

E silentio

Lettura di *Guardando fotografie di Paul C.* di Giovanni Giudici*

Francesco Valesse

Se le ricerche sulla fortuna in Italia di Paul Celan, di cui è appena ricorso nel 2020 il duplice anniversario del centenario dalla nascita e del cinquantenario dalla morte, possono già da qualche anno giovare di un'utile pubblicazione che raccoglie gli atti di un convegno romano dedicato a tale argomento,¹ manca però ancora uno studio sistematico e ad ampio spettro sull'influenza di quell'assoluto protagonista della lirica europea del Novecento sui poeti italiani operanti tra la seconda metà del secolo e gli inizi del nuovo millennio.

Un solo intervento all'interno di quel convegno tentava di mettere a fuoco il problema: l'autore, Alessandro Baldacci, oltre a Sereni e Zanzotto direttamente coinvolti nella vicenda editoriale che avrebbe portato alla prima pubblicazione italiana di una raccolta di testi di Celan nel 1976, fa i nomi di Milo De Angelis, Ferruccio Benzoni, Antonella Anedda e Giuliano Mesa, quali autori che hanno maturato nei loro

* Ringrazio Carlo Di Alesio per la lettura in anteprima di questo articolo e per avermi concesso di accedere al suo personale archivio delle carte di Giovanni Giudici. Un ringraziamento particolare è dovuto anche a Simona Morando e Paolo Zublena per gli utili suggerimenti nella stesura di queste pagine, e a Francesca Santucci per il gentile confronto su alcune questioni giudiciane.

¹ *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*. Atti del convegno di Roma, 27-28 gennaio 2014, a cura di D. D'Eredità, C. Miglio, F. Zimarri, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015. Precede quest'indagine un articolo di U. Vogt, *Paul Celan in Italien*, in «Arcadia», 32, 1, 1997, pp. 210-229.

versi la lezione celaniana; ma si tratta di un'indagine che apre appena la porta su un problema complesso e ancora da definire sotto molti aspetti.²

Discorso in qualche modo chiuso è invece quello che concerne proprio la fase iniziale della circolazione della poesia di Celan in Italia, quella che riguarda i primi tentativi di traduzione delle sue liriche fino alla già citata stampa per Mondadori delle *Poesie* a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco nel 1976: tutta la storia, che oltre ai già citati Sereni e Zanzotto coinvolge in maniera più o meno diretta anche poeti come Franco Fortini e Maria Luisa Spaziani, è ricostruita con meritoria acribia da Dario Borso in un volume di recente pubblicazione,³ che però intenzionalmente esclude l'ultimo quarto del secolo, proprio quando i poeti italiani avevano potuto iniziare il loro avvicinamento alla poesia di Celan (qualora non già conoscitori dell'originale tedesco) grazie al susseguirsi delle stampe di suoi versi e prose in traduzione.⁴

² A. Baldacci, *L'astro e le spine: Paul Celan nella poesia italiana contemporanea*, in *Paul Celan in Italia* cit., pp. 361-370. Proficue indagini sono state condotte sul caso di Zanzotto, per cui va almeno ricordato lo studio di P. Waterhouse, *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Basel, Urs Engeler, 1998 (ora anche in italiano: *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Andrea Zanzotto e Paul Celan*, trad. it. di C. Miglio, Roma, Castelvecchi, 2021); e anche il recente articolo di G. Cordibella, *Per Zanzotto e Celan, note e revisioni*, in «il verri», 77, ottobre 2021, pp. 144-154. Importanti anche gli studi sul caso di Sereni, per cui si veda sempre un saggio di G. Cordibella – già curatrice dello scambio epistolare fra i due poeti (P. Celan-V. Sereni, *Carteggio (1962-1967)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2013) –, *Oltre «Frontiera». Su Sereni e Paul Celan*, in *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni*, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 343-362; e il libro di M. Rericha, *Tra idillio e utopia: il senso del luogo in Paul Celan e Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini, 2012.

³ D. Borso, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2020.

⁴ Riassumendo le pubblicazioni fino al Duemila: dopo le *Poesie* del 1976, nel 1983 esce per Mondadori a cura di Giuseppe Bevilacqua *Luce coatta e altre poesie postume*, che propone i testi dalle ultime raccolte celaniane (*Lichtzwang*, *Schneepart*, *Zeitgehöft*). Bevilacqua si afferma come il principale studioso e promotore di Celan in Italia: a lui si deve nel 1993 la traduzione di alcune prose dell'autore, fra cui il capitale *Der Meridian*, nel volume einaudiano *La verità della poesia*, e nel 1996 (contemporaneamente all'uscita presso Il Nuovo Melangolo della *Corrispondenza* fra il poeta e Nelly Sachs) la traduzione sempre per Einaudi di *Von Schwelle zu Schwelle*. Ideale conclusione di questo percorso e canonizzazione dell'opera celaniana in Italia è, infine, la pubblicazione di tutte le *Poesie* tradotte nella collana «I Meridiani» Mondadori, sempre a cura di Bevilacqua e con l'accompagnamento di un suo fondamentale saggio introduttivo, nel 1998 (stesso anno in cui, inoltre, esce per Einaudi il volume *Conseguito silenzio*, con traduzioni curate da Michele Ranchetti e Jutta Leskien). Si aggiunga anche la raccolta della produzione giovanile in lingua ro-

Il presente contributo si propone quindi di sondare un capitolo della fortuna di Celan in Italia, prendendo in esame le intersezioni e i rapporti di quel poeta con l'opera di una voce centrale del nostro secondo Novecento: Giovanni Giudici.

I. Una poesia

Celan, va subito detto, non è mai stato considerato un poeta di Giudici: con lui l'autore della *Vita in versi* si misura con assai minore frequenza rispetto ad altri poeti stranieri e, ciò che è più importante, fuori dal terreno da lui prediletto e più favorevole all'"osmosi poetica" della traduzione.⁵ Ciononostante, dopo alcuni approcci in brevi prose critiche, Giudici tenta un estremo confronto con Celan (il «maggior poeta tedesco del nostro tempo»)⁶ anche attraverso il linguaggio dei versi in un testo di *Eresia della sera*, la sua ultima raccolta poetica del 1999, intitolato *Guardando fotografie di Paul C.: una poesia «notevolissima»*⁷ che non solo permette di comprendere i termini della lettura giudiciana di Celan ma che anche spicca nel libro per la densità dei riferimenti contenuti e per il fatto di riassumere in sé diverse tematiche e immagini assai care a Giudici, quasi una sintesi di alcuni nodi centrali della sua poetica, còlta nella sua ultima ma non declinante fase. Ecco il testo:⁸

Guardando fotografie di Paul C.

Stagione ed occasione
Direi di marzo col sole di fuori

mena: P. Celan, *Scritti romeni*, a cura di M. Mincu, Udine, Campanotto, 1994.

⁵ In un articolo dedicato proprio a Celan, su cui torneremo, il poeta ammette la sua «troppo approssimativa conoscenza del tedesco» (G. Giudici, *Celan senza veli*, in «l'Unità 2», 10 febbraio 1997, p. 6: ora si può leggere in Id., *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesse, San Cesario di Lecce, Manni, 2021, p. 222). Testimonianza, anche se parziale, delle molte fedeltà ai poeti di lingue straniere sono le antologie di traduzioni approntati da Giudici nel corso della sua vita, che qui ricordo: *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982; *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, Milano, Mondadori, 1997; scelte da questi due volumi confluiscono poi in *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, Milano, Garzanti, 2003.

⁶ G. Giudici, *Un poeta del silenzio*, in «L'Espresso», 27 novembre 1983, poi con il titolo *Celan, il buio e il silenzio*, in Id., *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 162-164: p. 162. Anche per questo articolo – ricordato pure da U. Vogt, *Paul Celan in Italien* cit., p. 222 – vedi *infra*.

⁷ Così Alberto Bertoni, che avvia la sua disamina di *Eresia della sera* proprio con questa poesia: A. Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Castel Maggiore, Book Editore, 2001, p. 131.

⁸ G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2008, p. 1159.

L'ospite ingrato

E silenzio. Lettura di Guardando fotografie di Paul C. di Giovanni Giudici

Francesco Vaiese

E in casa l'amicale reportage
Che ti ritrasse – e dove
Nella tua fuga e a quanto dalla fine?

Era un'Europa ingenua di speranza
Mai più, mai più – giurava...
Scavo nei versi, ti visito in fotografia
Un bisbigliarsi nella lingua da te eletta
Esuma la gloriosa prosodia

È lei che sirena mi abbindola
Eco di sillabe?
O la feriale tua compostezza nell'abito?
Mai dar nell'occhio – mai
Bardarsi da poeta!

Gentilezza del vacuo pomeriggio –
Dal sorriso inferisco
Una tua melanconica forse inclinazione allo scherzo:
L'inquieta notte passata
Malgrado – la nera alba aspettata

La poesia è tratta dalla terza sezione della raccolta, *Da un tempo di nessuno*, ed è stata composta, come indica l'apparato critico del «Meridiano» a cura di Rodolfo Zucco, a La Serra fra l'1 e il 9 febbraio 1997.⁹ Il periodo di composizione trova riscontro nelle annotazioni prese dal poeta sulle pagine dell'Agenda dell'anno 1997, conservata presso il Centro APICE dell'Università di Milano: in corrispondenza dei giorni di elaborazione della poesia si trovano anche alcuni abbozzi poetici che, benché ancora molto lontani dall'assetto definitivo che assumerà il testo, vanno ad esso riferiti come testimonianze avantestuali.¹⁰

⁹ *Ivi*, p. 1791.

¹⁰ In corrispondenza del giorno 30 gennaio dell'Agenda 1997 (APICE, Archivio Giudici, s. 6.5, UA 37) si legge un appunto sull'inizio della lettura di un numero della rivista «Poesia» dedicata a Celan che – come vedremo – è legato alla genesi della nostra poesia: «Lettura di Celan (in “Poesia,,). | Metafora e simbolo. Coesistenza in Celan.» (segno con la barra verticale gli ‘a capo’ del testo, con la doppia barra lo stacco interlineare); mentre in data 9 febbraio il poeta annota: «Stesura (spero) definitiva della poesia “Guardando | fotografie di Paul C.,,. –». Significativo anche l'appunto del 2 febbraio: «Il mio più vero sentimento delle | ultime 24 ore: guardare le foto di Celan». Tra gli abbozzi stesi sulle pagine in questione possono considerarsi appartenenti a uno stadio primordiale della poesia di *Eresia della sera* i seguenti versi: «Sono sicuro che avremmo scherzato incontrandoci | Così aperta la tua faccia così | Disarmato il tuo modo di sorridere | Giacca e cravatta innocuo tuo vestire / | / Sono sicuro che saremmo andati subito d'accordo | Io che tremo nel leggere poesie La lingua | di uno che non conosco | ecc.» (2 febbraio); «Poesia-scappatoia (per C.) || Sorridi

Senza essere precedentemente pubblicata in altra sede, la lirica compare a stampa per la prima volta proprio nella *princeps* Garzanti di *Eresia della sera* del 1999. Presso l'Archivio delle carte di Giudici di proprietà di Carlo Di Alesio è tuttavia custodito un dattiloscritto della poesia, la cui stesura è sempre datata in calce «La Serra 1-9 febbraio 1997», ma che testimonia una versione del testo precedente rispetto a quella confluita in volume, con la presenza anche di alcune correzioni di mano dell'autore.¹¹ Ne produco le varianti rispetto alla lezione definitiva:¹²

- 2. marzo] un marzo
- 3. l'amicale] un amicale
- 4. ritrasse –] ritrasse
- 5. a quanto] a quale punto
- 6. un'Europa ingenua] un'ingenua Europa
- 9. bisbigliarsi] bisbigliarti
- 10. Esuma] Reincarna *Rivive*
- 16. del vacuo] di un vacuo

Con l'eccezione delle modifiche che interessano i vv. 9 e 10, su cui avremo modo di tornare, le correzioni che portano al testo di *Eresia della sera* sono piuttosto lievi e maggiormente finalizzate alla definizione temporale e contestuale dell'occasione della poesia, con l'eliminazione dell'articolo indeterminativo o la sua sostituzione con quello determinativo (vv. 2, 3, 16).

Nel complesso, però, l'assetto metrico non muta e la poesia appare già nella sua forma finale: quattro strofe pentastiche, composte di versi di differente lunghezza che variano dal quinario sdrucchiolo del v. 12 alle diciassette sillabe del v. 18 (forse un settenario sdrucchiolo unito a

quasi ridi – con chi | Stai scherzando? Non tutto | È così nero – nemmeno per te | La stagione un frizzante marzo e il sole | Alle finestre» (3 febbraio); «Frequentabilissimo e anche | Un bell'uomo non del tutto svanita | L'aitante giovinezza | Le fotografie lo mostrano | Affabile gentile nel sorriso in una parola | Simpatico a dispetto | Di quel latte di tenebra nei versi – | Dio sa quel giorno a seguito di quali | Fantasmi e tormenti si fosse indotto | Al supremo gesto.» (4 febbraio).

¹¹ Anche presso il Centro APICE, tra i materiali relativi alla raccolta *Eresia della sera*, sono conservati due dattiloscritti della poesia. Il primo, che si trova nella cartella «COMPLETA x IVREA 2-X-97» (Archivio Giudici, s. 1.1, p. 8, UA 1), reca già il testo definitivo, con la sola variante dei due punti in conclusione del v. 8 («Scavo nei versi, ti visito in fotografia:»). Sul secondo dattiloscritto, contenuto nella cartella «COPIA CON CORREZIONI CONFORMI ALLE 'ULTIME' BOZZE 14 NOVEMBRE 1998» (s. 1.1, p. 8, UA 3), il poeta interviene a penna correggendo un refuso di battitura al v. 11 («E» > «È») e portando alla lezione definitiva il v. 8 con l'eliminazione dei due punti.

¹² Uso il sottolineato per le parole cassate a penna o a matita e metto fra due asterischi le varianti sostitutive manoscritte a margine.

un novenario), ma con una chiara preferenza per settenari (vv. 1, 4, 7, 14, 15, 17) ed endecasillabi (vv. 2, 3, 5, 6, 10, 16), di cui è interamente intessuta la prima strofa, così marcata nella sua funzione di esordio per la classicità della struttura metrica. Nonostante l'anisosillabismo, anche le altre strofe risultano però costruite con un certo riguardo per la forma, tutte regolate infatti da un comune bilanciamento interno per cui il verso centrale, quasi un'acme prosodica, è sempre la misura più lunga della pentastica. Infine, per quanto riguarda le terminazioni, ad esclusione del v. 3 tronco e delle prime tre misure sdrucchiole della seconda strofa, i versi della poesia sono tutti piani e sciolti: uniche significative eccezioni – se si escludono le assonanze «occasiOnE»-«dOvE» (vv. 1, 4), «sperAnzA»-«giurAvA» (vv. 6-7) e «pomerIggiO»-«sorrIsO inferIscO» (vv. 16-17) – sono la rima giusta «fotografia»:«prosodia» (vv. 8, 10), che mette in rilievo due termini chiave del testo, e «passata»:«aspettata» (vv. 19-20), che sigilla con un *couplet* baciato la chiusa della lirica.

II. Quale «reportage»?

Prima di *Guardando fotografie di Paul C.* sono tre le occasioni in cui Giudici avvicina in sede critica la poesia di Celan: la prima è la recensione, apparsa su «l'Espresso» del 28 marzo 1976, alle già citate *Poesie* tradotte da Mosche Kahn e Marcella Bagnasco, la prima raccolta di versi celaniani edita in Italia, uscita proprio quell'anno; la prosa *Un poeta del silenzio* (poi confluita in *Per forza e per amore* con il titolo *Celan, il buio e il silenzio*), con cui nel 1983 Giudici recensisce sempre sull'«Espresso» (27 novembre) l'antologia *Luce coatta e altre poesie postume*, appena pubblicata da Mondadori a cura di Giuseppe Bevilacqua; e infine un articolo della rubrica «Trentarighe» (tenuta tra il 1993 e il 1997 sulle pagine dell'«Unità») intitolato *Celan senza veli* e uscito il 10 febbraio 1997.¹³

Non può lasciare indifferenti la vicinanza tra il periodo di stesura della nostra lirica (1-9 febbraio 1997) e la pubblicazione di quest'ultimo

¹³ G. Giudici, *La parola al suicida*, in «l'Espresso», 28 marzo 1976, pp. 66, 68 (dell'articolo non fa menzione Borso nella sua disamina delle recensioni alla silloge *Celan in Italia* cit., pp. 239-243); G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit.; G. Giudici, *Celan senza veli* cit. Segnalo inoltre un riferimento en passant a Celan in un altro «Trentarighe», attraverso le parole di Giorgio Agamben che nelle sue *Categorie italiane* (Venezia, Marsilio, 1996) fa il nome del poeta in relazione alla poesia di Eugenio De Signoribus (G. Giudici, *Raro Eugenio* [3 giugno 1996], in Id., *Trentarighe* cit., pp. 191-192): accanto all'articolo, nel consueto specchietto dedicato settimanalmente dal giornale a una diversa poesia, si trova proprio un testo tratto da *Di soglia in soglia*, che giusto nel 1996 usciva per Einaudi a cura di Bevilacqua.

«Trentarighe» (10 febbraio), il cui dattiloscritto inviato alla redazione del giornale reca la data «Domenica 2-2-97».¹⁴ Non solo la composizione della poesia risulta dunque essere parallela a quella dell'articolo, ma è senz'altro ispirata dalla stessa «occasione» (v. 1): la lettura dei due interventi dedicati da Gianni Bertocchini e Nicola Gardini all'opera lirica celaniana all'interno del numero di gennaio della rivista «Poesia» di Nicola Crocetti.¹⁵ Nel «Trentarighe» Giudici porta all'attenzione dei suoi lettori i due articoli in questione, apprezzando le traduzioni delle poesie di Celan ivi contenute, ed è facile quindi credere che da questi versi, affiancati dall'originale tedesco, Giudici abbia ricevuto lo spunto per *Guardando fotografie di Paul C.*: tanto più che gli approfondimenti di Bertocchini e Gardini sono accompagnati da una decina di fotografie del poeta, che con ogni probabilità costituiscono proprio il «reportage» (v. 3) attorno al quale si sviluppa e a cui si intitola la poesia.

Manca però una reale esplicitazione, da parte del poeta, dei rapporti fra il «Trentarighe» e il testo di *Eresia della sera*: nell'articolo non si trova alcun riferimento alle fotografie del numero di «Poesia» e nella lirica, specularmente, il «reportage» conservato dal poeta nella propria casa sembrerebbe una pubblicazione autonoma rispetto ai versi di Celan; lo stesso aggettivo «amicale» (v. 3), che va semplicemente ricondotto al contesto della rivista di Crocetti, potrebbe depistare verso altre pubblicazioni contenenti scatti del poeta, come il libro *Paul Celan. Dimensioni românească* curato dall'amico carissimo Petre Solomon nel 1987, che però solo di recente ha conosciuto una traduzione italiana.¹⁶ E peraltro la stessa ambientazione della poesia in un giorno assoluto di marzo (v. 2) – di cui nell'ultima strofa è precisata l'ora pomeridiana (v. 16) – non concorda con l'effettiva cronologia della lirica,

¹⁴ Il documento – un foglio scritto solo sul recto che costituisce una «nuova stesura con varianti» dell'articolo, come annota Giudici nel margine superiore della carta – è conservato sempre presso il Centro APICE (Archivio Giudici, s. 2.1, p. 4, UA 2, cartella «“L'UNITÀ” DATTILOSCRITTI RUBRICA TRENTARIGHE»).

¹⁵ I due articoli si trovano nel numero 102 di «Poesia» (anno X, gennaio 1997) rispettivamente alle pp. 2-15 e 16-19. In *Paul Celan. Il canto nel deserto* Bertocchini propone un'analisi di *Un canto nel deserto*, poesia proemiale di *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952), alla luce di altri testi di questa prima raccolta celaniana e delle successive; mentre nell'intervento *Paul Celan. Una necessaria oscurità* Gardini dedica la sua attenzione ad altre liriche del poeta, tra cui la famosa *Todesfuge*. È da segnalare che il numero immediatamente precedente della rivista «Poesia» del dicembre 1996 vedeva protagonista proprio Giovanni Giudici, di cui era presentata la recente pubblicazione di *Empie stelle* (1996) con un'intervista al poeta curata da Massimo Bacigalupo e una scelta antologica della raccolta.

¹⁶ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, trad. it. di I. Carannante, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

che invece, come si è visto, trova la sua ispirazione e viene composta in forma già pressoché definitiva nei primi giorni del febbraio 1997.

Svelata quindi l'identità del «reportage» in questione, ci si potrebbe domandare se Giudici nella poesia si riferisca a qualche fotografia in particolare di Celan. Nella selezione di scatti proposta dalla rivista, il poeta appare ritratto in vari momenti della sua vita (da una foto in tenera età, ad alcune della sua giovinezza a Czernowitz, fino agli anni maturi), che rappresentano diversi «dove» di quella «fuga» (v. 5) – immagine fortemente connotata nell'opera celaniana, a partire dalla celebre *Todesfuge*, su cui torneremo – attraverso l'Europa che è stata un po' tutta l'esistenza di Celan (testimoniata dalla sua partecipazione «alla vita di tante lingue»),¹⁷ e a diversa distanza di tempo dal giorno della sua «fine», dalla morte cioè che si procurò gettandosi nelle acque della Senna la notte tra il 19 e il 20 aprile 1970.¹⁸

Forse, però, tra le dieci fotografie del «reportage», lo sguardo di Giudici potrebbe essersi soffermato più che altro su quelle relative al secondo dopoguerra (escludendo quindi i tre scatti in cui il poeta appare ancora bambino e poi adolescente nel 1936 e nel 1937),¹⁹ se, come credo, l'Europa definita «ingenua di speranza» (v. 6) è il continente che, appena uscito dalla tragedia della Seconda guerra mondiale,²⁰ intende impegnarsi a non ripeterne gli orrori, ripromettendolo a sé stesso in una ripetizione ecolalica dal tono quasi penitenziale: «Mai più, mai più – giurava...» (v. 7).²¹ All'Europa, d'altronde, va obbligatoriamente

¹⁷ G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit., p. 163: «il tedesco dei suoi genitori ebrei, il romeno del suo paese di nascita, il russo dell'impero a cui la nativa Czernowitz venne annessa nel 1945 [...], l'ucraino della terra con la sua confinante, lo yiddish della comunità israelitica d'origine, l'inglese imparato all'università e il francese di quella Parigi dove, a partire dal 1948, egli scrisse quasi l'intera sua opera nella "strana" e "straniera" lingua tedesca (come "strana" e "straniera" per eccellenza è sempre la lingua della poesia)».

¹⁸ Un simile riferimento alla vita di un poeta in relazione al momento della sua morte («e a quanto dalla fine?», v. 5) la si ritrova anche in una poesia molto significativa della sezione *Ghirlandetta* di *Lume dei tuoi misteri*: mi riferisco al ricordo dell'amato Noventa, che Giudici rievoca in versi attraverso un dialogo svoltosi «Un anno ancora in qua dalla Sua fine» (*Se fosse qui*, v. 12: G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 605).

¹⁹ Le tre fotografie sono tutte contenute nell'articolo di N. Gardini, *Paul Celan. Una necessaria oscurità*, in «Poesia», X, 102, 1997, pp. 14, 17, 18.

²⁰ Peraltro, la rappresentazione del continente post 1945 si incontra anche in un testo distante poche pagine dalla nostra poesia, all'interno della sezione *Diabolus*: «Nel frattempo dell'Europa mentita / Dove Königsberg fu Kaliningràd» (*Frutto col morso della stessa bocca*, vv. 6-7: G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1170).

²¹ Segnalo, pure se in contesto assai diverso, la stessa ripetizione asindetica

riferito questo verbo «giurava», poiché a Celan è invece riservata nella poesia la seconda persona singolare: in *Guardando fotografie di Paul C. Giudici* tenta infatti con l'altro poeta un diretto colloquio che permetta di rievocarlo da quella dimensione di «buio» e di «silenzio» in cui il suicidio l'aveva confinato.²²

III. Giudici e la fotografia

«Giudici ha molto amato le fotografie e farsi fotografare» avverte Simona Morando, che ha indagato la fortuna del tema fotografico in Giudici all'interno della sua lettura di *Io e te che sorridiamo dalla foto di Dondero*, una poesia pubblicata nel 2004 in *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002* e che costituisce solo l'ultimo atto di una serie di testi giudiciani in cui l'immagine fotografica assume un ruolo centrale o ne è proprio il motivo ispiratore.²³ Prima di *Io e te che sorridiamo*, gli scatti che compaiono fra i versi di Giudici sono quasi sempre – e *Guardando fotografie di Paul C.* tiene fede a questa tendenza – ritratti di poeti, e di quelli fra i più amati: innanzitutto Pascoli, di cui nella prima poesia della sezione a lui dedicata in *Il ristorante dei morti* Giudici ricorda la «foto da estinto in toga ed ermellino» (*Contrappunto*, v. 28),²⁴ e poi il caro Saba, la cui immagine fotografica ispira due poesie capitali di *Quanto spera di campare Giovanni: Il ritratto* e *Mani d'ignoto*.²⁵

Sono specialmente queste due liriche, che compaiono a non molta distanza da un ulteriore testo in cui la fotografia è il tramite per un incontro con un altro poeta, William Butler Yeats (*Biografie*, vv. 18-19: «Io dico di uno che ho visto / Appena in fotografia»),²⁶ a definire alcune

dell'avverbio in un testo di *Salutz*: «Mai più mai più mai più non si ritrova» (*Castamente comporvi*, v. 8: *ivi*, p. 686).

²² G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit., p. 162: «il destino di lucida oscurità al quale [...] egli aveva votato la sua parola, coerentemente con quella “forte tendenza all'ammutolare” da lui stesso teorizzata in uno dei suoi pochi discorsi ufficiali. Evidentemente non v'è più perfetta attuazione del silenzio che il togliersi la vita, condizione irrinunciabile del parlare anche in versi».

²³ S. Morando, *Ritratti, oggetti e vite evanescenti. (Commento a «Io e te che sorridiamo dalla foto di Dondero» di Giovanni Giudici)*, in *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino, Novara, Interlinea, 2009, pp. 277-297. In particolare si vedano le pp. 283-286 (la citazione è tratta da p. 283).

²⁴ G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 535-536.

²⁵ Altre due poesie della raccolta contengono il riferimento a un'immagine fotografica: *Da Jalta in poi* (v. 39: *ivi*, pp. 928-931) e *Somiglianze* (v. 11: *ivi*, pp. 985-986).

²⁶ *Ivi*, pp. 1004-1006. Un altro componimento ispirato a uno scatto è *Foto* e una fotografia compare anche nella poesia *Veggente*, testi entrambi contenuti in *Lume dei tuoi misteri* (*ivi*, pp. 577 e 621): in nessuno dei due, però, Giudici si riferisce al ritratto

forme e funzioni del ritratto fotografico nella poesia di Giudici. Come rivela lui stesso in un paragrafo di *Andare in Cina a piedi*,²⁷ sia *Il ritratto* che *Mani d'ignoto* sono legate a quattro scatti di Saba di cui gli aveva fatto dono proprio la fotografa, Nora Baldi, omaggiata dal poeta triestino di alcuni versi in *Quasi un racconto*.²⁸ A toccare più nel profondo Giudici, ispirandone le due poesie, è però una fotografia in particolare di Saba, «la più cara e rara» (*Mani d'ignoto*, v. 4) perché mai resa pubblica, e nella quale, benché estremamente rovinata, egli si specchia e si riconosce, come narra in *Il ritratto*.

Di questa poesia – delle due certo la più significativa²⁹ – Giudici racconta nel passo di *Andare in Cina a piedi* alcune fasi del processo compositivo: fra queste ricordo l'inversione delle voci «ingenuo» e «arreso» fra il quarto e l'ultimo verso, che nella lezione definitiva suonano «Arreso a fantasmi lontani» e «Ingenuo a orrori lontani».³⁰ L'aggettivo «ingenuo»,³¹ che Giudici desumeva da una poesia omonima di Saba contenuta in *Ultime cose (Ritratto)*, vv. 4-5: «La dolcezza che opponi ingenuo al male / fa la bontà del tuo sguardo»,³² si trova anche in *Guardando fotografie di Paul C.*, dove pure è oggetto di un lieve spostamento nel passaggio dal dattiloscritto al testo pubblicato in *Eresia della sera*. In quel caso non il poeta (Saba-Giudici) ma l'Europa si mostrava «ingenua» di fronte agli esecrandi «orrori lontani» che però, se si considera la comune origine ebraica di Celan e Saba, potrebbero in fondo essere

di un poeta o di uno scrittore.

²⁷ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* [1992], a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 17-21.

²⁸ La poesia è *Fotografia*: «Questo volto che indurano gli affanni / ed il tempo, e tu a volo, / Nora, gentile fotografa, hai colto; / è il mio, tu dici –. Io, se mi vedo, è solo / morto. O ragazzo di quindici anni» (ora in U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988, p. 612).

²⁹ Ne fornisce un'analisi S. Morando, «*Il ritratto che qui vedete...*». Su *Giovanni Giudici e Umberto Saba*, in *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp. 53-81.

³⁰ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi* cit., pp. 20-21.

³¹ Sul significato di “ingenuo” rimando anche – come già Zucco nell'apparato critico a *Il ritratto* – a un ricordo di Sergio Antonielli del 1987: *Esempio di «ingenuus»: Antonielli*, in G. Giudici, *Un poeta del golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*, prefazione di C. di Alesio, Milano, Longanesi-Cassa di Risparmio della Spezia, 1994, p. 240: «quel suo sorriso di certi momenti che definirei con l'aggettivo latino *ingenuus*, nobile e sincero, lieve, volatile, aereo, come quello di chi si concedesse per un breve momento a scordare tutte le iniquità e le brutture, le ottusità e i cattivi gusti, del nostro mondo». E ancora l'aggettivo viene riservato ad Amelia Rosselli: G. Giudici, *Un'«ingenua», i suoi splendidi fallimenti* [19 febbraio 1996], in Id. *Trentarighe* cit., pp. 284-285.

³² Ora in U. Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 497.

gli stessi: gli orrori dell'Olocausto.

Ma al di là dei legami intertestuali, sui quali avremo modo di tornare, i versi per Celan di *Eresia della sera* sono debitori a *Il ritratto* soprattutto per quanto concerne le caratteristiche e il significato che la fotografia assume nella poesia di Giudici, e che sono lì per la prima volta formalizzati. Pur non condividendone il motivo dell'«evanescenza del soggetto ritratto»³³ (che sarà invece recuperato in *Io e te che sorridiamo*), *Guardando fotografie di Paul C.* riprende da *Il ritratto* il potere evocativo del supporto fotografico, il suo valore di “soglia” attraverso la quale Giudici si confronta con l'altro poeta, che è sempre un «estinto» (*Contrappunto*, v. 28) ma appare “vivo” nell'immagine, tanto da potercisi addirittura sovrapporre e identificare. Di questa capacità reviviscente dell'immagine fotografica, che in sé appare invece fissa e inerte, Giudici riflette con chiare parole già in un articolo del novembre 1983 con cui su «l'Unità» recensiva il volume di Klaus Wagenbach *Immagini della sua vita*,³⁴ una sorta di biografia alternativa di Franz Kafka attraverso le sue fotografie:

Nonostante la sua non dissimulata bidimensionale astrattezza e ancor di più nella non realistica convenzionalità del bianco-e-nero, la fotografia ha il potere (che non hanno invece le immagini in movimento del cinema e della televisione) di scuoterci dalla pigrizia dell'astrazione e di costringerci, almeno in certi casi, a un recupero per via “fantastica” della realtà da cui ha preso origine. Mentre l'immagine (televisiva o cinematografica) in movimento ci dice: “Guardami, sono vera!” e perciò appunto è *falsa*, l'immagine statica di una vecchia fotografia ingiallita in un fondo di cassetto si carica a volte di una prepotente realtà che è simile a quella, perentoria, di un cadavere: “Guardami”, dice “sono *falsa*, sono *morta*, ma la vita da cui nacqui era *vera!*”.³⁵

³³ S. Morando, *Ritratti, oggetti e vite evanescenti* cit., p. 285.

³⁴ K. Wagenbach, *Franz Kafka. Immagini della sua vita*, Milano, Adelphi, 1983.

³⁵ G. Giudici, *Le foto che cambiano la vita di Kafka*, in «l'Unità», 25 novembre 1983, p. 13, poi confluito come parte di un discorso più ampio all'interno di *Kafka e dintorni*, in Id., *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 211-226: pp. 222-226 (la citazione è alle pp. 223-224). È difficile credere che in queste riflessioni di Giudici non abbia potuto agire la lettura di *La Chambre claire. Note sur la photographie*, ultima opera di Roland Barthes, pubblicata nel 1980 (anno della morte del critico francese) e subito tradotta in italiano per Einaudi; si veda per esempio: «La Fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato» (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2016, p. 83). D'altronde era stato sempre un testo di

Molte altre sono le occasioni, anche se marginali e meno esplicite, in cui Giudici ragiona sulla fotografia all'interno di interventi o articoli, e le occorrenze del tema sembrano quasi intensificarsi negli anni più prossimi alle ultime raccolte poetiche, dove non a caso gli incontri con «fantasmi» provenienti dal passato si fanno più assidui.³⁶ In tal senso i «Trentarighe», che si avviano nell'anno della pubblicazione di *Quanto spera di campare Giovanni* e attraversano la fase compositiva di testi poi confluiti in *Empie stelle* (la maggior parte) ed *Eresia della sera*, testimoniano varie ricorrenze dell'argomento, che non di rado si accompagna a un altro tema di tipo "visuale" assai frequentato in questo periodo, quello del *design*.

Un caso assai significativo è costituito dall'articolo *Non rubateci anche l'anima* del 18 ottobre 1993, dove Giudici riporta all'attenzione dei suoi lettori ancora un libro di fotografie, *Un mondo scomparso* di Roman Vishniac,³⁷ in cui sono raccolti alcuni scatti a ebrei dell'Europa dell'Est negli anni immediatamente precedenti alla Seconda guerra mondiale. Meditando sulla «riluttanza dei "soggetti" a lasciarsi fotografare» per il divieto imposto dalla Torah al culto delle immagini, il poeta si domanda se appunto lo scatto «non "rubi" al fotografato qualcosa di una materia più sottile: chiamiamola "anima", "ombra" (come nello *Schlemil* di Chamisso) o modernamente "identità"». ³⁸

In questo e in altri testi della rubrica (dove la questione entra anche in maniera più collaterale)³⁹ Giudici tocca quelle che per lui sono

Barthes – da Giudici anche incontrato di persona (cfr. la *Cronologia* curata da Carlo Di Alesio in G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. LXVII) – ad accostare il poeta alla lettura degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, ovvero *Sade, Fourier, Loyola* [1971], tradotto da Einaudi nel 1977.

³⁶ Così si legge in un'intervista di Eleonora Martelli al poeta apparsa su «l'Unità» (Giudici, *la poesia e i fantasmi del piccolo schermo* [30 gennaio 1994], in G. Giudici, *Trentarighe* cit., p. 250): «E se dovesse descrivere, in versi o in prosa, come ha già fatto altre volte, un tipo umano dell'Italia anni 90, oggi chi prenderebbe di mira? "Non so. Ora scrivo di fantasmi"».

³⁷ R. Vishniac, *Un mondo scomparso*, trad. it. di S. Incagnoli, Roma, e/o, 1986.

³⁸ G. Giudici, *Non rubateci anche l'anima*, in Id., *Trentarighe* cit., p. 74.

³⁹ In un altro «Trentarighe», uscito su «l'Unità» il 20 gennaio 1997 e dunque significativamente vicino alla stesura di *Guardando fotografie di Paul C.*, Giudici esamina i ritratti di alcune modelle scattati da Richard Avedon per il calendario-strenna Pirelli di quell'anno (dal titolo *Women in the World*), in margine ai quali riflette: «un'immagine fotografica è in fondo il massimo di quel sinonimo del "falso" che si chiama oggi "virtuale"; e che, dopo tutto, non sono le belle ragazze vestite quasi soltanto della propria pelle che noi contempliamo nel calendario, bensì (senza saperlo) il grande fotografo che nel suo modo di guardare quei corpi si autocontempla, e racconta di sé. Ma non si dirà altrettanto dell'utente? Forse che sì, forse che no» (G. Giudici, *Un'ora*

le prerogative fondamentali dell'immagine fotografica: da un lato, la sua funzione magico-evocativa di restituire la vita ai morti che vi sono rappresentati, e a cui è speculare la paura che la sottragga ai vivi che nello scatto vengono imprigionati; e dall'altro, la sua capacità allusiva di chiamare in causa anche chi non vi è ritratto, come il fotografo (cfr. *Mani d'ignoto*) di cui l'immagine testimonia il tocco artistico, ma anche l'osservatore stesso che, in una sorta di cortocircuito con il soggetto fotografato, è portato all'autocontemplazione di sé nell'altro, se non addirittura – come si verifica in *Il ritratto* – alla sua identificazione.

IV. «Scavo nei versi, ti visito in fotografia»

Un chiaro riscontro dell'importanza che la fotografia assume in questi anni per Giovanni Giudici è la sua antologia di versi e prose allestita nel 1994 e prefata da Carlo Di Alesio *Un poeta del golfo*, il cui elemento di novità consiste proprio nella presenza di ben trentadue fotografie del poeta, dove vi appare (come Celan nella poesia) in vari momenti e luoghi della vita, da solo o in compagnia di amici.⁴⁰ Il ritratto di Giudici che così si presenta al lettore del libro è il felice risultato della combinazione di testi e scatti, dove questi ultimi, per riprendere l'apprezzata lettura del volume di Wagenbach su Kafka, mirano a prevenire qualunque distorto biografismo o narrazione non veritiera della sua persona.⁴¹

Un'identica prospettiva, dunque, istruisce le liriche ispirate da fotografie di poeti: lo si è visto, benché in maniera dissimulata, in *Il ritratto*, dove la contemplazione della foto di Saba entra nella poesia parallelamente al saccheggio di alcuni termini dal *Canzoniere*; è detto invece esplicitamente da Giudici in *Biografie*, dove l'immagine di Yeats si pro-

tra le belle, in Id., *Trentarighe* cit., p. 219). Ancora di fotografia parla nei seguenti «Trentarighe»: *Pensiero d'un volto* [21 febbraio 1994], *Voglia d'arcivernice* [1 maggio 1995], *Guarda che luna...* [8 gennaio 1996], *Le mani di Radek* [22 gennaio 1996], *Cammina il dolore* [23 dicembre 1996], *Momenti in società* [17 febbraio 1997], tutti leggibili *ivi*, pp. 90-91, 144-145, 172-173, 174-175, 215-216, 223-224.

⁴⁰ G. Giudici, *Un poeta del golfo* cit.

⁴¹ G. Giudici, *Kafka e dintorni* cit., p. 224: «“Ci sono dunque due modi possibili di leggere questo libro di immagini: o come acquisizione di un certo numero di particolarità (otticamente percepibili) della biografia di un importante scrittore praghese tra gli anni 1883 e 1924; o come visione d'insieme della distanza che separa lo sfondo materiale dalla formulazione letteraria”. Qui il corsivo è nostro, proprio per significare una prevalente adesione a questo secondo criterio di lettura che implica quasi una fuga da quella *Biografia*, con B maiuscola, che l'uso e la cultura dei tempi pretenderebbero di imporre (quasi come un vestito delle feste) alla vita di un grande scrittore; infatti mai come in questo caso la Fotografia si propone come negazione della Biografia, di ogni biografia più o meno mitizzata» (Giudici cita fra virgolette le parole di Wagenbach).

fila, benché forse non fedele, comunque attraverso la visione della sua fotografia e la lettura dei suoi versi («Io dico di uno che ho visto / Appena in fotografia / O immaginato quale suggerisce / Una forse suprema sua poesia», vv. 18-21);⁴² e tale modalità di incontro con l'altro poeta è adottata anche in *Guardando fotografie di Paul C.* Qui, addirittura, il concorso combinato di immagine e versi nell'evocazione ("riesumazione") di Celan è ancor più messo in evidenza dalla rima che suggella le due parole chiave «fotografia» e «prosodia»: «Scavo nei versi, ti visito in fotografia / Un bisbigliarsi nella lingua da te eletta / Esuma la gloriosa prosodia» (vv. 8-10).

Sono, questi, versi densissimi di significato per la quantità di riferimenti che implicano. La lettura della poesia di Celan, affiancata alla sua "visitazione" in fotografia per incontrarlo, è descritta come un'operazione di archeologia, di affondo nei suoi versi, che certo Giudici conosceva dalle prime traduzioni in italiano da lui prontamente recensite (le *Poesie* del 1976 e *Luce coatta* del 1983) e che, soprattutto, trovava accanto al «reportage» fotografico di «Poesia»: uno "scavo" che porta alla luce la «gloriosa prosodia» del poeta; e qui la trafila di varianti che dal dattiloscritto portano alla lezione di *Eresia* («Reincarna» > «Rivive» > «Esuma») va nella direzione di una fedeltà alla metafora archeologica. Non si tratta però semplicemente di una pur figurata e suggestiva discesa in una dimensione ctonia, nella quale abita l'"estinto". La lettura dei suoi versi provoca anche in questo caso, come la fotografia di Saba in *Il ritratto*, un fenomeno di assimilazione: Giudici accoglie in sé la «lingua» che Celan ha «eletto» per l'incontro, ovvero la lingua stessa della sua poesia. Tramite questa – una poesia che ha fatto dell'interlocuzione con l'Altro l'essenza stessa del suo dire⁴³ – Giudici può instaurare con Celan un dialogo, anche se ridotto a un "bisbiglio": in tale contesto la forma riflessiva (reciproca?) «bisbigliarsi» che sostituisce l'unilaterale «bisbigliarti» del

⁴² Secondo questa modalità, per Giudici non si sono verificati solo incontri postumi, ma anche di una diversa "liminalità", ovvero prima di un incontro vero e proprio: così è stato il primo approccio con Montale, «un poeta del quale avevo visto la foto in un settimanale illustrato di allora. [...] (appena la testa, un po' inclinata quasi a far capolino da un angolo)» (G. Giudici, *Montale, cave e Magra* [26 agosto 1996], in Id. *Trentarighe* cit., pp. 288-289). Saba e Montale ritratti in fotografia sono accostati in *Poesia invece di un'altra*, uno degli ultimi testi di *Empie stelle* e dedicato a Giansiro Ferrata (G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 1109-1111): «Del vecchio Saba la nenia semita / Di Eusebio il mondano ruminò... / Icone di stupito Novecento / Al lampo di magnesio che voleva / Fissarli si sfanno in briciole / Volti e maschere» (vv. 30-36).

⁴³ P. Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e gli altri scritti in prosa*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, 2008, p. 15: «Il poema tende ad un Altro, ne ha bisogno, ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica».

dattiloscritto segna uno scarto sostanziale.

Altre due sono in *Eresia della sera* le occorrenze di questo verbo: in *Padrenostro*, che chiude la sezione precedente a quella della nostra poesia, il “bisbiglio” è legato all’intonazione interiore della preghiera («In me bisbiglia e compagnia mi fa / Per strada un padrenostro ereticale», vv. 3-4), secondo un uso che risale fino a un testo della *Vita in versi* (*Le ore migliori*: «mentalmente bisbiglio *Dirigere / et sanctificare*, la breve preghiera», vv. 13-14);⁴⁴ l’altra attestazione è in *Mansueti riversi occhi*, lirica dalle forti risonanze montaliane, dove il «fortunoso dono» appare «Bisbigliato come un sole» che filtra «per socchiuse imposte» (vv. 4-6).⁴⁵ Questa seconda accezione del “bisbiglio” come un linguaggio incompleto, intermittente, parziale è la stessa che già agiva nei «Bisbigli di saluti» della splendida *Casa estrema* (v. 23) di *Quanto spera di campare Giovanni*⁴⁶ e che quindi approda al «bisbigliarsi» di *Guardando fotografie di Paul C.*

Ma è soprattutto significativo che il corrispondente verbo tedesco *flüstern* – che insieme a *murmeln* (con i rispettivi corradicali) è voce fortemente tematica nella poesia di Celan – si incontra in due liriche di *Papavero e memoria* citate da Gianni Bertocchini nel suo articolo su «Poesia»: «Du flüsterst» («Sussurri») attacca il sesto verso di *Die Hand voller Stunden* (*La mano colma di ore*); e così recita l’inizio di *Die Ewigkeit* (*L’eternità*): «Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer / flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen. / Ein Wort, das schief, als wirs hörten, / schlüpft unters Laub» («Corteccia di fusto notturno, coltelli nati alla ruggine / ti sussurrano i nomi, il tempo e i cuori. / Una parola, dormiente quando la udimmo, scivola sotto il fogliame».⁴⁷ E proprio commentando quest’ultimo testo, Bertocchini evidenzia nel suo articolo come la «parola» del v. 3 «viene presentata come “dormiente”; dunque ancora in attesa di realizzarsi pienamente».⁴⁸

Quest’immagine della parola “bisbigliata” o “sussurrata”, “dormiente”, quasi a uno stadio di “pre-esistenza” e dunque “incompleta” è l’idea che sta alla base di un testo capitale di *Quanto spera di campare*

⁴⁴ Le due poesie si trovano rispettivamente in G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 1146 e 61-63.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1130.

⁴⁶ In *Quanto spera di campare Giovanni*, *ivi*, pp. 961-962.

⁴⁷ Le due poesie si trovano rispettivamente in G. Bertocchini, *Paul Celan. Il canto nel deserto* cit., pp. 14-15 e 11 (fra parentesi riporto le traduzioni dell’autore nell’articolo). Si possono anche leggere in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, pp. 16-17 e 110-111.

⁴⁸ G. Bertocchini, *Paul Celan. Il canto nel deserto* cit., p. 11.

Giovanni: Lingua muta. La nota poesia descrive il momento embrionale del linguaggio poetico come epifania di suoni privi di senso, captati in maniera intermittente:⁴⁹ «Quiete da cui si distilla / Linea-punto lentissimo / Quel Morse di voci nel freddo / Che sempre all'alba mi assilla // Chiuso idioma e apertissimo / Dei due veglianti nel quale / Carpisco nitido il suono / E perdo il significare» (vv. 9-16).⁵⁰ Un'idea che risuona anche nella «balbettata lingua silenziosa» che compare nella poesia eponima di *Quanto spera di campare Giovanni* (v. 26).⁵¹

Anche in *Guardando fotografie di Paul C.* a emergere dal bisbiglio sono segni senza significato, cioè l'elemento ritmico della lirica di Celan, la sua «prosodia»: termine che, se ho visto bene, è un *hapax* nell'opera poetica di Giudici e che pertanto acquista ancora maggiore pregnanza in questo contesto. L'aggettivo «gloriosa» che la qualifica (non lontano dal «suprema» attribuito alla «poesia» di Yeats in *Biografie*, v. 21) traduce certo quella «fede nell'antica bellezza del verso»⁵² che Giudici riconosce a Celan nel «Trentarighe», ma credo che risuoni anche degli armonici di un passo dantesco caro al poeta:⁵³ «la gloria de la lingua» (*Purg.* XI 98),⁵⁴ che Cavalcanti avrebbe «tolto» a Guinizzelli, e qui attribuita a Celan, il quale tramite i suoi versi – per riprendere un altro passaggio della stessa cantica (*Purg.* VII 16-17) – appare a Giudici come Virgilio a Sordello: «O gloria [...] per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra» (la lingua poetica).

Il messaggio che dunque Giudici capta da Celan non è diverso da quel «balbettio medianico su noi rimandato dal mondo altro di un agostiniano *nosse simul*» di cui «ogni poema non è, in fondo, che una di-

⁴⁹ Cfr. S. Morando, *Gli occhi della mente e la preghiera «sine murmure»*. *Tracce per la "religione della poesia" in Giovanni Giudici*, in «Nuova Corrente», 120 (*Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*), luglio-dicembre 1997, pp. 247-281: in particolare pp. 261-262.

⁵⁰ G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 1010-1011.

⁵¹ *Ivi*, pp. 969-970.

⁵² G. Giudici, *Celan senza veli* cit., p. 222.

⁵³ Si veda anche l'articolo di Giudici per il centenario dalla nascita di Montale: «riscoprire a poco a poco anche un Montale senza più suggestioni e al di là di ogni *timor reverentiae*, un Montale non più sfinge o sguardo di Medusa, un Montale non più presenza egemone ma semplice e vivo testimone di una tradizione che passando attraverso di lui riaffermava una continuità e insieme un superamento e consegnava la sua poesia alla storia della letteratura, quieta dimensione di "durata". "Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua..." eccetera» (G. Giudici, *I versi della Medusa* [1 aprile 1996], in *Id.*, *Trentarighe* cit., p. 288).

⁵⁴ Cfr. F. Bandini, *Giudici e la gloria della lingua*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18 (*Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*), 1995, pp. 5-8.

ligente e sofferta ‘traduzione’»: ⁵⁵ il dettato intermittente percepito in *Lingua muta* può corrispondere in *Guardando fotografie di Paul C.* al sirenico «eco di sillabe» che ammalia il poeta. Siamo al cuore non solo di una certa teoria giudiciana della lingua poetica, in cui termini come «eco» e soprattutto «sillaba» rispondono a concetti cardinali, ma è qui toccato il significato stesso della poesia celaniana.

L’opera che da *Papavero e memoria* conduce alle tarde raccolte di versi può essere sostanzialmente letta come un ininterrotto e disperato tentativo di instaurare un dialogo con gli Altri per eccellenza, i defunti, e di captarne e tradurne le voci che filtrano attraverso quello *Sprachgitter* («grata di parole») che è il titolo di uno dei libri più alti di Celan e rappresenta appunto la soglia che separa i vivi dai morti. Ma come le parole bisbigliate attraverso la grata di un confessionale, così del «mormorio dei morti» ⁵⁶ il poeta non riceve se non frammenti, sillabe ed echi di voci incomplete.

L’«eco di sillabe» che trasmette la «prosodia» celaniana, dunque, non indica tanto (o non solo) uno stadio primordiale della parola poetica, ma va ricondotto a una dimensione oltretombale: non «il sillabare faticoso del principio», per riprendere le parole di Ida Porena in un suo memorabile saggio, ma «il balbettio della fine», ⁵⁷ ovvero l’eco dei morti, anzi dello stesso defunto Celan, che raggiunge e irretisce Giudici. Il ritmo, quindi, non è soltanto un aspetto del linguaggio poetico che pre-esiste rispetto al poeta e lo pre-viene (cfr. *Visitazioni*, vv. 31-32: «Mio male sacro – mio / Ritmo che mi precedi»), ⁵⁸ ma che gli può sopravvivere.

V. Tra *Todesfuge* e Kafka

Ed è proprio alla componente prosodica che Giudici rivolge la sua attenzione per mettere in evidenza questo passaggio centrale di *Guardando fotografie di Paul C.*. Come già rilevato, i vv. 11-12 sono gli unici, insieme al successivo, a presentare delle terminazioni sdrucchiole, già in questo modo isolandosi nel corpo del testo per la loro eccezionalità

⁵⁵ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 104.

⁵⁶ *Gemurmel der Toten* è il titolo di una poesia composta da Celan nei primi anni Quaranta a Czernowitz, in cui già a parlare sono gli ebrei uccisi nella Shoah.

⁵⁷ I. Porena, *Paul Celan. Preliminari per un’indagine*, in «Studi Germanici», n.s., III, 2, 1965, pp. 238-256: p. 254. Il saggio, apprezzato dallo stesso Celan, ripercorre l’opera del poeta da *Mohn und Gedächtnis* a *Die Niemandrose*, ispezionando con intelligenza anche *Der Meridian*, e rappresenta un momento fondamentale per la storia della fortuna di Celan nel nostro paese.

⁵⁸ Dalla sezione *Pascoli di Il ristorante dei morti*: G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 551-552.

metrica. Ma si tratta anche di due versi estremamente cadenzati sotto il profilo ritmico: un novenario con accenti di 2a-5a-8a e un quinario di 1a-4a, che, letti in successione, bene rendono con il loro andamento anfibrachico l'idea della maliosa prosodia di Celan, che tutto avvolge e attrae: «È lei che sirena mi abbíndola ~ Eco di sillabe» (in corsivo gli ictus).⁵⁹ Ma c'è di più: è questo il ritmo – la cellula sillabica atona-tonica-atona – su cui è quasi interamente costruita la celaniana *Todesfuge*, quella «vera e propria epopea dello sterminio» – sempre nelle parole di Porena – «spersonalizzata quasi e trasferita nell'ambito astratto del ritmo puro».⁶⁰

La lirica si ritrova non a caso anche nel numero di «Poesia» ed è proprio ricordata da Giudici nel «Trentarighe», dove ne apprezza la traduzione di Nicola Gardini. Ma la «memorabile *Todesfuge*»⁶¹ attraversa come un filo rosso tutti gli scritti giudiciani su Celan: letta per la prima volta nella sua antologia di *Poesie* del 1976 e subito segnalata nella relativa recensione,⁶² ad essa è dedicato l'attacco di *Celan, il buio e il silenzio*: «“... dein goldenes Haar Margarete...” persiste come un'eco indistruttibile, funebre ritornello di una poesia che resta tra le più famose di Paul Celan».⁶³ Ecco dunque: l'«Eco di sillabe» di *Guardando fotografie di Paul C.* – dove al v. 5 compare proprio l'immagine della «fuga» – si rivela così essere la specifica «eco indistruttibile» della *Todesfuge*, la cui maliosa partitura ritmica interferisce negli stessi versi

⁵⁹ Bisogna qui tener presente questo passo di G. Giudici, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 99: «Quando penso alle lunghe e alle brevi, non posso fare a meno di considerare vana e formalistica la classificazione tradizionale dei versi italiani: endecasillabi, novenari, ottonari, settenari, senari, quinari, quaternari, ternari e persino binari (nulla vieta che ve ne siano). Credo invece che, quando un verso è poesia, vi si possano ritrovare con pazienza misure di quantità analoghe a quelle della prosodia classica, oltre che a una sapiente amministrazione dei suoni».

⁶⁰ I. Porena, *Paul Celan. Preliminari per un'indagine* cit., p. 244. Su questo schema ritmico della poesia, che a fatica riescono a rendere le traduzioni italiane (tanto quella di Kahn-Bagnasco quanto quella di Gardini), si concentra in particolare L.L. Duroche, *Paul Celan's "Todesfuge": A New Interpretation*, in «MLN», 82, 4, 1967, pp. 472-477.

⁶¹ G. Giudici, *Celan senza veli* cit., p. 222. Sulla fortuna e circolazione italiana della *Todesfuge* rimando a D. Borso, *Celan in Italia* cit. (*passim*) e soprattutto all'intervento di D. D'Eredità, *La ricezione italiana di Paul Celan. Il caso «Todesfuge»*, in *Paul Celan in Italia* cit., pp. 323-337.

⁶² G. Giudici, *La parola al suicida* cit., p. 68: «Si legga con pazienza il libro: dalla straziante “facilità” della citatissima “Fuga di morte” (una poesia che Celan si rifiutava, da un certo momento in poi, di leggere in pubblico) al duro ermetismo della sequenza “Stretto”».

⁶³ G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit., p. 162.

di Giudici: dal novenario «dein goldenes Haar Margarete» al novenario «È lei che sirena mi abbíndola».

Ma i rapporti della nostra poesia con questo testo celebre di *Papavero e memoria* non terminano qui. Proseguendo nella lettura della lirica, Giudici si domanda se a incantarlo non sia tanto la straordinaria versificazione di Celan, ma la sua stessa immagine fotografica, dalla quale traspare invece un'ordinaria e «feriale [...] compostezza nell'abito» (v. 13). Da un lato, quindi, c'è la prosodia, che rappresenta l'aspetto incorruttibile («eco indistruttibile»), l'anima del poeta; e dall'altro c'è il suo corpo, la parte deteriorabile di cui la fotografia è estrema testimonianza. Anche in questo caso il termine impiegato da Giudici, «abito», vibra di importanti richiami interni alla sua opera poetica: lo si incontra in *Mani d'ignoto* (v. 10) sempre a rappresentare l'evanescente corporalità del poeta raffigurato nello scatto, e dà addirittura il titolo a due poesie, una contenuta in *Il male dei creditori (Gli abiti e i corpi)*⁶⁴ e l'altra proprio in *Eresia della sera*. Si tratta di *La risurrezione degli abiti*, un testo isolato come intermezzo tra la prima e la seconda sezione della raccolta, e che è ispirato a una visita al Cimitero dei Cappuccini a Palermo: «Abiti dal labile corpo / Di voi non ha bisogno il morto / Voi superstite aldiquà / Dell'anima che se ne va» (vv. 1-4).⁶⁵

Dalla semplice eppure dignitosa postura di Celan – opposta a quella paludata del Pascoli «in toga ed ermellino» (*Contrappunto*, v. 28) – Giudici sembra trarre un ammonimento per sé e per gli altri: «Mai dar nell'occhio – mai / Bardarsi da poeta!» (vv. 14-15), con quella ripetizione dell'avverbio «mai» che già si è incontrata, benché assai diverso il contesto, nell'accorato impegno dell'Europa a non ricadere nella catastrofe della Seconda guerra mondiale («Mai più, mai più», v. 7). L'esortazione varia il motivo eliotiano dell'«impiego *with minor responsibilities*» che un aspirante poeta dovrebbe cercarsi collateralmente all'esercizio dei versi per far fronte alla propria sussistenza materiale: consiglio che Giudici aveva fatto proprio e che ora mette in bocca a Celan: «Nella mia storia personale l'impiego *with minor responsibilities* ha rappresentato uno dei tanti tasselli del mio nicodemismo: niente genio e sregolatezza, ma una maschera di “normalità”». ⁶⁶

Tuttavia, i due articoli della rivista «Poesia» non forniscono appigli avantestuali che potrebbero aver suggerito a Giudici l'immagine della «feriale [...] compostezza» di Celan, né si trovano nelle liriche di

⁶⁴ G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 349-351.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 1135-1136.

⁶⁶ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 66.

quest'ultimo esplicito dichiarazioni in tal senso o in cui sono prese le distanze da una certa idea del poeta come personaggio pubblico e riconoscibile in quanto tale. Forse uno spunto si può trovare nella *Lettera a Hans Bender* (tradotta assieme al celebre discorso *Der Meridian* tra le prose edite da Einaudi nel 1993), dove Celan parla del poeta come di una figura "verace".⁶⁷

Si può invece rintracciare nella rivista una probabile suggestione per quel «sorriso» (v. 17) che è l'ultima caratteristica del ritratto di Celan indicata da Giudici e, in un certo senso, il vero *punctum* della fotografia da cui quest'ultimo sembra maggiormente affascinato.⁶⁸ Mi riferisco all'autorappresentazione di sé come «lächelnder Bruder» («fratello ridente») degli ebrei morti nella Shoah che il poeta offre in *Ein Lied in der Wüste* (*Un canto nel deserto*: v. 11),⁶⁹ la poesia proemiale di *Papavero e memoria*, a cui è dedicato e intitolato l'intervento di Bertocchini, e che dà il titolo all'intero numero di «Poesia».⁷⁰ Il critico lega quest'immagine del «fratello sorridente di coloro che riposano»⁷¹ al passo di un'altra lirica della stessa raccolta che abbiamo già citato in relazione all'uso del verbo *flüstern*: in *Die Hand voller Stunden* (*La mano colma di ore*) il defunto che appare al poeta, prima di bisbigliare, gli "sorridente dal profondo" («Du lächelst zu mir aus der Tiefe», v. 5).

Ora i ruoli sono invertiti ed è Celan a rivolgere dall'aldilà dell'immagine fotografica un sorriso, dal quale il vivente Giudici «inferisce» una «melancolica forse inclinazione allo scherzo» (vv. 17-18). Ecco comparire ancora una parola di grande pienezza di significati nell'opera giudiciana: la *melancholia* che, come nel potente attacco di *Visitazioni* («Melancholia dell'intelletto»), rappresenta una condizione necessaria alla scrittura poetica,⁷² ma che è pure un carattere che Giudici rico-

⁶⁷ P. Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 57-58: «Un manufatto – è questione di mani. E quelle mani poi appartengono soltanto a un uomo, cioè a un'unica mortale creatura, la quale con la voce e con il suo silenzio cerca di aprirsi una strada. Solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema».

⁶⁸ Uso il termine così come inteso dal già citato R. Barthes, *La camera chiara* cit., p. 28: «Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)». Non a caso il riferimento al «sorriso» di Celan compare già nei primi tentativi della poesia appuntati sulle pagine dell'Agenda 1997 (cfr. *supra*, nota 10).

⁶⁹ Si legge in P. Celan, *Poesie* cit., pp. 6-7.

⁷⁰ G. Bertocchini, *Paul Celan. Il canto nel deserto* cit., p. 3.

⁷¹ *Ivi*, p. 15.

⁷² S. Morando, *Gli occhi della mente* cit., p. 273: «la sensazione emotiva di chi attende la poesia». Segnalo inoltre che l'allotropo arcaico *melancolico*, preferito alla forma meno latineggiante *melanconico* usata ancora all'altezza di *O beatrice* (*Asilo*,

nosce in un'altra importante figura della lirica tedesca del Novecento, legata a Celan da un'appassionata storia d'amore: Ingeborg Bachmann. Alla segreta destinataria di alcuni fra i testi più belli di *Papavero e memoria*, Giudici dedica il 1° luglio 1996 un «Trentarighe», dove è rievocato un suo incontro con la poetessa a Roma nell'ottobre 1966 per motivi di lavoro: l'«impressione (sbagliata) di superbia» che Giudici ne aveva allora tratto avrebbe alcuni anni dopo ispirato una poesia di *Lume dei tuoi misteri (Sonnifero)*,⁷³ ma l'articolo diventa l'occasione per correggere quel giudizio nel ritratto di «una splendida e composta persona, attraversata da una vena di dura melanconia»,⁷⁴ esattamente come «compostezza» e *melancolia* affiorano dall'immagine di Celan.

Ma è da considerare anche un ulteriore e forse più significativo antecedente per questi tratti celaniani colti in fotografia, e mi riferisco ancora una volta alla recensione del 1983 al volume di Klaus Wagenbach su Kafka. Lì Giudici, esaminando la prima delle fotografie raccolte, nota subito nello scrittore praghese proprio un «sorriso gentile e malinconico che [...] cattura immediatamente anche il più svogliato lettore». E a *gentilezza* e *malinconia* si aggiungono anche le notazioni sull'*abito*, pure se inteso in senso letterale e non metaforico («il soprabito, nero, si apre sull'abito di flanella grigio-scuro»), e soprattutto alla *ferialità* della sua persona, contemplata anche in molti altri scatti del libro (la «sua positiva, tranquilla e tuttavia tormentata situazione di uomo feriale»)⁷⁵ E ancora, da un altro articolo apparso sempre su «l'Unità» per il centenario kafkiano del 1983, Giudici puntualizza fra gli altri «dati biografici» dell'autore «il suo vestirsi sempre con abiti che non desse-

v. 7) e *Il male dei creditori (Preludio agli anni '30, v. 7; Sparizioni, v. 24)*, è impiegato da Giudici solo in un'altra lirica, dove peraltro è presente una fotografia: *Veggente*, contenuta in *Lume dei tuoi misteri* («Nel melancolico sussurro / Simile al pioppo boemo», vv. 19-20).

⁷³ G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 578.

⁷⁴ G. Giudici, *La signora linca* [1 luglio 1996], in Id. *Trentarighe* cit., p. 196.

⁷⁵ G. Giudici, *Kafka e dintorni* cit., pp. 223-225 (*passim*). Ancora riferimenti alla ferialità: «Al recupero di questa ferialità, che del resto emerge continuamente dalle molte lettere dello scrittore, ha mirato la paziente e nobile fatica di Wagenbach», «come ogni uomo feriale, anche Franz Kafka era attorniato da nugoli di parenti!». Mi permetto di notare, inoltre, altre due intersezioni della recensione (e in particolare della descrizione alla fotografia che apre il libro di Wagenbach) con i versi di Giudici: la prima riguarda sempre la nostra poesia, nella cui ambientazione «di marzo col sole di fuori» si ritrova la stessa della foto di Kafka in «una bella giornata di sole [...] forse di primavera, forse di primo autunno»; e la seconda consiste nella coincidenza fra la postura dello scrittore («le mani stanno l'una nell'altra, sull'addome, nella posizione tipica di chi non sa dove metterle») e quella di Saba descritta in *Il ritratto* («Le mani schiuse nelle mani», «Le desolate mani nelle mani», vv. 2, 26).

ro nell'occhio» (in forte risonanza con il «Mai dar nell'occhio» di *Guardando fotografie di Paul C.*, v. 14) e il suo «essere come loro [gli altri] [...], come loro quieto ed intento alle normali incombenze, senza più questa spina nel cuore... “Essere come tutti” scriveva Saba, ebreo per metà “gli uomini di tutti i giorni”»: ⁷⁶ la condizione di letterato di Kafka che, prevenendo il consiglio di Eliot, svolgeva un impiego *with minor responsibilities* in una compagnia di assicurazioni.

Non è questa la sede per trattare i rapporti dell'opera celaniana con Kafka, ma è quantomai significativo che l'incontro fra Celan e Giudici sia mediato da un autore da entrambi molto letto, meditato e amato. ⁷⁷ Ciò che risulta dagli echi intertestuali appena rilevati è però proprio l'immagine di uno Celan specchiato in Kafka: non solo per una personale tendenza di Giudici a riferirsi all'autore praghese («Sempre qualcosa ci riporta a fare i conti con Kafka»), ⁷⁸ ma perché Kafka in un certo qual modo anticipa la persona di Celan, in quanto ebreo («largamente in anticipo sottratto dal destino all'incubo (ci sarebbe stato anche per lui!) dei campi di sterminio...») ⁷⁹ e in quanto scrittore che aveva adottato per la letteratura non la lingua della sua terra natia ma lo straniero tedesco: «la sua elezione della lingua tedesca, originariamente in ossequio alla volontà del padre che sognava per l'unico figlio maschio un avvenire nel gruppo linguistico dominante». ⁸⁰

Ma veniamo ai due versi finali – gli unici rimati della lirica assieme ai vv. 8 e 10 – nei quali, secondo Carlo Ossola, Giudici concentra in essenza la vita del poeta di Czernowitz: ⁸¹ la sua disposizione, pur se «melancolica», al sorriso e allo scherzo «L'inquieta notte passata / Malgrado – la nera alba aspettata» (vv. 19-20), ovvero il suo consenso alla vita nonostante la coscienza dell'Olocausto. Il volto di Celan che Giudici contempla negli scatti è ancora quello di un uomo in cui tale tragica memoria non si è fatta tanto insostenibile da condurlo all'estrema soluzione della «fine» (v. 5). Tuttavia, il dato di grande interesse in questa intensa chiusa è che il riferimento allo sterminio ebraico attraverso i termini «notte» e «nera alba» invita ancora una volta a leggere

⁷⁶ G. Giudici, *Aboliamo la parola «kafkiano»*, in «l'Unità», 24 marzo 1983, p. 11, poi in Id., *Kafka e dintorni* cit., pp. 218-222: pp. 220-221.

⁷⁷ Cfr. C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005, 2010, in particolare pp. 93-113.

⁷⁸ G. Giudici, *La ribellione di Kafka*, in «l'Unità», 17 aprile 1980, p. 8, poi sempre in Id., *Kafka e dintorni* cit., pp. 211-214: 211.

⁷⁹ *Ivi*, p. 224.

⁸⁰ *Ivi*, p. 220.

⁸¹ C. Ossola, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. XXX-XXXI.

in filigrana la *Todesfuge*. «Latte nero dell'alba lo beviamo la sera / lo beviamo a mezzogiorno e al mattino lo beviamo la notte / beviamo e beviamo» (vv. 1-3):⁸² è questo il funebre ritornello che ricorre nella disperata "fuga" ritmica e verbale della celebre poesia celaniana, in cui la tetra immagine del «latte nero» («Schwarze Milch»), su cui si apre il testo, è il simbolo straniante delle persecuzioni sofferte dagli ebrei in ogni momento del giorno e della notte all'interno dei campi di concentramento.

Benché assente nel testo di *Eresia della sera*, l'immagine del «latte» si ritrova, a distanza di alcuni anni, nell'inquietante quadro limbale che chiude l'ultima poesia di Giudici ispirata a delle immagini fotografiche, la già ricordata *Io e te che sorridiamo dalla foto di Dondero*: «È una notte di latte, un limbo senza vedute» (v. 42).⁸³ D'altronde questo testo non ricava soltanto dalla nostra poesia la funebre metafora della *Todesfuge* di cui essa è mediatrice, ma ne condivide anche il riferimento temporale: «Fu in Milano un remoto pomeriggio» (v. 2).

Quest'idea dell'incontro con l'Altro in fotografia come visitazione pomeridiana accomuna anche un'altra poesia di questo vero e proprio "ciclo" giudiciano a tema fotografico: *Il ritratto*, che pure si chiude su un'immagine di «nerezza senza quiete» (v. 27) con notevole prossimità all'«inquieta notte» del nostro testo. È sempre in *Andando in Cina a piedi* che Giudici infatti informa come la poesia sia stata scritta mentre «Aspettavo anch'io il nulla [come Saba nella foto] in quel pomeriggio del 18 settembre [1991]».⁸⁴

Un'ulteriore possibile interferenza della *Todesfuge* nei versi giudiciani – al di là del nostro testo – merita però di essere segnalata. Mi riferisco alla figura della «Sunamita fanciulla» citata nella poesia eponima di *Quanto spera di campare Giovanni* (v. 17),⁸⁵ ovvero la bellissima Abisag originaria di Sunem che secondo il racconto biblico avrebbe accudito il vecchio re Davide sul letto di morte (*I Re* 1:1-4 ecc.). Una parte della tradizione ebraica identifica questa fanciulla nella stessa Sulamita protagonista del Cantico dei Cantici,⁸⁶ che Celan aveva recuperato proprio nella *Todesfuge* per farne il simbolo della comunità

⁸² N. Gardini, *Paul Celan* cit., p. 18.

⁸³ Va comunque segnalato che il riferimento al latte è però presente in alcuni versi appuntati sulla pagina del 4 febbraio dell'Agenda 1997: «Simpatico a dispetto | Di quel latte di tenebra nei versi» (cfr. *supra*, nota 10).

⁸⁴ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi* cit., p. 17.

⁸⁵ G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 969-970.

⁸⁶ Cfr. A. Luzzatto, *Una lettura ebraica del Cantico dei Cantici*, Firenze, Giuntina, 1997, p. 45.

giudaica oppressa nello sterminio nazista, contrapponendola all'ariana Margarete (nome desunto invece dal *Faust* di Goethe).

È indubbio che in Giudici agisca molto di più l'immagine della giovane serva dell'anziano Davide (specchio del poeta stesso), che non quella dell'amante dell'ancora non senescente Salomone. Lo dimostra anche il fatto che la figura biblica compare con il suo vero nome «Abishàg» (usato solo nel Libro dei Re) in altre due poesie di Giudici: la prima è sempre contenuta in *Quanto spera di campare Giovanni* ed è ancora *Mani d'ignoto*, mentre l'altra si trova in *Eresia della sera*, dove apre la quarta sezione della raccolta (*Da una camera accanto*, v. 9).⁸⁷

In *Mani d'ignoto* il nome della fanciulla è accostato a quello di un'altra ragazza, recuperato dal famoso Partenio del Louvre del lirico greco Alcmene:⁸⁸ «Contemplarti, splendore di Agesicora / Di te scaldarmi, docile Abishàg» (vv. 27-28). Le due donne rappresentano ovviamente due diversi aspetti della bellezza femminile: quella pura/contemplativa e quella erotica/attiva. Ma leggendo il componimento di Alcmene, una delle caratteristiche di Agesicora, cugina dell'altra fanciulla menzionata nel partenio (Agidò), va messa in rilievo: «la chioma / di mia cugina / Agesicora fiorisce / come oro puro» (vv. 51-54). La connotazione dei capelli dorati è infatti propria anche della Margarete della *Todesfuge*, in opposizione ai capelli cinerei dell'ebrea Sulamith. Non voglio con questo concludere una sicura identificazione dei diversi personaggi (Abishàg-Sulamith, Agesicora-Margarete), ma è abbastanza significativo che la poesia celaniana si chiuda proprio con un distico che espone in punta di verso i nomi delle due donne, esattamente come in *Mani d'ignoto*: «i tuoi capelli d'oro Margarete / i tuoi capelli di cenere Sulamith» (vv. 35-36).

VI. Nello specchio di Celan

In un altro dei testi più significativi e noti dell'opera poetica celaniana, *Argumentum e silentio* (da *Di soglia in soglia*), si assiste, come ha scritto Giuseppe Bevilacqua, al tentativo di Celan di «mediare il muto messaggio che viene dai Morti, scavare la parola dal loro silenzio».⁸⁹ In *Guardando fotografie di Paul C.* Giudici intende dunque fare lo stesso

⁸⁷ G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1175.

⁸⁸ *Lirici greci. Alcmene e Stesicoro*, a cura di A. Aloni, Milano, Mondadori, 1994, pp. 4-11. Ricordo inoltre che di Alcmene Giudici aveva traslitterato l'inizio di un altro celebre frammento (ivi, pp. 16-17) in un verso di *Radost'* di *Il ristorante dei morti*, v. 8: «Oùmeti parthenikài» (G. Giudici, *I versi della vita* cit., pp. 485-486; cfr. la nota dell'autore a p. 560).

⁸⁹ P. Celan, *Poesie* cit., p. L. La lirica si può leggere alle pp. 236-239.

con il defunto poeta di Czernowitz, ma “scavando”, oltre che nel silenzio della sua voce, in quello della sua immagine ritratta.

Poesia e fotografia non sono soltanto poste da Giudici sullo stesso piano come strumenti evocativi, ma vengono proprio da lui quasi assimilate da un punto di vista semiotico, in quanto entrambe linguaggi del silenzio. È ancora in un «Trentarighe» che troviamo una dichiarazione in tal senso: solo uno spunto, ma di enorme portata, come accade in molte altre occasioni della rubrica, davvero un territorio da ispezionare e tenere ben presente per comprendere l'ultimo Giudici. È l'articolo del 29 aprile 1996, *Il silenzio del vero*, in cui il poeta prende in esame il numero di marzo della rivista «La terra vista dalla luna» di Goffredo Fofi. Nel fascicolo, insieme a uno scritto dell'amico Ernesto Balducci, scomparso del 1992, si trova un reportage sulla prima guerra cece-na accompagnato da alcune fotografie. Giudici trascorre da un testo all'altro senza soluzione di continuità: desunto da alcune parole di Balducci il messaggio che «la verità parla la lingua del silenzio e rifiuta la sclerosi delle formule», il poeta prosegue definendo «una lingua di mutezza e fissità [...] anche quella dell'immagine fotografica». ⁹⁰ (Nella continuazione del «Trentarighe» Giudici propone addirittura di provvedere all'assenza di didascalie per gli scatti del reportage, lasciate «“ad libitum” del lettore», di dare insomma la parola alle mute persone fotografate.)

Lo sforzo tentato dal poeta nella lirica di *Eresia della sera*, però, non è quello di restituire a Celan una voce plausibile, ma di “esumarne” quella vera dalla «lingua muta» della sua poesia e dalla «lingua di mutezza» delle sue fotografie. Questa operazione, condotta con applicazione filologica (archeologica), lo porta fatalmente, come spesso accade a Giudici nei suoi incontri più significativi (su tutti *Il ritratto*), a un rispecchiamento di sé nell'altro.

Le modalità in cui questa sovrapposizione (o interferenza) si traduce le abbiamo viste: il dispiegamento di tutta una terminologia propria della poesia giudiciana in funzione di Celan (*bisbiglio, ingenuo, speranza, lingua, eco, sillaba, abito, melancolia*) e, viceversa, una presa in carico dei versi celaniani, in special modo della *Todesfuge*, da cui *Guardando fotografie* filtra il motivo ritmico e l'immagine iniziale della «notte» e del «latte nero», ma forse anche l'andamento ecolalico nel «Mai più, mai più» del v. 7 o quel verbo realistico *schaufeln* “scavare” («scaviamo una fossa nell'aria là nessuno sta stretto») ⁹¹ nell'azione

⁹⁰ G. Giudici, *Il silenzio del vero* [29 aprile 1996], in Id., *Trentarighe* cit., p. 186.

⁹¹ P. Celan, *Poesie* cit., p. 62: «wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man

centrale del v. 8 «Scavo nei versi».

Celan, lo si è detto, non è mai stato considerato uno dei poeti di Giudici: a conti fatti, l'attenzione accordatagli – tre brevi interventi su giornali e una poesia – è poca cosa rispetto alle sue altre più importanti fedeltà (Pound, Eliot, Orten, Puškin, solo per citare alcuni nomi). Eppure, mi pare che dalla lettura di quelle poche recensioni e dall'analisi della poesia che qui si è tentata, il poeta di Czernowitz avrebbe tutte le carte in regola per trovare un posto nel personale Parnaso di Giovanni Giudici, e non solo per ideale cooptazione – considerate le loro affinità e non ultima la comune origine ebraica – da parte di due autori giudiciani per eccellenza come Saba e Kafka.

Nel suo «quasi coetaneo»⁹² il poeta di *La vita in versi* ritrova infatti il «disperato intento di far coincidere, nella parola poetica, il “dire” con l’“essere” di pur minuscole e sottili realtà»;⁹³ mentre il poeta delle ultime raccolte (da *Quanto spera di campare Giovanni* a *Eresia della sera*) può scoprire in Celan, come ha suggerito Alessandro Di Prima, quella stessa (loyolana) confluenza di poesia (parola) e preghiera nella cui direzione stava muovendo il proprio discorso poetico.⁹⁴ Ma è soprattutto il traduttore di Tynjanov e il teorico della lingua “strana” e “straniera” della poesia che può riconoscere in Celan un fedele compagno dello scrivere in versi: quel «Poeta del Silenzio» che, partecipe della vita di tante lingue, infine «scrisse quasi l'intera sua opera nella ‘strana’ e ‘straniera’ lingua tedesca»:⁹⁵ la lingua dello “straniero” per eccellenza, del nemico, del persecutore.⁹⁶

nicht eng» (*Todesfuge*, v. 4).

⁹² G. Giudici, *Celan senza veli* cit., p. 222.

⁹³ G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit., p. 164.

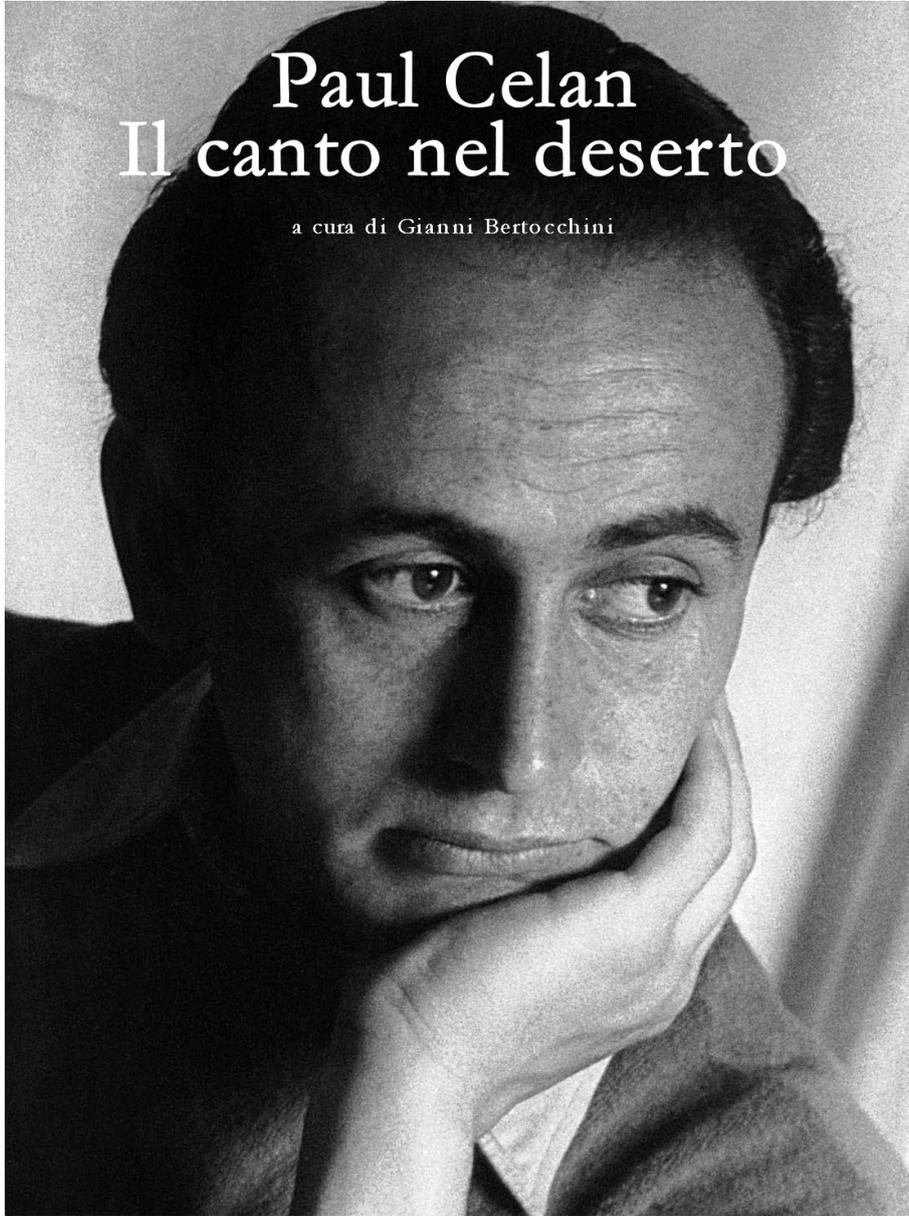
⁹⁴ A. Di Prima, *L'eresia di un'empia speranza. La poesia di Giovanni Giudici (1993-1999)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2010, pp. 16-17: «Affermare questo significa ammettere che le creazioni poetiche assumono nel loro statuto un implicito significato religioso, anche se attraverso una diversa configurazione delle sue tematiche nei testi letterari (basti pensare, su tutti, alla poesia di Paul Celan e al suo concetto di *Aufmerksamkeit*, di “attenzione” del poema “a quanto gli si fa incontro”). La parola poetica dunque interpella cose e persone che incontra e li ‘nomina’ come domanda di senso a cui ‘legarsi’ religiosamente».

⁹⁵ G. Giudici, *Celan, il buio e il silenzio* cit., p. 163.

⁹⁶ Cfr. G. Giudici, *Celan senza veli* cit., p. 222: «[...] tedesco (la lingua “nemica” che lui, ebreo di nazione e romeno di origine, elesse a sua lingua di poesia)».

Paul Celan Il canto nel deserto

a cura di Gianni Bertocchini



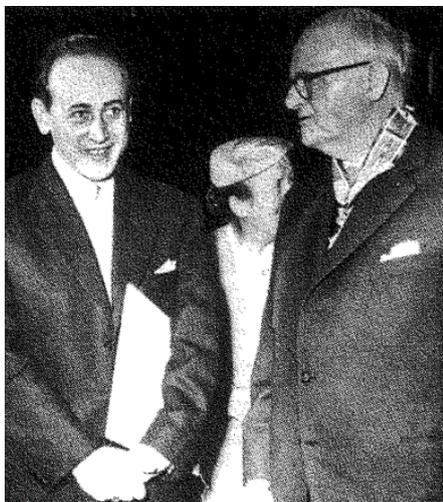
Fotografie di Paul Celan, in «Poesia», 102, gennaio 1997,
pp. 2, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 18.

L'ospite ingrato

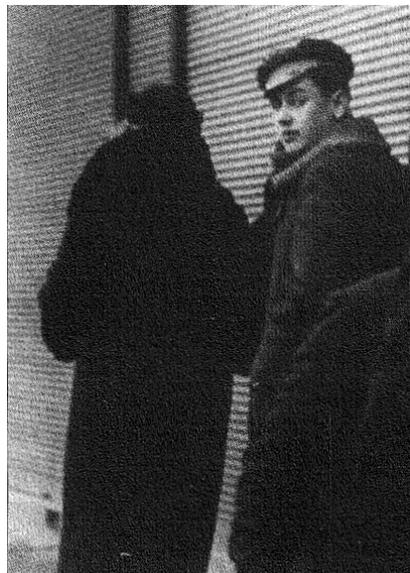
E silenzio. Lettura di Guardando fotografie di Paul C. di Giovanni Giudici

Francesco Vaiese





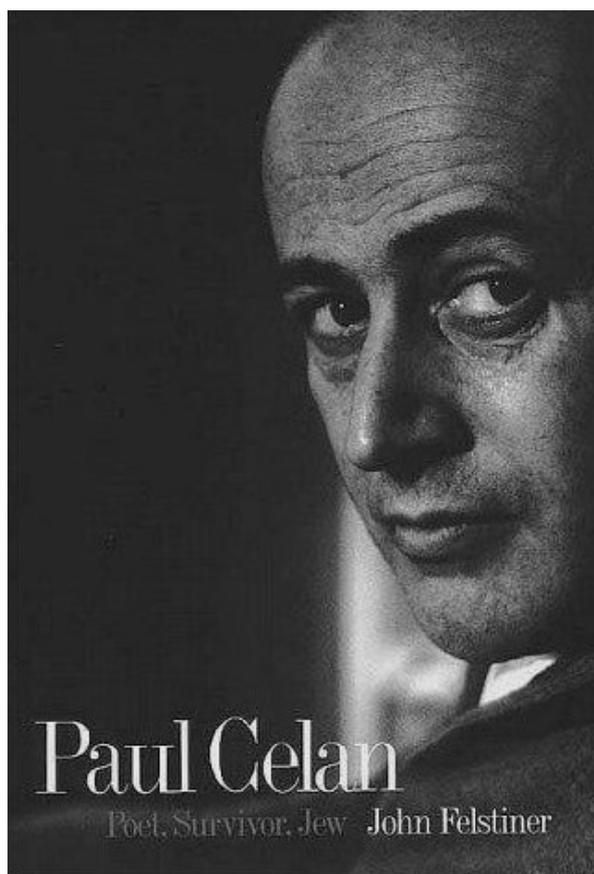
Celan a Brema nel 1958 con il poeta tedesco Rudolf Alexander Schröder



Pearl Fichman

Francesco Vaiese

E silenzio. Lettura di Guardando fotografie di Paul C. di Giovanni Giudici



Lufti Özkök

L'ospite ingrato

E silenzio. Lettura di Guardando fotografie di Paul C. di Giovanni Giudici

Francesco Valesse



Celan nel 1936

Edith Silbermann