Giuseppe Carrara, Laura Neri (a c. di), *Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio*, Milano, Ledizioni, 2026

«E gli astanti s'affacciano/ al limbo delle intermedie balaustre:/ applaudono, compiangono entrambi i sensi/ del sublime – l'infame, l'illustre». I versi con cui Carlo Ossola delinea il suo ritratto d'autore (p. 17) descrivono con accuratezza la postura di Giovanni Giudici: una scena, un pubblico, una parte, un attore. Nato dal convegno milanese del maggio 2024 –iniziativa inserita all'interno di un vasto programma di celebrazioni per il centenario dalla nascita– il volume raccoglie tredici interventi, coprendo l'intero arco della produzione giudiciana, dalla *Vita in versi* (1965) alle soglie di *Eresia della sera* (1999). L'archivio fa da retroscena: agende, carteggi, dattiloscritti e altri inediti del fondo Giovanni Giudici e di quello privato di Rodolfo Zucco accompagnano gli studi raccolti. Ciascun critico affronta temi nodali della poetica autoriale a partire da metodologie differenti: dalla ricognizione di testi mai pubblicati (Chiara Portesine, p. 121) alla statistica rimica (Zucco, p. 163), dall'indagine topografica dello spazio narrativo (Tortora, p. 65) agli studi musico-letterari (Colangelo, p. 189), dal confronto con il modello montaliano (Scaffai, p. 25) alla tensione tra attesa rivoluzionaria e mondo senza redenzione (Cappello, p. 79). A dispetto di tale eterogeneità, il progetto rivela un vocabolario comune: ogni volta che gli autori tentano di definire le modalità con cui le «riflessioni multiple» (Neri, p. 9) di Giudici si traducono in versi ricorrono puntualmente alla metafora teatrale. La convergenza non è concordata e, in quest'ottica, risulta maggiormente significativa.

L'eco deriva dalla stessa poesia giudiciana: basti pensare all'autoantologia *Prove del teatro* (1953-1988); alla sesta sezione di *Autobiologia* intitolata *Pantomime di Praga*; al poemetto *Intermezzo teatrale*; alle liriche *Basta, spettatori* e *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente* o al caso inedito di *Teatrino* (poesia scartata dal *Ristorante dei morti*). Il collettaneo va oltre il riconoscimento della potenza scenica e adopera il repertorio drammatico come strumento critico per definire la scrittura autoriale.

Il filone prende avvio da Ossola, che nel saggio introduttivo al Meridiano riconosce «il delinearsi di *dramatis personae*», formula poi ripresa da Gambaro (p. 61) e da Giovannetti (p. 138). Il termine latino *persona* tiene insieme tre aspetti che in Giudici s'intersecano: la maschera teatrale, la persona grammaticale (ossia il continuo slittamento pronominale su cui si regge tutto il canzoniere) e l'identità anagrafica. Le figure giudiciane, con la loro «apparizione e sparizione fulminea sulla pagina», oscillano tra

l'affioramento memoriale dell'io (*L'educazione cattolica*, 1963) e il distacco della materia dal soggetto (*Lume dei tuoi misteri*, 1984). Il punto d'arrivo è individuato da Riccardo Donati: in *Frate Tommaso*, sezione di *Fortezza* (1990), la persona vanta finalmente un nome storico e una biografia. Grazie ai rilievi dell'agenda del 1989 è possibile ricostruire l'iter di un «micro-romanzo biografico» (p. 182): a quest'altezza la maschera di Campanella non è più un travestimento ma, utilizzando un'etichetta di Marco Forti, un'«istanza autoidentificativa» (p. 180).

Il poeta è il primo a «mimetizzarsi» (Ossola, p. 15) e a interpretare un ruolo nel proprio corpus lirico. Massimiliano Tortora, a partire dall'analisi di Giovanni Raboni, individua in teatralità, spazialità e narratività (p. 66) i nuclei fondanti della *Vita in versi* (1965). La messa in scena è, in questo caso, una tecnica di costruzione del personaggio: *Quindici stanze per un setter*, quarta sezione della raccolta, viene interpretata (sulla scia di Morando) come una «situation commedy» (p. 68) in cui l'«io» impiegatizio acquisisce graduale spessore, misurandosi con l'alterità e l'ambiente storico-sociale che lo circonda. La teatralizzazione «sempre centrale in Giudici» (p. 67) ingrana solo verso «la metà del suo cammino», mostrando gli attriti di una struttura romanzesca rimandata sino al poemetto. Stefano Ghidinelli conferma tale impianto, ma ne capovolge l'aura di conquista: nel *Male dei creditori* (1977) lo spettacolo si sovrappone alla condanna e a un senso di colpa totalizzante, da cui scaturisce una «fatale vocazione alla recita di sé» (p. 100). Sotto lo sguardo degli «astanti» – custodi dell'ipocrisia borghese – l'io «si costringe a interpretare una sfibrante recita della compiacenza, un tortuoso teatro del blandimento» (p. 103). La finzione così si sdoppia: se da un lato il personaggio assume un ruolo sociale prestabilito, dall'altro la voce lirica ne ridiscute la simulazione e la posa.

A questo punto l'infinito «atemporale e aspaziale» di *Sperimentale* (proemio della *Vita in versi*) si estingue del tutto (Tortora, pp. 71-72). Elisa Gambaro, sulla scorta di Enrico Testa, evidenzia come la coralità dei discorsi diretti inneschi un «sovvertimento e distacco dalla tradizione monologica del genere lirico» (p. 55). Già nel giugno 1963, con l'uscita della plaquette *L'educazione cattolica* (poi confluita in *La vita in versi*), l'io si muove fra «una varietà di quinte ambientali» (p. 58) e subisce uno «slittamento nel retroscena» (p. 56). Il tentativo infruttuoso di sfuggire a colpe mai commesse e agli sguardi che le imputano accentua il «teatro dell'incomunicabilità» (p. 56), relegando il protagonista ai margini di discorsi intercettati nell'infanzia. Questa stessa estraneità troverà conferma pochi anni più tardi nella saggistica (da *La gestione ironica*

del 1964 a *L'ottica della morte* del 1965), offrendo le coordinate teoriche per superare le strutture metriche ereditate dal passato, in favore di una poesia «bricolage»: ironica, sociale e messa in scena «per frammenti, fotogrammi o dettagli visivi» (Moliterni, p. 45).

La dimensione teatrale, infine, deborda nel reale. Chiara Portesine ricava dalla pubblicistica degli anni Settanta la formula delle «tre T» – terrorismo, televisione e teatro (p. 124). Il lessico che ne emerge è quello dello spettacolo: la piazza si trasforma in «un palcoscenico insanguinato e praticabile», infrangendo «la quarta parete dell'incolumità dello spettatore-cittadino» e inducendo il pubblico a percepire la violenza «con lo sguardo e stato d'animo di attore» (p. 124). Ne consegue lo scarto narrativo misurato da Simona Morando: se della Storia rimangono solo i «nomi», ovvero le *personae* che il testo tragico conserva come realmente esistite (p. 155), allora *Accordi* «inscena la disperazione» di non poter più documentare gli eventi (p. 158), sepolti in strutture a cornice e racconti d'altri.

Il volume, dunque, offre l'occasione di esaminare l'intero percorso giudiciano ben oltre i confini della manualistica. Senza dubbio i contributi si rivelano preziosi anche in ambito didattico: per distinguere il soggetto dell'enunciazione dall'autore empirico, o per rilevare l'architettura e la drammaturgia sottese alle liriche. Allo stesso modo, simili a prove generali, i materiali d'archivio mostrano la natura laboratoriale della composizione di un'opera stratificata. Riprendendo le parole di Ghidinelli, il «copione ormai trito» di Giovanni Giudici viene recitato tanto dall'*io personaggio* davanti al suo «trascurabile astante» quanto dall'*io voce* posto «di fronte a noi – e a sé» (p. 104).

Mariapia Di Pinto