

## POESIA

## IN ALTO LA LIRICA!

Costanzo Di Girolamo

Nel 1205, a Salonicco, mentre partecipava alla Quarta Crociata, il trovatore Raimbaut de Vaqueiras trovò il tempo di indirizzare un'epistola in versi a Bonifacio marchese di Monferrato, capo della Crociata, al quale doveva già l'investitura a cavaliere (per meriti letterari prima che militari) undici anni prima. Raimbaut morì, probabilmente combattendo contro i guerriglieri bulgari, quello stesso anno o al più tardi nel 1207. Nella sua epistola il trovatore soldato si vanta di diverse imprese cavalleresche compiute al fianco o in nome del marchese e non manca di chiedere al suo signore, com'è frequente nella poesia medievale, doni e ricompense per i servizi resi.

Questa storia, assai interessante per la sociologia della letteratura (Raimbaut è l'esempio più unico che raro di un poeta di origini modeste che fa un salto di classe grazie alla sua poesia, pagandone poi fino in fondo certe conseguenze), non c'entra proprio nulla, nonostante sia brevemente ricordata nella Nota dell'autore e due versi dell'epistola siano esposti in esergo, con il libro di Giovanni Giudici, *Salutz* (Torino, Einaudi, 1986), e la lettera epica, magnifico affresco di guerra e del mondo feudale, lascia tutto sommato parecchio a desiderare se la prendiamo, alla larga e come suggerisce Giudici, nel senso di "una specie di consuntivo a cui la prematura morte del Poeta avrebbe poi conferito un valore quasi pretestamentario" (p. 97). Né, a dire la verità, il *Salutz* di Giudici c'entra molto nemmeno con il genere provenzale del *Salutz d'amor*, poesia d'amore in stile epistolare che si distingue da generi ben più sostenuti (come la canzone) per certa sua diluizione pagnegiristica e per il tono e la versificazione vicini ai generi narrativi.

Ma nel leggere questo libro, secondo me, vanno evitati con attenzione due errori in cui si potrebbe facilmente cadere. Il primo è di chi abbia una qualche familiarità con la lirica provenzale (o in generale cortese), che troverà improprie molte cose: titolo, collocazione generica, accostamento trovatori - Minnesänger, ecc. L'altro errore, al contrario, è di chi abbia scarsa frequentazione della poesia medievale, che potrebbe essere indotto, fuorviato semmai da vocativi come "Midons" e "Minne" o dal balenare di stemmi e di armature, a vedere nell'opera di Giu-

dici una calligrafica e iperletteraria ripresa (o traduzione: non è forse l'autore uno dei più felici e versatili traduttori di poesia?) di una tradizione lirica unica e irripetibile ma anche sepolta nel suo splendore. In realtà Giudici non è né lo svagato visitatore del museo dei trovatori messo sulla buona pista dall'amico filologo (nell'occasione, da Gianfranco Folena), quale ci si presenta nella Nota, né, appunto, il 'traduttore' di genio che si è proposto di far rivivere non solo una forma o un rigore formale ma un intero mito letterario.

Le coordinate esterne di *Salutz* sono di una lineare rigidità: sette sezioni, ciascuna di dieci poesie, ciascuna di quattordici versi, più o meno liberamente rimati; nella misura del sonetto (almeno in un caso ne è ambigualmente evocato anche lo schema di rime), o più precisamente in quella della strofe puskinianna dell'*Evgenij Olegin*, l'endecasillabo, che comunque predomina, si alterna a versi più brevi, soprattutto settenari. La poesia finale, *Lais*, con le sue due stanze di dieci versi, porta esattamente a mille il numero dei versi del libro. Del tono epistolare nulla, se non la seconda persona, non "tu" ma "voi", e la ricorrenza dei vocativi già menzionati: "Midons", metafora feudale dei trovatori per madonna (letteralmente 'mio signore' al maschile) e "Minne", l'amore cortese del Minnesang. Alla tecnica straniante, non nuova in Giudici, di inserire parole e frasi in lingue straniere, dal provenzale al ceco, si somma qui l'uso di un vocabolario ricercato e di voci dalle evidenti connotazioni letterarie. Ma

l'effetto di uno stile alto è dato dall'ordine stesso delle parole nella frase ("E se ambivaste voi mostrare", I.5; "Io tremo far su voi del mio supplizio/Vendetta...", IV.6) e dal complesso intarsio della sintassi, che con i suoi nodi lega insieme più versi brevi e che raramente ammette la coincidenza di linea metrica e frase anche nell'endecasillabo. Nell'opera di moderato restauro metrico condotta da Giudici, il rischio di una cantabilità inerte e vuota viene eluso in partenza proprio con un'altrettanto moderata arcaizzazione della lingua: ma entrambe le cose, la compostezza formale della versificazione o comunque della gabbia numerologica e l'innalzamento del segno letterario, vanno viste, mi pare, non come fini a se stesse ma come funzionali alla materia del libro, e sono evidentemente da misurare rispetto alla produzione precedente dell'autore, caratterizzata da un'ordinaria amministrazione della parola poetica e prevalentemente giocata sul piano della narrazione.

Il genere di *Salutz* è invece la lirica, nel senso forte del termine, e il sottogenere è la lirica d'amore, anche questa in senso forte, dove cioè l'amore è una metafora totalizzante. Entrambe queste scelte hanno ben pochi paralleli nel secondo Novecento, mentre sono alla base delle poetiche, più che medievali, prepetrarchesche. Mi spiego meglio. L'intera tradizione lirica italiana è stata dominata dal modello di Petrarca, che ha costituito un filtro purificatore della lirica medievale nel suo insieme e soprattutto di quella occitanica, sia dal punto di vista metrico-linguistico che tematico. Altre tradizioni prenderanno strade differenti: nel nord della Francia, per esempio, Rutebeuf e poi Villon segnano già una contaminazione, che sopravvive fino a Baudelaire e oltre, tra lirica e narrativa. L'idea di lirica all'interno della tradizione italiana si associa necessariamente a una poesia assoluta, formalmente perfetta, linguisticamente pura, contenutisticamente selettiva. Lo standard della lirica anteriore a Petrarca, tuttavia, comportava parametri assai diversi: quelli della discontinuità formale e tematica, della varietà stilistica, dell'oltranza verbale, di uno sperimentalismo continuo che è l'esatto contrario della stasi senza tempo della perfezione e dell'assoluto, e tutto questo pur all'interno di una poetica che sostanzialmente non attribuiva valore all'originalità e all'innovazione in quanto tali. Alla luce della tradizione italiana, la lirica ha potuto vivere o sopravvivere nel Novecento solo negandosi o contaminandosi: da Gozzano a Montale a Zanzotto la lirica è riuscita a passare solo grazie al prosastico, al



parodico, al comico, e perfino alla filologia. Quello che si vuole dire è che quest'ultima poesiadi Giudici è lirica alta senza mirare all'assoluto e senza mimesi verso il basso.

Si cominciano a capire, allora, i perché dell'addobbo medievaleggiante di queste poesie, che di medievale hanno assai poco salvo che un'idea rigorosa e, ripeto, prepetrarchesca di lirica. La poesia dei trovatori è stata poesia dell'amore puro e dell'amore carnale, comunque dell'amore come esperienza centrale dell'esistenza (fino al punto di modellare il comportamento dell'individuo nella società) e come modalità antonomastica del fare poetico. Forse Giudici ha semplicemente cercato nei trovatori una varietà e una completezza di gamme espressive a cui la lirica italiana aveva rinunciato fin quasi dalla sua fondazione.

Allontanato, come si è detto, dal "voi", il personaggio femminile di *Salutz* occupa una posizione di superiorità ed è circondato di mistero ("Maestra di enigmi / Affermate che basta una parola / E quella che sola nessuno ha", I.2; "Minne non so quale voi siate", I.3); l'amante è suo servo e le offre "il sèdulo servizio" (I.6). Al di fuori di qualsiasi vicenda o filo narrativo, sono questi i due attori in scena nelle settanta poesie del libro, e converrà subito insistere sul fatto che l'io che parla si fa qui personaggio, con tratti fortemente caratterizzati. Servo e padrona, dunque; ma non solo. Il rapporto di sottomissione può essere concretizzato in similitudini che vanno ben oltre la convenzionalità dello stereotipo: "Mi trattaste da cane - / Né di ciò posso tacere / Ma non voglio avermi a male / Se amore fu in cambio di pane - / ... / Benché più sottile scienza / È quando il cane fracassato / Si consola per coscienza / Dell'aver preso più che dato- / Il che per vostra inesperienza / Di me non sarà narrato" (I.5), una poesia collocata a metà della prima sezione e che è abbastanza indicativa delle sorprese a cui può andare incontro il lettore che si aspettasse una lirica d'amore idealizzante e neostilnovistica, una strada già tentata in questo secolo e che Giudici non ripercorre. Se infatti Minne-Midons non è priva dell'imperio, della forza e della magia di alcune dame montaliane, i suoi attributi principali sembrano altri: "E artigli da farmi a brani - ma senza / In voi maestà di leone / Benché a ciò vi travesta / La sbandierata gloria delle chiome / ... / Vi chiamo svenatutto faina / Flagello dei pollai mustelide fatale: / Absit iniuria fatto salvo il vostro / Midons - bel culo imperiale" (II.8). L'esatto contrario di un oggetto di contemplazione, Minne-Midons si muove nelle liriche di *Salutz* intraprendente e ag-

gressiva, anche sessualmente: "Umide labbra che di me affilate / Anima e senso ... / Midons che mi disfate e mi tessete / Nel liscio albergo delle vostre sete / E trappola crudele / Dove fui preso un giorno seguitando / La vostra scia di miele -" (II.5), e compare più volte come una creatura tutt'altro che dolce: "O voi - matta bufera / Ai vilissimi nervi urlo e stridio" (III.5), "Voi di malizie assai più che un capello / Guerrigliera di nervi" (V.3). Ma la strega, la tigre, la matta bufera e l'ira-di-dio frequenta anche, al pari di ogni essere umano, luoghi ordinari come una stanza da bagno, anzi una doccia, come sembra di capire (correggetemi se sbaglio) leggendo V.7: "Rorida poi carezza / Pioggia d'aghidiamanti / Lustrale e quasi castamente infanti / A nude belle membra / Seno costato e fianchi / E rider d'acque entro segreta tenda". E giocato sul piano dell'esplicito, pur nella sostenutezza e nella relativa oscurità della lingua, è anche tutto un mondo fantasmatico, rappresentato si direbbe con cruda lucidità. Minne come Madonna ("Accarezzavo la cara figura / Mia quasi vergine madre - / Vi assaporai confitto nelle ossa / Delle mie mani in croce", I. 10; "Minne Midons Kapò Madre e Maria", V.4); ma Minne soprattutto madre, nel cui grembo tornare nel "contrario di un nascere" ("Bambino al caldo muschio e tana madre", I.4; "E ancora sempre in voi sempre frugando / Il buco nella rete: / O giusto dove o mio propizio quando", II.5; "Vi sbircio infante a madre / Pubbe e nube vi spio", III.2; fino alla lenta rappresentazione di VII.3: "Ma ancora più quel gioco che fingevo / Essere dentro il sogno che premevo / A voi la guancia in voi stretta la testa / All'alvo onde pertugio è di floresta - / Se mai per naturale / Capovolta burella / Il contrario di un nascere inventare / Assunto a pancia e stella: / Là dove pur ben desta / Mi propiziate entrare / Madremente complice canestra"); Minne infine in competizione con l'"inchiostro", con la poesia stessa come oggetto d'amore ("Verginale uxorio vedovile / Se più del conno vostro / Il sospetto che amassi io quest'inchiostro / V'infuria, vi fa impazzire", III.8).

Da quanto si è detto prima e da quanto si può vedere da queste rapide citazioni, si capirà che sarebbe ozioso o forse riduttivo tentare di precisare riscontrando trobadorici alle poesie di *Salutz*, che certo non mancano: dall'elogio della dama callipigia (di tradizione niente affatto petrarchesca) ad alcune voci alquanto caratterizzate (fuori che in provenzale, per esempio, si è mai parlato del "costato" di una donna?) fino al tipo di rapporto tra amante e amata (di sottomissione, ma al

tempo stesso tutt'altro che idealizzato). Ma non è questo il punto. Se è fondata l'ipotesi di cui sopra, l'evocazione di un simile modello significa prima di tutto la conquista di un nuovo spazio alla lirica, che è principalmente lo spazio del desiderio, dominato dalla macrometфора dell'amore. In questo senso, il salto linguistico di Giudici viene quasi da sé: tratto vistosissimo del libro, questa lingua poetica illustre non va intesa, lo si ripete, come un fine, ma va strettamente correlata allo spostamento del punto di vista generico. Allo stesso modo, l'oscurità di *Salutz* non è realmente tale: basta un minimo sforzo di ricostruzione logica della sintassi, di penetrazione in un lessico talora ipercolto o arcaico o semanticamente deviato per procedere senza eccessivi intoppi in questa lirica e per apprezzare anzi l'allegria di un linguaggio che riesce, alla fine di questo secolo, ad appropriarsi senza alcun intento parodico dei materiali di una tradizione non solo medievale.

Che questo libro rappresenti quindi una svolta o un salto nella poesia di Giudici non c'è dubbio; non solo, la prospettiva stessa da cui guardare a questo poeta appare ora modificata, sicché va forse corretta l'enfasi posta dalla critica sulle componenti 'realistiche', neocapitalistiche, urbane o impiegatizi nella precedente produzione di Giudici: componenti che non sono certo frutto di fantasie di lettura, ma che convivevano già prima in una pluralità di registri e di generi, accanto a ingredienti che trovano ora in *Salutz* la loro matura definizione. Un passo decisivo sembra dunque fatto, nella direzione che dicevo, e decisivo non soltanto per la storia poetica dell'autore ma per tutta la poesia italiana di questi ultimi decenni. Che poi questo cambio possa continuare a sostanzarsi, al di là della misura anche numericamente conclusa dell'opera, di allusioni a una remota poesia-madre (sia pure più sotto forma di tessera che di apophrades o ritorno dei morti, per riprendere due delle sei categorie di Bloom) sembra lecito dubitare.

Ma una nuova strada per la lirica è stata aperta, è una strada che può portare lontano, e *Salutz*, oltre a essere uno dei libri di poesia più felici di questi anni, è un invito a percorrerla.

*Nota.* I principali libri di Giudici anteriori a *Salutz* sono *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965; *Autobiologia*, ivi, 1969; *O beatrice*, ivi, 1972; *Il male dei creditori*, ivi, 1977; *Il ristorante dei morti*, ivi, 1981; *Lume dei tuoi misteri*, ivi, 1984. Tra gli interventi più

de labbra  
... / Mi-  
Nel liscio  
la crude-  
aitando /  
compare  
o che dol-  
simi nervi  
lizie assai  
di nervi"  
ta bufera  
di ogni  
una stan-  
e sembra  
leggendo  
a d'aghi-  
te infanti  
to e fian-  
a tenda".  
pur nella  
i della lin-  
smatico,  
i lucidità.

avo la ca-  
re - / Vi  
e mie ma-  
ons Kapò  
soprattut-  
nel "con-  
al caldo  
cora sem-  
uco nella  
zio quan-  
dre / Pu-  
alla lenta  
ncora più  
ntro il so-  
cia in voi-  
tugio è di  
Capovolta  
inventare  
dove pur

tempo stesso tutt'altro che idealizzato). Ma non è questo il punto. Se è fondata l'ipotesi di cui sopra, l'evocazione di un simile modello significa prima di tutto la conquista di un nuovo spazio alla lirica, che è principalmente lo spazio del desiderio, dominato dalla macrometfora dell'amore. In questo senso, il salto linguistico di Giudici viene quasi da sé: tratto vistosissimo del libro, questa lingua poetica illustre non va intesa, lo si ripete, come un fine, ma va strettamente correlata allo spostamento del punto di vista generico. Allo stesso modo, l'oscurità di *Salutz* non è realmente tale: basta un minimo sforzo di ricostruzione logica della sintassi, di penetrazione in un lessico talora ipercolto o arcaico o semanticamente deviato per procedere senza eccessivi intoppi in questa lirica e per apprezzare anzi l'allegria di un linguaggio che riesce, alla fine di questo secolo, ad appropriarsi senza alcun intento parodico dei materiali di una tradizione non solo medievale.

Che questo libro rappresenti quindi una svolta o un salto nella poesia di Giudici non c'è dubbio; non solo, la prospettiva stessa da cui guardare a questo poeta appare ora modificata, sicché va forse corretta l'enfasi posta dalla critica sulle componenti 'realistiche', neocapitalistiche, urbane o impiegate nella precedente produzione di Giudici: componenti che non sono certo frutto di fantasie di lettura, ma che convivevano già prima in una pluralità di registri e di generi, accanto a ingredienti che trovano ora in *Salutz* la loro matura definizione. Un passo decisivo sembra dunque fatto, nella direzione che dicevo, e decisivo non soltanto per la storia poetica dell'autore ma per tutta la poesia italiana di questi ultimi decenni. Che poi questo cambio possa continuare a sostanzarsi, al di là della misura anche numericamente conchiu-

recenti sulla sua opera, ricordo almeno l'introduzione di F. Bandini alle *Poesie scelte (1957-1974)*, Milano, Mondadori, 1975; e i saggi di C. Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, in "Metrica" I (1978); A. Berardinelli, *La musa umile*, in *Il critico senza mestiere*, Milano, Il Saggiatore, 1983; N. Merola, *La scala e il Parnaso*, in *Letteratura ultima scorsa*, Napoli, Pironti, 1984; M. Perugi, *Appunti su Giovanni Giudici*, in "Linea d'ombra", nn. 5-6 (1984); e la prefazione di G. Folena all'*Eugenio Oneghin di Puskin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983. Infine, visto che si è parlato della lirica provenzale, vorrei segnalare due volumetti che, sebbene da punti di vista diversi, costituiscono delle eccellenti introduzioni non specialistiche ai trovatori: M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche, 1984; e U. Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1986.

## IDIOMA E IDIOTA

Giuliana Nuvoli

"Ho la religione del mio re; ho la religione della mia nutrice", rispose Cartesio al ministro Revius che l'interrogava in proposito, rimandando ai due diversi domini della consuetudine e della verità. E al re e alla nutrice rimanda la bipolarità linguistica di *Idioma* di Andrea Zanzotto (Mondadori, pp. 124, L. 18.000) e l'uso giustapposto e differenziato di lingua nazionale e dialetto.

*Idioma* è l'ultimo volume di una "assai improbabile trilogia", già annunciata ne *Il Galateo in Bosco* (1978) e in *Fosfeni* (1982), le altre due raccolte che la compongono.

"Pseudo-trilogia: momenti non cronologi-

e *Il Galateo in Bosco*. Oppure inserendo ad incastro liriche come scivolte via dagli altri due volumi di questa "improbabile trilogia" *Verso il 25 Aprile* che, coi suoi cippi, ossari, divieti bene starebbe ne *Il Galateo in Bosco*; o *In un XXX° anniversario* che par rubata a *Fosfeni: neve, gelo, azzurro-baratro-nord*, voce forse logos. E sono, queste due, le liriche intorno alle quali si aggruma la prima parte; segno di fedeltà ad una poesia dichiarata, adesso, come gesto d'amore: "Per me il buon calore e il tanto latte dei sentimenti/ ebbe sempre nel fondo un elemento di nera esaltazione./ Erano ferite dentro le colline/ nei fianchi giovani e amorosamente annosi del folto;/ e io le vedevo e amavo (*Verso il 25 Aprile*).

Rara e preferibilmente sottesa, la parola amore in Zanzotto, che è sempre rifuggito dall'eloquio frusto e ridetto e mal usato; che ha sempre teso ai significati ultimi delle parole, smontando e rimontando la lingua, come quel suo "remoto / smontare e rimontare oggettini - da / fanciullo iracundo implacabile". Ma se questo aspetto è privilegiato nelle prime raccolte, dove la volontà di conoscere e penetrare e oltrepassare il limite si fa talora ossessiva nevrosi, non così accade in questa trilogia. Qui è la sfera affettiva, non quella cognitiva, ad essere privilegiata: esito inevitabile di una tensione che, pervenuta al muro del divieto, del non si va più in là, della cristallina sfera del noumeno, torna indietro a boomerang, mutando natura. Dalla nutrice al re, e dal re alla nutrice: giunto al massimo della rarefazione linguistica, al luogo dove le parole denotano soltanto se stesse, Zanzotto è tornato al dialetto (ancora idioma), e più indietro sino al petè, e al gioco. Quel gioco che, preannunciato in *Fild* ed occhieggiante ne *Il Galateo in Bosco*, è protagonista dell'introduzione a *Misteriò*, poemetto già pubblicato nel 1979. Se Fame, Fato, Fatica sono

marameo./zhignarme, ridolar, pò farne ciao...". Eppure lo stento quotidiano dell'esistenza aveva distorto e deformato quelle figure di paese: così, almeno, esse sarebbero risultate in una rappresentazione convenzionalmente realistica. Ma gli occhi sono quelli di fanciullo "inocà... / a la finestrela cèa..."; e di loro è il sorriso e il gesto di saluto, a restare.

Infine la terza sezione del volume, con *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* che ne costituisce, per più d'un verso, il componimento-chiave: a partire dall'anafora iniziale: "Lingue fioriscono affascinano/ inselvano e tradiscono in mille/ aghi di mutismi e sordità/ sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti/ Lingue tra i cui baratri invano/ si crede di passare - fioriti, fioriti, in altissimi/ sapori e odori, ma sono idiozia". *Lingue* giustapposte e identificate con *idioti/idiozia*: dove il termine *idioti*, dai residui etimologici di privato chiuso (come dichiara in nota Zanzotto), rimanda irresistibilmente al significato attribuitogli da Shakespeare in *Macbeth*: "It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing". E l'assoluta incomprendimento e il niente sono i referenti veri di questa lingua che si sfalda in idiozie; un complesso di *supposizioni materiali* (così le definisce Ockham), in cui i termini stanno soltanto per se stessi e non sottendono alcun oggetto o significato. E allora si spiega: "Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa/ in persecuzioni e aneliti h j k ch ch ch/ (...) Pare, ognuno, residuo di sé, di/ io-lingua, ridotto a seduzione!"

Idioma: lingua di re e lingua di nutrice: a questo punto è lo stesso, tanto "La vera lingua è in un'altra, all'ultima,/ lateralità, la lingua / è ora fuori idioma" (*Nix Olympica*). Ma se è fuori idioma - al di fuori di tutti gli idiomi - allora la vera lingua, quando vuol farsi elemento di comunicazione, è il silen-