cronistorica».³⁸ Da un lato, infatti, ne emerge il carattere 'consuntivo', da 'opere complete': sin dai tempi della *Premessa* a *Fantasie di avvicinamento*, nel 1991 (ma sottintendendo un cantiere che, anche a partire dalle date di rifacimento e di ripresa di alcuni significativi scritti anteriori al 1960, è possibile datare almeno al 1988), Zanzotto si dimostra conscio del progetto tripartito 'prospettato' per Mondadori; ed è anzi già possibile cogliere il criterio destinato a strutturare sia *Fantasie di avvicinamento* sia *Aure e disincanti* – insieme ineludibilmente situato lungo una linea temporale e tendente a rifuggirla, annidato a grappolo attorno alle polarità letterarie di volta in volta avvicinate –, precludendo peraltro a *Prospezioni e consuntivi* quale momento «a parte» ma organico del «Meridiano» *Le poesie e prose scelte*:

Sono raccolti qui alcuni miei brevi saggi, articoli, appunti, interviste riguardanti autori nati in secoli precedenti il nostro o temi riconducibili allo stesso periodo anche se oggi di sempre maggiore attualità. Essi sono ordinati cronologicamente secondo le date di pubblicazione, ma sono stati raggruppati quelli concernenti lo stesso autore anche se risalenti a tempi diversi [...]. Un secondo volume, più folto, raccoglierà scritti vari su autori nati in questo secolo; e un altro, a parte, presenterà una mia «poetica minima» lungo il suo mutare nel tempo, oltre ad interviste ed autocommenti intorno a singole raccolte di versi.³⁹

³⁷ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto della terra*, cit., p. 216. Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, nottetempo, 2008, p. 8.

³⁸ Cfr. PSF, il cui sottotitolo recita: «Cronaca e storia del Novecento poetico italiano».

³⁹ A. Zanzotto, *Premessa*, in FA, cit., p. 11.

È d'altro canto evidente come, rispetto ad altri libri di «letture di un poeta» (sottotitolo «poco meno che riduttivo»),⁴⁰ quello di Zanzotto confermi la sua antica vocazione di apparente ritardatario. A ben vedere, *Fantasie di avvicinamento* appare a stampa all'altezza del «nobile oltraggio» dei settant'anni del poeta: anche solo limitando il paragone agli altri autori considerati in questo lavoro, basterà aggiungere che, in sincronia, Giudici sta per congedare dopo due raccolte antologiche quello che forse è il vertice (e, di fatto, il termine) della sua elaborazione stilistica al livello del saggio, *Andare in Cina a piedi*; e che Raboni è nel pieno della redazione dei testi che compongono *Devozioni perverse*, ultimo (per dir così) tassello della sua tortuosa parabola saggistica 'autorizzata'. Ma non so dalla fine: anche volendo considerare gli inizi critico-saggistici dei tre autori in esame, andrà sottolineato – prendendo in prestito un'espressione tratta da *Libri segreti* di Andrea Cortellessa – che Zanzotto, rispetto a Giudici e Raboni, ha cominciato a scrivere (o ad archiviare) le sue scritture critiche solo dopo essere riuscito a «far capo al “problema” di sé», affiancandole solo in un secondo momento alla scrittura in proprio:⁴¹

A ben vedere anzi è eloquente la scelta di Zanzotto, di far iniziare la serie dei suoi 'saggi' con questa pagina datata 1953 (dalla pubblicazione pressoché coeva, dunque, all'esordio in versi di *Dietro il paesaggio* di due anni prima) [...]. Ma è ancora meno giusto, di quanto lo sia per il suo corpus 'narrativo', leggere le pagine 'critiche' come mero 'paratesto' – bacino di coltura ed elaborazione di temi e movenze – dell'opera 'maggiore' del poeta, così neglignendone le valenze autonome.⁴²

Eppure, a voler considerare l'estensione e la qualità dell'oltranza critica di Zanzotto, stupisce ma non sorprende ritrovarsi a raffrontarlo continuamente all'esperienza di altro e di altri. L'ormai proverbiale difficoltà di una sistemazione o «etichetta» critica è stata, del resto, ripercorsa con puntualità da Matilde Manara nelle sue tappe essenziali, nominabili sineddoticamente per autore e data: David, 1970; Balduino, 1974; Agosti, 1991; Dal Bianco, 1995; Mengaldo, 1998; Villalta, 2001.⁴³ E

⁴⁰ S. Dal Bianco, *La critica dei poeti*, cit., p. 129.

⁴¹ A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 12.

⁴² Id., *Il canto nella terra*, cit., pp. 163-4.

⁴³ Cfr. M. David, *La critica psicanalitica*, in M. Corti, C. Segre (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, cit., pp. 115-32; A. Balduino, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, cit.; S. Agosti, *Zanzotto critico*, «Poesia», III, 45, 1991, pp. 9-14; S. Dal Bianco, *La critica dei poeti*, cit., pp. 129-32;

tuttavia stupisce, qualora ci si avveda che, nell'esperienza della vita e della scrittura di Zanzotto, il criterio dell'«attualità» e della «tempestività» dell'antologia di saggi più o meno critici funzioni sotterraneamente come un imperativo da disattendere, che si corrobora e al contempo si vanifica. Si corrobora, dal momento che (come si vedrà) sembra costituire agli occhi del poeta-critico un vero e proprio «mito d'oggi» (secondo solo alla raccolta di versi) nel panorama letterario del secondo Novecento, forma del riconoscimento ricercata e insieme rifiutata – soprattutto qualora se ne osservi il carattere spesso più 'compilatorio' che non 'scritturale'; o l'attenzione che, al di là di ogni dispositivo macrotestuale, viene riservata alla data di prima apparizione di ogni testo.⁴⁴ E si vanifica perché, come ogni mito, non è solo decostruibile in termini di cultura e criticabile in sede di pertinenza, ma di fatto smentito da una pratica che, *faute de mieux*, si può definire appunto la 'contemporaneità' autentica di Zanzotto.

Ci sarebbe, a dire il vero, un termine particolarmente adatto a definirla, l'attività critica e saggistica di Zanzotto – cristallizzazione o cifra delle tre raccolte e, insieme, tendenza a superarne la lezione nell'ineffabile dell'inedito, del disperso, del riformulato. Quel termine – nelle molteplici accezioni ricostruite e impressegli da Giulio Ferroni – è «postumo»:

In questa costellazione semantica che tende progressivamente ad allargarsi, l'essere *dopo* del postumo, riferendosi comunque a un vivere che ha luogo al di là della persistenza delle sue radici originarie, si può concepire secondo punti di vista diversi: parlando dell'arte e della letteratura, *postumo* può riferirsi sia a chi stava in un prima e si trova a persistere vivo-morto in un dopo (al darsi postumo dello scrittore o dell'opera), sentito e rivissuto come lasciato e resto di un prima, sia a chi sta in un dopo e si sente irrimediabilmente al di là di un prima che pure riconosce come essenziale e determinante; insomma possono essere chiamati *postumi* un autore, un'opera, un'intera tradizione, come può essere chiamato *postumo* un lettore, un pubblico, qualcuno che si rapporta a quegli oggetti postumi. [...] *postumus* indica un modo particolare di essere alla fine: molto prossimo a *ultimus*, a *extremus* [...] definisce il proprio più specifico spazio semantico nel riferimento alla particolare posizione dell'ultimo nato nei confronti del chiudersi della vita del padre; nella catena numerale si inserisce all'opposto di *primus*, ma in un certo senso al di là di *ultimus*.⁴⁵

P.V. Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in *Profili di critici del Novecento*, cit., pp. 71-6; G. M. Villalta, *Postfazione a SL*, pp. 455-72.

⁴⁴ *Che senso ha, in letteratura, il re-censore?*, cit.

⁴⁵ G. Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, pp. 11, 15.

Il prestito ferroniano è, a sua volta, debitore dell'intuizione di Andrea Cortellessa – che non solo vi ricorre per distinguere talune qualità prospettiche, vocali e soggettive nella poesia zanzottiana (soprattutto all'altezza di *Vocativo*), ma procede a identificarvi la «tonalità fondamentale» di *Idioma* (tassello conclusivo della 'prima trilogia' più o meno 'pseudo'), nonché l'intero «spazio» della seconda, composta da *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*. Eppure, a uno sguardo più attento, anche questa fulminazione critica non mancherà di palesarsi per il sostanziale contrabbando zanzottiano che è. E, curiosamente, ancora sotto il segno di Montale – nella sua fattispecie diaristica e apocrifa:

Bisognerebbe soffermarsi sull'insieme di quei componimenti, ora disponibili al completo nel testo curato da Annalisa Cima, Angelo Marchese e Rosanna Bettarini. Non mi è ancora stato possibile studiare adeguatamente, finora, questa silloge. Certo è che quanto è apparso nel *Diario postumo* incompleto del '91 ha spesso nobiltà e valore, e che vi s'intravede la storia di un'amicizia vivificante con Annalisa Cima nel polverio dell'andata e ritorno, ripresa e abbandono dei temi montaliani di sempre, in una luce strana, obliqua, ma, infine, tutt'altro che funebre. È chiaro comunque che, se si accetta l'idea di un sottogenere quale la «letteratura d'oltretomba» (o anche «postuma» nel senso accennato da Ferroni) ormai di fatto rappresenta, si devono indovinarne tutti gli intrecci e gli aspetti svianti compresa la riduzione al minimo dell'aspettativa che vi è pre-inscritta.⁴⁶

E non è forse un caso che, tanto nel testo-testimonianza sulle «conseguenze marginali della catastrofe» – che in 'meridiano' si nomina (con Raboni) «insanabile, invisibile lacerazione tra natura e storia» –,⁴⁷ quanto in ciò che, in 'cantico' è (secondo un Cortellessa accordato in tonalità affini al Giudici saggista) il «fantascientifico dopobomba» della 'seconda trilogia', questa condizione «postuma» si faccia largo: come «andatura da sonnambulo o da semivivo» nel primo caso, come «bricoleur» o «mendico» nel secondo. Ed è proprio in questa seconda chiave che è possibile, per Cortellessa, avvicinare nuovamente poeta a poeta, ed entrambi al critico:

⁴⁶ A. Zanzotto, *Ripensando a Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale. Atti del Convegno – Firenze, 28-29 marzo 1996*, «Antologia Vieusseux», II, 6, settembre-dicembre 1996, pp. 141-6: 142; poi, con tagli e il titolo *Testimonianza*, in *Atti del seminario sul «Diario postumo» di Eugenio Montale. Lugano, 24-26 ottobre 1997*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999, pp. 157-62.

⁴⁷ PSN, cit., p. 220.

Il poeta, nonché mendicante, è dunque necroforo; ma anche netturbino. Dimensione squisitamente montaliana, divinata da Zanzotto nel primo saggio sul suo maestro più decisivo, da lui scritto ben prima che il tema si appalesasse nella poesia di Montale: dove l'uomo «è detrito» che «continua a gorgogliare nella belletta il suo "inno", e il suo inferno è il ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra».⁴⁸

Questi accostamenti sapientemente ignari non solo di ogni discriminazione categoriale o di genere, ma addirittura di ogni cronologia – consci insomma che, specie nell'ultimo Zanzotto, si assiste a quella «infinita reversibilità che gli antichi associavano al tempo ciclico, all'*Aion*» –,⁴⁹ rendono evidente, una volta di più, certa natura monolitica e indiscernibile della sua scrittura *tout court*, dove davvero la prosa critica è compartecipe e anzi «alibi» del percorso poetico.⁵⁰ E insieme tendono (anche in virtù di una parabola editoriale invero molto complessa, come fra poco si vedrà) – a frammentarla e a rassemblerla lungo i bordi di un chiasmo: storicamente contemporanea, ancorché intimamente postuma, la sua poesia; e «postuma», ancorché volutamente contemporanea, la sua saggistica. Replicando insomma di fatto – anche se in termini di cui, qui come altrove, non possiamo certo definire la filiazione – l'attenzione per le questioni e il lessico introdotti nella riflessione filosofica ma più in generale umanistica da quel Maurice Merleau-Ponty di cui Matilde Manara rintraccia le permanenze zanzottiane.⁵¹

Questa postumità richiama a sé un'immagine e una tipologia testuale. L'immagine è quella del poeta quasi settantenne chiamato a leggere, tra il dicembre 1989 e il febbraio 1990, alcune selezioni da un autore del passato (in questo caso, Giuseppe Parini) in occasione della seconda edizione di *Poeti in gara – Premio l'Aquilone*, rubrica ideata e curata da Giorgio Weiss all'interno dell'omonimo programma televisivo; e in particolare del poeta assente, per il secondo *round*, dagli studi televisivi, in collegamento con Roma direttamente da Pieve di Soligo. Contribuendo, insomma, e con rara esemplarità, a dare consistenza a quanto, per i microfoni ed i tipi dell'«Approdo» più e meno «letterario», aveva definito «sguardo di periferico»: «sempre fisso alle città, ai "centri"», eppure conscio che, come già

⁴⁸ A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, cit., pp. 19-20.

⁴⁹ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 284.

⁵⁰ Cfr. L. Bernardi, *Andrea Zanzotto: un'autobiografia della realtà*, cit., pp. 107-122: 107.

⁵¹ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., pp. 115, 117, 120, 142-3.

afferitava in un *Ritratto su misura* del 1960, da questi non lo aveva mai raggiunto «la forza, l'intimazione di un clima necessario. Nessuna città è stata per me, come dovrebbe essere, “categoria”». ⁵²

La tipologia testuale è proprio quella (invero tipicamente zanzottiana) dell'autoritratto – sotto forma, in questo caso, di *curriculum* autocompilato in terza persona, e pronunciato dalla voce della conduttrice Fiamma Betti:

Andrea Zanzotto è nato a Pieve di Soligo (Treviso) nel 1921. Laureato in lettere, ha sempre esercitato l'insegnamento. Ha cominciato a scrivere versi ben presto, ma la sua prima pubblicazione, la raccolta *Dietro il paesaggio*, è del 1951. La sua esperienza poetica, partita con questo libro dalla rielaborazione originale di motivi che erano stati dell'ermetismo, si sviluppa con *Elegia e altri versi*, del '54, e con *Vocativo*, del '57. Nella seguente raccolta, *IX Ecloghe*, del '62, dà inizio a un approfondimento del suo stile in senso sperimentalistico, incentrandolo sui problemi del linguaggio nel suo rapporto con la psicologia e la storia. Seguono allora le raccolte *La Beltà*, del '68; *Pasque*, del '73; *Filò*, in dialetto veneto; e la trilogia costituita da *Il galateo in bosco*, del '78, *Fosfeni*, dell'83, e *Idioma*, dell'86. Gli sono stati conferiti il «Premio Viareggio», il «Premio Montale-Librex» e il «Premio Feltrinelli» dell'Accademia dei Lincei per la poesia. Ha esercitato costantemente attività di critico letterario su numerosi giornali e periodici. ⁵³

Basterebbero queste poche righe (e verranno, a tempo debito, impugnate) per rintracciare, al di là di ogni differenza di timbro, gli estremi di una fedeltà. Come dimostrano le date di composizione di *Dietro il paesaggio* (1940-48) e gli scavi più e meno recenti attorno al periodo giovanile, è di certo avversativo e già «ritardatario» (se non, appunto, postumo) il segno sotto cui Zanzotto si distingue. ⁵⁴ Entro quel «ma» – unitamente all'allusione «ermetica» e al rapporto tra psicologia e storia – riverberano

⁵² A. Zanzotto, *Andrea Zanzotto*, in E. F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani a cura di Elio Filippo Accrocca. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 440.

⁵³ Nel corso della 'sfida' tra Elio Pagliarani e Vito Riviello, Fiamma betti precisa che i curriculum sono compilati dagli stessi poeti in gara (<https://www.youtube.com/watch?v=FN988oPFXaM&t=327s>; ultima consultazione: 26 dicembre 2021).

⁵⁴ Ma vedi A. Zanzotto, *Autoritratto* (1977), in PPS, pp. 1205-17: 1208: «Ho cominciato ben presto a “comporre”, quasi sempre versi, più raramente prosa; ma soltanto nel dopoguerra ho potuto cominciare a pensare ad una pubblicazione nel senso vero e proprio, perché non ero per nulla soddisfatto di quello che avevo critto, pur passandogli vicino».

chiaramente i sedimentati giudizi di Fortini, suo attento critico sin dalle prime prove,⁵⁵ e più di un cenno andrebbe fatto a quello «sperimentalismo» che di fatto assume – ma post-datandolo, significativamente, al '62 – il giudizio offerto da Pasolini su *Elegia e altri versi* entro un'orbita di «neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca».⁵⁶ Sono, come vedremo, tratti che accomunano pressoché ogni incursione ritrattistica zanzottiana;⁵⁷ e tuttavia, come se l'ennesima e concentratissima ricongiunzione dei fratelli-avversari entro un periodo critico e autobiografico non fosse sufficiente, a rifulgere davvero è la presenza di quell'ultimo periodo, entro il quale si materializza tanto la «costanza» espressa dall'avverbio quanto l'esplicitazione di una vertigine di oblio o dimenticanza sempre possibili (o già in atto). Le *Fantasie* usciranno di lì a un anno, e dunque lo Zanzotto critico è ancora inedito a ogni effetto; eppure, la *remarque* non fa che reiterare una 'costante', appunto, nel suo esercizio dello specchio. Nel 1985, ad esempio: quando, per la serie *Poeti al microfono*, appone subito dopo le generalità (nome, data e luogo di nascita, titolo di studio e università di conseguimento, professione) un significativo «Ha collaborato a vari periodici con interventi di natura critica e saggistica»; o, compiendo in questo senso un salto all'indietro di trent'anni, nel 1955 – quando rilascia per «Il Popolo di Milano» una densissima intervista sulla *Presenza dello scrittore nella vita italiana d'oggi* che lo presenta come «collaboratore di vari quotidiani e riviste».⁵⁸

Se Zanzotto ha sempre insistito, a più riprese e in sede pubblica, sulla coesistenza in lui di versificatore e di saggista, è dunque proprio in virtù di una costanza critica a lungo funestata dalla minaccia del cassetto o dell'inedito. E sarà allora il caso di chiudere questa carrellata esemplificativa e, insieme, la sezione incipitaria, con un ultimo significativo esempio: quello del *Ritratto su misura* compilato per l'antologia di Elio Filippo Accrocca nel 1960, entro la quale viene apposta una bandella

⁵⁵ Cfr. almeno F. Fortini, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 14, giugno 1952, p. 76. Id., *Le poesie italiane di questi anni*, cit.; Id., *Andrea Zanzotto e Andrea Zanzotto 2*, in *Breve secondo Novecento*, cit., pp. 1188-91.

⁵⁶ P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo* (1956), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1213-28: 1213, 1220.

⁵⁷ Cfr. M. A. Grignani, *Lapilli per Zanzotto critico*, in *Il terzo mestiere*, cit., pp. 102-16; poi in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, cit., pp. 23-42. Cfr. anche P. Belzoni, *Brusii, umidori, cristallinità*, cit.

⁵⁸ A. Zanzotto, *La presenza dello scrittore nella vita italiana d'oggi. Risponde alla nostra inchiesta Andrea Zanzotto*, «Il Popolo di Milano», 5 aprile 1955.

bibliografica che recita, alla voce *In preparazione*, «Una raccolta di racconti e prose varie (Premio Istituzione Cino del Duca, 1958) – Una raccolta di saggi di varia letteratura – Una raccolta di versi». ⁵⁹ Se dietro queste diciture non si stenta a riconoscere *Sull'Altopiano e IX Ecloghe* in prima e terza posizione, che ne è stato di quel titolo saggistico e mediano?

2. *Prospettare un consuntivo: possibili prefazi*

Tra le conversazioni sino a qui non riportate, un posto speciale andrà riservato ai *Colloqui con Nino*, libro di «storie, parabole e profezie» del funambolico compaesano di Zanzotto, Antonio Mura. ⁶⁰ Ebbene, all'interno *Il canto della terra*, questo incatalogabile 'a parte', scarsamente circolato ma di grande efficacia quale via d'accesso all'opera zanzottiana, diviene epicentro di una notizia divulgata a partire da una tesi dottorale ancora inedita, incentrata sulla corrispondenza tra Vittorio Sereni e Zanzotto:

All'atto della pubblicazione il progetto se lo portava dietro da almeno un trentennio, se è vero che nel '79 a Sereni propone per la collana delle «Silerchie» del Saggiatore «un dattiloscritto già abbastanza lungo e strutturato», ordinato quattro anni prima e contenente delle «Conversazioni con Nino» che potrebbero anche essere aumentate «dato che il protagonista, con i suoi 87 anni, è ben vivo e vegeto e fantasticante». ⁶¹

È peraltro noto che, all'interno del recente volume *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma* (dietro il quale si staglia, tuttavia, l'ombra del convegno internazionale dell'ottobre 2014), due importanti contributi (firmati rispettivamente da Roberto Cicala e Giuseppe Sandrini) abbiano fatto luce sul rapporto epistolare intrattenuto da Zanzotto con la casa editrice Mondadori; e, in special modo, con gli amici Vittorio

⁵⁹ Id., *Andrea Zanzotto*, cit., p. 440.

⁶⁰ Id. (a cura di), *Colloqui con Nino*, fotografie di V. Cottinelli, Pieve di Soligo, Grafiche V. Bernardi, 2005. Cfr. al riguardo A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 99.

⁶¹ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 167. Cfr. anche A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 10 marzo 1979*, in S. Volpato, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto. Analyse de la correspondance entre Andrea Zanzotto et Vittorio Sereni*, relatori G. Sangirardi, G. Bongiorno e S. Dal Bianco, Université de Lorraine, Nancy-Università di Siena, 2020, p. 466.

Sereni e Marco Forti lungo il ventennio 1950-1970.⁶² La contingenza riportata nel carteggio, a ben vedere, sembra assumere i contorni di una vera e propria situazione-tipo nel rapporto tra Zanzotto e Sereni; e, qualora se ne osservino ulteriori corrispondenze, si può anzi dire che vanta un precedente assolutamente illustre. Infatti – come emerge dal carteggio –, già trent’anni prima dell’apparizione nella «Collezione Saggi di Letteratura» Mondadori di *Fantasie di avvicinamento* (prima ‘anta’ della trilogia saggistica), Zanzotto aveva reso nota a Sereni prima e a Marco Forti poi l’intenzione di dare alle stampe una raccolta di quelli che, ad altezze diverse, definisce «scritti» o «articoli critici». È così possibile reperire proprio tra le missive conservate presso l’Archivio Mondadori alcune tracce estremamente significative e utili a ricostruire i dettagli minimi di una possibile storia (o anti-storia) editoriale delle prose (e, in particolare, delle prose critiche ‘scelte’) zanzottiane.

La prima testimonianza in merito – indirizzata a Sereni – è datata giugno 1963. Sullo sfondo, si percepisce la difficile gestazione, per Vallecchi, di *Sull’Altopiano* (già prospettata nel 1961 con un altro titolo, selezionato sempre a partire dalle prose, e cioè *La lunga catena* per l’editore Ferriani); considerata – come spesso accade in Zanzotto – una raccolta di scritti poco impegnativi, non reputata idonea alle collane Mondadori e da pubblicarsi quindi in sordina onde scongiurare il pericolo di lasciarla «dispersa».⁶³

Caro Vittorio,

Io ho inviato a Debenedetti un mio dattiloscritto di vecchi racconti per un’eventuale pubblicazione nelle Silerchie. Sono passati otto mesi e non mi ha ancora scritto niente. Io non ci tengo molto a pubblicare quelle cosette ma in fondo mi spiace non aver avuto nemmeno un cenno. Debenedetti mi ha proposto di mandargli anche i miei scritti critici per farne ugualmente una silerchia, ma se agisce in questo modo credo che mi convenga lasciar perdere. Non riesco a capire perché si comporti così assurdamente, e ad evitare complicazioni del genere penso che potrei puntare sul Tornasole. Che ne dici? O forse i programmi sono già saturi per anni? Questo per la critica (che poi è una divagazione, adatta quindi, credo, alla collana), per i racconti cercherò di trovare una minore, che me li stampi in sordina.⁶⁴

⁶² Cfr. R. Cicala, *Zanzotto «in su la cima». Sulle lettere editoriali dell’esordio in Mondadori e del rapporto con Sereni* in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma*, cit., pp. 159-70; e G. Sandrini, *Una voce dalla periferia. Cronache poetiche e progetti editoriali nelle lettere di Zanzotto a Sereni (1948-1962)*, ivi, pp. 219-32.

⁶³ Cfr. A. Zanzotto, *Lettera del 27 agosto 1961 a Vittorio Sereni*, ora in S. Volpato, op. cit., 312-3.

⁶⁴ Id., *Lettera del 15 giugno 1963 a Vittorio Sereni*, ora in S. Volpato, op. cit., 383-4.

Grazie a questa lettera, veniamo a conoscenza di alcuni fatti estremamente significativi. In primo luogo, che un primo, embrionale progetto di pubblicazione delle «prose» (comprehensive di «racconti» e «scritti critici») doveva avere luogo presso la «Biblioteca delle Silerchie» diretta da Giacomo Debenedetti. Successivamente, che – dovendo esprimere un giudizio di valore – Zanzotto segnala di voler anteporre i secondi ai primi; e infine che, almeno in un primo momento, una certa irreperibilità editoriale di Vallecchi lo avrebbe fatto propendere (forse anche ‘sibillinamente’) per la pubblicazione di tali «divagazioni» nel «Tornasole» – dove l’anno precedente aveva già dato alle stampe, *obtorto collo*, le *IX Ecloghe*.⁶⁵ Ed è proprio nel fare ritorno polemicamente su quella che definisce senza mezzi termini «pubblicazione fasulla» che Zanzotto lascia trapelare, in controluce, tutta la sfiducia che ripone nei «saggi», di poetica in specie – a parziale giustificazione di una certa tardività nell’esporsi in merito:

Ho letto la tua risposta al questionario di «Nuovi argomenti» e in generale condivido i tuoi punti di vista. Tra qualche tempo ti scriverò di questo a parte, quando avrò terminato di leggere il fascicolo. [...] Una cosa è certa: che molti giovanotti sono tanto più ricchi di logica quanto più poveri di doti poetiche. Ma forse per la poesia di questo momento, meno se ne hanno meglio è: sento anch’io che è giunto il tempo per dipingere, certo come sono di non esistere, in questo campo, ma altrettanto certo di saper giustificare con un saggio la mia impotenza e nullità. Per la mia posizione ti avverto di un mio scritto sui *Novissimi* in «Comunità» di maggio. Se per caso avrai tempo di vederlo ne sarò contento. E aspetto la vostra rivista.⁶⁶

⁶⁵ All’inizio «Il Tornasole» doveva chiamarsi (forse per analogia con «La Medusa») «La Sibilla». Ma Zanzotto, intenzionato quanto mai a distanziarsi da ogni possibile affiliazione con la koinè ermetica e antimoderna, ne è fiero oppositore. [...] Cfr. S. Volpato, op. cit., e R. Cicala, *Zanzotto «in su la cima»*, cit. Una curiosità circa il titolo della collana viene da A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 9 agosto 1961*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 310-1: «Altri nomi per la collana? Non saprei: “Diapason” (troppo ambizioso?) “Il tripode” (sibillino anche questo?), “Tastiera”, “Semaforo”. Ma non vorrei dir corbellerie. E perché no il tuo “Triperuno”?», dove l’ultima proposta – evidentemente additato come sereniano da Zanzotto – non tarderà a divenire iperonimo di *Laborintus*, *Erotopagnia* e *Purgatorio de l’Inferno* di Edoardo Sanguineti.

⁶⁶ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 1° luglio 1962*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 360-1.

I riferimenti sono molteplici: si va dal numero 55-56 di «Nuovi Argomenti»⁶⁷ – contro il quale Zanzotto scocca i propri dardi – al saggio sui *Novissimi* del 1962,⁶⁸ fino a quella «vostra rivista» che altro non è se non «Questo e altro», come testimonia la risposta di Sereni:

Riceverai a giorni la nuova rivista. Tieni presente ancora una volta che la tua collaborazione è molto desiderata e che certe ragioni di cui parli nella tua ultima lettera, anche a proposito del confuso numero di «Nuovi Argomenti», potrebbero trovare nel secondo numero della nostra rivista la loro sede ideale.⁶⁹

Due incisi. La missiva del 1962 è la medesima con la quale Sereni comunica a Zanzotto l'invio di un libro che «pensa gli piacerà davvero»: si tratta di quel *L'Âge d'homme* di Michel Leiris che tanto risuonerà, in seguito, nelle pagine zanzottiane di commento e di traduzione.⁷⁰ Così come la risposta di Zanzotto tradisce tanto la volontà quanto l'impossibilità di partecipare al secondo numero di «Questo e altro».⁷¹

Tornando invece rapidamente al 1963, sarà il caso di osservare come la risposta di Sereni – che, di sorvolo, lamenta la superficialità coatta con la quale ha affrontato la lettura del testo che in quest'occasione Zanzotto è invece riuscito a scrivere per il terzo numero di «Questo e altro», «piaciuto molto a Gallo e a Pampaloni»⁷² – non si fa attendere; e gli prospetta una pubblicazione per quel «Tornasole» entro il quale avevano avuto l'*imprimatur* le *IX Ecloghe*:

Per quanto riguarda Debenedetti, posso dirti che le Silerchie hanno dovuto limitare i loro programmi. È probabile che Debenedetti si trovi ora imbarazzato, avendo a suo tempo mostrato interessi per te. Ritengo faresti bene a scrivergli, e scusa se non lo faccio io per

⁶⁷ 7 domande sulla poesia, «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962 (con interventi di Baldacci, Bertolucci, Caproni, Devoto, Forti, Leonetti, Luzi, Montale, Pagliarani, Pasolini, Pedio, Pignotti, Roversi, Sereni, Siciliano, Solmi S., Vivaldi e Zolla); cfr. M. Desiati, *Nuovi Argomenti*, «L'Ulisse», 5-6, dicembre 2006, pp. 53-4: 53.

⁶⁸ A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit.

⁶⁹ V. Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 6 luglio 1962*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 362-4.

⁷⁰ Ivi. Cfr. anche A. Zanzotto, *Postfazione a «Età d'uomo» e Fiches Leiris*, AD, pp. 193-213.

⁷¹ Cfr. Id., *Lettera a Vittorio Sereni del 1° settembre 1962*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 366-7: «Devo scrivere e riscrivere la stessa cosa decine di volte. E poi vorrei anche riprendere il tuo discorso, il tuo veramente decisivo intervento, che ho letto parecchie volte, e postillato. Sai dire cose fondamentali, senza perderti in arzigogoli [...] Pur con ovvie differenze di “generazione” io condivido perfettamente quanto dici: ma sento la spinta a superare le pur giuste linee di ipotesi in una normatività di cui il desiderio è tanto più tremendo quanto meno essa è probabile». Zanzotto si riferisce, evidentemente, a V. Sereni, *Ipotesi o precetti?*, in «Questo e altro», I, 1, 1962, pp. 61-4.

⁷² A. Zanzotto, *A faccia a faccia*, cit.

ragioni di delicatezza. Quando avrai definito questa questione, potremo parlarne in termini del tutto concreti con Gallo, per il Tornasole. Sei d'accordo?⁷³

Al che Zanzotto, pur deviando dall'argomento nelle successive conversazioni, si mette silenziosamente all'opera. Ne reca le tracce un biglietto di auguri natalizi inviato a Marco Forti a fine 1964:

Natale 1964
Capodanno 1965

Carissimo,

Intanto grazie degli auguri che ricambio di cuore a te e famiglia. Come va? Io sto cercando di mettere a posto i miei vecchi articoli di critica letteraria, con una mezza intenzione di pubblicarli nel corrente anno. Un volumetto ne verrebbe fuori.⁷⁴

E veniamo così al marzo 1965 – allorché Sereni chiede a Zanzotto se ha «intenzione di pubblicare un libro nello “Specchio” nel corso del '66». È proprio nel gesto con il quale quest'ultimo nega recisamente questa possibilità – dietro il quale si scorge già, in filigrana, l'intenzione di «far esplodere la “lingua” sino al punto in cui non resta che la “parola”» preminente nella *Beltà* –, che fa nuovamente ritorno il discorso attorno a una raccolta di saggi:

posso dirti subito che lo escludo. Ho molto materiale, ma non intendo nemmeno pubblicarlo in riviste, per ora; credo di dover attraversare in silenzio pesanti nubi di cloro, di yprite. Nemmeno respirare; attenzione. Piuttosto vorrei dirti qualcosa dei miei pochi e deboli scritti, per così dire, critici o di «immediati dintorni» (per altro io non riuscirei a dare un libretto composito e «brulicante» come il tuo; sarebbe più un mattone, più sussiegoso, purtroppo). Si era parlato, ricordi, di una Silerchia. Ora che questa collana non c'è più avrei pensato a quella più importante (La cultura?) Ma chissà se il Giacomino vorrà e poi saranno in tutto 150-200 pagine, forse meno. Ho parlato anche con Mursia e se riuscirà a trovare un editore qualsiasi (Non il Neri pozza però questa volta) mi arrangerò in qualche modo. Comunque io il libretto lo avrei pronto, penso, per l'autunno.⁷⁵

⁷³ V. Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 25 giugno 1963*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 385-6.

⁷⁴ A. Zanzotto, *Lettera a Marco Forti del Natale 1964-Capodanno 1965*, inedita, conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME) e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, fascicolo «Zanzotto, Andrea», sezione «Segreteria Editoriale Autori Italiani». In risposta, cfr. M. Forti, *Lettera ad Andrea Zanzotto dell'11 gennaio 1965*, inedita, ivi.

⁷⁵ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 22 marzo 1965*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 408-9.

Anche qui, alcuni dettagli sopraggiungono ad arricchire la lettura dell'epistolario; e il primo è senza dubbio il riferimento, in forma pressoché di antonomasia, agli *Immediati dintorni* per nominare il proprio «sussiegoso» progetto di raccolta critico-saggistica. L'elemento, di per sé dimesso e quasi reverenziale, contribuisce a rafforzare la tesi che fa della raccolta di prose sereniane del 1962 un vero e proprio archetipo – se non a un livello macrotestuale, percepito come irraggiungibile nel suo «brulicare», quantomeno a un livello di poetica; e non andrà scordato che, negli stessi termini e a distanza di pochissimi anni, lo stesso Giudici la nominerà quale modello esplicito del suo primo (e curiosamente, come quello di Zanzotto, incompiuto) consuntivo saggistico, già nominato *Fuochi di retroguardia*. In quale senso l'operazione sereniana in prosa convinca e stimoli i poeti, si fa chiaro in una lettera di un mese prima, datata febbraio 1965, che fa invece riferimento a *L'opzione e allegati*:

Vedo con piacere che la tua *Opzione* viaggia benissimo. Ed è un racconto valido e innovatore: ma è la poesia che alla fine conta di più, anzi vale a segnare una fede, uno stacco, un atteggiamento diverso al confronto con qualsiasi prosa, un deciso scegliere che non viene mai meno.⁷⁶

Come già segnalava Gian Mario Villalta nel suo *Commento e note alle prose*, nel pubblicare *Sull'Altopiano* Zanzotto lasciava di fatto aperto «un campo di oscillazione abbastanza ampio», sottotitolandole *Racconti e prose*.⁷⁷ Il modello sereniano potrebbe avere, in questa scelta e nelle seguenti, un peso non trascurabile. E ha in un certo senso ragione, Andrea Cortellessa, a racchiudere la produzione non-poetica di Zanzotto sotto il comune appellativo di «prose» quale «“testo a fronte” del corpus poetico»; nella misura in cui, cioè, quanto più la prosa guadagna terreno ed estensione nelle scritture dei poeti, è davvero la poesia a «segnare una fede». ⁷⁸ Siamo, peraltro, entro quel perimetro compositivo della *Beltà* che, anche da una prospettiva critica, significa soprattutto – come ha osservato Matilde Manara – «forte interferenza della poesia sulla prosa saggistica». ⁷⁹ Di lì a pochi mesi, Zanzotto richiederà

⁷⁶ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 28 febbraio 1965*, ivi, pp. 404-5. Cfr. anche V. Sereni, *L'opzione e allegati*, Milano, Scheiwiller, 1964.

⁷⁷ G. M. Villalta, *Commento e note alle prose*, cit., p. 1685.

⁷⁸ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 28 febbraio 1965*, cit.

⁷⁹ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 43.

all'esperto montaliano Marco Forti delucidazioni in visione di un testo che sta redigendo: «P.S. Sai dirmi se esista uno studio su Montale che tratti — settorialmente — il tema del “residuo” e della “scoria”?»: ⁸⁰ domanda alla quale Forti non sa rispondere:

Non posso darti nessuna particolare informazione su qualche scritto montaliano che parli settorialmente del tema del «residuo» e della «scoria». So, come tu sai, che il primo a tirar fuori il valore della «non poesia» di Montale è stato Contini nei suoi famosi vecchi saggi. [...] Ma ti ripeto, non so di nessuno che abbia studiato settorialmente l'argomento. ⁸¹

Il testo in questione è, ovviamente, *Sviluppo di una situazione montaliana (escatologia/scatologia)*, di cui qualche mese più tardi Zanzotto darà poi notizie a Giovanni Giudici:

Ho quasi terminato, con pena enorme, il contributo per Montale centrato sul tema della scoria, nella sua evoluzione fino a “Botta e risposta”. Già avevo scritto anni fa su questo argomento: in forma assolutamente neutra sia allora che attualmente. ⁸²

Al di là della modestia quasi umiliata con la quale si approssima a parlare dei suoi scritti critici, sarà necessario ricordare che, proprio nel momento in cui più comincia a farsi sentire più violentemente l'interferenza sulla prosa da parte della poesia, Zanzotto ritorna sull'idea di cristallizzare i primi esiti saggistici entro una raccolta che ne conservi, in una qualche misura, la cifra – temendone forse un'immedicabile ustione.

Ad ogni modo – per ritornare, col racconto, a inizio anno – sarà bene dire che Sereni risponde, il 30 marzo 1965, ipotizzando una possibile uscita per il Saggiatore:

Carissimo Andrea,

Segno dunque per il '67 la data possibile di un tuo nuovo libro nello Specchio.

Ho accennato ad Alberto il tuo progetto per il libro di prose, critiche o meno. Ti dicò senz'altro che per La cultura è molto improbabile,

⁸⁰ A. Zanzotto, *Lettera a Marco Forti dell'11 agosto 1965*, inedita, conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME) e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, fascicolo «Zanzotto, Andrea», sezione «Segreteria Editoriale Autori Italiani».

⁸¹ M. Forti, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 17 agosto 1965*, inedita, ivi.

⁸² A. Zanzotto, *Lettera a Marco Forti del 23 novembre 1965*, inedita, ivi.

e peccato davvero che non esistano più le Silerchie. Ma in ogni caso sarà bene che tu ce lo mandi, se non altro per un riorientamento (e tieni presente che le decisioni del Saggiatore vengono prese da un comitato diverso da quello della Mondadori). Intanto, per tener vivo il discorso, mandami un piano del volume; essere più orientati sin da questo momento faciliterebbe le cose.⁸³

Un mese e mezzo dopo, Zanzotto replica, prospettando di fatto un proto-indice di scritti critici:

Ritorno, con qualche chiarimento che mi chiedesti, sulla storia della mia possibile raccolta di articoli critici. Si tratterebbe di circa una ventina di scritti, di lunghezza variabile dalle quattro alle venti cartelle più o meno normali, su argomenti vari: ad es. Luzi, Solmi, Ungaretti, Montale, Michaux, Éluard, interventi e risposte; comunque sono cose che tu devi aver veduto almeno in parte su questa o quella rivista. Ne verrebbe, penso, un volumetto sulle 150-200 pagine.⁸⁴

È dunque al maggio 1965 (e orientato al Saggiatore) che si può datare il primo ancorché spettrale esoscheletro che, tre decenni più tardi, troverà la propria forma definitiva e tripartita per Mondadori. È oltremodo arduo comporre esaustivamente l'elenco del 'numer delle *venti*', che Zanzotto peraltro compila in termini forse anche volutamente lacunosi; ma si può affermare con certezza quantomeno che a quest'altezza i tre futuri momenti critici confluiscono in un progetto unitario, forse anche a causa della dichiarata esiguità del materiale. Lo segnala la confluenza dei testi su Luzi e Solmi (afferenti a *Aure e disincanti*) e di quelli su Ungaretti, Montale, Michaux, Éluard (successivamente in *Fantasie di avvicinamento*); oltre, ovviamente, a quel generico «interventi e risposte» che sottintende elementi eterogenei – quali, ad esempio, il già citato scritto su Leopardi in risposta a Carlo Bo per «Questo e altro» (*Fantasie di avvicinamento*), il «breve intervento a proposito di un'intervista di Vittorini» per l'«Approdo letterario» (*Aure e disincanti*) e una variegata serie di (per l'appunto) «interventi» (come suona, ad esempio, il primo titolo redazionale di *Una poesia ostinata a sperare*, del 1959) e «risposte» (come suona, invece, quello d'autore alle «otto brevi» domande costituenti l'intervista sottopostagli per un opuscolo

⁸³ V. Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 30 marzo 1965*, ora in S. Volpato, op. cit. p. 410.

⁸⁴ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 12 maggio 1965*, ivi, p. 411.

pubblicitario per la collana «Il Tornasole», nel 1962), poi pubblicate in *Prospezioni e consuntivi*.⁸⁵

È dunque un ‘saggio’ di Zanzotto critico *tout court* quello proposto, a questa altezza, dal poeta; ed è assecondando questa volontà che Sereni, pur dovendogli negare la tanto agognata pubblicazione per il Saggiatore nei tempi brevi, decide di aiutarlo come può nell’impresa:

Caro Andrea,

due righe a proposito del libro di saggi che stai preparando.

Il Saggiatore ha molta carne al fuoco e non sarebbe in grado di realizzarne un’edizione con la necessaria tempestività. Per quanto riguarda il Tornasole, tenderei a non rendere sistematica la pubblicazione di testi di critica letteraria: quelli che vi sono già apparsi vanno considerati eccezioni. Sei, quindi, senz’altro libero di accettare la proposta di Vallecchi; va da sé che dovrai considerare questa «liberatoria» come «liberatoria *una tantum*» per questo specifico volume. Resti, con soddisfazione che spero corrisposta anche da te, nostro autore.⁸⁶

In seguito, come si evince dalle comunicazioni interne alla casa editrice, Sereni provvederà in effetti a fornirlo dell’autorizzazione necessaria alla pubblicazione *extra-mœnia* del suo volume di saggi; non fosse che, evidentemente, presso Vallecchi la situazione ristagna – spingendo Zanzotto a sollecitare, questa volta, Marco Forti, complice la chiusura del «Tornasole» e l’uscita per le «Silerchie» di *Gli «orecchini» di Montale* di D’Arco Silvio Avalle nel dicembre 1965:

Ho saputo che la collana del «Tornasole» cessa. È vero? In caso affermativo ti pregherei di voler intervenire ancora una volta [...] perché finalmente si provveda a buttare in bancarella le *IX Ecloghe* (assolutamente introvabili presso i librai [...]). [...] Io desidero molto che sparisca tutta questa roba vecchia, colla speranza che si voglia procedere a una nuova edizione tra qualche anno. *Dietro il paesaggio* è esaurito da tempo, e da molti è stata veduta come un declassamento la mia pubblicazione nel «Tornasole» (anche se non è vero). Non mi sento di pubblicare cose nuove se in qualche modo non si vengono a sistemare le vecchie. [...] Ho veduto che le «Silerchie» hanno ripreso con il bel saggio di Avalle. Pensi si tratti di un’eccezione o che la collana continui? È per i miei scritti critici (non molti né ponderosi), per i quali avevo avuto il permesso di rivolgermi a Vallecchi, dato che appunto sarebbero stati destinati

⁸⁵ Id., *L’italiano siamo noi (otto brevi risposte)* (1962), PC, pp. 1104-6.

⁸⁶ V. Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 9 luglio 1965*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 412.

alle «Silerchie» se non fossero cessate. Del resto sento anche dire che la stessa Vallecchi forse sarà assorbita dalla Rizzoli. È vero?⁸⁷

La lettera di Zanzotto, pur temperando le punte polemiche di qualche anno prima, continua a tradire il certo malcontento cagionatogli dall'inclusione delle *IX Ecloghe* all'interno della collana sperimentale diretta da Sereni e Niccolò Gallo – forse non realizzando a pieno di rappresentare, nei confronti della collana, l'autentica testimonianza (ma si potrebbe dire anche della *Ragazza Carla* di Pagliarani) di quel «segno esclusivo dei valori letterari» ai quali «Il Tornasole» si consacrava; ad ogni modo ben più di quanto, viceversa, non fosse la destinazione editoriale a dover dar lustro alla raccolta.⁸⁸ In ogni caso, si registra la risposta negativa da parte di Forti – il quale, rimandando nuovamente a un colloquio con Debenedetti, di fatto tenta di smarcarsi da ogni responsabilità:

Quanto infine alla Silerchia di Avalle ti debbo dire che credo si tratti di un volume unico e non di una vera e propria rinascita delle Silerchie. Temo quindi che per ora non vi sia possibilità per i tuoi saggi. Ad ogni modo dovresti chiedere a Giacomino.⁸⁹

Debenedetti, com'è noto, morirà meno di un anno dopo; e lo scambio che, nel marzo 1966, Zanzotto intrattiene con Marco Forti è, di fatto, l'ultima testimonianza nota allo stato delle ricerche di questa prima gestazione saggistica senza titolo – prima di quella, intrapresa due decenni più tardi, per la «Collezione Saggi di Letteratura» di Mondadori. Nonostante quelle che Balduino definisce le «sollecitazioni» che da più parti gli vengono, Zanzotto sembra con il passare degli anni – nonché con il progressivo, e all'apparenza controintuitivo, intensificarsi dell'attività saggistica e critica – ad approfondire quello «stacco» tra la poesia e qualsivoglia prosa, «deciso scegliere che non viene mai meno».⁹⁰ Forse anche per questo, all'atto di declinare le

⁸⁷ A. Zanzotto, *Lettera a Marco Forti del 2 marzo 1966*, inedita, conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME) e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, fascicolo «Zanzotto, Andrea», sezione «Segreteria Editoriale Autori Italiani».

⁸⁸ *Il Tornasole. Collezione di letteratura diretta da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni*, Mondadori, 1962.

⁸⁹ M. Forti, *Lettera ad Andrea Zanzotto del 7 marzo 1966*, inedita, conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME) e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, fascicolo «Zanzotto, Andrea», sezione «Segreteria Editoriale Autori Italiani».

⁹⁰ Cfr. A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 28 febbraio 1965*, cit.

proprie generalità nel 1970 in sostegno al PSI, si indicherà – secondo l’opera edita – come «poeta e narratore».⁹¹

3. *Il «poco» e il «soppresso»*

Si può dunque affermare con una discreta dose di certezza che la storia della ‘critica della critica’ zanzottiana, cominciata *ex abrupto* nel 1970 con l’antologizzazione dello scritto su Noventa e proseguita nel 1974 con il volume monografico di «Studi novecenteschi» a lui dedicato – contiene in sé i germi della ‘postumità’ zanzottiana; se è vero insomma che, nella *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, la rettifica finale di Armando Balduino – che rinvia ogni bilancio «al momento in cui, cedendo finalmente alle sollecitazioni che in questo senso gli rivolgono da tempo amici ed editori, Zanzotto consentirà a raccogliere in volume la sua produzione saggistica» –, ha valore di ‘simbolo’ e di ‘sintomo’ per una storia segreta dell’ulteriore trilogia *Fantasie di avvicinamento-Aure e disincanti-Prospezioni e consuntivi*.⁹²

Il contesto entro cui prende parola lo studioso – che già l’anno prima si era avvalso della collaborazione di Zanzotto per la voce *Ungaretti* del *Dizionario critico della letteratura italiana* allestito sotto la direzione di Vittore Branca –, assume sin dall’*incipit* i connotati di un reintegro «doveroso» nei riguardi del «solo argomento che, per cause disparate, non sia stato affrontato espressamente»; e di una sua strenua difesa contro ciò cui la definizione stessa – «l’attività tutt’altro che secondaria, e solo in apparenza estemporanea, che Andrea Zanzotto è venuto svolgendo anche come critico e saggista» – si proponeva di alludere in termini pregiudiziali e a compendio parziale delle «disparate cause» di cui sopra.⁹³

Se l’intervento di Balduino si premura di mappare di fatto per la prima volta – soffermandosi su alcuni esiti giudicati esemplari e insistendo sulla lacunosità delle informazioni in suo possesso – una buona percentuale dei saggi che, di lì a quindici

⁹¹ Id., *Perché sono con il PSI*, «Avanti!», 3 giugno 1970.

⁹² A. Balduino, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, cit., p. 344.

⁹³ Ivi, p. 341.

anni, sarebbero confluiti via via entro le tre principali raccolte Mondadori, è altrettanto vero che di fatto genera, assieme agli ulteriori innesti bibliografici – Nuvoli, Bolzonello, Falchetta, per quanto riguarda la stagione inedita dei saggi; Abati e Cortellessa (oltre, naturalmente, a *Fantasie di avvicinamento, Aure e disincanti, Prospezioni e consuntivi*) per quanto concerne invece gli ultimi trent'anni –, una vera e propria costellazione, sempre più nutrita tra il 1974 e il 2021 ma ancora «attivante». Ed è quindi a partire da quest'ultima che si vuole tentare l'affondo nei testi critici e saggistici zanzottiani, tentando in primo luogo di mettere in luce, da un punto di vista quantitativo, il rapporto che intercorre tra testi 'raccolti' e 'dispersi'; e quindi, qualitativamente, avvicinando le differenze strutturali tra il primo proposito di libro di saggi e quella che poi andrà precisandosi quale «seconda improbabile trilogia».⁹⁴

Sarà infatti doveroso ricordare che la voce *Ungaretti* è solo una delle innumerevoli *fiches* critiche zanzottiane disperse tra volumi e periodici; e che la sola bibliografia cortellessiana si premura, oggi, di fare luce su ciò che sino alla bibliografia di Velio Abati si configurava come un *corpus* compatto ancorché per nulla organico. La selezione operata da Zanzotto in sede redazionale lascia infatti fuori centinaia di interventi, biforcando ulteriormente i destini di quelle che, nate come bibliografie della critica, assumono oggi agli occhi dello studioso il valore di 'radiografie' – dove ciò che conta non è, insomma, quanto o cosa si recupera e si scheda ma quanto o cosa del recuperato e dello schedato *non* si fa poi antologia. Nemmeno in questo caso, tuttavia, bisognerà stupirsi, trattandosi – come confermano le recenti pubblicazioni delle *Disperse e altre poesie 1937-2011* e delle *Traduzioni trapianti imitazioni*, occasionate dal centenario della nascita – di un'operazione tipica di Zanzotto. Come confiderà a Sereni alla richiesta di quest'ultimo di trarre dall'opera sino ad allora edita un'antologia (siamo nel 1962), Zanzotto replicherà:

vi sono certe difficoltà da superare: tu sai benissimo che quanto ho pubblicato finora è già antologia, perché si tratta di un «poco» che sottintende dieci volte tanto di «soppresso». Non è questione di superbia, davvero non saprei, in un'antologia globale, quali componimenti sacrificare e quali scegliere. Comunque, se credete opportuno fare quest'antologia si potrà vedere.⁹⁵

⁹⁴ G. M. Villalta, *Novità di una riedizione*, SLII, p. 464.

⁹⁵ A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 13 novembre 1962*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 378-9.

Insomma: come chiosa Villalta, «altri autori, di cui sicuramente Zanzotto conserva spunti scritti o trascritti da interventi pubblici, non hanno guadagnato l'ammissione».⁹⁶ Sarà allora forse il caso di considerare i testi contenuti in *Fantasie di avvicinamento*, *Aure e disincanti* e *Prospezioni e consuntivi*, se non alla stregua delle antologie, quantomeno solidale nei modi e negli intenti; a ulteriore riprova, del resto, che anche a un livello pragmatico «la prosa zanzottiana funziona come la poesia»; e al contempo fornisce ai versi una via d'accesso tra il «rbdomantico» e l'autoesegetico:

le prose di Zanzotto – più che in casi simili al suo, mi pare – sono davvero il testo a fronte della sua poesia: al di là del loro valore autonomo ne rappresentano – per proseguire la metafora 'provenzale' del «senhal» – la «razo» oltre che la «vida».⁹⁷

Un occhio ai numeri, anche in questo caso, supplisce o meglio prelude a un'analisi più compiuta. Le prime edizioni di *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti* (ampliate nel 2001 in occasione della riedizione dei due volumi sotto il comune titolo di *Scritti sulla letteratura*) contano rispettivamente 46 e 51 saggi; ai quali si aggiungono (come nota Villalta) i 15 *Scritti critici (1984-2001)*, quasi esclusivamente afferenti a questo secondo progetto, se si eccettua la *Divagazione su temi leopardiani*, quarto nella serie degli interventi in merito.⁹⁸ A questi, vanno aggiunti i 24 scritti inediti contenuti in *Prospezioni e consuntivi* – 28, se si considerano i 4 ristampati e afferenti, con l'eccezione di *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, a AD: *I «Novissimi»*, *Nei paraggi di Lacan*, *Per Paul Celan*.⁹⁹ Un totale di 136 scritti critici, ai quali – volendo procedere a un incrocio con i dati bibliografici a nostra disposizione (principalmente il *Saggio* di Falchetta e la scheda di Cortellessa dedicata ai 'principali' scritti non raccolti) – si tratterebbe di aggiungere i circa 172 testi (a cui nuove ricerche potrebbero aggiungere qualche unità) ripartiti in interventi, interviste e testi prefatori; per un complessivo di circa 310 testi. Si parla dunque di circa un terzo della produzione

⁹⁶ G. M. Villalta, *Novità di una riedizione*, cit., p. 465.

⁹⁷ A. Cortellessa, *Il canto della terra*, cit., p. 161.

⁹⁸ Cfr. A. Zanzotto, *Divagazione su temi leopardiani* (1999), AD, pp. 432-44; i restanti tre – *A faccia a faccia*, *Leopardi e Ranieri*, *Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana* – figurano invece in FA, pp. 125-42.

⁹⁹ Cfr. FA, pp. 177-206; AD, pp. 24-9, 171-6, 345-9; e PC, pp. 1107-13, 1161-90, 1211-6, 1332-7.

di Giudici e, come vedremo, meno di un decimo di quella di Raboni.¹⁰⁰ Certo, discorsi del genere si muovono appunto entro una densità strettamente quantitativa, e non hanno alcuna attinenza né ambizione a muovere al qualitativo; ma valgon bene a mettere in mostra come, a differenza di altre esperienze poetico-critiche, Zanzotto non condivide se non per un breve tratto di strada la vocazione (e, perché no, l'esigenza) giornalistico-culturale che fu di altri – benché in questo senso si ravvisino le tracce, soprattutto nell'epistolario con Giudici, di un certo interesse dettato dalla «necessità»:

Caro Giovanni,

forse sei iscritto all'associazione pubblicisti?
In caso positivo ti pregherei di farmi sapere quali sono i requisiti per accedervi, dato che la cosa (per necessità) m'interessa.¹⁰¹

Ma non vi è solo una questione di vocazione, se Zanzotto, benché di prim'ordine, non è quel che si definisce un saggista prolifico; non lo è anzi, e spesso, *malgré lui*. Forse, per comprendere la 'postumità' della critica di Zanzotto, è davvero necessario tenere bene a mente quanto di ambizione e di fatica popola le pagine scritte come quelle non scritte – qualità bene esemplare in una lettera indirizzata a Giovanni Giudici il 21 gennaio 1966:

Vorrei che tu ti facessi mostrare da Paolini il mio intervento su Jahier, in cui discuto anche con te. M'interesserà molto sapere quel che ne pensi. Mi dice Raboni che lo pubblicheranno sul numero di aprile. E pensare che mi avevano dato tanta fretta. Mi sono quasi rovinato le vacanze di Natale per arrivare in tempo. [...] Ho letto il tuo intervento su «Quaderni Piacentini»: cose vere. Ma... comunque, sempre nei tuoi scritti esiste uno stimolo, un invito. Vorrei intervenire anch'io, quarto tra cotanto senno. Ma come si fa? Tu come riesci a scrivere – e bene – tante cose?¹⁰²

Dove è piuttosto significativo osservare che – ma il discorso si potrebbe estendere all'intera corrispondenza con Giudici – Zanzotto si muove quasi esclusivamente nei dintorni della critica letteraria, concepita entro la dimensione a un

¹⁰⁰ Cfr. D. Podavini (a cura di), *Cronologia*, in «Giovanni Raboni official website» (<https://raboni.totalgraphic.it/wp-content/uploads/2018/12/Giovanni-Raboni-Riviste-Giornali-Completo.pdf>; ultima consultazione: 28 dicembre 2021).

¹⁰¹ A. Zanzotto, *Lettera a Giovanni Giudici del 29 gennaio 1973*, inedita, conservata presso il centro APICE dell'Università degli studi di Milano. Sul carteggio Giudici-Zanzotto è attualmente al lavoro, peraltro, la professoressa Laura Neri.

¹⁰² Id., *Lettera a Giovanni Giudici del 21 gennaio 1966*, inedita, *ivi*.

tempo storica e materiale (anzi: materialistica) dell'«intervento» sulla poesia concretamente ospitato all'interno di una rivista.¹⁰³ Manifestando insomma, con il vivo interesse nutrito per quel tipo di discorso che la letteratura ha il merito di spalancare – e che il buon saggista ha il compito non già di archiviare o giudicare, ma di tenere aperto –, anche il venir meno delle proprie forze, l'insufficienza mostrata o patita. I riferimenti contestuali sono, in questo caso, piuttosto autoesplicativi: i versi di Jahier fanno l'oggetto di *L'altra faccia della luna*, apparso su «Paragone» nell'aprile 1966 per le «Questioni di poesia» 'arbitrate' da Giovanni Raboni e in dialogo con il *Jahier* di Giudici, dell'ottobre precedente;¹⁰⁴ l'«intervento su “Quaderni Piacentini”», invece, potrebbe non essere, come saremmo indotti a pensare confrontando le date, *L'ottica della morte* (datato dicembre '65), bensì *La rivoluzione non è tascabile* – che, nel numero estivo di quello stesso anno, faceva la sua comparsa in un numero *monstre* assieme ai saggi di Cesare Cases e Franco Fortini dedicati alla memoria di Ernesto De Martino.¹⁰⁵ Verosimilmente, l'ultimo numero di «Quaderni piacentini» non era ancora giunto tra le mani di Zanzotto;¹⁰⁶ e sarebbe proprio con riferimento al trio Cases-Fortini-Giudici che Zanzotto – con un'ulteriore e limbica accensione dantesca – esprimerebbe allora tanto la volontà di prendere parte all'impresa quanto la paventata inanità del proposito.¹⁰⁷

Del resto, anche discostandoci dalla contingenza che ci permette di introdurla, la memoria della catabasi dantesca – con particolare riferimento ai canti III-IV dell'*Inferno* dantesco – è decisiva in molti luoghi zanzottiani. Ed è, ben vedere, un procedimento allusivo-citazionistico benissimo caratterizzante quell'atteggiamento sospeso tra «una connessione naturale con un mondo naturalmente presente, e una connessione superiore con un mondo anch'esso naturalmente presente ma eletto a sfera

¹⁰³ Tra le molte interviste zanzottiane disseminate tra quotidiani e riviste, cfr. (per la particolare «fisica del senso» che vi si esplicita), C. Ghelli, *Non chiedete ai poeti di fare come Evtušenko. Parliamo con Andrea Zanzotto dei rapporti fra poesia e storia*, «Avanti!», 20 gennaio 1979: «La Poesia, allora, non confina, non nega la “materia” (termine “eroso” in sede scientifica) anzi, essa è fortemente “materialistica” nel senso primordiale della parola perché essa è materia, “madre totale”, energia per eccesso che diventa quasi solida».

¹⁰⁴ A. Zanzotto, *L'altra faccia della luna*, cit.

¹⁰⁵ G. Giudici, *La rivoluzione non è tascabile*, cit.

¹⁰⁶ Tanto più che non è raro reperire negli scambi epistolari lamentele circa l'ardua reperibilità delle riviste letterarie in Veneto. Cfr. S. Volpato, op. cit., p. 381.

¹⁰⁷ Cfr. *Inferno*, IV, v. 101: «sì ch'io fui sesto tra cotanto senno», con riferimento all'incontro con Omero, Orazio, Ovidio e Lucano occasionato da Virgilio nel Limbo.

per libera scelta». ¹⁰⁸ Queste parole, che Cortellessa riprende da Hölderlin per discutere del *manierismo* zanzottiano – e di quella sua «epitome in compendio» che è l'*Ipersonetto* –, ci appaiono ora particolarmente evocative: e non solo perché riassumono perfettamente il rapporto tra contingenza e «archeofondo» che incastona il fare zanzottiano dentro il vastissimo flusso della letteratura. ¹⁰⁹ Si potrebbe anzi dire che gli stessi esordi critici zanzottiani risentono del canto dantesco: a cominciare da quell'*Inno nel fango* che si apre sulla tematizzazione del «descensus ad inferos» come vera e propria ‘condizione della poesia’:

Montale [...] si presenta come uno dei più qualificati testimoni di nuove forme di sensibilità venute a caratterizzare quella corrente di vita spirituale che iniziò il «descensus ad Inferos» verso la fine del ‘700, sulla linea di una volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà. ¹¹⁰

Dove, se pure è evidente il riferimento, anche circoscritto temporalmente, a esperienze di cui converrà dir meglio in seguito – e tra le quali senza dubbio si annoverano Parini, Hölderlin, Foscolo, Manzoni, Leopardi, per citarne solo alcuni –, andrà comunque osservato l'utilizzo connettivo del *descensus* come metafora critica delle diverse esperienze che collimano, nella poesia montaliana, a quella dantesca; e, per estensione, a quelle fonti classiche e bibliche (più o meno canoniche) che ne intessono la sottotrama. In quello che forse è il più metanarrativo dei *loci* infernali – il limbo, oggetto del canto IV –, non è in questo senso un caso che Dante accompagnato da Virgilio incontri Omero, Orazio, Ovidio e Lucano: non solo per l'importanza capitale che vi attribuisce in termini assoluti, ma anche perché, in termini più o meno

¹⁰⁸ Il frammento anepigrafo intitolato *Alternanza dei toni*, risalente al 1799 e pubblicato postumo nel 1909, si legge in F. Hölderlin, *Prose teatro e lettere*, cit., pp. 729-731. Le citazioni sono dal frammento conosciuto col suo *incipit*, «Una volta che il poeta sia padrone dello spirito...» (oppure come Sul procedimento dello spirito poetico), scritto nel 1800 e pubblicato postumo nel 1914: è il più lungo e forse il più importante saggio di Hölderlin (per le citazioni: ivi, p. 737, 747). Cfr. anche A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., pp. 59, 318-9.

¹⁰⁹ G. Bongiorno, «Con miglior corso e con migliore stella». *La forma dantesca di Andrea Zanzotto*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 18, dicembre 2018, pp. 73-86: 73 (http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo18_pdf/F18_6_bongiorno_zanzotto.pdf; ultima consultazione: 29 novembre 2021). Va inoltre ricordato che in *Inf.*, IV, 139-40 si fa menzione di quel «buon accoglitore del quale» che è Dioscoride, protagonista insieme a Linneo del sonetto IX del *Galateo in bosco*.

¹¹⁰ A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, cit.

espliciti, sembra recuperare da tutti questi autori concetti e stilemi sul tema della catabasi – da affiancare, ovviamente, al vangelo apocrifo di Nicodemo.¹¹¹

Testo poetico e testo critico condividono in Zanzotto la ramificazione sempre possibile in calco manieristico e allusione situazionale. Ci viene in soccorso, a titolo esplicativo, un esempio dalla raccolta d'esordio di Zanzotto. «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio | qui volgere le spalle»: in questo distico, che Dal Bianco ricorda essere stato interpretato «come un rifiuto della prospettiva storica», sembra echeggiare piuttosto (in chiave allegorica, certo) tutta l'asperità di quel «referto di un esaurimento» che è sia psichico che storico. Difficile, in effetti, non orecchiare il «nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo» di *Eneide*, VI, trapassato in *Inferno*, III come «Qui si convien lasciare ogne sospetto, | ogne viltà convien che qui sia morta»; corroborando insomma l'impressione di uno Zanzotto 'infernale' sin dalle prime prove poetiche e critiche. Il *descensus*, in questo senso, sembra davvero fare contatto e quasi corpo con un'altra delle immagini dantesche più riprese nelle prose critiche: la minaccia di Medusa alle porte della città di Dite – dove, a ben vedere, il «paesaggio» svolge la funzione protettiva che nel canto dantesco è affidato alla poesia, personificata da Virgilio.¹¹²

È evidente quanto di autoesegetico dimori già nell'*incipit* del discorso che, più ancora che semplicemente critico, diremmo saggistico sulla poesia. Ma, alla luce di questo affresco, il suo percorso poetico non può che apparire coerentissimo con le premesse tracciate dal critico: la convenzionalità di *Vocativo*, la discesa 'babelica' della *Beltà*, il rizoma della 'pseudo-trilogia', l'evaporazione 'meteorologica' sono pur sempre tappe di un canto ostinatamente a contatto con la sostanza della realtà.

¹¹¹ Al riguardo, cfr. almeno M. Colella, «Nuove vie di Beltà». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25, 2018, 213-31: 227 – in particolare con riferimento a A. Zanzotto, *Rio fu*, in *Conglomerati* (2009), ora in TP, p. 954; e G. Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il τόπος drammatico dell'incontro e il riuo simbolico del rito*, «Italianistica», 33, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 11-27. Cfr. anche V. Truijem *Vangelo apocrifo di Nicodemo*, in *Enciclopedia dantesca* (1970) (https://www.treccani.it/enciclopedia/vangelo-di-nicodemo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/); ultima consultazione: 30 novembre 2021).

¹¹² A. Zanzotto, *Ormai*, in *Dietro il paesaggio*, PPS, p. 46, vv. 8-9; cfr. anche *Eneide*, VI, v. 261; e *Inferno*, III, vv. 14-5. In una lettera a Sereni datata 18 dicembre 1961, Zanzotto dichiara essere «tornato alla carica con Luzi» per la traduzione del canto VI dell'*Eneide* – che considerava, insieme al IV, «il più impegnativo»; e nel recente TTI se ne rinviene, peraltro, la traduzione di un estratto. Cfr. A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 18 dicembre 1961*, ora in S. Volpato, op. cit., pp. 323-4; e G. Sandrini, *Una voce dalla periferia*, cit.

4. *Un chroniqueur «sottobanco»*

Qual è dunque la consistenza dei non antologizzati? Si tratta, nella maggior parte dei casi, di esclusioni dettate da un 'più' di collateralità rispetto al corpo a corpo con i testi; oppure da un 'meno' in termini di meditazione, che risultano spesso in un'esasperazione al rialzo o al ribasso di quel lettore implicito che, per Zanzotto, tende a coincidere con un «critico implicito».¹¹³ «I vuoti», chiosava premettendo ad *Aure e disincanti*, «sono fin troppo visibili»: ed è infatti un lavoro, il libro di saggi, che per il suo stesso carattere esclude qualsiasi forma di sistematicità, entro il quale molti autori non trovano spazio semplicemente a causa dell'assenza di una «forma di completamento alla loro trattazione».¹¹⁴ Siamo sideralmente lontani dagli sdruciolevoli (e presto rinnegati nei modi, se non nell'assiduità) slanci vitalistici che ancora nel 1957 popolavano le lettere di Giudici a Forti – nelle quali, alla voce 'che cos'è un critico', veniva snocciolata una serie di imperativi categorici volti al «rischio di sbagliare», vera faglia che lo separa dal *chroniqueur*.¹¹⁵ Per quanto, ovviamente, il metodo 'nostalgico' di Zanzotto sia programmaticamente aperto all'errore, alla contraddizione, alla coincidenza; o a quello che Cortellessa ha definito – con reminescenze heideggeriane – «addizione di senso non lineare».¹¹⁶

Volendo forzare un'interpretazione per poi subito disconoscerla, si potrebbe dire che Zanzotto è e non è un *chroniqueur*: non lo è, evidentemente, per quanto pertiene a un «giornalismo» culturale di cui, come si è detto, è tanto *aficionado* quanto occasionale. Eppure lo è, se non altro perché la *chronica*, la «cosa detta sul tempo», si preoccupa di colmare il vuoto millenario che separa la storiografia antica dalle storiografie della modernità. D'altronde, Zanzotto è ben conscio del rapporto di semi-identità intrattenuto da *istoria* e giornalismo:

¹¹³ L. Cardilli, *Dal lacanismo all'eseplificazione testuale. Ripensare l'oltranza poetica di Andrea Zanzotto*, tesi di dottorato (tutor: prof. U. Motta, G. Turchetta; coordinatore: prof. A. Cadioli), Università degli studi di Milano-Université de Fribourg, 2016, p. 251.

¹¹⁴ FA, p. 9.

¹¹⁵ G. Giudici, *Lettera a Marco Forti del 25 novembre 1956*, inedita, conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME) e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, fascicolo «Giudici, Giovanni», sezione «Segreteria Editoriale Autori Italiani».

¹¹⁶ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, p. 164.

La storia in buona parte nasce [...] come giornalismo, perché *Istoria* vuol dire «indagine», «inviato speciale»: Erodoto, che è il primo grande storico, è il grande giornalista che ci ha dato dei *reportages* stupendi sull'Egitto e sul Medio Oriente. C'è quel tipo di storia, che è il sapere chi sono gli altri, come hanno influito sul nostro essere, eccetera eccetera. Però, di fatto, troviamo anche un'altra definizione della storia, che non è quella dell'*istoria*, ma è quella di Cicerone, che la dice «*opus oratorium maxime*». Perché? Perché la storia, una volta che sia passata, diventa solo mappe, tracce, appunto, lasciate sulla terra – diventa quindi geografia; e fantasmi, leggende che trascorrono e che mutano e che possono anche essere cambiate. Quindi si può dire che ogni mutazione storica tende a descrivere tutta la storia precedente in funzione di se stessa, e di preparazione al grande evento della sua presenza. Da ciò l'ambiguità fondamentale della lettura della storia.¹¹⁷

La cronaca, genere mediano tra storiografia antica e moderna, ne mette in luce la differenza abissale – che si mostra non tanto nel *cosa* si conosce, ma nel *come*. Per gli antichi, infatti, controintuitivamente ma neanche troppo, il presente non è solo o non tanto l'effetto degli eventi passati, quanto la *causa* primaria della ricerca storica. Intere civiltà non esistono solo nel tempo, ma contengono esse stesse, specialmente nella loro mitologia o religione, un proprio tempo che si comunica alle singole forme culturali; basti accennare, con Ernst Bloch, al tempo greco quasi privo di futuro; e a quello cristiano che ne è così ricco.¹¹⁸

Nel genere cronachistico – che 'storicamente' va avanti dal III-IV secolo dopo Cristo fino al XIII inoltrato – la superficie della storia pare come appiattita. Fatti importanti e irrilevanti vengono riportati con lo stesso spessore, senza una direzione apparente se non una certa necessità, che meglio di chiunque altro ha fatto l'oggetto delle ricerche di Benjamin:

Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso. Certo, solo a una umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato. Il che vuol dire: solo a una umanità redenta il passato è divenuto citabile in ciascuno dei

¹¹⁷ Cfr. Ri. L'*opus maxime oratorium* è, peraltro, ciò che la storia – sotto forma di pavoncella che onomatopeicamente fa «clio clio» (come la prima delle nove muse) «fa su» e «disfa» in A. Zanzotto, *Alla stagione*, in *La Beltà*, cit., ora in PPS, p. 279. Cfr. anche Id., *Retorica su: Sbandamento, il principio «resistenza»*, ivi, p. 307.

¹¹⁸ E. Bloch, *Differenziazioni sul concetto di progresso*, cit., p. 25.

suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una *citation à l'ordre du jour* – giorno che è appunto il giorno del giudizio.¹¹⁹

In questo senso – e solo in questo senso – la critica di Zanzotto è «cronaca»: in quanto solo la poesia può assurgere ad autentica storiografia. «Chi più ridà il vissuto profondo degli uomini del passato se non la poesia che essi ci hanno lasciata», in termini di «germinazione, partecipazione, assoluta attualità»?.¹²⁰ In questa prospettiva, la consistente mole di scritti, appunti, annotazioni su raccolte e figure poetiche cosiddette ‘minori’ rispetto a un qualsivoglia canone assume il più pieno dei significati. Anche quando, come si evince anche solo a uno sguardo ‘bibliografico’ agli scritti dispersi, ci si trova effettivamente di fronte a espliciti riferimenti alla cronaca e all’attualità, Zanzotto è in grado di prefigurare e vaticinare alcune intuizioni fulminanti. Anche in questa prospettiva, è curioso osservare come una serpeggiante osservazione del Sanguineti più tardo in merito ai rapporti dei poeti con la lettura sembri, in questo senso, rivolgersi sibillamente proprio a lui:

Credo che le modalità della lettura leopardiana sono le modalità di una posizione pre-storiografica nel senso in cui è nata la Storia della Letteratura. Leopardi vive prima della storia letteraria, e il suo rapporto con gli autori non è un rapporto critico, di tipo storicizzante, come quello che, una volta nata la storia letteraria, diventa l’immagine dominante. Noi siamo tutti dei «dopo De Sanctis» e quando diciamo la critica, usiamo il termine nell’accezione borghese di storiografia di tipo romantico, che in qualche modo è un’invenzione di Foscolo. Leopardi ha una formazione di tipo anti-romantico, semmai legata al purismo e al classicismo, per questo «parla» col passato. Qualunque scrittore del ‘700 aveva delle reazioni di tipo critico molto disinvolve con gli autori che leggeva, o che per noi appaiono molto disinvolve, perché noi siamo subito pronti appunto a fare «storia della letteratura»: anche il più destoricizzante tra noi è comunque in una posizione di consapevolezza storiografica. Leopardi invece legge Petrarca come leggerebbe un contemporaneo, ma lo fa come tutti: tutta la cultura del Settecento e del Seicento operava così. Anzi anche ben prima: Virgilio è letto da Dante come se fosse un contemporaneo a tal punto che se ne va nell’oltretomba e se ne va con Virgilio appunto. Certo

¹¹⁹ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, tesi III, in Id. *Opere complete*. VII, cit., p. 484: «Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev’essere mai dato per perso. Certo, solo a una umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato. Il che vuol dire: solo a una umanità redenta il passato è divenuto citabile - in ciascuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una “citation à l’ordre du jour” - giorno che è appunto il giorno del giudizio».

¹²⁰ Cfr. RI. Cfr. Anche M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 46.

è metapoetica: è il maestro; Oggi sarebbe impensabile salvo a fini grotteschi o di paradosso una cosa simile.¹²¹

Già nei primi anni Cinquanta – poco dopo, insomma, l'*incipit opus* di *Dietro il paesaggio* e *L'inno nel fango* – se ne possono rintracciare alcune: basterà scorrere *Il comprensibile amore di Gasparina*, apparso sulla «Fiera letteraria» nel 1954 e dedicato a ben vedere all'occasione, certo più 'temporale', di un recente concerto solighese di Toti Dal Monte dedicato a Gaspara Stampa (1523-1554) – autrice di *Rime* che, ricorda Luigi Baldacci, si distinguono per la capacità di «rifiutare l'esperienza retorica dei contemporanei» consegnandosi più esplicitamente al «diario»¹²² – in occasione del quarto centenario dalla morte. Ed è proprio lo scandaglio di certo «femminile» (in questi anni da Zanzotto indagatissimo: basti pensare al *Poesia femminile* apparso su «Comunità» quattro anni più tardi), nelle sue componenti poetico-artistiche, a fare da filo rosso tra le due figure; oltre ovviamente alla comune provenienza, le colline del Montello. È in effetti possibile respirare già in queste pagine l'atmosfera, sospesa entro una certa arcadia fantasmatica e contenente diverse epoche, stupori, orrori – per dirla con le parole riportate da Ungaretti al convegno di S. Pellegrino proprio nel 1954, l'«*ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra»¹²³ – della selva o meglio bosco entro cui, venticinque anni dopo, si darà il *Galateo*:

In particolare, nei luoghi che Gasparina frequentò ed ebbe al centro della sua fantasia perché costituenti il feudo dei Collalto, in quella zona del Piave e del Montello davanti alla quale s'erge il celebrato e invocato «alto colle» (la rocca di Collalto e più in là quella di San Salvatore), si suole associare alla quasi mitica figura di bianca, protagonista di una cupa storia di gelosia e di barbarici furori feudali, quella dolente di Gaspara: Anassilla per amore del Piave, o Anazos, donna quindi tra le più fatali, obbligatorio fantasma per queste terre. Ma di qui è anche un'altra donna per altre ragioni «fatale», una «diva» che è riuscita a far leggenda di sé ancora essendo vivissima e vegetissima, e a buon diritto. Essa è Toti Dal Monte che, innamorata dei suoi paesi, non può fare a meno di passarvi ogni anno l'estate, nella sua bella villa: e se questo non si può paragonare alla

¹²¹ R. Scrimieri, A. Conde (a cura di), *Entrevista a Edoardo Sanguineti*, «Cuadernos de Filología italiana», 5, 1998, pp. 381-7.

¹²² L. Baldacci, *Nel quarto centenario della morte di Gaspara Stampa*, «L'Approdo letterario», III, 3, 1954, pp. 55-8.

¹²³ G. Ungaretti, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986, pp. 693-9: 693.

Cartusia Montelli, che si nascondeva con le sue mille stanze nella selva montelliana ai tempi di Gaspara (paradiso di pingui, miti umanisti cinti di lauro le tempie), certo costituisce un ideale rifugio, situato nella solitudine di freschissimi, arcadici boschetti, proprio ai piedi della rocca di Collalto.¹²⁴

In effetti, nel corso dell'intervista-presentazione tenutasi presso la sede romana della Feltrinelli all'apparire della 'prima anta' della pseudo-trilogia, Zanzotto affiderà alcune indicazioni in merito

Vorrei ricordare inoltre che questo quadro ha un legame molto stretto con la storia della lingua italiana, perché le grandi contese sulla lingua nel Cinquecento si svolsero in questi paraggi. Il Trissino, il Bembo e altri protagonisti vissero tra Venezia, il Montello, Asolo, Vicenza. Folengo aveva lavorato in quel di Padova ed è sepolto a Campese, vicino a Bassano. Il Colonna, autore del *Sogno di Polifilo*, è fra Treviso e Venezia. Là erano fioriti molti latinisti, come il Flaminio e Girolamo da Bologna. Sul Montello, di fronte a Collalto, aveva sognato Gaspara Stampa. E poi quell'enorme ondata creativa della pittura che ha riassorbito questi paesaggi e li ha irrimediabilmente proiettati dentro una specie di mise en abîme senza fine, di quadro in quadro, potremmo dire. L'Italia sopravviveva creando, anche se devastata dalle grandi guerre del Cinquecento, dalla peste, dalla fame.¹²⁵

Eppure, questo «labirinto densissimo di esattezze psichiche [...] intessuto di *tangenti* e di *secanti*» smentisce immediatamente ogni atteggiamento cronachistico. Insomma: «nessuno come Zanzotto è in grado di gestire intellettualmente un fardello così greve di contraddizioni e di sottili tautologie», di rimandi continui tra la storia (più o meno maiuscola), la cronaca, la geografia e la lingua.¹²⁶

Forse l'esempio di critico e di critica a cui Zanzotto più fa riferimento – ed è indicativo che il saggio entro cui ne parla risalga alla primissima 'storia' del suo saggismo: il 1957 – è quello di Diego Valeri, nel novero dei «maestri di Padova» e tramite zanzottiano alla scoperta di Rimbaud. Sulla «Fiera letteraria» appare, nel marzo 1957 per l'appunto, un suo scritto a lui dedicato – il quale, accostato a quel *Valeri italiano e francese* apparso nel giugno dello stesso anno su «Comunità» e poi

¹²⁴ A. Zanzotto, *Il comprensibile amore di Gasparina*, «La fiera letteraria», 24 ottobre 1954.

¹²⁵ Id., *Il castello di Atlante e la lingua delle dame*, cit., p. 52.

¹²⁶ S. Dal Bianco, *La critica dei poeti*, cit., p. 129.

racchiuso in *Fantasie di avvicinamento*, rivela forse i tratti di un primo e parziale ‘avvicinamento’:

Se poi è vero che la prosa di un poeta nasce riverberata dalla sua vitalità lirica e la spiega in modo più affabile, quasi ulteriormente garantendola, questo discorso si attaglia benissimo a Valeri, sia per le sue «divagazioni» [...] sia per la sua critica letteraria e artistica. Anche in questi campi l’opera di Valeri è ricca e varia, e si svolge costantemente intrecciandosi alla poesia [...]. Nell’esercizio critico Valeri, sempre al di là del filologo – chierico dai soli ordini minori – procede sicuro della sua capacità di colloquio diretto con la poesia, di cui coglie con facilità la presenza e i valori essenziali: ma senza l’impetito progettare che tanti che pur valgono meno di Lui, quasi con una specie di disinvoltura, «sottobanco», minimizzando non certo le scoperte in sé, ma il fatto di essere stato lui a scoprire; mettendo con naturalezza la sua persona in disparte. Anche la sua critica non si fa mai sorprendere dalle deformazioni di prospettiva imposta dalle mode, e resta tuttavia sempre in vedetta, in prima linea. Inoltre, appoggiandosi alla filologia senza rendersene schiava, anzi sottintendendola, riesce suasiva e illuminante, qualunque sia il tipo di lettore che l’accosta.¹²⁷

Per esprimere quanto rischia di rimanere inespresso dopo una citazione di tale e tanto valore, bisognerà di nuovo dare la parola sia a Cortellessa – che laconicamente chiude la sua *Bio-~~s~~grafia zanzottiana* con queste parole:

Con tutto questo si capisce quanto sia paradossale, come ho fatto nel capitolo precedente, raccontare la biografia di un autore al quale dobbiamo quasi tutte le notizie che ci consentono di ricostruirla. È vero per qualsiasi autore (e anzi per qualsiasi uomo), ma tanto più è vero con chi, come Zanzotto, sin dall’inizio del proprio percorso è stato consapevole di questo paradosso.¹²⁸

Sia, trasponendo la questione biografica a quella critica, a Lorenzo Cardilli – che invece parla a buon diritto di «epitesto infinito»:

ogni parola dello Zanzotto critico può essere impiegata come autocommento. [...] La forza di attrazione esercitata dal testo zanzottiano sui tentativi di esegesi critica fa già parte del testo, ne è una caratteristica essenziale per descriverne la fenomenologia e la collocazione all’interno del canone recente. [...] si crea una situazione macrotestuale quando si leggono le prose critiche zanzottiane (autocommenti più o meno espliciti o affermazioni

¹²⁷ A. Zanzotto, *Il maestro universitario* (su D. Valeri), «La fiera letteraria», 3 marzo 1957.

¹²⁸ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 122.

dedicate a lavori altrui) in relazione al *corpus* poetico. L'innegabile estro critico di Zanzotto intensifica potentemente le dinamiche macrotestuali, spingendo il lettore a utilizzare i concetti e le idiosincrasie descrittive che affollano le prose come se fossero contemporaneamente riferiti al corpus poetico (o addirittura inclusi in esso). Si può essere d'accordo con Mengaldo quando nota che «Zanzotto in quanto critico tende anche a definirsi attraverso i suoi maggiori maestri e coetanei (però senza mai veramente “parlare di sé” parlando d'altri e d'altro.)». Il problema non sta solo nell'acrobazia stilistica della lingua critica, ma anche nell'acrobazia mentale su cui l'autore costruisce la propria argomentazione, basandola su slanci visionari e tensioni confusive.¹²⁹

Tutto questo per dire che, effettivamente – pur se una lettura in filigrana dei testi tradisce le permanenze e gli *ancrages* di un discorso unitario, sorto come omaggio ai settant'anni del poeta –, il disperso su Valeri contribuisce effettivamente a fornire alcune auto-indicazioni fondamentali alla comprensione del critico Zanzotto: e in particolare per quanto riguarda un'idea di critica del poeta intesa sia come 'riverbero' e 'garanzia' di una vitalità lirica spiegata «in modo più affabile», sia come «scoperta» – tanto più mirabile quanto più 'disinvolta' e agita come «sottobanco», cancellando le proprie tracce. Così come del resto, benché in maniera più «dissimulata», anche la 'fantasia' dedicata al maestro si premura di specificare che:

Si potrebbe dire che la componente «equilibrata», «signorile», «francese» della spiritualità di Valeri, rivelatasi con tanta felicità anche nei suoi scritti critici, divagazioni in prosa e traduzioni, sia stata quella che permeando sempre meglio il substrato sensuale-sentimentale del poeta, gli ha indicato la strada di una «purezza» raggiunta da altri per altre vie, ma qui non meno perentoria nel suo imporsi, anche se in forma più segreta, più dissimulata.¹³⁰

Laddove, entro questa confluenza di «generi», non si potrà non scorgere l'attività (e la «strada») che Zanzotto stesso percorre sottotraccia; nonché la categoria di «divagazione», una volta di più impiegata per connotare la «prosa» rispetto alla poesia. Bisognerà infatti ricordare che il 1957 è l'anno di *Vocativo*: raccolta entro cui si ravvisano non solo quelle che Manara definisce prime «crepe» del linguaggio,¹³¹ ma

¹²⁹ L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 251, 265, 273. Cfr. anche C. Pezzin, *Zanzotto critico*, in Id., *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 1999, pp. 84-8: 84; e P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 75.

¹³⁰ A. Zanzotto, *Valeri italiano e francese*, FA, pp. 47-52: 49.

¹³¹ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 28.

– con Cortellessa – gli autentici prodromi a quella «dissoluzione dell'io» che Zanzotto rintraccia nella scrittura critica di Valeri, e che si realizzano in *Vocativo* soprattutto attraverso una resa, appunto, 'postuma' del soggetto; mirabile, in questo senso, il caso di *Fuisse*. In modo analogo a quell'«esperienza del terrore» che (come nota Dal Bianco) è sì «sostanziata dalla nevrosi», ma anche intenzionata a ingaggiare «una titanica lotta contro l'inautentico che risiede nel divenire storico» – da cui l'«incandescente» tasso di «artificialità letteraria»¹³² –, si direbbe che *Vocativo* pone le basi a quella poetica, destinata a un futuro maggiore e fantasmatico lungo tutta l'opera zanzottiana, che nel saggio *Un neo-tenter de vivre* viene per la prima volta definita come «convenzionalismo».¹³³ E anche qui andrà allora messo in evidenza come, in corrispondenza di questa maturazione, il saggio antologizzato su Valeri ne rechi puntuale le tracce:

Comunque l'equilibrata purezza dell'espressione, l'articolarsi del discorso largo e fuso in pienezza di ritmi, l'attenuarsi, e tuttavia rin vigorirsi in altra luce, delle rispettive «originalità» che riscontriamo nella produzione più recente di parecchi dei nostri migliori poeti, attestano una tendenza, diversamente marcata, a riportare gli umori e le «humus», i «geni» di scuole e di singoli, ad un «gusto» comune perché potenzialmente universale. E ciò oggi non può non apparire, anche nei casi meno «intenzionati», come il riferirsi ad una specie di altissima, e insieme necessaria, convenzionalità, collocatasi qui da noi sulla strada maestra di una tradizione non rifiutabile.¹³⁴

Se *en passant* andrà sottolineata la compresenza, nei virgolettati, di elementi terragni («humus») e biologici («geni») a costruire un unico «gusto» – che è poi quello dell'«originalità» poetica: interrogazione costante, per Zanzotto, quella sull'«origine» –, è corretto supporre che la «tradizione non rifiutabile» sia quella che, nell'*entre-deux-guerres*, aveva esplicitato forse «l'ultima verità umana e poetica»: quell'ermetismo che per Zanzotto è, in principio, una «costrizione»; a quest'altezza, una «maniera»; e, in seguito, una «necessità» – manifesta sin dai primi scritti di 'poetica' conservati in *Prospezioni e consuntivi* – e in particolare in quel *Situazione della letteratura* datato, verosimilmente, 1955. È infatti la medesima «originalità» a

¹³² Cfr. S. Dal Bianco, *Vocativo* (1957), in *Profili dei libri e delle poesie*, PPS, p. 1436.

¹³³ Cfr. A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit. Cfr. anche A. Cortellessa, *Qualcosa che c'è: Giudici e Zanzotto*, cit.

¹³⁴ A. Zanzotto, *Valeri italiano e francese*, cit., p. 48.

caratterizzare la «via parallela» alla «verità altrui» (con esplicito riferimento al «controllo esercitato dalla dittatura») percorsa dalla «nostra letteratura in «forma non clamorosa»;¹³⁵ come d'altronde ribadito in un'intervista concessa nel medesimo anno al «Popolo di Milano» – dove si assiste peraltro alla denuncia di certo 'fariseismo' poetico:

la realtà, la vita possono essere ancora oggi ben più presenti e drammaticamente concrete in quella poesia cui a torto s'imputò un presunto «distacco», che altrove. È evidente che il tipo d'impegno, ad esempio, di un Montale ha ben altra validità che le forme di «partecipazione» che chiamerei alla D'Annunzio, e si dovrà ammettere che la «solitudine» montaliana è mille volte più ricca di «coscienza» che l'astratto «senso umano» di chi vorrebbe tramontate le posizioni di quel «distacco»: tanto umano e, perché no? «sociale». Non chi dirà «Signore Signore» entrerà nel regno dei cieli (o, semplicemente, avrà fatto poesia religiosa) non chi parlerà di operai avrà fatto poesia sociale... Ma qui si inizierebbe un lunghissimo discorso se si dovesse dire perché non appaia tuttora possibile superare l'*entre-deux-guerres* (nei suoi aspetti che erano veramente validi): basterà accennare al fatto che la crisi della vita spirituale denunciata in quel periodo, è ancora oggi in atto, e certamente esacerbata; né essa è interpretabile con schemi politici o sociologici.¹³⁶

È piuttosto curioso che Zanzotto contrapponga al «distacco» montaliano il nome di D'Annunzio quale forma estrema e pervertita della «partecipazione». In un intervento del 1988, un sibillino Sanguineti affermava, a una domanda sulla funzione D'Annunzio nella poesia del secondo Novecento:

Non ci sono figure significative che si siano richiamate a lui come a una possibile genealogia. È facile ritrovarne gli echi nell'aura ermetica, nella prosa d'arte e persino in un nemico dichiarato come Ungaretti. Ma niente che parli di una vera e propria filiazione. [...] Forse si può ritrovare in Zanzotto. Quanta parte di D'Annunzio è passata in Zanzotto?¹³⁷

Nella stessa occasione, Zanzotto affermava alcune poesie di D'Annunzio essere «così belle e invadenti» da costringerlo a difendersene con la parodia; e, pur dicendosi

¹³⁵ Id., *Situazione della letteratura* (1955?), Pc, p. 1088.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ G. Tesio, *Processo a D'Annunzio: fu un cattivo maestro? Inchiesta sul poeta a cinquant'anni dalla morte: parlano Sanguineti, Raimondi, Squarzina, Zanzotto, Dorfles, Alatri*, «Tuttolibri», 27 febbraio 1988.

«né dannunziano né anti-dannunziano», ne ricorda le epigrafi belliche disseminate sul Montello, vero e proprio paesaggio di morte legato all'epopea bellica. Una settimana dopo – il 5 marzo 1988 – Zanzotto sentiva di dover apportare alcune precisazioni a proposito dell'«enorme inghippo dannunziano»:

1) Sottile fiducia negli elementi enfatici della parola: il migliore D'Annunzio poeta porta vicino alla sensazione, si fa per dire, di un'«insostenibile leggerezza» dell'enfasi, di un elemento «tensioattivo» che mette alla massima prova tutti i materiali semantici, sintattici, fonico-ritmici del discorso. [...]

2) Dannunzianesimo «a pioggia» [...] sulle innumerevoli lapidi in ossari o su monumenti e cippi della guerra 1915-1918, specie nei luoghi delle spaventose carneficine: è connesso a emozioni tristissime per quanti vissero l'infanzia in questi luoghi, mentre era presentato spesso nelle scuole e fuori come lo stile più adatto per un omaggio [...] ai morti.¹³⁸

In effetti, quanto all'«impegno» o «partecipazione» dannunziana all'impresa bellica (e ai suoi analoghi seconduvecenteschi) davvero poco si potrebbe aggiungere all'amara chiosa di Zanzotto. Si dirà quindi che attorno a questi testi si ingenera davvero la spinta di una «funzione D'Annunzio», segnalata dalle più ricorrenti come dalle meno frequenti spie stilistiche. Aggiungendo a questo D'Annunzio bipartito tra il poeta della «fiducia negli elementi enfatici della parola» e l'uomo «rappresentante di un'epoca» la terza dimensione, mitologica, del «vate chiuso nel castello fatato», ritorna alla memoria un intervento disperso, pronunciato nel 1979 a Roma in occasione della presentazione del *Galateo in Bosco*:

Ora vorrei ricordare qui, a parte la questione letteraria, un fatto che è per me incumbente, reale e giornaliero: la presenza degli ossari nella mia vita. Essendo nato in una zona che era stata proprio al centro delle battaglie del 1915-'18, mi sono trovato letteralmente ossessionato già nella primissima infanzia dalla immensa retorica della guerra vinta, che tuttavia nella sua ingenuità non aveva nulla di retorico. Un alone sacrale si legittimava? E il sacro cos'era? Era questo sangue realmente versato, non la vittoria o altro. Ricordo molto bene, prima ancora che gli ossari fossero eretti, le mille storie di ossa disperse ovunque, e di granate inesplose. Bambini miei coetanei perdevano le mani perché giocando sul greto del Piave incappavano in granate e le facevano esplodere. Questo stillicidio del continuare della guerra dopo la fine della guerra, che si protrasse fino agli anni Trenta, accompagnava nel frattempo l'entrata delle

¹³⁸ A. Zanzotto, *Zanzotto e D'Annunzio*, ivi, 5 marzo 1988.

memorie belliche nel folklore favolistico locale. In vari modi si facevano sentire sempre i Comandi Supremi, quelli che vengono da non si sa dove... E che diffondono Bollettini... La comicità involontaria del Bollettino della Vittoria ripetuto ovunque e in continuazione: «... Sotto l'alta guida di Sua maestà il Re, duce supremo...»: si pompava Vittorio Emanuele III, notoriamente piccolo, fino a farlo diventare una specie di Messer Grande o di orco. E così potevano sentirlo tanto il bambino quanto il soldatino morto per lui, in un'oscura favola. Si formava il fantasma di un re da carte da gioco, fiabesco, ambiguo: qualche cosa di malvagio, d'imprevedibile e tuttavia affascinante, un essere, un *quid*, destinato a muoversi in una favola. [...] D'Annunzio ha scritto anche la *Canzone della Sernaglia*, subito dopo la battaglia di attraversamento del Piave. C'è un paese ora che si chiama Sernaglia della Battaglia dove ci sono stati morti in quantità: là si verificò a fine ottobre del '18 lo sfondamento che provocò il crollo del fronte austriaco. La retorica dannunziana aveva steso una specie di velo sopra tutto il territorio, per cui tutti i monumenti ai caduti venivano concepiti secondo un cliché strettamente dannunziano. Ne scaturivano corpi di giganti in torsione, con abbondanza di uccelli araldici ed enfiamenti varie. Al contrario la toponomastica si riformulava secondo la brutalità dell'esperienza reale. Quindi non si diceva «l'isola dei caduti», o degli eroi, ma «l'isola dei morti», non «la valle dei salvatori della patria» ma «la valle dei morti».¹³⁹

Se la memoria bellica è, come si può vedere, ammantata dall'aura inquietante di una favola nera – e l'*entre-deux-guerres* più profondo non è, in definitiva, meno costrittivo, inaggrabile o insuperabile (e, come si vedrà tra poco, inchiodato nella fulminea e perdurante immagine della Medusa)¹⁴⁰ – non stupirà se, tornando all'intervista rilasciata nel 1955, Zanzotto offre, insieme al suo fianco più nettamente iperletterario e si direbbe 'italianista', una sua versione-avversione mondana e modaiola:

D'altra parte non esiste un'opinione pubblica (posto che ci fossero gli strumenti per arrivare liberamente ad un pubblico) sufficientemente formata, cui lo scrittore possa rivolgersi saltando i politici, né potrà esservi fin che la scuola sarà organizzata e curata come lo è da noi. Per la nostra borghesia (lasciando da parte il popolo che è veramente in stato di innocenza, perché quei pochi giornali su cui si «forma» sembrano fatti apposta per inebetirlo) i veri dèi sono tutti situati in una gamma spirituale che va dai «cigni neri» alle «dame bianche»; le sue emozioni trovano la più idonea espressione nelle sessuose e melassate «tristezze» di San Remo. La differenza tra altri clamorosi «affari», che scossero l'opinione pubblica straniera o nostrana nel passato, e il caso Montesi, cioè

¹³⁹ Id., *Il castello di Atlante e la lingua delle dame*, cit.

¹⁴⁰ A. Cortellessa, *Geiger nell'erba. Prosperezioni su Zanzotto critico*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 149-75.

l'impostazione intimamente «sessuale» di quest'ultimo, caratterizza a sufficienza la nostra borghesia, mostra ciò che occorre per eccitarne il «moralismo». Chi s'interessa dunque dell'opinione, non si dica dello scrittore giovane, ma nemmeno dell'«asso»? Per tutte queste buone ragioni, molti di quei poveri untorelli che sono gli scrittori giovani, per mettersi la coscienza a posto, preferiscono lavorare alla periferia, dove i partiti, secondo un romanticissimo luogo comune, dovrebbero conservare la purezza delle loro istanze originarie, tutte, in un modo o nell'altro, necessarie ed umane. Valga ad esempio il caso di Rocco Scotellaro, del quale però ci si accorse soltanto quando il poeta era già scomparso. Altri cercano (per usare una espressione del Fortini) di «parlare all'orecchio del partito» in cui militano, quasi sicuri che il Conte Zio che è di turno fingerà di annotare le loro osservazioni, mentre rileverà invece a che punto è la metamorfosi del nostro giovanotto in un bravo Attilio. [...] Se poi è vero che la vita della poesia coincide con la vita, si potrà anche dire che oggi non c'è nessun Parini, e manca una poesia «sociale», forse perché coloro stessi che si fanno, o si dicono, portatori delle istanze sociali non consentono «obiettivamente» il formarsi di una *mens* pariniana, e ciò sarà imputabile alle loro carenze umane. Del resto, molto probabilmente basterà loro far passare per Parini qualcuno che, per gli ignari, possa prenderne la «funzione», se non il posto. Perciò non resterà che constatare come a ognuno vada il Parini che si merita e di cui s'accontenta. [...] Oggi, infatti, tralasciata la gorillesca «destra», quando si vedono alcuni partiti che per salvare le loro posizioni non sanno trovar nulla di meglio che trucchi dettati dalla pavidità e da un goffo machiavellismo minore, e altri che non sanno offrire se non una prospettiva balcanica o cinese, solo perché, più che di idee, sembrano nutrirsi di idee fisse, allora anche un cretino qualunque, e addirittura anche il Don Ferrante che passa il tempo «nel suo studio» a baloccarsi con versicoli più o meno «ermetici», ha tutto il diritto, senza essere accusato d'impudenza, di dire: «Ma, allora, aveva proprio ragione Oxenstierna!».¹⁴¹

È all'altezza delle *IX Ecloghe* che Dal Bianco fornisce in elenco la specola delle «maniere» zanzottiane: «Adriano, Leopardi, Manzoni, *l'école du regard*, Éluard, Stazio, Foscolo, Petrarca e il petrarchismo, per non parlare del simbolismo di *Bleu*».¹⁴² Sarà allora importante sottolineare che, da una prospettiva saggistica, si assiste a una significativa anticipazione di modi e temi che saranno di questi componimenti datati tra il febbraio 1957 e l'ottobre 1960.¹⁴³

¹⁴¹ A. Zanzotto, *La presenza dello scrittore nella vita italiana d'oggi*, cit. Il motto più celebre di Axel Oxenstierna, cancelliere svedese del XVII secolo protagonista della Guerra dei Trent'anni e della conseguente Pace di Westfalia, è «An nescis, mi fili, quantilla prudentia mundus regatur?» (in altre versioni, «Videbis, fili mi, quam parva sapientia regitur mundus»).

¹⁴² L'approfondimento di quel «discorso di puro ardore psichico» di cui parla S. Dal Bianco, *Vocativo (1957)*, cit., p. 1436, 1482 si approfondisce in *IX Ecloghe*; cfr. Id., *IX Ecloghe (1962)*, ivi, p. 1482.

¹⁴³ Cfr. ivi, p. 1460.

Il testo infatti pullula di riferimenti a quella sfera dell'«inautentico» che Zanzotto sempre più assumerà con polemico intrisa dell'inerzia del lettore e dello spettatore qualunque. I «cigni neri» fanno riferimento al soprannome escogitato da Camilla Cederna per Marianna Augusta Moneta Caglio Monneret de Villard, testimone del delitto Montesi, primo delitto mediatico della storia della Repubblica Italiana;¹⁴⁴ così come «dame bianche» – con gusto antitetico per i cromatismi – si rivolge esplicitamente a Giulia Occhini, amante di Fausto Coppi, oggetto prediletto dalla cronaca rosa.¹⁴⁵ Allo stesso modo – secondo un procedimento pluralizzante che già Fortini, all'altezza di *Elegia*, imputava a una certa «araldica dei plurali»;¹⁴⁶ e forse congiungendo «nero» e «rosa» in un'unica immagine –, le «sessuose e melassate “tristezze” di San Remo» richiamano il testo di *Buongiorno tristezza*, canzone composta da Fiorelli-Ruccioni e interpretata da Claudio Villa e Mario Pane che risultò vincitrice per l'appunto di quel Festival di San Remo 1955 che fu, curiosamente, anche il primo teletrasmissione.¹⁴⁷

Sul versante alto-colto, non si potrà fare a meno di notare il prepotente riferimento (anch'esso destinato a un futuro tutt'altro che trascurabile in sede 'citazionistica') ai *Promessi sposi*, qui considerati non tanto o non ancora *sub specie* botanica e in ultima istanza gnostica (con la celeberrima allusione alla «vigna di Renzo», tanto episodica quanto decisiva dal 1962 in avanti)¹⁴⁸ ma, alla stregua degli eventi basso-mediatici insieme riportati, assolutamente mondana – vera e propria allegoria letteraria di quanto si consumava (e si consuma tutt'oggi, per altri canali) tra rotocalchi e telegiornali.

Il Manzoni sarà oggetto di due 'fantasie' significativamente estrapolate e poi rielaborate a partire da interviste e trasmissioni radiofoniche – a testimonianza di una certa inesauribilità del tema; e se ne può tracciare – come ha fatto, a suo tempo, Cortellessa – il quadro delle permanenze sotto forma di citazione all'interno del *corpus* poetico e saggistico. Le *IX Ecloghe*, certo; ma anche *La Beltà* (con allusione ai «Mille

¹⁴⁴ Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Caso_Montesi. (Ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

¹⁴⁵ Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Giulia_Occhini. (Ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

¹⁴⁶ F. Fortini, «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto, cit.

¹⁴⁷ G. Fiorelli, M. Ruccioni, C. Villa, M. Pane, *Buongiorno tristezza* (1955). Cfr. anche «Festival di Sanremo 1955» (https://it.wikipedia.org/wiki/Festival_di_Sanremo_1955; ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

¹⁴⁸ Tra le sue tante apparizioni, celeberrima è quella in A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Félix Guattari: Rizoma*, cit., 166-70.

Renzi bolle blu-münchhausen» che mette in relazione *Al mondo*, Mina e il XXXIII capitolo dei *Promessi sposi*),¹⁴⁹ e, ovviamente, la recensione a *Rizoma* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (vero e proprio ‘proemio’ ai futuri *Mille Plateaux*), compilata per «Libera stampa» nel 1978 e anche in questo senso riveduta in vista della sua pubblicazione in *Aure e disincanti*.¹⁵⁰ Sono, in effetti, le sole occasioni che contemplan un riferimento all’opera e non all’uomo – cristallizzato superbamente nell’immagine che più di tutte rende l’idea del joyciano «chaosmos» e dell’inquietante ambiguità della natura che tanto ha segnato l’opera zanzottiana nel suo complesso¹⁵¹ – laddove invece più spesso (ed è il caso, ad esempio, del testo dedicato a Lev Tolstoj) Manzoni assurgerà a parabola negativamente esemplare dell’autore che «sopravvive a sé stesso»:

c’è un Manzoni che sopravvive a se stesso, grande ugualmente, ma scrivendo di morale, linguistica, ecc., portato alla deriva fuori del campo della poesia. L’uomo dei *Promessi Sposi* muore quale autore letterario diciamo anche al massimo nel ’41-’42. Che resta dopo fino al ’73? [...] forse si potrebbe arrischiare un’ipotesi: la creatività artistica in Manzoni sembra ridursi anche in rapporto al fatto che egli cerca sempre più di identificarsi con le istituzioni: di cui diventa «portatore»: la Chiesa prima, il nascente Stato in seguito.¹⁵²

Se Manzoni è il poeta che sopravvive a sé stesso, Giuseppe Parini è invece il dimenticato per eccellenza; e, forse confermandone inesorabilmente il destino, Zanzotto non concluderà mai una ‘fantasia’ a lui dedicata. Ma quale intensità promana da Parini sin dentro le scritture zanzottiane: un vero e proprio basso continuo lungo le stagioni. Basterà ricordare quella lassa 56 di *Gli sguardi i fatti e senhal*, costruita sulla variazione di una delle quartine di settenari ed endecasillabi dell’ode pariniana *La caduta*.¹⁵³ Ancora sul crinale tra 1989 e 1990, nel corso del già citato *Poeti in gara*, la scelta pariniana ha una sua precisa *ratio*:

Parini mi è sempre stato caro [...] come esempio di devozione assoluta alla poesia – perché pur essendo egli sacerdote, e anche

¹⁴⁹ A. Cortellessa, *Geiger nell’erba*, cit., p. 164.

¹⁵⁰ In effetti, uno sguardo più attento al testo apparso sul «Libera stampa» nel 1978 rivela come il riferimento alla vigna di Renzo sia stato aggiunto in un secondo momento.

¹⁵¹ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, p. 193.

¹⁵² A. Zanzotto, *Tolstoj e i problemi della cultura odierna*, FA pp. 327-33; pp. 328-9.

¹⁵³ Id., *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, a cura di M. Carbone, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2018, p. 133.

fedele molto al suo mandato, fu soprattutto un poeta nel senso assoluto della parola, anche se noto soprattutto come poeta civile. In effetti, rari sono coloro che nella storia sono riusciti a mettere insieme l'ironia, la violenza, il sarcasmo tante volte come è riuscito così bene a Parini – soprattutto nel *Giorno*, che è la sua opera principale – e, vorrei dire, l'incanto della forma; quasi che egli, nel momento stesso in cui vedeva le aberrazioni di questo mondo di nobili che perdevano il loro tempo nel cicisbeismo alla fine del '700 – e già in cuore egli era un rivoluzionario o, se non un rivoluzionario, un arciriformista –, tuttavia era incantato dal messaggio di bellezza che proveniva da questo mondo. [...] Ritornare su Parini fa sempre piacere; e sarebbe stato bello, questa volta, parlare anche delle *Odi*, leggere il frammento di un'ode – magari un'ode come *La caduta*, dove il nostro grande autore esprime la sua etica nella maniera più perfetta ed elegante e nello stesso tempo con il massimo dell'intensità del sentire. Ma *Il giorno* resta sempre la grande miniera delle bellezze e delle sottigliezze ironiche del Parini.¹⁵⁴

Parini è forse la più conclamata delle assenze tra i saggi zanzottiani; se non altro perché, presente quale saldo riferimento sin dal primo antologizzato, *L'inno nel fango*, non troverà poi spazio nel prosieguo se non in poche altre occasioni. Da una prospettiva antologica, l'unico altro riferimento si reperirà allora nel testo dedicato a Sergio Antonielli a un anno dalla morte dello scrittore, autore appunto di un'importante monografia pariniana per «La nuova Italia»; dove, peraltro, si può osservare un nuovo, ancorché leggero, affondo sul mestiere del critico, a sostanziale conferma delle posizioni espresse venticinque anni prima su Valeri:

Egli era il naturale compagno dei nuovi poeti e scrittori che si formavano intorno a lui, sia come scrittore egli stesso, sia come critico tanto privo di presunzione e invadenza quanto utile e illuminante nelle sue analisi. E per ciò che riguarda il passato basterà dire che egli capì come pochissimi altri la verità di Parini, la molteplice verità che Parini è nell'oggi, per noi; anche se, ovviamente, non è questo il suo solo merito.¹⁵⁵

Dove, alla voce «verità di Parini», non possono certo non riverberare le considerazioni rendicontate all'atto della lettura per i *Poeti in gara* poco sopra citate.

¹⁵⁴G. Weiss (a cura di), *Poeti in gara: Andrea Zanzotto-Luciano Erba*, RAI, 1989-1990 (<https://www.youtube.com/watch?v=0qbj-EvOmss&t=481s>, andata in onda il 15 novembre 1989) e Id. (a cura di), *Poeti in gara: Elio Filippo Accrocca-Andrea Zanzotto*, ivi (<https://www.youtube.com/watch?v=ElrbSMBZFOW>, andata in onda il 9 febbraio 1990). Ultima consultazione: 29 dicembre 2021.

¹⁵⁵A. Zanzotto, *Per Sergio Antonielli*, AD pp. 248-50: 249.

Ma, prima di passare all'altro saggio antologizzato contenente un riferimento esplicito a Parini – quell'*Inno nel fango* su cui ci attardiamo ad arrivare –, sarà opportuno proseguire questo piccolo censimento registrando almeno un'ulteriore occorrenza che aiuti a fare chiarezza sulla stretta interconnessione tra discorso su Parini e discorso sull'*entre-deux-guerres* in senso lato 'ermetico'.

Sono del 1962 – contestualmente cioè alla pubblicazione delle *IX Ecloghe* e in un'annata che, da una prospettiva critico-antologica, annovera un solo saggio (ma di quale intensità: quello sui *Novissimi*) – due interventi particolarmente indicativi delle tre tendenze sopracitate, pubblicati su «La provincia di Treviso» e dedicati rispettivamente a *Giuseppe Berto tra «Il cielo è rosso» e « Il brigante»* e (con acuta ripresa del tema spettrale e del prefisso «neo-») ad *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*.¹⁵⁶ È quanto mai evidente come la «rivista dell'amministrazione provinciale» veneta tenda ad attrarre un certo stile che non è, se non per la fedeltà a certi temi, quello dello Zanzotto 'maggiore' – che anzi in queste prove tenta quasi spasmodicamente una scrittura piana, un'aderenza si direbbe sinottica più ancora che recensoria, una vocazione (con il Fortini di *Dieci inverni*) 'illustrativa' rispetto al proprio oggetto. E tuttavia, anche in questi scritti in un certo qual modo dimidiati dalla sede editoriale in profondità ed estensione, Zanzotto è in grado di disseminare le tracce di una ricerca ben più vasta; e che forse, dietro la patina del commento critico, tradiscono un intento più propriamente autoesegetico. Riluce infatti, nel testo su Berto (originato dalla «recente comparsa sugli schermi del film *Il brigante*»), non tanto o non solo la riflessione sui principali filoni della narrativa postbellica – la «gioventù abbandonata a sé stessa», le «tare più clamorose e inveterate» della realtà meridionale; e, sullo sfondo, il «clima del neorealismo» – quanto, a ben vedere, la sottile ma ostinata ricerca di un parallelo tra la propria esperienza e quella bertiana:

Con *Il cielo è rosso* Berto apre un nuovo momento della narrativa italiana, e la posizione del romanzo in essa si potrebbe far corrispondere per certi aspetti a quella del *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni nella poesia. Una ricerca più umana, quasi sconsolatamente umana, si fa avanti nelle nostre lettere in queste prime prese di coscienza del trauma che aveva sconvolto le linee della storia e che contemporaneamente metteva in crisi i moduli

¹⁵⁶ Id., *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, «La Provincia di Treviso», 6, novembre-dicembre 1962, pp. 36-7.

espressivi acquisiti; una nuova forma di cultura comincia a dare le sue prove per un'intrinseca necessità, senza curarsi di definire subito un linguaggio adeguato, senza rompere bruscamente con gli anni trenta [*sic*] (che del resto avevano conosciuto l'influsso del romanzo americano grazie alla mediazione eccezionale di un Vittorini o di un Pavese), ma tentando di superare i moduli di uno stile, che già s'avvertiva in declino, con la prepotenza stessa della materia trattata, dei contenuti. S'impondeva una cruda robustezza, un più duro indagare, ma non si laceravano ancora del tutto i tessuti di una tradizione per molti versi degna di resistere.¹⁵⁷

Privilegiare all'altezza del 1962 una linea Berto-Sereni (giudizio che, seppure attenuato, tornerà nel più tardo *Giuseppe Berto oggi*)¹⁵⁸ non denota unicamente una certa spregiudicatezza o noncuranza ideologica. Significa di fatto opporre, a una letteratura resistenziale in genere presenzialista ed eroica, le scritture degli assenti, dei prigionieri, dei traumatizzati; e in definitiva (come peraltro aveva già provveduto a fare all'altezza della famosa conferenza di San Pellegrino, nel 1954) i propri «turbamenti e ripiegamenti esistenzialisti» all'«ottimismo programmatico di un Calvino comunista allora di stretta osservanza» – con riferimento, *ça va sans dire*, a *I sentieri dei nidi di ragno* apparso nel medesimo anno di *Il cielo è rosso* e di *Diario d'Algeria*. Ed è in questo senso che si avverte come Zanzotto intenda qui discutere, nemmeno troppo velatamente, le ragioni della propria personale affezione per certi moduli espressivi che furono dell'ermetismo, o per meglio dire della sua condizione di apparente ritardatario:

La poesia pura-esistenziale: pur nell'attesa di un'instaurazione – riconosciuta non immediatamente probabile, ma necessaria –, io ho continuato a scrivere in un certo modo, ho «fatto il postmermetico» anche in omaggio a quanto, non più ormai vero del tutto, fu pur l'ultima verità umana e poetica. Di altro ancora non è dato illudersi.¹⁵⁹

Che si trattasse di un «fare» e non di un «essere», sarebbe divenuto sempre più evidente con l'approfondirsi e il precisarsi della ricerca poetica di Zanzotto; e, proprio nell'anno in cui le *IX Ecloghe* procedevano a verificare il «trapasso da un'istanza di

¹⁵⁷ Id., *Giuseppe Berto tra «Il cielo è rosso» e «Il brigante»*, «La provincia di Treviso», 2, marzo-aprile 1962, pp. 29-31: 29.

¹⁵⁸ Id., *Giuseppe Berto oggi* (1989), AD, pp. 300-7: 303: «*Il cielo è rosso*, per certi aspetti, e pur se partendo da altre premesse, ha nella nostra narrativa di allora un valore denotativo dell'*air du temps* analogo a quello che ebbe il *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni nella poesia».

¹⁵⁹ Id., *Andrea Zanzotto*, cit., p. 440.

espressività a un'istanza metalinguistica» – pareggiato, in una prospettiva critica, dalla presa di distanze dalla neo-avanguardia –, questi due scritti saggistici forniscono a modo loro una difesa 'postuma' o *a posteriori* delle ragioni di una poetica «classicistica» ormai quasi alle spalle, prossima a deflagrare oltre il punto di non ritorno.¹⁶⁰ È proprio al «fantasma classico» (e alla sua 'venetissima' «intimazione invincibile e coattiva») che Zanzotto dedica il secondo intervento per «La provincia di Treviso»:

Forse in nessun'altra terra come nel Veneto il «fantasma classico» ha operato con più suadente fascino, presentandosi come polo di attrazione [...], e talvolta come possibile remora, come intimazione invincibile e coattiva. [...] i veneti tendono spesso a collocarlo «troppo in alto» e per questo ne vengono attratti più fortemente, ma al limite ne vengono impacciati. [...] D'altra parte – forse per quell'aura di stabile armonia che pure permea il nostro ambiente naturale – mai venne meno, nella nostra cultura, la spinta verso una costruzione precisa rigorosa e assoluta, che appunto tende a concretarsi nell'allineamento a tutta una tradizione già consacrata come «classica». [...] Canova [...] si presenta come l'interprete perfetto del suo tempo [...]: una congeniale tensione verso il vero «classico» per quanto minacciata dalla retorica del «neoclassico». [...] Resta però un fatto di singolare importanza, per una valutazione esatta dell'arte di Canova, il suo rapporto con la poesia di Ugo Foscolo, per il gioco sottile dei rinvii dal classico al neoclassico che si riscontra in tutti e due gli artisti.¹⁶¹

Anche in questo caso, una certa familiarità lessicale permette al lettore più avveduto di cogliere l'aria da autoritratto che spira da queste pagine apparentemente critico-pedagogiche. «Intimazione» è, in un testo come *Una poesia ostinata a sperare*, il termine che più attaglia alla definizione di «ermetismo»:

ciò che ostacola il superamento della crisi è appunto il credere, o il fingere di credere, di averlo già effettuato. E così anche in relazione a un «progresso» in sede più strettamente letteraria e poetica [...] chi ha tentato in modo più intelligente queste vie non ignora la natura convenzionale dei risultati; e forse appunto per questa coscienza raggiunge una paradossale autenticità e s'inserisce suo malgrado nel *côté* esistenziale della cultura e della poesia. L'*ars* precedente, dunque, doveva continuare a valere, conservare la sua capacità d'intimazione, pur nel mutare degli animi e degli atteggiamenti e del quadro storico; per questo il «postermetismo» è così duro a morire,

¹⁶⁰ S. Agosti, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 15.

¹⁶¹ A. Zanzotto, *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, cit., p. 36.

mentre di tutto il fragore delle novità non sono rimasti che alcuni temi, senza che vi sia il barlume di un linguaggio nuovo¹⁶²

Nuovi termini rifulgono qui – uno su tutti «convenzionale», su cui si tornerà tra poco. Ora, però, andrà osservato questo: che se attorno alle opere romanzesche e cinematografiche del ‘fratello’ Berto si era trovato nelle condizioni di rispolverare le sue conoscenze ‘tesistiche’ – discutendo l’«ingigantimento dell’eroe» attraverso la «fantasia di un adolescente» nel segno di quella «tradizione protonovecentesca che va dalla Deledda a Radiguet ad Alain Fournier»¹⁶³ –, è sul binomio arti plastiche-poesia di due ‘padri’ illustri (Antonio Canova e Ugo Foscolo) che un ulteriore parallelo con la propria figura poetica può accennarsi:

Il revival che fu detto neoclassicismo aveva cominciato a verificarsi nella seconda metà del ‘700 e aveva preso subito un’impronta erudita e accademica [...] innestando sul vecchio tronco arcadico e sull’ideologia del «raisonnable», dell’«equilibrio» illuministico e francese, le nuove prospettive di una ripresa classicheggiante, spesso però in forma aridamente programmatica. [...] Ugo Foscolo, fiorito un po’ più tardi, quando la crisi storica e culturale si presentava ormai in tutta la sua gravità, è forse il protagonista di una drammatica vicenda che dimostrava, proprio in lui, come il «neoclassico», per assurgere veramente alla dignità di un classicismo rinnovato, avesse bisogno sempre più dei fondi torbidi e tempestosi, dei rapinosi fuochi di quello che fu poi il romanticismo.¹⁶⁴

Non è forse troppo difficile (né troppo ardito) scorgere, in questo parallelo storico-culturale, una *mise en abyme* della vicenda umana e poetica di Zanzotto, compressa entro la volontà e l’impossibilità del canto al tempo non solo del trapasso ermetico da «verità umana» a «contraffazione formalistica», ma dal prorompere delle neoavanguardie – se è vero che «i canoni neoclassici costituivano, in fondo, l’accezione settecentesca del culto per l’«arte pura»».¹⁶⁵ In questo senso, la specola foscoliana fornirebbe più di un’indicazione operativa e di per sé autoprofetizzante circa la futura poesia zanzottiana, da rintracciarsi proprio sul solco di quell’esperienza (che, non si dimentichi, già a quest’altezza Zanzotto colloca nel «momento in cui lo

¹⁶² Id., *Una poesia ostinata a sperare* (1955), PC, pp. 1095-9: 1097-8.

¹⁶³ Id., *Giuseppe Berto tra «Il cielo è rosso» e «Il brigante»*, cit. p. 30. Riguardo ai riferimenti, cfr. Id., *Tesi di laurea in lettere di Andrea Zanzotto. L’arte di Grazia Deledda. Anno accademico (1941-42)*, Padova, Padova University Press, 2015.

¹⁶⁴ Id., *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, cit., p. 36.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 35-6.

spirito stava precipitando in una crisi di estrema complessità: crisi ancor oggi lontana da una risoluzione»; mettendo cioè a punto quella che sarà, più che delle cause, una storia delle permanenze, nella poesia di quella «sempre maggiore attualità» programmaticamente al centro di *Fantasie di avvicinamento*):¹⁶⁶

Foscolo aveva posto fra i suoi maestri un Parini (ancora oggi ritenuto erroneamente da qualcuno «freddo», per quanto grande, artista) proprio perché in Parini aveva saputo vedere il «sacerdote di Talia», che alla musa aveva dedicato il suo «lungo amore». Egli aveva cioè intuito nella passione per la forma pura, presente nella poesia pariniana, una delle grandi forze, forse la suprema, della poesia stessa e di ogni arte: e proprio per questo veniva da lui rifiutata con violenza l'approssimazione degli estetizzanti, apparentemente felice e in realtà orecchiata ed estrinseca: veniva da lui condannato il verso «che suona e che non crea», cioè la contraffazione formalistica che tende a presentarsi come culto della forma, come avviene per molti aspetti in Monti. E Foscolo ben vide anche in Canova, al di là di certi aspetti esteriori che potevano avvicinarlo appunto a un Monti, la presenza di quest'ansia di pura idealità, che nel suo slancio verso l'assoluto deve anche rischiare la rottura con la storia e la psicologia, e che si condanna ad essere fraintesa da molti, come se mancasse di un più ricco tessuto umano, per la preminenza riconosciuta alla forma.¹⁶⁷

Dove l'immagine 'sepolcrale' del Parini senza tomba permette di avvicinare, a distanza di trent'anni, le parole pronunciate da Zanzotto alla televisione nell'89-90. Parini è dunque il poeta che più di tutti è stato in grado di avvicinare la passione per la «forma pura» (o, per dirla altrimenti, l'«incanto della forma») e insieme l'esigenza di sconfessare il «culto della forma».

Ma il discorso è ormai precipitato verso un parallelo tra questi saggi di argomento solo apparentemente collaterale e i più famosi strali scoccati in direzione di quelle 'cose ultime' (già citate, inavvertitamente, nella loro più ecumenica 'quaterna' in *Situazione della letteratura*) che costituiscono le *Poesie per gli anni Sessanta* dei *Novissimi*. Oltre al dato più evidente, ossia la prossimità temporale che lega i due scritti, altri elementi contribuiscono ad avvalorare la tesi di una più o meno 'spettrale' *mise en abyme* della propria situazione poetica al tempo dei *Novissimi*. Ed

¹⁶⁶ Cfr. anche Id., *Omaggio al poeta* (su Ugo Foscolo) (1978), FA, pp. 307-15.

¹⁶⁷ Id., *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, cit., p. 37. Cfr. U. Foscolo, *Inno primo. Venere*, in *Le grazie*, ora in Id., *Opere*, Milano, Mursia, 1967, vv. 23-5: «Anch'io | Pingo e spiro a' fantasmi anima eterna: | Sdegno il verso che suona e che non crea».

è innanzitutto l'immagine dello «spettro» e del «fantasma», mutuata appunto da quell'opera «virtuale» che sono le *Grazie* foscoliane, a campeggiare ben due volte all'esordio della recensione antologizzata tanto in *Aure e disincanti* che in *Prospezioni e consuntivi*:

Anche a proposito dei *Novissimi* ci si sente portati a evocare quella scuola letteraria fantasma che è il convenzionismo (nome vero di quello che, più bonariamente, è stato chiamato neosperimentalismo), conseguenza di una situazione coattiva che porta oggi le lettere, più ancora che le altre arti, a procedere come in un gioco di specchi, in cui il regredire e l'avanzare diventano spesso intercambiabili. [...] I *Novissimi* possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile persino essere veri spettri.¹⁶⁸

Dove viene richiamato in causa non solo tutto il lavoro critico pasoliniano attorno al concetto di neosperimentalismo, ma appunto quel «convenzionismo» cui si faceva accenno poco sopra e al quale Zanzotto aspirava (o sospirava) già nei tardi anni Cinquanta – «primissimo, brancolante incunabolo italiano d'una coscienza critica della condizione quasi vent'anni dopo detta postmoderna».¹⁶⁹

Ecco, se oggi si perdonasse all'«ingenuità» non resterebbe che lanciare, per il momento, un «manifesto del convenzionismo». *Anche i generali, oggi, si servono di armi convenzionali, giacché le vere non si possono adoperare e dunque non ci sono, «sono» solo nelle altre, attraverso le altre. Sì, sentirsi convenzionali anche quando si brucia, rispetto all'«altro» bruciare: sarebbe almeno un po' più serio che fare gli arrabbiati o i voyeurs o gli sperimentalisti. Non mancano, tra i venuti del dopoguerra, coloro ai quali l'etichetta di «convenzionista» si adatterebbe molto bene.*¹⁷⁰

E della quale andrà quantomeno osservata la tendenza iterativa e assolutamente fedele – lungo un arco temporale pressoché cinquantennale:

Sembra che ora se ne stia come lontana [la poesia], come confusa, come perduta «nei vapori d'un bar» di periferia. E intanto noi tutti di oggi siamo pure lontani e confusi; e magari fossimo semblables, frères, in questo. Cerchiamo almeno di ricordarla come ci era apparsa, apparsa anche nella sua fase più astratta; cerchiamo di attingerne l'immagine di una ricostruzione «come potrebbe anche

¹⁶⁸ A. Zanzotto, *I novissimi*, cit., p. 24; PC, p. 1107.

¹⁶⁹ Cfr. A. Cortellessa, *Qualcosa che c'è. Giudici e Zanzotto*, cit.

¹⁷⁰ A. Zanzotto, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 440. Corsivi aggiunti.

verificarsi». Ci troveremo ad essere convenzionisti, senza lanciare candidi manifesti o nemmeno tentare cataloghi o rilievi con questo metro. Del resto un convenzionismo non può, per essere tale, proporsi, autoindicarsi. Taccia, e gli basti quel paradosso che oggi lo confonde al suo contrario, all'autenticità: *anche i generali si servono di armi «convenzionali» perché delle vere non possono far uso, e dunque esse non ci sono, «sono» unicamente nelle altre, attraverso le altre. Sentirsi convenzionali anche quando si brucia, sentirsi convenzionali rispetto ad un altro bruciare che non può più, non serve più, non merita più di essere detto: ma che c'è*. Tutti oggi sono convenzionisti proprio in quanto vogliono puntare, *parier*, e restare a ogni costo in gioco, anche se mancano i gettoni.¹⁷¹

agli angoli delle strade ci sono i roghi delle utilitarie; i corpi ingabbiati, tra le fiamme, gesticolano accartocciandosi, certamente continuano a mandare segni. Utilità dell'interpretarli. E questi roghi e falò sono più che mai metaforici, convenzionali rispetto a quello che dovrebbe essere esclusivo ed esclusivamente vero, quello atomico.¹⁷²

È forse cambiato qualche cosa nel fatto numero uno, in quello che ci condiziona e ci derealizza tutti? Non c'erano già quindici anni fa petardi bastanti per distruggere ogni forma di vita sulla terra, se usati? Forse che l'averne ora il doppio o il triplo a ridosso cambia qualcosa?¹⁷³

Se la vera arma, quella che decide tutto, era l'arma atomica, essa era pure falsa, non potendosi adoperare. Ne risultava, così, una sorta di chiasmo: ciò che è vero, è falso, perché non si può adoperare, proprio perché vero.¹⁷⁴

Ci si potrebbe attardare, anche qui e a lungo, sulla qualità e lo spessore delle citazioni (e autocitazioni) zanzottiane; così come sulle peculiarità che, sotto la pressione del contesto, ne modellano lo stile. Per quanto riguarda il primo caso – e facendo per un attimo ritorno al testo su Foscolo e Canova come cartina di tornasole di quello sui *Novissimi* – sarà interessante osservare che proprio in relazione alla «storia» e alla «psicologia» si strutturava un significativo commento di Giuliani a Sanguineti, contenuto proprio nella *Prefazione* all'antologia del 1961. Laddove, insomma, il critico individuava nel cantiere di *Triperuno* lo «straordinario spirito parodico» del suo autore, capace di deformare «la psicologia in storia e la storia in psicologia», Zanzotto si premurerebbe di ricordare che non di un 'gioco' si tratta, ma

¹⁷¹ Id., *Un neo-tenter de vivre*, cit.

¹⁷² Id., *Da Artaud: combustioni e residui* (1968), FA p. 173.

¹⁷³ Id., *Risposte al questionario*, in S. Batisti, M. Bettarini (a cura di), *Chi è il poeta?*, cit., p. 47.

¹⁷⁴ A. Zanzotto, *Intervista*, a cura di F. Carbognin e G. Mott, cit., p. 447.

di uno slancio verso l'assoluto che deve anche «rischiare la rottura con la storia e la psicologia, e che si condanna ad essere fraintesa da molti».¹⁷⁵ Sarà allora il caso di ritornare, ancorché brevemente, a quel testo preparato a mo' di *Curriculum* per la RAI nel 1989, nel quale si specificava che l'approfondimento del suo stile in senso sperimentalistico, dalla *Beltà* in avanti, si incentrava «sui problemi del linguaggio nel suo rapporto con la psicologia e la storia»: un vero e proprio cambio di direzione. Se si aggiungerà poi quel sintetico giudizio consegnato alla posterità da Fortini, il quadro si completa:

All'origine della sua carriera poetica, soprattutto negli anni Cinquanta, Zanzotto aveva potuto dare l'impressione di chi si schiera con la conservazione, con (dice Stefano Agosti) la «letterarietà come misura dell'autentico e come zona di resistenza alla storia». [...] Ma mentre Pasolini ha drammatizzato un rapporto con la storia che era solo un rapporto col proprio inconscio, Zanzotto ha compiuto un processo che sembra essere (come in Sereni) esattamente l'inverso: il rapporto con il proprio inconscio si è tramutato in rapporto con la storia.¹⁷⁶

Detto ciò, si tratterebbe a conti fatti di un altro tassello da aggiungere al capitolo sulla pluridecennale faida tra i due fratelli-nemici Zanzotto e Sanguineti; non sarà forse un caso che, parlando ancora di Foscolo nell'*Omaggio al poeta* del 1978, Zanzotto lo avvicini a Manzoni e a Leopardi descrivendone l'idillio come «quei Tre che stanno, *affratellati* e *nemici* insieme, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento».¹⁷⁷ Ed è ancora più significativo che, in tre occasioni tra le più disparate, il nome di Parini figuri accanto a ognuno di questi tre fratelli-nemici. Ai già citati testi – l'intervista sulla *Presenza dello scrittore* e l'*Omaggio* foscoliano – si aggiungerà proprio quell'*Inno nel fango* con il quale si inaugura il prossimo paragrafo.¹⁷⁸

Per quanto riguarda invece i tratti più propriamente stilistici – e facendo dunque ritorno ai testi dedicati al convenzionismo: scompaiono ad esempio, nel secondo testo, le marche più enfatiche e orali del primo («ecco», «sì»), a favore di una sola apparente chiarezza e neutralità argomentativa; così come scompaiono i riferimenti più evidenti alla propria esperienza di poeta – l'«io» autobiografico, locuzioni come «quanto a me»

¹⁷⁵ Id., *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, cit., p. 37.

¹⁷⁶ F. Fortini, *Zanzotto 2*, cit., pp. 1190-1: 1191.

¹⁷⁷ A. Zanzotto, *Omaggio al poeta*, cit., p. 307.

¹⁷⁸ Id., *L'inno nel fango*, cit.

– che all’enfasi retorica del primo direttamente contribuiscono. Si tratta, tuttavia, di un effetto di superficie.

Pur sotto le spoglie di proclitici inclusivi o impersonali («ci» e «si»), la densità della prosa zanzottiana tradisce quanto di strettamente «rovente» si nasconde nella seconda stesura. Allo stesso modo, la mole citazionistica non sembra infatti ridursi: si può piuttosto dire che tende a regolarizzarsi senza tuttavia disambiguare la propria cifra. Se nella prima stesura sono da intendersi come citazioni anche frammenti non inclusi tra virgolette (è il caso di «instaurazione», lemma zanzottiano rintracciabile in *Vocativo* e già contestualizzato da Pasolini; o del baudelairiano-eliotiano «semblables, frères» qui pluralizzato secondo il più consueto dei protocolli «araldici»),¹⁷⁹ nella seconda si normalizza il procedimento – valido fino al *tic* – del virgolettato, che coinvolge tanto le enfasi quanto le allusioni: in questo caso, il Caproni di *Alba*, o le *superae* locuzioni latine – in uso, osserva Manara, almeno fino agli anni ’70 (*Novissimi* compresi, dunque) prima di venire definitivamente accantonate per sopraggiunta consunzione.¹⁸⁰

È il caso di «sanabitur anima mea», in uso nella liturgia cattolica pre-Concilio Vaticano II e rimuginato da parrocchiane e parrocchiani di ogni dove in attesa della comunione, senza cognizione di causa alcuna. La locuzione latina, in particolare, è vocata anche a livello di *dispositio* a fornire un controcanto al precedente referto autobiografico: «quanto a me, certe esperienze me lo hanno impedito in modo duro: e nemmeno salutare». Ne risulta una poesia come figura della cura; ma che è, per l’appunto, figura. Per tramite di un linguaggio puramente convenzionale, svuotato, oggetto di ri-uso ma non di comprensione, questo fulgido esempio di «convenzionalismo» compendierebbe già l’intero discorso zanzottiano.

Ma, al di là di questi rilievi, è davvero appassionante osservare fino a quali profondità questi elementi popolino i testi critici zanzottiani. Volendone osservare solo uno, è preferibile fare ritorno al «chiasmo» – che ha come riferimento esplicito quell’«equilibrio del terrore» che fu vero spartiacque tra due diverse condizioni umane e di un diverso computo del tempo, per dirla con Gunther Anders, «a partire dal quale

¹⁷⁹ F. Fortini, «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto, cit.

¹⁸⁰ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 108.

l'umanità era irrimediabilmente in grado di autodistruggersi».¹⁸¹ In un'intervista del 1999 Zanzotto lo esplicita, si direbbe fuor di metafora; non fosse che la metafora stessa è quanto mai esplicita. Le dita del poeta si incrociano, esitando, prima di pronunciare quanto segue:

Si può sbagliare da un giorno all'altro, perché le mutazioni che stanno verificandosi oggi, in tutti i quadri, sono talmente rapide che sgomentano; proprio perché se prima c'era il famoso chiasmo dell'equilibrio del terrore – che immobilizzava come di fronte alla testa di Medusa –, adesso c'è il senso della velocizzazione da «*motus in fine velocior*», veramente da catastrofe generale per eccesso di velocità.¹⁸²

Parole come queste non possono che richiamare pressoché direttamente quanto, nell'edizione degli *Scritti letterari* del 2001, Zanzotto apporrà quale nuova prefazione generale ai due volumi di saggi critici:

E mentre lo scorrimento dei tempi sempre più veloce pone dubbi su più di una sistemazione compiuta in passato, resta da dire che oggi ogni parola aggiunta potrebbe essere sfasata rispetto a quella del giorno precedente.¹⁸³

Ma, d'altro canto, non potranno certo non collimare con quel discorso sin qui ancora incompiuto per quanto più volte accarezzato: quello sulla metafora critica principe nello Zanzotto saggista, vale a dire la testa di Medusa. Già nel 1983, a ben vedere, un'altra conversazione televisiva faceva luce su questo aspetto:

Credo ci sia stato in quest'ultimo decennio [...] un vero diluvio di mormorigmi [sic], di predicozzi, di intimazioni anche, tanto più fastidiose quanto meno poi producevano effetti [...] globali, effetti reali. Anzi direi che la crisi del fatto politico [...] non è stata mai presentata nei termini abbastanza corretti soprattutto perché non si è mai elaborato a fondo il tremendo teorema del terrore e degli equilibri del terrore o degli squilibri del terrore, insomma: questa specie di duplice testa di Medusa che blocca qualsiasi possibilità e

¹⁸¹ G. Anders, *Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern* (1989), trad. it. in Id., *La distruzione del futuro, in Il mondo dopo l'uomo. Tecnica e violenza*, Milano, Mimesis, 2008, p. 73.

¹⁸² A. Zanzotto, *Conversazione*, Biblioteca Nazionale Marciana, 29 novembre 1999, cit.

¹⁸³ Id., *Premessa*, SLI, p. 9.

risucchia tutto entro l'ambito di un circolo vizioso senza limite che è poi la situazione atomica.¹⁸⁴

Ma, come si vedrà tra poco, la situazione 'medusea' è al contempo centrale e iniziale per Zanzotto, fulcro segreto del rapporto tra versificazione e riflessione saggistica, tra fatto poetico e fatto politico.

5. *Nel campo magnetico: la testa di Medusa*

Nelle 'pagine radiofoniche' compilate per la RSI e pubblicate postume sotto il titolo di *Breve secondo Novecento*, Franco Fortini afferma che nella poesia di Zanzotto «c'è soprattutto Orazio, corretto dal miele virgiliano, naturalmente Ungaretti e persino Quasimodo» ma «non Montale», che «sembra non aver mai dovuto attraversare».¹⁸⁵ Sono ovviamente note le devozioni montaliane dello Zanzotto poeta, e dunque il commento di Fortini suona più come una presa di posizione critica che non come rilievo documentato; si ricordi, peraltro, quando anche con riguardo al lavoro di Giudici, nel suo *Le poesie italiane di questi anni*, subito si premurava di smarcare gli esiti più recenti da quella «condanna *ad metalla*» nelle miniere di Montale (curioso aspetto ctonio, quello reperito forse involontariamente da Fortini, che spesso tornerà nelle pagine critiche zanzottiane). D'altronde, come affermerà Raboni nel 1981, «è assolutamente impossibile immaginare gli ultimi cinquant'anni di poesia senza Montale».¹⁸⁶

Si può affermare con discreta certezza che, anche rispetto alla sua produzione critica e autoesegetica, l'esplicita dichiarazione dell'influenza esercitata da Montale è quanto mai necessaria a inquadrarle con rigore. Sebbene non raccolta entro *Prospezioni e consuntivi*, la lettera di accompagnamento ai propri versi citata da Ungaretti nel corso del convegno di S. Pellegrino del 1954 è in questo senso rivelatrice:

¹⁸⁴ Cfr. *Lapsus. Storie di viandanti e di poeti* (regia: Italo Moscati), RAI, 1983. Ringrazio Giovanni Zanzotto, Matteo Giancotti e l'Università di Padova per avermi permesso di reperire questo materiale.

¹⁸⁵ F. Fortini, *Zanzotto*, cit., pp. 1188-9.

¹⁸⁶ G. Raboni, PSF, pp. 52-3. Cfr. anche M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 30: «Montale è del resto una presenza stabile lungo tutto l'arco della produzione lirica di Zanzotto».

Sono nato a Pieve di Soligo, tra il Piave e Vittorio Veneto, ho trentadue anni e insegno italiano e latino al liceo classico di questa città. Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già «mangiato» Pascoli e D'Annunzio, poi, fino ai venti non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale.¹⁸⁷

Detto ciò, resta da sapere che in fondo sarà proprio Giudici – e nell'anno dell'apparizione, presso Manni, del volumetto fortiniano, il 1996 – a smentire di fatto il suo mentore e interlocutore, ascrivendo Zanzotto al novero degli 'influenzati' da Montale in un intervento destinato a «Lettere italiane»:

Io credo che siano almeno cinque le generazioni poetiche, tra loro scadenzate secondo la breve misura di un decennio, che in vario modo hanno agito nel quadro letterario italiano con sullo sfondo la presenza di Montale. Proviamo a enumerarle: 1. Quella degli anni «Zero» (Quasimodo, Penna, De Libero, Gatto); 2. Quella degli anni «Dieci» (Bertolucci, Caproni, Sereni, Fortini, e insieme, naturalmente, la Pleiade fiorentina di Bigongiari, Luzi, Parronchi); 3. Quella degli anni Venti, di Pasolini, Zanzotto e altri a suo tempo ascritti a una cosiddetta «quarta generazione» 4. Quella degli anni Trenta, con Sanguineti, Bandini e Giovanni Raboni.¹⁸⁸

Volendo riferirsi, poi, alle generazioni successive, Giudici si serve di una metafora fortemente evocativa:

Quanto alle generazioni successive, credo che i loro migliori rappresentanti si siano sufficientemente distanziati dal raggio di quello sguardo di Medusa o, comunque, da quella scomoda contemporaneità che è stata per parecchi loro colleghi più anziani la poesia di Montale. Il che non costituisce, ovviamente, alcuna attestazione di valore, ma appena il riconoscimento di una diversa collocazione storica, e in un contesto culturale fortemente diverso e diversificato, e anche un prender atto di un più consapevole orientamento in direzione di differenti modelli, pre-montaliani o a-montaliani (penso a nomi come Saba, Rebora, Sbarbaro, Noventa).¹⁸⁹

Si rende così, più ancora che evidente, palese la presenza critica di Andrea Zanzotto nella pagina giudiciana; e forse occasionata proprio dalla lettura degli allora

¹⁸⁷ G. Ungaretti, *Piccolo discorso su «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, cit., p. 693.

¹⁸⁸ G. Giudici, *I versi della Medusa*, «L'Unità-Trentarighe», 1° aprile 1996; poi, con aggiunte, in «Lettere Italiane», XLVIII, 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 521-6. Ora, nella sua prima versione, in Id., *Trentarighe*, cit., pp. 285-8.

¹⁸⁹ *Ibid.*

recenti volumi saggistici. Infatti, nonostante Giudici se ne appropri per farne un uso suo proprio (o improprio), attribuendo alla poesia di Montale la gittata di quel «raggio di Medusa», è in effetti già nel primo dei cinque saggi a tema montaliano, il già citato *Inno nel fango*, apparso sulla «Fiera letteraria» nel 1953, che la locuzione appare per la prima volta a indicare la situazione-tipo nella sua poesia– e a prefigurarne, come è stato osservato, certi sviluppi.¹⁹⁰ Così come, all'apparire di *Vocativo*, il risvolto «non firmato ma di mano dell'autore» recita:

Contro la suggestione delle teste di Medusa che sembrano sbarrare ogni strada, anche qui la tentazione della poesia continua, di tutto dubitosa ma non delle sue ragioni.¹⁹¹

Ed è, peraltro, il passaggio entro il quale viene notificata la presenza di Parini; questa volta non accanto a Foscolo o a Manzoni, nelle vesti del negletto e venerato «sacerdote di Talia», bensì a Leopardi – in virtù di una comune (e perduta) «maestà»:

Già in Leopardi, soltanto le mummie di Ruysch potevano parlare della realtà con cognizione di causa [...] La voce di topo delle mummie (come quella degli «hollow men» di Eliot), dei gracili e duri gusci della vita, pretendeva di essere l'unica possibile espressione della realtà, perché questa testa di Medusa rendeva veramente “smalto”, “scorza”, “residuo”, chi l'avesse contemplata. Ma nel mondo leopardiano quello delle mummie è ancora un canto, e il poeta-gallo-silvestre e il poeta-Parini parlavano ancora con «maestà», rimanendo psichicamente, se non teoreticamente, in un «più» e in un «sopra» rispetto all'oggetto del loro discorso.¹⁹²

Secondo Adorno, nota Remo Ceserani, era di tipo meduseo lo sguardo filosofico di Benjamin;¹⁹³ e, per ripercorrere una volta di più le affinità tra questi due pensatori, si potrebbe rimandare pressoché direttamente a quel Nietzsche altrettanto meduseo che, osserva ancora Cortellessa, a ben vedere troneggia alle spalle tanto di Heidegger e di Lacan che del loro discepolo italiano:

¹⁹⁰ Cfr. M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit.

¹⁹¹ A. Zanzotto, *Risvolto di copertina*, in *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.

¹⁹² Id., *L'inno nel fango*, cit., p. 17.

¹⁹³ T. W. Adorno, *Nachwort*, in W. Benjamin, *Berliner Kindheit*, a cura di T. W. Adorno, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1950 (trad. it. *Nota all'edizione tedesca*, in W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007), p. 172.

Che senso ha parlare di progresso a un mondo che sprofonda nella rigidità cadaverica? L'esperienza di un mondo che entra in uno stato di rigidità cadaverica Baudelaire la trovò esposta con incomparabile forza in Poe. Ciò che gli rese Poe insostituibile fu il fatto che questi descrivesse il mondo in cui poesia e aspirazioni di Baudelaire ottenevano giustizia. Vedi la testa di Medusa in Nietzsche.¹⁹⁴

È proprio la consapevolezza di questa «rigidità cadaverica» a paralizzare e sedurre Zanzotto; e la scrittura critica funziona allora anche come costante controcanto, come insostituibile testimonianza del mondo entro il quale la poesia zanzottiana poteva ottenere un riconoscimento. Se la verità della realtà è nemica della vita – perché, smascherando tutte le mete come vane e imprimendo su ogni sforzo il sigillo dell'assurdo, si rivela quindi come una vera e propria testa di Medusa che pietrifica chiunque la contempi –,¹⁹⁵ andrà allora ribadito, con Cardilli, che «la sua opzione stilistica “ermetico-simbolista” non è solo manovra di difesa, ma anche affermazione, sfida “ontologica” e conoscitiva».¹⁹⁶ Non a caso Giovanni Raboni l'aveva definita, in poesia, una «difficile attualità», benché – con intuizione davvero profetica – avesse già ben chiaro quanto fosse probabile (soprattutto dopo *Vocativo*) che «l'etichetta di poesia divisa dalla storia» finisse col «restargli appiccicata per più di un angolo».¹⁹⁷ A testimoniare del contrario, anche sul versante critico, sono proprio gli autori calamitati entro questo campo magnetico – e in particolare Leopardi, Manzoni (ma tramite l'esempio di Tolstoj), Kafka, Ungaretti, Montale.

L'immagine della testa di Medusa – che Andrea Cortellessa si premura di ricondurre all'«etimo leopardiano»,¹⁹⁸ definendola il «Pericolo» che «occhieggia nelle lacerazioni, nelle “aperture” e negli “indizi” prodotti dall'ago tagliente del linguaggio sul tessuto, altrimenti coeso, dei fenomeni» – è in effetti un *leitmotiv* che popola molte pagine critiche zanzottiane. Bisognerà però subito aggiungere, prima di continuare questa analisi, che a temperare ogni entusiasmo ingiustificato e ogni traiettoria sistematizzante sopraggiunge puntuale l'analisi di Manara – che riprende altresì l'immagine del «campo magnetico» esplicitata da Chiara Fenoglio:

¹⁹⁴ W. Benjamin, *Zentral Park*, in *Gesammelte Schriften*, cit., I, 2 (trad. it. *Parco centrale*, in *Opere complete*, VII, cit., p. 202). Vedi anche A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, p. 108.

¹⁹⁵ D. Sacchi, *Sul rapporto tra contraddizione, verità e vita nel pensiero di F. Nietzsche*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 87, 3, luglio- settembre 1995, pp. 422-43.

¹⁹⁶ L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, cit., p. 119.

¹⁹⁷ G. Raboni, *La difficile attualità di Zanzotto*, P60, cit., pp. 274-6.

¹⁹⁸ A. Cortellessa, *Zanzotto, addio al secolo breve*, «il manifesto», 19 ottobre 2011.

Con l'articolo su Montale, la paleoantropologia zanzottiana stabilisce le coordinate entro le quali si muoveranno le indagini future. Tuttavia, nonostante la ricorsività delle espressioni, i fitti rimandi intertestuali e persino la ripresa di interi brani citati altrove (caratteristiche riscontrabili in parallelo nell'opera in versi), i saggi non fanno sistema. Al limite, formano un campo magnetico, nel quale Zanzotto stesso si trova immerso e che presiede alla loro organizzazione. Collocate alle estremità di questo spazio, le figure e i temi più frequenti servono a mantenere in tensione esperienze cronologicamente lontane, che si respingono e si attirano l'un l'altra, di modo che frammenti di discorso scivolano sopra altri o riemergono altrove rispetto al luogo in cui sono stati originariamente interrati.¹⁹⁹

Simili per consistenza, nella descrizione di Manara, agli *hrön* di borgesiana memoria, i frammenti dissotterrati dell'intertestualità saggistica zanzottiana non saranno forse utili a reperire un sistema di corrispondenze esatto, ma di certo accorrono in aiuto del lettore alla ricerca di un possibile nord magnetico. Per parafrasare ancora Borges, non senza un ammiccamento a Ernst Bloch, si potrà dire che la metafora critica della testa di Medusa funziona come un *ur*, «cosa prodotta per suggestione», «oggetto dedotto dalla speranza»²⁰⁰ che la poesia, in ogni caso, rappresenta contro ogni pericolo. Manara fa qui probabilmente riferimento implicito a quel passaggio dell'introduzione alle *Poesie* di David Maria Turoldo:

La storia che si sta svolgendo oggi è purtroppo, e soprattutto, una storia di decostruzione. Si tratta di un cammino di tipo nichilistico, di un «movimento immobile», quello che è prevalso nel lungo periodo di quarant'anni del cosiddetto «equilibrio del terrore». Si deve per forza richiamare questo ripetuto argomento perché da tale periodo si è appena usciti con l'auspicio di non dover più tornare a quell'incubo. Fin dal momento iniziale, dunque, Turoldo sa che tutto quanto egli scrive è dentro un'atmosfera tendente a un pessimismo generale anche perché si continua a vivere entro il terrore e la maledizione atomica [...]. Ciò comporta un enorme sovraccarico di responsabilità morale in chi scriva, e in chi scriva poesie come Turoldo [...]. Deve sussistere, deve puntare i piedi questa scandalosa *Spes contra Spem*, non meno «scandalosa» di quanto lo sia tutta la posizione cristiana del pensiero paolino. Sperare costa molto, costa tutto, perché troppe volte si affaccia la testa di Medusa, che Dante rappresenta nell'Inferno come il peggiore dei nemici,

¹⁹⁹ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 31. Cfr. anche C. Fenoglio, *La divina interferenza*, cit., pp. 183-225.

²⁰⁰ J. L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), in *Finzioni* (1944), a cura di A. Melis, Milano, Adelphi, 2003.

quello che dovrebbe bloccarlo nella sua discesa verso il basso degli Inferi e impedirgli tutto l'itinerario di risalita.²⁰¹

Nell'intimo corpo del testo come anche lungo la superficie delle citazioni, per Zanzotto si tratta allora di muoversi sul «ciglio di due abissi»: quello di una «speranza», più che una volontà, sempre incalzata dal «terrore» della distruzione generale.²⁰² Una dicotomia la cui espressione più suggestiva sta tutta in uno dei procedimenti citazionistici preferiti da Zanzotto – quelli dalla *Commedia* dantesca. Alla minaccia di Medusa, figura della sempre possibile fine che caratterizza la condizione contemporanea – evocata in un intervento critico del 1990 dedicato proprio a Padre David Maria Turoldo –, si contrappone infatti una «scandalosa Spes contra Spem», entro cui ha luogo l'integrità della parola. Il rischio è, appunto, quello di rimanere pietrificati, di divenire cioè «smalto» – lemma che Zanzotto rifunzionalizza in una moderna accezione «acrilica» o, viceversa, di «figura che rimane sui muri dopo una deflagrazione atomica».

Così facendo, ne traspaiono le intenzioni: materializzare cioè la possibilità concreta, e sempre presente nel «fare» del poeta, di ritrovarsi al temuto bivio tra una contraffazione *prêt à porter* e un'esibizione di «referti» come testimonianza morta. Che è come dire tra *pastiche* postmoderno e «tracotanza» neo-avanguardistica.²⁰³ In questo senso la ricerca di Zanzotto è profondamente modernista, più o meno «neo». La letteratura, insomma, «ha ancora la possibilità e anzi l'obbligo di veicolare un'ipotesi di autenticità (per quanto pericolante e minimale)»:²⁰⁴ Anche per questo Fortini e Mengaldo lo annovereranno tra i «non riconosciuti legislatori del mondo», sulla scorta di Hölderlin e Shelley, ossia tra quegli esuli che ancora testimoniano dell'esistenza o della necessità di un «mandato sociale» dello scrittore. Tanto come poeta che come critico.²⁰⁵

A ben vedere, l'incursione turoldiana di Zanzotto data al 1990; e costituisce, peraltro, l'ultimo saggio dato alle stampe con *Aure e disincanti* nel 1994. Fatta

²⁰¹ A. Zanzotto, *Per David Maria Turoldo*, in D. M. Turoldo, *O sensi miei... Poesie 1948-1988*, introduzione di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990; ora in AD, pp. 350-63: 357-8.

²⁰² «Sempre sul ciglio di due abissi» è il primo verso di David Maria Turoldo, *Ultima lapide*, in *O sensi miei*, cit., p. 459.

²⁰³ A. Zanzotto, *Per David Maria Turoldo*, cit., pp. 357-8.

²⁰⁴ C. Portesine, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto: storia di un tributo intermittente*, cit.

²⁰⁵ Cfr. A. Cortellessa, *Zanzotto-Fortini*, cit. Cfr. anche P. V. Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, cit., pp. 75-6.

eccezione per l'ampliamento degli *Scritti critici* del 2001, dunque, la prima 'fantasia' e l'ultima 'aura' si ricongiungono entro la medesima immagine – quella di Medusa – chiudendo una specie di cerchio magico o stregato. Si potrebbe allora affermare, provocatoriamente, che gli *Scritti letterari* di Zanzotto si contendono di fatto con *Dieci inverni* il titolo di libro saggistico della guerra fredda. Ma bisognerà subito dire che la testa di Medusa qui evocata – vera e propria *imago mortis* – va identificata solo in parte e contingentemente con la minaccia atomica. Questa «agghiacciante verità» va forse ascritta più generalmente a quel «qualcosa di oscuro e di terribile» che esercita sul poeta un effetto al contempo affascinante e paralizzante, e che concreta una fissazione della parola poetica entro un'immagine pietrificata; quella, a ben vedere, della «beltà»,

immagine splendente e terribile di una «bellezza» naturale mostruosa e onnifagocitante, impietrante testa di Medusa e sfinge leopardiana «di volto mezzo tra bello e terribile» (quella del *Dialogo della natura e di un islandese*, naturalmente). Nei termini lacaniani famigliari a Zanzotto, insomma, assistiamo qui all'incontro col Reale, il non-simbolizzabile, appunto l'indicibile. Ovvero la Morte. Il non-essere, l'anti-materia orrorosa davanti alla quale tremante si fronteggia, in clima da catastrofe sub-atomica, l'«inconsutile nonnulla», la docile fibra che dice «io».²⁰⁶

A riprova, si potranno addurre le tracce di tale immagine catalizzante-paralizzante nella prima prospezione ungarettiana, apparsa su «Comunità» nel 1958 e significativamente espunta nella sua versione in volume:

Al di là del fatto letterario, la scoperta ungarettiana dell'uomo «carsico», si ha la prima rivelazione, nel fuoco di quel trauma radicale, di quella realtà che poi anche in Montale e in altri poeti e filosofi riappare come «impietrato soffrire senza nome». L'uomo-pietra, l'uomo-accadimento, un *Dasein* immobile e straziato, il pianto che è questa pietra, giù appaiono nel primo Ungaretti come fatti validi a definire una nuova epoca umana: il poeta si riconosce come proiettato nell'essere, «abbandonato nell'infinito», uomo di pena (*Angst*) naufragato nel «porto sepolto». [...] (*scheitern* è uno dei verbi chiave dell'esistenzialismo) [...]. Più tardi Montale doveva spingersi più che tutti al fondo degli inferni della «deiezione», offrendo nella sua poesia la formulazione più ampia e scavata dell'angoscia esistenziale, il «farsi di smalto» nella fiera e implacata contemplazione di una testa di Medusa, accettata come irrisolvibile

²⁰⁶ A. Cortellessa, *Zanzotto, addio al secolo breve*, cit.

punto di arrivo; su una linea di svolgimento che non poteva essere sviluppo, ma soltanto precisazione, sempre più minuziosa ricognizione di un crudele dominio da cui l'uomo veniva in realtà dominato.²⁰⁷

Nonostante risulti ancora riferita a Montale, o forse proprio per questo, la metafora critica permette di mettere meglio a fuoco alcuni dettagli. È innanzitutto il caso di osservare che, rispetto alla sua formulazione in volume, il testo lasci trasparire molto più e molto meglio la sua vocazione di compendio di filosofia esistenzialista – fitto com'è di espliciti riferimenti lessicali a una linea che da Kant-Hegel-Kierkegaard (*Angst, Dasein*) muove verso Heidegger e, nemmeno troppo curiosamente, Jaspers (a cui si rifà pressoché direttamente il verbo *scheitern*, vero e proprio « naufragio » o « scacco » entro cui si esplicita una cospicua porzione della sua opera maggiore, *Filosofia*); e cioè « l'esperienza dell'impossibilità per l'uomo di superare le “situazioni-limite” ». ²⁰⁸

In secondo luogo, si tratta di osservare come, già dal 1958, Zanzotto approfondisca il transito tra la « scorza » montaliana in « scoria » – tra il « residuo », cioè, esplicitato in *L'inno nel fango* nel 1953, e la « deiezione »: che sarà sì oggetto nel 1966 degli *Sviluppi di una situazione montaliana* ma che, a ben vedere, assume retrospettivamente i contorni di una smentita. Zanzotto, infatti, prenderà parola non a partire dalla *Satura* del 1971, ma da quella *plaquette* data alle stampe nel 1962 in edizione fuori commercio e già così interrogante nella rematicità del suo titolo; al suo interno, solo *Botta e risposta I* rifulge quale autentico momento di « sviluppo » e non di « precisazione », « sola (e nuova) parte veramente importante », anche in quanto (ulteriore riprova dell'acume zanzottiano) unico componimento destinato, nove anni dopo, a entrare nella raccolta.²⁰⁹

²⁰⁷ A. Zanzotto, *I settant'anni di Ungaretti*, cit., p. 100.

²⁰⁸ K. Jaspers, *Philosophie* (1931-1933), tr. it. *Filosofia* (1978), a cura di U. Galimberti, Torino, Utet, 1996. In una delle scene tagliate RI, il poeta afferma, a partire dal ricordo del convegno di S. Pellegrino del 1954: « A S. Pellegrino c'era una parte che era molto ligia al PC tradizionale, togliattiano [...] capivo anche queste posizioni, però io non potevo assolutamente dividerle perché c'era dentro il messianismo marxista, quel tipo di messianismo che io ho sempre detestato. Cioè: per me le fonti culturali erano anche quelle dell'esistenzialismo. Naturalmente, non tutti gli esistenzialisti vanno identificati con Heidegger. Ma c'era Gabriel Marcel, che avevo sentito a Losanna: era cattolico quello; e poi Jaspers, che era stato anche autore psichiatrico ». Cfr. anche *Naufragio*, « Treccani » (<https://www.treccani.it/vocabolario/naufragio/>).

²⁰⁹ Cfr. N. Scaffai, *Introduzione*, in E. Montale, *Satura*, Milano, Mondadori, 2009, p. LXV. Cfr. A. Zanzotto, *Sviluppi di una situazione montaliana (Escatologia-scatologia)*, FA, p. 24.

In terzo e ultimo luogo, è quantomeno opportuno discutere il valore di discriminine che Medusa assume tra l'esperienza di Ungaretti e quella di Montale. La prima, con accensione proprio montaliana, è «impietrato soffrire senza nome», carsicità dell'«uomo pietra»; e, nella sua accezione esistenziale, «la pietra che è l'uomo, che è l'essere». Per quanto riguarda invece la seconda – qui osservata di riflesso e come di sfuggita, utile controcanto nel discernere «libertà» ungarettiana da «necessità» montaliana –, è notevole che si parli di «"farsi di smalto" nella fiera e implacata contemplazione di una testa di Medusa, accettata come irrisolvibile punto di arrivo». Innanzitutto, perché svela di fatto il funzionamento ricorsivo di questo giudizio critico: rispetto a Montale, se ne parla in termini leopardiani; a Ungaretti, in termini montaliani e kafkiani; a Leopardi, in termini insieme kafkiani, leopardiani e fantascientifici:

L'articolo di Bo su Leopardi avvia a molte considerazioni, ma ci si sofferma ora su un punto: Leopardi come colui che ha guardato senza maschere il sole e la morte [...]. Questa affermazione deve essere precisata [...]: Leopardi ha guardato più a lungo, a largo raggio che altri, ma non direttamente, non «fissamente» [...] Questa testa ghigliottinata vive la sua dissociazione dal corpo, eppure quasi comunicando con esso; questo volto non ha bisogno di schermirsi perché gli è schermo l'intensità della sua figura [...]. È la lunga storia dello sguardo gettato direttamente sulla morte, quell'atto della disperazione che è, in primo luogo, autodistruzione. Medusa rende di smalto chi la fissa, ed esiste tutto un processo di trasformazione «in smalto», processo che si svolge per gradi e del quale l'immondizia biologica della *Metamorfosi* kafkiana, o l'ambigua coesistenza tra scorie e vite-scoria di Montale [...] sono successive fasi.²¹⁰

Cortellessa ha, ancora una volta, una intuizione fulminante al riguardo: e invita a cogliere, in Zanzotto, «la testa di Medusa del significato, dunque, dietro la cornucopia del significante», «*leader* feroce» che spesso ha allontanato da una autentica comprensione della sua esperienza di scrittura. Dal testo su Tolstoj – dove la testa di Medusa si trasfigura in «faccia della strega» – ad esempio, si intuisce la natura clinica della metafora:

Vorrei ricordare la descrizione di una crisi fobica che non ho trovato così perfetta, così «impossibile» eppure così incredibilmente «obiettivata», in alcun altro testo né di psichiatria né di narrativa: si tratta del racconto *Memorie di un pazzo* [...]. questo racconto che

²¹⁰ Id., *A faccia a faccia*, cit., p. 125.

gronda di un vissuto «autre» è certo necessario alla comprensione di Tolstoj: solo nell'esperienza del crollo interno, dell'azzeramento di tutti i valori, nel venir meno anche delle sicurezze quotidiane, era possibile il formarsi di quell'instancabile forza di spiazzamento che vediamo travolgere Tolstoj nel momento stesso in cui egli vi si esprime. [...] Pensiamo anche al Manzoni, a questo proposito. Egli pure conobbe esperienze simili, anche lui fu l'uomo dei momenti in cui la «faccia della strega» appare. E sa fare i conti con la strega. Ma a un certo punto Manzoni ne rimase strozzato nella sua creatività.²¹¹

Sotto questa luce si può meglio intendere cosa significasse quel termine, «psichicamente», pronunciato in merito a una «maestà» di Leopardi e Parini nei confronti dell'oggetto del discorso. Si tratta di riferimenti che si alimentano, appunto, ricorsivamente e a vicenda, e dietro i quali si può scorgere un altrettanto ricorsivo atteggiamento di rispecchiamento o mediazione della metafora critica: se Ungaretti è l'uomo pietrificato dalla Medusa, Leopardi prima e Montale più tardi (con, alle spalle, l'*échec* di Manzoni) sono coloro che l'hanno fieramente contemplata senza farsi pietrificare da quello sguardo – ma al prezzo di contemprarne, ovunque, gli effetti devastanti e annichilenti, mummie o scorie.

È in questo senso che l'invito cortellessiano a ritornare all'«etimo leopardiano» riconduce al testo redatto per «Questo e altro» nel 1963 in risposta a Carlo Bo, *A faccia a faccia*. Così come la grecità, afferma Nietzsche, ha dovuto frapporre tra sé e la vita le forme della cultura e dell'arte, Zanzotto rintraccia in Leopardi quella mediazione dello sguardo che rende sopportabili le cose; e *inepta, prorsus credibile* ogni illusione.²¹² Il titolo stesso dell'intervento su Leopardi in risposta a Carlo Bo fa esplicito riferimento a quello stare «faccia a faccia» che Zanzotto riconduce esplicitamente all'etimo paolino – quel «*facie ad faciem*» o, ancora meglio, «*πρόσωπον πρὸς πρόσωπον*», che non poteva non catturare, anche poeticamente, il suo interesse.²¹³ Eppure, in attesa di quel «*tote*» – «allora» distante nel tempo e anzi dal tempo – in cui le cose si potranno contemplare faccia a faccia, non resta che percepirle come in uno specchio, in maniera confusa; *per speculum et in ænigmate*,

²¹¹ Id., *Tolstoj e i problemi della cultura odierna*, cit., p. 328.

²¹² T. Albrecht (a cura di), *The Medusa effect. Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics*, New York, State University of New York, 2009, p. 64. Cfr. anche F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), p. 42.

²¹³ Cfr. A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 111: «Zanzotto non s'illude che la realtà sia contemplabile *facie ad faciem*; e la traguarda per *speculum et in ænigmate* (per dirla col 'suo' Paolo di Tarso).

appunto.²¹⁴ Già Contini parlava della critica come contemplazione di quello «specchio» che è il testo:

Ma, appunto, la critica pare abbia da contemplare il testo prima della sua, già fatta immutabile, efficacia; va al lavoro: se anche il Signore, secondo la sentenza paolina, ci toccherà sperabilmente conoscere «*facie ad faciem*».²¹⁵

Non solo la critica nei confronti del testo, ma anche la poesia nei confronti della realtà riproduce questo rapporto enigmatico: il rimando più evidente, in questo caso, sembra quello al Giudici di *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*:

Accade [...] che lo scrittore sia spesso in buona fede convinto di essersi spogliato di ogni atteggiamento propagandistico [...] e di affidarsi appunto «al linguaggio dei fatti»: ma resta da vedere fino a che punto il linguaggio dei fatti sia un linguaggio di verità in una situazione storica dominata dal rapporto di classe [...] e quindi dalle pressioni apologetiche della classe dominante... Adesso, dice San Paolo, conosciamo *per speculum et in enigmate*, ma nel regno dei Cieli vedremo faccia a faccia. Analogamente quale notizia potrà dare di se stessa una condizione enigmatica del reale che il poeta [...] trasferisca nella pagina ancora incatenata al suo enigma [...]?²¹⁶

Dove riverbera, in un certo senso, la convinzione che Zanzotto esprimeva già nel 1955 al «Popolo di Milano»: «Non chi dirà “Signore Signore” entrerà nel regno dei cieli (o, semplicemente, avrà fatto poesia religiosa) non chi parlerà di operai avrà fatto poesia sociale...».²¹⁷ È dunque evidente che le immagini dello specchio e della Medusa – della contemplazione, cioè, mediata e immediata dell’intima verità della realtà – contribuiscano ad alimentare un’idea di letteratura, certo, come sguardo dato e non dato; e che la mediazione-meditazione paolina fornisca, al riguardo, un controcanto costante al Pericolo rappresentato dalla figura mitologica.

Eppure, sullo sfondo si affaccia il perenne avantesto dantesco: occhioggiante in Montale e Ungaretti come *descensio ad inferos*, in *A faccia a faccia* tramite quel «frusto a frusto» che da *hapax* dantesco viene rivitalizzato da Zanzotto per connotare

²¹⁴ Paolo di Tarso, *Prima lettera ai Corinti*, 13,12, in Id., *Le lettere*, a cura di C. Carena, con uno scritto di M. Luzi, Torino, Einaudi, 1990, pp. 86-7.

²¹⁵ G. Contini, *Recensione a A. Baldini, Amici allo spiedo* (1932), «Italia letteraria», 24 settembre 1933, p. 6; poi, come *Per un libro di Antonio Baldini («Amici allo spiedo»)* in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-22: 122.

²¹⁶ G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, cit., p. 29.

²¹⁷ A. Zanzotto, *La presenza dello scrittore nella vita italiana d’oggi*, cit.

la «devitalizzazione» dei tessuti caratterizzanti la «morte come avvenimento» nel *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* (e che, quasi due decenni dopo, ricomparirà con infinite implicazioni e coesioni semantiche nell'*Ipersonetto*, a caratterizzare la coatta mendicizia del poeta).²¹⁸

Ma sopra e più di tutto Dante sopravvive come avantesto nel «farsi di smalto» – basso continuo tra l'*Inno, I settant'anni di Ungaretti* e *A faccia a faccia* come anche nel saggio su Turolto; e ciò avalla un'interpretazione del riferimento letterale più ancora che leopardiana. Come si legge, fuor di metafora, nella prefazione alle *Poesie turoltoiane* del 1990:

Sperare costa molto, costa tutto, perché troppe volte si affaccia la testa di Medusa, che Dante rappresenta nell'*Inferno* come il peggiore dei nemici, quello che dovrebbe bloccarlo nella sua discesa verso il basso degli Inferi e impedirgli tutto l'itinerario di risalita. I demoni, infatti, sulle mura della città di Dite, quando vogliono terrorizzare Dante dicono: «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto!»: di smalto, si noti bene la parola, che fa pensare a una specie di pelle essiccata, di smalto «acrilico», di figura che rimane sui muri dopo una deflagrazione atomica.²¹⁹

È Chiara Portesine a sottolineare, traendo spunto proprio da questo ultimo estratto, come l'idea di poesia zanzottiana si espliciti di fatto nei termini di una «possibilità» e anzi «obbligo di veicolare un'ipotesi di autenticità (per quanto pericolante e minimale)». ²²⁰ Pericolante e minimale anche e soprattutto di fronte (faccia a faccia: appunto) alle sempre contemplate ipotesi di inautenticità e di strozzamento che sussistono. L'«acrilico» non può richiamare per contatto quei «cromatismi» che, in *Gli sguardi i fatti e senhal*, assurgevano a vero e proprio emblema dell'inautentico:

C'è una specie di falso realismo caricato con questi «fattori acrilici», con questi supercolori, che appunto deforma in un presunto eccesso

²¹⁸ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 53: «Esempio questo, pure, della coesione semantica che il tessuto citazionale spesso conferisce al dettato in apparenza così centrifugo di Zanzotto: entrambi gli episodi danteschi, infatti, col mettere in scena 'intellettuali' che hanno voluto spendere il proprio ingegno nell'agone politico, di tale impegno vedendosi ripagati da calunnie che li gettano in rovina (o addirittura li spingono al suicidio, come nel caso del ministro siciliano che in tal modo "ingiusto fece sé contra sé giusto"), risultano sofferatamente autobiografici».

²¹⁹ A. Zanzotto, *Per David Maria Turolto*, cit., p. 357-8.

²²⁰ *Ibid.* Cfr. anche C. Portesine, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto: storia di un tributo intermittente*, cit.

di zelo una realtà già brutta, e finisce poi con l'immunizzare gli spettatori, convincendoli che si tratta di frottole.²²¹

E tuttavia, nel tentativo di aggirare il pericolo, Zanzotto lo espone, lo mette in mostra, tenta anzi di 'avvicinarvisi' quanto più possibile. Rifulge ora il capitale riferimento sotteso all'immagine di Medusa – la quale, ovviamente, rimanda al canto IX dell'*Inferno* – dove, alle porte della città di Dite, Dante e Virgilio si imbattono nelle tre Erinni:

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Tesëo l'assalto».
«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».

Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.²²²

La persistenza del tema paolino dello specchio e dello sguardo più o meno mediato sulle cose è, si può intuire, evidente. Ma ancora più importante è contemplare la radice dell'immagine, e le sue implicazioni in sede critica prima ancora che poetica. Lontano cioè sia dall'astuzia di Teseo (che osserva il volto di Medusa riflesso nello scudo di bronzo) sia dall'oltranza del *Faust* di Goethe (colui, cioè, che contemplerà il volto di Gretchen trasfigurato dal demone in quello della Gorgone; ma, come si vedrà, anche di Leopardi e Montale), Zanzotto fa interamente sua l'immagine infernale: così come Dante, di fronte alla minaccia di «farsi di pietra» di fronte alla verità della realtà, si fa scudo delle proprie mani e di quelle del proprio Duca, così Zanzotto con i suoi «padri» e «fratelli». Di qui, si direbbe, la distintiva patina iperletteraria riconosciutagli dalla maggior parte degli studiosi quale difesa dalla storia e dai traumi personali: per dirla con Dal Bianco, «l'astrazione emblematica rimanda all'indicibile verità

²²¹ S. Agosti, *Intervento di Ivrea*, settembre 1973 [su *Gli sguardi i Fatti e Senhal*]; ora in PPS, p. 1517.

²²² *Inferno*, IX, vv. 52-63.

sottostante, così come nell'iperletterarietà si riversa il portato esistenziale».²²³ Cardilli la definisce un vero e proprio «cardine etico» – citando, peraltro, quell'intervento databile «attorno al 1955» – due anni dopo l'*Inno* – che apre *Prospezioni e consuntivi*; e che, in sordina, ribadisce una certa «maestà» montaliana (qui nella sua accezione latina) che, nel testo del 1953, era prerogativa di due figure araldiche come il «poeta-Leopardi» e il «poeta-Parini». Quel suo stare, cioè, in un «più» e in un «sopra» (o, come in questo caso, «sopra» e «fuori») la materia che – si può accennare sin d'ora – rifulge quale prima e brancolante formulazione di quel «polo Mallarmé» più tardi esplicito tra la *Testimonianza* ungarettiana e *Vissuto poetico e corpo*:

Persino nella «chiusura» dell'ermetismo si può individuare un elemento di forza, di ostinazione davanti alla inesprimibilità di una testa di Medusa, una volontà di comunicazione e quindi realizzazione interiore, in cui la cifra-immagine esorcizzasse non nominandole direttamente, verità necessariamente sinistre, in un'allusione da «forte» a «forte»; o pretendesse esprimere incrollabili fondi dell'essere, al di là di ogni smentita infera dalla coscienza: anche il più «conscio» dei nostri poeti, Montale, presenta in qualche istante riverberi di un'antica *maiestas*, di uno star «sopra» e «fuori» per natura.²²⁴

6. Il «sopra» e il «fuori»: fratellanze poco ortodosse

Andrà sicuramente detto, giunti qui, che l'«eccentrica centralità» dantesca (per utilizzare un'espressione di Raboni) all'interno del discorso critico zanzottiano si esplicita certo anche per allusioni e non detti – laddove, come sottolinea Manara, l'assenza dal novero delle scritture critiche fino al 2001 lo apparenti a un altro nume tutelare quale Hölderlin.²²⁵ A ben vedere, è sul crinale tra ottenebramento e visione, pronuncia e afasia – bene esemplati dalla visione pietrificante di Medusa, dall'afasia o dal non-senso (il *Pallaksch* holderliniano) –, insomma: tra un «dentro» e un «fuori» dai roghi, tra un «sopra» e un «sotto» le macerie che Zanzotto tende a situare sin

²²³ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in PPS, pp. 1378-681: 1400; Cfr. anche L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, cit., p. 31.

²²⁴ A. Zanzotto, *Situazione della letteratura*, cit., pp. 1087-94: 1089. Cfr. anche L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, cit., p. 119.

²²⁵ L'espressione «eccentrica centralità» rimanda al Raboni di PSN, e in particolare alla sua trattazione della poesia di Franco Fortini; cfr. G. Raboni, *Franco Fortini*, in PSF, pp. 193-6.

dall'inizio le verità storiografiche dell'esperienza poetica. Se tra *Pasque e Idioma*, come ricorda Andrea Cortellessa, l'«augurata dolcezza dello stare in alto» si improntava a una clausura «ermetica» rispetto all'esterno, è significativo che nei saggi queste componenti si rivelino sin da subito palesi quali coordinate minime del discorso.²²⁶

A questo intento tassonomico, si tenterà di intersecare (forse «arbitrariamente», certo quanto più possibile «documentatamente») una possibile estensione dell'analisi iconotestuale già bene avvicinato da Manara, si potrebbe dire che un'ulteriore sovrainpressione al suo giudizio in merito alle sovraccoperte di *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti* si esplicita proprio entro un criterio che in senso lato si muove in questa «archetipologia dell'immaginario»:

su entrambe le sovraccoperte è riprodotta una terna di ritratti raffiguranti autori ai quali è dedicato un saggio. Su *Fantasie di avvicinamento* campeggiano Leopardi, Ungaretti e Artaud; sull'antologia gemella si trovano invece Landolfi, Pasolini e Sereni. Che la scelta dei soggetti (né tantomeno delle singole immagini) vada ricondotta a Zanzotto o alla casa editrice, essa risponde alla suddivisione interna degli interventi, ordinati secondo la data di nascita dello scrittore. Non coincide tuttavia, almeno non intuitivamente, con un pantheon di autori di riferimento: non vi figurano, ad esempio, né Montale né Michaux, che pure sono continuamente citati nei due volumi. Mentre la triade Leopardi-Ungaretti-Artaud suggerisce che il criterio scelto sia la longevità di un colloquio avvenuto a distanza, quella Landolfi-Pasolini-Sereni fa pensare piuttosto al rispecchiamento, se non addirittura alla sovrinpressione, di se stesso nell'esperienza e nell'opera altrui.²²⁷

Padri e fratelli, dunque?²²⁸ È in effetti difficile sostenere l'esistenza di ulteriori enigmatici parallelismi entro la scelta delle sei tessere; se non altro perché, come dimostrano gli affondi su Zanzotto critico, entro le sue costellazioni ogni elemento si salda all'altro in almeno un punto: Fortini-Pasolini, Pasolini-Montale, Montale-Ungaretti, Ungaretti-Jahier; e altri se ne potrebbero ovviamente citare.²²⁹ Tuttavia, volendo seguire la suggestione che ci viene dalle pagine critiche poco sopra citate – nonché per ottemperare a un certo gusto per la «presentazione grafica» che Zanzotto,

²²⁶ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 210.

²²⁷ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., pp. 96-7.

²²⁸ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., p. 352n.

²²⁹ Cfr. M. A. Grignani, *Lapilli per Zanzotto critico*, cit., pp.

nel 1990, assumerà valore critico in Landolfi; laddove, cioè, «la relativa povertà dei mezzi materiali lasci meglio trasparire la ricchezza di quell'entità che è il testo».²³⁰ Tutt'altro che relativamente povere appaiono, certo, le edizioni Mondadori dei saggi critici zanzottiani – in broccia come sono, introvabili e costose come sono; e chissà che un'economica non sopraggiunga a colmare il divario tra i suoi lettori potenziali e reali.

Allo stesso modo in cui, come notava Dal Bianco, riduttiva se non depauperante è la scelta del sottotitolo, enigmatica quando non casuale appare la selezione fotografica (sapientemente sostituite, nella ristampa del 2001, da due Fontana). Ed è forse lecito attardarsi sui modi (più o meno d'autore) tramite i quali questi elementi 'fanno senso'; prenderli come un'occasione, più o meno critica, di sezione ortogonale dei *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti*. In effetti, a uno sguardo ulteriore, il tutto sembra ascrivere proprio all'assimilazione progressiva di elementi che, per impiegare una volta di più alcune definizioni stratigraficamente molto dense, si potrebbero definire entro l'ulteriore polarità di fattori «a-umani» e «già-umani». Entrambi i termini maturano entro la raccolta *Pasque*: l'«infantilmente a-umano» canto degli uccelli di *Subnarcosi* e la «già-umana, o ad essere umana destinata» *machina inutilis* della poesia.²³¹ Eppure, una prima tematizzazione si può datare ben prima della raccolta del '73. L'«a-umanità» del canto (e la sua forzata umanizzazione) si rinviene già nel testo del 1958 *Un neo-tenter de vivre* – che ha, fra le altre cose, il grandissimo merito di suggerire a Giudici la metafora ironico-convenzionale del *gold standard* all'epoca dei trattati di Bretton-Woods.²³² L'aggancio è, nuovamente, infernale; e richiama quella *descensio ad inferos* già impiegata per l'*Inno nel fango*:

Vi sono molte varietà del *descensus Averno*, esso presenta davvero un'infinita, ricchissima, avventurosa facilità. La varietà più pericolosa è quella che porta a credere d'esser già fuori. È sempre più difficile guardare in faccia la realtà, sempre più difficile ammettere la enormità del *labor* e dell'*opus* necessari a risalire: anche se nell'incubo in cui si è fagocitati è possibile che questi si presentino più faticosi del vero. [...] Tutto sommato, si potrà ammettere che i vecchi dolori esistenzialisti, non scomparsi anche se diversamente denominati, contrappongono a se stessi una qualche

²³⁰ A. Zanzotto, «La pietra lunare», in T. Landolfi, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia*, nota introduttiva di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990; ora in AD, p. 328.

²³¹ Cfr. A. Zanzotto, *Subnarcosi*, in *Pasque* (1973), ora in PPS, p. 391.

²³² Cfr. G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., p. 28.

speranza fantasma [...]. Vale la pena di correre il pericolo di veder fiorire, in questo clima, odi al Signor di Montgolfier [...]. Gioverà poco, invece, affastellare insieme Marx e l'Autore del «Rapporto segreto di Krusciov»; o, nel campo religioso, restare inerti tra messaggio e mito; oppure strabiliare a certi ritorni (neo-positivismo, neo-fenomenologismo) perché non uscirebbe affatto dalla rotaie attuali [...]. Ma qui si parla di troppe cose: e la poesia, la parola da cui «sanabitur anima mea»? Quella che era in principio, sarà in fine (almeno per noi che facciamo, e leggiamo, soprattutto versi...)? E la poesia, pura o non pura che fosse, fuori o dentro dello «sfero», ma in ogni caso «condannata» a umanizzare, sempre, tutto, anche quando pur essa pretendeva di mostrarsi, in qualche modo, a-umana? E la parola, maiuscola o minuscola, che era una garanzia sempre in atto, la banconota che sottintendeva l'oro? O bella musa ove sei tu?²³³

È di capitale importanza sottolineare come l'intervento di Zanzotto prenda le mosse da un contesto entro il quale il dato extra-poetico risulta non solo dominante, ma potenzialmente soverchiante ogni visitazione o apparizione della musa. In questo senso, Zanzotto caldeggia un convenzionismo poetico – esplicitato dal riferimento all'*Ode* di Vincenzo Monti – che a quest'altezza sembra diametralmente opposto al «linguaggio democratico» predicato da Giudici sulle pagine della medesima rivista, «La situazione»; ed è sufficiente ritornare alle riserve circa l'*Inno a Satana* carducciano per avvedersene.²³⁴

In ogni caso, riferendosi alla convenzione come «omaggio del caos alla norma», Zanzotto di fatto contribuirà all'ampliamento della riflessione di Giudici, che sfocerà anni dopo nel capitale *La gestione ironica*; e, per ritornare entro il perimetro del discorso, procede ad ampliare un'interpretazione al contempo limbica e chaosmotica della poesia. Lo sfero «simile ovunque a se stesso ed ovunque indeterminato», richiama infatti e pressoché direttamente la dottrina empedoclea – il quale non solo sta nel novero dei pre-cristiani abitanti l'al-di-qua dell'Acheronte, ma merita una glossa erudita da parte di Virgilio:

Ma certo poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,

da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'i' pensai che l'universo

²³³ A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit., p. 32.

²³⁴ Cfr. G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, p. 23.

sentisse amor, per lo qual è chi creda

più volte il mondo in caosso converso;
e in quel punto questa vecchia roccia,
qui e altrove, tal fece riverso.²³⁵

Dove si può incidentalmente osservare che, a partire dall'interpretazione delle terzine dantesche, anche la concentratissima affermazione di Zanzotto acquista una pregnanza semantica notevole. La «condanna» della poesia a tutto umanizzare ben si attaglia a una condizione infera – e anzi, a una *descensio* conscia di sé, risoluta a «guardare in faccia la realtà»; il riferimento allo «sfero» empedocleo, peraltro, intesse un chiasmo intensissimo tra il «dentro» e il «fuori», tra la poesia «pura» e «non pura», permettendo forse di cogliere addirittura una formalizzazione, ancorché 'caotica', delle ragioni ultime della sua iniziale opzione ermetica. Secondo la dottrina empedoclea dello «sfero», la concordia dei quattro elementi (*amor*) riconduce l'universo al caos originario, mentre la loro discordia si dispone entro un ordine – che è quello del cosmo o, meglio, del «mondo»:

Riferimento alla teoria di Empedocle (nota dalla confutazione di Aristotele, *Metaph.*, 4, 1000b), secondo cui l'universo si disfaveva e riformava continuamente (*più volte*), perché fondato da due forze contrapposte, l'amore e l'odio; il prevalere del primo faceva sì che il mondo fosse trasformato (*converso*) in caos, in quanto favoriva la riunione degli elementi e la loro indistinzione, laddove l'odio li separava e li faceva agire proficuamente in concorrenza.²³⁶

In questo senso, i pregiudizi tradizionalmente allegati all'esperienza dell'ermetismo si capovolgerebbero: la poesia pura sarebbe infatti dentro lo sfero in quanto espressione del caos generatore; e quella d'avanguardia, o comunque più o meno eticamente o politicamente accentuata, a un ordine che «include prove di una realtà catastrofica».²³⁷ Come già si diceva, «*on sait par exemple le contenu éternellement répressif du mot 'Ordre'...*»²³⁸

«Già-umano», invece, matura in seno ai testi ungarettiani, e in particolare a quel *Terra promessa* che già nel 1958 Zanzotto dedicava ai settant'anni del poeta.

²³⁵ *Inferno*, XII, vv. 37-45.

²³⁶ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, canto XII, pp. 183-99: 189-90n.

²³⁷ L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, p. 45.

²³⁸ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, cit., p. 40.

L'espressione, nella prima prospezione, è tuttavia assente: farà la sua comparsa nel 1988 sulle pagine dell'«Unità», a riprova di un tenace ancoramento concettuale nell'atto di fare ritorno, a distanza di trent'anni, su alcuni saggi giudicati bisognosi di una rettifica e un illimpidimento.

Ed è, come si diceva, proprio nella contrapposizione tra elementi a-umani e già-umani che si può rintracciare una continuità nella disposizione delle *fiches* fotografiche di *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti*. La contiguità Leopardi-Landolfi sta nell'essere il primo l'«alter-ego lunare e lunatico» del secondo: il loro è un posizionamento obliquo rispetto alla morte sperimentata o meditata – «sghembo» Leopardi, «sopra o sotto il rigo» Landolfi; entrambi vengono salvati da una «verosimile sommersione» (o, landolfianamente, da una «caduta a picco all'interno di metamorfosi psichiche di tipo dantesco») attraverso un meccanismo di rispecchiamento o raddoppio di sé e della realtà, vera opzione positiva della parola letteraria.²³⁹ La *maiestas* di Leopardi, quello stare in un «più» e in un «sopra» che sarà poi anche di Montale, si riverbera in Landolfi come la totale assenza di qualsivoglia «paura di porsi come “discorso a lato”, fuori, perché sempre memore di un suo rapporto col sublime, fosse pure “d'en bas”».²⁴⁰

Allo stesso modo, Ungaretti e Pasolini segnalano il luogo, più ancora che davvero centrale o convergente, più irto di contraddizioni e antinomie (ma anche fucina di ricchezze) del Novecento letterario primo e secondo. Ed è forse qui, sul crinale tra pensiero esistenziale-petroso e corporale-magmatico, che si esplicita forse con più violenza la linea assiomatica del «già-umano» e di un'altra, insperata positività nel negativo. Anche nel testo dedicato a *Pasolini poeta*, per cominciare, ricorre l'immagine dello sfero empedocleo – con più di un sospetto che si tratti, come sostiene Manara, di un'ulteriore «sovraimpressione di se stesso nell'opera altrui»:

in questa fase [quella del dialetto friulano] l'io-corpo, il paese, il tempo circolare della campagna, costituiscono un mondo nel quale ognuno, ben più che compagno [...] è «fratello», couterino di ogni altra persona, anche lungo le ramificazioni delle parentele reali (comprese quelle linguistiche), e nell'omogeneità relativa delle esperienze, e Pasolini non uscì mai del tutto dalla nostalgia di questo

²³⁹ A. Zanzotto, *A faccia a faccia*, cit., p. 125; e Id., *«La pietra lunare»*, cit., p. 325.

²⁴⁰ Ivi, p. 328.

«sfero» in cui da ogni ferita e da ogni peccato si diffonde tuttavia un riverbero celestiale.²⁴¹

Inoltre, andrà sottolineato che, in entrambi i casi, la «prima e folgorante fase» della loro poesia è quella decisiva per comprenderne il portato;²⁴² se non altro perché è in grado di illuminarne alcune verità ultime, pertinenti a quella purezza che, per l'appunto, si situa entro il già citato sfero.²⁴³ Eppure, Ungaretti e Pasolini si distinguono anche per forme particolari di menomazione – afasia-impronunciabilità e sordità ‘desertica’ – che conferiscono la caratteristica patina lapidaria al loro apparente *sermo humilis*:

Ancora, è il linguaggio ungarettiano, quel linguaggio all’orlo dell’afasia, balbettamento di parola comune e insieme scansione lapidaria e «pura», che invera il tema esistenziale proprio in questa luce. [...] L’incontro con la parola trovata nel silenzio, «scavata come un abisso» nel seno stesso della vita, dell’essere, gorgo rivelante [...], non introduce tanto, o solo, alla giustificazione di uno stile, quanto ad un diverso rapporto tra essere e dire.²⁴⁴

Come pensava Wittgenstein [...] un valore di realtà si è mostrato nel silenzio, nel tacere di ciò di cui non si poteva parlare «pedagogicamente», nemmeno essendo Pasolini. Si mostra finalmente una purezza senza possibilità di equivoco. [...] Pasolini [...] aveva creduto di constatare che era ormai estinto il verbo più somigliante alla tanto cercata pedagogia apedagogica [...] e cioè la parola-non-parola umilissima dei prati di Casarsa e del Tagliamento. Forse egli continuava a sentire che era possibile cogliere quel verbo soltanto in una situazione di «sordità» desertica.²⁴⁵

Due situazioni biografiche a un tempo singolari e collettive divengono insomma il prisma attraverso il quale l’esperienza poetica dei due autori acquista un senso e un luogo. Una, la Prima guerra mondiale, è condizione generalizzata alla quale Ungaretti sopravvive tra i molti caduti; l’altra è la notte dell’Idroscalo. Sono situazioni in apparenza difficilmente comparabili, ma nelle quali Zanzotto sembra rintracciare una logica del senso in potenza. Ungaretti sopravvive nel massacro generalizzato, Pasolini

²⁴¹ Id., *Pedagogia*, in L. Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1977; ora in AD, p. 155.

²⁴² A. Zanzotto, *Ungaretti: «Terra promessa»*, cit., p. 81.

²⁴³ Andrebbe peraltro osservato come anche per Fortini si parli di «purezza» in quel senso sospeso tra l’ermetico e il “favorevole alle ragioni della poesia”: cfr. Id., *Ricordo di Franco Fortini*, AD, pp. 405-10: 406. Ma un’analisi più approfondita rivelerebbe un fittissimo reticolo di risposdenze.

²⁴⁴ Id., *Ungaretti: «Terra promessa»*, cit., 82.

²⁴⁵ Id., *Pedagogia*, cit. pp. 150-1.

soccombe al proprio personale supplizio; Ungaretti rinviene in fondo all'atroce destino bellico, sociale e socializzato, una verità che è al contempo insopprimibilmente individuale ed esistenziale, relativa all'essere – la «parola della pietra» che sta «prima o oltre la storia»: Pasolini, nell'unicità della sua esperienza della vita, «destreggiarsi fisico di un corpo-psyche nelle pieghe equivoche del mondo», tenta di reperirne il significato storico e collettivo:

Era la poesia, quella che doveva farsi carico di ogni responsabilità, rendersi visibile luogo dei mali comuni e delle loro proiezioni in traumi privati: cauterizzazioni su carne viva e sempre ripetute, cicatrici su cicatrici, ma anche concrezione e creazione di impensabile.²⁴⁶

Questo chiasmo – per il quale Ungaretti è il poeta dell'individuale nel collettivo, dell'ontologia nella storia; e Pasolini il poeta del collettivo nell'individuale, della storia all'orizzonte dell'«alba prima»²⁴⁷ – rende le loro esperienze simili ai due fuochi nell'ellisse del Novecento letterario italiano. D'altronde, entrambi vengono individuati quali «sacerdoti» o «pontefici»:

Ungaretti ben sapeva che sotto le spoglie del dio-padre abbondantemente vecchio delle iconografie ufficiali si nasconde l'«iddio che ride come un bimbo». In questo egli aveva sempre creduto, anche quando dall'imprevedibilità di esso gli erano venuti dolore e tenebre. La tarda età aveva meravigliosamente portato Ungaretti sempre più vicino a questa religione, a viverla fino al punto da naturalmente divenirne un «interprete» (scenico): unica forma oggi attendibile di sacerdozio.²⁴⁸

In Pasolini si sovrapposero, sfilarono, si negarono, si punirono tra loro tutti i connotati che il poeta poté assumere nei tempi: coscienza attiva, pur se contestatrice, entro la pienezza della tradizione-istituzione, testimone della separazione lirica quale grado ottimo e massimo, innalzamento (regressione) a un ruolo sciamanico, se non addirittura pontificale (di segno meno, contro-pontificale).²⁴⁹

²⁴⁶ Ivi, p. 144. Nello stilema «creazione di impensabile» risuona, peraltro, la eco della recensione a F. Brugnaro, *Quotidianamente quotidianamente*; cfr. A. Zanzotto, *La trincea e la fabbrica*, «Il Giorno», 21 novembre 1973; ora in F. Brugnaro, *Vogliono cacciarci sotto. Un operaio e la sua poesia. Con una nota di Andrea Zanzotto*, Verona, Bertani, 1975, pp. 113-5: 113 «al di sotto di quel suo dire che si vuole azione, all'interno di esso (e perfino contro), nasce il dire che è atto poetico, invenzione di forma». Si potrebbe condurre lo stesso tipo di discorso per le indicazioni archetipologiche (sopra-sotto-di là-dentro-contro), se non se ne fosse già dato ampio saggio nelle pagine precedenti.

²⁴⁷ A. Zanzotto, *Pedagogia*, cit., p. 152.

²⁴⁸ Id., *In morte di Giuseppe Ungaretti* (1970), FA, pp. 85-6.

²⁴⁹ Id., *Pasolini poeta* (1980), FA, p. 153.

Inoltre, per riprendere nuovamente le coordinate archetipologiche già nominate, tanto nel primo quanto nel secondo si tende a un «alzo zero» rispetto alla vita; risultante, nel primo caso, da «divaricazioni» contrapposte e infinitamente riverberantesi (tra Artaud e Mallarmé, certo), nel secondo da una progressiva erosione delle differenze:

Nella voce [di Ungaretti] si ha quasi la moltiplicazione all'infinito di quello che è il «giacimento» della pagina; esso viene quasi resuscitato e trasfigurato in una forma di verticalismo, in un diffondersi di onde in prospettive di possibilità senza fine.²⁵⁰

Ma la questione di «livelli» e giustapposizioni, o al contrario di compenetrazioni, osmosi di linguaggi, ha senso per Pasolini unicamente se si considera che per lui erano sempre meno esistiti un alto e un basso, un passato o un futuro, un «privato» o un «sociale» che non fossero in stato di continua ridiscussione, o anzi lacerazione e combustione reciproca.²⁵¹

Si giunge, in ultimo, all'incontro-scontro tra le due caselle di destra: Artaud e Sereni. Il primo assurge a vero e proprio «polo della tradizione di ricerca letteraria nel nostro '900»; il secondo è un «riferimento», un'«esemplarità» di giorno in giorno più inafferrabile ed «emanante».²⁵² A ben vedere, un primo punto di contatto si rinviene ancora in quella particolare forma afasica che, tanto cara a Zanzotto lungo le sue riflessioni sulla poesia, si traspone in entrambi i casi in una meta-afasia critica. Se parlare di Sereni è «sempre più difficile», Artaud non può essere «chiamato in causa»:

Ma qui è stato chiamato in causa Artaud, e non si doveva. Egli non è citabile, non può costituire riferimento, come nessun altro che abbia la sua collocazione (non sono moltissimi). Egli non sia «fruito», non diventi argomento di congressi; non lo si degradi attribuendogli capacità di magistero. Lo si lasci in disparte, più crudele di ogni suo progetto, e definitivo, a teatro chiuso. Eppure si doveva: offenderlo chiamandolo in causa proprio lui più di altri, oggi, a proposito di «poetiche», ma per correre subito a parlare d'altro, a inseguire altro, dopo questo urto.²⁵³

²⁵⁰ Cfr. A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 151; e A. Zanzotto, *Testimonianza* (1981), p. 87.

²⁵¹ Id., *Pasolini poeta*, cit., p. 154.

²⁵² Id., *Per Vittorio Sereni* (1991), AD, p. 53.

²⁵³ Id. *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174.

Nelle quali righe – complice anche il riferimento esplicito alle «poetiche» – non si può non leggere un attacco, ancora, diretto a Edoardo Sanguineti; il quale, nel 1967, pubblicava sull'inaugurale numero di «Quindici» un intervento teorico dal titolo assolutamente artaudiano:

Non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea della crudeltà [...]. Essa giustifica oggi la letteratura, appunto in quanto la supera, e le dona finalmente, come categoria di giudizio – e di giustificazione – la categoria del cinismo violento. [...] La letteratura non può metterci in rapporto (e in causa) con le cose stesse (con la vita, come si diceva una volta, e diceva ancora Artaud) – per chi si interessi ancora a questo genere di cose – se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame, precisamente.²⁵⁴

Ed è forse proprio commentando, a metà tra «fretta da ustione» e «paralisi da paura», questa presa di posizione, che Zanzotto chiosa:

Parlare ad esempio del margine di quotidianità dove, tra roghi da una parte e ghiacciamento dall'altra, si «mangia, bee, veste panni», dove, per un non evitabile e tollerato scendere in campo ogni mattina, si è coatti a sentire ancora possibile il possibile.²⁵⁵

Dove il riferimento esplicito alla Tolomea – già peraltro nominata, riferendosi a quell'«andare avanti sempre, ma restando fermi» tipico di Artaud, a quegli «assestamenti di ceneri e residui» adatti ai cerchi più bassi dell'Inferno, dove al ghiaccio «abbiano spazio anche il gesso il bario il cemento»²⁵⁶ – non solo suona come un'assimilazione della condizione occidentale postbellica al vivo-morto-dannato Branca Doria (allegoria della «dura e feroce notizia» fortiniana: «voi non avete e non siete»; anno 1967, appunto), ma risponde pressoché direttamente a quella «forza della fame» invocata da Sanguineti:

²⁵⁴ E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, «il quindici», 1, p. 1; ora, come *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 108. Zanzotto aveva sicuramente contezza della rivista; cfr. A. Zanzotto, *Lettera a Vittorio Sereni del 18 giugno 1967*, ora in S. Volpato, *op. cit.*, pp. 427-8: 427: «Hai visto l'aria pontificia che spira dal *Quindici*? Con quel Q, che somiglia tanto agli N e M napoleonidi e duceschi».

²⁵⁵ A. Zanzotto, *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174.

²⁵⁶ Cfr. Id., *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)* (1989), PC, p. 1339: «Artaud ci mette davanti alla continua ricaduta del magma che tende a farsi parola all'interno del mondo, nel mondo caotico, ribollente e amorfo insieme, che precede la parola stessa. Non solo vi sono in lui una volontà, o fiducia, totali e dichiarate per lo stile, come avviene per la maggior parte degli autori, anzi per lui lo stile è un raggelamento, è, infine, uno spaventoso impaccio».

«Io credo», diss'io lui, «che tu m'inganni;
ché Branca Doria non morì unquanche,
e mangia e bee e dorme e veste panni».²⁵⁷

D'altronde, lo stilema faceva già la sua comparsa nella furibonda lettera ad Anceschi dell'11 aprile 1961, sollecitato dalla richiesta di un parere sui *Novissimi*:

Sanguineti non ha mi affatto “tolto il sonno”, come dice Leonetti, né risvegliato dal mio “sonno petrarchesco” («Officina», nov. 1957): mi ha urtato come qualche cosa che è vero, ma del vero “mefistofelico”, cioè come una corrente di “nihil” che aveva potuto ancora parlare, parassitariamente, a carico di tessuti sotterranei sani, talmente sani da non esser minimamente intaccati dal parassita. [...] Ben lungi dal trattarsi di rivelazione, si trattava di riesumazione. Sì, i cadaveri continuano nel loro disfacimento, sotterra. È inutile che qualcuno «che mangia e beve e veste panni» e resta tale, ce ne parli secondo una tavola dei gradi.²⁵⁸

Si ritorna, insomma, alla situazione-tipo di Zanzotto; quel «sentirsi convenzionali anche quando si brucia», rispetto a quell'«altro bruciare» innominabile ma presente.²⁵⁹ È – per citare nuovamente il saggio su Artaud e, incidentalmente, un distico di Giacomo Zanella addotto a termine di dimostrazione – quel Cocito-Olocausto finale come «delirio senile» di una cultura che tuttavia (per ‘principio-speranza’ o ‘resistenza’) deve celare la ‘giovinezza’ della terra; e una giovinezza tuttavia atroce, se «schiavi» e «lacrime» ancora «rinserra».²⁶⁰ Riemerge insomma dal doppio fondo convenzionale un'antropologia assolutamente negativa, esplicita bene spesso tramite il riferimento a un'improbabile «prospettiva di Sirio» dalla quale «un Micromegas disgustato dall'uomo e dalle sue malefatte o del suo inesplicabile brulichio, forse spazzerebbe via volentieri la corrompente presenza dei formicai umani».²⁶¹ Questa citazione, pareggiata da quella contenuta all'interno del saggio su

²⁵⁷ *Inferno*, XXXIII, vv. 139-41. Cfr. anche F. Fortini, *I cani del Sinai* (1967), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 412.

²⁵⁸ A. Zanzotto, *Lettera a Luciano Anceschi dell'11 aprile 1961*, ora in L. Anceschi, A. Zanzotto, *Nella nostra luce privata. Dal carteggio Anceschi-Zanzotto 1948-1991**, in «*E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*», numero monografico de «il verri», LXV, 77, ottobre 2021, pp. 31-2.

²⁵⁹ Cfr. Id., *Andrea Zanzotto*, in E. F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura*, cit., p. 440; e Id., *Un neotenter de vivre*, cit., p. 32.

²⁶⁰ Id., *Intervento al convegno su «Giacomo Zanella e il suo tempo»* (1988), FA, pp. 371-9: 372.

²⁶¹ Id., *Ragioni di una fedeltà* (1965), ora in Id., *Luoghi e Paesaggi*, a cura di M. Giacotti, Milano: Mondadori, 2013, pp. 69-77.

Alcune implicazioni della S(cience) F(iction), dà modo di osservare come il racconto voltairiano istituisca di volta in volta quelle che Manara definisce «fratellanze poco ortodosse» – Dante e Voltaire, per esempio; fermo restando che già Zanzotto, parlando del ‘suo’ Mallarmé, invita da sé a leggere ogni occasione inconsueta di contatto come «inerente ad un sincronico “inconscio” poetico ed anche letterario».²⁶² Sono, con le parole della studiosa, «considerazioni [che] vanno ritenute valide per la critica di Zanzotto nella sua totalità».²⁶³

È su questo crinale, si direbbe, che va letta primariamente l’affinità Artaud-Sereni. Non fosse che ulteriori indizi su questa fratellanza poco ortodossa mostrano in velina l’impalcatura speculare dell’incursione critica zanzottiana. A questo proposito, andrà forse osservato che i primi avvicinamenti critici zanzottiani avvengono, nei riguardi di entrambi gli autori, attorno al biennio 1967-1968; ed è forse lungo questa linea di contiguità temporale che andranno rintracciate le maggiori affinità testuali. Eppure, cercando di recuperare entro quanto già detto ciò che ancora può servire, si potrebbe dedurre che la funzione-Dante assume, nei due scritti di fine anni ’60, valori tanto antipodici quanto necessari a fare di Artaud e Sereni altrettante ed essenziali «maschere» sulla scena del conflitto fondamentale in Zanzotto: quello che contrappone, non solo al livello della forma, le poetiche sviluppatesi in opposizione o ad approfondimento alle ragioni dell’ermetismo.

La «situazione “maledetta” e “infernale”» in Artaud, adatta per l’appunto ai «cerchi più bassi dell’inferno», si esplicita in un discorso sulle «forme» di matrice accumulativo-economica quando non esplicitamente capitalistico-finanziaria – quasi infantilistico nella sua atrocità, ed entro il quale non si fatica a reperire un ulteriore riferimento neoavanguardistico.²⁶⁴ A controcanto, l’anelito sereniano a una «presenza da trentatreesimo del *Paradiso*» (bene esplicito in *Pantomima terrestre*), pure se frustrato tra i fuochi della «grigia» etica dell’*engagement* e il «gioco più o meno nero» delle neo-avanguardie.²⁶⁵ L’insistenza sulla componente del gioco, così come sui

²⁶² Id., *Alcune osservazioni dell’autore*, cit., p. 1530.

²⁶³ M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 45.

²⁶⁴ Cfr. A. Zanzotto., *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174: «Assolutamente inquadabile nella maledizione di Artaud è invece il voler forme tante e subito e sempre nuove, in clima promozionale, con grossi aumenti di percentuali d’ogni genere, riscontrabili e misurabili, fuori dei rischi».

²⁶⁵ Dove si legge in controluce ancora quel riferimento a E. Sanguineti, *Il giuoco dell’oca* (1967), Milano, Feltrinelli, 2021; nonché l’ossessione per la prosa. Cfr. M. A. Grignani, *Lapilli per Zanzotto*

cromatismi della «passione» (in una gamma che in Sereni copre pressoché interamente lo spettro, vera «tabula affectuum» il cui vero «colore» sta «dietro tutti i conclamati disordini-giochi»;²⁶⁶ laddove in Artaud si concentra sul nero), fungono da ulteriori punti di contatto.²⁶⁷ Il «soleil noir» artaudiano, in effetti, brucia almeno quanto il «bel sole» non goduto di *Ancora sulla strada di Creva* – dove, a ben vedere, a parlare è il «sosia infero» della «venerata nonna hölderliniana»;²⁶⁸ l'ustione-trauma, inoltre, conduce in entrambi i casi al «rogo» o all'«autocombustione», alla «passione» o al «goffo calvario» (tanto simile alla «crocifissione nel corpo» delle *Ombre di percezioni fondanti*),²⁶⁹ comunque a un 'discorso delle ceneri' di ungarettiana memoria: gli «assestamenti di ceneri e residui» delle forme artaudiane sono, in Sereni, «ceneri» e «humus» di un ermetismo «bruciato dall'interno» dal poeta che più di tutti ha saputo discendervi e trapassarlo:

Sereni [...] ha accettato in pieno l'intimazione a infrangere la bolla, l'ampolla della partenogenesi, a riesaminare le forme di una propria relativa adesione iniziale all'ermetismo e ai suoi canoni, anzi è stato tra i primi a mettersi spontaneamente sulla via di una revisione, ma l'operazione non si è risolta per lui nel negare tali origini, bensì nel discendervi e nell'andare oltre, sotto di esse, nel saggiarne la consistenza bruciandole dall'interno, facendo poi parlare di nuovo le loro ceneri e la loro humus. [...] ²⁷⁰

Resta dunque un'altra variante del testo, che in certi momenti ricade nel «prima del rogo», poi lo attraversa e lo subisce (pare), poi è nelle ceneri e poi ancora in un «dopo-ceneri» scarsamente immaginabile.

critico, cit., p. 32: «Nei saggi su Pasolini, altro oppositore della Neoavanguardia che Zanzotto sente affine per vari motivi non analizzabili in questa sede, si parla con durezza di quel movimento, direi proprio con un'allusione perfida al *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti. Ecco qua: “Con i teschi dei padri si giocherà tranquilla mente a bocce, e con le figure del sempre più proliferante schizoidismo si giocherà all'oca”».

²⁶⁶ Id., «*Gli strumenti umani*» (1967), AD, p. 41.

²⁶⁷ *Ibid.* Cfr. anche Id., *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174: «In più, deducendo: ogni brutto gioco dura molto».

²⁶⁸ Cfr. A. S. Nicolas, *La danse du Tutuguri ou le rite du soleil noir : une performance textuelle d'Antonin Artaud*, Tesi di dottorato (University of New Mexico), maggio 2011, p. 641: «le soleil noir indique “l'état de dissolution extrême” avant l'état de réunion de cette lumière dispersée “dont on finira par extraire la lumière triomphante du Soleil véritable – comme si cette épreuve aux limites, qui se joue aux frontières de la vie et de la mort, et souvent de la psychose, était la condition nécessaire pour l'évolution de l'âme”».]

²⁶⁹ A. Zanzotto, «*Gli strumenti umani*», cit., p. 42. Cfr. anche Cfr. Id., *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)*, cit., p. 1339

²⁷⁰ Id., «*Gli strumenti umani*», cit., p. 40.

Allora si fa posto per una minutaglia di piccole cose e di piccoli detti [...]; raccordi tra il fatto il non-fatto e il vuoto.²⁷¹

A ben vedere, al «fuori» e al «sopra» di Leopardi-Landolfi e all'«alzo zero» di Ungaretti-Pasolini, Artaud-Sereni contrappongono un «dentro» nel quale gettarsi per comunicare «come suppliziati che fanno segni dal rogo», «elevando» o «riducendo» in parole sentimenti e sensi, pur tradotti da aneliti che, nel primo caso, sono incorporatamente «già-umani»; mentre nel primo, almeno negli auspici, «pre-umani».²⁷² Se Artaud «non è citabile», Sereni è «incollocabile»,²⁷³ l'«inevitabile e tollerato scendere in campo ogni mattina» entro cui riappaiono «minutaglie» sembra ripercuotersi in quel «lasciarsi urtare, modificare, corrompere giorno per giorno dalla superficie degli avvenimenti» che tuttavia dà «consistenza a ogni minuzia offerta dalla realtà»: ²⁷⁴ il medesimo raccordo tra «fatto, non-fatto e vuoto» che, negli *Strumenti umani*, è il «filo di fedeltà» che tesse il poco detto dal molto non detto. Per non dire poi del «tic» – che in Sereni si materializza nascostamente nello sport, «fantasia di massa» e «messa nera», mentre in Artaud richiama pressoché esplicitamente la corsa agli armamenti.²⁷⁵ Non fosse che – e fa bene ricordarlo – se Artaud e Sereni sono cronologicamente disposti, il secondo precede il primo in termini di avvicinamento critico; e che forse è il caso di dire *su o a partire da* Sereni e Artaud.

Si tratta, ovviamente, di disposizioni arbitrarie di un materiale critico, come quello zanzottiano, che tende a riverberarsi in ogni luogo come ammiccamento o brillucichio: è il caso del «pontificato per grazia di confusione e incomunicazione» che tornerà, come «contro-pontificato», in Pasolini (dove si esplicita forse un'ulteriore allusione sanguinetiana); o delle 'ceneri' – più o meno *di Gramsci* –, vera e propria ricerca di una purezza entro versi che, «anche se non bastavano, erano pure “quanto restava”, l'unica ipotesi possibile di un fatto umano».²⁷⁶ Ma si potrebbe dire lo stesso, circa il poeta di Luino, di quella «purezza» che Zanzotto rintraccia in Sereni come

²⁷¹ Id., *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174.

²⁷² Id., «*Gli strumenti umani*», cit., p. 45.

²⁷³ Id. *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 50.

²⁷⁴ Id., «*Gli strumenti umani*», cit., p. 37; Id., *Da Artaud: combustioni e residui*, cit., p. 174.

²⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 173: «Roghi d'altri tempi [...] più alla moda oggi il napalm, che dove tocca accende e fa torcia di tutto. Anzi, v'è qualcosa di ancora più comune, alla mano; agli angoli delle strade ci sono i roghi delle utilitarie: i corpi ingabbiati, tra le fiamme, gesticolano accartocciandosi, certamente continuano a mandare segni. Utilità dell'interpretarli. E questi roghi e falò sono più che mai metaforici, convenzionali rispetto a quello che dovrebbe essere esclusivo ed esclusivamente vero, quello atomico».

²⁷⁶ Id., *Pedagogia*, cit., p. 144.

anche in Fortini e Pasolini, traccia evidente della *koinè* ermetica.²⁷⁷ Forse, più ancora che sovrimprimere la sua esperienza a quella degli altri, Zanzotto davvero compie nei confronti di quella «storiografia ultima» che è la poesia l'analogo gesto 'contropelo' del materialista storico che rinviene nelle rovine dei tempi i suoi *Topinambur*, le tracce di un «che fare» (o meglio, di un «trovarsi a fare») ancorché dimidiato o neutralizzato nell'opera d'arte. Fa anche questo parte, in fondo, di quel «piacere del principio» sempre contrapposto alla diffusa postumità che alberga nella sua scrittura.

7. *Explicit: «in questi paraggi della scrittura»*

L'analogo, non l'identico: bisogna sempre tenere a mente che Zanzotto muove da quella che definiremmo, ancora leopardianamente, un'antropologia negativa; e che quel certo messianesimo marxista che alberga nelle pagine del francofortese poco si confà – come avrà modo di affermare egli stesso – alla sua sensibilità:

A S. Pellegrino c'era una parte che era molto ligia al PC [...]. Ora dico: capivo anche queste posizioni, però io non potevo assolutamente dividerle perché c'era dentro il messianismo marxista, quel tipo di messianismo che io ho sempre detestato. Cioè: per me le fonti culturali erano anche quelle dell'esistenzialismo. Naturalmente, non tutti gli esistenzialisti vanno identificati con Heidegger. Ma c'era Gabriel Marcel, che avevo sentito a Losanna: era cattolico quello; e poi Jaspers, che era stato anche autore psichiatrico.²⁷⁸

Tuttavia, certe immagini e atmosfere comuni a certe poesie come ai primi saggi – il *descensus ad inferos* e la testa di Medusa – suggeriscono, come si è già detto, di avvicinarne l'opera come quella di chi, fattosi coraggio, abbia accettato di varcare le soglie dell'Averno. Da identificare integralmente, direbbe Benjamin, con «questa vita qui»:

Il concetto di progresso va fondato nell'idea della catastrofe. Che «tutto continui così» è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. L'idea di

²⁷⁷ Cfr. Id., *Ricordo di Franco Fortini*, cit., p. 406.

²⁷⁸ RI, versione *uncut*, cit..

Strindberg: l'inferno non è qualcosa che ci attenda, ma questa vita qui.²⁷⁹

E non sarà un caso se proprio da un'altra fratellanza «poco ortodossa» – quella tra Dante e Micromégas – Zanzotto esplicherà, di fatto, questa negatività:

Il racconto di S[cienze] F[iction] è sicuramente destinato ad avere una sempre maggiore diffusione nella scuola e nella società. Infatti si riuscirà a superare l'attuale crisi soltanto abituando le nuove generazioni a guardare, come Micromégas, la terra e le cose e le storie terrene dalla prospettiva di Sirio o meglio da quella di Dante che, nel XXII del Paradiso, contempla il nostro pianeta e lo chiama: «l'aiola che ci fa tanto feroci».²⁸⁰

A ben vedere, il nucleo di questo estratto era già espresso pienamente in un contributo di quasi un decennio precedente, redatto in occasione di una mostra fotografica allestita a Pedavena nel 1965:

L'insediamento umano nel quadro naturale costituito dal paesaggio potrebbe apparire del tutto accidentale o senza senso o addirittura dannoso come una piaga. Dalla «prospettiva di Sirio» un Micromegas disgustato dall'uomo e dalle sue malefatte o del suo inesplicabile brulichio, forse spazzerebbe via volentieri la corrompente presenza dei formicai umani. Ma se, con sufficiente orgoglio e sufficiente umiltà, ci si colloca sul piano dell'uomo (ed è questo il postulato implicito in ogni discorso che dall'uomo provenga), è necessario che riappaia un senso della presenza umana nel quadro naturale. [...] Si sa quali sono i problemi che travagliano ora l'alto Veneto [...]. Quassù arrivano più che altro le conseguenze nefaste di un fenomeno che pure ha gli aspetti di una vitalità grandiosa e feroce.²⁸¹

Dove, effettivamente, il riverbero dantesco di *Inferno*, XXI si avverte soprattutto nel ricorso al termine «feroce». Andrà osservato, nonostante ciò, quanto queste citazioni ci permettano di tracciare nitidamente i contorni di un'antropologia negativa zanzottiana – dove si confondono il Leopardi delle *Operette*, il Voltaire di *Micromegas*, il Dante infernale.²⁸² Pur assumendo l'umanità come un «accidente»

²⁷⁹ W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., p. 202.

²⁸⁰ A. Zanzotto, *Alcuni sottofondi e implicazioni della SF*, AD, p. 69. Cfr. anche M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., p. 44.

²⁸¹ A. Zanzotto, *Ragioni di una fedeltà*, in *Abitare in campagna: il Feltrino*, Padova, Marsilio, 1967 pp. 17-20; poi in LP, pp. 69-77: 69-70.

²⁸² Cfr. G. Polizzi, *La genesi dell'antropologia negativa nel pensiero di Giacomo Leopardi: la concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, tesi di dottorato (Tutor: prof. E. Berti; supervisore: prof. U. Curi), Padova, Università di Padova, 2008 (XX ciclo).

insensato e anzi dannoso, Zanzotto non può che rassegnarsi a considerare la propria appartenenza alla specie, e a rintracciarvi un senso. Ogni atteggiamento nichilistico è, in questo senso, rifiutato; e, al pessimismo che fonda la concezione della specie e della sua vita, deve corrispondere un'immagine almeno potenzialmente positiva «nel quadro naturale costituito dal paesaggio». Un ulteriore estratto dall'*uncut* di *Ritratti* ci dà finalmente modo di apprezzare la consistenza teorica del «paesaggio» zanzottiano:

Il paesaggio è una specie di luogo di confronto che si identifica con l'orizzonte. È espressione di qualche cosa che proviene dall'interno di chi lo guarda, e che a sua volta riceve qualche cosa. Non voglio qui fare una questione di filosofia, fenomeno-noumeno e compagnia, anche se è molto importante. Cioè: sapere quanto effettivamente il paesaggio sia costruito dal nostro occhio e quanto effettivamente riceva dall'esterno – sappiamo, del resto, che un cane ha un fiuto mille volte superiore a quello dell'uomo, che i gatti vedono di notte –, voglio dire: non c'è qualcosa di prefissato, fuori. È sempre una costruzione anche della fonte che riceve il messaggio ma lo costruisce, anche. Allora, per me il paesaggio è prima di tutto il trovarmi di fronte a una grande offerta, a un immenso donativo, ecco, che corrisponde proprio all'ampiezza dell'orizzonte. È come il respiro stesso della presenza della psiche che imploderebbe in se stessa se non avesse appunto questo riscontro.²⁸³

Questo estratto arricchisce, di fatto, la proposta critica ricostruita filologicamente da Cardilli – il quale, riprendendo Giorgio Bàrberi Squarotti e Luigi Milone, inferisce dal secondo la costruzione «psichica, letteraria e astratta, attraverso cui vengono rimossi l'io, il dialetto e la storia», negando l'ipotesi di un «universo parmenideo» avanzata dal primo,²⁸⁴ e muove a corroborare la validità, anche al livello 'fenomenologico', di quella *impasse* convenzionale per la quale lo sguardo della specie (di cui quello poetico è suprema testimonianza) è «condannato a umanizzare, sempre, tutto, anche quando [...] pretende di mostrarsi, in qualche modo, a-umano».²⁸⁵

Questa tensione, interna al pessimismo zanzottiano, del potenziale positivo dell'umano in quanto essere che non può non essere, è particolarmente ravvisabile nelle sue simpatie e adesioni politiche – in particolar modo in relazione al Partito

²⁸³ RI, versione *uncut*.

²⁸⁴ L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 25, 28. Cfr. L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, 1974, pp. 207-35; e G. Bàrberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione* (1958), in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961, pp. 116-23.

²⁸⁵ A. Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, cit., p. 32.

Socialista. Siamo oggi in grado di valutare anche in termini testuali la consistenza delle sue collaborazioni con l'organo del Partito, l'«Avanti!», per il quale firmerà interventi, appelli, dichiarazioni di voto. Colpisce, in particolare, quella datata 1970:

Si è parlato molto, in questi giorni, di un «socialismo dal volto umano». È un'espressione risonante, anzi la si dovrebbe dire inutilmente tautologica, perché il socialismo è appunto il «volto umano» quale si sta affermando e configurando lungo la storia del nostro tempo. Eppure, per tristi ragioni anche troppo note, l'uso di questa espressione si è reso necessario: a richiamare il perduto senso originario del socialismo. [...] «Volto umano»: che ciarpame, che polverume di retorica, che viscidì equivoci si possono contrabbandare dietro questa maschera. Tanto più che oggi meno che mai ci si illude di conoscere che cosa sia l'umano. [...] Diciamo comunque che la realtà e il mito del «volto umano» resistono e hanno il diritto di resistere come segno di una tensione verso ciò che apre, che si irradia, che libera e si libera.²⁸⁶

La convinzione che, pur entro un sistema di mistificazioni che ne rendono spesso irricognoscibile l'immagine, la tensione a liberare e a liberarsi sia una caratteristica incontestabile dell'umano è dunque viva e attiva in Zanzotto ben prima di quel testo di presentazione a *Quotidianamente quotidianamente* di Ferruccio Brugnaro che, nel 1973, rifletterà sulla realtà della fabbrica come equivalente poetico della «trincea»:

La fabbrica come ce la presenta Brugnaro è oggi il luogo della *negazione* dell'umano come lo era la trincea ungarrettiana [...]. Ma in questo quadro esiste anche un fattore differenziante. La fabbrica, in fondo, è un luogo potenzialmente positivo, che mette l'uomo in grado di produrre, di dare, e perciò di liberarsi e di liberare gli altri; sarebbe sede di una vitalità «naturale» più di quanto si voglia ammettere. La fabbrica non è la trincea. Se può diventare peggio della trincea lo si deve alla forza mostrificante delle strutture sociali.²⁸⁷

L'impossibilità di giudicare un sistema dal suo interno – convinzione quanto mai adorniana, e che rimanda al celebre gesto del barone di Münchhausen – sfocia in un'altra impossibilità: quella di credere in 'fuori' religioso o rivoluzionario, tacciato alla stregua di una metafisica. L'unico «spazio *autre*», in questo senso, è davvero

²⁸⁶ Id., *Perché sono con il PSI*, cit.

²⁸⁷ Id., *La trincea e la fabbrica*, cit., p. 118. Al riguardo, mi permetto di rimandare a M. Cappello, *Altri indizi di guerre civili. La fabbrica in una pagina critica di Andrea Zanzotto*, «Notes in Italian Studies», 1, 2021, pp. 38-44 (http://italianstudies.org.uk/wp-content/uploads/2021/11/NIIS_2021_9_CAPPELLO.pdf; ultima consultazione: 16 gennaio 2022).

quello dell'«iperletteratura», artefazione suprema che inquadra un «fuori» e un «sopra» pur albergando «dentro» e inseparabilmente alle feroci contingenze storiche (e non senza una «ferocia interna all'eleganza»). Si tratta, anche in questo caso, di un «fantasma» che, al pari dello spettro mortifero della storia e a quello sempre minacciato dall'inesistenza di un io che saggia la sua voce in versi, determina la traiettoria di una «fuga immobile»; e improbabile via d'accesso al presente.²⁸⁸

È in questo senso che bisognerebbe tornare all'ascolto di una trasmissione radiofonica del 1989 nel corso della quale Zanzotto dichiarava la sua «grande nostalgia [...] all'idea di una poesia limpidissima scritta proprio per il piacere di esaltare un aspetto di bellezza della realtà»: quanto esiste più o meno «buonamente» è, di fatto, tutto ciò che c'è; di conseguenza, ciò che dall'uomo proviene va necessariamente visto nella sua valenza potenzialmente positiva – pena la mortificazione di ogni prospettiva di esistenza. È in questo senso che anche la fabbrica, come l'azione politica, appare nei suoi tratti costitutivamente ambigui: da una parte la dimensione ontologica dell'umanità e la sua intima violenza, dall'altra un divenire storico come apertura al possibile; da una parte la pura presenza della fabbrica come linguaggio del sopruso e artefatto feroce, dall'altra l'uso che se ne fa o se ne potrebbe fare. Come, del resto, la poesia.

²⁸⁸ A. Zanzotto, *Il castello di Atlante e la lingua delle dame*, cit., p. 52.

7. Raboni. Una verifica quotidiana

Niente men turpe che l'*insaevire in mortuum*, l'acconsentir, dopo tanto procrastinare, all'edizione d'uno scritto, ove si pungono di sarcasmo quelli singolarmente che nel gran corpo sociale formavano una classe distinta, di cui i politici cangiamenti sopraggiunti allora nel proprio paese facean veder manifesta la total decadenza.

(G. Parini, *Lettera a Pompilio Pozzetti*, 14 maggio 1796)

L'essere è più del dire – siamo d'accordo.
Ma non dire è talvolta anche non essere.

(G. Giudici, *La vita in versi*)

Non tesi, terra, energia, spirito
nemmeno, non carne civile o intimo.
In chiave di fuoco o di tenebre.
Ma retina o reticolo,
ma poi trama ed omento: convenzione
prima in cui tutto si rifà ragione.

(A. Zanzotto, *IX Ecloghe*)

Qualcuno ci liberi [...] dall'uso indiscriminato, e faziosamente discriminante, delle poetiche.

(V. Sereni, *A partire dal vissuto*)

1. *Incipit: attorno al «libro» di Raboni*

Se, riprendendo gli spunti che chiudevano la 'tarda' *ouverture* della prima sezione di questo lavoro, consideriamo l'«eccentrica centralità» del rapporto (anche epistolare) con Giorgio Cesarano per comprendere gli sviluppi di una concezione di critica letteraria personale e collettiva, risulta piuttosto significativo che, nell'incredibile mole di scritti che compongono il *corpus* in senso lato saggistico di Giovanni Raboni, uno degli ultimi (se non addirittura l'ultimo) sia dedicato a un carteggio.¹ Degli oltre quattromila testi che – tra il 1958 e il maggio 2004 – Raboni è andato redigendo in qualità di critico musicale, letterario, cinematografico, teatrale (e, in termini meno specialistici, di saggista), sembra proprio che questo testo ultimo o

¹ G. Raboni, *Prefazione*, in B. Colli, G. Raboni (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 7-11.

ultimativo venga trapassato come un prisma da alcune delle principali tensioni che, nel corso di quasi mezzo secolo, hanno attraversato la sua scrittura.²

Lo scritto in questione si consacra a prefazione del *Tacito mistero* che, per un quarantennio, ha legato sul filo dei versi Alessandro Parronchi a uno dei «pochi maestri» che Raboni «avrebbe voluto avere» – Vittorio Sereni –, all'interno del volume curato, peraltro, dalla figlia Giulia assieme a Barbara Colli, e pubblicato nel maggio 2004 per Feltrinelli.³ È anzi ancora più curioso che l'occasione 'polifonica' del rapporto epistolare gli consenta (*malgré lui*, purtroppo) di chiudere in qualche modo il cerchio – se è vero che il suo 'primo' intervento si consacrava, su «aut aut», a Brahms:⁴

La cosa che colpisce prima d'ogni altra, in un carteggio, e che in qualche misura determina o comunque condiziona il modo stesso della nostra lettura, è quello che sarei tentato di chiamare un po' sbrigativamente il suo suono, vale a dire quell'insieme di condizioni e regole d'intonazione, quel sistema di scelte e sottintesi e, perché no? Interdetti d'ordine lessicale e timbrico fissati, si direbbe, una volta per tutte, e per motivi magari fortuiti o comunque largamente inconsapevoli, cui gli interlocutori, per quanto lunga o addirittura avventurosa possa risultare nel tempo la corrispondenza intrapresa, rimarranno poi sino alla fine sostanzialmente fedeli. Tanto più, si potrebbe aggiungere, se sono degli scrittori, ossia degli scriventi e lettori ancora più fatalmente impressionabili dalle caratteristiche e dagli accidenti della propria e dell'altrui voce...⁵

È Anna Chella a ricordare a più riprese, nella sua monografia raboniana, di come – in un breve profilo autobiografico pubblicato nel '99 sul «Corriere» (e in seguito racchiuso nella serie limitata di *Barlumi di storia* edita da Flussi nel 2001) – Raboni stesso ammettesse che «uno scrittore non può parlare del proprio amore per la musica – tanto meno per una musica – senza fare, bene o male, della letteratura».⁶ E sarà allora su questa macrotonalità, si può dire, che principio e fine della carriera di saggista di

² Sul censimento dei testi, cfr. L. Daino, *Introduzione*, in *MSZ?*, cit., pp. VI-VII.

³ B. Colli, G. Raboni (a cura di), *Un tacito mistero*, cit.

⁴ G. Raboni, *Esempi per Brahms*, «Aut Aut», 48, novembre 1958. Sappiamo tuttavia dalle bibliografie raboniane che il primo 'pezzo' in assoluto è Id., *Luoghi comuni sul cinema*, «La Chimera», febbraio-marzo 1955, II, 11-12, pp. 8-9.

⁵ Id., *Prefazione*, in B. Colli, G. Raboni (a cura di), *Un tacito mistero*, cit., p. 7.

⁶ G. Raboni, *Una sonata di Beethoven per riconciliarsi con la storia*, «Corriere della Sera», 8 agosto 1999; poi, come *Inebrianti incognite di un'incarnazione*, in Id., *Barlumi di storia*, Flussi, [s. l.], 2001, pp. 17-21; ora in TP2014, pp. 232-236. Cfr. anche A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 81-4.

Raboni (com'è d'uso, peraltro, nel genere sinfonico) si ricongiungono. A un livello che si dovrebbe definire già stilistico, rimane salda lungo l'intero arco scritturale raboniano una certa tendenza alla metafora, all'analogia, alla lessicalità geometrica e fisico-matematica: nel passo poco sopra questo dato è evidente in termini come «insieme di condizioni», «sistema di scelte», nonché da quella proposta di equazione («scrittori», ossia «scriventi e lettori») che, a ben vedere, muove a chiudere il cerchio (i conti, si direbbe, rabonianamente) anche con la sua attività di poeta e critico.

Già nei primi testi dell'opera saggistica raboniana, in effetti, si rinvengono le tracce di queste inclinazioni. Per quanto riguarda l'ultima «equazione» – sulla quale sarà più opportuno parlare più diffusamente altrove –, è il caso di tornare a quelle *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra* che aprono *Poesia degli anni Sessanta* e la seconda sezione di *La poesia che si fa*, e che volgono precisamente a mostrare cosa delle figure poetiche maggiori sia cambiato internamente (in termini di sviluppo o regressione) ed esternamente (in termini di oggettivo guadagno o conservazione o perdita della propria aura) di fronte ai «lettori e i critici (e soprattutto a quella particolare categoria di lettori e di critici che sono i poeti)».⁷

Per tornare invece al gusto matematico-geometrizzante, bisognerà rintracciarlo non solo nell'*incipit opus* – laddove Chella osserva come, usando come «reagente» il romanzo di Joyce, Raboni voglia prendere in esame la «struttura esistenziale del linguaggio brahmsiano»; ma quando questo intento si converte in una metafora geometrica, assimilando cioè quest'ultimo al «particolare angolo che la diagonale del linguaggio forma con il piano reale»:

Calcolare quest'angolo vuol dire verificare quello che ci sembra il più autentico dominio dell'espressione brahmsiana e cioè la trascrizione di una realtà comune, l'approfondimento e la pronuncia di un nucleo oggettivo molto radicato, di un'esperienza veramente fedele ai primi dati.⁸

Parafrasando Luca Daino – che nel 2019 firmava la *Prefazione* al volume di scritti su «letteratura cinema teatro» *Meglio star zitti?* – si può dire quanto segue: che

⁷ G. Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «aut aut», 55, 1960, pp. 24-42: 24. Al riguardo, cfr. anche A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., pp. 104-11.

⁸ Id., *Esempi per Brahms*, cit., p. 326. Cfr. anche A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 84.

Raboni, ovviamente, «sapeva mettere a frutto l'attrezzatura tecnico-scientifica dell'indagine strutturalista»; che «l'ascolto libero e appassionato alla base del suo approccio non accettava il riduzionismo scienziato e le rigide geometrizzazioni»; e che, tuttavia, metafore geometriche, fisiche, matematiche costituiscono una parte non trascurabile del suo repertorio stilistico, da affiancare inevitabilmente a quelle pittorico-musicali e in genere 'transmediali' che la critica ha di volta in volta osservato: «quasi un come volevasi dimostrare».⁹ Del resto, a comprovarlo sta lo stesso titolo dell'ultimo lavoro di Daino, *I bagliori degli spigoli*: il quale trae la sua 'formula' da un verso di *Interni clinica* (all'interno della raccolta, se possibile, più 'proustiana' di Raboni, *Nel grave sogno*, 1981), ma che a ben vedere già lampeggia in termini forse meno 'frusti' e più 'mortalì' in *Le case della Vetra*.¹⁰

Di vera e propria «geometrizzazione» parlava in effetti Daino nel più vistoso antecedente del volume, *Il calzerotto di Husserl*, proprio in merito alle terza sezione delle *Case della Vetra*, (1962-1965), partendo dal componimento *Città dall'alto*; ma significative avvisaglie si ritrovano sin dalla *Notizia* che apre la raccolta – quella «fede» senza «vista o certezza» che si materializza nei «fiaschi simmetrici», nelle «sedie di paglia ortogonali», «luogo non trasfigurato» di un'esperienza senza «voce».¹¹ Se ne potrebbero indicare altre: un testo come *Compleanno* (dedicato alla nascita del figlio Lazzaro nel 1959) si muove di nuovo, tra visività e sonorità immediate: il «cerchio» del velodromo Vigorelli, il «rombo» quasi trascinato per analogia che subito diventa «dell'aria condizionata».¹² Alla «dominante spaziale» di cui parla Enrico Testa, in questo senso, si direbbe associarsi la «miopia» che, secondo Guido Mazzoni, ha come effetto una «riduzione alla materialità»; e contribuirebbe a rendere la metaforizzazione geometrica un fatto in transito tra l'espressionismo e la struttura.

⁹ L. Daino, *Prefazione*, in *MSZ?*, p. xv. Cfr. anche A. Afribo, *Raboni critico di poesia*, cit.; P. V. Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 107; A. Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, in *PSF*, p. 306.

¹⁰ L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit. Cfr. anche G. Raboni, *Interni clinica (III)*, in *Nel grave sogno* (1981), ora in *OP*, p. 537; e Id., *Il cotto, il vivo*, in *Le case della Vetra* (1966), ivi, p. 65.

¹¹ Cfr. L. Daino, *Il calzerotto di Husserl. Raboni tra modernismo e fenomenologia*, in A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi (a cura di), *Questo e altro*, cit., pp. 32-66: 56. Cfr. anche G. Raboni, *Notizia*, in *Le case della Vetra*, cit., p. 29.

¹² Id., *Compleanno*, in *ivi*, p. 55.

Se si è fatto coscientemente ricorso ai versi per spiegare una tendenza saggistica, invertendo il canonico flusso interpretativo, è per illustrare la qualità fideistica che, dal principio alla fine e nonostante le brusche transizioni, lega Raboni al dato esperienziale; e, per estensione, alla formula che permette soggettivamente di apprezzarne una qualità quanto più possibile oggettiva. D'altronde, già nel primo dei *Frammenti* di cui si compone l'*Antefatto* di *Poesia degli anni Sessanta* – quelli di un saggio su *Ezra Pound*, datati anch'essi 1958; scorciati severamente, come gli altri, sino a farli lampeggiare come «frammenti d'oroscopo»¹³ –, si ripropone una tendenza lessicale ben specifica, ancorché lampeggiante:

la natura dei due poemi [i *Cantos* e *Leaves of Grass*] non potrebbe essere più diversa. In Whitman è evidente la volontà di includere l'intera esperienza nella zona del canto, di vincere l'*attrito* delle cose con la *forza dinamica* dell'esclamazione [...]. Il senso dei *Cantos* non è altro che la prospettiva finale e, in altri termini, l'attuazione, lo spiegamento *dinamico* della tecnica poundiana. Non c'è, fra scrittura e significato, un rapporto di strumentalità (ed è qui che la relazione Pound-Eliot diventa un'antitesi), ma un rapporto di *somma*, e alla fine, di *uguaglianza*: [...] l'*equivalenza* ha luogo fra una totalità effettiva da una parte e una metafora di totalità dall'altra. [...] la *somma* di tutto questo, l'esercizio *parallelo* e contemporaneo di tutte queste risorse, rappresenta il senso generale del poema: la sua integrità, la sua disperata obbedienza alle cose. L'*identità* di forma e contenuto si verifica qui, un po' ironicamente, come una totale assenza di contenuto [...]. E con questo risultato sia necessariamente, e per così dire, *positivamente* connesso con l'oscurità pratica del testo, ho già cercato di suggerire. Gli oggetti tendono alla totalità: l'*angolo* della rappresentazione diventa assoluto: la voce si perde nel buio.¹⁴

Dove, peraltro, si può notare la ripresa, dal testo brahmsiano, del calcolo 'angolare' della «diagonale del linguaggio» o «rappresentazione» con una «realtà»-«assoluto». Anticipando alcune conclusioni, questa attenzione agli oggetti in rapporto al piano della realtà non si traduce, ad ogni modo, in una ricerca di oggettività, quanto piuttosto nella fedeltà agli oggetti da parte del soggetto scrivente e del suo personale – citando, sin d'ora, il saggio poc'anzi menzionato – «angolo di pronunciabilità del reale».¹⁵ In questo senso, significativa è la risoluzione adottata ai «problemi di

¹³ A. Cortellesa, *La poesia in carne ed ossa*, cit., p. 385.

¹⁴ Id., *Appunti per una lettura dei «Cantos»*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, pp. 52-61; poi, con tagli come *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, in P60, pp. 15-7; ora in OP, pp. 213-5.

¹⁵ Id., *L'altro Montale*, «Paragone», XXII, 256, giugno 1971, pp. 104-10; ora in OP, pp. 424-32.

completezza e di struttura» riscontrati all’atto di assemblare un libro scritto a pezzi e riassembleto a distanza di quasi un ventennio dal suo inizio:

Ho pensato, cioè, che l’unità del discorso e la leggibilità del suo sviluppo non dipendevano tanto dagli oggetti, quanto dal soggetto; e che per renderle evidenti sarebbe bastato rispettare, con l’ordine cronologico, i modi, le sollecitazioni, le intermittenze, le omissioni occasionali o inconse o calcolate secondo i quali il discorso si era via via manifestato.¹⁶

Separati da una sola pagina di guardia, l’intervento riassuntivo e quello inaugurale sembrano toccarsi – ancorché si tratti, e consciamente, della ripetizione o del riassunto «a freddo e credendoci meno», di cose scritte «a caldo e credendoci molto». L’enfasi è posta, nuovamente, sul lessema «oggetto», ed è volta a rintracciare la consistenza della ricerca raboniana di «qualcosa di possibile» – esito-speranza centrale di *Poesia degli anni Sessanta*, e significativamente triplicata:

Il lettore, d’altronde, non avrà difficoltà a rendersi conto da solo che la ricerca svolta in queste pagine è, appunto, ricerca di qualcosa di possibile assai più che di qualcosa di esistente o esistito [...]. Qualcosa di possibile: cioè una linea poetica che non coincidesse (che non coincida) né col *cosismo* di una sperimentazione perpetua e oggettivamente neutrale, né con l’*arcadia* di una visione e di un linguaggio ancora legati, assurdamente o per assurdo, alle forme e agli oggetti della grande tradizione lirica. Qualcosa di possibile: cioè una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di comprometersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all’ideologia.¹⁷

Analogo di quella nozione di evidente impianto fenomenologico che è l’«intenzione» (debitrice, senza dubbio, del magistero di Enzo Paci, capace di «correggere Marx con Husserl e Husserl con Marx), l’«oggettualità» risulta qui frammentata nelle sue valenze avverbiali e nominali, brandita nelle sue valenze negative: sintomo di collusione con-regressione a mondi politico-poetici di cui non si fatica a pronunciare i nomi storici.¹⁸ Dove la «neutralità», cioè, ‘coinciderebbe’ con la

¹⁶ Id., *Introduzione*, in P60, pp. 207-10: 208.

¹⁷ *Ibid.* Corsivi nell’originale.

¹⁸ Cfr. G. Giudici, *La teologia è piccola e brutta*, cit., p. 179. Era questa, dunque, l’indicazione che si poteva trarre al 1963 del magistero di Paci; ancorché L. Daino, *I bagliori degli spigoli*, cit., p. 144, insista nel tracciare un rapporto di causalità tra il termine della partecipazione raboniana ad «aut aut» e

«provocazione centrista» delle Neoavanguardie, l'«assurdamente» con gli ermetici oltranzisti e il «per assurdo» con quella «poesia vestita da poesia» (o «convenzione allusiva») praticata come forma 'logora' di resistenza o – per dirla con il Fortini di *Astuti come colombe*, vero testo ispiratore della contrapposizione – di «puro gioco», «sberleffo» nei confronti del «dinosaurio capitalistico-industriale» – da cui, peraltro, scaturisce anche l'abitudine ricorrente – e ben segnalata da Chella – alla definizione di «due opposti schieramenti» per infine «tracciare la propria traiettoria a metà strada, con lucida fermezza»:¹⁹

Oggi, in Italia, consigliare agli scrittori l'attenzione alla sociologia industriale o l'invenzione di nuovi rapporti fra gli «uomini» e le «cose», con l'occhio rivolto alle «cose» dell'industria, equivale probabilmente a mantenere in vita un equivoco pseudoprogressista. Meglio allora il puro gioco, lo sberleffo, l'arcadia. Fra la noia e la faticosa agrimensura di molto «cosismo» cosmopolita e quel medesimo «cosismo» che oggi o domani spunta o spunterà in Italia non senza condimento storico-sociale, meglio ancora quello francese, che è innocuo; o meglio ancora, nulla.²⁰

In questo senso, comprometersi-mimare la «realtà» e registrare-sottomettersi all'«ideologia» fanno parte delle ulteriori coppie antinomiche che, a ben vedere, permettono a Raboni di smarcarsi dalle alternative. Come avrà modo di dire molti anni dopo, parlando di Don DeLillo, «compito supremo di un romanzo» – ma potremmo dire lo stesso della letteratura *tout court* – «non sia tanto formare con la scrittura una metafora della realtà, quanto riuscire a fare della realtà una nuova metafora».²¹ In questo senso, parafrasando giusto un poco, si tratta insomma non tanto di pervenire alla realtà per tramite di un'ideologia, ma esattamente il contrario. Va da sé che, se pure «il male non è mai nelle cose», entrambi i termini di questa nuova 'equazione' sono quanto mai cangianti e provvisori approdi.

Per concludere questa concisa carrellata di fatti sviluppabile a partire da quello che è considerabile l'ultimo – ma non «ultimativo» – scritto raboniano, non resterebbe

il «tortuoso progetto di avvicinamento della fenomenologia al materialismo storico dialettico» da parte del suo fondatore.

¹⁹ A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 19.

²⁰ F. Fortini, *Astuti come colombe*, «Menabò», 5, 1962, pp. 29-45; con lievi varianti in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 44-68: 65. Cfr. anche G. Raboni, *Scheda su F. Fortini, Verifica dei poteri*, «Rendiconti», VI, 13, luglio 1966, p. 57; ora, come *Tra cosismo e arcadia*, in P60, p. 334.

²¹ Id., *Ritorno a Dallas*, [su Don DeLillo, *Libra*], «Europeo», 28 aprile 1990, pp. 130-1; poi in DP, p. 63.

che osservare la sedimentazione, nella pasta della scrittura, di un altro che, utilizzando questa nomenclatura spuria, si può definire un poeta-critico (o, per dirla con Raboni, lettore-critico): ossia Andrea Zanzotto. Nell'introdurre la testimonianza dello scambio epistolare intercorso per un quarantennio tra il suo 'non-maestro' Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi, Raboni sembra infatti fare un utilizzo parco ma costante di quello che la critica aveva definito la tendenza al binomio trafiggente con lineetta unificante.²² In effetti, espressioni come «suono-valore», «accordo-immagine», «identità-diversità» non andranno solo censite come riprova, ai più vari livelli, di una tendenza sinestetica sospesa tra gusto pittorico e musicale; né tantomeno di quella più parcamente ossimorica, disseminate nella breve presentazione al volume, a testimonianza di quella *concordia discors* che è l'amicizia.²³

2. Tra il libro e l'opera: porosità critico-poetiche

Più ancora che di una quota di inevitabile mimetismo semantico-lessicale – che, in una scrittura di secondo grado come quella critica, procede dal generale condizionamento impostole dalla natura dell'oggetto criticato –, queste occorrenze sembrano rilevare della porosità della scrittura critica raboniana, entro la quale sedimentano e decantano differenti impulsi eteronomi; sino al punto oltre il quale entrano pienamente a far parte della sua tavolozza critica – che, ricordiamo, tradisce anche in questo la sua matrice massimamente espressionistica.²⁴ L'esito che già era stato del Raboni critico di Zanzotto, poeta tanto dissimile-distante quanto, in realtà, «singolarmente vicino», all'epoca di quella «catabasi critica senza rete» che giungeva a esiti assolutamente mimetici con la recensione raboniana a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*.²⁵

In effetti, come già suggeriva Afribo, la veduta zanzottiana – «detriti», «carcasce», «congegni», nonostante i quali «continua a levarsi con assurda purezza il

²² P. V. Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, cit., pp. 71-6: 74.

²³ G. Raboni, *Prefazione*, in B. Colli, G. Raboni (a cura di), *Un tacito mistero*, cit., pp. 8, 10.

²⁴ A. Afribo, *Raboni critico di poesia*, cit., p. 237.

²⁵ A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 212; cfr. anche A. Afribo, *Raboni critico di poesia*, cit., p. 226; e G. Raboni, *Notizie clandestine sul terrore*, «Paragone», XXI, 240, febbraio 1970, pp. 126-8; poi in OP, pp. 386-8.

lamento di *una* ferita, il latrato di *una* mancanza» – viene dipinta come «friggente-livida»; ancorché se ne possa recuperare – e in posizione incipitaria – una definizione del calibro di «racconto-dialogo-protocollo».²⁶ È piuttosto sintomatico che Raboni faccia criticamente proprio, all’altezza del 1969, uno stilema che è già a tutti gli effetti nell’armamentario dello Zanzotto saggista sin dall’*Inno nel fango*; perché comprova in qualche modo una lettura raboniana della critica di Zanzotto – nelle vesti di ‘esecutore materiale’ di *Questo e altro* nel 1963 (anno di pubblicazione dei due scritti zanzottiani su Éluard e Leopardi) e, dal 1965, di redattore delle *Questioni di poesia* per «Paragone» (per le quali Zanzotto dà alle stampe *Per Jahier*) –, e perché testimonia del processo che, dalla *Beltà* in avanti, commuterà gli stilemi critici in stilemi poetici.²⁷

Ma ancor di più rifulge la pregnanza semantica di questo «friggente-livida». Se infatti il primo termine del binomio è desunto, più che dal poemetto del 1969, proprio dalla raccolta pubblicata l’anno prima nello «Specchio» – dove, in effetti, «salti saltabecchi friggendo puro-pura» figura come primo verso del primo componimento –, il secondo parrebbe a prima vista più raboniano che non zanzottiano. In effetti, il termine «livido» non compare né in *La Beltà* né in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; e, benché non sia tra i lemmi più ‘raboniani’ in sede critica, si ritrova in sei componimenti raccolti o dispersi tra *Gesta Romanorum* e *Cadenza d’Inganno*.²⁸ A questa prima ipotesi, già di per sé suggestiva – che Raboni critico, cioè, giunga a trasporre un frammento del poeta nel corpo più mimetico del suo discorso –, se ne affianca tuttavia un’altra; la quale prende le mosse proprio dalla connotazione avversativa della frase raboniana:

Ma, dicevo, da questa friggente-livida veduta di detriti frivoli e sinistri, carcasse all’anilina, congegni fulminati e contorti, continua a levarsi con assurda purezza il lamento di *una* ferita, il latrato di *una* mancanza: non c’è disastro o distruzione collettiva che li faccia cicatrizzare, non c’è crollare d’ossa e di impalcature che li faccia in qualche misura tacere! Risulta, cioè, ancora e pur sempre insopprimibile, nel modo specifico che Zanzotto ha di pronunciare questo catalogo, la personalizzazione sino allo spasimo (sino alla poesia...) di un’angoscia, di una nevrosi, di un dolore che il mondo sfasciandosi o incupendosi o cupamente banalizzandosi tenta invano

²⁶ Ivi, p. 386-7.

²⁷ Cfr. G. Nuvoli, *Zanzotto*, cit.

²⁸ Rispettivamente G. Raboni, *Partita, Altre interviste, Dal Crepuscolo all’alba, La discussione sul ponte, L’intoppo, Interno esterno*.

di assumere su di sé; il grido che viene fuori è sempre, nonostante tutto, quello dell'individuo, della prima persona elegiaca, come appare dallo splendido lapsus documentato in uno degli ultimi versi: «Ora me ne andrò me ne andremo sull'altro bordo della ferita...».²⁹

Se «catalogo» è (questa volta sì) lemma raboniano, e l'enfasi corsiva sull'unicità faceva già la sua comparsa nella sua recensione alla *Beltà* – dove stava, invece, a connotare il sapore «di “romanzo”» del libro, la realizzazione di «un determinato disegno» –, è infatti nella costruzione del periodo che si può notare il tentativo di smarcare Zanzotto dalle stesse caratteristiche registrate nei testi; o, per meglio dire, di elevarle a «poesia», osservandone le qualità grazie alle quali si compie il *dépassement* di ogni autocritica o violenza su di sé.³⁰ Se a questo si aggiunge il reperimento, in seno alla più scoscesa verticalità degli *Sguardi* – alla sua micropolifonia, cioè, testimonianza di «nevrosi» e anzi di personalità multiple – di una «personalizzazione fino allo spasimo (fino alla poesia...)», di una «prima persona elegiaca», dell'«individuo» «nonostante tutto», si comincia a realizzare come Raboni non stia procedendo a fare altro che questo: discostare quella che poté sembrare la più «neoavanguardistica» delle fasi di Zanzotto dall'afflato proprio alle Neoavanguardie. Con più di un sospetto, a questo punto, che quel «livida» possa alludere al grande detrattore della *Beltà*, Franco Fortini – il quale, ricordiamo, aveva secondo Raboni composto, con *Poesia ed errore*, un «libro livido e giusto come una croce di ghisa», «documento di una grazia rifiutata» – o al «fratello-nemico» di Zanzotto: il Sanguineti, cioè, di *Laborintus* e della sua «livida palus».³¹ come d'altronde Raboni stesso, a distanza di vent'anni, non mancherà di segnalare:

²⁹ G. Raboni, *Notizie clandestine sul terrore*, cit., p. 387-8. Corsivi nell'originale.

³⁰ Id., *Zanzotto: l'oltraggio, la salvezza*, «Paragone», XIX, 222, agosto 1968, pp. 148-51; ora in OP, pp. 368-71.

³¹ F. Fortini, *Poesia ed errore* (1958), ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014; cfr. anche G. Raboni, *Ipotesi su una ristampa* (su F. Fortini, *Poesia e errore*, Milano, Mondadori, 1969), «Paragone», XX, 230, aprile 1969, pp. 158-60; ora in OP, pp. 374-7. Cfr. inoltre E. Sanguineti, *Laborintus* (1956), ora in Id., *Segnalibro* (1982), Milano, Feltrinelli, 2010. Cfr. E. Risso, «*Laborintus* di Edoardo Sanguineti. Testo e commento», Lecce, Manni, 2006, p. 309: «“livida Palus” è la “livida Palude” dell'*Inf.* III, 98 (“al nocchier de la livida palude”). Qui, naturalmente, trasformata, declinata all'Artaud, rappresenta il deserto paludoso della realtà effettuale sotto minaccia atomica. – “lividissima terra” rimanda anche all'artaudiano “pianura livida”». Cfr. al riguardo A. Artaud, *Van Gogh. il suicidato della società* (1947), Milano, Adelphi, 1988, pp. 27, 85)». Cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, cit., p. 130: «la palus può essere contemporaneamente luogo caotico della realtà contemporanea, inconscio, lividissima mater, melma fertile, ecc.».

Voglio dire che se la duplicità (dialettica) mimesi-parodia è probabilmente reperibile, come tensione embrionale, persino nella livida e irta concitazione poundiana di *Laborintus* (1956), non vi è dubbio che essa appare del tutto emersa e visibile quando, almeno da *Wirrwarr* (1972) in avanti, l'angolazione si fa più stretta e all'intento o scommessa di raffigurare la sterminata insensatezza e l'atroce sperpero della realtà capitalistica subentra un diarismo minuto, ricco di scintillante inquietudine, nel quale la catastrofe e, si capisce, la sempre irrinunciabile, per Sanguineti, critica della catastrofe non vengono revocate né sospese ma, per così dire, frantumate e dunque moltiplicate nelle schegge dell'insensatezza privata, di un malumore (o buonumore perverso) umoristico e dolente.³²

Occorrerà tornare, peraltro, su questo frammento sanguinetiano; se non altro perché, nella parca ma decisa sedimentazione di giudizi sugli esponenti della neoavanguardia – e della sua «personalità più compiuta e più notevole»³³ –, segnala sì una ripresa sostanziale del giudizio espresso all'apparire dei *Novissimi* nel 1961:

mi sembra evidente che in Sanguineti [...] il ricorso a certi ritrovati espressivi poundiani si riferisce sempre, di proposito, al *côté* nevrotico e nichilista del poeta americano, tende insomma soprattutto a riprodurre il senso di babele, di paesaggio universale frantumato e sovrapposto da una specie di esplosione atomica, che rappresenta l'aspetto più vistoso dei *Cantos*, senza tenere in alcun conto il suo contrappeso, cioè la disperata tensione di Pound verso l'ordine e l'equilibrio, verso il poema come summa secondo l'esempio dantesco (ed è poi l'avvertimento di questa tensione che ci autorizza a percepire la poesia di Pound come un sistema impossibile ma non come un caos, che ci permette di cogliere nei suoi moduli di percezione simultanea, incrociata ecc. degli oggetti e nella corruzione continua e reciproca di presenza e memoria un valore di allargamento infinito, non di oscuramento, della realtà, e che ci aiuta a capire il rapporto, decisivo per la nostra cultura, fra Pound e Eliot).³⁴

E tuttavia cela, d'altro canto, una (sensibilissima, invero) frattura all'altezza del 1967; quando, cioè, discutendo della poesia di Giuseppe Guglielmi e Giancarlo Majorino, permuterà i termini di quella «diade» (per non dire, con Zanzotto, «polarità») composta proprio da Pound e Eliot, figure rispettivamente del

³² G. Raboni, *Sperimentalismo e sperimentazione*, in PSN; ora in PSF, pp. 227-36: 231.

³³ Id., *La provocazione centrista*, cit., p. 244.

³⁴ Ivi, pp. 244-5.

«ritrovamento tecnico» e della «mediazione», della «scoperta formale» e della «facilitazione-divulgazione»:

dell'influsso che l'autore degli *Erotopaegnia* ha esercitato e esercita su scrittori diversissimi per natura, e magari più sostanziosi di lui, sarà il caso di parlare per esteso un momento o l'altro: riconoscendogli, è possibile prevedere, la funzione di accorto semplificatore-divulgatore di alcune decisive scoperte o riscoperte formali della poesia contemporanea.³⁵

Senza peraltro in questa sede approfondire i perché dell'epiteto raboniano nei confronti di un poeta che, a questa altezza, ha già dato alle stampe l'intero *Triperuno*; Raboni che, non va dimenticato, è ancora lontano ma destinato a dare alle stampe *Canzonette mortali* – con le quali, annota Giovanni Giudici, si divarica «un *eros* come specchio di una definitiva riflessione esistenziale [...] e un *eros* proiettato ed esternato in una sfera di sessualità totale».³⁶

Un discorso che volesse procedere ulteriormente in maniera tanto eccentrica dovrebbe convenire sul reperimento, in seno alle scritture raboniane, di un ampio *corpus* di autocitazioni; fatto che si fa via via più evidente con l'ispessirsi della sua militanza critica, e che offre spesso l'occasione – specie quando al vaglio sono le raccolte più recenti di poeti già indagati – per una conferma o una ricalibratura del discorso critico. Cogliendo, insomma, quanto di «possibile» e di «virtuale» si annidi in queste pagine. Si potrebbe reperire tutto questo anche solo rimanendo nei dintorni di Zanzotto:

Gli sguardi i Fatti e Senhal rappresenta ancora un'accelerazione, lo spostamento in un punto ancora più paradossale di resistenza e di non attrito (o di attrito e non resistenza) rispetto alle ipotesi comunicate da Zanzotto con il suo ultimo libro. A proposito del quale – *La Beltà*, Mondadori, Milano 1968 – mi è già capitato di osservare che «anche oltre la vivisezione del suo linguaggio poetico [...] Zanzotto salva, o lascia che si salvi, o non può fare a meno che si salvi, un grumo residuo [...] che è ancora linguaggio: [...] per funzione del quale [...] la critica del linguaggio elegiaco, la violenza contro il linguaggio elegiaco, l'oltraggio al linguaggio elegiaco si convertono [...] in creazione di nuovo linguaggio, o in una nuova

³⁵ Id., *Due intelligenze poetiche* (su G. Guglielmi e G. Majorino), «Paragone», XVIII, 212, ottobre 1967, pp. 132-5; ora, come *Oltre la retorica* in Op., *Oltre la retorica del labirinto* (su G. Guglielmi, *Panglosse*, Milano, Feltrinelli, 1967), pp. 357-9: p. 358.

³⁶ G. Giudici, *Pensum di fiore in fiore*, «L'Indice dei libri del mese», III, 6, giugno 1986, pp. 12-3: p. 13.

vitalità del linguaggio criticato, violentato e oltraggiato». Chiedo scusa per l'autocitazione; con Zanzotto bisogna sempre situarsi, prendere le distanze, e niente vale meglio che controllare se quel che si è pensato sul suo conto risulti, passato un po' di tempo, ancora in qualche modo pensabile.³⁷

Il valore di «previsione» che l'autocitazione trasmette risponde, per l'appunto, alla necessità di «situarsi», rendere conto dei pensieri che si sono pensati. È un'abitudine evidentissima in Raboni, e che darà esiti quanto mai interessanti in un intervento, datato 1996, nel quale tenterà per l'appunto di illustrare i motivi per cui se l'era presa tanto con *Satura* nel testo che – già poco sopra vi si faceva cenno – ha per titolo *L'altro Montale*.

E tuttavia un aspetto come minimo curioso della faccenda autocitazionale – nonché, lo ammettiamo, ulteriore motivo di interesse in un lavoro come il qui presente – sta nella scelta degli oggetti poetici. Stupisce infatti – lo possiamo dire sin da subito – che l'altro grande «reagente» di questa tecnica sia proprio Giovanni Giudici:

Recensendo il suo libro di quattro anni fa, *La vita in versi*, constatavo l'attuarsi di un movimento sostanziale duplice e in qualche modo convergente; da un lato, il disporsi del materiale secondo ipotesi narrative sempre più esplicite [...] di un impiegato o medio dirigente industriale sospeso, scrivevo allora, «tra Courteline e Kafka, tra De Marchi e Gogol'» [...] La previsione implicita nella descrizione di allora – che Giudici fosse avviato, cioè, a un discorso sempre più in prima persona e nei termini di una scrittura sempre più «impegnata» – si sono realizzate, sì, ma solo in parte, o meglio in modo diverso e largamente imprevedibile. (Meglio così, si capisce: non c'è niente di bene nel fatto che uno scrittore diventi davvero quello che ci aspettavamo che diventasse).³⁸

a me interessava mettere l'accento su quella molla iniziale – *Inchinarsi o no? Reagire o no?* ecc. – che, tornando a Giudici, trova forse un equivalente nella sottile ripugnanza iniziale del poeta (evidente in certe poesie di *La vita in versi*) ad accettare come proprio autoritratto esistenziale la figurina di impiegato modello «tra Courteline e Kafka, tra De Marchi e Gogol'» che, mi è capitato di suggerire allora, «medita rivincite erotiche» e «abbandona un proposito di suicidio per timore di quel che diranno i vicini». [...] Andando avanti, accelerandosi, il tema dello sdoppiamento era arrivato, nella successiva raccolta di Giudici, a un grado di complessità difficilmente districabile. «L'involucro del personaggio

³⁷ G. Raboni, *Notizie clandestine sul terrore*, cit., p. 386.

³⁸ Id., *Autobiologia, o la carriera di un libertino*, «Paragone», XX, 238, dicembre 1969, pp. 115-8; ora in OP, pp. 378-82: 379. Cfr. anche Id., «*La vita in versi*», «Paragone», XVI, 188, ottobre 1965, pp. 120-4; ora in OP, pp. 313-8.

s'è in parte sgretolato» scrivevo, tre anni fa, a proposito di *Autobiologia*, «ne è emersa la persona fisica dell'autore; ma con accenti di una "sincerità" che proprio in quanto tale – in quanto carta alta giocata allo sbaraglio – diventa elemento di recitazione, di trucco...». ³⁹

Si conferma insomma, *in medias res*, quanto Fortini scriverà a freddo e quasi in termini postumi nel suo *Breve secondo Novecento*: «Zanzotto era, come Giudici e Pasolini, inatteso nel panorama della nostra poesia del secondo Novecento. Vien da pensare che i poeti siano sempre inattesi». Ma – se sappiamo del poco *feeling* intercorso tra Raboni e PPP –, possiamo aggiungere a questa personale triade un poeta che, in una certa misura, ha condiviso con il primo l'intensità di un'esperienza, una quota di sofferenza col secondo:

Pasolini è stato un'altra volta ucciso per privazione di silenzio, dal frastuono, turpe, intorno alla sua morte, da una mostruosa bavosa torbidezza di «informazione» per ridondanza. Nello stesso modo, ma di segno contrario, era stato riuciso non molto tempo prima Giorgio Cesarano dopo il suicidio: col silenzio più totale, con la più violenta delle noncuranze, con i minimi trafiletti di nera che lo riguardarono, riportando storpiato il suo nome. ⁴⁰

In effetti, anche la poesia di Giorgio Cesarano illumina, in Raboni, lampi autocitazionistici:

Era parso anche a me, in occasione del suo primo libro (*La pura verità*, Mondadori, Milano 1963), che le origini della poesia di Cesarano fossero soprattutto ottiche, che in principio dovesse sempre fungere, per lui, un'emozione estetica immediata dalla quale cercava poi di dipanare, con un minimo di necessario raffreddamento o rallentamento, la matassa delle referenze e conseguenze sentimentali (o polemiche o ideologiche) e di ricavare intanto, fra le altre cose, anche un discorso di possibilità linguistica e di fiducia, nonostante tutto, nella coniugabilità del mondo. ⁴¹

Certo, questo ultimo esempio testuale andrà almeno parzialmente ricondotto a un più generale 'stile da rivista' o, per meglio dire, da rassegna – ricongiungendosi

³⁹ Id., *Giudici sosia di se stesso*, «Paragone», XXIII, 270, agosto 1972, pp. 143-6; ora in OP, pp. 446-50.

⁴⁰ A. Zanzotto, *Pedagogia*, cit., p. 150.

⁴¹ G. Raboni, *Il libro di Cesarano*, «Paragone», XVIII, 204, febbraio 1967, pp. 133-5; ora in OP, pp. 354-6: 354.

idealmente l'autore alle *Questioni di poesia* apparse su «Paragone» nel dicembre 1965 e interamente dedicate a tre testi poi confluiti in *La tartaruga di Jastov*: ovvero a quello che doveva essere il primo consuntivo dell'opera di Cesarano dopo *L'erba bianca* e *La pura verità*; e che si rivelerà, drammaticamente, anche l'ultimo.⁴² In quell'occasione, infatti, Raboni si era limitato ad 'arbitrare' la rubrica, posponendo agli interventi una breve conclusione, non raccolta in *Poesia degli anni Sessanta*:

proprio partendo dai versi di Majorino, e proprio dialogando con Cesarano, ho cercato [...] di condensare in una sorta di figura, di ipotesi plastica certe nostre intenzioni contrapponendo l'ostinata, ambigua, condivisa operosità dei *bricoleurs* al *voyeurisme* prestigioso-inerte degli ultimi avanguardisti e al radicale rifiuto di collaborare con la realtà pronunciato dai più rivoluzionari tra i sognatori (o dai più sognatori fra i rivoluzionari). Noi, qui, siamo per i *bricoleurs*: almeno questo vorrei che fosse chiaro... Ma la ricerca per exempla continua, appunto: ed ecco intanto le poesie di Cesarano, forse il più *bricoleur*, il più ambiguo di tutti, pronto com'è a trar partito da qualsiasi scatto dell'occhio o della memoria, a utilizzare ogni tipo di tecnica della visione (dalla pittura di Bacon ai fumetti dell'Uomo Mascherato, dagli interni lenticolari di Pieter de Hooch alle smarginature e sfuocature del cinemascope) e di espediente metrico o sintattico purché, messi insieme, facciano convenientemente discorso, purché non restino ad asciugare sulla pelle di oggetti e situazioni ma penetrino davvero dentro, sotto, e aiutino a dar corpo, vischiosità, certezza alle *cose da dire*...⁴³

Ma qui il discorso si dovrebbe troppo divaricare: e andrà allora piuttosto sottolineata l'autocoscienza di sé e la «responsabilità» che il critico si assume sin dalle prime prove; o, per meglio dire, da quando il suo discorso si «storicizza» – il primo intervento antologico in questo senso essendo *La musa pedagogica di Pagliarani*, apparso nel 1962 a rimarcare e motivare le ragioni di un'estraneità: quella del quinto 'novissimo' dal novero dei neoavanguardisti – tesi già suffragata tramite l'eleganza 'fortiniana' della nota a piè di pagina a quella *Provocazione centrista* che, di fatto,

⁴² G. Cesarano, *Racconti in versi*; G. C. Ferretti, R. Roversi, R. Guttuso, A. Romanò, G. Raboni, *Interventi*, «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, pp. 133-57. Cfr. anche G. Cesarano, *L'erba bianca*, prefazione di F. Fortini, Milano, Schwarz, 1959; Id., *La pura verità*, Milano, Mondadori, 1963; Id., *La tartaruga di Jastov (Romanzo 1960-1966)*, Milano, Mondadori, 1966. Sulle vicende degli ultimi componimenti di Cesarano – raccolti postumi in Id., *Romanzi naturali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1980 – cfr. N. Bosacchi, M. Cappello, «L'“operazione” si conclude qui»: *Giorgio Cesarano al termine della letteratura*, «Teatro di Oklahoma», 29 luglio 2021 (<http://teatrodioklahoma.net/2021/07/28/loperazione-si-conclude-qui-giorgio-cesarano-al-termine-della-letteratura/>; ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

⁴³ G. Raboni, *Intervento* (su G. Cesarano, *Racconti in versi*), cit., p. 156. Corsivi nell'originale.

apre non solo la lunga serie di ‘previsioni’ raboniane, ma la stagione più strettamente contemporanea del suo lavoro critico.⁴⁴

A ben vedere, sono proprio questi tra gli ingredienti che si comporranno, nel 1976, in *Poesia degli anni Sessanta* – e che andranno quindi mano a mano riconfigurandosi (intessendosi in rapporti quasi di allotropia) nei successivi tentativi di sistemazione del discorso: in special modo con questo intendendo l’antologia Sansoni *Poesia italiana contemporanea* e il capitolo firmato nel 1986 per l’ampliamento della *Storia della letteratura italiana* Cecchi-Sapegno (*Poeti del secondo Novecento*) e la più ampia cornice critica entro la quale, per volontà autoriale, si trova incastonata nel postumo *La poesia che si fa*.⁴⁵ Di questa «storia e cronistoria» della poesia italiana – sia essa colta nel suo farsi o invece ripercorsa *a posteriori* –, si potranno certamente indicare alcune linee essenziali. Da una parte, il partigianato raboniano che, man mano, va dispiegandosi in favore di un discorso «infinitamente aperto ma non dissolto, cosciente della crisi ma non assorbito nella crisi»; in una parola e per citare nuovamente l’intervento su Cesarano del 1965: «dalla parte della realtà» – per quanto la realtà di oggi appaia «un’immensa frustrazione». ⁴⁶ *Bricoleurs*, insomma, contro i *voyeurs* neoavanguardistici i *songeurs* rivoluzionari; sono anche queste, in fondo, parziali autocitazioni – benché provengano da uno scritto a quattro mani firmato proprio insieme a Cesarano, e a Cesarano attribuito.⁴⁷

A volerne approfondire l’intuizione – come si cercherà di fare nelle pagine centrali di questo capitolo – si direbbe che la coppia Raboni-Cesarano lavori proprio alla definizione di un quadro teorico entro il quale collocare le principali categorie poetico-esperienziali contemporanee. Le dispone, ironia della sorte, precisamente entro una figura geometrica – il triangolo *bricoleurs-voyeurs-songeurs* –, inscrivendo il reperimento e l’«operosità» sui vari materiali della prima formazione (entro la quale si annoverano esplicitamente entrambi) alla «ricerca per definizione disperata di una libertà non soltanto grammaticale», o meglio ancora «intrattenere con la realtà rapporti

⁴⁴ I primi tre interventi di P60 essendo dedicati rispettivamente a Sereni, Luzi, Noventa.

⁴⁵ PSF, pp. 181-250.

⁴⁶ G. Raboni, *Intervento* [su G. Cesarano, *Racconti in versi*], cit., p. 157.

⁴⁷ G. Cesarano, G. Raboni, *Intervento* (su G. Majorino, *Lotte secondarie*), «Paragone», XVI, 186, agosto 1965, pp. 119-23; ora, come «Una specie di dibattito» sulla scrittura in versi, in *Iid.*, *Carteggio 1961-1971*, a cura di R. Zucco, in *Dissenso e conoscenza*, numero monografico di «Istmi. Tracce di vita letteraria», 27, maggio 2011, pp. 193-9.

in qualche modo positivi o, se si vuole, utilmente compromissori».⁴⁸ Anche qui, nel concludere questo «dibattito»-discorso (che si origina a partire dalle nove poesie di Majorino in seguito ripubblicate in *Lotte secondarie*; lo si ricordi, come non manca di ricordarlo il suo autore)⁴⁹ – Raboni nomina il «prevalente atonalismo metrico», la «riduzione ironica dell'elemento metaforico e dell'elemento figurativo», nonché il «recupero assolutamente non pittoresco di alcune zone del lessico e della sintassi colloquiali medio-borghesi» tra le strutture e modalità concrete attraverso le quali è possibile accennare, in primissima approssimazione, alla «ricerca di ciò che una poesia dichiara o tende a dichiarare».⁵⁰ Compiendo, vale a dire, scelte critico-espressive ancora debitorie di un lessico pittorico e musicale: le quali, evidentemente, andranno annoverate, assieme a certo gusto geometrizzante, tra i materiali di preferenza manipolati dal Raboni-*bricoleur*. Il «prender forma e peso» della sua scrittura critica risponde forse più a criteri di utilizzo che non di speculazione, a un «umile arrangiarsi» *bricoleur* (almeno da un certo punto in poi, che si può assumere convenzionalmente al 1965) piuttosto che a un fenomenologismo di stretta osservanza;⁵¹ e questo è in parte merito anche di Giorgio Cesarano.

Così si chiude questo primo cerchio. Se è piuttosto significativo che l'ultimo testo raboniano si consacrì a un carteggio, alla prova scritta e tangibile di un'amicizia, è anche perché emerge per analogia il 'grande amico' che gli fu Cesarano. Prima di approfondire questo aspetto nell'ottica di un avvicinamento alla saggistica, qualcosa andrà tuttavia detto sulla situazione generale degli scritti.

3. Tra il «libro» e la «raccolta»

A volerne adottare il gusto geometrizzante, si può dire che la saggistica di Giovanni Raboni si iscrive all'interno di un triangolo i cui lati determinano (in termini che vanno da un massimo di progettualità a un minimo di 'economia') un polo autorizzato, un polo apocrifo e un polo postumo; analoghi, in questa indecidibilità a

⁴⁸ Ivi, pp. 194, 198. Sul concetto di «positività», cfr. L. Daino, *I «bagliori degli spigoli»*, cit., p. 147.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 199.

⁵¹ Cfr. L. Daino, *Raboni critico e poeta fenomenologo*, in *I «bagliori degli spigoli»*, cit., pp. 141-93.

un tempo avallata e contraddetta, del trigono linguaggio-opera-letteratura suggerito da Michel Foucault, o di quello critica-poesia-civiltà indicato da Luciano Anceschi.⁵² Ci si può rifare, come inizio, alle parole di Rodolfo Zucco poste a introduzione dell'*Opera poetica*:

Giovanni Raboni immaginava questo volume come un libro organico, unitario: e a quell'immagine corrisponde fedelmente la sequenza di opere che ora si offre al lettore insieme, purtroppo, alla testimonianza su quanto non è potuto andar oltre la formulazione di un desiderio. A Raboni sarebbe piaciuto pubblicare qui anche la scelta di scritti critici recenti su letteratura cinema teatro a cui stava pensando; non escludeva la possibilità di una nuova raccolta poetica... [...] Nello «spazio breve e ultimo ma infinito» che egli vedeva davanti a sé ci sarebbero stati tempo e passione per questo e altro ancora: per una raccolta – mi confidò – di scritti proustiani, a completamento di un dialogo cominciato nell'estate del '52, e mai più interrotto. In nessun caso, del resto, per carattere e per destino, Raboni avrebbe potuto consegnare alle stampe un'*opera omnia* chiusa, definitiva.⁵³

In effetti, all'interno del Meridiano del 2006 – secondo un progetto delineato da Raboni stesso –, opera poetica e opera saggistica si susseguono cronologicamente senza soluzione di continuità, a testimonianza di uno sforzo *poietico* che, al di là di ogni differenza formale, va considerato a tutti gli effetti unitario. «Il paratesto», come si dice, «è felicemente ingannevole».⁵⁴

Rispetto al contenitore ermetico entro il quale sono racchiuse le pagine saggistiche e narrative di Zanzotto, o alla totale espunzione (fin quasi all'oblio) di cui sono oggetto quelle di Giudici, l'esito del Meridiano di Raboni è un'*Opera poetica* che ammette ripartizioni tra poesia e saggistica «scelta» che non siano di ordine storico e, in filigrana, cronistorico. Pur non traendo la propria legge da occasioni contingenti e giornalistiche – non tanto dai 'giorni' quanto, appunto, dalla loro sedimentazione in 'opere' –, la scansione libro per libro, pagina per pagina, evento per evento serba, tuttavia, le tracce del quotidiano lavoro poetico e critico da cui scaturisce.⁵⁵ «Il macrotesto», afferma Zucco in una delle lettere preparatorie al Meridiano, «si trova

⁵² M. Foucault, *Letteratura e linguaggio* (1964), in Id., *La grande étrangère*, Parigi, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013; Napoli, Cronopio, 2015, p. 58; cfr. anche L. Anceschi, *gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989, p. 98.

⁵³ R. Zucco, *Introduzione*, in OP, pp. XXI-XXII.

⁵⁴ P. Giovannetti, *Giovanni Raboni, «L'opera poetica»*, cit.

⁵⁵ È questo, peraltro, il sottotitolo del postumo PSF: «cronaca e storia del secondo Novecento italiano».

così a rispecchiare quell'inclinazione all'"inclusività" che a mio parere (come sa) caratterizza la Sua opera di scrittore». ⁵⁶ Ed è perciò che tanto più colpisce l'acribia profusa da Raboni: non solo nel selezionare quanto, dello sterminato repertorio giornalistico-critico-saggistico, fosse meritevole di confluire in libro; ma persino di quali libri fossero degni di confluire nell'opera.

Autorizzato, apocrifo, postumo, si diceva; almeno, stando a quanto postulato dall'indice e dai materiali di lavoro del Meridiano. A un primo sguardo, al polo numero uno appartenerebbero così *Poesia degli anni Sessanta* e *Devozioni perverse*; al secondo – con la (per ora) necessaria ambiguità che il termine comporta –, PIC, QP, BTBL e CO;⁵⁷ e al terzo, PSF, LG, CP, MSZ?, BF. È chiaro che siffatte catalogazioni portano con sé problemi non da poco: per la natura eterogenea degli stessi collettori, per la storia interna di ogni libro, per la trafila editoriale che – si ricordava poco sopra – avalla e insieme contraddice virtualmente la fissazione di un indice definitivo (meglio ancora: lapidario) dell'opera saggistica raboniana.

Alcune notizie sopraggiungono a nutrire la questione. Per esempio, il carteggio intrattenuto da Raboni con Rodolfo Zucco nella primavera del 2003, e incentrato sulla messa a punto di un (appunto) indice per il Meridiano. Se ne possono trarre alcune considerazioni non da poco: per esempio, l'iniziale partizione per sezioni – *Poesie, Traduzioni, Teatro, Prose narrative, Prose critiche*.⁵⁸ O, ancora, la totale espunzione, in un primo momento, di *Poesia degli anni Sessanta* dal progetto – e il vaglio, invece, di un vero e proprio libro come *La poesia che si fa*, che non troverà la via della pubblicazione mondadoriana solo per una questione di ponderosità:

la lettera [del 7 aprile 2003] contiene [...] un'idea-guida per l'allestimento della sezione *Prose critiche*. Questa nel mio indice comprendeva *Quaderno in prosa, I bei tempi dei brutti libri, Devozioni perverse, Contraddetti*, ma indicava con dei puntini di sospensione la possibilità, di cui si era parlato, di includervi la raccolta di scritti critici a cui stava iniziando a lavorare negli stessi mesi Andrea Cortellessa [...], che il Meridiano avrebbe potuto accogliere dopo la prevista pubblicazione presso Garzanti.⁵⁹

⁵⁶ R. Zucco, *Nota all'edizione*, in OP, p. CXLIX.

⁵⁷ Nel suo senso originario – ἀπόκρυφος (ἀπό, «lontano» + κρύπτειν, «oculto, segreto»), utilizzato per indicare libri da far conoscere soltanto agli iniziati; e nell'accezione moderna di «non autentico» o comunque minacciato dall'inautenticità, sconosciuto, escluso dal canone.

⁵⁸ Cfr. *Nota all'edizione*, cit., p. CXLVI.

⁵⁹ Ivi, CXLVIII.

È su questo ultimo punto che Raboni interviene quanto mai significativamente tra la lettera del 7 e quella del 28 aprile, esplicitando anche in termini più propriamente critici i termini della questione editoriale:

Vedo che il conto delle pagine è già cospicui; forse, aggiungendo il (chiamiamolo così) volume Cortellessa, anche eccessivo. Avrei una tentazione: dare, nella parte saggistica, soltanto i «libri» veri e propri, escludendo le semplici «raccolte». Ossia, per intenderci: sì *Devozioni perverse* e (forse) *Quaderno in prosa*, no *I bei tempi dei brutti libri* e *Contraddetti*. È chiaro che il volume Cortellessa DOVRÀ essere un libro, così come lo era, penso, *Poesia degli anni sessanta* [sic]...⁶⁰

E, pochi giorni dopo l'invio da parte di Zucco di un nuovo indice – che annovera, nella sezione *Prose critiche* i soli *Quaderno in prosa* e *La poesia che si fa*, facendo di *Devozioni perverse* un contrappunto «diaristico» alle *Prose narrative* inserito nel *continuum* dei versi:

mi sembra che con il nuovo indice [...] siamo molto vicini alla soluzione o, almeno, al perfetto inquadramento del problema. Anche l'inserimento della *Fossa di Cherubino* fra *Cadenza d'inganno* e *Nel grave sogno* mi piace molto [nota a piè di pagina: Lo stesso per la collocazione di *Devozioni perverse*, dal mio punto di vista, davvero «suppletiva»], Continuo a nutrire qualche dubbio solo su *Quaderno in prosa* accanto al futuro «volume Cortellessa», perché se quest'ultimo sarà (dovrebbe essere) – quando ci sarà – davvero riassuntivo e rappresentativo del mio lavoro critico sulla poesia, il *Quaderno* è invece, per sua natura, un «campione» alquanto frammentario, incompleto e persino casuale del mio lavoro critico «altro».⁶¹

Se poi il progetto per QP cadrà tra il 19 maggio e il 23 giugno 2003, a entrare in lizza sarà invece una «raccolta miscellanea di scritti sulla letteratura, il cinema, il teatro»; la dissoluzione di un indice organizzato per sezioni; e l'espunzione di *La poesia che si fa* in favore di *Poesia degli anni Sessanta*.⁶² Emergono criteri di metodo, di merito; le tre polarità poco sopra individuate tendono a trascolorare – se è vero che la 'postuma' MSZ? si ricongiunge idealmente a una volontà d'autore, e l'«autorizzata» *Poesia degli anni Sessanta* corse il rischio di passare tra gli 'apocrifi'.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ivi*, p. CXLIX.

⁶² *Ivi*, p. CL.

A imporsi è, innanzitutto, la distinzione tra «libro» e «raccolta» – che porta sin dai primi scambi tra Raboni e Zucco a cassare preliminarmente *I bei tempi dei brutti libri* e *Contraddetti* – per i quali può valere quanto egli stesso afferma nella *Premessa* alla prima delle due:

Non mi sarà facile perdonarmi questo libro. Sono anni che mi trovo in completo disaccordo con chi ricava libri dalla propria attività giornalistica (che è una cosa ben diversa, evidentemente, dal raccogliere – come anche a me è capitato di fare, un paio di volte, senza perplessità e senza pentimenti – scritti di carattere saggistico apparsi prima in riviste); e, in più di un'occasione, temo, m'è anche occorso di scriverlo.⁶³

Cos'è «raccolta» e cosa è «libro»? Per comprendere più a fondo le ragioni di un tale discrimine, ci si può rifare ad alcune esperienze diffuse nel corso degli anni. Effettivamente, solo un anno prima di *I bei tempi dei brutti libri*, nel 1987, una scelta raboniana firmata per «Europeo» e intitolata *I cento romanzi italiani del Novecento* era stata oggetto di una già citata disputa per il programma «Mixer Cultura», incentrata (tra i vari «capi d'accusa») proprio sulla qualità «compilatoria» più che «scritta» dell'operazione.⁶⁴ In questo caso, tuttavia, Raboni ne intendeva il senso in direzione di un dibattito e di una provocazione più che in termini strettamente saggistici; come è evidente che, nel riferirsi alle plurime occasioni nelle quali gli era capitato di formalizzare la propria avversione per i libri tratti da un'attività di tipo giornalistico, alcuni giudizi critici più o meno coevi possono aiutarci a comprenderne la consistenza. Non ultimo (e forse il più importante) quello che chiudeva la sua recensione ai «diari in pubblico» di Fortini e Sanguineti (*L'ospite ingrato* e *Scribilli*), con una punta agrodolce dedicata a quest'ultimo:

Diciamo la verità; se gli articoli di giornale fossero scritti, non dico sempre, ma un po' più spesso in questo modo, a questo livello, leggere i giornali sarebbe un dovere assai meno faticoso e mortificante di quanto oggi non sia. E d'altra parte (anche questo va

⁶³ G. Raboni, *Premessa*, in BTBL, pp. 7-9: p. 7. La raccolta era stata sollecitata dall'«amichevole invito» del responsabile di collana Alberto Cadioli – il quale, pochi anni prima, aveva già favorito la seconda raccolta di saggi di G. Giudici, DNC Cfr. Cfr. G. Giudici, *Avvertenza*, in ivi: «ringrazio per i loro utili consigli gli amici Alberto Cadioli, Grazia Cherchi e Carlo Di Alesio». Al riguardo, cfr. G. Raboni, *Scrivere di versi e in versi* (su G. Giudici, *La dama non cercata*, e A. Porta, *Nel fare poesia*), «Europeo», 16 novembre 1985.

⁶⁴ *Che senso ha, in letteratura, il re-censore?*, cit.

detto) non varrebbe forse più la pena di fare, né di leggere, libri come *Scribilli*, il cui massimo pregio consiste appunto nel mostrarci come i giornali potrebbero e dovrebbero essere così raramente, invece, sono scritti.⁶⁵

È questo, a ben vedere, il metro di giudizio (e di vero e proprio pregiudizio) adottato da Raboni. L'«attraversamento» fortiniano del presente – orizzonte «alto e severo» di una «critica dell'esistente in nome di ciò che potrebbe esistere» – non viene pareggiato dalla «ricognizione» sanguinetiana, «spicciola», «pragmatica» e come arresa nel suo finale elogio del «compromesso storico».⁶⁶ Ma il discrimine ci è utile a tracciare una prima linea che separi «libro» da «raccolta». È interessante come Raboni accenni, in questa sede, a un discorso ulteriore sulla nozione di genere:

È strano che da molti (anche da me, lo confesso) *L'ospite ingrato* fosse ricordato soprattutto come una raccolta di epigrammi. [...] ma non formano, in realtà, più d'una striatura, d'una sottile filigrana nella complessa e compatta tessitura del libro. Per il resto, non è davvero d'irrisione o sberleffo che si tratta, giusta una massima che Fortini annota a pagina 215: «Il riso vale come critica solo se si aggiunge a una critica che non ride. Non può sostituirla». Critica, dunque [...]. E proprio per questo, forse [...] un libro così duro e desolato [...] può essere ricordato, appunto, come un libro «di epigrammi».⁶⁷

In questo senso, la raccolta sanguinetiana è 'colta' dal critico nel suo mimare (da un massimo di «angoscia dell'influenza» a un minimo di parodia) gli intenti fortiniani:

nella «quarta di copertina», *Scribilli* viene definito «meglio che diario in pubblico [...] testimonianza per un'epoca, o piuttosto contro un'epoca, contro il nostro tempo»; e, poco più avanti, troviamo: «In fondo, si tratta di una raccolta di variopinti epigrammi morali». E d'altronde, e meno superficialmente, il lettore non può fare a meno di accorgersi, quasi ad apertura di pagina, che molti punti di riferimento sono comuni a Sanguineti e Fortini: Marx prima di tutto, si capisce, e poi Brecht, Benjamin...⁶⁸

Il modello che Raboni sottintende valido per entrambi (più o meno *malgré eux*) è quello del *Diario in pubblico* vittoriniano – sul quale, nel corso degli anni, aveva

⁶⁵ G. Raboni, *Fortini e Sanguineti. Due diari in pubblico contro il presente* (su F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, ed E. Sanguineti, *Scribilli*), «Tuttolibri», 1° marzo 1986.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

avuto occasione di tornare più volte.⁶⁹ Eppure, a uno sguardo più attento – e sia pur temperato o meglio corretto sul versante poetico da un altro celeberrimo *Diario*, quello *d'Algeria* sereniano –, la componente diaristica (pubblica o privata) sembra ora ben confarsi a una descrizione generale della sua opera saggistico-giornalistica raboniana 'autorizzata'. Zucco (e Raboni stesso) avevano già messo in risalto il valore «suppletivo», le «insorgenze critico-diaristiche» di *Devozioni perverse*.⁷⁰

Il materiale da cui ho ricavato questa sorta di diario è costituito soprattutto da articoli pubblicati dall'inizio del 1988 alla fine del 1991 su «Europeo» e «Corriere della Sera». Sono intervenuto qua e là per chiarire, quasi sempre per accorciare, mai per modificare con il senno di poi giudizi, previsioni e speranze.⁷¹

Ma, in effetti, anche *Poesia degli anni Sessanta* – che con *Devozioni perverse* compone il dittico saggistico poi confluito nel Meridiano – contiene esplicite dichiarazioni in questo senso:

Si trattava, insomma, di accettare come struttura del libro una struttura spontanea e spontaneamente tendenziosa, più vicina alla forma del diario che a quella del repertorio critico: cosa che ho fatto, limitandomi a intervenire – sopprimendo e alleggerendo non poco, riscrivendo pochissimo – là dove mi è parso che questo o quel giudizio, questo o quell'accostamento, questa o quella deduzione fossero troppo legati a motivi contingenti per riuscire, a distanza di tempo, ancora decifrabili. [...] la ricerca svolta in queste pagine è, appunto, ricerca di qualcosa di possibile assai più che di qualcosa di esistente o di esistito.⁷²

E anzi: nel recensire sulle pagine di «Europeo» *Bisbidis*, nel 1987, Raboni chioserà, in una recensione-lampo:

Nuova puntata del diario criptico-labirintico, in versi, di un intellettuale eccellente: viaggi, convegni, telefonate interurbane, quadri di un'esposizione ecc. Abbondano, come al solito, parentesi, allitterazioni, parole straniere, arguzia, ironia. Scarseggiano, come al solito, emozione, senso, pietà.⁷³

⁶⁹ Cfr. L. Daino, *Appendice bibliografica*, in *MSZ?*, p. 468-9.

⁷⁰ Cfr. R. Zucco, *Introduzione*, in *OP*, p. XXII.

⁷¹ *DP*, cit., p. 846.

⁷² G. Raboni, *Introduzione*, in *P60*, cit., p. 208.

⁷³ *Id.*, *Recensione* a E. Sanguineti, *Bisbidis*, Milano, Feltrinelli, 1987, «Europeo», 47, 21 novembre 1987.

Dove non solo l'aggettivo tributato a Sanguineti richiama pressoché immediatamente quegli «eccellenti autori settecenteschi» di cui al saggio di Zanzotto sui *Novissimi*;⁷⁴ ma anche l'inciso («in versi») assume il valore di specificazione entro la tonalità fondamentale del diario – forma entro la quale, per Raboni, ogni discorso in versi o in prosa inevitabilmente si consuma. A ben vedere – e qui le strade si biforcano – tanto la distinzione critica tra «libro» e «raccolta» che la categoria teorica di «diarismo» come *modo* della scrittura saggistica pertengono a un discorso che tenta di muovere simultaneamente verso il superamento del testo verso un'opera, e del genere verso una forma.

Quando Almansi gli rimprovera di aver «compilato» *I cento romanzi italiani del Novecento*, Raboni gli risponderà: «non mi dispiacerebbe “scrivere” questo libro, motivare queste scelte»;⁷⁵ con questo implicando e riassumendo in negativo gli aspetti per i quali la «raccolta» si discosta dal «libro». Eppure, conosciamo (non solo per averle già incontrate sotto forma di impressione o citazione) l'avversione o meglio il timore di Raboni di rimanere «invischiato» nel «senno di poi», questa *ratio* ordinatrice *ex post* che tempera speranze ed entusiasmi, «giudizi» e «previsioni» con «l'involontaria, e insignificante amarezza di chi si trova a constatare che non tutto ciò che gli era parso possibile è risultato, poi, davvero e compiutamente possibile».⁷⁶ L'implicito riferimento, questa volta, è assunto come «tentazione» a cui resistere – stiamo parlando del testo prefatorio a *Dieci inverni* – ed è a sua volta indicazione critica di un più profondo adempimento degli intenti fortiniani:

Scrivendo queste parole, e raccogliendo questi scritti, so bene di affrontare la disapprovazione di alcuni cari amici e non solo di nemici o avversari. [...] Quando, non molto tempo fa, concludendo una conversazione pubblica dove avevo cercato di riferire sulle esperienze degli ultimi dieci anni, si levò in piedi un giovane di poco più che vent'anni a dire, cortese ma reciso, che lui e i suoi coetanei non sapevano che farsi di «testimonianze», anche se oneste o commosse, mi parve di sentire in quelle parole le medesime che io stesso avevo pronunciato dieci o quindici anni prima contro quegli uomini di lettere o di ideologia che in cospetto delle necessità terribili del paese, e allo strazio del mondo, altro non avevano saputo dirci fuor della loro «testimonianza». Ed ora tocca a noi. In questo, nell'aver costretta la maggior parte degli intellettuali, degli studiosi

⁷⁴ A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit.

⁷⁵ *Che senso ha, in letteratura, il re-censore?*, cit.

⁷⁶ *Ibid.*

e dei politici sui quarant'anni, a dar più testimonianze che opere, più profezie che istituzioni, più interrogativi che risposte, sta la rovina della guerra fredda, la colpa dell'anticomunismo e del comunismo; in questo anche la *nostra* colpa. Nessun pericolo, credo, di attribuire ad altri, così dicendo, la propria biografia. Tutti siamo stati sconfitti; ma non dai nostri avversari. Bisogna dunque e ancora una volta testimoniare, ancora una volta cercare una risposta ai perché storici, immediati [...] e a quelli del comportamento, della vita giusta, del consenso o dissenso con se stessi.⁷⁷

Raboni, in questo, si dimostra fortiniano *avant l'heure* e insieme strenuamente antifortiniano. Sappiamo infatti quanto sulla concezione di «testimonianza» avesse già 'incardinato' al tribunale del futuro le parole di un presente che l'incombenza della morte, e il clima «di sospetto e inquisizione» che grava sull'intera raccolta di *Le case della Vetra*) rende precario;⁷⁸ e insieme «sottolineare lo scarto e l'apertura, la compromissione in qualche modo con ciò che sta fuori, che è altro rispetto alla poesia». Così suonava la citazione di apertura all'ultima sezione della raccolta, *1962-1965*:

Chi ha fondato motivo di temere che siano per mancare uno o più testimoni, le cui deposizioni possono essere necessarie in una causa da proporre, può chiedere che ne sia ordinata l'audizione a futura memoria

(art. 692 c.p.c.).⁷⁹

A muovere Raboni è «l'idea che uno parli adesso per farsi capire poi», tipico «della poesia in generale»; in questo voler cogliere la contemporaneità di un'esperienza, nel rifiutare la testimonianza formulata a cose fatte per restituire «l'eco ancora come di un gesto, una speranza vissuta», davvero analogo della saggistica (o viceversa).⁸⁰ È quanto traspare anche dalle parole con cui Zucco accenna *Poesia degli anni Sessanta*:

Quanto all'implicazione del poeta con il critico, il lettore potrà vedere da sé come in *Poesia degli anni Sessanta* si sviluppi un'indagine che in altri luoghi dell'opera critica raboniana si è estesa dal presente della poesia al suo passato, nella costruzione di una trafila genealogica nella quale il poeta potesse riconoscersi, e dalla quale il suo procedere potesse farsi orientare. [...] Ma è soprattutto sulla centralità di *Poesia degli anni Sessanta* che occorre insistere:

⁷⁷ F. Fortini, *Il senno di poi*, in *Dieci inverni*, cit., pp. 28-9.

⁷⁸ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 45.

⁷⁹ G. Raboni, *1962-1965*, in *Le case della Vetra*, in *OP*, p. 61.

⁸⁰ P60, cit., p. 210.

centralità cronologica e intellettuale. Qui, a venticinque anni da quel 1951 che compare nella datazione di *Gesta Romanorum* e ventisei anni prima della pubblicazione di *Barlumi di storia*, Raboni, descrivendo la sua attività di critico militante come «ricerca di qualcosa di possibile assai più che di qualcosa di esistente o esistito», chiudeva in una formula memorabile il senso anche del suo operare come poeta.⁸¹

Certo, come già si è detto, il compilatore nel promuovere *Poesia degli anni Sessanta* è mosso da volontà autoriali frutto anche di compromesso: e in questo senso gli «altri luoghi» in cui il presente ed il passato si compongono in trafilie genealogiche non può che risultare simile a quel *La poesia che si fa* che, alla morte di Raboni, doveva ancora intervenire a rendere giustizia all'inezienza di un'attività di critico; e proprio in questo intento e in questo senso un «libro», le cui mosse risalivano a un «ur- *La poesia che si fa*» datato 1992:

Questo libro è costituito da una scelta di quanto, nel corso degli ultimi anni, ho pubblicato in varie sedi sulla poesia italiana del nostro secolo. La diversa destinazione originaria dei singoli scritti [...] spiega la loro mancanza d'omogeneità riguardo al tono all'ampiezza, al grado di approfondimento delle argomentazioni e dell'analisi. Ma ho preferito non fare distinzioni, ho mescolato tutto seguendo un unico criterio, quello cronologico, nella speranza di suggerire così al lettore un'idea o sentimento di «diario» (di lettura e più ancora di lavoro, di ricerca personale) che è per me il suo primo e vero significato.⁸²

È proprio qui, dove (e perché) riaffiora il termine «diario», che si può dire quanto segue, anticipando delle conclusioni. In primo luogo, che il legame che si intesse tra la critica e la pratica poetica si svolge sotto l'egida dell'inclusività e del diarismo; e si ricorderà allora non solo di come *Cadenza d'inganno*, pubblicato l'anno prima di *Poesia degli anni Sessanta*, venga dal suo autore definito un «diario»; ma anche del titolo apposto alla rubrica tenuta per l'«Europeo» attorno alla fine degli anni '80 (vera e propria fucina per il futuro *Devozioni perverse*): *Diario*, appunto.

⁸¹ R. Zucco, *Introduzione*, in OP, pp. XXV-XXVI.

⁸² Cfr. A. Cortellesa, *Nota al testo*, in PSF, p. II. Ma vedi anche p. I: «[i] punti di partenza erano, fondamentalmente, quattro: recuperare parte (e specificamente la parte sulla poesia italiana) della precedente raccolta saggistica *Poesia degli anni sessanta* [...]; raccogliere un saggio di storica rilevanza come il profilo dei *Poeti del secondo Novecento* apparso nel 1986 nell'ultimo volume d'aggiornamento della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Natalino Sapegno per Garzanti [...]; rappresentare in misura congrua la sua produzione critica successiva, saggistica e giornalistica; riprendere il palinsesto di un precedente progetto di raccolta saggistica in aggiornamento a P60, progetto al quale Raboni aveva lavorato nei primi anni Novanta per poi abbandonarlo».

In secondo luogo, che è possibile – alla luce di quanto sin qui considerato – rintracciare differenze «positive» tra «libro» e «raccolta». Condizioni necessarie e sufficienti perché del primo termine si parli, oltre ogni marca d'autorialità (selezione, criterio cronologico, completezza della rendicontazione) è a ben vedere rintracciabile in un'attitudine bifronte: da un lato il non avere alcuna «data di scadenza» – tipica del discorso giornalistico e occasionale, privo di un senso forte di testimonianza viva e rispondente più ad attività di tipo editoriale che non storico o civile; dall'altro – e sarà l'oggetto delle pagine che seguono – il suo *saper finire*. Quanto dirà decenni dopo Milo De Angelis è, in un certo senso, l'analogo per la poesia di quanto poi Raboni saprà dire della pratica diaristica, a riprova del legame che le unisce a doppio filo:

D'altra parte, ciò che non porta con se la sua fine non ha nemmeno il diritto di iniziare; se qualcosa non contiene l'artiglio della sua mortalità, se può continuare all'infinito e passare da una puntata all'altra, allora entriamo nel territorio della chiacchiera.⁸³

4. *Il libro, il diario*

D'altronde, questa tendenza diaristica è vistosamente rintracciabile in diverse pagine critiche e d'autore a diverse altezze cronologiche. E non solo, come ricorda Anna Chella, perché (per cominciare dal principio) nell'archivio privato di Raboni si conservano alcuni frammenti di un diario giovanile, «un piccolo *journal* intellettuale, in cui ricorrono i nomi di Rilke, Mann e Gide, intrecciati ad appassionate riflessioni sulla filosofia e la teologia», risalente alla fine degli anni '40;⁸⁴ né tantomeno per i contorni «diaristici» che, all'altezza del 1956, assume (negli scambi epistolari con Betocchi) la *plaque* inedita intitolata *Passione secondo san Luca* («non riesco a chiudere il capitolo della Passione – mi sembra che in fondo sia quello il mio diario, il mio libro aperto al quale tornare di continuo»);⁸⁵ o, ancora, gli esperimenti condotti a

⁸³ M. De Angelis, G. Mazzoni, *Dialogo sulla poesia*, rassegna *Gli stati parziali della poesia*, Poggibonsi, Teatro Politeama, 18 ottobre 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=PZtntokhMHU&t=513s>; ultima consultazione: 25 novembre 2021).

⁸⁴ A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 10.

⁸⁵ G. Raboni, *Lettera a Carlo Betocchi del 21 giugno 1956*, ora in A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 45. Al riguardo, cfr. L. Daino, «*Passione secondo San Luca*»: una *plaque*

partire dal *Diario di una scrittrice* di Virginia Woolf – nel quale identificava il ripercuotersi dell’«immagine anonima, polivalente di tutta un’area della letteratura europea fra le due guerre, intenta a catturare un’esistenza-pronuncia, un’esistenza-sintassi» in quella, sofferatamente reale, di un’«esistenza indifferenziata» (oggi si direbbe, con l’Agamben insieme più e meno heideggeriano, «singolarità qualunque») che stava precipitando «per conto suo verso le inumane e impronunciabili sconfitte che conosciamo». ⁸⁶

A ben vedere è in primo la ‘correzione’ sereniana a Vittorini cui più sopra si accennava a darci una precisa indicazione in merito. La passione con la quale Raboni si dedicherà, sul filo degli anni, alla lettura del *Diario d’Algeria* e agli ‘inediti’ sereniani destinati a confluire negli *Strumenti umani* sembra adesso assumere il valore di una dichiarazione di poetica non solo in versi:

Dopo il *Diario d’Algeria* (1947), di cui non conosco altro libro che sia un diario più autentico, più ferocemente datato (datato in tutti i sensi: luogo stagione, anno domini, età del poeta), non si poteva, direi, che tornare a leggere il suo primo libro con l’intenzione specifica di vedere se, alle volte, non se ne erano involontariamente rimosse certe implicazioni, se non era possibile rintracciarvi la preistoria o addirittura la prima parte di quello stesso diario [...]. Con quell’ambiguità e quella possibilità di risultare significativa contemporaneamente a più livelli, che sono proprie della poesia, il *Diario d’Algeria* riesce a restituirci, da una parte una situazione singola, irripetibile e «non esemplare» (e proprio per questo persuasiva e sconvolgente) e da un’altra parte, senza contraddizioni e senza sforzo, una situazione collettiva che non è affatto la dilatazione, la moltiplicazione degli elementi che compongono la prima ma possiede una sua esattezza e verificabilità completamente autonome. ⁸⁷

Dopo averci dato, con il *Diario*, l’immagine di una crisi storica oltre che personale, Sereni ci sta dando ora il ritratto altrettanto sincero e forse ancora più lacerante di un intellettuale assediato dalle pressioni dell’apparato capitalistico. ⁸⁸

inedita di Giovanni Raboni, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011), Pisa, ETS, 2013, pp. 317-28.

⁸⁶ G. Raboni, *Recensione a V. Woolf, Diario di una scrittrice* (traduzione di G. De Carlo e V. Guerrini, Mondadori, Milano), «aut aut», 57, maggio 1960, pp. 196-7.

⁸⁷ Id., *Sereni e l’inclusività dello spazio poetico*, in *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 73-93: 87-93; poi, con tagli e come *Sereni inedito* in P60, pp. 223-6.

⁸⁸ Id., *Sereni inedito*, cit.

Come, del resto, è ravvisabile anche sul fronte epistolare:

Caro Sereni, ho tentato ieri sera di telefonarle perché non volevo partire da Milano (parto questa mattina) senza ringraziarla ancora della lettura che mi ha permesso della Sua poesia e soprattutto senza dirle che ne ho ricavato una grandissima impressione. Soprattutto le ultime (penso da *I versi* in avanti: ma anche indietro...) mi sembrano straordinariamente importanti, e non solo per la storia della sua poesia, ma anche per la nostra storia comune, per la lettura che consentono – in chiave positiva, aperta verso il futuro – di una situazione confusa ma piena di nodi, di grumi attivi, come è quella attuale della poesia.⁸⁹

Questa ‘funzione Sereni’ (ma tenendo, a ben vedere, sullo sfondo una ‘funzione-diario’) si rispecchia a più riprese sul versante critico. In un’occasione cagionata dal secondo numero della rivista «Questo e altro», Raboni ne rintraccerà occasioni e modi a partire dalla «permanenza nella storia» e dall’«impegno» che traspare da una poesia solo apparentemente «metafisica» e «religiosa» come quella di Clemente Rebora:

Prima di essere una poesia religiosa la poesia di Rebora è stata, si direbbe oggi, una poesia «ideologica»: una poesia innervata da una ricerca di tipo morale, dalla ricerca di una verità (non una verità poetica, ma una verità pratica, comune e totale). E di questa ricerca la poesia di Rebora è stata, fin dall’inizio, non lo strumento, e tanto meno il luogo, ma semplicemente il diario, una verifica quotidiana.⁹⁰

Se, come crediamo, la forma-diario è centrale per comprendere non solo la poesia di Raboni, ma l’opera *tout court* – autentico luogo di incontro di storie e destini personali e generali –, sarà bene anticipare delle conclusioni. Si conoscono – è ancora Chella a rammentarlo, con particolare attenzione agli aspetti legati alla traduzione e al rapporto con Louis Aragon – le ragioni che porteranno Raboni a comporre, nel 1968, una sorta di «diario in racconti» destinati a divenire, due anni più tardi, i testi in prosa della *plaque* (e quindi della sezione di *Cadenza d’inganno*) intitolata *Economia della paura*.⁹¹ Si tratti di poesia o di prosa, l’idea centrale è sempre quella di una

⁸⁹ Id., *Lettera a Vittorio Sereni del 5 luglio 1960*, ora in A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., pp. 118-9.

⁹⁰ G. Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», 1, 1962, pp. 75-7; poi, come *Perché Rebora*, in P60, pp. 254-60: 256-7.

⁹¹ Id., *Lettera a Carlo Betocchi del 3 maggio 1968*, ora in A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 302. Cfr. G. Raboni, *Economia della paura*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1970; poi in *Cadenza d’inganno* (1976), ora in OP, pp. 99-104.

«resistenza del fatto letterario rispetto a ciò che lo minaccia»; ciò che comporta una profonda interconnessione tra letteratura e realtà, di cui il diario è forse l'espressione più alta.

A questo riguardo, sarà importante sottolineare che proprio in *Cadenza d'inganno* si rintraccia (per ammissione di Raboni stesso) il suo «libro più diaristico», percorso dalle due linee dell'«inquietudine affettiva» e del «tentativo di riconoscersi in un'utopia»:

per quanto riguarda *Cadenza d'inganno*, non vedo un importantissimo rapporto tra titolo e contenuto: sai, un libro si fa in dieci anni, un titolo in un giorno, in una settimana. Il titolo mi sta bene perché mi piace, intanto perché appartiene al linguaggio musicale, e questo già di per sé mi piace, e poi effettivamente è un titolo che non chiude così come io volevo che il libro non chiudesse, che fosse sentito come un libro aperto a sviluppi possibili futuri e a possibili altre interpretazioni. Il libro corrisponde alla mia vita di questi ultimi dieci anni, alle emozioni che ho avuto, alle scoperte che ho fatto o creduto di fare.⁹²

È Fabio Magro a proseguire l'intuizione, contribuendo a varie altezze della sua monografia alla messa a fuoco di quello che a ben vedere è il dettaglio *en abyme* di tutta un'esperienza raboniana:

CI è il resoconto partecipato, animato da una passione lucida e vigile, della degenerazione che ne seguì: quasi inevitabilmente allora il secondo libro di Raboni si definisce come un diario, che restituisce gli umori e le pulsioni private dentro un contesto pubblico tanto opprimente. All'idea del diario si può legare, proprio in quanto «genere» per sua natura tendenzialmente aperto, uno dei principali significati del titolo, nella sua accezione tecnica, musicale.

CI è «un libro che per la prima volta non è settoriale, cioè che non appartiene solo ad una parte di me, ma appartiene a tutta la mia esperienza» [...]. Si tratta di una considerazione importante, non solo perché rinvia alla complementare definizione di CI come diario, ma anche perché significa che quella tensione conoscitiva che la poesia secondo il critico deve avere per qualsiasi aspetto del reale è stata assunta in pieno dal poeta. Un diario che si rispetti non intreccia tanto il privato con il pubblico (si penserebbe piuttosto a termini come memorie, o ricordi), ma vede il pubblico e ne prende nota dalla specola del privato.

⁹² V. Poggi, *Incontro con Giovanni Raboni*, «Il Ragguaglio librario», XLIII, 9, settembre, pp. 288-90: 289. Cfr. anche R. Minore, *Al riparo dalla paura*, «Il Messaggero», 8 novembre 1984; ora in OP, p. 1471.

Alla forma o al genere del diario è legato il primo e più specifico significato di *Cadenza d'inganno*: l'offerta di un libro di poesia come *satura*, non solo per l'assunzione di due brani in prosa, o per il riferimento a generi diversi, che si coglie ad esempio già nel titolo in *Racconto d'inverno* (come del resto per *Le case della Vetra* in *Romanzo*), ma anche per l'utilizzo esplicito, anzi per la trascrizione, con tagli versali sul filo dell'endecasillabo, di un telegramma (è l'ultimo testo di *Le storie*).⁹³

Se è vero che lo «stile medio del diario» è l'autentica via raboniana alla «resistenza» poetica – punto di contatto tra quotidiano e storico, «a partire dal vissuto» ma appartenente a tutta un'«esperienza» –, allora ha ragione Maurizio Cucchi quando afferma che è impossibile o sbagliato separare il Raboni critico dal poeta.⁹⁴ Ha torto Mengaldo, quindi? Si direbbe piuttosto, se «il critico è il critico e il poeta il poeta» (con il loro «ben preciso stacco di piani», la loro «completa autonomia di responsabilità e di linguaggio»), che i due condividano, oltre a una «complicità di carattere culturale e spirituale», il significato di una particolare «angolatura»: quella che interseca il luogo-progetto sempre aperto e possibile che è la forma-diario.⁹⁵ Non si tratta, in effetti, di casi isolati: Magro individua tracce del diarismo raboniano in *Nel grave sogno* (e in particolare in *Il più freddo anno di grazia*), nonché in *Canzonette mortali* e *Barlumi di storia*;⁹⁶ circostanze che si muovono, come le raccolte stesse testimoniano, di una biforcazione sempre più evidente e dolorosa tra un massimo di collettività esemplata e anzi esperita dalla singolarità nei suoi più o meno immediati

⁹³ F. Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., pp. 78, 83, 107. Cfr. al riguardo OP, p. 1471, e R. Zucco, *La prosa nell'opera in versi di Raboni*, in *La prosa nel corpo della poesia*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 11-12, 2002, pp. 119-42: 127.

⁹⁴ A. Porta, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 120. Cfr. anche V. Sereni, *A partire dal vissuto*, lettura radiofonica del ciclo *Poesie come persone*; ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 975. Nelle note al testo si legge che quest'ultimo «è trascritto dal dattiloscritto conservato nell'Archivio Sereni con la segnatura SER PR 0342. Sul dattiloscritto sono inseriti interventi successivi (in parte inglobati in una stesura posteriore, conservata con la segnatura 0343) per ricavarne la voce monografica edita in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, vol. 2, pp. 609-12.

⁹⁵ Cfr. P. V. Mengaldo, *Giovanni Raboni*, cit., p. 108. Cfr., per le riprese testuali, G. Raboni, *Il semplice fatto della poesia*, cit.

⁹⁶ Cfr. F. Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., pp. 122, 151, 173. Cfr. anche M. Del Corona, *Il percorso poetico di Giovanni Raboni, l'anti-realtà di «Canzonette Mortali e oltre*, «Annuario» del Liceo Classico Statale Carducci (Milano), 3, A. S. 1987-88, pp. 126-34: 129: «*Canzonette mortali* è, anche in questo senso, diverso [da *Nel grave sogno*], mi pare che abbia una struttura da canzoniere, tra il piccolo canzoniere e il diario». Cfr. anche G. Raboni, «*Vivere almeno al 50 per cento*», cit., pp. 2-14: 11-12: [*Canzonette mortali*] è un libro che continua a piacermi, composto di due parti abbastanza diverse perché le *Canzonette mortali* vere e proprie sono state scritte dopo: l'altra parte, *Lista di Spagna*, è una specie di diario. Un diario scritto in un momento in cui sembrava che tutto dovesse finire».

dintorni e un minimo di singolarità che tenta, per tramite di sé e del suo «privato» veritativo-amoroso, di riassumere una condizione di generale smarrimento esistenziale.

Ebbene, questi elementi sono a ben vedere simmetricamente rintracciabili nell'opera del critico. Basterà fare ritorno al 1961 – anno che, ad ogni buon conto, inaugura la «storia» di *Poesia degli anni Sessanta* – per reperire, tra i testi non raccolti, una testimonianza quanto mai esemplare:

Un diario è sempre un documento difficile da interpretare, un documento che bisogna esplorare in molte dimensioni – quella della sincerità ma anche quella dell'insincerità, la dimensione delle notizie, della cronaca ma anche una dimensione, in largo senso, espressiva, legata cioè a un certo grado di espulsione e oggettivazione fantastica – per poter cominciare a ricavare dalla somma delle reazioni di lettura un po' di ordine e il principio di una restituzione valida anche per terze persone, un'immagine sufficientemente a fuoco e unitaria.⁹⁷

Oggetto dell'indagine del documento diaristico è, precisamente, lo scarto e il contatto fra quotidianità ed «espressività», notiziario-cronaca e oggettivazione formale, dimensione intima e «restituzione» di un'immagine valida al di fuori di sé. Klee sembra interessare a Raboni per qualità che sono, a ben vedere, anche sue, come l'ombra del tecnico che si staglia sull'artista:

si veda come a certe confessioni del tecnico, dell'artigiano [...], che ci fanno intravedere il «maestro» della *Bauhaus*, si alternano, bruscamente, ma con un effetto cosciente se non calcolato, i passi molto numerosi nei quali Klee mette l'accento sulle clausole metafisiche della propria opera, sul fondo sostanzialmente religioso [...] della propria esperienza.⁹⁸

È chiaro che «attenersi al semplice fatto della poesia» è quanto mai «difficile» se non si «sta ai testi», se «un'“idea” di poetica guida la lettura, la forma (o deforma) a propria immagine e somiglianza». Per questo – sottolinea Raboni parlando di Solmi – l'attività vista dai molti come «poco meno che umiliante» può rivelarsi il solo modo di rendere onore agli oggetti: l'«ostinato lavoro di un artigiano».⁹⁹

⁹⁷ Id., *Klee nei diari*, «aut aut», 58, 1960, pp. 246-8: 246.

⁹⁸ Ivi, p. 247.

⁹⁹ Id., *Il semplice fatto della poesia*, cit.

È chiaro pure che Raboni avverte (anche per sé) tutto lo iato tra la «sincerità» di un diarismo del quotidiano che inevitabilmente si maschera o censura e un'«insincerità» o per meglio dire selezione che invece tende a restituire un'immagine «esemplare» proprio perché non «pedagogica». Avrebbe detto Cesarano, introducendo dieci anni dopo le *Confessioni* per Garzanti, che «in tanta “verità” l'uomo Rousseau si è soprattutto mascherato e nascosto»;¹⁰⁰ esattamente al contrario, è proprio nascondendosi dietro gli «oggetti» poetici che Raboni giunge a conseguire il suo diario. Come dirà in apertura di *Poesia degli anni Sessanta*: «l'unità del discorso e la leggibilità del suo sviluppo non dipendono tanto dagli oggetti, quanto dal soggetto».¹⁰¹ È un basso continuo che riverbera in ogni sua opera, saggistica o poetica, sino alle ultime prove: la centralità di un «io» come unità minima di una testimonianza.

Oltre a verificare i «pieni» e i «vuoti», il «dentro» e il «fuori» di questi diari, il lettore di Raboni (come il Raboni lettore di Klee) si sente chiamato a ispezionarne l'«interdimensione», il modo «evidentemente cosciente e, si direbbe, quasi truccato, con cui i vari piani si intersecano e formano angoli».¹⁰² Sennonché – con *tournure*, una volta di più, matematica oltre che geometrica, «il problema può essere impostato e risolto con un'equazione semplicissima»:

questa complicazione di piani (meglio, questa ambiguità, questo continuo sovrapporsi di cadenze) invece di ostacolarci allontanandola è già, in un certo senso, l'immagine che cerchiamo, e un'immagine che probabilmente ci servirà anche al di fuori del libro aiutandoci a regolare con delle norme più precise anche i nostri rapporti con la pittura e l'opera grafica di Klee.¹⁰³

E, ci sentiremmo di sottoscrivere, con la poesia di Raboni. E non soltanto per una spia stilistica come «cadenze» – che, in effetti, tange l'opera poetica 'dalla parte della critica' –, ma soprattutto per la sostanziale fedeltà a quell'«immagine-progetto» che, nel suo sedimentarsi, farsi libro e libro chiuso, trova quella che Giudici avrebbe definito «il modello della speranza non delusa e adempiuta nella realtà del

¹⁰⁰ G. Cesarano, «Le confessioni», in J.-J. Rousseau, *Le confessioni* (1782), Milano, Garzanti, 2006, pp. XII-XIX: XII.

¹⁰¹ G. Raboni, *Introduzione*, in P60, cit., p. 208.

¹⁰² Id., *Klee nei diari*, cit., p. 247.

¹⁰³ *Ibid.*

linguaggio».¹⁰⁴ Perché in questo libro-diario a fare da discriminare non è la sedimentazione addizionale del *croniqueur* perfetto ed esattissimo della letteratura ll'*enfant prodige* della poesia, del furibondo iconoclasta al dimesso autoesegeta: in questa selezione ferrea di una porzione «cronistorica» di vita da destinare al «libro», il «diario» ne tradisce l'indistricabilità di tutti questi diversi piani e atteggiamenti.

A ben vedere è proprio in questo suo *saper finire* – e qui vorremmo ritornare a quanto detto in apertura di paragrafo – che il «diario» si tramuta 'eticamente' in «libro»; nell'accettare, cioè, la caducità dell'esperienza per proteggerne l'utopia:

(Che questi diari fossero per Klee anche un libro ce lo dice, del resto, la loro stessa interruzione, dopo vent'anni e nel pieno, anzi all'inizio della sua piena maturità: l'esperienza dell'artista non era finita, anzi; ma nel 1918, il libro era per lui finito).¹⁰⁵

E qui si torna con coscienza ancora più accresciuta alla centralità di un libro come *Poesia degli anni Sessanta* messa in luce da Rodolfo Zucco – commutando la ripartizione venticinquennale raboniana in quella, ventennale, di Paul Klee: la cui prima pubblicazione dei *Diari* sta a ben vedere pressoché equidistante dall'arrivo a Monaco e l'ultima stagione produttiva, tra il 1898 e il 1939. Ed è, incidentalmente, questa «interruzione» a caratterizzare ancor di più i due «libri» principali di Raboni – *Poesia degli anni Sessanta* e *Devozioni perverse. A posteriori* – tralasciando, cioè, la storia editoriale che li porta a compendiare l'opera saggistica –, entrambi questi «diari in pubblico» risultano riusciti proprio per la loro specificità, la loro quota d'anima: il primo per l'afflato critico-saggistico che compendia la sua prima stagione di pubblicista su riviste letterarie specializzate; il secondo per la schiettezza con la quale la sua vocazione civile incontra, nel secondo tempo della militanza critica, uno stile divenuto (nel miglior senso del termine) giornalistico:

Chi scrive su argomenti di stretta attualità per un quotidiano o per un settimanale sa benissimo di andare incontro e quasi di aspirare a un'attenzione rapida, sbrigativa, brutale; sa che, al massimo, verrà letto, non certo riletto; sa che gran parte dell'efficacia e del senso delle sue parole dipende dall'effimera identità fra il contesto in cui

¹⁰⁴ G. Giudici, *Prefazione*, in G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, tr. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1966, pp. LIV-LX: LX.

¹⁰⁵ G. Raboni, *Klee nei diari*, cit., p. 247.

esse nascono e il contesto in cui, poche ore o pochissimi giorni dopo, saranno recepite.¹⁰⁶

Nell'introdurre *I bei tempi dei brutti libri*, Raboni poteva ancora motivare *malgré soi* la propria scelta in questi termini. In *Devozioni perverse*, invece, a prendere parola non è tanto quel «critico generico» che, secondo la fulminante definizione di Luigi Baldacci, è l'analogo del «medico»; ma piuttosto quel critico che, secondo il Fortini della *Verifica*,

in quanto è critico a partire da una specialità – la specialità letteraria – quindi, in un certo senso, in quanto la rappresenta, dovrà anche essere, in ogni momento, critico *della* letteratura, della posizione che la letteratura occupa nell'insieme della vita umana e della cultura, critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico.¹⁰⁷

Di quanto Raboni selezionerà tra i propri scritti per *Devozioni perverse*, insomma, il filo conduttore è quello di un'identità tutt'altro che effimera: *de re nostra agitur*, insomma. Non siamo (per desumere ancora i termini del discorso da *I bei tempi dei brutti libri*) «fuori orario», essendo la «destinazione» e la «scadenza» di queste pagine diaristiche non confinate nella loro sede originale, ma selezionate e montate proprio per ricostruire il preciso qui e ora che una storia del futuro avrebbe forse assunto (o assumerà) come storiografia:

Quando ho cominciato a pensare in concreto a questo libro ero convinto che avrei continuato a scriverlo – o, per essere più preciso, a «metterlo insieme», organizzando e riscrivendo cose già scritte e via via pubblicate – fino al momento di consegnarlo all'editore, in modo che il «diario» che esso in qualche modo costituisce potesse risultare, pur nella sua discontinuità, il più possibile aggiornato. È successo invece che, una volta «utilizzate» le pagine scritte negli ultimi mesi del '91, o comunque riferibili ad essi, mi sono fermato; e per quanto mi sforzassi, avendo ancora in testa l'idea iniziale, di andare avanti, non mi è riuscito di farlo. Fra ciò che avevo scritto fino a quel momento e ciò che avevo scritto dopo mi sembrava che ci fosse una barriera invisibile e invalicabile, un po' come quella che in uno dei capolavori di Buñuel, *L'angelo sterminatore*, impedisce ai personaggi di lasciare il luogo in cui si trovano; e dopo essermi

¹⁰⁶ Id., *Premessa*, in BTBL, p. 8.

¹⁰⁷ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 25. Cfr. al riguardo anche M. Marchesini, *Critica orizzontale*, in A. Berardinelli (a cura di), *Dieci libri. Letteratura e critica*, 1, 2008, pp. 191-204: 196.

arreso all'evidenza di questo impedimento, di questo blocco, credo anche di averne capito il perché.¹⁰⁸

Stante la data simbolica di apparizione del libro (il gennaio del 1994, mese della presentazione della lista Forza Italia alle elezioni) quella dell'ultimo scritto (il 1991; l'arresto di Mario Chiesa; l'inizio di tangentopoli) questa storiografia si precisa, peraltro, come quella di una tempesta annunciata. È proprio questo scarto, peraltro, a determinare l'impossibilità «fisica» di scrivere «continuare a scrivere» (o, meglio, «mettere insieme») un libro che immaginava ancora assai lontano dalla fine; ed è proprio questa sua forzata conclusione a connotarlo quale *diario*:

Lo propongo dunque ai lettori per quello che, in un certo senso, ha preteso di essere: un diario di prima della rivoluzione, il racconto (intermittente e molte volte divagante, ma ogni volta rimesso bene o male in carreggiata dal pungolo dell'ossessione) dell'estraneità e del disagio, dei rari soprassalti di speranza e dei frequenti abbandoni alla disperazione con cui mi è accaduto (come, suppongo, a tanti altri) di vivere gli ultimi giorni dell'*ancien régime*.¹⁰⁹

L'intempestività, in questo caso, si riferisce più alle ostinazioni che non alle singole concrete occasioni;¹¹⁰ ed è forse invece l'ossessione, il suo tratto più cocentemente contemporaneo. La lucida visione della pura verità, e la necessità di sopravvivere; nonché la consapevolezza, tutta pariniana, di «*insaevire in mortuum*», giunti al volgere del secolo. È, questa, una nota di rammarico e amarezza ben avvertibile anche a una lettura superficiale del *post-scriptum*; ma che riacquisisce la sua dimensione catastrofica quando se ne considerino le trasfigurazioni letterarie. È, in particolare, l'*explicit* a recarne traccia; quando, cioè, Raboni sembra in effetti mettere in scena il proprio rapporto con la scrittura saggistica:

Si accoglie con sollievo la fine dell'agonia di un essere amato, figuriamoci quella di un regime detestato in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue conseguenze [...]. Ma provare quel sollievo è un privilegio che appartiene a me, non a questo libro – così come non lo riguardano e mi spettano in esclusiva la nuova sensazione di estraneità e di disagio e i nuovi e diversi timori che mi ispirano

¹⁰⁸ G. Raboni, *Post scriptum*, in DP, pp. 935-7: 937.

¹⁰⁹ DP, p. 936.

¹¹⁰ P. Di Stefano, «*Tutti i miei cattivi pensieri*», «Corriere della sera», 27 febbraio 1994; ora, parzialmente, in OP, p. 1702. Cfr. anche E. Zinato, *Letteratura come storiografia?, Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

intanto, con rare e fioche eccezioni, i probabili o sedicenti protagonisti del nuovo. Solo per scrupolo di verosimiglianza e forse, perché no?, per scaramanzia, annoto qui che il giorno in cui le ho scritte, 25 novembre 1993, le parole *protagonisti del nuovo* mi hanno fatto comparire, come si diceva forbitamente una volta, davanti agli occhi della mente la faccia non molto nuova e pochissimo rassicurante del cavalier Berlusconi. È di un altro racconto, di un altro diario che tutto questo potrebbe diventare materia e io non sono adesso in grado di dire se avrò il tempo, se sarò capace, se varrà la pena di scriverlo.¹¹¹

Se la Prima Repubblica è quindi il «cadavere» che, decomponendosi, rende muta o «turpe» ogni parola volta ancora a criticarla per tramite della sua cultura e della sua letteratura, il «nuovo» che avanza non promette, dalle emanazioni, altro di meglio o di inedito. Dal Parini, autore di pagine penetranti e decisive circa l'impossibilità di terminare il proprio libro, andrà dunque citato anche Manzoni – e il Manzoni dei *Promessi sposi* – in un gioco di allusioni che ben rendono l'idea di un progresso-regresso, di un presente che per compiutamente dipanarsi deve farsi strabico, riguardare il passato per calcolare un possibile avvenire non funesto.

La memoria manzoniana di Raboni si rifà in questo caso alla conversione dell'Innominato, nel capitolo XXI del romanzo: è al bandito, infatti, che succede nella notte di ascoltare le parole della sua prigioniera Lucia mutare d'accento, farsi «suono pieno d'autorità» e di «lontana speranza» da «umile preghiera» che erano:

Fu quello un momento di sollievo: levò le mani dalle tempie, e, in un'attitudine più composta, fissò gli occhi della mente in colei da cui aveva sentite quelle parole; e la vedeva, non come la sua prigioniera, non come una supplichevole, ma in atto di chi dispensa grazie e consolazioni.¹¹²

¹¹¹ DP, p. 937.

¹¹² A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), XXI. La memoria manzoniana di Raboni è viva e attiva almeno dalle *Case della vetra*; al riguardo, cfr. G. Raboni, *Raboni Manzoni*, Roma, Il Ventaglio, 1985. Cfr. anche P. Maccari, «*Il luogo del supplizio*»: *manzonismo di Raboni*, in PGR, pp. 151-2: «Cosa significa per Raboni anteporre Manzoni a Leopardi? Lasciamogli [...] la parola, citando da un brevissimo pezzo giornalistico poi raccolto in *Devozioni perverse*: “Qualche volta penso l'Italia sarebbe migliore se il grande poeta nazionale, il poeta che tutti amano dopo e nonostante la scuola fosse (anche) Manzoni e non (soltanto) Leopardi. [...]”. Quanto sarebbe complesso e difficoltoso avventurarsi ora in una disamina approfondita di questa posizione [...]. Ci limitiamo a fornire un'altra testimonianza autografa [...]: “Se dovessi definire in modo un po' scherzoso – dice Raboni in un'intervista – il senso di ciò che viene fuori da questo mio libro, cercando di vederlo distaccato da me, proporrei la formula di ‘antinichilismo’”. [...] La strage delle illusioni lascia in Manzoni, in Raboni, dei barlumi superstiti, variamente scintillanti, in Leopardi sgombra un orizzonte su cui si proietta la luce del nulla».

In questo caso, tuttavia, l'«antinichilismo» rintracciato da Raboni nell'opera di Manzoni sembra capovolgersi nel più profondo degli annientamenti. Quasi trasfigurandosi nel bandito in preda alle febbri della conversione, questo Raboni-Innominato assiste anzitempo alla metamorfosi da Prima a Seconda Repubblica, da Bettino Craxi a Silvio Berlusconi; le sue stesse parole – «protagonisti del nuovo», annotate e corredate dalla data per «scrupolo di verosimiglianza» (appunto, assolutamente manzoniana) –, certo meno autorevoli ma senza dubbio più autoritarie dell'«umile preghiera» di Lucia, segnalano un capovolgimento perfetto della parabola tipica della conversione nei *Promessi sposi*, per la quale l'intervento di Dio «prima atterra il superbo [...] e poi lo mette di fronte alla sua nudità».¹¹³ Queste parole, unite alla visione estrema del futuro Primo Ministro, segnalano la prematura fine di un «racconto», di un «diario» giunto anzitempo a termine.

5. *Il libro di Raboni*

Si potrebbe considerare, quale estremo tentativo di trovare un senso e un luogo «diaristico» per questo nuovo «racconto», l'ultimo libro di Raboni. Quando, nel 2002, esce per Mondadori *Barlumi di storia* – avvisaglia di un «terzo tempo» poetico forse mai davvero pienamente formulato –,¹¹⁴ Raboni vi appone un componimento incipitario ancipite e fantasmatico, destinato a un «tu falsovero» tanto istituzionale quanto evanescente. Eppure, soprattutto per l'oscillazione di questo «tu» tra il poeta di fronte ai ricordi e l'interprete di fronte a un passato di cui Raboni stesso fa parte, il testo è a suo modo inequivocabile: «Siamo dove siamo, non dove a te | piacerebbe che fossimo [...] | Anche allora, defilarci lasciandoti | a una normalissima orfanità | è diventato un caso, una catastrofe, | un sopruso atroce, contro natura...».¹¹⁵ D'altronde,

¹¹³ Cfr. G. Langella, «Il tormentato esaminatore di se stesso». *Dinamiche della conversione nei «Promessi sposi»*, «Linguae», 2, 2013, pp. 11-29: 25.

¹¹⁴ È quanto afferma G. Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «Allegoria», XVII, 49, 2005, pp. 119-24: 123.

¹¹⁵ G. Raboni, *Smettila, hai capito? Di immaginarci*, in Id., *Barlumi di storia* (2002), ora in Tp2014, p. 435, vv. 2-3, 9-12. «Tu falsovero» è un'espressione sereniana – da V. Sereni, *Niccolò*, in Id., *Stella Variabile* (1981), ora in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 424, vv. 16-7 – che rimanda esibitamente al Montale di *Satura*. Cfr. al riguardo F. Miliucci, *L'«esile mito» del poeta. Fonti sereniane e intertestualità*, Bologna, Prufrock, 2015, p. 42.

nella stessa raccolta, Raboni offriva una viva testimonianza della divaricazione da cui siamo partiti, e che si muove proprio entro quegli estremi cronologici:

Ricordo troppe cose dell'Italia.
Ricordo Pasolini
quando parlava di quant'era bella
ai tempi del fascismo.
Cercavo di capirlo, e qualche volta
(impazzava, ricordo,
il devastante ballo del miracolo)
mi è sembrato persino di riuscirci.
In fondo, io che ero più giovane
d'una decina d'anni,
avrei provato qualcosa di simile
tornando dopo anni
sui devastati luoghi del delitto
per la Spagna del '51, forse
per la Russia di Brežnev...
Ma ricordo anche lo sgomento,
l'amarezza, il disgusto
nella voce di Paolo Volponi
appena si seppero i risultati
delle elezioni del '94.
Era molto malato,
sapeva di averne ancora per poco
e di lì a poco, infatti, se n'è andato.
Di Paolo sono stato molto amico,
di Pasolini molto meno,
ma il punto non è questo. Il punto
è che è tanto più facile
immaginare d'essere felici
all'ombra d'un potere ripugnante
che pensare di doverci morire.¹¹⁶

Pasolini e Volponi sono paradigmi. Non si tratta (o almeno, non solo) di una misurazione delle personali preferenze del poeta, né della consueta variazione sul tema della morte:¹¹⁷ la loro contrapposizione assume le fattezze di un'ulteriore biforcazione nei destini dello poeta-intellettuale nel Novecento – quella che, forse senza realizzarne appieno la profondità della lacerazione, Umberto Eco aveva individuato anni prima tra

¹¹⁶ G. Raboni, *Ricordo troppe cose dell'Italia*, in TP2014, pp. 495-6.

¹¹⁷ Al riguardo, cfr. S. Dorich, «Con l'orrenda minuzia di chi si sveglia o muore». *Volontà di capire e tema della morte in Giovanni Raboni*, «L'Ospite ingrato», 9, 2021 (<https://www.ospiteingrato.unisi.it/con-lorrenda-minuzia-di-chi-si-sveglia-o-muorevolonta-di-capire-e-tema-della-morte-in-giovanni-rabonisebastiano-dorich/>; ultima consultazione: 9 dicembre 2021).

Apocalittici e integrati.¹¹⁸ Indicativa e cupamente profetica, l'analogia intessuta tra il Ventennio rievocato da Pasolini e quello di là da venire, alle cui soglie Volponi si spegnerà angosciosamente, trova un discrimine nella contrapposizione tra «immaginario» e «pensiero», possibilità e contingenza, ineffabile tempo della vita e precisa altezza storica della propria morte. Ed è l'assenza di pensiero, pare, che nega questo *surplus* di tragicità a Pasolini – che pure si aggirava ormai come «un morto vivente» per quello che definiva un «universo orrendo» proprio in quegli *Scritti corsari* da cui Raboni attinge l'occasione del componimento.¹¹⁹ L'ipotesto di Raboni è infatti tra i più famosi dei «corsari», dedicato a *Un po' di febbre* di Sandro Penna e inaugurato proprio dall'esclamazione: «che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo!».¹²⁰

Un libro, insomma, è tale per Raboni anche perché ha una fine; oltre che in virtù di una sua «immagine-progetto», e una non fortuita capacità di riflettere compiutamente *una* attività critica in *una* contemporaneità dei tempi. In questo senso, concordemente con le prime prospezioni raboniane, è *La poesia che si fa* il vero «libro di libri» critico – segnato com'è non solo dall'artiglio della sua mortalità (opera *in fieri* che diventa monumento), ma dalla tensione sempre presente e insieme disattesa a farsi davvero «storia» e «cronistoria» del Novecento poetico italiano – riassetblati come si trovano, *ex post*, in tre veri e propri tempi storico-diegetici.¹²¹ Qui come altrove, tuttavia, è proprio quanto in apparenza assimila a svelare le profonde e radicali differenze: è questo il caso dell'esempio poco sopra proposto quale modello raboniano – vale a dire il *Diario in pubblico* vittoriano. E, si aggiungerà, di altri grandi libri di «critica dell'esistente in nome di ciò che potrebbe esistere», come il già citato *Ospite ingrato* o *Un giorno o l'altro* di Fortini; e di quanto si muove negli – è proprio il caso di dirlo – *Immediati dintorni* di entrambi, secondo l'antecedente sereniano. Libri insomma lacerati tra il frammento e l'annotazione, il biografico e l'empirico, la dispersione dei giorni, il diario; e che – come del resto anche *La poesia che si fa* ben

¹¹⁸ Al riguardo, cfr. E. Zinato, «Maestro e amico»: Volponi attraverso Pasolini, «Studi Pasoliniani», 2, 2008, pp. 23-36. Cfr. anche P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini 1954-1975*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009.

¹¹⁹ Al riguardo, cfr. A. Cortellessa, *Pier Paolo Pasolini, con lui e contro di lui*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. 104-8.

¹²⁰ P. P. Pasolini, *Sandro Penna: «Un po' di febbre»*, «Il Tempo», 10 giugno 1973; ora in Id., *Scritti sulla politica e sulla società*, cit., pp. 421-25.

¹²¹ Cfr. A. Cortellessa, *Nota al testo*, in PSF, pp. VI-VII.

testimonia – presentano altresì un bisogno di totalità e di senso, di una storia che riassorba la minuzia della cronaca.¹²² Ma, a ben vedere, queste esigenze contraddittorie sono a loro volta corteggiate e rifiutate insieme da Raboni.

Se il criterio della selezione del proprio materiale saggistico era, per Vittorini, una scusa per «frantumarlo al massimo, prendendo da ogni *suo* articolo o saggio soltanto quei brani che riteneva essenziali, e usandoli come tessere di mosaico, fino a raggiungere una nuova unità attraverso questa frantumazione», Raboni – pur estremamente conscio della necessità di riassembleare *a posteriori* il proprio discorso – si direbbe tendenzialmente più incline (e la storia delle sue raccolte lo dimostra) a preservare l'unità dei propri scritti; così come, d'altronde, la «verifica quotidiana» di cui le pagine di *Poesia degli anni Sessanta* sono testimonianza e documento si dispongono pressoché naturalmente lungo il filo degli anni e delle occasioni, rinnegando su un piano cronologico quanto concede su quello strettamente critico. Allo stesso modo, se la discontinuità diaristica di *Devozioni perverse* può far pensare agli *Immediati dintorni*, la scelta forte della prosa – e della prosa di un «lettore e critico» (o, più dimessamente, «scrivente e lettore): cioè di un poeta, e un poeta civile – lo allontana in qualche modo da quella mimesi formale di una «smembrata autobiografia» che fu, per Fortini e Sereni, benissimo traslata nella scelta «infinitamente inclusiva» dei materiali.¹²³

Con questo ulteriore esempio, si dovrebbe concludere introducendo un'altra caratteristica fondamentale del «libro» di Raboni, e luogo della profonda differenza dai suoi modelli vittoriniani, fortiniani, sereniani: la centralità e l'«identità» del soggetto scrivente. Già l'*Introduzione* di *Poesia degli anni Sessanta* tentava di risolvere alcuni problemi critici e metodologici – afferenti essenzialmente alle «lacune obiettive» del discorso sulle singole tappe della poesia degli anni Sessanta, nonché sui criteri di selezione e disposizione macrotestuale –, enunciando quale criterio unificatore la centralità del soggetto critico:

Ho risolto (ho pensato di poter risolvere) tutti questi dubbi in un colpo solo e sulla base di una sola considerazione. Ho pensato, cioè,

¹²² Cfr. R. Luperini, *Introduzione*, in F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit., p. IX.

¹²³ *Ibid.* Cfr. anche *Gli immediati dintorni*, «Archivio Vittorio Sereni (<https://www.archiviovittoriosereni.it/opere/gli-immediati-dintorni/>; ultima consultazione: 12 gennaio 2022).

che l'unità del discorso e la leggibilità del suo sviluppo non dipendevano tanto dagli oggetti, quanto dal soggetto; e che per renderle evidenti sarebbe bastato rispettare, con l'ordine cronologico, i modi, le sollecitazioni, le intermittenze, le omissioni occasionali o inconse o calcolate secondo i quali il discorso si era via via manifestato. Si trattava, insomma, di accettare come struttura del libro una struttura spontanea e spontaneamente tendenziosa, più vicina alla forma del diario che a quella del repertorio critico.¹²⁴

A ben vedere, sono gli stessi modi dell'enunciazione a rinforzare la centralità dell'«io» critico raboniano: l'enfasi sulla prima persona – raddoppiata finanche nelle tipiche parentesi attenuanti, che riflettono la posa affermativa del soggetto in termini dubitativi, corroborandosi e relativizzandosi a un tempo.

C'è, ovviamente, l'eccezione (e la conferma) a questa generale regola. Si potrebbe anzi dire che entrambe queste esigenze funzionano in lui come premesse o meglio *Antefatti*: come quelle *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra* che sono, al contempo, lacerti «scorciati sino a farli lampeggiare come frammenti d'oroscopo» – e documenti indispensabili per comprendere le ipotesi (o, meglio ancora, le «intenzioni») del lavoro saggistico di Raboni. A ben vedere, già in quel saggio – pubblicato nel '60, ma che nella sua versione frammentata è 'diaristicamente' ricondotto all'anno prima; a riprova del carattere solo parzialmente «pubblico» della faccenda – Raboni ambiva a discernere la «storia» – «specie di scena senza personaggi ma necessaria o addirittura, se fosse possibile, evocatrice della loro presenza» – dagli «esempi ancora confusi dell'ultima cronaca».¹²⁵ Il che, a ben vedere, è perfettamente in linea con quanto dirà, più di vent'anni più tardi, prefacendo l'antologia curata per Sansoni, dal titolo *Poesia italiana contemporanea*:

i dodici nomi per i quali, alla fine, mi sono deciso, non sono *tout court* quelli dei più grandi poeti italiani del Novecento, ma quelli dei poeti che mi sono sembrati indispensabili – o, se così si può dire, *più indispensabili* – per capire il movimento, lo sviluppo effettivo delle forme e dei temi della nostra poesia attraverso il succedersi delle prime quattro generazioni di questo secolo, da quella dei poeti nati negli anni ottanta dell'Ottocento a quella dei poeti nati all'inizio degli anni venti del Novecento. (La storia delle generazioni più giovani è, credo, ancora incandescente).¹²⁶

¹²⁴ G. Raboni, *Introduzione*, in P60, p. 209.

¹²⁵ Id., *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. 24.

¹²⁶ Id., *Avvertenza*, in PIC, p. VI.

Siamo nel 1981, anno della svolta secondo molta critica; e proprio qui, in sede antologica, motivando esclusioni, equilibri, selezioni, Raboni decide di ridurre consistentemente una rosa (quella degli autori) destinata in seguito a riaprirsi con l'aggiornamento storiografico alla *Storia della letteratura italiana* Cecchi-Sapegno. La cosa ancora più curiosa è che, a partire da questo discrimine, Raboni compie scelte ulteriori nel *corpus* di testi di ciascun autore in virtù non già di una «ricapitolazione di ciò che è accaduto», ma di una «lettura di ciò che permane e agisce nel presente»; intento assolutamente in linea con le tesi esposte nella prefazione a *Poesia degli anni Sessanta*. La faccenda si infittisce ulteriormente, poi, qualora si consideri che le tesi 'scorciate' – private, dunque, o meglio dispensate dall'esibire quella scelta preliminare – divengono, da antefatto di *Poesia degli anni Sessanta*, antefatto di *Poeti del secondo Novecento*.

Quanto diverso il senso di utilizzi tanto simili: quel taglio d'autore, alla luce del quale *Poesia degli anni Sessanta* sembrava (per citare quel Montale così poco amato; o, per meglio dire, «conturbante»...), «sospendere la sospensione», gettandosi nell'agone della «cronaca» per distillarne la «storia», in *Poeti del secondo Novecento* (e *La poesia che si fa*) corrobora il già detto sul da dirsi, ciò che «si è fatto» su ciò che resta da farsi.¹²⁷ È, anche questa, un'aporia fondante il discorso critico di Raboni, eternamente sospeso tra l'«infinita inclusività» e il «rispetto rigoroso dei valori letterari», tra la centralità di chi, scrivendo, si assume le responsabilità dell'«io» e l'interferenza, in quanto uno scrive, di *altre voci*.¹²⁸ La situazione riproporrebbe, in questo senso, una versione saggistica del conflitto che, con riguardo al binomio soggetto-personaggio in poesia, Enrico Testa ha individuato (e, guarda caso, proprio con Sereni) tra «antagonisti» e «trapassanti»:

se si assume quale parametro essenziale il rapporto intercorrente tra io poetante e personaggio si possono schematicamente isolare

¹²⁷ Cfr. Id., *Il vero e l'altro Montale*, «Antologia Viessesux», 6, settembre-dicembre 1996, pp. 43-8: 45: «In quel Montale, quello appunto delle *Occasioni* e della *Bufera*, vedevamo il poeta che aveva davvero portato a un punto di estrema tensione, di grande perspicuità, di grande forza drammatica, quel rapporto prosa-poesia che sembrava a noi, allora, il compito principale, la cosa più importante da fare [...]. Il Montale di *Satura*, il Montale comico, capovolge in qualche modo il rapporto [...]. Quindi, improvvisamente, questo maestro ce lo trovavamo non soltanto contro se stesso e contro quello che avevamo assorbito da lui, ma ce lo trovavamo in qualche modo dopo di noi, come se fosse diventato, curiosamente, un nostro postero».

¹²⁸ Cfr. P. Di Stefano, «*Tutti i miei cattivi pensieri*», cit; cfr. anche *Introduzione*, in P60, p. 210.

almeno quattro funzioni svolte dal secondo nei confronti del primo: una sostitutiva e vicaria, per interposta persona o maschera, del soggetto; una antagonistica ad esso, che mira, spesso con movenze teatrali, a declinare il nodo di persecuzione e rimorso; una di stampo più pacatamente dialogico, che punta ad un confronto senza spingere il pedale della contrapposizione drammatica; e una radicalmente centrifuga che, dallo statuto eteronomo e eterologico, muove da domini ignoti e incontrollabili e sfiora e incide il soggetto sottraendogli spesso ogni possibile diritto di replica.¹²⁹

Insomma: la divaricazione a tratti estrema tra «io» critico e «io» poetico rilevata da Mengaldo si potrebbe precisare meglio, disambiguando, in uno scarto tra quel che si potrebbe definire un «io»-autore e un «io»-personaggio raboniani, che invece rimangono incrollabilmente solidali, rispettivamente, nel critico e nel poeta.¹³⁰ Tutto ciò potrebbe essere reso evidente da un intervento apparso sul numero speciale del «verri» nel 1976; dove alcuni stilemi tipici del Raboni-autore-critico mettono in luce la membrana che lo separa dall'io-personaggio-critico. Già il titolo – *Da qui, dove mi trovo* – mette in scena la profonda ambiguità di questo «io»:

Credo di non avere idee molto precise sulla «situazione odierna» della poesia italiana, se è di questo che stiamo parlando. Esiste una poesia degli anni settanta, così come è esistita, bene o male, una poesia degli anni sessanta? Può darsi, non mi sembra davvero il caso di escluderlo. Ma, vista l'assenza quasi totale di manifestazioni pubbliche di gruppo (sembra che i poeti siano tornati alla vecchia abitudine di lavorare ciascuno per proprio conto: a influire, magari è il sospetto che sarebbe meglio raggrupparsi per altri scopi; a meno che qualcuno non abbia deciso, anche in questo caso, di passare alla clandestinità) sarebbe veramente azzardato, e comunque inutile, darsi alle rilevazioni e agli oroscopi. Se anche uno ci si mettesse, sono sicuro che finirebbe col trovare quello che voleva trovare, e non trovare quello che non voleva trovare.¹³¹

La data è emblematica: precede infatti di pochi mesi l'uscita di *Poesia degli anni Sessanta*, e muove a rimarcare ulteriormente la discontinuità e il diffuso senso della fine di un'epoca per tramite della fine di un'idea di poetica. È interessante (e, ammettiamolo, anche un po' spiazzante) leggere un Raboni restio a tracciare «oroscopi» a partire dal termine conclamato delle «manifestazioni pubbliche di

¹²⁹ E. Testa, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-32: 26.

¹³⁰ P. V. Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, cit., pp. 108, 110.

¹³¹ G. Raboni, *Da qui, dove mi trovo*, in *Poesia*, cit., pp. 133-4: 134.

gruppo» – sottintendendo, nemmeno troppo velatamente, il percorso neoavanguardistico che muove dai *Novissimi* alla nascita e agli sviluppi del Gruppo 63, nonché le formazioni via via sorte in opposizione. La «situazione odierna» di configura, in massima parte, come quell'«astro esplosivo» individuato nei suoi *Effetti di deriva* da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli all'interno dell'antologia *Il pubblico della poesia*, uscita l'anno prima per Lerici. Una situazione di mappatura quantitativa, cioè, più che qualitativa, laddove l'idea di poesia assurge (con la perdita di senso delle categorie di «avanguardia» e «impegno») a una libertà tanto più grande quanto più svincolata dal necessario vaglio critico volto a saggiare il nesso tra coscienza storica e scelte formali. Si entrava, insomma, in quella stagione postmoderna che, per la poesia, comportava per Berardinelli il «semplice ma fondamentale riconoscimento del diritto di esistere, e quindi di entrare nominalmente nel repertorio, nel catalogo, nella guida alfabetica degli innumerevoli settori culturali». ¹³²

Questa consapevolezza è già viva in Raboni quando afferma che, a voler osservare la situazione, uno «finirebbe col trovare quello che voleva trovare». Si avverte, insomma, il profondo relativismo e lo sguardo distaccato con il quale il critico e il poeta osserva l'interruzione di un discorso, la necessità di trarne le fila; di accettare, insomma, la «fine» del libro. Se quindi, da una parte, l'io-critico autoriale di Raboni è in grado di guardare con fermezza la finzione operativa entro la quale ogni discorso sulla poesia necessariamente si muove, dall'altra è un sosia critico, un suo «personaggio», ad accettare questa finzione e a gettarsi nuovamente (ancorché brevemente) in un'interpretazione complessiva:

Io, per esempio, troverei la conferma di una mia vecchia idea o fissazione, e cioè che la poesia nuova che conta, da una trentina d'anni a questa parte, si è fatta e si fa soprattutto in area lombarda, dove la «linea» suggerita anni fa da Anceschi si è felicemente imbastardita e irrobustita incontrando, fra il '45 e il '55, l'enorme lezione poundiana e, d'altra parte, mettendo a frutto in modo via via più coerente e preciso la straordinaria tradizione locale di un espressionismo [...] e magari, ostinandomi oltre ogni ragionevole limite nella mia fissazione, arriverei persino a trovare in alcune poesie di oggi [...] la conferma dell'ipotesi che nelle poesie di certi «sperimentali» e di certi «non sperimentali» di ieri (degli anni sessanta, appunto) comincino ad affiorare, in prospettiva, punti di

¹³² A. Berardinelli, *La fine del postmoderno* (1997), in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 106.

coincidenza e di contatto [...]. E che questa coincidenza, questo contatto siano verificabili proprio nel senso di una comune ascendenza espressionistico-lombarda, di un comune debito verso Pound, di un comune rifiuto del monologismo lirico a favore di quel «traffico di parole» di cui parla Marthe Robert e che io intenderei, qui, nel senso di una continua tensione dialogica e di una continua intromissione, nella voce che parla, di *altre* voci [...]. Ma, ripeto, so benissimo che tutte queste cose le troverei, nella «situazione odierna», perché ce le voglio trovare – cioè, da un altro punto di vista, perché corrispondono e fanno gioco al mio modo di *progettare* la poesia: di progettartela, è chiaro, da qui dove mi trovo. Non mi resta dunque che datare questo mio intervento *Milano, gennaio 1976*, e affidarne l'interpretazione al cortese buonsenso del lettore.¹³³

La percezione della finzione operativa (analogo letterario di una mistificazione divenuta reale) è tuttavia scoperta, e dichiarata sin dalle prime righe tramite l'alternanza di forme impersonali e forme soggettive: la sismografia del linguaggio tra i modi del «si» e dell'«io» permette di osservare la membrana che separa *un* discorso dall'*altro*; l'altro è, ovviamente, un discorso politico. Inizio e fine di questo intervento si ricongiungono: laddove la data posta in calce – tanto simile, per intenti di «verisimiglianza», a quella in *Post-scriptum a Devozioni perverse*, si riallaccia quale sola certezza al senso di spaesamento nei confronti della «situazione odierna». Allo stesso modo, l'antinomia tra il fermo discorso del critico che dice «io» e «secondo me», e discorso invece del poeta che esprime la sua «idea di poesia» – continua «tensione dialogica» e «intromissione, nella voce che parla, di *altre* voci» – sembra trovare il punto di convergenza proprio nel «progetto»: nella centralità, insomma (sofferta e patita quanto si vuole) del soggetto scrivente. È, peraltro, notevole osservare come i riferimenti più immediati di questo scritto non siano soltanto i sopracitati *Frammenti*, bensì *Lacune e controlacune*:

Fra gli aspetti che già a prima vista sembrano caratterizzare le esperienze letterarie, critiche e creative, di questi ultimi anni [...] rispetto a quelle dei precedenti periodi del dopoguerra, uno dei più significativi, forse il più significativo in assoluto è un'accentuata attenzione ai problemi della forma. [...] basterebbe pensare, nel campo del romanzo, all'imporsi in primo piano, di C. E. Gadda; nel campo della poesia, al graduale formarsi di una nuova dimensione linguistica che non ha molto a che vedere, credo, né con l'astratto e polemico [...] plurilinguismo di Pasolini, né con le manipolazioni a freddo, di volontaristica rottura sul piano grammaticale e sintattico,

¹³³ G. Raboni, *Da qui, dove mi trovo*, cit., p. 134.

tipiche della frangia neopoundiana che ha avuto in questi anni la sua bandiera nell'antologia *I Novissimi*; ma risulta, invece, in modo veramente organico e necessario, dall'abilitazione in senso espressivo di vastissime zone del repertorio linguistico corrente, cioè del cosiddetto linguaggio parlato o comune con le sue varie sottospecie e varianti di tipo burocratico, commerciale, giudiziario, tecnico [...]: dimensione che non a caso potremmo definire *materica*, con riferimento a interessi altrettanto intensi e vitali presenti nel campo della pittura, della scultura e della musica contemporanee [...]. Nel nostro caso, mi sembra abbastanza plausibile che la particolare sensibilità ai problemi formali avvertibile in questi anni costituisca anche una risposta e un tentativo di rimozione di un atteggiamento sentito come costante e tipico degli anni dal '45 al '55 e giudicato, a ragione, parziale e lacunoso.¹³⁴

Se il discorso, nel 1964, voleva argomentare a partire dalla contestazione del «formalismo avanguardistico», affannosamente alla ricerca della chiusura di un ciclo più che di un approfondimento delle cose – «come se la storia letteratura, insomma, ricominciasse, *dovesse* ricominciare da capo ogni dieci o vent'anni» –, nel 1976 la situazione (come già ricordato) sembra davvero volgere a quel termine che rappresenta al contempo la vittoria e la sconfitta delle nuove avanguardie. Quanto un tempo si situava o precisava quale «terza forza» (la definizione, da impiegare con le cautele del caso, è di Mengaldo) proprio in quanto non situata o situabile sul crinale tra «sperimentalismo» e «avanguardia», è – all'altezza del 1976 – forse non meno operante o operativa (Raboni farà i nomi di Maurizio Cucchi e Milo De Angelis); ma come svuotata del suo senso in termini di possibilità di discorso.

Il senso del titolo è allora tutto *qui*: nel deittico, cioè, e nel suo rimandare non più ad un luogo «comune» (parola quanto mai rimarcata nel descrivere gli esiti dei poeti di oggi e di ieri) ma irriducibilmente individuale, a una localizzazione incerta e comunque valida solo per chi scrive; a una «comune» condizione di frammentazione.

D'altronde, le ragioni extra-letterarie non restano che da esplicitare: basterà in questa sede osservare la valenza del «raggruppamento» e della «clandestinità» quali forme antinomiche della comunità e dell'estraniamento. Ed è notevole, in un saggio-lettera vergato poco prima di congedare un libro dedicato a Giorgio Cesarano, che il riferimento al rifiuto di una comunità di appartenenza istituzionalmente letteraria o politica – trafitta da un'eccettuativa quanto mai rivelatrice: «a meno che qualcuno non

¹³⁴ Id., *Lacune e controlacune*, P60, pp. 298-302: 300.

abbia deciso, anche in questo caso, di passare alla clandestinità» – sembri fare implicito riferimento proprio all'amico e alla sua drammatica fine. Si potrebbe dire, in questo senso, che *Poesia degli anni Sessanta* – libro che, si noti bene, compendia proprio quel periodo che dalla disamina panoramica del periodo '45-'55 muove sino al 1974, anno della «rinuncia ai versi» del poeta della *Tartaruga di Jastov* – rechi in sé lo stigma della propria fine come stigma di una fine.¹³⁵

Se la pubblicazione di *Poesia degli anni Sessanta* viene salutata con pareri tutto sommato elogiativi, è in un intervento non censito dalle bibliografie raboniane che si scorge la medesima inquietudine che si è trattato qui di esprimere. È, ancora, un poeta a fornirla: ovvero Lamberto Pignotti, sulle pagine dell'«Unità», con un intervento sin dal titolo – *Notizie (non buone) dall'esilio* – emblematico:

Ora che la poesia la si è persa di vista, resta da chiedersi se la sua condizione sia analoga a quella di chi si è dato volontariamente alla macchia oppure a quella di chi è stato mandato non proprio con le buone al confino. Entrambi i casi confermano comunque che la poesia è incompatibile con questo sistema, con il quale entra variamente in conflitto.¹³⁶

Quella di Pignotti intende essere una ricognizione a partire da alcuni volumi di recente apparizione – all'interno della quale *Poesia degli anni Sessanta* figura assieme ai sopracitati numeri del «verri», *Poesia in Italia 1945-1975* di Giovanni Bonoldi e *Le idee e le lettere* di Giorgio Luti e Paolo Rossi; argomentando in termini più corposi proprio sul «verri»:

Le sparse notizie di questo stato di emarginazione e di esilio giunte da fonti critiche e *reportages* antologici non recano più i segni aristocratici della «torre d'avorio», bensì quelli degradanti della «cella di isolamento». Informazioni e conferme recenti in tal senso

¹³⁵ Cfr. G. Cesarano, *La Tartaruga di Jastov*, Milano, Mondadori, 1966. Riguardo alla figura poetica e critica di Giorgio Cesarano, si veda almeno D. Ronco, *Giorgio Cesarano: bibliografia. Piccolo contributo per una rivalutazione auspicata*, «BFS Bollettino bibliografico», gennaio-giugno 1995, pp. 17-20; N. Novello, *Giorgio Cesarano. L'oracolo senza enigma*, Roma, Castelveccchi, 2017; nonché N. Bosacchi, M. Cappello, «L'operazione si conclude qui»: *Giorgio Cesarano al termine della letteratura*, cit. Di Raboni su Cesarano, cfr. invece almeno *Altre conseguenze* (su *La pura verità*), «aut aut», 78, novembre 1963, pp. 71-4; poi in P60, pp. 288-91; *Intervento* (senza titolo, su *Racconti in versi*), «Paragone», XVI, 190, pp. 156-7; *Il libro di Cesarano* (su *La tartaruga di Jastov*), «Paragone», XVIII, 204, febbraio 1967, pp. 133-5; poi in P60, pp. 349-53; la curatela di G. Cesarano, *Romanzi naturali*, cit.; *Cesarano, chi era costui?*, «Corriere della sera», 24 ottobre 1993; *Cesarano, la rivolta del poeta che rinunciò ai versi*, cit.

¹³⁶ L. Pignotti, *Notizie (non buone) dall'esilio*, «l'Unità», 2 febbraio 1977.

possono essere ad esempio colte [...] nella raccolta di saggi di Giovanni Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, uscita per gli Editori Riuniti [...]. Si deve proprio a [...] «il verri», rivista che ha compiuto i suoi vent'anni con l'aria di chi sembra nato ieri e ricerca ancora l'avventura sperimentale che l'asestamento su una posizione culturale acquisita, la riproposta, in due fascicoli monografici usciti simultaneamente, della questione della poesia nell'attuale contesto. I due numeri congiunti, che si intitolano appunto *Poesia*, si pongono più come la rilevazione di sintomi in atto che non come consuntivo di operazioni compiute [...]. La sintomatologia qui raccolta non delinea certo un quadro esaltante, come del resto era prevedibile. Queste testimonianze costituiscono, specie nel primo fascicolo, una linea quasi ininterrotta di note ora velatamente ora esplicitamente dolenti da Montale a Zanzotto, da Sinisgalli a Roversi, da Fortini a Porta. Tale situazione va certo messa in relazione a un contesto più generale. Lo rileva anche Montale, nel discorso a suo tempo pronunciato in occasione del premio Nobel e qui integralmente raccolto, quando dice che «non solo la poesia, ma tutto il mondo dell'espressione artistico o sedicente tale è entrato in una crisi che è strettamente legata alla condizione umana, al nostro esistere di esseri umani, alla nostra certezza o illusione di crederci esseri privilegiati, i soli che si credono padroni della loro sorte e depositari di un destino che nessun'altra creatura può vantare.¹³⁷

Se da un lato vi è insomma chi rintraccia la «coerenza», il frattale che congiunge ogni intervento a «un discorso più complesso e più vasto», o invece virtù come «chiarezza» e «sincerità», è necessario dall'altro vagliare chi accoglie la testimonianza raboniana come la *mise en abyme* della fine di quel «qualcosa di possibile» che, nelle intenzioni del suo autore, intendeva ancora infondere le pagine del libro.¹³⁸ Ed è, in effetti, proprio su questo crinale che si può rinvenire il già citato scollamento – causato da una presa di coscienza sempre più drammatica della finzione operativa entro la quale la sua attività di critico si addentrava – tra un «io» autoriale e un «io» fittizio raboniani: il primo consapevole della finzione, il secondo ancora interessato alle questioni che alla finzione pertengono.

Il discorso che resta da fare è allora quello che indagherò, per momenti esemplari, la formazione di questa membrana tra due qualità diverse del Raboni critico. È, senza dubbio, un discorso che trova simmetricamente le sue ragioni nel cuore più profondo e autonomo della versificazione così come nelle sue ragioni etiche e storiche. Non a caso, le «Questioni di poesia» arbitrate su «Paragone» nel biennio 1965-1967 tendono

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Cfr. A. Dolfi, *Recensione* a P60, «La rassegna della letteratura italiana», 3, 1976, pp. 543-4; L. Bordo, *Recensione* a P60, «Critica letteraria», V, 3, 16, 1977, pp. 620-1.

a raccogliersi proprio attorno a quella «linea lombarda» sempre più «imbastardita» che, secondo il critico, è «la poesia che più conta»: Roversi, Majorino, Cesarano, Rossi, Sereni.¹³⁹ E, al cuore di questa partita, una «specie di dibattito» sulla scrittura in versi scritto in collaborazione proprio con Cesarano.¹⁴⁰

6. «Dalla parte della realtà»: prolegomeni all'«operazione»

Introducendo quest'ultima tripartizione critica (e il paragrafo che titola), sarà il caso di ambientare preliminarmente questa scena ritornando brevemente sulle *Questioni di poesia*. È Marco Forti, sulle pagine del numero 192 di «Paragone» a farsi storico *avant l'heure* di questa impresa, nel tentativo – forse – di districarne e comprenderne le idiosincrasie:

Una verifica; un primo consuntivo? Non ancora; magari il riconoscimento di un'area di lavoro che ne è una, che in futuro potrebbe anche allargarsi per non rischiare di divenire forzosa, o di limitarsi a un dialogo fra troppo strettamente consenzienti. Nel n. 182 di «Paragone» in apertura alla prima delle *Questioni di poesia* si leggeva a firma g. r.: «...Una ricerca, insomma, basata non tanto sulle proposte di poetica di cui è così densa, da un po' di tempo, la nostra cronaca letteraria, quanto sull'affiorare di certi risultati [...]».¹⁴¹

Nonostante i propositi raboniani, Forti rintraccia il momento decisivo per comprendere aspirazioni e difficoltà nella conduzione del progetto nel cuore del discorso; ossia all'interno di quel numero 186 dove brilla la proposta teorica a firma Cesarano-Raboni:

Viene il sospetto che nelle *Questioni di poesia* del n. 186 di «Paragone» abbiano voluto prevaricare le proposte teoriche sui testi

¹³⁹ Cfr. *Questioni di poesia*, «Paragone» (1965-1967), e in particolare: R. Roversi, F. Fortini, G. Raboni, G. Cesarano, *Interventi*, ivi, XVI, 182, aprile 1965, pp. 114-24 (su R. Roversi, *Descrizioni in atto*); G. Dolfini, G. Raboni, G. Cesarano, A. Romanò, *Interventi*, ivi, XVI, 186, agosto 1965, pp. 117-25 (su G. Majorino, *Lotte secondarie*); G. C. Ferretti, R. Roversi, R. Guttuso, A. Romanò, G. Raboni, *Interventi*, ivi, XVI, 190, dicembre 1965, pp. 146-57 (su G. Cesarano, *Racconti in versi*); S. Antonielli, G. Giudici, *Interventi*, ivi, XVII, 192, febbraio 1966, pp. 101-13 (su T. Rossi, *Undici poesie*); A. Rossi, R. Roversi, A. Zanzotto, *Interventi*, ivi, XVIII, 204, febbraio 1967, pp. 92-112 (su V. Sereni, *Per «Un posto di vacanza»*).

¹⁴⁰ Al riguardo, cfr. A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., pp. 215-7.

¹⁴¹ M. Forti, *Un'area di lavoro*, «Paragone», XVII, 192, pp. 106-13: 106.

[...] per l'annesso e più generale discorso a due di Cesarano e Raboni che vuol senz'altro costituire un po' il ponte su cui poggiano le *Questioni* in questa fase. La suddivisione un po' artificiosa, un po' di comodo, degli scrittori in *voyeurs*, in *songeurs* e infine in *bricoleurs*, non riduce poi sostanzialmente l'accento di novità o, meglio, di necessità, che gli autori del dialogo ripongono in quest'ultima categoria mutuata al linguaggio strutturalistico di Lévi-Strauss. Per loro il *bricoleur* è il poeta che al centro del disastro ideologico, linguistico, sociologico, operante nella vita di oggi [...] si rifiuta di dar solo credito all'angoscia, al sogno del passato, al puro sguardo delle cose, e intende mantenere un rapporto comunque attivo con la realtà. [...] La proposta è evidentemente condivisibile, anzi indispensabile, ma è probabile che non rifletta soltanto le intenzionalità di poeti che vogliono intervenire in modo diretto sul reale o, comunque, che intendano di necessità accantonare le possibilità del sogno, della visione, del canto, pur in una cornice culturale così strettamente condizionante. Ecco, allora, nascere l'ipotesi o, almeno, la possibilità che le *Questioni di poesia* nate originariamente da un incontro di valori emergenti entro una precisa gamma di necessità, si possono trasformare in un gioco più stretto di tendenza, in qualche modo in un'operazione.¹⁴²

Prima di affrontare il saggio in sé, sarà forse necessario segnalare la centralità del lessico impiegato da Forti nella descrizione di quell'esemplare abbandono della scrittura in versi (e, prima ancora, dell'«ufficialità» della poesia) che, di fatto, sceglierà di intraprendere Cesarano. Di questo poeta che, con le parole di Zanzotto, fu come Pasolini «riucciso» – ma, al contrario del poeta di Casarsa, «col silenzio più totale, con la più violenta delle noncure» –, conosciamo, di fatto, la decisione di dedicarsi interamente, a partire dal 1974, a forme di elaborazione teorica definite, nell'ambito delle frange più vitaliste del comunismo extra-parlamentare, «critica radicale». Così ne sintetizza l'esperienza Raboni, in uno dei molti suoi interventi tesi a «una più completa conoscenza e valutazione della poesia» dell'amico, scomparso volontariamente nel maggio del 1975:

Poco ricordato, pochissimo citato, rarissimamente antologizzato, Giorgio Cesarano è tuttavia, a mio avviso, uno dei poeti più notevoli rivelatisi nel corso degli anni Sessanta. L'oblio che lo circonda non ha giustificazioni, ma una spiegazione sì: prima ancora di uscire definitivamente dalla scena letteraria, sparandosi, nel maggio del 1975, un colpo di rivoltella al cuore, Cesarano l'aveva volontariamente abbandonata per dedicarsi a un'intensa attività politica e di pubblicistica militante nell'ambito della sinistra

¹⁴² Ivi, pp. 108-10. Cfr. anche G. Cesarano, G. Raboni, «Una specie di dibattito» sulla scrittura in versi, cit., pp. 193-9.

anarchica, bordighista e situazionista e, da ultimo, alla preparazione di un'opera teorica di cui ci restano il titolo, *Critica dell'utopia capitale*, gli abbozzi della prefazione e dell'epilogo e una massa imponente di appunti e schede di lettura. Difficile immaginare «tradimento» meno perdonabile; certo è, comunque, che non gli fu perdonato.¹⁴³

Si è già ricordato, peraltro, quali significati decisivi assuma per Raboni, *a posteriori*, la data simbolica del 1974. Se il *terminus ad quem* di *Poesia degli anni Sessanta* si assesta, di fatto, sulla quadratura di un cerchio dal sapore sereniano – il cui tassello conclusivo, dopo gli inediti dai futuri *Strumenti umani* apparsi su «Paragone» nel 1960 e «Il Menabò» nel 1962, riguarda il traduttore da Char –, è anche vero che proprio in quell'anno si consuma l'addio alla letteratura dell'amico Cesarano.¹⁴⁴ In una lettera ripristinata proprio da Raboni in occasione del postumo *Romanzi naturali* – rifiutato da Mondadori nel famigerato 1969 «senza versi» ed edito per Guanda nel 1980 – è proprio Cesarano ad affermare, in merito ad alcune sue poesie ultime da pubblicare proprio su «Paragone», nonostante potesse indurre «qualche imbarazzo ideologico, coi tempi che corrono»:

Aspetto notizie, ma senza fretta. In un certo senso, l'«operazione» si conclude qui. Sono lieto che lo scritto abbia incontrato il suo personale interesse. Oltre all'amico Raboni, è la sola persona che l'abbia letto nella versione attuale, abbastanza trasformata rispetto a quella che presentai all'editore; l'interesse di entrambi risponde alle «speranze» di comunicazione affidate a quella scrittura.¹⁴⁵

A brillare con particolare intensità è allora proprio l'aspetto qualitativo di quanto, nelle parole di Forti prima e di Cesarano poi (non, forse, senza determinazioni causali), è propriamente dell'«operazione»; e che coinvolge, almeno per un tratto di

¹⁴³ G. Raboni, *Cesarano, chi era costui?*, «Corriere della sera», 24 ottobre 1993. Mi permetto di rinviare anche a M. Cappello, *Cesarano: la fine e l'inizio*, «Qui e ora», 6 novembre 2020 (<https://quicora.ink/?p=4696>; ultima consultazione: 21 gennaio 2022). Cfr. anche G. Raboni, *Avvertenza*, in G. Cesarano, *Romanzi naturali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1980, p. 7.

¹⁴⁴ Cfr. G. Raboni, *Sereni inedito*, P60, pp. 223-6; Id., *Il livello industriale*, cit., pp. 261-3; e Id., *Char di Sereni*, ivi, pp. 464-8. Ma si consideri che, all'interno della vasta produzione critica sul poeta di Luino, esiste almeno un quarto tassello disperso: si tratta di Id., *La poesia di Vittorio Sereni. Le differenze*, «Libera stampa», 9 dicembre 1965; ora alla parte III del presente lavoro.

¹⁴⁵ G. Cesarano, *Lettera ad Anna Banti dell'8 ottobre 1974*, ora in Id., *Romanzi naturali*, cit., p. 112. Cfr. anche Id., *Lettera ad Anna Banti del 19 giugno 1974*, in ivi, p. 111. Cesarano si riferisce, in questa occasione, al poemetto *Ghigo vuole fare un film* – che, nelle parole di G. Raboni, *Avvertenza*, ivi, p. 7, «è del tutto inedito» al 1980, «non essendosi realizzato il progetto [...] di farlo uscire verso la fine del 1974 in un numero della rivista “Paragone”». Al riguardo, cfr. anche N. Bosacchi, M. Cappello, «L'“operazione” si conclude qui», cit.

cammino, anche Raboni.¹⁴⁶ Un'operazione che si precisa, prima di tutto, all'interno di un paesaggio metaforico il cui «centro» è, nelle parole di Forti, il «disastro ideologico, linguistico, sociologico» contemporaneo – secondo una linea d'affinità tutta benjaminiana, per la quale «l'inferno non è nulla che ci attenda, ma è questa vita qui»:

Presa la parola, la si può tenere o lasciare (pur sempre detenendola) o rovesciare. C'è chi, all'impiedi nel mezzo della lingua e delle rovine della lingua ostinatamente conserva, come la più cara, capitale, unica, l'intenzione di parlare e dunque raccoglie intorno a sé – come il *bricoleur* di Lévi-Strauss – quanto è a portata di mano, s'ingegna, s'arrangia, poco o comunque non mai tanto da interrompersi o da desistere si preoccupa che il materiale raccolto e subito usato sia o no l'idealmente giusto materiale, il più resistente, il più nobile: ha, costui, la mente occupata dall'urgenza e dalla necessità, deve (vuole perché sente di dovere) parlare e crede che sia giusto farlo in quanto soprattutto è convinto che sia enormemente ingiusto rinunciare a farlo. C'è invece chi, accampato sulle macerie della lingua, tra orrore e amore s'invaghisce del disastro, e al contrario del *bricoleur* ostinato, non altro vede dinanzi a sé che la forma del disastro, la forma dunque dell'uniforme, che all'infinito ritrae, *voyeur* ossessionato, per poi, di questi *reportages* dal diluvio, non senza ironia o collera, con gli imperterriti archivisti fittamente commerciare. E c'è infine chi, misurata la vastità del disastro, constatata l'impossibilità d'operare secondo il modello che gli è inseparabile della perfetta e garantita adeguatezza, sdegnando così l'improvvisato e umile arrangiarsi del *bricoleur* come lo stralunato mal di rovine del *voyeur*, risolutamente volge le spalle, tragauarda nel passato, calcola un altro possibile destino, un'alternativa non verificatasi probabilità, ne inferisce le norme d'un ordine che non esiste e a queste, con gli archivisti trattenendo rapporti (premurosi sempre) ma sprezzanti, s'attiene, immagina di attenersi, *songeur* tutto d'un pezzo che baratta il futuro con il passato.¹⁴⁷

Le tonalità infernali, qui particolarmente ravvisabili, pervadono dunque tanto la quotidianità della vita quanto la qualità della lingua – perfettamente ravvisabile ogni qualvolta il poeta si avveda, per dirla con Giudici, che «il poeta è (salvo un minimo margine) gestito dal suo mondo».¹⁴⁸ Lo stallo in cui il poeta si trova ad agire alla metà degli anni Sessanta si pone a metà strada tra un'idea di «messaggio dell'arte» come ancora poteva valere per il Fortini di *Verifica dei poteri* – «anticipazione e

¹⁴⁶ Alcide Paolini e Marco Forti avevano fornito a Sereni pareri negativi circa la possibilità di far apparire *Romanzi naturali* per Mondadori nel 1970; queste informazioni sono tratte dalla consultazione del faldone «Giorgio Cesarano» conservato presso Fondazione Mondadori, Archivio AME.

¹⁴⁷ G. Cesarano, G. Raboni, *Una «specie di dibattito» sulla scrittura in versi*, cit., p. 193.

¹⁴⁸ G. Giudici, *Agenda 1964*, 16 maggio, AG. Ma vedi anche G. Raboni, «*La vita in versi*», «Paragone», XVI, 188, ottobre 1965, pp. 120-4; ora in P60, pp. 313-8.

prefigurazione dell'“assente” e insieme orpello di una società delenda» – e quello che Cesarano arriverà amaramente a constatare nella vasta e incompiuta *Critica dell'utopia capitale*: «una denuncia sui generis dello stato delle cose pronunziata con spezzoni stravolti della lingua medesima grazie al quale lo stato delle cose è». ¹⁴⁹

Venendo alla tassonomia proposta dai due poeti-critici, non si farà fatica a scorgere, nella tendenza del *voyeur* a «invaghirsi del disastro» per poi «con gli imperterriti archivisti fittamente commerciare», una tendenza propria alle neoavanguardie – le stesse che, in uno scritto di Cesarano apparso su «Questo altro», manifestano il loro «furore frustrato» nel contrastare il caos «sul medesimo terreno degli assurdi reciproci e dei reciproci mutismi e sordità», di fatto riversando la collera contro se stesse; un'intuizione, di fatto, analoga a quella carpita da Giudici pressoché contemporaneamente. ¹⁵⁰ Ed ecco dunque che, se il *pluralia tantum* «sognatori» sottintende, in fondo, un atteggiamento tipico forse solo del miglior Fortini (con il suo «pallore innaturale, procurato e impreciso»), la predilezione poetica cesariano-raboniana (la scommessa sulla quale si gioca l'«operazione») va, senz'ombra di dubbio, alla prima categoria: quella del *bricoleur* che, «nel» disastro, non si rassegna nel suo «improvvisato e umile arrangiarsi» in direzione di una necessità comunicativa motivata dalla «speranza» nel «bersaglio umano» della scrittura versi:

La speranza che esista, malgrado tutto, il bersaglio umano e che, pur nella frana, pur nella predestinata e logica inadeguatezza dei mezzi e sordità del mondo, la parola possa, in qualche misura che sempre più s'assottiglia ma resiste, raggiungerlo, destinarglisi. Una parola che non suoni come l'ipotetico verbo della salvezza pronunziato dal di fuori del disastro, non si ponga come ricattatorio e falso modello d'un “altrimenti” che non può darsi; ma suoni invece, compromessa, distorta, a malapena riconoscibile, dal di dentro del disastro (non dalla parte del disastro) dove tutti stiamo, ugualmente dannati, e finisca per valere come pegno – come uno dei pegni – di resistenza, d'oltranza, d'irriducibilità all'inumano. ¹⁵¹

È tuttavia piuttosto evidente che il riferimento lévi-straussiano al *bricoleur*, desunto dai due critici quale vera e propria scommessa quanto a ragione poetica, si rifà pressoché interamente all'elaborazione condotta da Giudici nella *Gestione ironica* –

¹⁴⁹ G. Cesarano, *Critica dell'utopia capitale*, Milano, Colibrì, 2003, pp. 53-4.

¹⁵⁰ G. Giudici, *Valéry: precetti e poesia*, cit.

¹⁵¹ G. Cesarano, G. Raboni, *Una «specie di dibattito» sulla scrittura in versi*, cit., p. 197. Cfr. anche G. Cesarano, *Il bersaglio umano*, «Rinascita», XXIV, 48, 8 dicembre 1967, pp. 25-6.

laddove venivano rintracciati i presupposti per un «fare poetico» che tenesse conto del necessario «fare politico» che sottintendeva:

Da un lato siamo portati infatti ad osservare come la lingua letteraria con cui uno scrittore di versi si trova a dover operare (egli non può rifiutarla a priori) gli si presenti in qualche modo arretrata rispetto alla realtà che è suo oggetto. In ragione diretta della novità del proprio progetto, egli la sente come impoverita di copertura aurea, menomata nella sua rispondenza a una realtà che esige nuove significazioni. Di ciò lo scrittore di versi prende coscienza nell'attuarsi medesimo del suo progetto, quando, per così dire, si fa egli stesso rivendicatore della realtà, attraverso un'invenzione linguistica per molti aspetti simile al *bricolage*, arricchendo e integrando la convenzione linguistico-letteraria prevalente di elementi e usi lessicali e sintattici attinti a zone diverse e assumendoli al livello della letterarietà [...] Lo scrittore di versi nell'attuazione del suo progetto si trova egli stesso a contestare anche questa forma istituzionale, anch'egli nel suo momento di originalità e di scoperta come «parlante un altro linguaggio» e ciò nonostante costretto, *pena il silenzio*, a usufruire del sistema come mezzo e strumento, come supporto sia pur provvisorio e rituale.¹⁵²

D'altronde, che Raboni tenesse in grande considerazione lo scritto giudiciano è perfettamente ravvisabile in un altro ordine di scritti: quelli critici, dedicati alla sua opera di poeta. A cominciare da quello apparso proprio su «Paragone» per salutare *La vita in versi*, nel 1965 – dove il riferimento è ancora implicito (benché se ne intraveda il proverbiale «filo di corrente») ma permea di fatto l'intera analisi:

Ricerca-utilizzo, ecco, di una distanza giusta, o media, che gli consenta di parlar delle cose («la vita in versi»), anziché esserne parlato; [...]. A formare questo strumento, a realizzare questa distanza Giudici adibisce, in modo via via più cosciente e complesso, un elemento di deformazione: l'ironia, e uno di mediazione strutturale: il personaggio «che dice io» [...]. L'impiegato esemplare che bisbiglia preghiere prima di cominciare il lavoro, medita rivincite erotiche [...] è, insieme, il doppio del poeta, il suo personaggio, e l'oggetto della sua ironia. [...] Al livello della scrittura, la volontà di deformazione ironica subisce [...] tutta una serie di vicende. [...] Dove gli accorgimenti, però, si fanno davvero *ironici*, e danno luogo a una serie di proposte formali [...] tenute molto sottilmente al limite fra gusto della rievocazione e quello della parodia [...] tutto appare, nel senso del linguaggio e della struttura compositiva, artefatto e mediato [...] e perciò supremamente ironico [...] poesie come queste segnano il punto più alto, ma anche il più pericoloso, dell'ironia stilistica di Giudici [...];

¹⁵² G. Giudici, *La gestione ironica*, cit., pp. 212, 215. Corsivi aggiunti.

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.¹⁵³

Ma che è destinata a farsi via via più esplicita – come, ad esempio, in questo brano a commento di *Autobiologia*:

Le previsioni implicite nella descrizione di allora – che Giudici fosse avviato, cioè, a un discorso sempre più in prima persona e nei termini di una scrittura sempre più «impegnata» – si sono realizzate sì, ma solo in parte, o meglio in modo diverso e largamente imprevedibile. [...] La «gestione ironica» degli strumenti risulta, nell'accezione utilizzabile per buona parte della *Vita in versi*, più che superata addirittura remota.¹⁵⁴

Se è dunque indubbia la paternità (e la devozione) giudiciana in merito alla categoria di *bricoleur*, è innegabile che lo strumento critico è brandito da Raboni e Cesarano con precise finalità. Al riguardo, occorre segnalare almeno due aspetti. Il primo è che, in un intervento non antologizzato e appartenente alla medesima rubrica di *Questioni di poesia*, Raboni renderà del *bricolage* cesaraniano in termini che fugano ogni dubbio sulla propensione ad accettare queste tesi; e che anzi muovono a fornire una vera e propria giustificazione all'«operazione» di cui queste pagine intendono indagare la natura:

Che cos'abbiano in comune il lavoro poetico di Roberto Roversi e quello di Giancarlo Majorino [...] e quello, documentato qui nelle sue prove più recenti, di Giorgio Cesarano, è certo più facile capirlo (dico per noi) che spiegarlo o teorizzarlo. Del resto, se tutto si potesse dichiarare, se ogni cosa la si sapesse già così bene in anticipo, non ci sarebbe neanche venuto in mente di cominciare questa nostra ricerca, di metterci a raccogliere testi e ragioni, a inventariare proposte attive e passive intorno alle nostre *questioni di poesia*; sarebbe stato più semplice, no?, redigere uno dei soliti manifesti; e del resto, proprio partendo dai versi di Majorino, e proprio dialogando con Cesarano, ho cercato [...] di condensare in una sorta di figura, di ipotesi plastica certe nostre intenzioni contrapponendo l'ostinata, ambigua, condivisa operosità dei *bricoleurs* al *voyeurisme* prestigioso-inerte degli ultimi avanguardisti e al radicale rifiuto a collaborare con la realtà

¹⁵³ G. Raboni, «La vita in versi», «Paragone», XVI, 188, ottobre 1965, pp. 120-4; poi in P60, pp. 313-8.

¹⁵⁴ Id., *Autobiologia, o la carriera di un libertino*, «Paragone», XX, 238, dicembre 1969, pp. 134-8; poi P60, pp. 378-82: 379-80.

pronunciato dai rivoluzionari fra i sognatori (o dai più sognatori fra i rivoluzionari). Noi, qui, siamo per i *bricoleurs*: almeno questo vorrei fosse chiaro... Ma la ricerca per exempla continua, appunto: ed ecco intanto le poesie di Cesarano, forse il più *bricoleur*, il più ambiguo di tutti, pronto com'è a trar partito da qualsiasi scatto dell'occhio o della memoria, a utilizzare ogni tipo di tecnica della visione [...] e di espediente metrico o sintattico purché, messi insieme, facciano convenientemente discorso, purché non restino ad asciugare sulla pelle di oggetti e situazioni ma penetrino davvero dentro, sotto, e aiutino a dar corpo, vischiosità, certezza alle *cose da dire*... [...] È precisissimo, è innegabile che Cesarano vede la realtà dei nostri anni «come un'immensa frustrazione». Ma non rinuncia per questo – come volevo sottolineare – né a descriverla né a interrogarla, e si comporta, perdipiù, come se i suoi referti, le sue domande, le sue rabbie avessero senso, potessero avere senso anche per altri (diciamo per i suoi lettori); opera insomma su quel grande organismo ibernato come su un corpo, nonostante tutto, ancora vivo, capace di modificarsi, di modificare, di nutrire. [...] nelle poesie di Cesarano la crisi «non viene elusa né formalmente ricomposta, ma scontata momento per momento, in un incessante incontro-scontro con la storia». Probabilmente è qualcosa del genere che Cesarano aveva in mente quando suggeriva, lui *bricoleur*, che il *bricoleur* si sente comunque, non può comunque non sentirsi, «dalla parte della realtà».¹⁵⁵

Sono già state rese note le ragioni per le quali, in ultima istanza, Cesarano deciderà di abbandonare la scrittura in versi come gesto di rifiuto estremo di ogni forma di compromissione – seguendo ciò che già nel 1970 si precisava essere l'assenza pressoché ontologica di «un linguaggio letterario (“letterario” sempre nel senso intrinseco all'atto dello scrivere e del leggere) che si sottragga magicamente alla natura classista della letteratura come strumento del dominio e della separazione».¹⁵⁶ E si conosce già, di conseguenza, il luogo della massima distanza con Raboni – il quale, si ricorderà, affermava a venticinque anni dalla scomparsa che quella ferma e tragica presa di posizione si rifaceva a una convinzione che non gli era mai riuscito di condividere, e a cui non aveva altro da opporre se non l'«evidenza più fisica che concettuale» della «diversità, l'alterità, comunque, della poesia».¹⁵⁷

E tuttavia – in una vita che, nelle parole di Adorno, era ormai «diventata l'ideologia della propria assenza»¹⁵⁸ – la parola poetica valse, per quel breve tratto di

¹⁵⁵ G. Raboni, *Intervento* (su G. Cesarano, *Racconti in versi*), cit., pp. 156-7.

¹⁵⁶ G. Cesarano, *L'autogestione della casa editrice. Chi siamo? Per conto di chi parliamo? A chi ci rivolgiamo?*, «Ludd», 2, ottobre 1969, p. 10n.

¹⁵⁷ G. Raboni, *Cesarano, la rivolta del poeta che rinunciò ai versi*, cit.

¹⁵⁸ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 227.

strada percorso assieme, come uno dei modi per fissare le rovine senza invaghirsene, per dire la verità dal cuore della dannazione senza alcuna pretesa di poter essere in un fuori o indicarlo. Il senso dell'«operazione» è, in fondo, tutto qui. Di conseguenza, diviene quanto mai chiara l'indicazione finale del *Dibattito* – secondo la quale, insomma, il discorso della poesia avrebbe dovuto tendere verso un «discorso diretto»; adempiendo, insomma, quanto del Fortini 'invernale' rimaneva, nel poeta, più o meno volutamente incompiuto o inespresso:

Ecco perché la lettura di uno dei testi teorici fondamentali, in questi anni, per la nostra coscienza (il già citato *Astuti come colombe*; [...]) può anche portarci, attraverso un'adesione via via crescente, a una specie d'improvvisa e irresistibile impazienza finale. *E allora? e dopo?* vien fatto di chiedersi in fondo, con la sensazione d'esser d'accordo su tutto il discorso, di non avere obiezioni fondate da opporgli ma, nello stesso tempo, di non poterne accettare sul serio le conseguenze – di non poter credere che le poesie da scrivere siano davvero e soltanto, oggi, delle poesie sulle rose. È proprio in questo, forse, che i *bricoleurs* si scoprono diversi: nel preferire alla libertà di camuffarsi, di confondere le piste, di non essere se stessi, la ricerca per definizione disperata di una libertà non soltanto grammaticale, di uno spazio concreto attraverso il quale almeno una parola su cento [...] arrivi, assurdamente non deviata, al suo bersaglio umano.¹⁵⁹

L'insistenza sulle forme del «noi» e sull'identificazione tra queste e i «*bricoleurs*» – «il discorso diretto sembra a noi (sembra ai *bricoleurs*) ancor oggi, o forse proprio oggi, paradossalmente possibile» – non fa che comprovare quanto prima si accennava relativamente all'accordo che Raboni e Cesarano trovano, tra Aristotele e Adorno, nella mimesi della prassi come forma di prassi.¹⁶⁰ A questo riguardo, è ancor più indicativo che il termine «bersaglio umano» si rifaccia, pressoché esplicitamente, a un intervento firmato da Giorgio Cesarano per «Rinascita» nel dicembre 1967:

Se ne può parlare solo per eufemismi, metafore: approssimazioni.
Per esempio: immaginiamo che la realtà, questa organizzazione di

¹⁵⁹ G. Cesarano, G. Raboni, *Una «specie di dibattito» sulla scrittura in versi*, cit., pp. 196-7.

¹⁶⁰ T. W. Adorno, *Società*, in *Teoria estetica* (1969), Torino, Einaudi, 2013, pp. 343-4: «L'arte ha bisogno della permanente autocorrezione di questo momento ideologico. Di ciò è capace perché, negazione dell'essenza pratica, è essa stessa nondimeno prassi, e precisamente non già solo per la propria genesi, per il fare di cui un qualunque artefatto ha bisogno. Poiché il suo contenuto si muove in sé stesso, poiché non resta il medesimo, le opere d'arte obiettivate diventano di nuovo nella loro storia modi di comportarsi pratici e si volgono alla realtà. In ciò l'arte va d'intesa con la teoria. Essa ripete in sé, modificata e se si vuole neutralizzata, la prassi, e in tal modo prende posizioni».

presenze concatenate, sia un linguaggio, e che la esperienza equivalga a un modo di leggerlo, di decifrarlo (inteso che si tratti di un linguaggio incognito). In questo caso, fare poesia sta per *parlarlo*, quel linguaggio. È dunque una azione che ha per oggetto se stessa e si differenzia dalla pura e semplice esperienza per il suo cadere tutta dalla parte della misteriosa essenza che quel linguaggio è. [...] La vocazione del poeta, come la vocazione dello scienziato, del resto, e di chiunque si misuri attivamente con la realtà-mistero, è soprattutto quella di avvertire ansiosamente come l'apparenza delle cose non sia le cose, l'esperienza delle cose non sia più che memoria di un singolo sguardo a certune cose in un tale momento, mentre stanno ininterrottamente mutando i rapporti tra le cose, e quelli tra esse e te, da sempre e presumibilmente per sempre, «H» permettendo. [...] È anche per questo, suppongo, che nascono in questi tempi speranze di misurazioni e verifiche di tipo scientifico, da applicare alla letteratura. Può darsi che contare la frequenza di certe parole, catalogare le forme retoriche, ecc. sia in qualche modo utile, perché no? Ma sarà sempre come smontare un motore e allinearne in ordine i pezzi, quando si ignori quale sia l'energia che lo muove.¹⁶¹

«Il male» – sembra quasi di leggere – «non è mai nelle cose».¹⁶² In effetti, quanto di Raboni si agita ancora in queste parole è quanto mai evidente; meno evidente, se non a uno sguardo più attento – quello che, si spera, si è cercato di tenere in questa sede – è quanto in Raboni trapasserà di questo Cesarano. E allora è quanto mai vitale ritornare a quel crinale o spartiacque tripartito simbolicamente tra il 1974, il 1976 e il 1981; anno, quest'ultimo, in cui ritorna con convinzione e (si direbbe) con «ostinazione» l'idea cesaraniana di un discorso *della* poesia come «discorso diretto» e di un discorso *sulla* poesia come «eufemismi, metafore: approssimazioni»:

Devo dire che la poesia italiana del Novecento non mi è mai parsa particolarmente oscura; e, nei casi in cui lo è, mi è sempre parso possibile formulare ipotesi, suggerire percorsi per orientarsi e muoversi all'interno di tale oscurità, imboccando la via dell'interpretazione analogica o congetturale quando risulti davvero impraticabile quella dell'interpretazione logica e letterale. (La critica della poesia non è del resto, per suo statuto, una metafora di metafore? E prospettare – come spesso ho fatto – due o più spiegazioni, due o più significati non corrisponde alla natura stessa, aperta e polivalente, della comunicazione poetica?).¹⁶³

¹⁶¹ G. Cesarano, *Il Bersaglio umano*, cit.

¹⁶² G. Raboni, *Risanamento*, in *Le case della Vetra*, cit., p. 35.

¹⁶³ Avvertenza, PIC, p. v.

In questo, tutto sommato, Raboni riesce a tenere insieme le parole dei fratelli perduti e dei maestri mancati: e non si potrà che pensare a quel Vittorio Sereni che, nel suo celeberrimo intervento sul primo *Inventario* di «Questo e altro», chiosava dimessamente: «E insomma, “tradurre in parola ciò che non è già parola significa fare metafora”»; citando, a sua volta, Elio Vittorini.¹⁶⁴

7. *Explicit. Un libro, tre numi*

Non bisogna farsi ingannare dall'apparente linearità ed ecumenicità cronistorica che scandisce *Poesia degli anni Sessanta*; come del resto ogni cronaca che si voglia storia, anche questa – come si è avuto modo di mostrare per tramite degli squarci applicati agli *Antefatti* – non può che partire da pochi discrimini. In effetti, il discorso appare a tutti gli effetti scandito come una storia al contempo naturale e contraffatta della poesia del decennio, secondo un criterio insieme fantasmatico-profetico e storicistico-oggettuale; il quale, di fatto, è l'analogo del già citato binomio tra «arcadia» e «cosismo» e, in fondo, dell'intera impalcatura concettuale di *Poesia degli anni Sessanta* così per come si dà nella sua *Introduzione*: tra «qualcosa di possibile» e «qualcosa di esistente o esistito».¹⁶⁵

Il primo dato da tenere in considerazione riguarda, a ben vedere, una specificazione in merito alla coppia polare oggetto del saggio su Fortini, a segnalare quei «due opposti schieramenti» che permettono a Raboni di «tracciare la propria traiettoria a metà strada, con lucida fermezza».¹⁶⁶ D'altronde, il testo su *Verifica dei poteri* è, significativamente, il solo dedicato a una raccolta di saggi oggetto di censimento; l'altro importante consuntivo, apparso su «Questo e altro» e non ristampato, si consacra a *Scrittori negli anni* di Solmi.¹⁶⁷ La data è il 1963; il corrispondente è, ancora, Cesarano; e l'occasione è l'invio, da parte di Raboni, del futuro *Le case della Vetra*:

¹⁶⁴ V. Sereni, *Ipotesi o precetti?*, cit., p. 63; cfr. anche E. Vittorini, *Parlato e metafora*, «Menabò», 1, 1958.

¹⁶⁵ Cfr. G. Raboni, *Introduzione*, in P60, cit., p. 209.

¹⁶⁶ A. Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia*, cit., p. 19.

¹⁶⁷ G. Raboni, *Il semplice fatto della poesia*, cit., p. 45.

un metodo come il tuo, non dovrebbe chiamare in causa la collaborazione del lettore, direi anzi che le tue cose si debbono capire quasi con riluttanza, malgrado la naturale nausea e il naturale non voler guardare così. Insomma, dovrebbero porsi come referti oggettivamente incontestabili, avere la forza «cosistica» di teoremi. Perché poi lo sono, teoremi. Ecco perché, quando cedi al vecchio vizio del poeta di chiamare accanto a te il lettore a cooperare, siccome è un gesto che non puoi e non devi aspettarti da lui, la tua operazione non riesce del tutto, è fallosa, difetta.¹⁶⁸

Non solo la dedica del libro, dunque, né solamente il simbolico termine *a quo* del 1974; lo stesso titolo che segue l'*Antefatto* quale principale contenitore saggistico – *Tra cosismo e arcadia* – è, di fatto, per metà cesariano. Ed è notevole, per inciso, osservare come la scelta della via mediana tra le due tendenze inveri alla lettera, nella poesia di Raboni, quanto Cesarano in parte gli contestava. In questo senso, la «verità truccata e impraticabile» del Fortini del *Mandato* è davvero la sola rimasta a disposizione di chi si ostina a scrivere poesie.¹⁶⁹ Alcune riflessioni espresse nella puntata del 20 marzo 1978 di «Questo e altro», trasmissione della RSI condotta da Giovanni Orelli e dedicata al rapporto tra poesia e pubblico – e, per estensione, del rapporto tra scrittura e lettura poetica – possono, in un certo senso, illuminare l'«antagonismo» che attraversa la voce del Raboni critico come quella del poeta; e si faticerà a scorgere, nelle sue parole, le riflessioni cesariane sul messaggio dell'arte:

Il far poesia dei poeti è [...] una forma di divisione del lavoro, di sottrazione della creatività altrui, il monopolizzare la creatività che ha a che vedere secondo me anche proprio con un certo cetto sociale; per cui quando si dice che nella prospettiva di una certa utopia politica tutti gli uomini in un futuro liberato saranno poeti significa in fondo proprio questo: finirà la divisione fra il poeta-specialista e gli altri uomini, tutti avranno modo di esprimersi creativamente. E allora può darsi che la poesia «finisca».¹⁷⁰

Se tanto influenti ci appaiono il pensiero e l'opera di Cesarano nell'elaborazione *tout court* del 'primo' come del 'secondo' Raboni, bisognerà tuttavia osservare come la premonizione della *damnatio memoriae* di cui sarebbe stato vittima farà convergere, all'altezza del 1976, la scelta del repertorio critico sulla sua produzione edita; sintomo,

¹⁶⁸ CRC, 24 ottobre 1963, p. 174.

¹⁶⁹ F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo*, cit., p. 9.

¹⁷⁰ Cfr. *La poesia non dà pane*, «Questo e altro», cit.

questo, di quel discorso «possibile» sulla poesia degli anni Sessanta che andava rapidamente negandosi a quello «esistente» o «esistito». Anche qui, il reagente che ci permette di valutare il carattere composito e artificiale che sottende il discorso storico-naturale raboniano è noto: e sono le pagine critiche dedicate a Vittorio Sereni. Più ancora che altri fili del discorso strenuamente seguiti – quello di Giudici e di Zanzotto, per nominare solamente i rimanenti due *auctores* di questo lavoro –, questa terza antonomasia poetico-critica sembra aggiungersi a Fortini e a Cesarano quale anima «razionale» in una improbabile scansione platonica che contemplasse l'«irascibilità» critica del primo e la «concupiscibilità» impossibile del secondo.

Sembra quasi che Raboni non possa cogliere la nitidezza dell'immagine poetica che Sereni trasmette se non nei fuori fuoco, nelle retrospettive come negli inediti, nelle ristampe come nei negativi fotografici delle traduzioni. Se è vero, come afferma Zucco, che tra i libri compositi più rimpianti di Raboni (perché non realizzati e intimamente non realizzabili) vi sarebbe dovuto essere quello dedicato agli scritti su Sereni, la ragione va cercata nel carattere eternamente *in fieri* della sua poesia; e nel senso di lavoro in corso, e nella grazia (o, si direbbe, nella gloria) di sapersi muovere di raccolta in raccolta senza divorare quelle precedenti. È forse questa, più di ogni grammatica, l'epitome della prassi; della *poesia che si fa*.¹⁷¹

Privilegiare i vuoti sui pieni, le transizioni, gli anticipi e gli scarti sui momenti formalmente più compiuti significa voler mettere davvero in pratica quella che, con le definitive parole di uno dei suoi ultimi interventi, è la transizione dal «fantasma della poesia» alla «poesia in carne e ossa»: ed è quanto emerge da un testo di saluto agli *Strumenti umani*, apparso su «Libera stampa» nel dicembre 1965 e di fatto dedicato

¹⁷¹ Circa l'espressione «poesia che si fa», andrà forse qui proposta (per mancanza di occasioni entro cui trattarne più compiutamente) una trafila differente, meno raboniana. Scrivendo del Fortini di *Poesia ed errore*, Francesco Leonetti commentava i vv. 14-5 da *Il tarlo* chiosando: «Questi versi ridati nella mia antiporta, dicono che verrà, che i poeti vedranno, la età che avanza ogni altra come l'oro avanza tutti i minerali, l'età della pia possanza; e ne godranno i filosofi [...] e i profeti. [...] O, se si vogliono illazioni più testualmente ricondotte, "Poesia vecchio pianto nel sonno | a notte alta mi sveglierai". Un frammento assai bello, mi pare; dove "vecchio" ha il valore di autentico, sempre stato, originale, incorrotto, e "sonno" ha il valore non già di sotto-coscienza (quale un simbolista vi attribuirebbe) ma quello di quotidiana e sofferente sopportazione. E quindi la poesia che si fa, è, e dà, uno svegliarsi, un prorompere, una richiesta di verità; di un'altra verità, a esser precisi». Cfr. F. Leonetti, *Un'analisi semantica; Fortini; Pagliarani; Romano; Quasimodo*, «Paragone», XI, 122, febbraio 1960. È effettivamente possibile che si tratti di un'extrapolazione saggio di Leonetti, di tre anni precedente la prima attestazione raboniana (cfr. G. Raboni, *La poesia che si fa*, «L'Approdo», IX, 22, aprile-giugno 1963, pp. 67-70; poi in P60, PP. 283-7).

alla rapporto tra la virtualità Sereni inedito e la concretezza del libro.¹⁷² Anche questo fa parte della storia di quel solo discrimine che è ogni storia letteraria, «specie di scena senza personaggi ma necessaria o addirittura, se fosse possibile, evocatrice della loro presenza.¹⁷³

¹⁷² Id., *La poesia di Vittorio Sereni. Le differenze*, «Libera stampa», 9 dicembre 1965; ora alla parte III del presente lavoro.

¹⁷³ Id., *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. 24.

PARTE III. TESTI INEDITI E DISPERSI

Giovanni Giudici

«Una volta per sempre»

4^a di copertina a F. Fortini, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963

Il 27 marzo 1963, Franco Fortini indirizza a Giudici la seguente lettera:

Caro Giudici,

quello che ti accingi amorevolmente a compiere è uno di quelli «estremi ufficii» che in cristiano si contano tra l'opere di misericordia e in stoico tra quelle dell'amicizia. Fingi bene l'anonimato, se puoi. Metti in fondo «F. F. nato a Firenze nel 1917, vive a Milano dal 1945». Ti unisco tre scritti su 'P. & E.' [*Poesia ed errore*]. Il quarto è quello di P. P. P. (*Passione e Ideologia*). Ma abbi in mente la struttura di 'Una volta p. s.' [*Una volta per sempre*] cioè 'Un'altra attesa', 1958. 'Traducendo Brecht' 1958-1960, 'Una volta p. s.' 1961 e 'Poesia delle Rose', 1962.

Non so perché questo 'ufficio', da te profferto, mi commuova molto, ma molto più, per il suo anonimato, di una recensione. Invecchiando e guardando le cose 'dall'altra parte del fiume' si è facili alle lacrime.

Tuo,
Franco F.

Per tanto ritirare chiedi della dr.ssa Vittoria Ceriani, Mondadori.¹

L'evidente riferimento a un testo dedicato all'imminente uscita di *Una volta per sempre* – dato alle stampe nell'aprile di quell'anno – è pareggiato, in oscurità, dalla sua totale assenza dalla bibliografia critica fortiniana. L'anonimato, certo, può avere giocato un ruolo in questa vicenda. Si tratta tuttavia di un anonimato «finto» prima ancora che deliberato; qualità che rimanda, più ancora che a scritti recensori, a precise pratiche rituali in seno alle istituzioni letterarie. Fortini, in altre parole, sta chiedendo a Giudici di mascherare il proprio stile nella preparazione del testo: cosa che Giudici, a partire dal suo passato di giornalista e dalla sua esperienza di *copywriter*, porterà a

¹ CGF, p. 87. Lo stesso curatore del carteggio ammette in calce che «non è stato possibile rintracciare lo scritto anonimo [...] dedicato alla raccolta fortiniana *Una volta per sempre*».

termine assemblando un centone a partire dai testi predisposti dall'amico: le recensioni a cura di Pier Paolo Pasolini, Geno Pampaloni, Alfredo Giuliani e Francesco Leonetti.² Alcune spie, tuttavia, ne segnalano la paternità. Tra le più evidenti, il riferimento alla «poesia vestita da poesia» – che rimanda, pressoché immediatamente, all'analogo giudizio espresso per *Poesie e canzoni* di Bertolt Brecht;³ nonché l'*incipit*, ripreso pressoché alla lettera nelle «Trentarighe» dedicate all'amico a un anno dalla morte:

«Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino»: ecco che mi viene alla memoria, del tutto casualmente, un verso del mio primo incontro con Fortini poeta: *Foglio di via e altri versi*, nella prima edizione del 1946, stessa collana degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* di Montale, di *Lavorare stanca* di Pavese, di *Con me e con gli alpini* di Jahier. Il nome di Fortini si collocava fin da allora per me fra quelli di un'ideale «prima fila», anche se non potevo immaginare che anni più tardi mi sarebbe toccato, sia pure per contingenti ragioni, di lavoro, il privilegio di una nostra quasi quotidiana frequentazione, in seguito diradata e poi interrotta.⁴

La quarta di copertina di *Una volta per sempre* è una testimonianza acutissima dello stile proteiforme del Giudici «costruttore di messaggi». Mi permetto di rimandare, per un'attribuzione completa, a *Con Fortini, «una volta per sempre»: su un adespota attribuibile a Giovanni Giudici*, in corso di pubblicazione.

*

Foglio di via – il primo libro di Franco Fortini – uscì nel 1946 in una collana che annoverava tra i suoi pochissimi titoli altri quattro libri, tutti fondamentali per la letteratura contemporanea: gli *Ossi di seppia* e *Le occasioni* di Montale, il *Canzoniere* di Saba e *Lavorare stanca* di Pavese. All'impegno e alla responsabilità che quel

² P. P. Pasolini, *I destini generali*, in *Passione e ideologia* (1958), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1209-12; G. Pampaloni, *Franco Fortini, «a metà della strada»*, «Palatina», 9, gennaio-marzo 1959, pp. 70-4; A. Giuliani, *Recensione a F. Fortini, Poesia ed errore*, cit., «Il Verri», 4, agosto 1959, pp. 70-2; F. Leonetti, *Fortini*, «Paragone», 122, febbraio 1960, pp. 79-82.

³ G. Giudici, *Le poesie di Brecht*, «Comunità», XIV, 77, febbraio 1960, pp. 110-2; poi in LVH, pp. 313-23: «La ragione profonda delle sue scelte rettoriche e stilistiche (i modi della ballata popolare, le clausole moraleggianti e gli stessi espliciti rimandi alle melodie degli inni luterani secenteschi nei *Corali di Hitler*), del suo lungo viaggio verso i classici, del suo continuo puntare a una poesia travestita da poesia, sta appunto in questo: nella necessità di stabilire tra la fonte e la destinazione del messaggio poetico un «diaframma letterario» ridotto al minimo».

⁴ G. Giudici, *Fortini, voce dentro*, «L'Unità-Trentarighe», 27 novembre 1995; ora in TR, p. 168.

prestigioso distintivo comportava, proponendolo come capofila della nuova generazione di poeti, Fortini faceva onore fin da allora. Già in *Foglio di via* egli esibiva le carte di nobiltà che sarebbero diventate tipiche di tutta la sua opera in versi, di cui con *Poesia ed errore* ci ha offerto nel 1959 il primo importante consuntivo: la qualità di un dettato senza scorie, ed una commossa verità esistenziale in tensione reciprocamente provocatoria con una lucida vocazione d'intervento. I critici autorevoli, amici e meno amici, che il loro ufficio ha portato a fare i conti con la poesia di questo «guastafeste magnifico» (la definizione è di Francesco Leonetti) hanno infatti trovato in quelle incontestabili caratteristiche il comune denominatore di conclusioni per altri aspetti difformi e magari contraddittorie. C'è da osservare tuttavia – e queste poesie, *Una volta per sempre*, danno occasione a una meditata conferma in tal senso – che i contrastati volti dell'esperienza poetica di Fortini, il tono aristocratico di alta tradizione, l'accento non di rado di elegia e la passione storica dell'uomo di pensiero e del militante, non sono semplicemente le stimate di una patetica e sia pur nobile lacerazione (in lui perché nelle cose e prima nelle cose che in lui); bensì, e soprattutto, le componenti di una scelta stilistica e umana. La scelta di un poeta che alla consapevolezza critica del linguaggio, alla poesia vestita da poesia, affida la comunicabilità del suo discorso e che il suo privato esistere provoca quotidianamente, e contesta, col «dover essere» di tutta una società. In essa possiamo scoprire forse una traccia delle appassionate frequentazioni di cui la formazione, remota e recente, di Fortini è ricca: da Éluard a Noventa, da Lukács a Brecht; ma certamente anche una delle ragioni che portano oggi molti giovani a riconoscere nella sua poesia e in tutta la sua testimonianza di scrittore un'indicazione e un punto preciso di riferimento. Franco Fortini, nato a Firenze nel 1917, vive a Milano dal 1945.

La gestione ironica (prima parte)

per «Quaderni piacentini», 19-20, settembre-dicembre 1964

Il 10 ottobre 1964 Giudici affida alla sua *Agenda* una riflessione sul saggio al quale sta attendendo:

Ho scritto alcune pagine – non molte – della seconda parte dell’articolo: procedendo in essa mi si chiariscono molti punti della prima parte. Occorrerà prosciugarla al massimo, generalizzarla e nominare il meno possibile invano cose come «classe operaia», «rivoluzione» ecc. Renderla veramente propedeutica alla seconda; e rendere questa, sia pure su un altro piano, allusivamente complementare alla prima.⁵

Che si tratti della *Gestione ironica*, è evidente dal riferimento, poche righe dopo, alle «forme istituzionali 3 e 4» – al novero delle quali Giudici sente già di dover aggiungere «la “rete” istituzionale in cui la poesia si esplica (riviste, critica, pubblicazioni, omaggi di libri ecc.)». ⁶ Non era evidente, invece, che questa «prima parte» costituisse in origine il nucleo di un intervento decisamente più corposo di quanto non appaia su «Quaderni piacentini». Il saggio a cui ci si riferisce con il titolo di *Gestione ironica* è dunque con ogni probabilità la seconda e ultima parte di un saggio in larga parte rifiutato dalla redazione della rivista – come si evince dallo spoglio dell’Archivio Giovanni Giudici, da cui questo brano è emerso. «L’impressione è che non ci siano molte alternative sull’esito di questo lavoro: ottimo o pessimo, credo»: ⁷ a dargli ragione, la totale assenza di commenti e revisioni al testo. I rapporti della *Gestione ironica* con la sua «prima parte», pure presenti, appaiono fantasmatici; e fanno pensare a una revisione in corso d’opera, che ne integrasse quantomeno i concetti chiave: «entropia», «copertura aurea», «proposta di comportamento globale».

⁵ G. Giudici, *Agenda 1964*, cit., 20 settembre.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

La gestione ironica – prima parte rappresenta, per mutuare due categorie dal Fortini di *Dieci inverni*, il «discorso diretto» che prelude a quello «indiretto», e lo sostiene.

*

In anima in Cocito già si bagna,
ed in corpo par vivo ancor di sopra.
Inf., XXXIII

«I benpensanti dicono che questa politica è trista»: così l'aureo Petrocchi esemplifica l'uso di una voce, oggi irrimediabilmente connotata nella sua accezione ironica, in un senso cioè rovesciato rispetto a quello delle componenti originali. Essere un benpensante non significa più pensare bene, pensare nel modo giusto; vi è stato (e forse in ben altra prospettiva potrà ridarsi) un tempo in cui lo significava, e fu quando la parola «benpensante» venne alla luce. Ma, lasciando agli storici della lingua l'onere di questa ricerca, direi che uno dei primi esempi letterari di benpensante nel senso moderno del termine sia da identificare nel farmacista Homais di *Madame Bovary*: egli è il repertorio dei luoghi comuni e accettati di un universo culturale illuministico che ha in lui il semplice torto di manifestarsi con un centinaio d'anni di ritardo. Appena un secolo prima Homais sarebbe stato un uomo che pensava bene, che pensava nel modo giusto; nel suo contesto e nel suo tempo egli è invece un insopportabile benpensante, esattamente il contrario.

Credo che il termine «benpensante» abbia cominciato ad assumere la sua connotazione ironica, su scala sociologicamente apprezzabile, negli anni del fascismo, mutuandola probabilmente dalle frange marinettiane dell'avanguardia di allora. Il fascismo era in realtà la dittatura dei benpensanti, ma ebbe l'abilità e l'accortezza di presentarsi ai giovani sotto la specie di un baldo lazzaronismo pseudo-eversivo, lanciando un nuovo tipo di benpensante antibenpensante, ma non per questo meno benpensante. Come poi, esaurito il margine di agibilità di questa piccola mistificazione, il fascismo diventasse anche ufficialmente benpensante è storia risaputa: con la grande infornata del '33, l'iscrizione al fascio divenne un vero e proprio requisito di rispettabilità.

Il contrario del benpensante (ossia colui che in effetti pensava bene, pensava nel modo giusto) fu in quegli anni l'antifascista che è purtroppo il benpensante di oggi: le poche zone vive della nostra pubblicistica politica hanno infatti avvertito questo pericolo, questa odiosa realtà, quando hanno parlato di «superare l'antifascismo», ossia di non riconoscere ulteriormente come elemento differenziante l'atteggiamento verso un fenomeno che, in una certa abituale connotazione, non esiste più. Essere concretamente antifascisti oggi significa essere anti-qualcosa di ben diverso e di ben più complesso degli squallidi esempi del ventennio. Il farmacista che esprime il suo antifascismo (e si fa arrestare) cantando la Marsigliese all'annuncio dell'entrata in guerra (1940) poteva andare nel film Anni difficili di Zampa, ma al giorno d'oggi riuscirebbe altrettanto insopportabile che il suo vecchio collega Homais.

Eppure, rifiutando con sdegno la qualifica di benpensanti, molti antifascisti vecchi e recenti continuano a ritenersi tranquillamente tali e ad ammantarsi di panni e atteggiamenti giacobini. Restano, insomma, avvinti ai simboli del passato che, proprio in quanto simboli, non possono avere un carattere permanente e valgono soltanto nella misura in cui siano sorretti e autenticati da una copertura aurea di realtà. Mentre invece il movimento delle cose e degli uomini sposta continuamente altrove o in avanti tale copertura, la realtà tende ad esprimere nuovi modelli organizzativi, nuovi significanti; e il ribelle di ieri diventa filisteo, il simbolo o meglio la forma istituzionale in cui la sua lotta si esprimeva decade in convenzione sovrastrutturale, se non addirittura in pretesto di potere.

Considerazioni di questo genere sono applicabili ad un campo assai vasto di forme istituzionali, che non interessano soltanto la vita associata, ma anche la vita individuale. Lo svuotamento delle sovrastrutture, se così può chiamarsi, è infatti tipico di quei periodi di decadenza, in cui i sistemi al potere sviluppano al livello ideologico il massimo sforzo apologetico. E non deve meravigliare che, giocando sull'anticipo, questo sforzo apologetico si avvalga, sul piano dell'autocritica conservativa, degli stessi argomenti dei gruppi contestanti: questo fatto deve piuttosto indurci a riflettere sui rischi connessi al cosiddetto dibattito delle idee, che è esso stesso – in parte e forse totalmente – una forma istituzionale senza copertura aurea, senza incidenza sulla realtà.

Si osserverà giustamente come tutto ciò sia nella natura delle cose: l'«ultimissima» di ieri sera è stamane un giornale vecchio (l'edizione straordinaria annunciante l'assassinio di Kennedy – che conservo in un armadio – potrà essere per i miei nipoti una patetica curiosità, sempre che qualcuno nel frattempo non l'adoperi per fare un pacco o ricoprire il fondo di un cassetto) e l'energia come il potere d'informazione (come la giovinezza e l'amore, come la parola benpensante) degradano, decadono, degenerano, diventano comuni e banali, quando non addirittura di segno contrario: tutto, in omaggio al secondo principio della termodinamica, l'entropia (parola di moda che, prima ancora d'essere stata compresa da un numero apprezzabile di persone, si sta screditando come già la parola alienazione, che pure significa cose non mene vere e serie) trascina in un indifferenziato disordine di morte. Ma ciò non toglie che, di fronte allo svuotamento delle forme istituzionali della nostra civiltà, si diano alternative diverse di atteggiamento.

Un atteggiamento può infatti quello di chi non considera drammaticamente lo svuotarsi delle forme istituzionali, pur non escludendo che nuove forme istituzionali rispondenti alla realtà gestita possano emergere: ma non in tale rispondenza pone la loro verifica, bensì nell'efficacia dei poteri che ne impongono la convenzionalità. È l'atteggiamento di chi afferma attenersi «realisticamente» al presente ed ha spesso buon gioco nel giudicare velleitaria e moralistica ogni contestazione estranea al sistema dei poteri vigenti.

Altro atteggiamento è quello invece di chi cerca di identificare le zone privilegiate coincidenti con la realtà esistenziale delle classi e degli individui e con la realtà strutturale delle forze che quella muovono e condizionano. Il problema è fondamentalmente politico: ma esso si pone collateralmente e subordinatamente anche in termini ed a livelli sociologici, culturali e genericamente sovrastrutturali; ovunque e comunque, insomma, permanga una convenzione di forme istituzionali attraverso cui la società intenda riflettersi, riconoscersi, manifestarsi. È chiaro dunque che, nel constatarne la tendenziale o effettiva vacuità, il giusto modo di comportarsi nei confronti di certe forme istituzionali sarà, nella più moderata delle ipotesi, quello di una «sospensione di riconoscimento» o, nell'estrema, di una «negazione di riconoscimento», da estendersi ovviamente anche alla loro normatività e alle ideologie apologetiche che ne discendono. Se l'entropia ha menomato o annullato l'efficacia

differenziante e organizzativa di tali forme istituzionali, si impongono evidentemente nuovi sforzi di differenziazione e di organizzazione, non certo circoscritti ad un'applicazione fittizia della teoria dell'informazione intesa come espediente di *sales promotion*, bensì tendenti alla ri-costituzione delle forme istituzionali stesse nel senso di e laddove si dia una realtà individuale e sociale (copertura aurea) atta a garantirle. Questo secondo atteggiamento è tutto rivolto a un futuro (che, nella dimensione sincronica, può anche manifestarsi come un «altrove») in cui la validità della diagnosi è destinata a verificarsi; qualora non si dia tale verifica, la «sospensione» o la «negazione di riconoscimento» opposta alle forme istituzionali si ripercuoterà come un boomerang a danno del disconoscitore, del contestatore. «Se Gesù – non è risorto, la tua fede è vana».⁸

Si configurano pertanto come due partiti, quello del presente e quello del futuro; *celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas* (dove il *cielo* può essere cose diverse: dal Corpo Mistico alla società senza classi, al di sopra e al di là della storia o *dentro* la storia).⁹ E il primo dei due atteggiamenti ipotizzati rientra nella prospettiva laico-riformista, il secondo in quella religioso-rivoluzionaria.

Vanità analoghe, sia pure in misura e di grado diversi, accomunano le forme istituzionali della nostra società oggi: forme istituzionali della politica, forme istituzionali della letteratura, forme istituzionali del diritto, forme istituzionali delle varie confessioni religiose e, a maggior ragione, di quella che più d'ogni altra esprime un'intenzione universalistica; eccetera.¹⁰ Un passato e un futuro le sconfessano: un passato in cui la copertura aurea stava a nobilitarli e a legittimarne la rappresentatività; un futuro che le vedrà definitivamente obsolete e sostituite. Espressione in passato di società integre nel privilegio dei pochi e nella disumanizzazione dei molti, possibile espressione nelle loro reincarnazioni future di società integre nell'abolizione del privilegio, certe forme istituzionali sono oggi degradate dalla loro falsa generalizzazione, dalla loro falsa accessibilità universale: le libertà dell'89 furono libertà effettive per la borghesia occidentale in ascesa, ma diventano qualcosa di inutile e vano nel loro interclassismo presunto, quando il problema della libertà si pone

⁸ *Corinzi*, I, 15, 17.

⁹ Con evidente riferimento a L. Aragon, *La Rose et le Réséda* (1943), in Id., *La Diane française* (1944), Parigi, Seghers, 2012, p. 25, vv. 1-2.

¹⁰ Vale a dire quella cattolica, etimologicamente «universale».

concretamente in termini affatto diversi e in una prospettiva veramente totale. Ma non solo dal passato e dal futuro, le forme istituzionali della nostra società vengono inesorabilmente contestate, bensì anche – se nella dimensione storica, diacronica, ci spostiamo ad una dimensione sincronica, di spazi geografici – dalla più efficace compresenza di altre tradizioni e società che, per le nuove possibilità della comunicazione e della tecnica, e per la realtà umana di lotta attuale o potenziale in esse significata, rifiutano ormai le comode collocazioni colonialistiche (e neocolonialistiche); e rifiutano ai loro livelli più alti, e rifiuteranno in misura crescente, le forme istituzionali della nostra tradizioni, oggi spesso subite come *condiciones sine quas non* per (diciamo così) una provvisoria organizzazione della coscienza.¹¹

Pensare in termini planetari significa oggi – per l'uomo politico come per l'uomo di pensiero o di lettere – autocontestare il quadro convenzionale del suo fare specifico, in questa duplice dimensione temporale e spaziale, nella prospettiva dell'altrotempo e nella prospettiva dell'altrove; significa porsi il problema di un corso legale della sua opera o delle verità parziali a cui attinge o crede di attingere, non più semplicemente qui ed ora, ma là e dopo. E nel contestare il suo presente col presente di altri, e il suo passato col passato di altri, egli postula un futuro, non più esclusivo, comune.

L'uomo della roncola di Fanon è come un rispecchiamento di questa contestazione che, portata al suo limite, sarebbe capace di distruggere i pochi riferimenti ancora disponibili affossandoci nell'irrazionalismo deteriore.¹²

Se al tempo della storia e alla geografia dei continenti aggiungiamo – come terza, complementare ma decisiva, dimensione – anche la dimensione delle classi, la contestazione si carica di ulteriore forza. Viene da domandarsi fin quando e fino a dove possa sussistere la convenzione (essendo anch'essa, in certi limiti, una convenzione) di una classe operaia destinata a prender coscienza nei termini presupposti o previsti da una *pietas* democratica ancora di matrice borghese, la cui mediazione culturale è ormai seriamente compromessa dalla comunicazione di massa: si direbbe infatti che il rapporto padrone-servo, come quello analogo metropoli-colonia, subisca una

¹¹ Cfr. E. Bloch, *Differenziazioni sul concetto di progresso*, cit., p. 17.

¹² Cfr. G. Giudici, *L'uomo dalla roncola*, cit. Notevole osservare come, alla luce di questo testo disperso, meglio si comprendano le ragioni del transito (tra il 1963 e il 1964) dal «fanonismo» all'ironia, dall'opzione radicale a quella moderata.

trasformazione apparente. Apparente, certo, perché la realtà dello sfruttamento non ne viene abolita; ma tale comunque da rendere inefficaci certi modi tradizionali di differenziazione (del resto logorati dall'uso e dall'abuso che al livello sovrastrutturale se ne è fatto) e da porre di conseguenza il problema di modi di differenziazione nuovi in cui articolare la lotta politica. Postulare – come Fortini nel suo scritto del numero precedente di Q. P. – una distinzione fra «movimento operaio» (organizzazioni, partiti) ed «obiettivo comportamento della classe» è evidentemente corretto ed è forse il minimo che si possa e si deva: ma pone appunto il problema di stabilire quale sia l'«obiettivo comportamento della classe» e se ce ne sia più d'uno e in che modi, infine, possa organizzarsi.¹³

Le forme della sovrastruttura politica – «per l'incredibile usura» – come Asor Rosa scrive a proposito di quelle letterarie – «a cui sono state sottoposte da cinquant'anni a questa parte» – perdono in misura sempre maggiore la loro efficacia differenziante.¹⁴ Per esempio, tra destra e sinistra, nel loro senso corrente e nella loro topografia parlamentare, la solidarietà della convenzione che autorizza il sistema tende a prevalere sui motivi di antagonismo. Così come enunciato, è un esempio un poco paradossale, dilatazione pretestuosa di un fenomeno che molti preferirebbero ritenere minimo o semplicemente latente; ma è un fatto che la convenzione è comune e che qualsiasi contestazione che si manifesti nei confronti di essa trova accomunati gli estremi dello schieramento in una solidale condanna. Ogni episodio di lotta operaia che fuoriesca dal binario codificato diventa, a seconda dei casi, «teppismo» o «provocazione». Né ad analoga sorte (sia pure con più forbito linguaggio) sfuggono i vari sforzi di ricerca ed elaborazione teorica. E così pure, sul piano dei rapporti internazionali, è difficile immaginare altra dialessi accettata che non sia quella Mosca-Washington, stancamente tradotta nei vecchi dilemmi totalitarismo-democrazia o comunismo-libertà. L'ideologia del sistema si presenta in quest'ambito come largamente comune, anche se da parte sovietica si esprime in termini rovesciati (socialismo-capitalismo, società senza classi-sfruttamento), meno improbabili per la

¹³ Cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. III. La fine del mandato sociale*, cit., p. 10. Anche qui si può osservare tutta la “distanziante vicinanza” tra il pensiero di Giudici e quello di Fortini, già osservato da P. Giovannetti, «... con dispersione minima», cit.

¹⁴ Cfr. A. Asor Rosa, *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, «Quaderni rossi», 2, 1962, pp. 117-30.

minore usura fin qui subita dalle forme istituzionali del «campo socialista», e tuttavia nient'affatto assoluti.

In ogni caso la tendenza è quella di conservare il sistema, di dilatarlo provocando la morte asfittica delle reali forze contestanti con la volontà di renderlo esclusivo, di rafforzarlo addirittura contenendolo (all'uno e all'altro estremo) entro aree ufficiali più ristrette dell'area effettiva, quasi a stabilire marche di confine un poco ambigue, alle quali demandare la funzione contestatoria, ma invero già acquisite dal sistema e a tale funzione officiate con intenzione esorcistica (nei riguardi della contestazione *vera* che preme al di là dei *veri* confini).

Come un minimo di «aggressione sovietica» è ossigeno vitale per le «jene del capitalismo» e viceversa, così – all'interno di un paese come il nostro – il concetto di «area democratica» è indispensabile a mantenere quel minimo di tensione che è indispensabile a sua volta a garantire la convenzione delle forme istituzionali; ma, così come applicato e inteso, è esso stesso una forma istituzionale priva di copertura aurea, non differenziante in assoluto, scarsamente rispecchiante tensioni effettive o, meglio, esse rispecchiante con sempre minore chiarezza. Quel tanto (o poco) di tensione che sussiste è garantito appunto dalla convenzione è, in parte, dal margine residuo di *differenza e divergenza*.

Ma una differenza o divergenza probabilmente di assai maggiore valore tende a stabilirsi verticalmente fra queste forme istituzionali e la realtà che sono supposte esprimere, proprio in quanto tale realtà va spostandosi a copertura e a sostegno di altre forme istituzionali non ancora esistenti, né forse delineabili, e destinate, esse sì, ad esprimere gradi di tensione immediata ed effettiva. Per il momento, però, la tensione più appariscente sembra essere in atto nel senso accennato: ragione per cui il tipo di rapporto prevalente al livello delle forme istituzionali della politica è piuttosto di solidarietà che non di differenziazione. Può aiutarci a constatarlo lo stesso fatto che, tra gli estremi e sempre all'interno del sistema, le concessioni reciproche si vanno continuamente estendendo; si direbbe anzi che le resistenze residue (episodicamente anche molto forti) altro non siano se non manifestazioni di un istinto di sopravvivenza del sistema stesso che nelle sue superstiti tensioni difende le proprie condizioni di sopravvivenza, cerca, quanto può, di durare.

Tutt'altro che improbabile, una simile proposta di interpretazione comporta per chi la faccia propria un rischio alquanto grave: di attribuire senz'altro un valore positivo a qualsiasi intervento o manifestazione di lotta politica che appaia uscire dal binario accettato (dalla tecnocrazia gollista al policentrismo in atto in alcune democrazie popolari, dal nasserismo al neostalinismo di certi «cinesi», ecc.). In nome della concretezza si rischia, in altri termini, di cadere in nuove astrazioni e di scambiare per nuovo quel che probabilmente è solo un riflesso speculare del vecchio, dimenticando troppo facilmente che a spingere all'emersione le nuove e per adesso largamente ipotetiche forme istituzionali concorrono anche forze di segno negativo, reazionarie, in tensione con forze opposte, di progresso. Mentre infatti nel sistema afro-asiatico (di cui l'etichetta Terzomondo postula l'integrazione nel sistema imperialista) la contestazione presenta un segno tendenzialmente positivo ed ha avuto già in Frantz Fanon un suo importante teorico, nell'ambito del sistema Mosca-Washington essa si manifesta in modo più organico ancora da «destra» (la già citata tecnocrazia gollista, ma non solo: anche certi rilanci della cultura «borghese» vanno considerati in questo quadro).

Altra obiezione è quella che un serio riformismo potrebbe addurre; il riformismo di chi press'a poco ragiona in questi termini: «Voi affermate che le forme istituzionali del nostro sistema non rispondono più alle tensioni effettive e che le tensioni attraverso esse gestite sono in via d'estinzione, se non addirittura estinte. Se questo fosse completamente vero, come si spiegherebbero le resistenze accanite che le rappresentanze di forze secondo voi ormai spostate a copertura di forme istituzionali avvenire oppongono al benché minimo mutamento? Inoltre, noi continuiamo a credere che i pur modesti spostamenti dell'asse del potere che l'azione riformista riesce a provocare daranno luogo col tempo a un vero e proprio mutamento qualitativo, all'avvento di un sistema nuovo e diverso».

Alla prima parte dell'obiezione si può rispondere, come accennato poco fa, che il dare per scontato un margine *quasi* infinito di concessioni (sempre nel quadro rivendicativo comunemente accettato) non è la stessa cosa che il cederlo effettivamente e immediatamente; può significare invece, e probabilmente significa, prendere atto dell'esistenza di tale margine *quasi* infinito come di una riserva vitale di

tensioni convenzionali indispensabili alla sopravvivenza del sistema, e disporsi di conseguenza a programmarne la saggia amministrazione. Sapere infatti che, pur cospicue, le riserve petrolifere mondiali hanno un limite raggiunto il quale nuovi tipi di carburanti e di moti dovranno essere stati sviluppati, pena la paralisi dei trasporti, non implica la distruzione immediata dei pozzi, né la sospensione delle trivellazioni, né l'introduzione di automobili a pedale; al contrario, induce ad una più accurata gestione dei giacimenti, nella consapevolezza che quanto meno si sprecherà tanto più si potrà tirare avanti. E né questa, né probabilmente la prossima o l'altra ancora generazione, si troveranno a dover affrontare il momento critico dell'esaurimento del margine-riserva.

In questo senso si può affermare che, dal punto di vista dei detentori del potere, *la forza del riformismo è la morte* che, sopravvenendo negli individui, impedisce l'esaurimento di fatto della prospettiva tipo qui-e-ora.

Alla seconda parte dell'obiezione si può invece rispondere che l'entropia, l'appiattimento naturale delle cose agisce nella direzione esattamente contraria a quella di chi spera nel salto di qualità attuato mediante una somma di piccoli mutamenti. Il piccolo mutamento è solo apparentemente a svantaggio della parte che cede; in effetti è a vantaggio di essa, perché sottrae alla parte antagonista una certa misura della sua carica di contestazione, del suo slancio differenziante, ed opera quindi come fattore di segno contrario a quest'ultimo.¹⁵

Ma ammettiamo pure che questa sia un'ipotesi non verificata e che, in assoluto e in una prospettiva di tempo «secolare», valga invece la piccola speranza riformista: quale valore essa ha per la realtà esistenziale degli individui contemporanei, destinata ad esaurirsi in un lasso di tempo tanto più limitato?

In questo senso si può affermare che, dal punto di vista degli antagonisti, *il limite del riformismo è la morte* che, per la cancellazione delle singole esistenze, ristabilisce continuamente la tensione-riserva.

¹⁵ Cfr. B. Brecht, *Del rispetto*, in Id., *Me-ti. Libro delle svolte* (1965), Roma, L'Orma editore, 2019, p. 32: «I piccoli mutamenti sono i nemici dei grandi mutamenti». Cfr. anche F. Fortini, [1955], in Id., *L'ospite ingrato*, cit., p. 875, dal quale probabilmente Giudici trae la citazione: «come dice Brecht, i "piccoli mutamenti" sono nemici dei "grandi mutamenti"».

Certo, si dirà, sono argomenti-limite; ed è vagamente capzioso, si aggiungerà, giustapporre ragioni biografiche individuali a quelle di una trasformazione a lungo termine della società. Ma – rinunciando a controbattere, fra l'altro, che la società si verifica negli individui e che l'operare collettivo ha anch'esso limiti analoghi a quelli dell'operare individuale – cerchiamo pure, con accresciuta cautela, di vedere le cose più da vicino.

Domandiamoci, per esempio, se il carattere ormai prevalentemente convenzionale delle sovrastrutture e la loro sfasatura rispetto alla copertura aurea strutturale non comportino un ulteriore pericolo, tale da compromettere seriamente anche qui vantaggi di «concretezza» che l'azione riformista è spesso in grado di accampare.

Come si è osservato, lo svuotamento delle forme istituzionali coincide con la decadenza del sistema e con lo sviluppo di ideologie apologetiche incaricate di sostenerle e affermarne la costante validità. Accade così che le forme istituzionali, già costituenti rispetto alla realtà che è supposta sottenderle una specie di linguaggio secondo (o metalinguaggio) avente per oggetto la realtà medesima, danno luogo a un linguaggio, diciamo, ulteriormente-secondo – un meta-metalinguaggio – avente per oggetto non più la realtà ma quello che dovrebbe essere il discorso sulla realtà. Siamo biblico *vanitas vanitatum*, ossia – per rifarci al testo ebraico, onde evitare il travisamento della Vulgata – a un tipico *hebel habalim*, fiato dei fiati, vapore dei vapori: ossia a un fiato che non è fiato di essere vivente, ma fiato di quel fiato, a un vapore che non è vapore d'acqua in ebollizione ma vapore di quel vapore.¹⁶

La forma istituzionale diventa, insomma, fine a se stessa, e il suo funzionamento incide sempre più scarsamente sulla realtà; la forma istituzionale finisce per assomigliare a una macchina che gira a vuoto, a una macchina inutile; la sua capacità di differenziazione e organizzazione tende precipitosamente allo zero. In ragione diretta del progredire di questo fenomeno si assiste contemporaneamente ad una misvalutazione dei fatti sostanziali e ad una sopravvalutazione abnorme delle procedure: la sovrastruttura viene promossa a struttura di secondo grado, esprimente a

¹⁶ «Non vorrei aver l'aria di ostentare una conoscenza dell'ebraico che non ho. Rimando pertanto, per l'interpretazione del celebre passo dell'*Ecclesiaste*, alla pag. 58 del libro di Robert Aron, *Gli anni oscuri di Gesù*, pubblicato in traduzione italiana presso Mondadori». Nota di Giovanni Giudici apposta in calce al dattiloscritto.

sua volta una ulteriore sovrastruttura, e così via, almeno tendenzialmente, ci si allontana sempre di più dalla realtà delle cose. Il sistema delle convenzioni non ha più per oggetto che sé stesso.

L'operazione vanificata al livello sovrastrutturale e sovra-suprastrutturale vanifica a sua volta la pur sincera volontà di riforma. A tale livello, infatti, le capacità di assorbimento del sistema diventano praticamente illimitate data la sempre maggiore convenzionalità delle tensioni differenzianti: ogni estremismo è verbale, e la volontà di riforma decade in empirismo e trasformismo o, nella peggiore delle ipotesi, in disperata indifferenza, in mortale inerzia. A tale livello ad ogni formulazione ideologica è riservato un destino per molti aspetti simile a quello toccato alla parola «benpensante» quando una prassi non la sostenga e l'autentichi, o addirittura non la preceda.

Radicalmente il problema di nuove forme organizzanti e differenzianti si presenta a partire da zero; e in termini, evidentemente, di potere. Ma constatare semplicemente come il problema si presenta, non significa certo impostarlo, né tanto meno impostarlo nel modo corretto. E fin qui il nostro discorso è stato di natura metapolitica: mentre il problema è di natura politica e va posto in termini di prassi, ossia su un terreno ben diverso da quello di un articolo, scritto per giunta da un uomo di lettere.

Ma, se oggetto del nostro discorso è stato lo svuotamento delle forme istituzionali dei nostri limitati universi e se il problema posto è quello di forme istituzionali nuove operativamente più attendibili, è da vedere quale debba essere, tra la quasi-morte delle forme presenti e la non-nascita delle venture, il giusto atteggiamento nei confronti delle prime.¹⁷

Credo di averlo già suggerito con «sospensione di riconoscimento» che, dando luogo alla possibilità di una loro gestione ironica, dovrebbe consentirne in tanto e in quanto sussistano ancora come mediazioni del potere una utilizzazione residua, distaccata, al tempo stesso oggettivamente efficace e soggettivamente innocua.

¹⁷ Situazione, questa, assolutamente inquadrabile entro quella crisi definita «interregno» da A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, cit., p. 311: «il vecchio muore e il nuovo non può nascere».

Come questa gestione ironica delle forme istituzionali possa configurarsi cercherò di chiarirlo, sia pure per indiretta analogia, nel discorso che segue e che è dedicato ai rapporti tra forme istituzionali della poesia e fare poetico.

Andrea Zanzotto

Il castello di Atlante e la lingua delle dame

«Spirali», III, 2, febbraio 1980, pp. 51-2

Autentica tappa fantasma del capitolo autoesegetico ora raccolto nella sezione *Prospezioni e consuntivi* del «Meridiano» Mondadori, *Il castello di Atlante e la lingua delle dame* si ricollega idealmente all'intervista *Su «Il Galateo in bosco»* che nella sua prima redazione figurava, con il titolo *Lalangue, il dio birbante*, proprio all'interno della medesima rivista, «Spirali»: vale a dire il «giornale internazionale di cultura» fondato nel 1978 da quell'Armando Verdiglione balzato poi agli onori della cronaca come «il più grande imbroglione esistente».¹⁸

Lo stato di dispersione del testo non è però integrale: nella nota delle *Poesie e prose scelte* dedicata all'intervista di cui sopra, Gian Mario Villalta informa della presenza di questa trascrizione, frutto di un «incontro avvenuto il 17 marzo 1979 presso la casa editrice Feltrinelli, nel corso del quale Zanzotto parlò diffusamente di questa sua opera».¹⁹ Dove *Lalangue, il dio birbante* predilige il versante psicanalitico, *Il castello di Atlante e la lingua delle dame* indaga invece i «graffiti storico-geografici della militarità/terrore/irrealtà» in rapporto a quella «corrente» o «coro» di «citazioni e ricitazioni» che è (o sarebbe) la letteratura.²⁰ Dove quello si basa su una scrittura tanto più involuta quanto più si fa analogo dei versi, questo – forse in virtù della sua prima forma, orale – è a un tempo più ammaliante e più disteso.

Tra i riferimenti più significativi di questo testo che – è il caso di ripeterlo – si regge sui «fantasmi» e sulle fantasie, andrà citata almeno la compresenza dello «stillicidio» di una guerra che prosegue oltre se stessa e dell'immarcescibile ed evanescente «castello di Atlante» dell'«iperletteratura». In quella convergenza di tempi e di luoghi che, insomma, richiamano pressoché immediatamente uno dei centri

¹⁸ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Roma, nottetempo, 2007, p. 25.

¹⁹ PPS, p. 1729.

²⁰ *Ibid.*

già della *Beltà*: l'Ernst Bloch del *Principio-speranza*. La parafrasi è insieme calviniana e ariostesca, senza dubbio, e interseca il *Furioso* a quel *Castello dei destini incrociati* che già si segnalava come fonte di ispirazione per l'allegoria di storia come "partita a carte" che popola molti luoghi zanzottiani – e, nel *Galateo*, *Diffrazioni*, *eritemi* in particolare.

L'operazione che presiede alla raccolta del 1978 e alle sue differenti sezioni (entro cui troneggia, con metafora ancora ariostesca, l'*Ipersonetto*) si glossa, peraltro, e si chiarifica. L'incombenza psicostorica degli ossari si confonde con la loro retorica insistente e serpeggiante, storicamente situata ma anche più generalmente favolistica. In una memoria sospesa tra il prenatale e l'infantile, l'immagine fantasmatica di un «re da carte da gioco», per l'appunto, assume le fattezze che le conferiscono i proclami pseudo-dannunziani ma anche le figurazioni folcloristiche di un Orco o, di strato in strato, dell'altrettanto spettrale «Missier grande» di serenissima memoria. Così come l'immagine mesmerizzante di un mutilato narratore che, trapiantato dalla *Ballata* di Coleridge all'*entre-deux-guerres*, contribuisce a creare un clima da «selva di favole» orride e ammalianti, personali e collettive.

Zanzotto assume in questo intervento alcune delle sue movenze più tipiche. Innanzitutto, l'evocazione di una linea veneta che, da Trissino a Bembo, da Folengo a Gaspara Stampa fino all'ambiente della pittura, testimonia di quella possibilità di sopravvivenza nella devastazione che è la creazione artistica. Ma anche l'idea di un italiano come lingua in fuga, di stampo assolutamente convenzionale o, per dirla ancora meglio, «delle dame» – esemplarmente distillato nei versi del *Furioso* e della *Liberata* snocciolati nei filò. Così come la jakobsoniana «posizione metonimica» di quell'io (non meno «fantasma») rispetto al proprio saggio di esistenza di una voce; e, insieme, della materia del *Galateo* rispetto a quella della «trilogia» che apre.

Zanzotto, insomma, si conferma anche in questo caso capace di compiere, nei confronti di quella «storiografia ultima» che è la poesia, l'analogo (non l'identico) gesto contropelo del materialista storico benjaminiano, che rinviene nelle rovine dei tempi i suoi *Topinambùr*; ovverosia le tracce di un «che fare» (o meglio: di un «trovarsi a fare»), ancorché modificato o neutralizzato nell'opera d'arte.

*

[Questa è la trascrizione della prima parte dell'intervento fatto da Andrea Zanzotto nel corso di un incontro letterario avvenuto presso la redazione romana della casa editrice Feltrinelli il 17 marzo 1979 in occasione dell'uscita del suo *Galateo in bosco*. A questo incontro sono intervenuti inoltre Domenico Dante, Sergio De Risio, Ferdinando Falco, Filippo Ferro, Ruggero Guarini, Cesare Milanese, Nicola Paniccia, Jacqueline Risset, Gianni Toti. Di Zanzotto sono usciti *Sonetto dell'amoroso e del parassita* e *Lalanguè, il dio birbante* in «Spirali», 3 e 10].

Devo riconoscermi messo con le spalle al muro nel discorso di Milanese, in rapporto a numerosi aspetti di quello che mi son trovato a fare – non dico neanche «ho cercato di fare»: e tutti i temi che ha toccato meriterebbero di essere sviluppati uno per uno perché si veda come s'intersecano o si dividono e respingono incessantemente fra loro. Quanto al problema dell'euforia: essa non è mai veramente piena, non è la serena oblatrice di qualche cosa di buono, stabile, confortevole. C'è in essa un indecidibile, che però porterebbe il segno dell'euforia. Se fosse euforia pura morirebbe là. Non può non riconoscersi come euforia e non può non scavarsi una traccia come euforia. Nello stesso tempo cade al di fuori di se stessa, non cessa di misconoscersi, di rinnegarsi. Si presenta così una volontà di riscrivere all'infinito le stesse cose e le stesse situazioni, proprio perché il momento euforico si rivela poi un *Ersatz* e basta.

Angoscioso è anche il problema degli strumenti per captare questi «fili euforici» e farli nostri. L'io fantasma che si appropria di questi fili di euforia in realtà si trova a non avere nulla a che fare con essi e si trova in posizione metonimica ogni volta rispetto a quanto sembrava compiuto; è cacciato fuori dal libro in continuazione, letteralmente respinto. Ho sentito tutto ciò specie in quest'ultimo libro perché è cresciuto insieme con altri due che in qualche modo lo sminuivano; che si stanno svelando, che non so dove mi portino, che sono molto diversi dal *Galateo* pur riferendosi a esso. Essi già fin da ora si presentano come sondaggi metonimici di un campo che già si «disgràvita» da quello, pure adiacente, del *Galateo*. Non si tratta di trilogia in senso tradizionale ma di tre rami di un albero che non esiste se non nella divaricazione di questi tre rami.

Ora vorrei ricordare qui, a parte la questione letteraria, un fatto che è per me incombente, reale e giornaliero: la presenza degli ossari nella mia vita. Essendo nato

in una zona che era stata proprio al centro delle battaglie del 1915-'18, mi sono trovato letteralmente ossessionato già nella primissima infanzia dalla immensa retorica della guerra vinta, che tuttavia nella sua ingenuità non aveva nulla di retorico. Un alone sacrale si legittimava? E il sacro cos'era? Era questo sangue realmente versato, non la vittoria o altro. Ricordo molto bene, prima ancora che gli ossari fossero eretti, le mille storie di ossa disperse ovunque, e di granate inesplose. Bambini miei coetanei perdevano le mani perché giocando sul greto del Piave incappavano in granate e le facevano esplodere. Questo stillicidio del continuare della guerra dopo la fine della guerra, che si protrasse fino agli anni Trenta, accompagnava nel frattempo l'entrata delle memorie belliche nel folklore favolistico locale. In vari modi si facevano sentire sempre i Comandi Supremi, quelli che vengono da non si sa dove... E che diffondono Bollettini... La comicità involontaria del Bollettino della Vittoria ripetuto ovunque e in continuazione: «... Sotto l'alta guida di Sua maestà il Re, duce supremo...»: si pompava Vittorio Emanuele III, notoriamente piccolo, fino a farlo diventare una specie di Messer Grande o di orco. E così potevano sentirlo tanto il bambino quanto il soldatino morto per lui, in un'oscura favola. Si formava il fantasma di un re da carte da gioco, fiabesco, ambiguo: qualche cosa di malvagio, d'imprevedibile e tuttavia affascinante, un essere, un *quid*, destinato a muoversi in una favola. E io non potevo vivere la guerra come una specie di memoria prenatale, di memoria «reale» ma pur dissolta in atroce e gloriosa fiaba. Della guerra tutti parlavano tanto che avevo la sensazione di esserci stato io presente. Mia madre era rimasta di qua del Piave (nella zona occupata) mentre mio padre con l'esercito era al di là che combatteva per attraversare il Piave, e appunto questa specie di ricongiungimento simbolico dei due «poli» divisi dal fiume mi aveva realmente già in anni lontanissimi colpito. Dicevo: se mio padre attraversando il Piave fosse stato ucciso, non sarei nato – discorsi sempre filtrati dal misterioso sovrappiù di vitalità che c'è nella mente dei bambini. Poi, nonostante la retorica dannunziana...

Ecco un punto essenziale: D'Annunzio ha scritto anche la *Canzone della Sernaglia*, subito dopo la battaglia di attraversamento del Piave. C'è un paese ora che si chiama Sernaglia della Battaglia dove ci sono stati morti in quantità: là si verificò a fine ottobre del '18 lo sfondamento che provocò il crollo del fronte austriaco. La retorica dannunziana aveva steso una specie di velo sopra tutto il territorio, per cui tutti

i monumenti ai caduti venivano concepiti secondo un cliché strettamente dannunziano. Ne scaturivano corpi di giganti in torsione, con abbondanza di uccelli araldici ed enfiagioni varie. Al contrario la toponomastica si riformulava secondo la brutalità dell'esperienza reale. Quindi non si diceva «l'isola dei caduti», o degli eroi, ma «l'isola dei morti», non «la valle dei salvatori della patria» ma «la valle dei morti». Nel Montello si è conservata una toponomastica brutalissima proprio perché la gente toccava con mano giorno per giorno, e moriva, anche dopo la guerra, moriva di miseria, tra l'altro.

Prima che si ricostruissero i paesi lungo il fronte, per anni e anni, fino a metà degli anni Trenta, esisterono baracche – baracche provvisorie che erano state messe là in sostituzione delle case distrutte dalla guerra; e molta gente viveva nelle baracche. C'erano poi innumerevoli mutilati. Mi ricordo che al mio paese c'era una medaglia-d'oro che aveva non so quante lesioni: era cieco, era storpio, insomma era una specie di collezione di mutilazioni di ogni genere, tuttavia apriva la bocca e parlava; e in un certo senso ammaliava, e anche atterriva. Ricordo che mi padre da buon socialista (pur combattente anche lui) si era subito preoccupato per la sorte dei mutilati favorendo iniziative di tipo cooperativistico grazie alle quali questi sventurati potessero trovar modo di lavorare (come panierai, ecc.). Infatti i «Comandi Supremi», appena vinta la guerra, si erano resi latitanti per quel che riguardava la sopravvivenza fisica di questi eroi e di tutta la buona gente.

Tutti questi elementi si coagulavano in storie nel senso più sotterraneo, torvo, infame, contraddittorio, e si scomponavano poi nella fantasia, e si ricomponavano in vastissime e capillarizzate selve di favole: ché, appunto, tali divenivano i racconti di esperienze di ogni genere. Ognuno si costruiva il suo tragico epos personale, e lo arricchiva ripetendolo. Ricordo anche tutte le manifestazioni memoriali a cui ci portavano incolonnati: e ghirlande di qua e bandiere di là e comunque sempre morte e morte, sangue e sangue «a bigonce». Vi eravamo tuffati dentro con la testa giorno per giorno.

Comunque non dobbiamo dimenticare che là si è giocato il destino d'Europa. In fin dei conti si potrebbe dire, poi, che l'Europa è ancora divisa lungo la linea degli ossari. L'Europa ancora oggi soffre di questa spaccatura, di questa scissione. È una linea che va dall'Adriatico fino alla Manica. E basti pensare a Verdun. Massacri a non

finire che hanno superato qualsiasi fantasia, proprio perché anche massacri alla baionetta, guerra di stampo antichissimo che sopravviveva mentre si annunciavano tipi di guerra più modernamente micidiali. È un insieme di fatti indagati in modo non ancora soddisfacente; e che comunque continuano a pullulare sempre, vivono come una specie di ferita non rimarginata o fonte di fantasmi. Fantasmi in cui si riscoprono strutture del profondo collettivo attraverso quell'orrido dramma.

Poi per me si sovrapponeva paradossalmente a questa realtà il mondo dell'iperletteratura, degli umanisti, non separabile. Appena mi è capitato di avere un po' di maggior luce sulla realtà, di uscire dalla guerra come mia infanzia personale, si è verificata anche la riscoperta di quel luogo d'incanto, veramente, di quei veri castelli di Atlante che erano le abbazie e le certose perdute in questi boschi. L'*Ipersonetto*, quella serie di sonetti, ha quasi il posto del castello di Atlante nella selva che è il libro. Dell'abbazia esiste qualche residuo. È andata distrutta proprio nella Prima guerra mondiale; mentre la certosa, molto più ampia e bella, è stata distrutta dal Bonaparte (ci sono qui anche ricordi di quelle bufere, decisive nella storia pur esse).

In ogni caso in questi luoghi dove si celebrava il rito umanistico nel mondo più raffinato, perfetto e anche *nonchalant*, direi (diventato quasi una parte integrante e del bosco e del contesto umano che c'era intorno), si precisava sempre più un grande fantasma che era presente accanto a questo fantasma di morte. Non fantasma di vita, questo, ma quasi di fuga immobile, di un «campo *autre*» attraverso il quale si arriva in luoghi che per altre vie risultano inaccessibili.

Vorrei ricordare inoltre che questo quadro ha un legame molto stretto con la storia della lingua italiana, perché le grandi contese sulla lingua nel Cinquecento si svolsero in questi paraggi. Il Trissino, il Bembo e altri protagonisti vissero tra Venezia, il Montello, Asolo, Vicenza. Folengo aveva lavorato in quel di Padova ed è sepolto a Campese, vicino a Bassano. Il Colonna, autore del *Sogno di Polifilo*, è fra Treviso e Venezia. Là erano fioriti molti latinisti, come il Flaminio e Girolamo da Bologna. Sul Montello, di fronte a Collalto, aveva sognato Gaspara Stampa. E poi quell'enorme ondata creativa della pittura che ha riassorbito questi paesaggi e li ha irreparabilmente proiettati dentro una specie di *mise en abîme* senza fine, di quadro in quadro, potremmo dire. L'Italia sopravviveva creando, anche se devastata dalle grandi guerre del Cinquecento, dalla peste, dalla fame. E creava anche degli anticorpi per cui

nonostante tutto si continuava a fare cultura, e grande cultura. Nel Veneto ciò si verificava sotto la tutela improbabile, incerta, dei Veneziani: che ora si ritiravano, ora comandavano, ora riducevano la loro presa sulle varie zone, ora si trovavano con la fedeltà intorno, ora con il tradimento; e che certamente rubacchiavano molto più di quanto dessero. Ma è difficile fare poi il conto se si considera globalmente lo scambio di valori umani e culturali.

Nel tramonto di quest'epoca e tra i bagliori dell'incipiente Controriforma è poi stato scritto sul Montello quell'incredibile compendio e intreccio di finezze e oscenità che è il *Galateo*. Della Casa vi ha presentato una collezione di situazioni sgradevoli; è andato alla ricerca di quanto si potesse immaginare di più fastidioso, per mettercelo sotto gli occhi e per codificarne un esorcisma del tutto improbabile. Un oscuro e fiammeo sarcasmo vi domina. Memorabile è il rilievo da lui dato a una «metafisica dello sbadiglio» che sta all'interno del mondo aristocratico e del mondo anche letterario. Immaginiamo che, dove mancasse un Ariosto leggente, come alla corte estense, gli sbadigli sbocciassero in continuazione intorno ai sonetti e alle altre creazioni letterarie. Si trattava di un feroce correttivo, di una ferocia interna anche all'eleganza.



Ma in questa società, in cui pure operava anche un tipo come il Ruzante e non si avevano peli sulla lingua di fronte a nessun fatto, si verificarono tuttavia quei fenomeni che portarono l'italiano verso la sua posizione quasi di lingua in fuga verso l'alto e verso il bel canto. L'italiano stava già sistemandosi pian pian come lingua del bel canto

e lingua «delle dame», secondo la definizione di Carlo V, che appunto diceva di usare lo spagnolo quando voleva parlare con Dio, il tedesco con il cavallo, il francese con gli uomini e l'italiano con le dame. Con le dame: si riferiva alla gentilezza «cortegiana» di quel mondo in cui una ritualizzazione teneva lontani gli sbadigli e gli sbrodolamenti di naso, che però esistevano, come non cessata di sbrodolare il sangue. E l'italiano riceve forse il suo massimo impulso a essere lingua di canto, che è canto totale, in Ariosto sopra tutto; e dalle ville e dalle abbazie dilaga in mezzo al popolo. Perché certo si parlava il dialetto (in queste zone, entro le quali lo parlo anch'io, non è cambiato molto, ed è rimasto piuttosto arcaico e marginale rispetto alla venezianità), ma tutti capivano Ariosto e Tasso. Quindi, se è vero quello che dice De Mauro, cioè che al momento dell'unificazione del paese solo una frazione minima, il due e mezzo per cento degli italiani, era in grado di capire l'italiano, per la questione di capirlo come lingua del bel canto e lingua cantabile e lingua anche di racconti popolari, come lingua tecnica anche del passatempo, e di un passatempo di alto livello, credo che bisognerebbe cambiare un po' il discorso. C'erano numerosissimi contadini che magari crepavano di fame ma chiamavano i loro figli Orlando, Armida, Erminia, ecc. Basta guardare i registri delle nascite; e ci sono testimonianze numerosissime.

In proposito, mi è capitato un episodio meraviglioso. Vicino a Belluno, e precisamente a Mel c'è il castello di Zumelle, che è assai ben conservato. Probabilmente è un vecchio caposaldo romano, situato in una zona del tutto ariostesca; dentro c'è un'osteria. L'ultima volta che l'ho visitato mi hanno detto: «Adesso l'osteria si chiude perché l'Armida ha deciso di cambiar mestiere». Ancora oggi c'è una sia pur vaga eco di questi nomi. Esisteva dunque una ostessa che si chiamava Armida dentro un castello che potrebbe essere tranquillamente il castello di Atlante, perché visto in una certa incidenza «Da lungi par che come fiamma lustrì / [...] / che non vi può né ruggine né macchia».²¹

²¹ Mi permetto di correggere la trascrizione originale («Da lungi par che come fiamma / lustrì / ché non vi può né ruggine né macchia») per due ordini di motivi. Il primo riguarda l'evidente *lapsus* che porta il trascrittore a troncare il primo endecasillabo in un novenario; il secondo, decisamente più indicativo, riguarda l'omissione dei versi mancanti tra *Orlando Furioso*, II, 42, 1 e II, 43, 2; fatto che permette di mettere in luce un particolare aspetto della pratica citazionistica di Zanzotto. La fusione delle ottave, operata con tutta probabilità per la prossimità semantica e narrativa che cinge le due strofe, sembrerebbe infatti segnalare una tecnica mnemonica tipica dei *Filò*.

In certi momenti è proprio così. È anche vero poi che il castello di Atlante è il castello della follia personale di Ariosto, se ben ci giriamo dentro. Tutto vi è possibile. Follia di Ariosto e follia di Tasso vanno insieme per paesi e boschi e nomi. Ecco, questi erano più o meno i temi di storia personale e di deriva interna e collettiva che mi portavano a vedere in questo modo la mia terra, che il Montello chiude a sud. E il mio libro è nato per accumulo. Io mi sono trovato ad averlo accumulato giorno per giorno senza neanche sapere se esistesse o no, come sempre mi capita; ero molto incerto anche su dove stavo andando o non andando o regredendo, regredendo proprio nel senso dello scrivere cose rimasticate e inutili; tanto, non si sa mai. Poi riprendendo in mano queste carte, vedo che si richiamano fra di loro; questi componimenti si attraggono, si calamitano. C'è una specie di montaggio che si produce quasi per spinta endogena. Forse qualcosa funziona, allora.

Questa volta mi son sentito anche di concedere di più a degli elementi grafici. Uno dei motivi? In questi boschi dove si sta consumando l'ultima degradazione per dissennata incuria e per l'invasione di ville orribili (ben diverse da quelle di altri tempi) c'è tutto un «iconeggiare» di cartelli i quali, mentre si cammina, magari pensando al testo, piovono davanti come bolidi dentro il testo. Diventano segni d'interpunzione in quello che si sta scrivendo, anche interpunzione sgradevole: eppure con una sua funzionalità. Gli incerti *Holzwege* heideggeriani si decidono e si recidono di fronte ai cartelli con la scritta «proprietà privata».

Infine, la lingua e il fatto *langagier* che la sottende, questo brusio profondo, qui sono tutt'uno con l'insieme di rumori peristaltici anche della terra, carsica e vivente di numerosissime correnti sotterranee che sbucano qua e là e poi scompaiono. Però stranamente questo è un Carso ricco di verde, al contrario del vero Carso, che è più brullo, più petroso. Queste doline anche adesso in parte si conservano ricche di vegetazione e danno la sensazione di imbuti che sprofondano all'infinito, fino alla faglia della crosta terrestre, appunto quella che fa tremare la terra dalle nostre parti.

Forse qui ho fatto solo dell'autobiografismo, non mi sentivo assolutamente di parlare, di aggredire quello che... *Uno* è troppo vicino alla sua secrezione («reo» di essa) per poterla poi definire, inquadrare entro delle coordinate. Io mi fermo qui in questi paraggi della scrittura.

Ungaretti. La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia

«Paragone», XXII, 254, aprile 1971

È nota la distinzione operata da Zanzotto tra un polo-Artaud e un polo-Mallarmé: «due linee a un tempo parallele e perpendicolari», solo in apparenza situate alle due estremità del campo letterario novecentesco, realmente implicanti ogni scrittura in un'intersezione indistricabile.²² Per esplicitare questa distinzione tra lingue *infere* e *supere* – proiettanti cioè sulla «scena del corporeo» o, per converso, sulla sua dissoluzione nel verbale –, Zanzotto parte dall'esperienza poetica che più di tutte sembra guadagnare un improbabile centro nel reciproco neutralizzarsi delle sue spinte centrifughe e centripete, secondo la già individuata archetipologia del «fuori»: quella di Giuseppe Ungaretti. Di conseguenza, la critica è usata rifarsi alla *Testimonianza* (1979-1981) contenuta in *Fantasie di avvicinamento* come luogo della sua prima formulazione; e a *Tra ombre di percezioni «fondanti»* (1990), ora all'interno di *Prospezioni e consuntivi*, come conseguente «tentativo di poetica lampo»:

La genesi di questo scritto risale alla trascrizione di un testo di una conferenza, tenuta a Bologna nel 1989, dove Zanzotto approfondiva l'interpretazione di Ungaretti già proposta al convegno di Urbino del 1979 [...] che pone il poeta dell'*Allegria* entro un campo di tensione rappresentato da Artaud e Mallarmé, intesi come estremi di una polarità tra corporeità e astrazione. [...] Con il titolo *Tra ombre di percezioni «fondanti»: Artaud e altri (appunti)* avrebbe dovuto comparire in *Fantasie di avvicinamento*, che contiene un altro scritto su Artaud di precedente composizione. Non sarebbe stata però una collocazione adeguata: non si tratta di un intervento critico su Artaud in senso stretto, ma di una riflessione sulle poetiche novecentesche.²³

Non può che stupire, dunque, il rinvenimento di un 'disperso' – ma tra le pagine di una rivista non certo di secondo piano, qual è «Paragone»; e in compagnia di un

²² M. Manara, *Diplopie, sovrimpressioni*, cit., pp. 124 e segg.; A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, cit., pp. 52-3.

²³ PPS, p. 1737.

amico d'eccezione, qual è Giovanni Raboni – perfettamente a tema, e per di più redatto quasi dieci anni prima delle date canonicamente assunte.²⁴ Per certi versi, si dovrà ammettere che *La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia* sembra davvero circoscrivere un «avvicinamento» alle posizioni poi magistralmente espresse negli interventi antologizzati: se non altro perché si delineano, in termini sinceramente saggistici ovvero tentativi, le motivazioni storico-critiche di siffatta «topografia» – che, da un iniziale punto di contatto storico-letterario (la presenza di Mallarmé nella poesia di Ungaretti) urta, per contatto, l'«ustione» artaudiana già oggetto di quel *Combustioni e residui* datato 1968 e pubblicato per la prima volta nelle *Fantasie* del 1991. Ed è, peraltro, proprio all'interno di questo saggio – complice anche il suo titolo – che si delinea per la prima volta una sensibilità auto-bio-grafica (da «patire» in entrambi i sensi). A partire, cioè, dalla tensione prodotta tra «bellezza» e «verità», «forma» e «variante-variazione»: ovvero tra «mito dell'autobiografia» e «autobiografia di un mito». E sarà curioso ritrovare in questo Zanzotto un inedito lettore stilcritico delle avversative ungarettiane: se non altro per la magistrale appropriazione che, soprattutto nella prosa, risulterà in quel vero e proprio tormentone logico-epistemologico che è stato definito «modulo concessivo-limitativo».²⁵

Ungaretti. La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia rintraccia in definitiva le ragioni anonime e anonimizzanti che dispongono Zanzotto a fare corpo (e corpo a corpo) con la parola, a «raccordare» l'io con il non-io. Per dirla con Klossowski: la *Stimmung* è un'emozione materiale; l'identità, un fatto sostanzialmente fortuito. «Le forze centrifughe non fuggono per sempre il centro, ma vi si accostano di nuovo per allontanarsene da capo».²⁶

*

Pochi autori hanno sentito come Ungaretti la necessità di trapassare, bruciare la pagina con l'ustione traumatica o la saettante freschezza del vissuto, nella sua fuga in avanti tutta costituita di momenti-essenze (isolati, strappati via nell'individuazione,

²⁴ Cfr. G. Raboni, *L'attesa di senso (inizio di un saggio su Ungaretti)*, «Paragone», XXII, 254, aprile 1971, pp. 35-45.

²⁵ Cfr. L. Cardilli, *Dal lacanismo all'esemplificazione testuale*, cit., p. 276.

²⁶ P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Gallimard, 1969, p. 107.

anche se sotterraneamente connessi tra loro), e insieme la necessità di porsi di fronte alla pagina come a un fatto, a un luogo, «diverso»: con un atteggiamento di preparazione alla sorpresa, all'imprevedibile che dalla pagina poteva scaturire, originando «limpida meraviglia» ma anche una sfumatura d'inquietudine. Quasi che la pagina, sulla quale soltanto si realizzava una traccia dell'«ordine», della «forma» (ipotizzati da Ungaretti, al limite, come partecipi della trascendenza), rappresentasse un modo della realtà destinato per natura e sfuggire a quelle possibilità di presa, o almeno d'impatto, che sono proprie del vissuto nella sua «corporeità». Era stata in primo luogo la presenza di Mallarmé, ovviamente, a stimolare con violenza in Ungaretti il sentimento di questa seconda necessità, che poi si era per lui risolta nel recupero di tutta una tradizione «illustre»: ma in una luce prospettica molto più ricca di ambiguità di quanto possa essere sembrata, e fratta da deficit, da intermittenze, da smarrimenti. Mentre in Mallarmé e altri il cammino verso la pagina diventava irreversibile, e forme-ordini si costituivano in uno spazio assoluto anche nel suo negarsi, scaturivano da un lavoro nel vuoto «autonomo» come ristrutturazione di elementi post-vissuti (a-vissuti), in Ungaretti questa fenomenologia è intravista, anche nel fascino che esercita, con una punta di diffidenza, quasi di timore; la ripresa di contatto con la vita-ustione-immediatezza è per lui irrinunciabile, perché connessa a quel «porto sepolto» da cui, anche se oscure, provengono le prime sicurezze. Ungaretti vede allinearsi alle spalle del mallarmeismo quella tradizione che ha indicato le possibilità aperte alle forme nel proprio puro «luogo»: dove le parole, sia lungo la deriva analogica dei significati, sia lungo quella fonico-musicale dei significanti, compiono il gioco della loro vita, le sue giostre di cui sfuggono le leggi. In quel luogo sembra quasi che le forme si autogenerino dopo aver tratto inizialmente forza dal vissuto; e dopo averlo più o meno apertamente dimenticato, smentito, finiscono per riverberare sopra di esso un'altra luce, ardua e totalizzante: ma in modo quasi gratuito e da una lontananza che rivela affinità col nulla, anche nel contrapporglisi. Sembra che, per ritrovarsi (forse) tra quelle costellazioni di forme-certezze la «vita d'un uomo» debba negarsi, in qualche modo. La «pagina» è lontana dal leopardiano «punto acerbo («che di vita ebbe nome»)). Così Ungaretti, anche se non può mai rinunciare a fissare quel cielo (l'«ossessiva mira») con il suo particolare tipo di stabilità-rischio, non riesce e non vuole affidarglisi, non diviene mai illustre», ha sempre bisogno del ricontrollo

selvaggio, resta dentro alle origini perdute nella loro miseria, nella loro situazione di emergenza minima, in cui anche il detto resta minimo, nonostante la violenza del suo porsi. Perfino nella *Terra promessa* l'idea raggiunta a barlumi nella pagina, essa che è la più perfetta negazione del nulla, deve «rifremere» nella «breve salma» per non vanificarsi; l'illusione della forma si perpetua solo perché non può essere conosciuta che «da fama», e dunque è «orribile da spoglio abisso» (fascino-inquietudine), perché non si lascia sufficientemente documentare e vivere, è come infestata dal vuoto che le sta intorno: tuttavia il poeta non distrarrà «da lei mai l'occhio fisso».

Lo stare nel vissuto di Ungaretti si differenzia però radicalmente da posizioni come quella di Artaud, che si potrebbe, per certi aspetti, collocare al polo opposto di Mallarmé (in questa topografia). Artaud parla della poesia come di segni, gesti, provenienti da qualcuno che stia sul rogo e pronuncia in definitiva un primato della corporeità, significante di per se stessa. Arriva, in ogni caso, al rifiuto violento dello stile (forma-pagina) quale inevitabile mistificazione, a tutti i livelli; il suo pur immenso dire vorrebbe essere un non dire, tale è in lui l'ossessione della visceralità corporea. Ungaretti sa invece che è possibile il paradosso della parola che è se stessa e insieme corpo-pietra, fin dalle origini, perché partecipa del corporeo, del vissuto, come faglia intrinseca alla natura di esso. Ungaretti sa che la parola non solo ha i titoli di forza che le provengono da questo essere «scavata come un abisso» nel vissuto (particolarissimo e connotante trauma fra i traumi), ma, egli sa che essa più paradossalmente ancora si rivela fin dal suo primo apparire come partecipe di un ordine-rischio connessi all'«altro spazio», in cui è destinata ad avere la «sua» storia. Le parole ungarettiane conservano la minimalità di ciò che è «impossibilmente» strappato alla firing area, sono annotazioni su carte «qualsiasi» come è «qualsiasi» chi le scrive, sono vere propaggini fisiche di una fisicità, «autobiografica» come detrito, residuo, eccezionale solo perché di apparenza improbabile, sono propriamente fiches pascaliane (opposto della «pagina bianca» e del suo mito): ma subito si trasfigurano come in un'agnizione, divengono allusioni alla pagina, pur restando se stesse. Si tratta di annotazioni prese su «foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute...» (e non si può qui non ricordare il recente componimento di Montale che stupendamente tocca un tema analogo); ma uno di quei foglietti, datato Locvizza 2 ottobre 1916, porta già, nella sua frammentazione binaria, la coscienza dei poli tra i

quali si istituisce l'atto poetico ungarettiano, con preminenza finale del «ritorno». Al principio del componimento l'immagine dei poteri del «delirante fermento» verbale entro il suo giro appare in una luca che in questo momento è senza misteri: «Poesia – è il mondo l'umanità – la propria vita – fioriti dalla parola»: si delinea la restituzione di tutto il quadro della realtà dentro la pagina, fino al punto massimo, la restituzione della «propria vita». Ma la strofa (la notazione) s'interrompe, s'impone il richiamo alla parola esistenziale, «scavata [...] nella mia vita – come un abisso». E l'antitesi tra il «propria» e il «mia» riferiti a «vita» gioca come contrapposizione fra uno splendore neutro (astraente, universalizzante, ma pur anche «unanime») e un nucleo chiuso, assolutamente individuo.

Appare a questo punto il particolare significato non tanto delle varianti come tali (che sono sempre connesse all'estrinsecazione di un qualunque atto letterario), quanto dello spazio che Ungaretti concede alla loro presenza, sempre più evidentemente con l'andare degli anni, accanto ai testi. Non importa che esse possano costituire i vari *gradus ad Parnassum*, che corrispondano al decorso di una riuscita: importa il loro non-nascondimento, la loro accettazione, anzi, come sfondo del testo. Esse mettono in luce un'inquietudine autocritica che proviene sia dal versante della parola-forma-pagina (e al limite fuga del significante) sia da quello della parola-istante-vissuto (al limite, chiusura e sprofondamento del significato). Dal primo versante si impone la presenza delle varianti per la minaccia-seduzione dell'«altro luogo», per la meraviglia-riverenza di fronte alle spinte proliferatrici (di varianti anche più perfette) che vi nascono, s'impone l'allarme di fronte al meglio non raggiunto ma forse anche raggiunto e non riconosciuto, si affaccia l'interscambiabilità e la compresenza dei risultati; dal secondo invece le varianti si presentano con non cancellabile anamnesi, connessione à rebours con l'elemento selvaggio, con l'ustione, con nucleo vivente che persino negli «errori formali» rivela la sua indecifrabilità ultima, eppure spalancata come origine di tutto il procedimento. Si ha così da Ungaretti non un'opera aperta, in progresso, ma piuttosto un'opera che si pone come tendenzialmente definitiva in ogni suo momento, pur alludendo contemporaneamente al progresso e al ritorno. Ma la preminenza accordata, come si vide, al ritorno, al ricontrollo sul vivo, porta avanti fra tutti il tema «vita d' un uomo», chiede il riconoscimento dell'intera opera come «vita d'un uomo». Nasce così il mito dell'autobiografia.

La profonda umiltà di Ungaretti, e perfino la sua esitazione, quali si rivelano in questi fatti, sono connesse al suo umanissimo bisogno della sicurezza di un «sentirsi vivo» nell'accezione più corale, più popolare, più terrena: come quando egli raccoglieva l'esistenza del compagno che gli era perito accanto, in trincea, continuando a scrivere lettere d'amore vicino a lui, quasi per lui, al suo posto. Il suo bisogno di fratellanza, di unanimità, di non distinguersi da quelli che gli vivevano o gli morivano intorno, lo spingeva a valutare la parola soprattutto in quanto «trovata» in quel «silenzio» suo, ma più ancora di tutti gli altri, e a dissimulare il privilegio drammatico di averla trovata, a mettere in rilievo gli orizzonti che la negano e la fondano insieme. La sua «mira», quindi, a livello conscio, non poteva presentarglisi, in primo luogo, che nella prospettiva dell'(auto)-biografia, nella sua accezione più umile, quasi ancillare.

Ma, nel quadro di tensioni sopra descritto, l'autobiografia vira a risolversi nel proprio mito: «L'autore non ha altra ambizione [...] se non quella di lasciare una *bella* biografia. Le sue poesie rappresentano *dunque* i suoi tormenti formali»; e subito dopo, in posizione di avversativa: «ma la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle *variazioni* del suo *animo*» (controllo e, in un certo senso, diminuzione). L'autobiografia, proprio perché doveva essere «bella» (forma, pagina) non solo diventava mito dell'autobiografia, ma, includendo la storia del suo scriversi, la quale di per sé portava fuori, verso l'altro spazio, diventava in esso autobiografia di un mito. E qui il termine «mito» suona, nel suo trovarsi in penombra rispetto a una «verità», soltanto come accenno ai due limiti di segreto che stanno al punto di partenza e al punto di arrivo. «Di *questa* poesia – mi resta – *quel* nulla – d'inesauribile segreto»: il nulla che resta di ciò che viene dal *Porto Sepolto* (schema dell'inizio, dell'inconscio che è linguaggio) svolge la sua inesauribilità dal segreto della parola tratta dai fondali, «trovata», al segreto dell'ultima modalità formale, introvabile (entrambe, seppur diversamente, obliterate), e viceversa. L'inesauribile movimento tra queste due inesauribilità specularmente contrapposte, con i suoi incidenti e varianti-variazioni, definisce il campo del mito ungarettiano ed è la verità del suo atto produttore, «poetico». Resta valido in questo senso quanto Bo diceva ancora nel 1938: «Ungaretti ha chiamato diari i suoi libri di poesia: e in realtà, bisogna intendere, sono il giornale essenziale delle forme essenziali della poesia»; ma il diario nella sua povertà di

accaduto richiede rilievo ben maggiore e, soprattutto, le forme-essenze, come aveva sempre sentito l'inquietudine ungarettiana, resistono solo nel rapporto con quella povertà, sia pure negandola. Così, la prospettiva sull'a-umano che si delinea all'estremo come *Variazioni su nulla* (e si veda anche la nota a questo componimento), come indicazione del puro «luogo» e dei suoi splendori-tenebre, si rovescia in quella del grido unanime, dentro il «grumo di sogni», nel quale si sommano la corporea densità dell'inizio e l'espansione di forme sempre più filigranate dal nulla. Si afferma così il buon diritto del titolo *Vita d'un uomo* dato a tutto il libro. «Un uomo» e poi «vita» e poi «lettura di questi due precedenti segni», e ritorno; auto↔bio↔grafia, da ripercorrere nei due sensi, da patire nei due sensi.

Al di fuori del campo creato dal suo libro restava poi l'Ungaretti più che mai soldato qualsiasi, coraggioso ed entusiasta eppure in cerca di rassicurante solidarietà, capace di mettere tra parentesi il fatto della scrittura se questa non gli testimoniava «anche qualche perfezione raggiunta come uomo». E il libro poteva ridiventare, per lui, i frammenti di foglietti dispersi, anche se, ad attimi, rilucenti come foglie al vento su cui restavano le tracce della sentenza di Sibilla.

Giovanni Raboni

La poesia di Vittorio Sereni. Le differenze

«Libera stampa», 9 dicembre 1965

Sono note le ragioni che conducono Raboni (e non solo lui) a individuare in Sereni un'esperienza poetica centrale del Novecento letterario. A ulteriore riprova, si potrebbe ricordare quanto sostenuto nelle scorse pagine circa il valore di pilastro che il percorso del poeta di Luino assume nell'architettura di *Poesia degli anni Sessanta*. È un Sereni, tuttavia, preso sempre come di taglio: il frammento sul dopoguerra a uso di tesi, l'inedito, il ristampato, il traduttore. Come se solo nel leggero fuori campo (o fuori fuoco) il critico potesse coglierne la verità della figura; ennesima prova a sostegno di una «poesia che si fa». Non stupisce, allora, che il testo che qui si ripropone – dedicato nientemeno che agli *Strumenti umani* – tenda a considerare l'opera finita sotto la luce insieme differenziale e fantasmatica delle sue anticipazioni, dei suoi «lampi d'oroscopo»; finendo per assumere, nelle bibliografie raboniane, la stessa qualità spettrale.

Apparso insieme ad altre testimonianze dedicate agli *Strumenti umani* sul supplemento quindicinale di «Libera stampa» curato da Eros Bellinelli, *La poesia di Vittorio Sereni. Le differenze* si lancia in una disamina di quella che, dieci anni dopo, Maria Corti avrebbe definito «macrotesto» – discutendone, insomma, la «struttura monologica» quale prevale sugli antefatti «narrativo-oggettuali»; nonché in una perorazione a sostegno di quella «macchina duttile» che, congegnata da Sereni, si lascia alle spalle il «riscatto» e l'afflato «civile» del decennio 'freddo' per procedere disimpegnatamente a prelevare quanti più blocchi di realtà pubblica, formicolante e insensata, per includerla nello spazio lirico-privato del poetico. È il caso della *Visita in fabbrica*, che si rivela, da poemetto 'industriale', tappa di un *descensus ad inferos* senza tempo. Confermando, insomma, a libro chiuso, quanto Raboni vi aveva intuito nel suo farsi.

*

In che cosa il libro finito, il libro effettivo degli *Strumenti umani* differisce dal suo fantasma preventivo, dall'idea di esso che in questi anni, quasi senza accorgercene, ci eravamo abituati a frequentare? È una questione solo apparentemente oziosa, adatta comunque, almeno mi sembra, al discorso liminare e veloce che l'occasione ci consente.

Io credo che la prima e principale differenza sia una differenza di struttura. Da certi assaggi, dai più grossi in senso quantitativo soprattutto (penso alla *Visita in fabbrica*, al *Male d'Africa*), ci si poteva aspettare un libro strutturato in modo narrativo-oggettuale, nel quale le singole poesie o gruppi di poesie figurassero come capitoli di una ricerca tendenzialmente «orizzontale» e unitaria, di una sorta di poema ricognitivo-dichiarativo della realtà esterna dei nostri anni. A posteriori, direi che le cose stanno altrimenti. Il libro presenta una struttura considerevolmente più audace e «moderna»: una struttura (detto con molta approssimazione) vastamente monologica, alla quale i singoli momenti figurativi risultano incernierati in modo e secondo angolazioni non tanto lontani, tanto per intenderci, da quelli dell'*Ulisse* joyciano. Si veda, p. es., il caso della già citata *Visita in fabbrica*. Vista da solo [sic] poteva sembrare uno dei traguardi cronologici di una «descrizione» del reale. Vista nel libro (e in una misura non a caso più secca e distante, quasi infastidita) è un «episodio», la proiezione spaziale e sintattica di un discorso che non cessa mai di essere essenzialmente interno, *interiore*; una specie di «discesa in fabbrica» del protagonista monologante il quale allo stesso modo potrebbe discendere (e non è detto che in altre parti del libro non discenda) anche agli inferi...

Altra grossa differenza (ma forse è ancora la stessa, secondo un'altra prospettiva). Si era potuto pensare per il nuovo Sereni – dopo il *Diario d'Algeria* e sempre sulla scorta di certe indicazioni parziali – a una specie di problematico e sottile recupero della non nata poesia «civile» del dopoguerra: come se proprio da un poeta della generazione «di mezzo» passato, perdipiù, attraverso il crogiolo di un lungo e perplesso (ironico-perplesso) silenzio, dovesse venir fuori potenzialmente riscattata e depurata dalla lontananza e quasi dall'estraneità (di uno che prende su di sé i compiti degli altri, che assume la responsabilità di promesse che non è stato lui a pronunciare),

quella poesia «impegnata», di testimonianza civile, che molti fra il '45 e il '55 avevano creduto possibile, magari inevitabile e che poi il riaffiorare di alcune verità critica, ma anche la piena delle delusioni e delle nevrosi hanno reso un fantasma rapidamente pallido e remoto, forse ridicolo. Ora questo progetto, questa funzione di riscatto sono presenti sì, nel libro di Sereni, ma non davvero come la sua scommessa fondamentale: semplicemente come una delle tante possibilità, delle tante dimensioni implicate, delle molte cariche fatte esplodere di proposito solo per una piccola parte del loro potenziale. La scommessa del libro risulta, a mio modo di vedere, ben più ambigua e totale: concerne, direi, la costruzione di una macchina altrettanto duttile, prensile e «disimpegnata» nella coscienza laica del suo costruttore, una macchina per prelevare blocchi di realtà pubblica, insensata nel suo formicolare di senso, quanta più realtà possibile, e includerla nello spazio ancora, misteriosamente ancora lirico-privato di un discorso che si vuole, che non può né dovrebbe non volersi, nonostante tutto, «poetico» secondo una proposta o immagine critica che non mi dispiace di aver avanzato, a proposito di Sereni (e magari un po' alla cieca), giù qualche anno fa.

Non facciamola uscire dal ghetto. Un poeta parla di poesia

«Tema. Attualità libraria e cultura democratica», 3, luglio-agosto-settembre 1976,
pp. 49-50, 56.

Dei dispersi saggistici raboniani (che già Luca Daino stimava, con attente ricerche, potersi quantificare nel novero delle decine, rispetto agli oltre quattromila scritti noti), *Non facciamola uscire dal ghetto* costituisce senza dubbio un caso insieme tipico ed enigmatico.²⁷ A ben vedere, all'altezza del 1976 Raboni non è più quello dell'appena congedato *Poesia degli anni Sessanta*; e non è ancora quello che (osserva ancora Daino) farà registrare, dai primi anni Ottanta, sensibili mutamenti nella sua attività critica. Questo intervento si situa dunque nel lungo interregno che separa lo squisito interprete della poesia contemporanea dal feroce iconoclasta e «re-censore»; e costituisce un documento prezioso per valutare questo transito.

Se l'argomento, infatti, è già emblematico della stagione prossima ad aprirsi – il mercato di una poesia resa sempre più marginale da narrativa e saggistica –, lo slancio è ancora quello di chi, proteso verso «qualcosa di possibile», rifugge in ultima istanza ogni corteggiato atteggiamento metapolitico, demandando la verifica di ogni possibile speculazione in merito alle ragioni storiche che vi presiedono.

*

La poesia «non si vende». Lo dicono tutti, e dunque sarà vero. Ma è altrettanto vero che la poesia «non si può vendere»? su questo punto credo che sia lecita qualche perplessità. Ginsberg si vende. Neruda si vende. Prévert si è venduto. García Lorca si vende ancora. Montale si vende, dopo il Nobel. E allora? Non si vorrà sostenere che si

²⁷ MSZ?, pp. VI-VII.

tratti, in tutti questi casi, di poeti «facili» o «orecchiabili», o comunque tali da costituire una categoria a sé...

La prima spiegazione che viene in mente è anche, probabilmente, la più giusta. I pochi poeti che si vendono sono poeti che, per una ragione o per l'altra, e comunque in modo casuale, sono arrivati fino al pubblico, che hanno rotto la sottile parete di vetro o di ghiaccio che, per antica tradizione (almeno in Italia) separa il pubblico dalla poesia. Il problema, semplice e difficilissimo al tempo stesso, è arrivare a questa rottura, a questo attraversamento dello specchio; al di là dello specchio, come nel libro di Alice, c'è un fantastico mondo capovolto – un mondo dove, per esempio, si leggono i poeti... Ma *come si fa* ad attraversare lo specchio? Se prendiamo gli esempi fatti, ci accorgiamo subito che non c'è un modo solo, ce ne sono tanti: da una particolare «affabilità» che facilita il contatto con un primo gruppo di involontari lettori-guida, all'attualità politico-culturale, o all'attualità *tout court*. L'importante, anzi l'essenziale, è che la persona, il personaggio, il nome del poeta acquistino un qualche rilievo, una qualche suggestione agli occhi del pubblico potenziale; poi, le cose vanno, in un certo senso, da sole, con un esito quantitativo sul quale, magari, tornano a influire ragioni più intrinseche.

A questo punto, c'è un'altra considerazione da fare. Questo contatto iniziale col pubblico, questo – come l'abbiamo chiamato – attraversamento dello specchio, rappresenta, in realtà, un antefatto necessario di qualsiasi successo editoriale, nel campo della poesia come in quello della narrativa o della saggistica. Ed è qualcosa, non solo di programmabile, ma di abitualmente programmato, da parte degli editori, in quasi tutti i campi, *tranne*, appunto, quello della poesia. In altre parole: quasi tutti i successi editoriali sono, da anni ormai, programmati, pilotati, o perlomeno favoriti. Solo nel campo della poesia questo non avviene. I successi editoriali nel campo della poesia sono sempre *casuali* (stavo per dire, forse con una punta di esagerazione: sono sempre *indesiderati*).

Resta da chiedersi quali siano le ragioni di questo trattamento di eccezionale sfavore che gli editori prima del pubblico (o, se si vuole, il pubblico su istigazione e per delega degli editori) riservano alla poesia. Credo che si potrebbero fornire molte risposte, o perlomeno molte ipotesi di risposta, a una domanda di questo tipo. Mi

limiterò ad accennare a due di esse, che mi sembrano le più caratteristiche se non proprio le più esaurienti.

Prima ipotesi di risposta: gli editori non vogliono vendere i libri di poesia perché sono convinti che i libri di poesia non si possano vendere. Si tratta, chiaramente, di una impasse logico-psicologica, di un circuito mentale privo di vie d'uscita proprio a causa della sua natura insensata e tautologica. Nessun editore è disposto ad arrischiare un investimento di tipo promozionale sulla poesia perché è convinto a priori e in modo incrollabile (l'incrollabilità dei luoghi comuni) che l'investimento si rivelerebbe economicamente disastroso. In questo modo è evidente che non si apre (che non si aprirà mai) la possibilità di una verifica contraria. (Ma va anche osservato, a questo proposito – e come parziale attenuante –, che gli editori grandi e medio-grandi non dispongono, in effetti, dei canali specifici necessari alla specifica promozione e diffusione della poesia: canali che, per ragioni facilmente intuibili, non possono essere gli stessi usati per la diffusione della narrativa, della saggistica, ecc.).

Seconda ipotesi di risposta: gli editori non fanno nulla per diffondere la poesia (anzi, fanno – in negativo – di tutto per non diffonderla) perché la poesia dà, in un certo senso, *più fastidio* della narrativa e persino della saggistica «impegnate». La poesia è, infatti, per sua natura, *contro il sistema* nella misura in cui, essendone emarginata, è *al di fuori del sistema*. In altre parole, la natura costituzionalmente oppositiva della poesia non può essere attribuita a merito dei poeti (i quali, personalmente, preferirebbero – almeno nella maggioranza dei casi – *non* essere emarginati), ma a demerito degli editori, i quali non si rendono conto che, perpetuando lo stato di emarginazione della poesia e dei poeti, ottengono sì lo scopo di tenere la poesia lontana dal pubblico, ma contribuiscono anche ad assicurare il mantenimento delle condizioni grazie alle quali la poesia è libera (libera, in un certo senso, perché costretta) di non collaborare col sistema, di opporsi – implicitamente e «naturalmente» – ad esso...

Paradossi? Riflessioni speculari o labirintiche? Può darsi; ma non soltanto, forse. E, in ogni caso, paradossi che partono da dati di fatto e possono servire a orientarsi su problemi reali, a scegliere fra un comportamento possibile e un altro comportamento possibile. È chiaro, per esempio, che sulla base della seconda ipotesi prospettata qui sopra, ogni lodevole sforzo diretto a una maggior diffusione della poesia deve trovare

un freno, un correttivo di natura politica nella percezione della minaccia che una diffusione *troppo vasta* potrebbe costituire per la libertà-emarginazione della poesia e, dunque, per la sua stessa esistenza. Insomma, leggiamo i poeti, leggiamoli di più, ma non aiutiamoli a uscire dal ghetto, almeno finché *tutti i ghetti* non saranno aboliti.

BIBLIOGRAFIA

Materiali d'archivio

- «Archivio multimediale Andrea Zanzotto», Università degli studi di Padova.
- «L'Approdo letterario» – archivio digitale (<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Default.aspx>).
- Archivio Giovanni Giudici, centro APICE, Università degli studi di Milano (<https://www.apice.unimi.it/collezioni/archivio-giovanni-giudici/>).
- «Archivio Vittorio Sereni» (<https://www.archiviovittoriosereni.it/>).
- «Avanti!» – Archivio storico (<https://avanti.senato.it/controller.php?page=archivio-pubblicazione>).
- «Corriere della Sera» – Archivio storico (<https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>).
- Cortellessa Andrea, *Bibliografia*, in «andrezanzotto.it» (<https://andrezanzotto.it/bibliografia/>).
- «L'edicola che non c'è» – Agenzia X (<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Agenzia+X%22>).
- «Giovanni Raboni official website» (<https://raboni.totalgraphic.it>).
- «Libera stampa» – archivio digitale (<https://www.sbt.ti.ch/quotidiani-public-pdf/advanced.php>).
- «Salvo imprevisti» – archivio digitale (<https://www.emt.it/salvoimprevisti/>).
- Faldoni «Giorgio Cesarano», «Giovanni Giudici», «Franco Fortini», «Vittorio Sereni», «Andrea Zanzotto», Archivio storico AME e Il Saggiatore, Fondazione Mondadori (<https://www.fondazionemondadori.it/introduzione-ai-fondi/archivio-storico-ame-e-il-saggiatore/>).
- Fondo Antonio Porta, centro APICE, Università degli studi di Milano (<https://www.apice.unimi.it/collezioni/fondo-antonio-porta/>).
- Fondo Bartolo Cattafi, centro APICE, Università degli studi di Milano (<https://www.apice.unimi.it/collezioni/fondo-bartolo-cattafi/>).
- Progetto FNS – Franco Fortini critico e intellettuale (<https://fortini.unil.ch/project>).
- «l'Unità» – Archivio storico (<https://archivio.unita.news>).

Altre opere citate di Giovanni Giudici

Giudici Giovanni, *I Novissimi*, «La Situazione», IV, 21-22, agosto 1961, pp. 7-10.

_____, *Prefazione*, in Flaubert Gustave, *L'educazione sentimentale* (1869), traduzione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1966, pp. LIX-LX.

_____, *La parola giusta*, «l'Unità», 26 giugno 1975.

_____, *Il cambiamento che vogliamo*, «l'Unità», giugno 1976.

_____, *Cari amici di Piacenza*, «Rinascita», XXXIV, 45, 18 novembre 1977, p. 40.

_____, *Un poeta da Luanda a Castelporziano*, «L'Unità», 22 settembre 1979.

_____, *Giacomo Noventa*, in P. Gelli, G. Lagorio (a cura di), *Poesia italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 427-9.

_____, *Pensum di fiore in fiore*, «L'Indice dei libri del mese», III, 6, giugno 1986, pp. 12-3.

_____, *Il poeta che voleva tutto*, «l'Unità», 26 giugno 1986; poi, con il titolo *Attualità di Noventa*, in «Linea d'ombra», IV, 15-16, ottobre 1986, pp. 78-80.

_____, *Giacomo Noventa: un'antica e nuova strada alla poesia*, in F. Manfiani (a cura di), *Giacomo Noventa*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 63-7.

_____, *Lettera ad Aleksander Dubček*, «Rinascita», XLV, 42, 19 novembre 1988.

_____, *I versi della Medusa*, «L'Unità-Trentarighe», 1° aprile 1996; poi, con aggiunte, in «Lettere Italiane», XLVIII, 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 521-6. Ora, nella sua prima versione, in TR, pp. 285-8.

_____, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* (1991), a cura di R. Corcione, Milano, Ledizioni, 2019.

Altre opere citate di Giovanni Raboni

Raboni Giovanni, *Luoghi comuni sul cinema*, «La Chimera», febbraio-marzo 1955, II, 11-12, pp. 8-9.

- _____, *Esempi per Brahms*, «Aut Aut», 48, novembre 1958, pp. 326-9.
- _____, *Appunti per una lettura dei «Cantos»*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, pp. 52-61; poi, con tagli e come *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, in P60, pp. 15-7; ora in OP, pp. 213-5.
- _____, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «aut aut», 55, 1960, pp. 24-42.
- _____, *Recensione a V. Woolf, Diario di una scrittrice* (traduzione di G. De Carlo e V. Guerrini, Mondadori, Milano), «aut aut», 57, maggio 1960, pp. 196-7.
- _____, *Klee nei diari*, «aut aut», 58, 1960, pp. 246-8.
- _____, *Il semplice fatto della poesia*, «Questo e altro», 5, 1963, pp. 45-6.
- _____, *Franco Fortini*, in Baldi Guido, Giusso Silvia, Razetti Mario, *I contemporanei*, Marzorati, Milano 1974, vol. III, pp. 959-80; poi in Grana Giovanni (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano 1982, vol. IX, pp. 8668-87.
- _____, *Raboni Manzoni*, Roma, Il Ventaglio, 1985.
- _____, *Recensione a Edoardo Sanguineti, Bisbidis*, Milano, Feltrinelli, 1987, «Europeo», 47, 21 novembre 1987.
- _____, *Non facciamola uscire dal ghetto*, «Tema. Attualità libraria e cultura democratica», 3, luglio-agosto-settembre 1976, pp. 49-50, 56.
- _____, *Fortini e Sanguineti. Due diari in pubblico contro il presente* [su Franco Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, ed Edoardo Sanguineti, *Scribilli*], «Tuttolibri», 1° marzo 1986.
- _____, *Ritorno a Dallas* [su Don DeLillo, *Libra*], «Europeo», 28 aprile 1990, pp. 130-1.
- _____, *Quel gergo arrogante dei critici*, «Corriere della sera», 25 luglio 1993.
- _____, *Cesarano, chi era costui?*, «Corriere della sera», 24 ottobre 1993.
- _____, *Una sonata di Beethoven per riconciliarsi con la storia*, «Corriere della Sera», 8 agosto 1999; poi, come *Inebrianti incognite di un'incarnazione*, in Id., *Barlumi di storia* (2003), ora TP2014, pp. 232-6.
- _____, *Intervista*, in Bertazzoni Egidio (regia), *Franco Fortini: la luce dura*, 1997.
- _____, *Cesarano, la rivolta del poeta che rinunciò ai versi*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 2000.

_____ (a cura di), *Simoni a teatro. Cronache drammatiche 1915-1952 scelte da Giovanni Raboni*, Verona, Gemma Editco, 2002, pp. 9-16.

_____, «*Vivere almeno al cinquanta per cento*», intervista a cura di D. Piccinini, «*Poesia*», 168, gennaio 2003, pp. 3-14.

Altre opere citate di Andrea Zanzotto

Zanzotto Andrea, *Tesi di laurea in lettere di Andrea Zanzotto. L'arte di Grazia Deledda. Anno accademico (1941-42)*, Padova, Padova University Press, 2015.

_____, *Il comprensibile amore di Gasparina*, «*La fiera letteraria*», 24 ottobre 1954.

_____, *La presenza dello scrittore nella vita italiana d'oggi. Risponde alla nostra inchiesta Andrea Zanzotto*, «*Il Popolo di Milano*», 5 aprile 1955.

_____, *Risvolto di copertina*, in *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.

_____, *Andrea Zanzotto*, in Elio Filippo Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani a cura di Elio Filippo Accrocca. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 440.

_____, *Giuseppe Berto tra «Il cielo è rosso» e «Il brigante»*, «*La provincia di Treviso*», 2, marzo-aprile 1962, pp. 29-31.

_____, *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, «*La Provincia di Treviso*», 6, novembre-dicembre 1962, pp. 36-7.

_____, *Ungaretti. La presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia*, «*Paragone*», XXII, 254, aprile 1971, pp. 29-34.

_____, *La trincea e la fabbrica*, «*Il Giorno*», 21 novembre 1973; ora in Ferruccio Brugnaro, *Vogliono cacciarci sotto. Un operaio e la sua poesia. Con una nota di Andrea Zanzotto*, Verona, Bertani, 1975, pp. 113-5.

_____, *Su «La società dei socialisti» di Roberto Guiducci*, «*Uomini e libri*», 63, marzo-aprile 1977, pp. 25-6.

_____, *Non chiedete ai poeti di fare come Evtushenko. Parliamo con Andrea Zanzotto dei rapporti fra poesia e storia*, a cura di C. Ghelli, «*Avanti!*», 20 gennaio 1979.

_____, *Il castello di Atlante e la lingua delle dame* (intervista su *Il Galateo in bosco*, Roma, redazione Feltrinelli, 17 marzo 1979), «Spirali. Giornale internazionale di cultura», III, 2, febbraio 1980, pp. 51-2.

_____, *Può un poeta parlare di poesia?*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1986.

Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di V. L. de Oliveira Maccherani, «Insieme. Revista da APIESP – Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo», 7, San Paolo del Brasile, 1998-1999, pp. 9-15.

_____, *Ripensando a Montale*, in *Testimonianza per Eugenio Montale. Atti del Convegno – Firenze, 28-29 marzo 1996*, «Antologia Vieusseux», II, 6, settembre-dicembre 1996, pp. 141-6; poi, con pochi tagli e il titolo *Testimonianza*, in *Atti del seminario sul «Diario postumo» di Eugenio Montale. Lugano, 24-26 ottobre 1997*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999, pp. 157-62.

_____ (a cura di), *Colloqui con Nino*, fotografie di V. Cottinelli, Pieve di Soligo, Grafiche V. Bernardi, 2005.

_____, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

_____, *Qualcosa di necessariamente futile. Parole su vecchiaia e altro tra un poeta e uno psicanalista*, a cura di F. Carbognin, Trento, New Magazine, 2009.

_____, *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2011.

_____, *Il mio Campana*, a cura di F. Carbognin, Bologna, CLUEB, 2011.

_____, *La poesia unisce le lingue*, in «Corriere della Sera», 1° ottobre 2011.

_____, *Gli sguardi i Fatti e Senhal* (1969), a cura di M. Carbone, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

_____, *Erratici. Disperse e altre poesie (1937-2011)*, a cura di F. Carbognin, Milano, Mondadori, 2021.

Opere su Giovanni Giudici

Avella Paola, *La saggistica di Giovanni Giudici: ideologia, critica e teoria*, tesi di dottorato (tutor: L. Neri; coordinatore: F. Spera), Milano, Università degli studi di Milano, 2015 (XXVII ciclo).

- _____, *Sulla «Via!» del miracolo economico: una collaborazione inattesa per Giovanni Giudici*, «Acme», 1-2, 2013, pp. 225-45.
- Bertoni Alberto, *Giovanni Giudici intervistato da Alberto Bertoni*, «Serta», 1999, 445-55; poi in Id., *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giovanni Giudici*, Bologna, Book, 2002, pp. 148-57.
- Cadioli Alberto (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014. [contiene: Cadioli Alberto, *Premessa*, p. VII; Ferroni Giulio, *Ipotesi sull'italiano*, pp. 3-12; Viviani Cesare, *Giudici: la presenza dell'affanno e del ritmo*, pp. 13-6; Giovannetti Paolo, «... con dispersione minima»: perché Giudici non è un poeta "neometrico", pp. 17-32; Di Alesio Carlo, *Sul Dante di Giudici*, pp. 33-52; Morando Simona, «Il ritratto che qui vedete...». *Su Giovanni Giudici e Umberto Saba*, pp. 53-82; Neri Laura, *Forme della ripetizione in «Autobiologia»: l'io diviso tra sguardo e azione*, pp. 83-92; Zucco Rodolfo, *Un dossier: «A un luogo di piante»*, pp. 93-120; Gambaro Elisa, «La vita in versi» nelle agende inedite degli anni Sessanta, pp. 121-36; Cadamuro Lisa, «Da un foglio di lavoro»: tra le carte di «Fortezza», pp. 137-50; Massari Laura, «La poesia vi sarà data in sovrappiù»: il carteggio letterario tra Giudici e Sereni, pp. 151-65; Gambaro Elisa, Riitano Gaia, *Inventario dell'archivio di Giovanni Giudici*, pp. 167-88].
- _____, *Storie in versi di un uomo medio: rilettura di «Una casa a Milano» di Giovanni Giudici*, in M. Di Nardo, A. Gialloredo (a cura di), *Nel centro oscuro dell'incandescenza: studi in onore di Giancarlo Quiriconi*, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 209-20.
- Cappello Massimiliano, *L'errore e l'impostura. Aspetti metadiscorsivi ne «La gestione ironica» di Giovanni Giudici*, «Poli-femo», 17-18, 2019, pp. 59-76.
- _____, *Variazioni per una forma. Alcuni epigrammi di Giovanni Giudici*, «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 109-21.
- _____, *Con Fortini, «Una volta per sempre»: su un adespota attribuibile a Giovanni Giudici* (in corso di pubblicazione).
- Colella Gianluca, «Salutz» di Giovanni Giudici. *Note sulla lingua e lo stile*, Roma, Aracne, 2007.
- Crovi Raffaele, *Hiroshima è il destino della letteratura?*, «Il Corriere della Sera», 13 giugno 1976.
- Di Prima Alessandro, *L'eresia di un'empia speranza. La poesia di Giovanni Giudici (1993-1999)*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2010.
- Ferroni Giulio, *Giovanni Giudici*, «Enciclopedia Treccani – Dizionario Biografico».
- Fortini Franco, *Una nota su Giudici*, «Il Contemporaneo», luglio 1965; ora in *Giudici Giovanni, Poesie 1953-1990*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 455.

Gambaro Elisa, «È questione di comunicare attraverso l'essenziale»: alcune note inedite di Giovanni Giudici, «Modernità letteraria», 6, 2013, pp. 151-7.

Morando Simona, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasion di Prato, Campanotto, 2001.

Mozzachiodi Luca, *L'uomo dalla roncola. Il Fanon degli scrittori*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV, 2020, pp. 1-18.

Muzzioli Francesco, *La poesia deve imporsi in una selva di segni*, «L'Unità», 25 agosto 1976.

Neri Laura, *Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici*, «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 43-51.

_____, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.

_____, «E scusi, lei, i versi come li scrive?». Note sull'archivio Giovanni Giudici, «Letteratura e letterature», 12, 2018, pp. 103-11.

_____, *La poesia nelle agende di Giovanni Giudici* (<https://www.apice.unimi.it/news-ed-eventi/la-poesia-nelle-agende-di-giovanni-giudici/>).

Polito Paola, Zollino Antonio (a cura di) *Giovanni Giudici. I versi e la vita. Atti del convegno (La Spezia, 13 settembre 2013)*, La Spezia, Memorie dell'accademia lunigianese di scienze «Giovanni Cappellini», 2016. [contiene: Benelli Giuseppe, *Prefazione*, p. 5; Basile Luca, *Nota*, p. 7; Ferroni Giulio, pp. 9-21; Nava Giuseppe, *L'ironia di Giudici*, pp. 23-37; Giacon Maria Rosa, *Débat e psicomachia: per una rilettura di «La Bovary c'est moi»*, pp. 39-57; Traina Giuseppe, *Due "sequenze" poetiche di Giudici tra «Autobiologia» e «O beatrice»*, pp. 59-67; Londero Carlo, *«Parlate voi delle mie parole». Le ultime fasi redazionali di «Empie stelle»*, pp. 69-81; Corcione Riccardo, *La costruzione di «Biografie»: vite a confronto*, pp. 83-103; Nassi Francesca, *Giudici e Pascoli*, pp. 105-23; Zollino Antonio, *«Nuotare con le pinne» e senza. Ancora su lingua e dialetto in Giudici*, pp. 125-37; Di Alesio Carlo, *Un'amicizia di poesie e dialetti: Giudici e Bertolani*, pp. 139-57; Paccagnini Ermanno, *Giudici giornalista di «Mondo Occidentale» (1954-1956) e «Comunità» (1956-1963)*, pp. 159-89; Morando Simona, *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno» (1989-1992, 1997-2001)*, pp. 191-221; Ferrari Nicola, *«Ai furtivi animali che non si mostrano | Se non di sera». Giovanni Giudici e la Poesia della Vecchiaia*, pp. 223-37; Marchese Lorenzo, *Giovanni Giudici scrittore di racconti*, pp. 239-55; Zucco Rodolfo, *Cronaca (imperfetta) di «Save our souls»*, pp. 257-269; Franco Teresa, *«Qui sta il ricco e lo strano»: Giudici traduttore di Eliot*, pp. 271-285; Cerneaz Sara, *Accertamenti metrici sull'«Onegin» di Giovanni Giudici*, pp. 287-301].

Sturdich Luigi, *Lettura di «Un tardo colloquio»: immagine e memoria di Vittorio Sereni in una poesia di Giovanni Giudici*, «Per leggere», 25, autunno 2013, pp. 187-224.

Testa Enrico, *Da rileggere: «La vita in versi» di Giovanni Giudici*, «Poesia», 25, gennaio 1990, p. 70.

Colella Gianluca, *«Salutz» di Giovanni Giudici. Note sulla lingua e lo stile*, Roma, Aracne, 2007.

Opere su Giovanni Raboni

Berardinelli Alfonso, *Raboni, mode e conversioni*, «L'Unità», 21 giugno 1993.

Bordo Luciano, *Recensione a P60*, «Critica letteraria», V, 3, 16, 1977, pp. 620-1.

Chella Anna, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

Cortellessa Andrea, *La poesia in carne e ossa*, postfazione a PSF, pp. 383-405.

Daino Luca, *«L'opera poetica» di Giovanni Raboni*, «L'ospite ingrato», 2008 (<https://raboni.totalgraphic.it/opera-poetica-di-giovanni-raboni/>).

_____, *«Passione secondo San Luca»: una plaquette inedita di Giovanni Raboni*, in Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011)*, Pisa, ETS, 2013, pp. 317-28.

_____, *I «bagliori degli spigoli». Giovanni Raboni tra modernismo e fenomenologia*, Milano, Mimesis, 2020.

Dei Adele, Maccari Paolo (a cura di), *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi (Firenze, 20 ottobre 2005)*, Roma, Bulzoni, 2006.

Di Franza Concetta, *Un poeta nel purgatorio del tempo*, «Poesia», 168, gennaio 2003, pp. 16-7.

Dolfi Anna, *Recensione a P60*, «La rassegna della letteratura italiana», 3, 1976, pp. 543-4.

Dorich Sebastiano, *«Con l'orrenda minuzia di chi si sveglia o muore». Volontà di capire e tema della morte in Giovanni Raboni*, «L'Ospite ingrato», 9, 2021.

Frabotta Bianca Maria, *Fissati al chiodo del presente*, «L'indice dei libri del mese», XI, 6, giugno 1994, p. 9.

Girardi Antonio, Soldani Arnaldo, Zangrandi Alessandra (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, Macerata, Quodlibet, 2014. [contiene: Mengaldo Pier Vincenzo, *Ricordando Giovanni*, pp. 11-3; Zucco Rodolfo, *Raboni poeta civile?*, pp. 15-32; Daino Luca, *Il calzerotto di Husserl. Raboni tra modernismo e fenomenologia*, pp. 33-70; Magro Fabio, *Schede di lettura per «Le nozze» di Giovanni Raboni*, pp. 71-94; Carrai Stefano, *Il sonetto «Sono quello che eravate, sarò»*, pp. 95-106; Natale Massimo, *«Parler de loin». Linguaggio figurato nel primo Raboni*, pp. 107-30; Girardi Antonio, *«Canzonette mortali»: testo e sfondi*, pp. 131-40; Zublena Paolo, *La lingua del gelo. «Il più freddo anno di grazia» di Giovanni Raboni*, pp. 141-58; Motta Uberto, *Per sentito dire. Su «Rappresentazione della croce»*, pp. 159-90; Pattoni Maria Pia, *Giovanni Raboni e i tragici greci: dalla traduzione alla riscrittura*, pp. 191-222; Afribo Andrea, *Raboni critico di poesia. Su «Poesia degli anni Sessanta»*, pp. 223-40; Grignani Maria Antonietta, *Approccio a Raboni critico della prosa italiana del Novecento*, pp. 241-64; Brunetti Simona, *Lo spettatore con dovere di testimonianza: Raboni critico teatrale per il «Corriere della Sera»*, pp. 265-80; Belova Maria, *Raboni traduttore di Baudelaire*, pp. 281-90; Benzoni Pietro, *Su Raboni traduttore di Proust*, pp. 291-320; Garau Sara, *Un libro parallelo. Prime indagini sugli «Argomenti» della «Recherche»*, pp. 321-44; Chella Anna, *Raboni, la storia per barlumi*, pp. 345-66].

Magro Fabio, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian Di Prato, Campanotto, 2008.

Mazzoni Guido, *Per una storia di Raboni*, «Allegoria», XVII, 49, 2005, pp. 119-24.

Miliucci Fabrizio, *Il Fortini di Giovanni Raboni*, «Mosaico italiano», XIII, 165, ottobre 2017, pp. 37-41.

Podavini Davide (a cura di), *Cronologia* [dei saggi e degli articoli], «Giovanni Raboni official website» (<https://raboni.totalgraphic.it/wp-content/uploads/2018/12/Giovanni-Raboni-Riviste-Giornali-Completo.pdf>).

Poggi Valeria, *Incontro con Giovanni Raboni*, «Il Raggiungimento librario», XLIII, 9, settembre, pp. 288-90.

Ramat Silvio, *Giovanni Raboni. L'esilio nella storia*, «Poesia», 168, gennaio 2003, pp. 15-6.

Todarello Luca, *Il lavoro editoriale di Giovanni Raboni*, Tesi di laurea, Università degli studi di Parma, a. a. 2007-2008.

Opere su Andrea Zanzotto

Abati Velio, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Bagatto, 1991.

_____, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Giunti, Firenze 1995.

Agosti Stefano, *Zanzotto critico*, «Poesia», III, 45, 1991, pp. 9-14.

_____, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2015.

Baldacci Alessandro, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori, 2010.

Balduino Armando, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, «Studi Novecenteschi», 4, 8-9, luglio-settembre 1974, pp. 341-7.

Bassi Sara, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato (coordinatore: P. Gibellini; tutor: S. Tamiozzo Goldmann), Venezia, Università Ca' Foscari, a. a. 2009/2010.

Bongiorno Giorgia, «*Con miglior corso e con migliore stella*». *La forma dantesca di Andrea Zanzotto*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 18, dicembre 2018, pp. 73-86.

_____, *Altri indizi di guerre civili. La fabbrica in una pagina critica di Andrea Zanzotto*, «Notes in Italian Studies», 1, novembre 2021.

Bordin Michele, *Silva verborum: la citazione nel «Galateo in bosco» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 46, 2007, pp. 1-40; ora in Gianfelice Peron (a cura di), *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, Padova, Esedra, 2009, pp. 525-55.

Carbognin Francesco (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008. [contiene: Sassatelli Giuseppe, Anselmi Gianmario, *Saluti inaugurali*, pp. 11-6; Lorenzini Niva, *Un poeta nel tempo*, pp. 19-20; Grignani Maria Antonietta, «*Lapilli*» per Zanzotto critico, pp. 23-42; Carbognin Francesco, *Le «funzioni insospettate» della poesia*, 43-60; Annovi Gian Maria, «*Passaggio per l'informità*»: Zanzotto e la defigurazione, pp. 61-72; Di Meo Philippe, «*La Beltà*» d'Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique, pp. 73-96; Cortellessa Andrea, *Il sangue, il clone, la «madre norma*». Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti, pp. 97-130; Stefanelli Luca, *Memoria ballatistiche nella «Beltà» tra linearità ritmica e circolarità metrica*, pp. 131-56; Bertoni Alberto, *Geologie Poetiche*, pp. 157-62; Venturi Francesco, *Tra i materiali genetici del «Galateo in Bosco»*, pp. 163-82; Tamiozzo Goldmann Silvana, *Un tragitto tra poesia e pittura: «La contrada. Zauberkraft» di Zanzotto per Armando Pizzinato*, pp. 183-202; Martignoni Clelia, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, pp. 203-22; Dal Bianco Stefano, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, pp. 223-34; Lorenzini Niva, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 235-50].

_____, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007.

_____, (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma. Atti del convegno internazionale (Pieve di soligo-Solighetto-Cismon di Valmarino (TV), 10-11-12 ottobre 2014)*, Treviso, Canova, 2018. [contiene: *Introduzione*, pp. 11-6; Breda Marzio, *Poesia come profezia. La continua riscoperta di Zanzotto*, pp. 19-22; Carbognin Francesco, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, pp. 23-56; Curi Umberto, *Sul concetto di natura*, pp. 57-62; Vallerani Francesco, *Produzione di paesaggio e agire poetico: ecologia letteraria in Andrea Zanzotto*, pp. 63-76; Lorenzini Niva, *Parola e silenzio*, pp. 77-84; Zambon Francesco, *Le pietre che gridano di Andrea Zanzotto*, pp. 85-90; Ferroni Giulio, *Veglia in iperacusia*, pp. 91-8; Cucchi Maurizio, *Zanzotto precursore*, pp. 99-106; Gian Mario Villalta, «*In te un parlar che l'à la dh e la th*». Con Andrea Zanzotto, due anni dopo (2013), pp. 107-16; Dal Bianco Stefano, *Le lingue e l'inglese degli «Haiku»*, pp. 117-24; Grignani Maria Antonietta, *Immagini dall'archivio di Pavia*, pp. 125-46; Tamiozzo Goldmann Silvana, *Andrea Zanzotto e Carlo della Corte: «cose di casa nostra, venete senza alcuna balordaggine venetistica»*, pp. 147-58; Cicala Roberto, *Zanzotto «in su la cima». Sulle lettere editoriali degli esordi in Mondadori e del rapporto con Sereni*, pp. 159-70; Venturi Francesco, *Rimbaud e Fellini alle soglie del «Galateo in Bosco» (con due abbozzi inediti)*, pp. 171-86; Cortellessa Andrea, *Sotto la pelle della lingua*, pp. 187-202; Natale Massimo, *Per l'«Elegia» di Zanzotto*, pp. 203-18; Sandrini Giuseppe, *Una voce dalla periferia. Cronache poetiche e progetti editoriali nelle lettere di Zanzotto a Sereni (1948-1962)*, pp. 219-32; Scarpa Raffaella, «*Procedere esitando*»: nota su pensiero e argomentazione nella scrittura critica di Andrea Zanzotto, pp. 233-40; Santagostini Mario, *Le note*, pp. 241-52; Giancotti Matteo, *I «versi di matricola» di Andrea Zanzotto*, pp. 253-66; Frene Giovanna, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di «Sovrimpressioni»*, pp. 267-80; Cellotto Alberto, *Scrivere sulla luna tra «La Beltà» e la «trilogia»: una fantasia di avvicinamento a «Gli sguardi i Fatti e Senhal»*, pp. 281-94; Gaio Tecla, *La specola del «senex infans»*, pp. 295-306; Lunardi Costanza, *Nel «Kēpos» della poesia*, pp. 307-14; Galante Garrone Margot, *«Lanternina cieca»: uno spettacolo di marionette e musica, sulla voce recitante del Poeta*, pp. 315-8; Tinazzi Giorgio, *Zanzotto e il cinema: «al grop che è pi scondest de noialtri stessi»*, pp. 319-26; Angelucci Gianfranco, *Andrea e Federico*, pp. 327-40; Brotto Denis, *Barene. Materiali e pensieri sparsi per un documentario*, pp. 341-52; Ambrosini Claudini, «*l'pien e 'l vodo dela testa-tera*», pp. 353-62; Stringa Nico, *Andrea e gli artisti*, pp. 363-70; Zanzotto Andrea, *Intervista* (2 MARZO 2003), a cura di Carbognin Francesco, Mott Glenn, pp. 373-88; Zanzotto Andrea, *Ferita e Farmaco* (9 OTTOBRE 2008), a cura di Barile Laura e Francesco Carbognin, pp. 389-402; Zanzotto Andrea, *Il vero tema*, pp. 403-415; Agosti Stefano, *Immagini di Andrea*, pp. 417-22; Guarnieri Adriana, *Momenti di un'amicizia: Andrea Zanzotto e Silvio Guarnieri*, pp. 423-34; Maioli Maria Giovanna (a cura di), *Andrea Zanzotto e Ravenna*, pp. 435-40; Tonietto Guido, *Zanzotto e l'archiatra*, pp. 441-52; Zanzotto Andrea Luigi, *I biografemi*, pp. 453-54; Cecchinell Luciano, *La personalità e l'amicizia*, pp. 455-64; Scabia Giuliano, *Carissimo Andrea*, pp. 465-70; Naldini Nico, *Lettera per la meteoropatia*, p. 471].

- Cardilli Lorenzo, *Dal lacanismo all'esemplificazione testuale. Ripensare l'oltranza poetica di Andrea Zanzotto*, tesi di dottorato (tutor: prof. U. Motta, G. Turchetta; coordinatore: prof. A. Cadioli), Università degli studi di Milano-Université de Fribourg, 2016.
- _____, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, Milano, Mimesis, 2021.
- Catulini Daria, *L'infinito proliferare dell'essere. Poesia e immaginario in Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2021.
- Colella Massimo, «Nuove vie di Beltà». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25, 2018, pp. 213-31.
- Conti Bertini Lucia, *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Cortellessa Andrea, *Zanzotto, addio al secolo breve*, «il manifesto», 19 ottobre 2011.
- _____, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021.
- Dal Bianco Stefano, *La critica dei poeti* (su A. Zanzotto, *Aure e disincanti del Novecento letterario*), «Nuovi Argomenti», 3, aprile-giugno 1995, pp. 132-5.
- Falchetta Piero, *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci, 1983.
- _____, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, «Quaderni Veneti», 4, 1987, pp. 7-46.
- Forti Marco, *risvolto di sovraccoperta a Zanzotto Andrea, La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.
- Fortini Franco, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 14, giugno 1952, p. 76.
- Lorenzini Niva, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2014.
- Manara Matilde, *Diplopie, sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021.
- Montale Eugenio, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1° giugno 1968.
- Motta Uberto, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- Natale Massimo, *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta, 2016.
- Neri Laura, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, «Enthymema», XXIII, 2019, pp. 484-95.

_____, *Questo canto che stona ma commemora norme: le ecloghe di Andrea Zanzotto*, «L'Ulisse», XXIII, 2020, pp. 242-51.

Nuvoli Giovanna, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

«Poetiche», 1, 2002, fascicolo dedicato ad Andrea Zanzotto. [contiene: Zanzotto Andrea, *Organini e diapositive*, pp. 1-2; Agosti Stefano, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, pp. 3-9; Lorenzini Niva, *Citazione e «mise en abîme» nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 11-28; Noferi Adelia, *Per Andrea Zanzotto: «Sovrimpressioni»*, pp. 29-38; Battistini Andrea, *L'intelligenza geologica di Zanzotto tra poesia e scienza*, pp. 39-44; Tassoni Luigi, *Il silenzio del commentatore e altri silenzi per Zanzotto*, pp. 45-51; Dal Bianco Stefano, *Margini, scampoli e babau*, pp. 53-9; Villalta Gian Mario, *Sul maestro*, pp. 61-7; Manotta Marco, *La semantica come «felix culpa» della poesia*, pp. 69-87; Carbognin Francesco, *Percorsi percettivi e «finzione» tra «Dietro il paesaggio» e «Vocativo»*, pp. 89-110; Colangelo Stefano, *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, pp. 111-7; Bazzocchi Marco Antonio, *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, 119-25; Annovi Gian Maria, *A faccia a faccia (natura morta con canarino e specchio)*, pp. 127-41; Rónaky Eszter, *Zanzotto: immaginario e critica*, pp. 143-8; Cortellessa Andrea, *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, pp. 149-75; Stracuzzi Riccardo, *La casa, il paesaggio: in margine a «Premesse all'abitazione» di Andrea Zanzotto*, pp. 177-92].

Spampinato Graziella, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefti, 1996.

Pezzin Claudio, *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 1999.

Portesine Chiara, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto. Storia di un tributo intermittente*, «Italianistica», XLVII, 1, gennaio-aprile 2018, pp. 257-82.

Stefanelli Luca, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2011.

_____, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla «Beltà» a «Conglomerati»*, Milano, Mimesis, 2015.

Tassoni Luigi, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.

Ungaretti Giuseppe, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986, pp. 693-9.

Venturi Francesco, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016.

Colella Massimo, «Nuove vie di Beltà». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25, 2018, pp. 213-31.

Volpato Silvia, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto. Analyse de la correspondance entre Andrea Zanzotto et Vittorio Sereni*, tesi di dottorato (relatori: G. Sangirardi, G. Bongiorno e S. Dal Bianco), Université de Lorraine, Nancy-Università di Siena, 2020.

Opere sulla scrittura saggistica e critica

Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.

Bertoni Federico, Carretta Simona, Rubbi Nicolò (a cura di), *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, «Ticontre. Teoria testo traduzione», 9, 2018. [contiene: Bertoni Federico, Carretta Simona, Rubbi Nicolò, *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, pp. VII-XIII; Bugliani Paolo, «*A Few Loose Sentences*»: *Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne*, pp. 1-26; Luis Raphael, *L'essai, forme introuvable de la world literature?*, pp. 27-44; Gervasi Paolo, *Anamorfose critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, pp. 45-66; Moca Matteo, *La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli*, pp. 67-82; Ferrandis Ferrer Pau, *Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, pp. 83-100; Domenget Jean-François, *Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires*, pp. 101-18; Mari Lorenzo, *Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon*, pp. 119-36; Ricard François, *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, pp. 137-50; Marchese Lorenzo, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, pp. 151-70; Rutigliano Stefania, *Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch*, pp. 171-186; Mellarini Bruno, *Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale*, pp. 187-206; Tongiani Sara, *Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio*, pp. 207-20; Grand d'Esnon Anne, *Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. «Are You My Mother?» d'Alison Bechdel*, pp. 221-44; Wiehl Anna, «*Hybrid Practices*» *between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?*, pp. 245-66; Giunta Claudio, *L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto*, pp. 267-78].

Billi Noemi, Rossi Federica (a cura di), *Critici del Novecento. Atti del Colloquio (4 dicembre 2008)*, Bologna, Aspasia, 2007.

Butrim Alexander J., *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Atlanta, University of Georgia Press, 1990.

Corti Maria, Segre Cesare (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia* (1970), Torino, ERI, 1980.

Daniele Giglioli, *Oltre la critica* (2009), in «Enciclopedia Treccani».

Dolfi Anna, (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. [contiene: Dolfi Anna, *Premessa*, pp. 11-13; Biagini Enza, *Saggio, «pensiero composito» e metaletteratura*, pp. 17-47; Macé Marielle, *La situazione del saggio*, pp. 49-59; Fabietti Elena, «*Der gute schriftsteller*». *Forme della scrittura in Walter Benjamin*, pp. 61-71; Argiolas Pier Paolo, *Tra apertura potenziale e chiusura autoriale. L'ibrido saggistico in raymond Queneau*, pp. 73-80; Orvieto Paolo, *Mazzini e il Risorgimento: modelli e contromodelli per una saggistica politica*, pp. 93-115; Ferraris Denis, *gadda e la nozione di discorso argomentativo*, pp. 119-137; Maxia Sandro, «*Un'antichità capovolta*». *Immagini della vecchia Sardegna nei saggi di Giuseppe Dessì*, pp. 139-59; Turi Nicola, «*I promessi sposi*» e *gli scrittori del Novecento. Il caso Dessì*, pp. 161-171; Mileschi Christophe, *Il "pensiero saggistico" in «Libera nos a malo»*, pp. 173-183; Isotti Rosorowsky Giuditta, *Manganelli e la «felice insidia di una contraddizione»*, pp. 185-95; Sorlin Pierre, *Del saggio come arte di contraddirsi*, pp. 197-207; Cadioli Alberto, *Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino*, pp. 209-23; Raveggi Alessandro, *Il saggio in viaggio: il giro più lungo dell'etnografia in Calvino, Levi e Pasolini*, pp. 225-47; Fichera Gabriele, *La crisi della dunzione intellettuale. Tre indagini sul Volponi saggista*, pp. 249-65; Rustioni Marco, *La musa infetta. Arbasino e la forma saggio*, pp. 267-77; Pellegrini Ernestina, *La via obliqua di Claudio Magris. Strategie e forme del racconto critico*, pp. 279-302; Donzelli Elisa, *Del lontano e del distante. Aspetti della saggistica di Vittorio Sereni*, pp. 305-33; Sereni Vittorio, *L'oltre della poesia. Pedro Salinas e Paul Celan* (a cura di Elisa Donzelli), pp. 335-345; Tarani Tommaso, *Retorica, natura e "parusia". Tre linee interpretative dell'«Inferno e il limbo» di Mario Luzi*, pp. 347-373; Benzoni Pietro, *Brusii, umidori, cristallinità. Note su Zanzotto critico*, pp. 375-93; Landi Michela, «*Madame la critique*»: *sul Rimbaud di Bonnefoy*, pp. 395-420; Dolfi Anna, *Leggerezza, esattezza, rapidità. Sulla funzionalità di una saggistica non codificata*, pp. 423-433; Curreri Luciano, *Due parole sulla leggerezza (in compagnia di Sciascia saggista)*, pp. 435-41].

Fenoglio Chiara, *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento*, Roma, Gaffi, 2015.

Gallerani Guido Mattia, *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morellini, 2019.

Glaudes Pierre (a cura di), *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

Göschl Albert, *Die Logik des essayistischen Gedankens. Zur Analyse der italienischen Essayistik zwischen Fin de Siede und Zweitem Weltkrieg vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016.

Il terzo mestiere, «il verri», LII, 34, maggio 2007. [contiene: Grignani Maria Antonietta, *Premessa*, p. 5; Schiavulli Antonio, *La tenda e il vento. Alfredo Giuliani fra critica della poesia e poesia della critica*, pp. 6-21; Colangelo Stefano, «A bruciapelo». *Amelia Rosselli critico letterario*, pp. 22-29; Cortellesa Andrea, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e «un certo Proust»*, pp. 30-44; Graffi Milli, *La biografia dell'«altro» in Alberto Savinio*, pp. 46-56; Frasca Gabriele, *La critica al medio di Giovanni Raboni*, pp. 57-71; Celati Gianni, *Il narrare come attività pratica*, pp. 72-7; Tamiozzo Goldmann Silvana, *Su «Il narrare come attività pratica» di Gianni Celati*, pp. 78-83; Sanguineti Edoardo, *I Canti Pisani*, pp. 84-8; Lorenzini Niva, *Edoardo Sanguineti e i «Pisan Cantos»*, pp. 89-97; Zanzotto Andrea, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, pp. 98-101; Grignani Maria Antonietta, *Lapilli per Zanzotto critico*, pp. 102-16; Caproni Giorgio, *Le ceneri di Gramsci*, pp. 117-22; Scarpa Raffaella, *Poesia per procura. Caproni recensore e Pasolini*, pp. 123-30; Ballerini Luigi, *Discorso per «Un pieno di super» di Angelo Lumelli*, pp. 131-5; Niccolai Giulia, *La prosa di due poeti e la poesia di una pittrice*, pp. 137-41; Muzzioli Francesco, *Scritture per voce e scritture in vista*, pp. 142-4; Alfano Giancarlo, *Testimonianze dalla guerra*, pp. 145-8; Di Franza Concetta, *Tra «i miosotìs»: una vetrina sulla poesia contemporanea*, pp. 149-53; Rousset Jean, *Aridità di Montale*, pp. 154-5; Stracuzzi Riccardo, *Un articolo di Jean Rousset su Montale*, pp. 156-60].

Langlet Irène, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Garnier, 2015.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999. [contiene: *Premessa*, pp. 9-18; *Croce Benedetto*, pp. 21-8; *Borgese Giuseppe Antonio*, pp. 29-34; *Montale Eugenio*, pp. 34-8; *Solmi Sergio*, pp. 39-44; *Debenedetti Giacomo*, pp. 44-9; *Contini Gianfranco*, pp. 50-7; *Franco Fortini*, pp. 59-62; *Cases Cesare*, pp. 65-70; *Zanzotto Andrea*, pp. 71-6; *Pasolini Pier Paolo*, pp. 77-81; *Calvino Italo*, pp. 82-7; *Critica militante, accademica e «formale»*, pp. 89-93; *Segre Cesare*, pp. 94-7; *Garboli Cesare*, pp. 98-101; *Baldacci Luigi*, pp. 102-6; *Raboni Giovanni*, pp. 107-11; *Magris Claudio*, pp. 112-6; *Scherzo e finale*, pp. 117-22].

Neri Laura (a cura di), *Un'idea di poesia. L'officina dei poeti in Italia nel secondo Novecento*, Milano, Mimesis, 2017. [contiene: Neri Laura, *La critica dei poeti*, pp. 7-10; Pasquin Federica, *Attilio Bertolucci: il cacciatore di sensazioni*, pp. 13-32; Catalfamo Gianluca, *Giorgio Caproni: il mondo esiste, certo, ma «dove»?*, pp. 33-54; Pesatori Sara, *Vittorio Sereni: «tradurre» l'esperienza poetica*, pp. 55-72; Cristalli Beatrice, *Mario Luzi: la parola che crea in profondità e in altezza*, pp. 73-88; del Castillo Ludovica, *Franco Fortini: «metrica e biografia»*, pp. 89-106; Bernardi Luca, *Andrea Zanzotto: un'autobiografia della realtà*, pp. 107-22; Colombo Margherita, *Pier Paolo Pasolini: la paradossale sopravvivenza della poesia*, pp. 123-42; Neri Laura, *Giovanni Giudici: ipotesi di una teoria poetica*, pp. 143-62; Carrara Giuseppe, *Edoardo Sanguineti: il critico, la poesia e il materialismo storico*, pp. 163-184; Villa Marco, *Giovanni Raboni: per un corpo a corpo con la realtà*, pp. 185-206].

de Obaldia Claire, *L'esprit de l'essai. De Montaigne a Borges*, Paris, Seuil, 2005.

Klaus Carl H, Stuckey-French Ned (a cura di), *Essayists on the Essay*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.

Bibliografia generale

7 domande sulla poesia, «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962 (con interventi di L. Baldacci, A. Bertolucci, G. Caproni, G. Devoto, M. Forti, F. Leonetti, M. Luzi, E. Montale, E. Pagliarani, P. P. Pasolini, R. Pedio, L. Pignotti, R. Roversi, V. Sereni, E. Siciliano, S. Solmi, A. Vivaldi e E. Zolla).

Adorno Theodor W., *Filosofia della musica moderna* (1949); Torino, Einaudi, 1959.

_____, *Nota all'edizione tedesca*, in Benjamin Walter, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento* (1950), a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007, p. 172.

_____, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino, Einaudi, 2006.

_____, *Prismi* (1955), Torino, Einaudi, 2018.

_____, *Note per la letteratura. 1943-1961* (1961), Torino, Einaudi, 1979.

Agamben Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, nottetempo, 2008.

Albrecht Thomas (a cura di), *The Medusa effect. Representation and Epistemology in Victorian Aesthetics*, New York, State University of New York, 2009,

Alicata Mario, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», III, 5-6, maggio-giugno 1946, p. 116.

Alighieri Dante, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.

Althusser Louis, Balibar Étienne, *Lire «le Capital»* (1965); trad. it. *Leggere «Il Capitale»*, Milano, Feltrinelli, 1968.

Anders Günther, *Il mondo dopo l'uomo. Tecnica e violenza* (1989), Milano, Mimesis, 2008.

Antonetti Lorenzo, *Alexander Dubček in Italia. 1988: l'anno degli anniversari*, «Studi Storici», 48, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 993-1008.

Artaud Antonin, *Van Gogh. il suicidato della società* (1947), Milano, Adelphi, 1988.

Asor Rosa Alberto, *Votare il Pci, per cambiare*, «l'Unità», 2 giugno 1975.

- Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words* (1962), tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.
- Baldacci Luigi, *Nel quarto centenario della morte di Gaspara Stampa*, «L'Approdo letterario», III, 3, 1954, pp. 55-8.
- Balestrini Nanni, Giuliani Alfredo, *Gruppo 63*, Torino, Testo & immagine, 2002.
- Barbuto Antonio (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
- Barilli Renato, *Il buon Abele, scudiero di Caino*, «Corriere della sera», 3 febbraio 1993.
- Barthes Roland, *Il grado zero della scrittura* (1953), Torino, Einaudi, 2003.
- Basaglia Franco, *Il linguaggio dell'inganno*, «l'Unità», 17 giugno 1975.
- Batisti Silvia, Bettarini Mariella (a cura di), *Chi è il poeta?*, Milano, Gammalibri, 1980.
- Baudelaire Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1863), tr. it. *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Venezia, Marsilio, 2001.
- _____, *Su Wagner* (1861), a cura di A. Del Prete, Milano, SE, 2004.
- Bellia Erica, *Industrial Writing and Anticolonial Discourse in Italy, 1955–1965*, tesi di dottorato (relatore: prof. R. Gordon), Selwin College, University of Cambridge, 2021.
- Belpoliti Marco, *Settanta* (2001), Torino, Einaudi, 2010.
- Ben-Jelloun Tahar, *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspero, 1972.
- _____, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978; tr. it. *Moha il folle Moha il saggio* (1978), introduzioni di A. Zanzotto e M. El Houssi, Roma, Edizioni Lavoro, 1988.
- Benjamin Walter, *Opere complete*, 7 voll, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, ed. italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2006.
- Berardinelli Alfonso, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- _____, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia* (1975), Roma, Castelvecchi, 2015.
- _____, *Poesia da salvare*, «L'Unità», 24 maggio 1993.
- _____, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

- _____, *Franco Fortini, l'eretico che divenne ortodosso*, «La Repubblica», 2 novembre 2017.
- _____, *Satira politica sì, satira culturale no?*, «Avvenire», 28 giugno 2019.
- Bergamini Oliviero, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Betti Laura (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1977.
- Bloch Ernst, *Dialettica e speranza* (1962), a cura di L. Sichirolo, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Booth Wayne C., *The Rhetoric of fiction* (1961), tr. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Borges Jorge Luis, *Finzioni* (1944), a cura di A. Melis, Milano, Adelphi, 2003.
- Borghesi Angela, *Genealogia di un saggista. Berardinelli tra i maestri*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 39, 2, maggio-agosto 2010, pp. 143-58.
- Borrelli Clara, Candela Elena, Pupino Angelo R. (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011)*, Tomo I, Pisa, ETS, 2013. [contiene: Borrelli Clara, Candela Elena, Pupino Angelo R., Prefazione, 5-6; Ajello Epifanio, *Album fotografici, archivi, fotobiografie*, pp. 7-24; Bernardini Napoletano Francesca, *L'identità, la memoria, la società letteraria nelle carte d'archivio*, pp. 25-40; Cadioli Alberto, *Archivi di editori e storie di testi*, pp. 41-50; Giovannetti Paolo, *Epoche dell'antologia. Dalla crestomazia a Google Books*, pp. 51-70; Grignani Maria Antonietta, *Un'altra storia. Lampi dal Fondo Manoscritti di Pavia*, pp. 71-88; Manghetti Gloria, *Dal gabinetto G.P. Vieusseux l'archivio contemporaneo «A. Bonsanti». Tra tradizione e modernità*, pp. 89-106; Mengaldo Pier Vincenzo, *Uno sguardo sullo Zibaldone*, pp. 107-18; Morace Aldo Maria, *Un nuovo fondo di autografi: «Un'altra Sardegna»*, pp. 119-40; Savoca Giuseppe, *La poesia italiana tra archivi digitali e filologia concordanziale*, pp. 141-66; Tortora Massimiliano, *Nell'archivio di una rivista: Ungaretti redattore di «Commerce»*, pp. 167-78; Verbaro Caterina, *Memoria dell'avanguardia. La revisione dei modelli letterari negli anni Cinquanta e Sessanta*, pp. 179-195].
- Bosacchi Niccolò, Cappello Massimiliano, «L'“operazione” si conclude qui»: *Giorgio Cesarano al termine della letteratura*, «Teatro di Oklahoma», 29 luglio 2021 (<http://teatrodioklahoma.net/2021/07/28/loperazione-si-conclude-qui-giorgio-cesarano-al-termina-della-letteratura/>).
- Bourdieu Pierre, Chartier Roger, *Le sociologue et l'historien*, Marseille-Paris, l'Agone, 2010.
- Bravin Alice, *Le forme dell'intertestualità; dalla citazione all'allusione*, «Studi Slavistici», XVI, 2019, pp. 261-76.

- Brioschi Franco, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Milano, Net, 2006.
- _____, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- Cadioli Alberto, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Trezzano Sul Naviglio, Unicopli, 2003.
- Cangiano Mimmo, *Il libro insostenibile: breve difesa di «La distruzione della ragione»*, «Le parole e le cose2», 14 gennaio 2020 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=37473>).
- Caproni Giorgio, *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2012.
- Carella Simone, Febbraro Paola, Barberini Simona, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005.
- Carrara Giuseppe, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in «Triperuno» di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2019.
- _____, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- Cesarano Giorgio, *L'erba bianca*, prefazione di F. Fortini, Milano, Schwarz, 1959.
- Cesarano Giorgio, *La pura verità*, Milano, Mondadori, 1963.
- _____, Raboni Giovanni, *Intervento* (su Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie*), «Paragone», XVI, 186, agosto 1965, pp. 119-23; ora, come «Una specie di dibattito» sulla scrittura in versi, in CRC, pp. 193-9.
- _____, *Racconti in versi* (con interventi di G. C. Ferretti, R. Roversi, R. Guttuso, A. Romanò, G. Raboni), «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, pp. 133-57; poi, parzialmente, in Id., *La tartaruga di Jastov*, cit.
- _____, *La tartaruga di Jastov. Romanzo 1960-1966*, Milano, Mondadori, 1966.
- _____, *Preliminari a un comitato d'azione nell'ambito dell'industria culturale*, relazione presentata al comitato Mondadori-Il Saggiatore, febbraio 1969; ora, parzialmente, in Santini Francesco, *Apocalisse e sopravvivenza. Considerazioni sul libro «Critica dell'utopia capitale» di Giorgio Cesarano e sull'esperienza della corrente comunista radicale in Italia*, Milano, Colibri, 2021, pp. 83-85.
- _____, «Le confessioni», in Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni* (1972), Milano, Garzanti, 2006, pp. XII-XIX.
- _____, *Romanzi naturali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1980.

- Cevasco Francesco, De Stefano Demetrio (a cura di), *Come si scrive il «Corriere della Sera»*. *Dentro il quotidiano tra storia e attualità*, Milano, Rizzoli-Fondazione Corriere della Sera, 2003.
- Chemotti Saveria (a cura di), *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, CLEUP, 1977.
- Cherchi Grazia, *Scompartimento per lettori taciturni*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Chiodi Stefano, *La spiaggia dei poeti postumi*, in Luzzatto Stefano, Pedullà Gabriele (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. vol. III, Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-68.
- Colli Barbara, Raboni Giulia (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, introduzione di G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Comparini Alberto, *'Elementargedicht': Sebald und Zanzotto*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», LXXI, 4, 2021.
- Contini Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974.
- Cortellessa Andrea (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba (1999)*, Milano, Bompiani, 2018.
- _____, *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, pp. 164-74: p. 170.
- _____, *Libri segreti. Autori critici del Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- D'Angerio Vitaliano, *Il primo capitolo è gratis: purché il lettore abocchi*, «Corriere della sera», 4 agosto 1993.
- Dainotto Roberto, *Lukács inattuale: la problematica del romanzo, tra storicismo e ragione*, «Moderna», XVIII, 1-2, 2016, pp. 129-48.
- De Mauro Tullio, *Che può fare una regione*, «l'Unità», 21 maggio 1975.
- Debenedetti Antonio, Merlo Francesco, *Otto poeti per l'Italia malata*, «Corriere della sera», 3 febbraio 1993.
- Delacroix Jean, *Socialisme humaniste?*, «Esprit», 110, 6, maggio 1945, pp. 857-64.
- Delahaye Michel, Rivette Jaques, *Entretien avec Roland Barthes*, «Cahiers du Cinéma», XXV, 147, settembre 1963, pp. 20-30.
- Deleuze Gilles, *Cinéma I: l'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983; tr. it. *L'immagine-movimento. Cinema I (1984)*, a cura di J. P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016.

Diels Hermann, Krantz Walter, *I presocratici* (1903), a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006.

_____, Papini Maria Carla (a cura di), «L'Approdo». *Storia di un'avventura mediatica*, Roma, Bulzoni, 2006.

Donnarumma Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in Romano Luperini, Massimiliano Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.

Eco Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002.

Eliot Thomas S., *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica* (1920), con uno studio di L. Anceschi, Milano, Muggiani, 1946.

_____, *Vers pour la foulque* (1938), in *Noctes Binanianae*, London, Humphreys & co., 1939; ora in Id., *The Poems of T. S. Eliot. Volume II: Practical Cats and Further Verses*, a cura di C. Ricks e J. McCue, London, Faber & Faber, 2015, p. 229.

Esposito Edoardo, *In margine ai versi*, «La Sinistra», 20-21 maggio 1979.

_____, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015.

Fanon Frantz, *Les damnés de la terre* (1961), Parigi, Éditions La Découverte & Syros, 2002; tr. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, a cura di L. Ellena, Torino, Einaudi, 2007.

Ferroni Giulio, *Fortini & Pasolini*, «L'Unità-Libri», 7 giugno 1993.

_____, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; ora, con il sottotitolo *Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010.

_____ (a cura di), *Due poeti, due amici, due uomini comuni: Giudici e Zanzotto*, «L'immaginazione», XXIX, 268, marzo-aprile 2012. [contiene: Ferroni Giulio, *Il Convegno*, p. 11; Arminio Franco, *A nord dell'ipocondria*, p. 12; Calandrone Maria Grazia, *La bassezza e la fermezza*, pp. 12-4; Cortellessa Andrea, *Qualcosa che c'è*, pp. 14-9; Donzelli Elisa, *Giudici: la strana caccia del traduttore*, pp. 19-21; Frabotta Biancamaria, «*Siede la morte affabile regina*», pp. 21-3; Di Alesio Carlo, *Il libro più «romano» di Giovanni*, pp. 23-4].

_____, *Gli ultimi poeti. Giudici e Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

Ferrulli Giuseppe, «*Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV*». *Una poesia inedita di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 7, gennaio-giugno 2020.

Fichera Gabriele, *Pier Vincenzo Mengaldo*, «*I chiusi inchiostri*», «L'ospite ingrato», 4 maggio 2020.

Fioroni Georgia (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni. *Giornata di Studi. Università di Ginevra, 5 dicembre 2013*, Lecce, Pensa Multimedia, 2016. [contiene: *Premessa*, pp. 7-10; D'Alessandro Francesca, *La genesi tematica e stilistica degli «Strumenti umani»*, pp. 13-44; Motta Uberto, *1945-1948. Il primo nucleo dei «Strumenti umani»*, pp. 45-66; Carrai Stefano, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, pp. 7-80; Fioroni Georgia, *Osservazioni su «Nel sonno»*, pp. 81-116; Scaffai Niccolò, *Lettura di «L'alibi e il beneficio» di Vittorio Sereni*, pp. 117-34; Magro Fabio, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, pp. 135-66; Brambilla Alberto, *Stratigrafie della passione. Spunti e pre-testi "sportivi" ne «Gli strumenti umani»*, pp. 167-88].

Fisher Mark, *Capitalist Realism* (2009); tr. it. *Realismo capitalista*, a cura di V. Mattioli, Roma, Not, 2018.

Fontana Sandro, *Moro e il sistema politico italiano*, «*Il Politico*», 46, 1-2, marzo-giugno 1981, pp. 41-106.

_____, *Dieci inverni. Contributo a un discorso socialista* (1957), Macerata, Quodlibet, 2018.

_____, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. c) La fine del mandato sociale*, «*Quaderni Piacentini*», III, 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 5-10.

_____, (a cura di), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Roma-Bari, Laterza, 1965.

_____, *Al di là del mandato sociale*, «*Rinascita*», XXII, 11, 13 marzo 1965, pp. 26-7.

_____, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

_____, *I poeti del Novecento* (1977), Roma, Donzelli, 2017.

_____, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura (1965-1977)*, Torino, Einaudi, 1978.

_____, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.

_____, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.

_____, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.

_____, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006.

_____, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014..

Foucault Michel, *La grande straniera*, Napoli, Cronopio, 2015.

Galli Della Loggia Ernesto, *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

_____, Ghidinelli Stefano (a cura di), *La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Milano, Unicopli, 2019. [contiene: Ghidinelli Stefano, *Angoli di diffrazione. L'archivio e le tracce multiple della poesia che si fa*, pp. 7-16; Scaffai Niccolò, *Il lavoro del poeta. Tra l'archivio e il libro*, pp. 17-32; Gambaro Elisa, «*Sul rovescio dell'estate*». *Il lavoro di Sereni in «Un posto di vacanza»*, pp. 33-58; Donati Riccardo, «*In un punto si capisce il mondo*». *Il laboratorio poetico di Remo Pagnanelli alla luce delle carte d'archivio*, pp. 59-74; Neri Laura, «*Una lingua che parla sempre d'altro*». *Le agende di Giovanni Giudici negli anni Novanta*, pp. 75-90; Terreni Alessandro, *Quando l'io dice io. Lettere e diari in Antonio Porta poeta postavanguardista*, pp. 91-124].

Garin Eugenio, *I guasti e i rimedi*, «l'Unità», 12 giugno 1975.

Gelli Piero, Lagorio Gina (a cura di), *Poesia italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1980.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982.

_____, *Seuils*, Parigi, Seuil, 2002.

Genovese Rino, *Un illuminismo autocritico*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013.

Gerratana Valentino, *Lukács e i problemi del realismo*, «Società», dicembre 1953, pp. 546-63.

Giovannetti Paolo (a cura di), «*Se tu vorrai sapere...*». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, Milano, Punto Rosso, 2004. [contiene: Abate Ennio, *Fortini, la guerra, la pace*, pp. 5-36; Carosso Luigi, *Educare fra le rovine*, pp. 37-56; Gambaro Elisa, *Fortini poeta*, pp. 57-68; Turchetta Gianni, *Fortini intellettuale*, pp. 69-94; Abati Velio, *Fortini politico*, pp. 95-106; Paolo Giovannetti, *Postfazione*, pp. 107-14].

_____, (a cura di), *La Lombardia dei poeti*, Genova, De Ferrari, 2000.

_____, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

_____, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

Giunta Claudio, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 231-51.

Gombrich Ernst, *In search for Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, 4 voll, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, L'Orma, 2013.

- Guerra Nicola, *Il linguaggio politico della sinistra e della destra extraparlamentari negli «anni di piombo»*, «Italian studies», 76, 4, novembre 2021, pp. 406-420.
- Jesi Furio, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Roma, nottetempo, 2012.
- Habermas Jürgen, *Il moderno. Un progetto incompiuto* (1980), Torino, Nuova Trauben, 2019.
- Haddad Malek, *Una gazzella per te-L'ultima impressione*, traduzione di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 1960.
- Hegel Georg Friedrich Wilhelm, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Milano, Bompiani 2008.
- _____, *Estetica* (1835), Milano, Feltrinelli, 1978.
- Hervé Pierre, Viannay Philippe, *Un «socialisme humaniste»?», «Esprit», 107, 3, febbraio 1945, pp. 408-14.*
- Horkeimer Max, Adorno Theodor W., *Dialettica dell'illuminismo* (1944, 1969), Torino, Einaudi, 2010.
- Husserl Edmund, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928), tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- Il'ič Ul'janov Vladimir "Lenin", *Che fare?* (1902), Roma, Editori Riuniti, 1970.
- Ippoliti Francesca, *Le poesie italiane di questi anni*, in Manica Raffaele (a cura di), *Per i cento anni dalla nascita di Franco Fortini*, «Nuovi Argomenti», 80, 2017, pp. 126-34.
- Iser Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978), Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jameson Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981); trad. it. *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jaspers Karl, *Filosofia* (1933), a cura di U. Galimberti, Torino, UTET, 1996.
- La prosa nel corpo della poesia*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 11-12, 2002. [contiene: Nota introduttiva, pp. 5-12; Merlanti Federica, *L'autunno del «saggio giovinastro»: il «canto dell'erba secca» di Carlo Betocchi*, pp. 15-57; Dei adele, *Gli «Inseriti» di Caproni*, pp. 59-69; Zinato Emanuele, *Franco Fortini: due prose «servili, non inutili»*, pp. 71-82; De Marchi Pietro, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli, da «Sinopie» al «Collo dell'anitra»*, pp. 83-103; Scarpa Raffaella, *«and I a crumb who'd not coagulate». Avvicinamenti alle prose di Amelia Rosselli*, pp. 105-17; Zucco Rodolfo, *La prosa nell'opera in versi di*

Raboni, pp. 119-143; Zublena Paolo, *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, pp. 145-75].

Klossowski Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Gallimard, 1969.

Lacan Jacques, *Lacanianana. Les séminaires de Jacques Lacan, 1964-1979*, Parigi, Fayard, 2005.

Langella Giuseppe, «Il tormentato esaminatore di se stesso». *Dinamiche della conversione nei «Promessi sposi»*, «Linguæ», 2, 2013, pp. 11-29.

Lausberg Heinrich, *Elementi di retorica* (1949), Bologna, Il Mulino, 1969.

Losfeld Éric, *Éndetté comme une mule ou La passion d'éditer* (1979), Paris, Belfond, 1991.

Lukács Gyorgy, *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), tr. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964.

_____, *La distruzione della ragione* (1954), Torino, Einaudi, 1974.

_____, *Scritti politici giovanili 1919-1928*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

_____, *Storia e coscienza di classe* (1923), Milano, Sugar, 1967.

Luperini Romano, *Fortini, finalmente*, «La letteratura e noi», 5 dicembre 2014.

_____, *Intervento*, in Roberto Massari (a cura di), *Adriano Sofri, il '68 e il Potere operaio pisano*, Bolsena, Massari, 1998, pp. 332-47.

Lyotard Jean-François, *Dérives à partir de Marx et Freud* (1973), Paris, Éditions de Minuit, 1994.

Macé Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

Mamoli Zorzi Rosella (a cura di), *Ezra Pound a Venezia*, Firenze, Olschki, 1985.

Manacorda Giorgio, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori riuniti, 1993.

Manetti Beatrice, Stroppa Sabrina, Dalmas Davide, Giovannuzzi Stefano (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016. [contiene: Giovannuzzi Stefano, Manetti Beatrice, *Introduzione. Le riviste, le città, i contesti culturali: come crescono e dove pubblicano in Italia i giovani poeti*, pp. 9-13; Alfano Giancarlo, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, pp. 15-34; Giovannetti Paolo, *Canone antologico e generazioni: il ruolo delle riviste*, pp. 35-48; Simonetti Gianluigi, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una*

ipotesi teorica, pp. 49-64; Crocco Claudia, «Come credersi autori»? *Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, pp. 65-78; Cardinale Eleonora, *Poeti e artisti nell'officina di «Braci»*, pp. 79-90; Senna Paolo, *San Marco dei Giustiniani: l'editore dei poeti*, pp. 91-104; Dalmas Davide, *Introduzion. Come e di che cosa parla la poesia degli anni Settanta e Ottanta*, pp. 107-112; Afribo Andrea, *Deangelisiana*, pp. 113-32; Colella Massimo, *Quotidianità 1980-1981: Cavalli, Lamarque, Magrelli*, pp. 133-52; Natale Massimo, *Padri e figli: poesia italiana contemporanea e "romanzo familiare"*, pp. 153-66; Stroppa Sabrina, *Introduzione. Come cambia la pratica del commento di fronte al testo poetico tardonovecentesco*, pp. 169-88; Cataldi Pietro, *Costruire il senso. Appunti sul commento e la funzione del lettore di fronte alla poesia del tardo Novecento*, pp. 189-94; Zucco Rodolfo, *Se/perché/chi/come commentare*, pp. 195-208; Sinfonico Damiano, *Teoria e pratica del commento a un autore contemporaneo*, pp. 209-20; Morando Simona, *Per un commento alla sequenza «paternali» di «Case perdute» di Eugenio De Signoribus*, pp. 221-40].

Manganelli Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.

Marchese Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Marchesini Matteo, *Casa di carte. La letteratura dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

_____, *Critica orizzontale*, in Alfonso Berardinelli (a cura di), *Dieci libri. Letteratura e critica*, 1, 2008, pp. 191-204.

_____, *Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni*, Roma, Elliot, 2020.

Marini Paolo, Scaffai Niccolò (a cura di), *Montale*, Roma, Carocci, 2019.

Marx Karl, *I Grundrisse. Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica (1857-58)*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

_____, *Un carteggio del 1943 ed altri scritti giovanili*, trad. it. a cura di R. Panzieri, Roma, Edizioni Rinascita, 1954.

Masini Alessia, *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, «Meridiana», 92, 2018, pp. 187-210.

Mazzoni Guido, *In dialogo*, a cura di I. Testa, in «L'Ulisse», XI, 2008, pp. 68-79.

_____, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2011.

_____, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8, novembre 2017, pp. 1-19.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, «Strumenti critici», XXX, 2015, 3, pp. 381-404.

- _____, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- _____, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- _____, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Merola Valeria (a cura di), *Alfonso Berardinelli: il pubblico della poesia*, «Rai letteratura», novembre 2019
- Miliucci Fabrizio, *L'«esile mito» del poeta. Fonti sereniane e intertestualità*, Bologna, Prufrock, 2015.
- _____, *Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista*, Milano, Mimesis, 2019.
- Montale Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, 2 voll., a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- _____, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- _____, *La poesia si vende*, «Corriere della sera», 11 novembre 1949; poi in Id., *Sulla poesia* (1976), Milano, Mondadori, 1998, pp. 117-22.
- _____, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964; ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 1996, vol. II, pp. 146-48.
- _____, *Satura*, a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2009.
- Negri Antonio, *Sull'autonomia del politico di Mario Tronti*, intervento pronunciato presso l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Parigi, 5 aprile 2019; poi in «Euronomadé», 12 aprile 2019 (<http://www.euronomadé.info/?p=11933>).
- Neri Laura, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2000.
- Nicolas Anne-Sabine, *La danse du Tutuguri ou le rite du soleil noir: une performance textuelle d'Antonin Artaud*, Tesi di dottorato (University of New Mexico), 2011.
- Nono Luigi, *Una città e la cultura militante*, «l'Unità», 8 giugno 1975.
- Novello Neil, *Giorgio Cesarano. L'oracolo senza enigma*, Roma, Castelvecchi, 2017.
- Pallini Lorenzo, Santarone Donatello (a cura di), *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, 13 dicembre 2017 (<https://vimeo.com/400979302>).

Paolo di Tarso, *Le lettere*, a cura di C. Carena, con uno scritto di M. Luzi, Torino, Einaudi, 1990.

Pasolini Pier Paolo, *Il mio voto al PCI*, «l'Unità», 17 giugno 1975.

_____, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll. A cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

_____, *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.

Pignotti Lamberto, *Notizie (non buone) dall'esilio*, «l'Unità», 2 febbraio 1977.

Pivano Fernanda, *Tenera era la notte, Dorothy*, «Corriere della sera», 3 febbraio 1993.

Poesia italiana del Novecento, Milano, Garzanti, 1980, 2 voll.

Poesia, «il verri», sesta serie, 1, 2 voll., settembre 1976. [contiene: Anceschi Luciano, *Variazioni su alcuni equilibri precari della poesia che san di essere precari*, pp. 5-20; Michaux Henri, *Moriturus*, pp. 21-35; Bacigalupo Massimo, *Un tardo mitologema: il canto 106 di Ezra Pound*, pp. 36-65; Montale Eugenio, *È ancora possibile la poesia?*, pp. 66-75; Sinisgalli Leonardo, *Intorno alla figura del poeta*, pp. 76-93; Sereni Vittorio, *Diario intermittente*, pp. 94-100; Luzi Mario, *Cari amici...*, p. 101; Fortini Franco, *Propositi fuori testo*, pp. 102-6; Gramigna Giuliano, *Un intervento passabilmente incerto*, pp. 106-9; Zanzotto Andrea, *Poesia?*, pp. 110-3; Roversi Roberto, *La poesia? Sì, la poesia...*, 114-9; Giudici Giovanni, *Primo: non strafare*, pp. 120-3; Leonetti Francesco, *L'avanguardia artistica*, pp. 124-5; Sanesi Roberto, *Paragrafi sulla poesia*, pp. 126-9; Rosselli Amelia, *Frammento da una lettera*, p. 130; Sanguineti Edoardo, *Come far versi*, pp. 131-2; Raboni Giovanni, *Da qui, dove mi trovo*, pp. 133-4; Porta Antonio, *Di quale situazione stiamo parlando?*, p. 135; Id., *Metrica e poesia*, pp. 136-9; Luciano Anceschi, *Lettera immaginaria a un collaboratore*, p. 140].

Policastro Gilda, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il τόπος drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica», 33, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 11-27.

Pontiggia Giancarlo, Di Mauro Enzo (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Porta Antonio, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991.

Risset Jacqueline, *Al di là del principio di teoria*, in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma* (1976), traduzione di S. Dal Riccio, Parma, Pratiche, 1977.

Risso Erminio, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006.

- Romeo Antonella (a cura di), *La poesia e la critica. Intervista a Giovanni Raboni*, «Poesia», I, 3, marzo 1988, pp. 46-8.
- Ronco Daniele, *Giorgio Cesarano: bibliografia. Piccolo contributo per una rivalutazione auspicata*, «BFS Bollettino bibliografico», gennaio-giugno 1995, pp. 17-20.
- Rosada Bruno, *Recensione a Piero Falchetta, Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci, 1983, e Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, «Studi novecenteschi», 12, 29, giugno 1985, pp. 162-5.
- Rovatti Pier Aldo, *Il coraggio della filosofia, «aut aut», 1951-2011*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- Roversi Roberto, *Capire Bologna e la sua proposta*, «l'Unità», 7 giugno 1975.
- Sacchi Dario, *Sul rapporto tra contraddizione, verità e vita nel pensiero di F. Nietzsche*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 87, 3, luglio- settembre 1995, pp. 422-43.
- Salinari Carlo, *Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács*, «Rinascita», X, 11, novembre 1953, pp. 620-4.
- Sanguineti Edoardo, *Il 20 giugno con i comunisti*, «l'Unità», 11 giugno 1976.
- _____, *Un richiamo alla ragione*, «l'Unità», 12 giugno 1976.
- _____, *La letteratura della crudeltà*, «il quindici», 1, p. 1; ora, come *Per una letteratura della crudeltà*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 108.
- _____, *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Scaffai Niccolò, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier 2005.
- Scaramuzza Gabriele, *Citazione come oblio*, «Leitmotiv», 2, 2002, pp. 11-23.
- Schiller Friedrich, *Schiller. Volume secondo*, a cura di G. A. Alfero, Milano, Garzanti, 1949.
- Scotti Mariamargherita, *«Una polemica in versi»: Fortini, Pasolini e la crisi del '56*, «Studi storici», XLV, 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 991-1021.
- Sebastiani Alberto, *La lingua e l'immaginario culturale: discussioni, percorsi, strumenti*, in F. Frasnèdi, A. Sebastiani (a cura di), *La lingua e la cultura italiana. Studio linguistico e immaginario culturale*, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 64.
- Sereni Vittorio, *Ipotesi o precetti?*, in «Questo e altro», I, 1, 1962, pp. 61-4.

_____, *L'opzione e allegati*, Milano, Scheiwiller, 1964.

_____, *Scritture private: con Fortini e con Giudici*, Bocca di Magra, Capannina, 1995.

_____, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

Simonetti Gianluigi, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, «L'Ulisse», XI, 2008, pp. 51-6.

_____, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

de Solà-Morales Ignasi, *Terrain vague*, in Davidson Cynthia C. (a cura di), *Anyplace*, Cambridge, MIT Press, 1995, pp. 119-22; poi in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», 212, 1996, pp. 36-8.

Spinicci Paolo, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Milano, Cuem, 2004.

Testimonianza per Eugenio Montale. Atti del convegno – Firenze, 28-29 marzo 1996, «Antologia Viesseux», II, 6, settembre-dicembre 1996. [contiene: Siciliano Enzo, *Editoriale*, pp. 3-4; Mengaldo Pier Vincenzo, *Situazioni di Montale*, pp. 5-18; Bertolucci Attilio, «*Sparafucil mi nomino...*», pp. 19-22; Garboli Cesare, *Montale monumentale*, pp. 23-32; La Capria Raffaele, *Un po' di autobiografia*, pp. 33-8; Giudici Giovanni, *Porto Venere e altri passaggi (e paesaggi) montaliani*, pp. 39-42; Raboni, *Il vero e l'altro Montale*, pp. 43-8; Baldini Raffaello, *Due incontri con Montale*, pp. 49-54; Bettarini Rosanna, *Interazioni*, pp. 55-60; Romagnoli Sergio, *Montale tra Euganei e Berici*, pp. 61-8; Carrai Stefano, *Montale, Loria e il ricordo di Firenze*, pp. 75-88; Gibellini Andrea, *Montale, «La tua voce è quest'anima diffusa»*, pp. 89-96; Maggiani Maurizio, *Fuori del mondo, fuori nel mondo*, pp. 97-104; Varese Claudio, *Testimonianza su Montale*, pp. 105-8; Bigongiari Piero, *Il mondo esiste (Ultime riflessioni per Montale)*, pp. 109-18; Luzi Mario, *Nella semiluce dell'ipogeo (e del ricordo)*, pp. 119-20; Siciliano Enzo, *Un 'La' sotto il rigo*, pp. 133-140; Zanzotto Andrea, *Ripensando a Montale*, pp. 141-6].

Testa Enrico, *Il libro di poesia: Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo 1983.

_____, *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999.

Tisconi Benvenuti Antonia, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XX, 2017, pp. 13-31.

Togliatti Palmiro, *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, «Politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4.

Tornabuoni Lietta, *Il riflusso*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1977.

Tre domande a Tahar Ben-Jelloun, «L'Unità-Libri», 7 giugno 1993.

- Tronti Mario, *Operai e capitale* (1966), Roma, DeriveApprodi, 2013.
- _____, *Sull'autonomia del politico* (1972), Milano, Feltrinelli, 1977.
- Turchetta Gianni, Esposito Edoardo (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Milano, Ledizioni, 2018.
- Turolfo David Maria, *O sensi miei... Poesie 1948-1988*, introduzione di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990.
- Verdier Robert, Stibbe Pierre, *Socialisme humaniste?*, «Esprit», 108, 4, aprile 1945, pp. 687-95.
- Vittorini Elio, *Politica e cultura*, «Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6.
- _____, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, «Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-6.
- Volponi Paolo, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini 1954-1975*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009.
- Wittgenstein Ludwig, *Bemerkungen uber Frazers «The Golden Bough»* (1931; 1967); tr. it. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Milano, Adelphi, 1990.
- Zinato Emanuele, «Maestro e amico»: *Volponi attraverso Pasolini*, «Studi Pasoliniani», 2, 2008, pp. 23-36.
- _____, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Materiali A/V

Che senso ha, in letteratura, il re-censore?, «Mixer Cultura», regia di C. Giannotti, S. Spina, conduttore A. Bagnasco, 2, 27 febbraio 1987 (<https://www.raiplay.it/video/2018/09/Mixer-Cultura---Puntata-del-27021987-91f9ea39-4b72-4e09-bb35-9a185d59c202.html>).

Italo Moscati (regia), *Lapsus. Storie di viandanti e di poeti*, RAI, 1983.

La poesia non dà pane, «Questo e altro», a cura di G. Orelli, RSI, 20 marzo 1978 (con V. Sereni, A. Zanzotto, G. Raboni, C. Villa).

Match – Domande incrociate, RAI, Rete 2, 1978-1979, regia di A. Bagnasco, conduttore A. Arbasino.

Magri Massimo (regia), Fortini Franco (testo), *Le regole del gioco*, Politecne cinematografica, 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=wUjb6Cr9sz0&t=662s>).

Mazzacurati Carlo, Paolini Marco, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Jolefilm, 2000.

Mazzoni Guido, *La letteratura e il presente*, «TedxSiena» (<https://www.youtube.com/watch?v=6NJBtRvzFVE&t=939s>).

Poeti al microfono – Andrea Zanzotto, «radio 1», 1985 (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2019/03/Poeti-al-microfono-dfbbeecb-8f85-4808-a110-38fd0b5da0f2.html>).

Poeti al microfono – Giovanni Giudici, «radio 1», 1985 (<https://www.raiplayradio.it/playlist/2019/03/Poeti-al-microfono-dfbbeecb-8f85-4808-a110-38fd0b5da0f2.html>).

Poeti al microfono – Giovanni Raboni, «radio 1», 1985 (<https://www.raiplaysound.it/audio/2019/04/Poeti-al-microfono---Giovanni-Raboni-69710ffb-7266-4c22-bd26-de93472c63f1.html>).

Weiss Giorgio (a cura di), *Poeti in gara*, 1989-1990 (<https://www.youtube.com/user/giorgioweiss/videos>).

Zanzotto Andrea, *Conversazione*, Biblioteca Nazionale Marciana, 29 novembre 1999 (<https://www.youtube.com/watch?v=qTMR3DeSiIE>).

INDICE DEI NOMI

- Abati, V. 248n, 253 e n, 273
Accrocca, E. F. 260n, 261, 293n
Adorno, Th. W. 20n, 31n, 96 e n, 97n,
134, 135n, 228 e n, 231 e n, 306 e
n, 392-3 e n
Adriano 290
Afribo, A. 107n, 128n, 339n, 343 e n
Agamben, G. 12n, 255n, 363
Agosti, S. 77n, 102, 256 e n, 296n,
301, 316n
Alatri, P. 287n
Albrecht, T. 313n
Alesi, E. 112
Alfano, G. 131n
Alfero, G. A. 21n
Alfieri, V. 103n, 105-6n, 108n
Alicata, M. 116n,
Alighieri, D. 11, 239, 277, 281, 315,
316 e n, 321n, 328, 332
Almansi, G. 359
Althusser, L. 20n, 22, 225 e n
Anceschi, L. 15, 16 e n, 31, 86, 327,
353 e n
Anders, G. 302, 303n
Andreotti, G. 40
Antonetti, L. 217n
Antonielli, S. 41, 293 e n, 385n
Aragon, L. 364, 408n
Arbasino, A. 24n
Ariosto, L. 424-6
Aristofane, 109n
Aristotele, 321, 393
Aron, R. 414n
Artaud, A. 90n, 102, 228n, 252, 300,
318, 325-6 e n, 327, 328-9 e n, 330
e n, 427, 430
Asor Rosa, A. 41 e n, 232, 345n, 410
e n
Auerbach, E. 39
Austin, J. L. 78n
Avalle, S. 270
Avella, P. 48n, 142-5n, 147n, 149n,
151n, 167n, 176-7n, 180n, 182n,
200-1n, 217n, 226n, 241n
Bagnasco, A. 22n, 133n
Baldacci, L. 265n, 281 e n, 370
Baldini, A. 314n
Balduino, A. 44, 251 e n, 256 e n, 272
e n
Balestrini, N. 91n
Balibar, É. 20n, 225 e n
Bandini, F. 305
Banti, A. 387n
Barberini, S. 131n
Bàrberi Squarotti, G. 147, 151 e n,
200 e n, 333 e n
Barbutto, A. 131n
Baricco, A. 51, 62-3, 65, 75
Barilli, R. 46 e n
Barthes, R. 91n, 152, 166n, 167-9,
171, 178, 201, 203 e n, 206 e n,
223 e n, 235 e n, 240, 321n
Basaglia, F. 41 e n
Bassi, S. 76n

Batisti, S. 91n, 133n, 300n
 Baudelaire, C. 43n, 85 e n, 87, 95 e n, 102 e n, 307
 Beethoven, L. (van), 337n
 Belinelli, E. 435
 Bellezza, D. 131
 Belli, G. G. 274n
 Bellia, E. 212 e n
 Bellocchio, P. 119-20, 220
 Bellomo, S. 321n
 Belpoliti, M. 47n, 82 e n
 Belzoni, P. 80 e n, 261n
 Bembo, P. 283, 419, 423
 Benjamin, W. 10, 22n, 24n, 36 e n, 39, 96 e n, 97, 98 e n, 281n, 306 e n, 307n, 331, 332n, 357
 Ben-Jelloun, T. 46, 76 e n, 78 e n, 92 e n, 99 e n
 Berardinelli, A. 16n, 18 e n, 111, 112 e n, 114-5, 117 e n, 119-20, 121-5 e n, 127 e n, 128, 144, 249n, 370n, 380 e n
 Bergamini, O. 45
 Berlusconi, S. 372-3
 Bernardi, L. 79, 80n, 259n
 Bertazzoni, E. 118n
 Berti, E. 332n
 Berto, G. 294, 295 e n, 297 e n
 Bertolucci, A. 18, 111, 265n, 305
 Bertoni, A. 183, 184n
 Betocchi, C. 119, 362 e n, 364n
 Bettarini, M. 91n, 133n, 300
 Bettarini, R. 18n, 258
 Betti, F. 260 e n
 Betti, L. 323n
 Bigiaretti, L. 48
 Bigongiari, P. 66, 305
 Bloch, E. 209, 225n, 232, 280 e n, 308, 409n, 419
 Blume, S. 207n
 Bo, C. 112, 269, 312-3, 432
 Booth, W. C. 97, 98n
 Bolzonello, E. 251, 273
 Bongiorno, G. 262n, 277
 Bonoldi, G. 383
 Bordin, M. 90n
 Bordo, L. 384n
 Borges, J. L. 308 e n
 Borghesi, A. 122n
 Borrelli, C. 363n
 Bosacchi, N. 350n, 383n, 387n
 Bourdieu, P. 56n
 Brahms, J. 337 e n, 338n
 Branca, V. 272
 Brandys, K. 152
 Bravin, A. 69n
 Brecht, B. 19, 238, 357, 402 e n, 403, 413n
 Breda, M. 246n
 Breton, A. 100
 Brežnev, L. 374
 Brioschi, F. 63n, 94 e n, 111, 186 e n
 Brugnaro, F. 324n, 334 e n
 Brunetti, S. 107n
 Buonaiuti, E. 141, 176 e n
 Buñuel, L. 370
 Buzzi, G. 48
 Cadioli, A. 65 e n, 72, 156n, 216n, 279n, 356n
 Calvino, I. 295
 Cangiano, M. 200n
 Calasso, R. 120-1
 Camatte, J. 209n
 Campana, D. 305
 Candela, E. 363n
 Canova, A. 294 e n, 296-8 e n, 300, 301n
 Cantore, A. 105n
 Cappello, M. 147n, 157n, 171n, 225n, 334n, 350n, 383n, 387n

- Caproni, G. 16 e n, 18, 47 e n, 48, 111, 223n, 227n, 234n, 265n, 302, 305
- Carbognin, F. 77n, 82n, 91n, 246n, 253n, 261n, 263n, 300n
- Carbone, M. 292n
- Cardilli, L. 279n, 284, 285n, 307 e n, 317 e n, 333 e n, 428n
- Carducci, G. 198
- Carella, S. 131
- Carena, C. 314n
- Carlo V (imperatore) 425
- Carlo Eugenio (duca), 22n
- Carné, M. 100
- Carrai, S. 57n
- Carrara, G. 41n, 68n, 228n, 345n
- Cases, C. 61, 152, 193n, 224n, 276
- Castellana, R. 69n
- Castiglione, B. 88
- Caterina II (regina), 243n
- Cavalcanti, G. 126
- Cecchi, E. 32, 351, 378
- Cederna, C. 291
- Celan, P. 274
- Ceriani, V. 401
- Cesarano, G. 135, 137, 138 e n, 209-10n, 215n, 336, 349-52 e n, 368 e n, 382, 383n, 385-7 e n, 388n, 389 e n, 391, 392-4 e n, 395-7
- Ceserani, R. 306
- Cevasco, F. 105n
- Char, R. 387 e n
- Chardin, T. (de) 208
- Chartier, R. 56n
- Chella, A. 337-8 e n, 342 e n, 362 e n, 364 e n, 385n, 395n
- Chemotti S. 15n
- Cherchi, G. 46 e n, 48, 51n, 72, 164n, 356n
- Chierici, E. 135n
- Chiesa, M. 371
- Chiodi, S. 131n
- Cherki, A. 212n
- Chruščëv, N. 15n, 320
- Cicala, R. 262, 263-4n
- Cignetti, C. 60n
- Cima, A. 258
- Codignola, L. 48
- Colella, M. 278n
- Coleridge, S. T. 419
- Colli, B. 336n, 337 e n, 343n
- Collu, G. 209n
- Colonna, F. 283, 423
- Conde, A. 282n
- Conti Bertini, L. 252n
- Contini, G. 18n, 112, 314 e n
- Coppi, F. 291
- Corcione, R. 149n, 162n, 163 e n, 202n, 239n
- Cordelli, F. 16n, 18 e n, 380
- Cortellessa, A. 29 e n, 31 e n, 32 e n, 43n, 47n, 77n, 81, 82n, 83, 84-6 e n, 91n, 94-5n, 103n, 124 e n, 164n, 203, 204n, 205 e n, 235, 247, 248-9n, 250 e n, 251, 253 e n, 255-6 e n, 258, 259n, 262n, 267, 273, 274 e n, 277 e n, 279 e n, 284 e n, 286 e n, 292 e n, 299n, 306, 307 e n, 309-10n, 312, 313n, 315n, 318 e n, 325n, 339-40n, 354-5, 361n, 375n, 427n
- Corti, M. 256n, 435
- Courteline, G. 348
- Crane, H. 147-8
- Craxi, B. 373
- Croce, B. 201
- Crovi, R. 61, 62n, 180 e n
- Cucchi, M. 366, 382
- Cucchi, S. 228n
- Curi, U. 332n
- Daino, L. 103n, 105 e n, 110n, 117n, 118, 123n, 134-5 e n, 136, 337n,

- 338, 339 e n, 341, 352n, 358n,
362n, 438
- Dainotto, R. 200n
- Dal Bianco, S. 82, 83n, 248n, 254,
256 e n, 262n, 278, 283n, 286n,
290 e n, 317n, 318
- Dalì, S. 146
- Dalmas, D. 131n
- Dal Monte, T. 282
- D'Angerio, V. 126n
- D'Annunzio, G. 52n, 81n, 287-8 e n,
289, 305, 421
- Dante, D. 420
- Dal Riccio, S. 77n
- David, M. 256 e n
- De Angelis, M. 362 e n, 382
- Debenedetti, A. 46n
- Debenedetti, G. 112, 263-5, 271
- De Carlo, G. 363n
- Delahaye, M. 88n
- De Laude, S. 20n
- Del Corona, M. 366n
- Deledda, G. 297 e n
- Deleuze, G. 77n, 101 e n, 291n, 292
- De Libero, L. 305
- DeLillo, D. 342 e n
- Della Casa, G. 424
- De Marchi, E. 348
- De Martino, E. 276
- De Mauro, T. 41 e n, 425
- De Risio, S. 420
- De Robertis, G. 112
- De Roberto, F. 201
- De Sade, D. A. F. (Marchese), 40,
100n
- De Sanctis, F. 131, 201, 281
- De Sanctis, M. 76n
- Desiati, M. 265n
- De Stefano, D. 105n
- Devoto, G. 265n
- Diacono, M. 282n
- Di Alesio, C. 72, 154 e n, 172n, 182n,
187n, 203n, 356n
- Diels, H. 193n
- Di Girolamo, C. 63n, 94n, 111
- Di Mauro, E. 131 e n
- Di Nardo, M. 156n
- Di Stefano, P. 371n, 378n
- Dolfi, A. 80n, 251n, 384n
- Dolfini, G. 385n
- Donnarumma, R. 96 e n
- Doplicher, F. 114
- Dorfles, G. 287n
- Dorich, S. 374n
- Dubček, A. 149, 217n
- Duchamp, M. 100n
- Eco, U. 42, 98 e n, 216 e n, 374
- Eliot, T. S. 100 e n, 226, 306, 340,
346
- Ellena, L. 60n
- El Houssi, M. 76n
- Éluard, P. 100n, 269, 290, 403
- Engels, F. 20n, 212
- Eraclito 193 e n
- Erba, L. 293n
- Erodoto, 280
- Esposito, E. 44n, 69n, 165n
- Evtušenko, E. A. 276n
- Faenza, L. 152, 168n
- Falchetta, P. 248n, 250n, 252 e n,
253, 273-4
- Falco, F. 420
- Falk, R. 104
- Fanfani, A. 40
- Fanon, F. 60 e n, 66 e n, 67-8 e n,
152, 157 e n, 174n, 208, 212 e n,
213-4, 232-3, 236, 409, 412
- Faulkner, W. 146
- Febbraro, P. 131n
- Fellini, F. 80n

Fenoglio, C. 307, 308n
 Ferrata, G. 48, 217 e n
 Ferrè, G. 42
 Ferretti, G. C. 350n, 385n
 Ferretti, M. 112
 Ferro, F. 420
 Ferroni, G. 25 e n, 32n, 46, 217n, 257 e n, 258
 Ferrulli, G. 229n
 Fichera, G. 105n
 Fichte, J. G., 22n
 Fiorelli, G. 291 e n
 Fisher, M. 85n
 Fioretti, D. 375n
 Fioroni, G. 57n
 Flaminio, M. 283, 423
 Flaubert, G. 240, 369n
 Foà, A. 109 e n
 Folengo, T. 283, 419, 423
 Fontana, L. 319
 Fontana, S. 41n
 Forti, M. 158-9, 249n, 263, 265n, 266 e n, 268 e n, 269, 271 e n, 385 e n, 386-7, 388 e n
 Fortini, F. 10, 13n, 15 e n, 19, 20n, 25, 26n, 27 e n, 29, 32 e n, 35n, 36 e n, 39, 43, 44 e n, 46, 47 e n, 48, 52 e n, 53n, 55, 56n, 65n, 68-9 e n, 75n, 79, 81-2 e n, 83, 84n, 85, 96, 105, 114, 116-9 e n, 120-1, 123 e n, 127, 136n, 141, 143-4n, 147, 148-9 e n, 151, 153 e n, 154n, 158 e n, 160, 161-2 e n, 163, 164 e n, 165, 170, 171-2 e n, 174-5n, 176-7 e n, 180n, 181, 182n, 187-9, 191n, 193n, 195 e n, 212 e n, 215n, 217, 221-4 e n, 226-7, 228 e n, 229n, 230, 231n, 232, 235 e n, 236-8n, 241 e n, 243, 245, 249, 261 e n, 276, 279 e n, 294, 301 e n, 302n, 304n, 305, 309 e n, 317n, 318, 321n, 331 e n, 342 e n, 345, 350n, 356, 357 e n, 360n, 370 e n, 375, 376 e n, 384, 385n, 388-9, 393, 395, 396-7 e n, 401, 402 e n, 403, 405, 410n, 413n
 Foschi, M. 104
 Foscolo, U. 245, 277, 281, 290, 294 e n, 296n, 297-8 e n, 300, 301 e n, 306
 Fournier, A. 297
 Foucault, M. 353 e n
 Frabotta, B.M. 128, 129n
 France, A. 141, 142n
 Franco, F. 188
 Frasca, G. 124 e n
 Frasnedi, F. 130n
 Fratini, G. 76n
 Frazer, J. G. 24n
 Freud, S. 234n

 Gadda, C. E. 381
 Galimberti, U. 311n
 Gallo, N. 48, 265, 271 e n
 Galli Della Loggia, E. 130n
 Gambaro, E. 156-7n
 Ganni, E. 22n, 306n
 Garin, E. 41 e n
 Gargiulo, A. 112
 García Lorca, F. 438
 Gatto, A. 305
 Gava, A. 40
 Geesink, I. 207n
 Gelli, P. 35n
 Genette, G. 70-1n
 Genovese, R. 31n
 Gerratana, V. 161, 200n
 Ghelli, C. 276n
 Gialloredo, A. 156
 Giacotti, M. 327n
 Giannotti, C. 133n
 Gibellini, P. 76n
 Gide, A. 362
 Giglioli, D. 84 e n, 85n

- Ginsberg, A. 438
- Giovannetti, 103n, 139n, 215, 216n, 221 e n, 222, 223n, 237, 353n, 410n
- Giovannuzzi, S. 131n
- Girardi, A. 104n, 107n, 339n
- Girolamo (da Treviso) 283, 423
- Giudici, G. 12n, 15 e n, 17 e n, 26, 30 e n, 32 e n, 34, 35 e n, 41 e n, 43 e n, 44, 46 e n, 47, 48 e n, 49, 51-4 e n, 55-6, 57 e n, 58 e n, 59-60, 61 e n, 62, 63-4 e n, 65, 66-71 e n, 72-3, 75, 77-8 e n, 86, 89n, 91 e n, 94, 96, 105, 119, 130, 131n, 141, 142-3 e n, 144-5n, 146-9 e n, 150, 151 e n, 153n, 154-9 e n, 160, 161 e n, 162-3, 164 e n, 165, 166-8 e n, 170, 171-4 e n, 176 e n, 178 e n, 179, 180 e n, 181, 182-6 e n, 187, 188 e n, 189-90, 191 e n, 192, 193-4 e n, 195, 196-7 e n, 198-9, 200-11 e n, 213n, 214 e n, 215n, 216-7 e n, 218-21, 222-9 e n, 230n, 231-4 e n, 235-40, 241-2 e n, 243-5, 248, 254, 256, 258, 267, 275 e n, 276, 279 e n, 286n, 299n, 304, 305 e n, 305, 314 e n, 319-20 e n, 336, 341n, 347 e n, 348, 349 e n, 353, 356n, 368, 369n, 385n, 388-9 e n, 390 e n, 391, 397, 400-1, 402 e n, 404 e n, 409-10n, 413n
- Giuliani, A. 29, 91n, 402 e n
- Giunta, C. 21n
- Goethe, J. W. (von) 316
- Gogol', N. V. 348
- Goldmann, L. 212 e n
- Gordon, R. 212n
- Gramigna, G. 239
- Gramsci, A. 47, 131, 161 e n, 415n
- Grignani, M. A. 29, 31 e n, 86 e n, 261n, 318n, 328n
- Guarini, R. 420
- Guattari, F. 77n, 101 e n, 291n, 292
- Guerra, N. 129
- Guerrini, V. 363n
- Guerritore, M. 104
- Guglielmi, G. 15, 346, 347n
- Guiducci, R. 55n
- Guttuso, R. 217, 350n, 385n
- Habermas, J. 95 e n, 96
- Haddad, M. 76 e n
- Hegel, G. F. W. 21-2n, 70, 192n, 212, 232n, 311
- Heidegger, M. 306, 311 e n, 331
- Hervé, P. 142n, 177n, 216
- Hitler, A. 188, 402n
- Hlasko, M. 152
- Hjelmslev, L. T. 186
- Hoggart, R. 197n, 198
- Hölderlin, F. 22n, 76, 83, 249, 277 e n, 317
- Horkheimer, M. 31n, 231 e n
- Hughes, H. 185
- Husserl, E. 97 e n, 136, 137n, 339 e n, 341
- Iacuzzi, P. F. 66 e n, 75
- Ioli, G. 246n
- Isella, D. 48, 70n
- Iser, W. 97 e n
- Jahier, P. 238, 239n, 251n, 275-6, 318, 344, 402
- Jakobson, R. 12, 49
- Jameson, F. 20n, 22, 225n
- Jaspers, K. 311 e n, 331
- Jervis, G. 165
- Jesi, F. 27 e n
- Joyce, J. 338
- Kafka, F. 307, 348
- Kant, I. 22n, 156, 311
- Kennedy, J. F. 48, 407

Kierkegaard, S. 311
 Klee, P. 367 e n, 368-9 e n
 Klossowski, P. 428 e n
 Kolakowski, L. 152, 196, 210
 Krantz, W. 193n
 Kraus, K. 98n

 Lacan, J. 20n, 274, 306
 La Capria, R. 133n
 Lacroix, J. 177n
 La Fontaine, J. (de), 110, 197n
 Landolfi, T. 318, 319 e n, 322
 Langella, G. 373n
 Lagorio, G. 35n
 Laing, R. 101, 102n
 Lausberg, H. 63n, 94
 Lavia, G. 103
 Leiris, M. 265 e n
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 224n
 Lenzini, L. 13n, 345n
 Leonetti, F. 265n, 327, 397n, 402 e n
 Leopardi, G. 269, 274n, 277, 281,
 290, 301, 306, 312-3, 317-8, 322,
 330, 332n, 372n, 403
 Lévi-Strauss, C. 15, 209, 385n, 388
 Leyris, P. 100n
 Lionello, L. 90n
 Lollobrigida, G. 185
 Lorenzini, N. 79 e n, 91n
 Losfeld, É. 100n
 Lucano, 276n, 277
 Lucrezio 208
 Lukács, G. 32, 187-8, 189 e n, 190,
 191 e n, 193 e n, 199-200 e n, 221
 e n, 403
 Luperini, R. 28 e n, 96n, 118n, 224n
 Luti, G. 383
 Luzi, M. 15, 18, 82, 265n, 269, 278n,
 305, 314n, 376n
 Luzzatto, S. 131n
 Lyotard, J.-F. 234n, 235

 Machado, A. 244
 Macrì, O. 33n, 112
 Magri, M. 75n
 Magro, F. 110n, 360n, 365, 366n
 Mallarmé, S. 83, 102, 252, 317, 325,
 427-30
 Majorino, G. 346, 347n, 350, 351n,
 352, 385 e n, 391
 Manetti, B. 131n
 Manacorda, G. 111 e n, 112, 114-115,
 117, 124-5
 Manara, M. 250 e n, 256, 259 e n,
 267 e n, 281n, 285n, 302 e n,
 304n, 306n, 307, 308 e n, 317, 318
 e n, 332n, 427n
 Manfriani, F. 172n
 Manganelli, G. 29, 47n
 Manica, R. 117n
 Mann, T. 362
 Manzoni, A. 139, 274n, 277, 290,
 291-2, 301, 307, 313, 372 e n
 Manzoni, G. 104, 306
 Mao (Tse-Tung) 208
 Marcel, G. 311n, 331
 Marchese, A. 258
 Marchese, L. 181n
 Marchesini, M. 120 e n, 122-3n, 370n
 Marin, B. 174n, 238
 Marini, A. 97n
 Maritain, J. 197n
 Marrucci, M. 175n
 Marx, K. 20n, 136, 137n, 189n, 192 e
 n, 208-9, 214n, 225, 234n, 320,
 341, 357
 Masi, E. 68n
 Masini, A. 129
 Massari, R. 224n
 Mattioli, V. 85n
 Mazzoni, G. 13 e n, 17 e n, 18-22 e n,
 24n, 25 e n, 30n, 47n, 49n, 65 e n,

- 110n, 116n, 131n, 143 e n, 225n,
339 e n, 362n, 373n
- McCue, J. 100n
- Melis, A. 308n
- Mengaldo, P. V. 19, 28, 33, 52n, 57 e
n, 80, 81-2 e n, 83, 92n, 99n, 105n,
107 e n, 112-3, 115, 124 e n, 162 e
n, 256, 257n, 285 e n, 309, 339n,
343n, 366 e n, 379 e n, 382
- Merleau-Ponty, M. 259
- Merlo, F. 46n
- Merola, V. 127n
- Michaux, H. 76n, 269, 318
- Milani, L. (don) 167 e n, 169, 171,
174, 178-9, 180, 188, 201, 203,
213-4
- Milanese, C. 420
- Miliucci, F. 47n, 118n, 373n
- Mina (Mazzini A. M.) 292
- Minore, R. 365n
- Mondadori, A. 268
- Moneta Caglio Monneret de Villard,
M. A. 291
- Montale, E. 13, 14 e n, 15, 18n, 19,
20 e n, 29, 30 e n, 43-4, 52n, 69 e
n, 81n, 82, 86-7 e n, 119n, 127 e n,
146, 195 e n, 196, 238, 239 e n,
245 e n, 258 e n, 259-60, 265n,
269, 277, 304 e n, 305-6, 307-8,
310, 311 e n, 312-4, 317-8, 322,
340n, 348, 373n, 378 e n, 402,
430, 438
- Montepin, X. (de) 197n, 384
- Montesi, W. 289, 291 e n
- Monti, G. 76n
- Monti, V. 298, 320
- Mott, G. 91n, 300n
- Motta, U. 279n
- Morando, S. 145n
- Moravia, A. 24n
- Moretti, M. 251n
- Moro, A. 41n
- Mozzachiodi, L. 212, 232n
- Mura, A. 262
- Murru, C. 174n, 201n
- Muzzioli, F. 64, 65n
- Napoleone (Bonaparte) 423
- Negri, A. 240, 241n
- Neri, L. 48n, 62n, 64 e n, 69-70n,
80n, 88, 89n, 156n, 165n, 171n,
200n, 203n, 210, 222n, 236n, 275n
- Neruda, P. 438
- Nicodemo (vangelo) 278n
- Nicolas, S. 329n
- Nietzsche, F. 306-7, 313n
- Nono, L. 41 e n
- Novello, N. 383n
- Noventa, G. (Ca'Zorzi) 170, 171-4 e
n, 178-9, 238, 305, 403
- Nuvoli, G. 249, 251, 273, 344n
- Occhini, G. 291 e n
- Olivetti, A. 48n
- Oliveira Maccherani, V. L. (de), 102n
- Omero, 59, 75, 276n, 277
- Ongaro-Basaglia, F. 41 e n
- Orazio, 276n, 277, 304
- Orelli, G. 11, 396
- Orengo, N. 41
- Ottieri, O. 48
- Ovidio, 276n, 277
- Oxenstierna, A. 290 e n
- Paci, E. 134-6, 137n, 341 e n
- Pagliarani, E. 15, 208n, 260n, 265n,
271, 397n
- Pagnini, M. 93n, 98
- Pajetta, G. 241
- Palazzeschi, A. 65, 238
- Pallini, L. 82n
- Pampaloni, G. 48, 265, 402 e n
- Paniccia, N. 420

- Panzieri, R. 189, 192n
 Paolini, A. 275, 388n
 Paolo di Tarso, 313n
 Papini, M. C. 251n
 Parini, G. 259, 277, 290, 292-4, 297, 306, 317, 336
 Parronchi, A. 305, 336n, 337, 343
 Pascoli, G. 305
 Pasolini, P. P. 15n, 19, 20n, 23, 25, 39 e n, 40, 41 e n, 43-4, 45 e n, 46-7, 55, 92, 93 e n, 118, 150 e n, 174n, 202n, 261 e n, 265n, 301-2, 305, 318, 322, 323-5 e n, 329n, 330-1, 349, 374, 375 e n, 381, 386, 401, 402 e n
 Pautasso, S. 158-9
 Pavese, C. 47 e n, 295, 402
 Pedio, R. 265n
 Pedullà, G. 131n
 Péguy, C. 141, 142n
 Peirce, C. S. 98
 Peluso, S. 154n
 Penna, S. 305, 375 e n
 Pennati, C. 102n
 Peron, G. 90n
 Petrarca, F. 83, 239, 281, 290
 Petri, S. 51n
 Petrocchi, G. 229, 405
 Pezzin, C. 285n
 Piccinini, D. 43n
 Piersanti, U. 114
 Pignotti, L. 142, 265n, 383 e n
 Pinelli, G. 43n
 Pirelli, G. 66
 Pivano, F. 46
 Podavini, D. 275
 Poe, E. A. 307
 Poggi, V. 365n
 Policastro, G. 278n
 Polito, P. 145n
 Polizzi, G. 332n
 Pomodoro, A. 104
 Pane, M. 291
 Pontiggia, G. 131 e n
 Porta, A. 15, 93, 94 e n, 356n, 366n, 384
 Portesine, C. 248, 309n, 315 e n
 Porzio, D. 42
 Pound, E. 93 e n, 98 e n, 340 e n, 346, 381
 Pozzetti, P. 336
 Prévert, J. 438
 Pucci, P. 201, 202n
 Pupino, A. R. 363n
 Quasimodo, S. 119n, 304-5, 397n
 Quiriconi, G. 156n
 Raboni, G. 11, 14-5, 26, 28, 32, 33 e n, 34-5, 42 e n, 44 e n, 46 e n, 48-9, 61, 86, 87 e n, 94, 95n, 96, 103-7 e n, 108-9, 110 e n, 111, 112 e n, 113, 114 e n, 115-9 e n, 120-1, 122-8 e n, 129-30, 132-6 e n, 137, 138-9 e n, 141, 142n, 233n, 245, 247-8, 254-6, 258, 275 e n, 276, 304 e n, 305, 307 e n, 317 e n, 336-46 e n, 347, 348-53 e n, 354-5, 356-8 e n, 359, 360-6 e n, 367, 368-9 e n, 370, 371-4 e n, 375-6, 377 e n, 378, 379 e n, 380, 381n, 382, 383n, 384, 385-8 e n, 389n, 390, 391-5 e n, 396, 397 e n, 428 e n, 434-5, 438
 Raboni, Giu. 70n, 336n, 337 e n, 343n
 Radiguet, R. 297
 Raimondi, E. 287n
 Ranieri, A. 274n
 Rebay, L. 282n
 Reborá, C. 305, 364 e n
 Reagan, R. 129
 Restivo, F. 40
 Ricks, C. 100n

- Rilke, R. M. 362
Rimbaud, A. 152, 207n, 217n, 283
Risset, J. 77n, 420
Riviello, V. 260n
Rivette, J. 88n
Robert, M. 381
Romanò, A. 350n, 385n, 397n
Romeo, A. 112n, 126n
Ronco, D. 383n
Rosada, B. 252 e n
Rossi, P. 383
Rossi, T. 385 e n
Rousseau, J.-J. 368 e n
Rovatti, P. 134n
Roversi, R. 41 e n, 265n, 350n, 384, 385 e n, 391
Ruccione, M. 291 e n
Ruzante (Angelo Beolco) 424
- Saba, U. 57, 119n, 141, 142n, 146, 238, 305, 402
Sacchi, D. 307n
Sacher-Masoch, L. von, 100n
Salinari, C. 200n
Sandrini, G. 253n, 262, 278n
Sangirardi, G. 262n
Sanguineti, E. 15, 19, 24n, 29, 41 e n, 43-4, 67n, 68n, 248 e n, 249-50, 264n, 282n, 287 e n, 300-1, 305, 326 e n, 327, 328-9n, 345e n, 346, 356, 357 e n, 358n, 359
Santayana, G. 207, 226
Santarone, D. 82 e n
Santini, F. 210n
Sapegno, N. 32, 351, 361n, 378
Sbarbaro, C. 305
Sbragi, L. 200, 201n
Scaffai, N. 311n
Scaramuzza, G. 98n
Scarpa, D. 131n
Scarpa, R. 16n
- Schaff, A. 152
Scheiwiller, V. 151
Schelley, P. B. 83, 309
Schelling, F. 22n
Schiller, F. 21n
Scotellaro, R. 290
Scotti, M. 15n
Scrimieri, R. 282n
Sebastiani, A. 130n
Segre, C. 256n
Sereni, M. T. 70n
Sereni, V. 11 e n, 13, 15, 18-9, 43, 51-2 e n, 53-4, 56, 57 e n, 58, 60-1, 62n, 70, 89n, 109n, 110, 136 e n, 147, 148 e n, 149, 153, 217, 262-3 e n, 264n, 265-6 e n, 267-70n, 271 e n, 278n, 318, 325 e n, 326n, 328-9, 330 e n
Sica, G. 249, 295 e n, 301, 305, 336 e n, 337, 343, 363-4 e n, 366n, 373n, 376 e n, 385 e n, 387-8n, 395n, 397 e n, 435-7
Siciliano, E. 41, 265n
Sichirolo, L. 225n
Simonetti, G. 17-8 e n, 22, 24 e n, 46n, 62n, 131n
Simoni, R. 104n
Sinisgalli, L. 48, 384
Siravo, E. 104
Siti, W. 20n, 202n
Sofri, A. 224n
Solà-Morales, I. (de) 100
Soldani, A. 104n, 107n, 339n
Solmi, R. 228n
Solmi, S. 128 e n, 265n, 269, 395
Solženicyn, A. 152, 239, 240 e n
Spera, F. 48n
Spina, S. 133n
Spinicci, P. 49n
Squarzina, L. 287n
Stampa, G. 282 e n, 283 e n, 419, 423

- Stazio 11, 290
 Stefanelli, L. 246 e n
 Steinbeck, J. 146
 Stevens, W. 126
 Stibbe, P.
 Stroppa, S. 131n
 Sturdich, L. 52n, 57n

 Tadini, E. 41
 Tamiozzo Goldmann, S. 76n
 Tasso, T. 141, 208n, 425-6
 Tassoni, L. 321n
 Tautin, G. 110
 Testa, E. 155 e n, 156, 339, 378, 379bn
 Testa, I. 18n
 Thatcher, M. 129
 Thibaudet, A. 33
 Timpanaro, T. 165
 Tinacci, V. 175n
 Tissoni Benvenuti, A. 79n
 Todarello, L. 142, 233n
 Togliatti, P. 15n, 116 e n, 160
 Tolstoj, L. 292 e n, 307, 312, 313 e n
 Tornabuoni, L. 130n
 Tortora, M. 96n
 Toti, G. 420
 Trissino, G. 283, 419, 423
 Trockij, L. 231
 Tronti, M. 120-1, 240, 241n
 Trotta, M. von 130
 Truijem, V. 278n
 Turchetta, G. 44n, 69n, 279n
 Turollo, D. M. 308, 309 e n, 315 e n

 Ungaretti, G. 119n, 252n, 269, 272, 282n, 304, 305 e n, 307, 311n, 312, 314-5, 318, 323-4 e n, 325, 330, 427, 428 e n, 429-33

 Valeri, D. 283. 284 e n, 285-6, 293
 Valéry, P. 152, 216, 217-8 e n, 389n
 Valpreda, P. 186
 Van Gogh, V. 345n
 Veltroni, W 104
 Venturi, F. 248n, 254
 Verdier, R. 177n
 Verdiglione, A. 418
 Vian, B. 100n
 Viannay, P. 142n, 177n
 Viereck, P. 146 e n
 Villa, C. 11, 13, 291 e n
 Villalta, G. M. 247n, 256 e n, 257n, 267n, 273n, 418
 Violato, G. 102n
 Virgilio, 276n, 277, 281, 316
 Vittorini, E. 116 e n, 117 n, 158-60, 269, 295, 376, 395 e n
 Vivaldi, C. 265n
 Vittorio Emanuele III (re) 289, 421
 Volpato, S. 262-6n, 269-70n, 273n, 274 e n, 276n, 278n, 326n
 Volponi, P. 48, 238, 374, 375 e n
 Voltaire, (Arouet F.-M.) 332

 Wagner, R. 43n, 85n
 Weiss, G. 259, 293n
 Wilson, E. 242
 Wittgenstein, L. 24n, 323
 Whitman, W. 340
 Woolf, V. 363 e n

 Yeats, W. B. 54-5

 Zampa, G. 20n, 30n
 Zampa, L. 406
 Zanella, G. 327 e n
 Zangrandi, A. 104n, 107n, 339n
 Zanzotto, A. 11-2 e n, 13, 15, 26 e n, 29, 32 e n, 34, 35 e n, 42, 44, 46 e n, 55, 62n, 68, 76-82 e n, 83, 84 e

n, 86, 88-91 e n, 93, 94 e n, 95, 99,
101-2 e n, 105, 111, 118, 141, 147,
149, 196 e n, 205 e n, 206, 210 e n,
214, 215n, 228n, 238, 245-79 e n,
280n, 281, 282-91 e n, 292 e n,
293n, 294-8 e n, 299n, 300-1 e n,
303-14 e n, 315n, 316, 317-23 e n,
324n, 325-30 e n, 331, 332-4 e n,
335-6, 343, 344-5 e n, 346, 349 e
n, 353, 359 e n, 384, 385n, 397,
417, 418 e n, 419-20, 425n, 427

Zinato, E. 371n, 375n, 386

Zolla, E. 120-1, 265n

Zollino, A. 145n

Zorzi, L. 48

Zucco, R. 54n, 103, 104n, 142n,
154n, 351n, 353-4 e n, 355-6, 358
e n, 360, 361n, 366n, 369, 397