

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

Margherita Guidacci: biografia privata, biografia di una nazione. Dalla creazione biblica agli anni di piombo

Margherita Guidacci: private Biography, Biography of one Nation. From biblical Creation to the years of Lead

ELISA DONZELLI

ABSTRACT

Il saggio, uno dei pochi monografici sull'opera di Guidacci, segue una metodologia di indagine critica avviata all'interno di un precedente studio dedicato al Canone del silenzio nelle donne della poesia italiana del Novecento e contemporanea. È suddiviso in due parti: la prima che affronta l'indagine legata alla gestazione e nascita dell'io in poesia, un io di donna non subito ben definito e invischiato in partenza con il Noi; la seconda affronta una pagina del tutto ignorata dalla critica che, attraverso l'analisi delle raccolte poetiche di Guidacci degli anni Settanta Ottanta, riconsidera il rapporto tra donne in poesia e storia, soprattutto nel contesto degli anni di piombo e dello stragismo terrorista.

PAROLE CHIAVE: *donne in poesia, canone, io, anni di piombo*

The essay, one of the few monographs on Guidacci's work, follows a methodology of critical investigation initiated within a previous study dedicated to the Canon of silence in the women of twentieth-century and contemporary Italian poetry. It is divided into two parts: the first deals with the investigation linked to the gestation and birth of the Ego in poetry, a woman's Ego not immediately well defined and entangled from the start with the We; the second addresses a page completely ignored by critics who, through the analysis of Guidacci's poetic collections from the 1970s and 1980s, reconsiders the relationship between women in poetry and history, especially in the context of the Years of Lead and terrorist massacres.

KEYWORDS: *women in poetry, canon, Identity, years of lead*

AUTORE

Professoressa associata della Scuola Normale Superiore di Pisa, dirige la collana di poesia della Donzelli editore. Tra i volumi 'Giorgio Caproni e gli altri', Marsilio 2016; 'Poesie di René Char', Einaudi 2018; Attilio Bertolucci Roberto Tassi, 'Tra due città', il Mulino 2019; 'Pasolini: figure, luoghi, dialoghi', Marsilio 2024. In poesia ha pubblicato 'album' (nottetempo 2021) e 'uomini blu' (stampa2009 2023). È nella giuria tecnica del Premio Strega Poesia ed è Presidente del Premio Poesia del Mezzogiorno. Dirige www.poetipost68.it elisa.donzelli@sns.it

Quando tentiamo di inquadrare la questione che nella post-modernità lega il biografico al poetico pare quasi imporsi un destino generale: per costituirsi istanza letteraria la vita del poeta può essere oggetto di rappresentazione, protagonista o anche spunto di un'operazione testuale, ma deve compiere lo sforzo di staccarsi dal proprio vissuto (auto-bios), o dal vissuto altrui (bios) imponendosi come emblema della vita di tutti.

Nella poesia del Novecento la riflessione sul ruolo che la biografia come racconto del sé – anche come auto-racconto – assume rispetto alla gestazione di un'opera è strettamente connessa con la domanda che riguarda l'io. È altrimenti concesso a un poeta partire dal dato biografico per costruire una narrazione in versi, dando forma stilistica, metrica o ritmica, al racconto del sé? Ammesso che l'io possa raccontare della propria vita, o della vita degli altri, senza perdere l'obiettivo principe che il linguaggio poetico si prepone: il criterio che più di tutti, all'unisono, dovrebbe canonizzare un testo piuttosto che un altro. Cioè quello dell'universalità rispetto alla particolarità, o del generale contenuto nel singolo dettaglio.

Di quale vita stiamo parlando quando la vita entra nella poesia? Quella privata, il cui destino e le cui possibilità e declinazioni nel tempo sono così diverse negli esseri umani da non consentire alcuna generalizzazione rispetto a un oggetto come la vita di un individuo improntata, a seconda dell'individuo, sul principio della *variatio*? O piuttosto l'esistenza pubblica fatta degli eventi nei quali, a seconda delle epoche, il singolo soggetto è immerso e che ciascuna persona, in base alla propria storia personale, vive più o meno collateralmente, più o meno direttamente, con impegno o disimpegno, con coscienza o apatia?

Nella *mimesi* la memoria legata al racconto della vita fonda la sua persistenza sul criterio duplice di fedeltà e infedeltà a ciò che realmente è stato. Con Proust non tutto merita di essere ricordato o raccontato per conservare un significato, e di conseguenza anche nel ricordo privato di un evento collettivo – nel proiettare frammenti della vita personale al di fuori o all'interno di un'epoca e delle sue opinioni pubbliche – chi legge assiste alla colpa che l'autore prova nell'essere sopravvissuto a se stesso, ai tanti io della propria storia. Come alla Storia, con la esse maiuscola, stessa:

Sono entrato ormai nell'età del sopravvissuto. Sono stato io stesso a scaldare in me la ripugnanza per questa condizione. Non è possibile essere più vecchi di altri senza trasformarsi ogni giorno di più in un sopravvissuto; salvo che si riuscisse a

invecchiare solo *trascinando con sé* anche altri in questa stessa vecchiaia. Meravigliosa ipotesi.¹

Nel Novecento Elias Canetti rimarca, e al contempo rinnova, l'idea che la biografia nella memoria sia sollevamento plurale di fantasmi e di sommersi, e però riflesso di una colpa che si fa tecnica di sopravvivenza dell'io.

Nell'ambito di un convegno dedicato all'intreccio essenziale tra biografico e letterario in epoca moderna e contemporanea, e rispetto al ventaglio composito delle proposte, mi è parso utile ragionare sulla doppia tendenza, allo straniamento da un alto e all'assimilazione *tout court* dall'altro, che ha riguardato la presenza del biografico all'interno delle opere delle diverse tradizioni poetiche novecentesche. Ed in particolare soffermarmi sulla tensione tra biografia personale dell'autore e memorie di una nazione tramite la trasfigurazione poetica di eventi collettivi che hanno determinato una stagione del contemporaneo dentro la storia di un paese. La scelta è poi ricaduta sull'opera di una donna della poesia del Novecento italiano che è stata per lungo tempo considerata e studiata soprattutto e solo come traduttrice e che invece, nella prospettiva di una riflessione epistemologica sul connubio, più spesso sul conflitto, che in poesia si instaura tra dimensione pubblica e dimensione privata delle cronache della storia, si pensa abbia giocato un ruolo originale e silente all'interno dei canoni della tradizione poetica novecentesca.

Il saggio si propone di ragionare sui principi e sulle tecniche che muovono biografia e poesia attraverso l'opera della poetessa, o poeta, Margherita Guidacci nata a Firenze nel 1921 e venuta a mancare a Roma nel 1992, testimone di una significativa parte della storia del Novecento e delle cronache del nostro paese, come di altre nazioni.² E questa particolare scelta, nell'ambito del tema tracciato, è avvenuta per almeno due ragioni.

La prima motivazione, omnicomprensiva, riguarda la poesia delle donne nel Novecento, una poesia improntata sul concetto di 'separatezza', come illustrava Biancamaria Frabotta nell'antologia *Donne in poesia* edita da Savelli nel 1976, poco prima dell'apparizione di *Poeti del Novecento* di Mengaldo: "nessuna donna che scrive può

¹ E. CANETTI, *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, trad. di G. Forti, Biblioteca Adelphi, Milano, 1987, p. 58.

² In un recente saggio dedicato al canone mancato delle donne della poesia del Novecento italiano ho specificato le ragioni per cui utilizzo entrambe i termini ed accezioni: poeta e poetessa. Riporto anche in questo studio la analoga considerazione: "In questo saggio si leggerà, scambievolmente, l'utilizzo del termine "poetesse" e "poete" perché chi scrive accoglie il peso storico e di significato che entrambi i sostantivi hanno assunto nel corso del tempo, considerando ininfluyente, e secondaria, ogni polemica, o schieramento, a favore dell'una o dell'altra scelta" E. DONZELLI, *Donne in poesia. Il canone del silenzio*, in «Sinestesiaonline», XIII, 42, 2024, p. 2. Il saggio è in corso di pubblicazione anche all'interno degli atti del convegno Adi «Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le poetesse» a cura del gruppo di lavoro "Studi delle donne nella letteratura italiana" e verrà ripreso in un numero dedicato alle donne della letteratura italiana ad del Novecento della «Revue des études italiennes».

permettersi di fare spallucce sulla propria condizione di donna”.³ Riaprendo, con il termine *separatezza*, una riflessione attorno ai rischi della “barricata della discriminazione”⁴ e a quelli dell’*illegittimità* autoriale sottesa alla relazione tra Io e mondo che riguarda anzitutto la condizione dell’essere donna in poesia. Donna con voce di donna, più femminile o più maschile a seconda dei casi, o contemporaneamente sia maschile sia femminile: ma necessariamente donna. Condizione che, nonostante le lotte condotte dalle nostre madri o madrine della poesia, non mi sembra affatto cambiata, piuttosto pare introflessa e parzialmente ferma in uno stagno. Perché nella storia della cultura, dell’umanità, della letteratura, assume valenza di categoria, non generalizzante ma generale, l’affermazione secondo cui le donne, ancor più degli uomini, hanno vissuto e spesso ancora vivono come scissione la relazione tra rilevanza pubblica e rilevanza privata della storia. Ed è innegabile come per secoli il presupposto biografico – o autobiografico manifestato nelle forme del diarismo o di un più generico intimismo lirico – sia apparso il solo territorio sul quale le voci di donna in poesia abbiano sentito di poter muovere il proprio linguaggio poetico, vivendo separato il dato biografico da quello storico; l’unico modo attraverso cui la critica è stata in grado di inquadrare le donne rispetto ai canoni di volta in volta vigenti. Con conseguenze evidenti anche negli atteggiamenti e nelle cancellazioni cui, consapevolmente o inconsapevolmente, è ricaduta la scrittura poetica femminile degli ultimi anni.

L’altra ragione, o questione, cui accennavo riguarda l’autenticità, o veridicità del soggetto lirico, il combaciare dell’Io biografico con l’Io poetico che nel Novecento, soprattutto sul finire del millennio, tende via via a non determinarsi, anzi a rifiutare ogni possibile coincidenza. Apprendo così alla questione annosa dell’Io come persona, o voce, o personaggio o ‘interposta persona’ secondo le linee indicate da Enrico Testa in uno dei saggi nodali della critica poetica secondo novecentesca, dedicato agli aspetti fenomenici sottesi all’uso del pronome.⁵

Fatta questa premessa, partirei da due terreni distinti, e compromessi, per provare a comprendere come nasca la voce dell’Io poetico rispetto alla biografia di un autore. Autore che in questo caso è un’autrice.

Biografia dell’Io

³ *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a cura di B. Frabotta, con una nota di D. Maraini, Roma, Savelli, 1976, p. 13. Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano, 1978.

⁴ *Ibid.*

⁵ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Margherita Guidacci nasce a Firenze nel 1921 ed è una delle voci di donne in poesia parzialmente rivalutate, ancora insufficientemente studiate dalla critica, a seguito soprattutto della versione quasi integrale delle sue *Poesie* per la cura di Maura Del Serra nel 1999 e della recente apparizione di un'antologia di suoi testi poetici per Interno Poesia.⁶ Il suo anno natale coincide con quello di Andrea Zanzotto e per passi sommersi, ma primari, la sua vicenda biografica è questa: figlia unica di un avvocato fiorentino, cugina per parte di madre di Nicola Lisi, trascorre l'infanzia tra il centro storico di Firenze e la casa di campagna di Scarperia. Comincia a scrivere prestissimo, anche e soprattutto prose, dopo la morte del padre a soli dieci anni. Si laurea nel 1943, durante la guerra, presso la Facoltà di Lettere di Firenze con una tesi su Ungaretti, relatore Giuseppe De Robertis, e a guerra finita studia tanta letteratura anglosassone, cominciando a tradurre a piè sospinto e insegnando tra diversi licei di Prato, Firenze, Bologna, Roma, poi all'Università di Macerata, in età avanzata all'Istituto universitario parificato Maria SS. Assunta di Roma. Tre i figli, due maschi e una femmina (tra le pochissime poetesse italiane del Novecento con figli, insieme a Lalla Romano), ed una nipote, cui è dedicata la sezione *La tenera ignota* di *Anelli del tempo*.⁷ Un amore di giovinezza con il militare cileno Francisco Cànepa, conosciuto a Genova nel 1944, ripartito per il Sud America quando nasce la Repubblica, e quasi per miracolo ritrovato come amore della vita senile in un viaggio in treno trentasei anni dopo la partenza, nel marzo del 1982. L'incontro con Cànepa è ricordato dall'autrice stessa, in una lettera riportata da Del Serra al fondo del volume con tutte le poesie, quasi come la prima grande interferenza tra storia collettiva e vissuto privato: "Era un pomeriggio dei primi di giugno del 1946 – la Repubblica italiana era stata appena proclamata – quando egli venne ad annunciare la sua partenza".⁸ In mezzo il matrimonio con Luca Pinna, padre dei suoi figli, morto di infarto nel 1977; almeno una violenta crisi neurologica che la costringe al ricovero nel 1979, e crescenti problemi alla vista. Moltissimi viaggi, inviti a reading e convegni, esperienze di traduzione oltreché da T. S. Eliot, da John Donne, soprattutto da Emily Dickinson

⁶ M. GUIDACCI, *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, cronologia, bibliografia e note a cura di I. Rabatti, Firenze, Le Lettere, 1999 e EAD., *Sull'alto spartiacque*, a cura di G. Marrani e B. Aldinucci, Latiano, Interno Poesia, 2024. Anche il centenario della nascita, caduto il 25 aprile del 2021, e la pubblicazione di alcuni epistolari hanno parzialmente contribuito al diffondersi di una tardiva attenzione nei confronti dell'autrice, come ha segnalato Caterina Verbaro in una puntuale recensione al volume *Margherita Guidacci. Preghiere per la notte dell'anima*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2019; EAD., *Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, a cura di C. Gepponi, Firenze, Firenze University Press, 2014; EAD., *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, a cura di S. Lombardi, Firenze, Firenze University Press, 2015. La recensione di Verbaro è uscita su «oblio», n. 40, pp. 207-210.

⁷ EAD., *Anelli nel tempo*, Firenze, Città di vita, 1993.

⁸ Cfr. *Cronologia* in EAD., *Le poesie* cit., pp. 540-541.

e Ezra Pound per l'area anglosassone; da Jorge Guillén per l'area spagnola, da papa Wojtyła per la lingua polacca.⁹ Il decesso a Roma, nel 1992, in seguito ad un ictus.

La storia della sua opera poetica, sempre per sommari ma principali passaggi, si sviluppa invece in questo modo: più di una ventina tra raccolte e antologie poetiche pubblicate, o preparate in vita, tra il 1946 e il 1993, in un intreccio continuo con l'esercizio della traduzione, accanto a una fitta, quasi cinquantennale (nata nel 1940) attività di pubblicista soprattutto per "il Popolo" e "L'osservatore romano". Con un esordio letterario non unilaterale ma bifronte: da un lato le versioni da Emily Dickinson, recuperate grazie a un soldato in tempi di guerra, dall'altro, ancora una volta poco dopo il voto alle donne del 2 giugno 1946, la pubblicazione per un editore di pregio e di 'canone' (la fiorentina Vallecchi) de *La sabbia e l'angelo*: libro "rivelazione" scritto di getto a Firenze nell'ultimo anno di guerra dopo la partenza di Francisco e, come invita a considerare Del Serra, "percorso da un senso oracolare del destino che si coagula nel titolo (doppio) biblico e rilkiano".¹⁰ Sempre doppi, o quasi, i titoli di Guidacci, e imbevuti in partenza del misticismo notturno di San Juan de La Cruz.

La sabbia e l'angelo è una raccolta adamitica fondata sul senso della creazione e dell'origine, legata alla rilettura dei libri della Genesi e alla nascita del mondo come processo di divisione delle acque dalle terre, delle terre dalle terre e come, in uno dei primi epitaffi, della "brezza" dalle "cose"; azione del pensare e del sentire che dà avvio a un processo della lingua limitrofo alla nozione di 'separatezza' di cui si parlava in principio. Se con separatezza si intende, in termini filosofici, un concetto diverso da separazione poiché fondato sull'osmosi, non sulla frattura, tra elementi divisi:

Il mondo è così diviso: in principio è la brezza;
E poi vi sono le cose che con voce o con gesto alla brezza rispondo;
E poi vi è anche la pietra crudele, che tronca il volo alla brezza,

⁹ I volumi tradotti e curati da Margherita Guidacci cui si fa specifico riferimento sono: J. DONNE, *Sermoni*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1946 e ID., *Vicina è la salvezza*, La Locusta, Vicenza, 1988; E. DICKINSON, *Poesie*, Firenze, Cya, 1947; EAD., *Poesie e lettere*, Firenze, Sansoni, 1961 (poi Milano, Bompiani, 1933) e EAD., *Poesie*, a cura di M. Guidacci, Milano, Rizzoli, 1979; J. GUILLÉN, *Federico in persona*, Milano, Scheiwiller, 1960 (le traduzioni di Guidacci sono state poi riprese anche in ID., *Amici così per grazia di lettura*, traduzioni di E. Montale, L. Traverso, M. Guidacci, P. Bigongiari, M. Luzi, N. Risi, A. Zanzotto, a cura di C. Zapponi con una nota di E. Donzelli, Roma, Donzelli, 2013; K. WOJTYŁA, *Pietra di luce*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979 (in collaborazione con A. Kurczab) e ID., *Il sapore del pane*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979. Oltre a questi nomi gli autori e le autrici tradotte da Guidacci in volume e su riviste sono almeno una trentina.

¹⁰ M. GUIDACCI, *La sabbia e l'angelo*, Firenze, Vallecchi, 1946; M. DEL SERRA, *Introduzione* in M. GUIDACCI, *Le poesie cit.*, pp. 20-21.

E su cui nulla che alla brezza risponda può germinare.¹¹

La silloge del 1946, nata intorno a Firenze, in pieno clima ermetico e molto distante da esso nei ricordi dell'autrice, inscena anche una breve gestazione della nascita dell'io: un io separato ed equamente distribuito tra maschile e femminile a immagine di Dio. Ripercorrendo alcuni stralci di versi, appare utile partire da un possibile nucleo fondante, che si ripeterà poi nelle opere guidacciane della maturità e della senilità secondo diverse declinazioni, ma sempre in contatto con l'origine della creazione come forma dinamica di suono e di significato.

In Guidacci la nascita dell'io non è immediata ma parte da una condizione prenatale che è plurale: la pronuncia è quella del "noi" unito e non scisso, solo in un secondo atto diviso e internamente sdoppiato. Occorre evidenziare che, con le poesie apparse nel 1946, la voce dell'autrice fiorentina non prende 'fiato' pronunciandosi subito attraverso l'uso della prima persona singolare. Si rileggano in quest'ottica alcuni frammenti del libro del 1946, sorto a guerra appena finita e quasi incaricato di custodire un ponte tra sopravvissuti e sommersi:

"Anche il **nostro** inno o lamento governano gli invisibili venti dell'anima."; "Fatti **noi** quasi di sovrapposte lamine."; "Da molto tempo, amore, **noi** siamo in **noi** stessi disgiunti / E separate fino le **nostre** ossa"; "la dura / Tenebra chi da **noi** solleverà? / Ma come stolto tu credi ch'ella ti vinca! Lontani / **Noi** saremo allora ed imprevedibili."; "L'uno nell'altro. Da **noi** stessi risoluti uscendo, spezzando / il confine".¹²

Il primo soggetto pronominale adottato da Guidacci – ancora non scisso o diviso nella dimensione duplice cui la *Genesi* inseriva la nascita dell'uomo ("Dio creò l'uomo a sua immagine a immagine di Dio li creò maschio e femmina li creò" così nel II libro della *Genesi*) – è il "noi", in alternanza al "tu", da cui progressivamente prende forma l'"io". La dialettica tra maschile e femminile deriva soprattutto dalla lettura imprescindibile che come tutti Guidacci aveva compiuto di Montale, posta però al rovescio, dove è provocatoriamente l'io della donna ad individuare un tu angelicato ma scorporatamente maschile, quasi a capovolgere il canone della tradizione concepito su opere di autori uomini che identificano la seconda persona singolare nella musa d'elezione. Così nel frammento XIII de *La sabbia e l'angelo*: "Ma come stolto tu credi, ch'ella ti vinca! / Lontani Noi saremo allora ed imprevedibili".¹³ In termini di gestazione dinamica il soggetto nasce plurale ma quasi subito doppio al suo interno. Che identità attribuire dunque a questa archetipica e plurale doppiezza, anche rispetto al ruolo che via via la biografia autoriale assume nella lingua dell'autrice?

¹¹ M. GUIDACCI, *La sabbia e l'angelo* cit., ora in EAD., *Le poesie* cit., p. 51.

¹² Cfr. frammenti da V a XXIII in *La sabbia e l'angelo* cit., ora in EAD., *Le poesie*, cit., pp. 51-56.

¹³ Ivi, p. 54.

Una maggiore messa a fuoco della postura autoriale è possibile compiendo ulteriori affondi nei testi. L'io e il tu in Guidacci sono sin da subito individuabili nella figura degli amanti, dove il noi come dominante pronominale è al contempo concepito attorno allo sdoppiamento delle identità, e attraverso il gene dell'uno contenuto nell'altra: dell'io con il tu dentro. In questa prospettiva va anche considerato però che, rispetto alla modalità pronominale con cui nasce la poesia, la raccolta d'esordio nulla narra del vissuto personale dell'autrice, mostrandosi quasi priva tanto di un tessuto biografico quanto di un substrato reale e storico, tramite una scelta che in partenza appare prettamente biblica e legata alla genealogia di Adamo. È bene che questo aspetto non sfugga di mano perché contrariamente dal principio, quasi per una inversione di rotta, nel corso del tempo e delle opere, il lavoro condotto dalla poetessa fiorentina assumerà come caratteristica costante l'alternarsi, o il drammatico intrecciarsi, di due poli: quello nato dall'esperienza e dalla memoria private, della storia individuale e personale legate alla propria biografia; e quello scaturito dalla visione della storia collettiva nazionale del nostro paese negli anni Settanta e Ottanta, con affondi significativi nelle vicende geopolitiche di altre nazioni poste, spesso non a caso, ai 'confini' con il territorio italiano.

Con i frammenti incipitari di *Meditazioni e Sentenze* e la sezione *Epitaffi de La sabbia e l'Angelo*, negli anni Quaranta la voce nascente si era chiesta sin da subito se il mondo fosse reale e anche se l'io, e la sua vicenda individuale, fossero veramente dentro al mondo, o fuori di esso e fuori dalla Storia. Non a torto negli "Annali d'Italianistica" del 1989, rispetto al primo tempo di Guidacci, Margherita Harwell ha parlato di una poesia apparentemente non impegnata ma in grado di collocarsi subito nella "chiarezza".¹⁴ Nutrita dall'habitat fiorentino, quasi per genetica distante dalle soluzioni ermetiche e dall'orfismo, l'attenzione di Margherita Guidacci lavora a partire dal simbolo ma, a differenza di molti poeti del suo tempo e di Firenze, risulta più esplicitamente concentrata sulla consapevolezza della difficoltà che l'io prova ad essere presente nello spazio e nel tempo del reale in anni in cui il montare dell'ondata del fascismo costringe i poeti ad arroccarsi nell'assolutezza delle analogie e del suono puro fuori dal senso. Ne è dimostrazione la lotta dell'io posta al centro di una idea di poesia volta a conquistare l'identità pronominale del sé prima ancora di tutto il resto, come scrive Marco Marchi "senza rinunciare a quella antiermetica e antiformale idea di poesia di significati comunicabili in 'drammatico accostamento'".¹⁵ In

¹⁴ M. PIERACCI HARWELL, *L'opera di Margherita Guidacci: origini e sviluppo*, in «Annali d'Italianistica», II, 1989, pp. 354-381: p. 355 poi ripubblicato con il titolo *L'opera di Margherita Guidacci in Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Roma, Studium, 1991, pp. 151-196; ora in M. GUIDACCI e M. PIERACCI HARWELL, *Specularmente*, Pistoia, Petite plaisance, 2016, pp. 69-105.

¹⁵ M. MARCHI, *Abitare l'amore*, in *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio* (Lyceum Clud, Firenze 215-16 ottobre 1999), a cura di M. Ghilardi, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 148.

altri termini si potrebbe anche dire che *La sabbia e l'angelo* appare più esplicitamente delle raccolte degli ermetici fiorentini Parronchi, Luzi, Betocchi, un battesimo dell'Io volto a legittimare la propria identità biologica per consentirne una biografia.

Che cosa accade dopo il 1946 nella poesia guidacciana? E che cosa dopo che l'Io, ben identificato e scisso dal resto, sembra autorizzato ad entrare nel vivo della vita?

Via via che il tempo passa, che le raccolte di versi vengono pubblicate da editori come Scheiwiller, Rebellato, Rizzoli, Neri Pozza, Città di Vita, sino alla consacrazione con *Il buio e lo splendore*, nel 1989, all'interno della collana di poesia dell'editore Garzanti, l'autrice si cala prima nelle vicende della propria biografia personale caratterizzata tra anni Cinquanta e Sessanta da una serie di crisi psicofisiche (in primis *Neurosuite* del 1970, anticipata dalla plaquette *Un cammino incerto*, dove la crisi familiare di anni e lo shock dell'esperienza clinica neurologica modulano il dialogo sistemico tra interno ed esterno, bios dei vivi e bios dei morti-vivi nella città muraria dell'ospedale psichiatrico); sempre più, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta, negli episodi di una biografia pubblica, legata alla cronaca e alla storia nazionale e internazionale degli anni Settanta, Ottanta, Novanta.¹⁶

Dopo *Morte del ricco. Un oratorio*, ispirato alla parabola del ricco epulone, *Giorno dei Santi*, incentrato sul destino umano *post mortem*, *Paglia e polvere*, legato alla Genesi "polvere sei e polvere ritornerai" (3,19), (tutti libri di versi a sfondo biblico ed evangelico, scritti tra il 1954 e il 1961 e ancora legati alla parabola metastorica della raccolta del 1946), i toni e le forme, i contenuti dell'opera, iniziano nettamente a variare avviando un processo di mescolanza quasi materica con le vicende della storia collettiva.¹⁷ Torna in quest'ottica molto utile una considerazione particolarmente efficace di Giuseppe Langella secondo cui, confluendo in Guidacci l'esperienza pregressa nella nuova poesia, soprattutto a partire dagli anni Settanta, "il tema civile si intreccia sempre con l'immaginario biblico".¹⁸

La prima tappa più evidente di questa evoluzione è *Terra senza orologi* del 1973 che contiene *Dopo il terremoto*, poemetto dedicato al sisma che aveva devastato nel

¹⁶ M. GUIDACCI, *Un cammino incerto*, version par A. Praillet, avec une gravure de P. Parigi, Luxembourg, Chaiers d'Origine, 1970; EAD., *Neurosuite*, Vicenza, Neri Pozza, 1970; EAD., *Il buio e lo splendore*, Milano, Garzanti, 1989. *Neurosuite* vincerà il Premio Ceppo e verrà tradotto quasi subito dopo l'uscita in diverse lingue, rappresentando la raccolta che garantisce all'autrice una prima, pur parziale, vera visibilità come poetessa.

¹⁷ EAD., *Morte del ricco. Un oratorio*, Firenze, Vallecchi, 1954; EAD., *Giorno dei Santi*, Milano, Scheiwiller, 1957; *Paglia e polvere*, Cittadella Veneta, Rebellato, 1961.

¹⁸ G. LANGELLA, *Margherita Guidacci come profezia. Uno sguardo femminile sulla storia*, in «Folio.Net», IX, 5, 2022. E rispetto al ruolo civile della poesia di Guidacci si veda anche, sempre di Langella, ID., *Via Crucis dell'umanità*, in *Margherita Guidacci. Preghiere per la notte dell'anima* cit. Quest'ultimo saggio riferito in particolare agli esiti della plaquette M. Guidacci, *La via Crucis dell'umanità*, Firenze, Città di Vita, 1984.

1971 la cittadina laziale di Tuscania.¹⁹ A seguire soprattutto *Taccuino slavo*, libro spesso sottovalutato dalla critica ma snodo decisivo nella gestazione dell'opera guidacciana e nella riflessione sul senso che il confine come dimensione simbolica della marginalità assume, in termini politici ed estetici, nella poesia del Novecento. Un *Taccuino* come diario di una serie di viaggi in Jugoslavia su invito di Mladen Machiedo, per poi partecipare nel 1973 ai colloqui internazionali di Zagabria dedicati alle letterature europee e mediterranee. È a questa altezza che la poesia travalica la frontiera, simbolica, al contempo geografica, che divide vissuto e biografia privata da presa di coscienza di una condizione storica, non solo cronachistica, ma interpretativa, cui l'io lirico è soggetto nel mondo. Si osservi in questa direzione *Protesta alla frontiera*:

Voi guardie e doganieri, perché non chiedete
Il passaporto al tordo e al colombaccio?
E perché non aprite le valigie del vento,
piene di semi non dichiarati?

Perché soltanto su di noi si esercita
La vostra vigilanza?
Protesto contro questo trattamento diverso:
reclamo l'uguaglianza.

Si faccia dunque un bando rigoroso
E lo si attacchi alle grondaie e agli alberi
Perché ogni uccello resti confinato
Nel proprio cielo territoriale.

E s'impedisca al fiore di affidare il suo polline
a brezze contrabbandiere!
Fino a quel giorno anch'io, con tutti gli uomini,
rifiuterò le frontiere.²⁰

¹⁹ EAD., *Terra senza orologi*, Milano, Edizioni 32, 1973.

²⁰ EAD., *Taccuino slavo*, Vicenza, La Locusta, 1976, ora in EAD., *Le poesie* cit., p. 253. Sull'onda dell'ispirazione legata alla scoperta dei pittori croati naïf dell'omonimo ciclo *Pittori croati* – la pittrice sordomuta Slava Raškaj, anche lei a lungo degente in uno ospedale psichiatrico; il primitivo pittore-contadino Virius, prigioniero russo dopo la Grande Guerra e poi vittima di un campo di concentramento nel 1943; Miljenko Stančić con le statue degli amanti, i quasi francescani Ivan Dulčić e Ivan Lacković del paesaggio dei laghi di Plitvice e dell'incontro con il poeta bosniaco Nikola Šop nella sua "direzione cosmica" – nel *Taccuino slavo* Guidacci inquadra un'idea nuova di poesia quale abbattimento di ogni possibile frontiera. Frontiera reale e simbolica: tra vivi e morti, io e tu degli amanti, terra ed acqua già abbattute nella poesia d'esordio de *La sabbia e l'Angelo*; ora marcato tentativo di spostamento

In un saggio testimonianza del 1999 Machiedo ha ricordato di aver individuato per la prima volta la voce di Guidacci nel 1960 all'interno di *Poesia italiana contemporanea* di Giacinto Spagnoletti, una delle antologie del Novecento che contemplano poche voci femminili (insieme a Guidacci appaiono Aleramo e Merini), considerando, pur sullo sfondo e non dicendo nulla di nuovo, che è stato atteggiamento assai raro quello di includere le donne nelle antologie poetiche della tradizione novecentesca con la conseguente, mastodontica, mancanza di una canonizzazione delle voci femminili nella storia della cultura poetica italiana del secolo scorso; aspetto di cui mi sono occupata in un recente saggio sulle possibili metodologie di individuazione del canone mancato per le poete o poetesse italiane del Novecento, e al quale per Guidacci rimanderò al termine di questo saggio.²¹

Per Mladen Machiedo, sull'onda dell'esperienza di traduzione da Emily Dickinson, ma superando la "trascuratezza della storia nelle sue componenti causali" propria della poetessa americana, a partire dal *Taccuino slavo* la protesta contro "gli attentatori, i terroristi, gli oppressori a cui si oppone l'individuo-torcia e i meno colpevoli, doganieri" diviene in Guidacci "sostanzialmente riconducibile alla metastorica equazione storia = violenza".²² Condizione che negli stessi anni in misura sincronica riguarda molte grandi voci della poesia novecentesca.

Proprio nel saggio di riflessione sulla possibilità di una canonizzazione a ritroso delle donne della poesia del Novecento ho tenuto ad evidenziare che, per poter riconsiderare le opere delle poetesse italiane all'interno di una tradizione – e non come costellazione autonoma e a sé stante, dunque morta in partenza e fuori da storia e mondo – occorre utilizzare gli stessi strumenti critici che hanno costituito lo sfondo per canonizzare e interpretare la poesia dei poeti, in prevalenza uomini, entrati nel canone della tradizione storico-poetica del secolo scorso. E, senza che questa scelta appaia come una *diminutio*, penso che occorra porre le donne in poesia, letteralmente e criticamente, a confronto con i più celebri e riconosciuti poeti novecenteschi tanto più se, per opposizione o affinità, per conoscenza diretta o indiretta, per cifra o stile analoghi e affini, le voci poetiche di uomini della tradizione italiana del secolo scorso possono rappresentare una concreta *chance* di valutazione e considerazione scientifica dell'opera di una donna in poesia. Non certo perché ad una poetessa occorra necessariamente vivere di 'vita non propria', e sempre a confronto

della cortina di ferro che divide le identità tra Est ed Ovest: cultura occidentale capitalista e cultura sovietica, o titina come in Jugoslavia.

²¹ *Poesia italiana contemporanea* (1909-1959), a cura di G. Spagnoletti, Bologna, Guanda, 1959. Sulla questione del canone femminile rimando sempre a E. DONZELLI, *Il canone del silenzio. Donne in poesia*, cit.

²² M. MACHIEDO, *Un momento di serenità. Alle origini di Taccuino slavo*, in *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio* cit., p. 99.

con altro, ma proprio per inserire il lavoro poetico di alcune donne in poesia all'interno di un contesto e di una vicenda della storia della letteratura che, pur essendo fatta in prevalenza di uomini, ha visto le donne partecipi anche se non protagoniste. Partecipi e artefici di un punto di vista sulle cose, sulla storia tramite la poesia, spesso diverso da quello nato dallo sguardo di un uomo in poesia e dunque per questa 'separatezza' altrettanto interessante.

Dirò che, non solo per ragioni di conoscenza e frequentazione reciproca, ma per oggettive tangenze letterarie e di poetica, soprattutto rispetto alla poesia degli anni Settanta, e al ruolo che violenza e storia rappresentano nel linguaggio della tradizione poetica novecentesca, l'opera di Margherita Guidacci necessita di un raffronto ravvicinato soprattutto con gli sviluppi e i lavori della poesia di Mario Luzi. E una affermazione di questo tipo pare possibile in ragione di ciò che riguarda la presenza del male come 'scandalo' in due voci di formazione fiorentina e cristiana, dove la coscienza del male insieme sgomenta, affina e muove la poesia dagli esordi simbolisti per traghettarla all'interno di novità prosastiche, soluzioni dialogiche, ampliamento delle misure di versificazione, frammentazione dell'Io, cui come tendenze sono soggette le raccolte più marcatamente storiche e metastoriche degli anni Settanta: per Luzi *Al fuoco della controversia* (1978) e *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985); per Guidacci quanto si citava prima con l'apice de *L'orologio di Bologna* (1981) che, come le due raccolte di Luzi del 1978 e 1985, si cala all'interno delle vicende dello stragismo terrorista²³.

In quasi perfetta sincronia la poesia di Margherita Guidacci e di Mario Luzi hanno fatto i conti con una violenza specifica che è quello degli anni di piombo. Con Luzi in particolare attraverso la testimonianza dell'evento del rapimento e del ritrovamento del corpo di Aldo Moro, il 9 maggio del 1978; con Guidacci tramite "l'inventario poetico" della strage di Bologna del 2 agosto 1980. Due date di una stessa cronistoria che vale la pena porre subito a confronto attraverso almeno quattro testi, due di Luzi, due di Guidacci, non esaustivi dell'insieme dei rispettivi testi poetici dedicati allo stragismo, ma posti ad esemplificazione del tutto:

Muore ignominiosamente la repubblica.
 Ignominiosamente la spiano
 i suoi molti bastardi nei suoi ultimi tormenti.
 Arrotano ignominiosamente il becco i corvi nella stanza accanto.
 Ignominiosamente si azzuffano i suoi orfani,
 si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli.
 Tutto accade ignominiosamente, tutto

²³ M. LUZI, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti, 1978 e ID., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985; M. GUIDACCI, *L'orologio di Bologna*, Firenze, Città di Vita, 1981.

meno la morte medesima — cerco di farmi intendere
dinanzi a non so che tribunale
di che sognata equità. E l'udienza è tolta.²⁴

*

Se il mondo deve finire in un rombo, questa ne è stata una valida prova.
Ha sussultato la città, le sue strade, in terribili istanti, sono parse quelle di un for-
micaio impazzito.
Ma più del rombo ci sgomentava il silenzio, in cui il rombo si era subito, per troppi,
mutato.

Più della vampa sua compagna, nel maturo mattino di agosto,
ci sgomentava la notte immediata che troppi aveva inghiottito.
Più delle frane e dei crolli tra cui scavammo senza posa,
la compatta immobilità che là sotto, troppo spesso, intuivamo.
Più del rovente calore in cui esausti ci dibattemmo per cercare qualche vivo
l'irremovibile gelo di troppi nostri ritrovamenti.
E più dei corpi sfigurati che sollevammo in mezzo allo scempio
le anime sfigurate che lo avevano ideato e voluto.²⁵

*

Acciambellato in quella sconcia stiva,
crivellato da quei colpi,
è lui, il capo di cinque governi,
punto fisso o stratega di almeno dieci altri,
la mente fina, il maestro
sottile
di metodica pazienza, esempio
vero di essa
anche spiritualmente: lui –
come negarlo? – quell'abbiosciato
sacco di già oscura carne
fuori da ogni possibile rispondenza
col suo passato
e con i suoi disegni, fuori atrocemente –
o ben dentro l'occhio
di una qualche silenziosa lungimiranza – quale?

²⁴ M. LUZI, *Al fuoco della controversia* cit., ora in ID., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 477.

²⁵ *L'esplosione e lo scavo* in M. GUIDACCI, *L'orologio di Bologna* cit., ora in EAD., *Opere* cit., pp. 319-320.

non lascia tempo di avvistarla
la superinseguita gibigianna.²⁶

*

La giovane dalla schiena spezzata, i fanciulli arsi,
l'ottantenne a cui di diritto sarebbe spettato
morire in pace nel suo letto, non quest'assurda fine,
le macerie dei corpi tra le macerie dei muri,
lo strazio delle infime cose, gli occhiali ancora intatti,
i giornali illustrati, la valigia con gli abiti estivi,
gli stampini a forma di fiori e farfalle
che non saranno più riempiti di rena,
tutto ciò che le nostre mani hanno riportato alla luce, ferendosi
tra schegge di cemento ed acuminati ferri distorti,
tutto ciò che i nostri occhi hanno visto e la mente non riesce a comprendere
perché la mente umana non comprende il disumano,
tutto questo rimane come un immenso gemito
che dalle pietre stesse di questa città
si leva a implorare giustizia. Ora i morti hanno pace,
ma per i vivi, senza giustizia, quale pace può esservi?²⁷

In una puntuale videolezione sulla raccolta guidacciana del 1981 Giuseppe Langella, forse l'unico ad aver dedicato una specifica riflessione critica a questa raccolta, definisce *L'orologio di Bologna* "un poema drammatico costruito a pannelli con più voci parlanti che si alternano". E prosegue spiegando che, per espressa dichiarazione dell'autrice, il libro è ricalcato sul modello dell'*Ufficio delle tenebre*, un rito celebrato nella Settimana Santa per commemorare la morte di Gesù e che prevedeva la lettura delle lamentazioni e dell'orazione del profeta Geremia.²⁸ La cronaca della strage si intreccia così con alcune grandi scene bibliche: Caino e Abele, l'esodo, la passione e con il lamento di un profeta *sine nomine* che protesta contro il trionfo della malvagità, richiamando la seconda lettera di San Pietro e il grande boato finale in cui implode il mondo.

È a questa comune altezza, sul finire degli anni Settanta, che la biografia privata presente nell'opera di Mario Luzi e in quella di Margherita Guidacci, la matrice cristiana e biblica, si mescolano con la biografia pubblica di una nazione scardinando e

²⁶ M. LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti* cit., ora in ID., *L'opera poetica*, cit., p. 531.

²⁷ *Inventario della strage* in M. GUIDACCI, *L'orologio di Bologna* cit., ora in EAD., *Le poesie* cit., p. 322.

²⁸ La videolezione è consultabile al link <https://sanoma.it/articolo/folionet/margherita-guidacci-poesia-come-profezia> (url consultato 26/09/2024)

ribaltando la lunga pregressa frequentazione della voce dell'autore e dell'autrice con quella dell'Io in poesia. Ma, a proposito di canone, in quale differente modo?

Biografia del Noi

Il velo vero e proprio dei colpi della storia cade per la prima volta interamente sulla poesia di Margherita Guidacci in alcuni componimenti de *Il vuoto e le forme* edito nel 1977, ed in particolare nella sezione *Il muro e il grido* dedicata al golpe cileno del 1973 e alla fine del governo di Salvador Allende. Biografia privata e destino personale intercettano la cronaca attraverso la prima apparizione in versi dell'amore giovanile per il militare Francisco Cánepa, ritrovato trent'anni dopo il primo incontro del 1945 alla stazione di Finale Ligure e subito dedicatario, nel 1983, di *Inno alla gioia*.²⁹ Ma è con *L'orologio di Bologna*, apparso nel 1981, a lettura certa e completa da parte di Guidacci de *Al fuoco della controversia* di Luzi, che l'autrice fiorentina compie il salto vero e proprio nell'ineluttabilità del linguaggio della violenza. E non si tratta di un *unicum* nella storia della poesia italiana del Novecento.

Soprattutto a partire dagli anni Zero, la contemporaneistica e l'italianistica si sono soffermati sulla narrativa dedicata agli anni di piombo con risultati critici stimolanti anche per la critica della poesia che trascurano però l'evidenza di un *corpus* molto ampio di testi poetici scritti per le cronache di quei tragici anni da autori e autrici italiane. Fa parzialmente eccezione un convegno tenutosi in Francia nel 2008 dove una breve sezione è stata dedicata alla poesia con interventi, tra gli altri, di Niva Lorenzini (circoscritto all'esperienza della rivista "Quindici") e di Stefano Colangelo (incentrato sulle soluzioni ritmiche collettive di poeti legati al Gruppo 63). E nel 2021, in una prospettiva più generale dedicata alla poesia italiana degli anni Settanta, le considerazioni sul rapporto tra poesia e società contenute nel saggio di Stefano Giovannuzzi *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura tra storia e società*.³⁰

Al di fuori della critica dedicata alla poesia, alcuni studi degli anni dieci hanno evidenziato un dato importante della narrativa dedicata agli anni di piombo: non esiste o non è esistito un vero e proprio romanzo del terrorismo italiano degli anni Settanta; come anche la narrativa incentrata sulla rappresentazione dello stragismo sembra essere stata concepita e composta non solo, o non tanto, 'nel mentre' (si

²⁹ M. GUIDACCI, *Il vuoto e le forme*, prefazione di L. Baldacci, Padova, Rebellato, 1977; EAD., *L'altare di Isenheim*, prefazione di R. Crovi, Milano, Rusconi, 1980; EAD., *Inno alla gioia*, Firenze, Centro internazionale del libro, 1983. Di questo periodo si ricorda anche l'apparizione del libretto *Brevi e lunghe*, con disegni di G. Breddo, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1980.

³⁰ *Littérature et "temps de révoltes" (Italie 1967-1980)* tenutosi a Grenoble tra il 27 e il 29 novembre del 2008, parte degli atti è consultabile sul sito <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique62>. S. GIOVANNUZZI, *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura tra storia e società*, Pesaro, Metauro, 2021.

pensi tra le voci di donne narratrici a *Caro Michele* di Natalia Ginzburg o a *Nucleo zero* di Luce D'Eramo, e ad un'altra dozzina almeno di romanzi importanti di voci maschili): piuttosto venticinque o trent'anni dopo i tragici eventi legati alla strategia della tensione da parte di narratrici e narratori che hanno tentato soprattutto a posteriori di inquadrare il racconto di un rimosso collettivo.³¹ Un processo di staffetta memoriale che, nel caso del terrorismo degli anni Settanta, a differenza della letteratura per la Resistenza e del racconto dell'antifascismo, appare come un 'atto mancato' nella dialettica intergenerazionale tra padri e figli.

Raffaele Donnarumma, Gianluigi Simonetti, in particolare Gabriele Vitello nell'accattivante studio del 2013 *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, hanno approfondito diverse questioni relative alle ragioni di questa rimozione e alle tipologie di reinvenzione di una memoria mancata e di un trauma collettivo. Ma nessuno di loro, salvo Simonetti in un breve paragrafo dedicato ad Amelia Rosselli e Milo De Angelis, affronta la questione della poesia dal punto di vista globale limitandola a due voci e ad una considerazione. Considerazione che risulta al contempo efficace nell'ambito almeno di una delle possibili valutazioni relative all'opera guidacciana del 1981:

Abbastanza sorprendentemente, i libri che meglio descrivono, in tempo reale, gli anni della violenza politica sono opere intime e defilate, idiosincratice, ad alto tasso di visionarietà e di formalizzazione letteraria. [...] Penso soprattutto a due straordinarie raccolte di poesia: *Documento* di Amelia Rosselli e *Somiglianze* di Milo De Angelis, entrambe del '76. Versi che parlano di lotta armata non tanto descrivendola, quanto incarnandola – nella violenza e nella difficoltà delle metafore, nel rifiuto dell'ironia, nell'uso del 'noi'.³²

Nel porre attenzione ad alcuni aspetti e nomi di poeti che si sono occupati degli anni di piombo, mi sembra si sia trascurato di guardare all'insieme di un fenomeno che ha riguardato moltissimi autori diversi l'uno dall'altro per soluzioni stilistiche e formali, per un'idea stessa di poesia spesso apertamente dicotomica, ma accomunati

³¹ N. GINZBURG, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973 e L. D'ERAMO, *Nucleo zero*, Milano, Mondadori, 1981.

³² Cfr. G. SIMONETTI, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana anni Zero*, in «Allegoria», LXIV, 2011, p. 2. Per la narrativa degli anni di piombo si vedano poi: R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2011; G. VITELLO, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013. Si vedano anche *Maging Terrorist: the Rethoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2000*, a cura di P. Antonello e A. O'Leary, Leeds, Legenda, 2009 e D. PAOLIN, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, Il Maestrale, 2008.

da un'urgenza epocale cui non sembrava quasi possibile sottrarsi. Occupandosi prettamente di narrativa, Simonetti ha scelto comprensibilmente di nominare solo due poeti, trascurandone molti altri; ma nel farlo ha avuto il merito di delineare i contorni di una idea di poesia che, di fronte alla violenza delle stragi – e nonostante la diffusa tendenza dei poeti che tra anni Sessanta e Ottanta porta a lavorare ossessivamente sulla frammentazione o sulla deflagrazione delle parti dell'Io – proprio nella parentesi dello spazio poetico dedicato allo stragismo, si concentra invece sull'inevitabilità dell'utilizzo del "noi". Una manifestazione inconscia di 'comune interesse' per la condizione del reale che non riguarda però solo una tipologia di voci in poesia.

Negli anni Settanta e Ottanta in Italia non ci sono solo poeti neoavanguardisti o poeti annoverabili come esclusivamente testamentari perché di matrice cattolica (e spesso marcatamente sperimentali, anche se legati alla riflessione sul cristianesimo) ad essersi occupati di strategia della tensione in poesia; né, come pare scegliere Simonetti, soprattutto i poeti ai margini di ogni forma di appartenenza a tendenze e gruppi. La poesia dedicata agli anni di piombo, e scritta in quei buissimi anni, è stato un fenomeno che ha attraversato la maggior parte delle voci del secondo Novecento italiano ed è stato un fenomeno singolo e singolare. Ma anche collettivo. Ed anche, limitatamente alla scarsa presenza di donne nel canone della poesia del Novecento, femminile. Fenomeno attraverso cui il femminile manifesta per la prima volta con il linguaggio della poesia le prospettive collettive, e non solo intime, della violenza.

Quando negli anni Settanta e Ottanta scoppiavano le bombe, quando cinquant'anni fa venivano assassinate persone lungo le strade o nelle piazze italiane, Luzi e Guidacci ma anche Pasolini, Fortini, Raboni, Sanguineti, Zanzotto, Roversi, Balestrini, Loi, Di Ruscio, Majorino, Brugnaro (l'elenco è ben più esteso ed estendibile) hanno concepito versi manifestamente dedicati allo stragismo o immersi nel clima di minaccia estesa e quotidiana, accanto ad altri nomi di poeti e poete che all'epoca avevano trenta o appena vent'anni: a partire da Biancamaria Frabotta o da Milo De Angelis; da Ennio Abate o da Gianni D'Elia.³³ Tutti loro hanno diversamente utilizzato forme ed espressioni che denunciavano, si pensi a Luzi in *Alfabeto infernale di che inarticolato dialetto*,³⁴ o cavalcavano l'onda dell'incomunicabilità della lingua di fronte all'inaspettata violenza, puntando sulla commistione e il *mélange* di lirismo e linguaggio giornalistico; più spesso sulla provocatoria preponderanza di ritmi e suoni legati agli slogan di manifestazioni di piazza, comizi politici, titoli di testate

³³ Alcuni testi dedicati allo stragismo da parte di poeti nati negli anni Quaranta e Cinquanta sono stati di recente raccolti nell'antologia *Piazza Fontana. La strage e Pinelli: la poesia non dimentica*, a cura di A. Gaccione, con una tavola di D. Fo, Novara, interlinea, 2023. Tra essi poesie di Ottavio Rossani, Umberto Fiori, Giuseppe Langella.

³⁴ M. LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti* cit., ora in ID., *L'opera poetica* cit., p. 527.

giornalistiche. Accanto a una tendenza trasversale a utilizzare il minuto, ma anche il secondo, e l'immagine degli orologi come metafore di un sentimento sempre più scardinato del tempo. Considerazioni, queste, che rappresentano solo una possibile e limitata parte delle ipotesi critiche che potranno riguardare il *corpus* estesissimo di versi dedicati agli anni di piombo. Accennando sullo sfondo almeno al fatto che, a differenza della narrativa italiana degli anni Zero, il motivo dello stragismo non è stato poi per paradosso quasi più ripreso dai poeti delle generazioni successive, soprattutto da parte di coloro che al tempo erano potenzialmente, o realmente, figli delle vittime o dei terroristi, e nel romanzo hanno invece tentato di restituire a distanza di tempo una narrazione dei significati rimossi di quelle stragi che i padri non avevano saputo raccontare.³⁵

A differenza della narrativa il fenomeno delle poesie dedicate agli eventi degli anni di piombo – anche a differenza di ciò che più normalmente accade nel meccanismo dell'ispirazione poetica stessa, così bisognosa di distacco e di rielaborazione a distanza del trauma – pare riguardare proprio una modalità di composizione del testo che, quasi incalzando il tempo al cronometro, traduce e risolve l'evento, "infernale" e "inarticolato", nel segno della poesia e sempre in sostituzione del senso perduto del suono, o proprio nell'impossibilità di raccontare l'evento. Suono che, nella maggior parte dei casi, anche in poesia descrive o simula una esplosione cui seguono tracce del silenzio.

Scriva Mario Luzi in una lezione tenuta a Brescia nel 1994, in occasione del ventennale della strage di piazza della Loggia:

La circostanza per cui oggi sono qui, questa ricorrenza veramente tragica, ci dice che non è vero che la poesia si aggira in un suo universo distinto. No, la poesia è nel mondo, è scritta dentro al mondo.

Non è quella di oggi una poesia scritta dall'alto o da fuori del mondo. Può esservi stata, ma non è così oggi. La poesia è condivisione prima di tutto dei mali del mondo, ha solo in più del mondo la virtù di poterli esprimere e di poter anche chiarire ai suoi ascoltatori i mali e i torti di cui sono soggetti, di cui sono vittime: quella parte dell'umanità che ci viene continuamente sottratta, derubata appunto dalla incongrua violenza del mondo, dalla brutalità – come è stato per l'attentato della Loggia – ma anche da alcuni aspetti costrittivi violenti, del mondo e della società.

³⁵ Un caso a sé è quello della silloge di Matteo Fantuzzi (classe 1979) *La stazione di Bologna*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Quindi la poesia non è che giri al largo, né che discenda come consolazione; semmai la consolazione è nel sentire che qualcuno con noi, soffrendo, dice anche a noi come e perché siamo a questo segno³⁶.

All'inizio degli anni Ottanta anche Margherita Guidacci ha tentato di inserirsi in poesia nel dibattito sul ruolo testamentario della voce poetica rispetto alle stragi che investivano le città italiane degli anni Settanta e Ottanta. E lo ha fatto dal punto di vista di una donna in poesia più abituata, proprio in quanto donna, a partire dal solo dato intimo e personale. Un'idea di poesia la sua che con il tempo si fa anche civile ma secondo una modalità del tutto 'separata' e particolare: l'accentuata dimensione biografica del ricordo poetico, cuore di gran parte delle opere della giovinezza e precedenti al 1981, balena nella mente dell'autrice entrando in più violenta frizione e commistione, letteralmente contaminandosi, con la dimensione pubblica del tragico nel ricordo dello scoppio terroristico della bomba avvenuto alla stazione bolognese alle 10.25 del mattino del 2 agosto del 1980 e delle persone, più di ottanta, che in quel luogo e in quell'attimo persero la vita. Un frastuono del reale il cui *verso del recto* è anche l'allusione al boato della fine del mondo contenuto nella seconda lettera di San Pietro, cui passaggi de *L'orologio di Bologna*, come si è indicato, alludono. Ciò accade in misura evidente già a partire dalla breve prosa posta in apertura del libro dove l'autrice quasi appunta sul taccuino lirico il ricordo dell'esplosione dell'ordigno mescolando la memoria pubblica di un paese con quella autobiografica ad essa connessa. Soprattutto intrecciandola con due fattori apparentemente esterni: una 'occasione' liturgica ed una climatica:

La mattina del 2 agosto 1980 un ignoto terrorista depositò una valigia piena di esplosivo in un angolo della stazione di Bologna. L'esplosivo era collegato ad un ordigno a tempo. La stazione era molto affollata si era nel periodo delle vacanze [...].

Capitai a Bologna tre mesi dopo, ai primi di novembre, ospite di mio figlio che allora abitava là. Il ricordo della strage era stato ulteriormente rafforzato dalla ricorrenza, universalmente triste, del Giorno dei Morti, che coincideva esattamente con lo scadere del terzo mese dalla tragedia di agosto.

La mattina del 3 novembre mi svegliai colpita da uno strano silenzio che, nella silenziosissima abitazione di mio figlio (una mansardina in mezzo ai tetti, nel cuore

³⁶ ID., *La voce della poesia nella sostanza del mondo*, in *Il riscatto della parola. le testimonianze della poesia: Giudici, Luzi, Sanguineti, Zanzotto*, a cura di E. Piovani e G. Porta, testi di F. Danelon, P. Gibellini, E. Piovani. R. Rizzini, Brescia, Confronti Grafo, 1995, p. 129.

della vecchia Bologna) aveva una qualità diversa. Aprii la finestra e vidi i tetti coperti di un alto strato di neve. [...] Era una nevicata veramente eccezionale, sia per la precocità della data, sia per l'intensità.³⁷

L'inaspettata nevicata sui tetti bolognesi rimanda per l'autrice alla lettura dei *Dubliners* di Joyce, dove la neve cade "su tutti i vivi e su tutti i morti".³⁸ E dovrebbe al contempo richiamare alla mente gli esempi artistici attraverso cui, nel 1973 dentro al celebre saggio *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Jean Starobinski aveva posto *faccia a faccia* l'arte e la natura con un accadimento storico di rilevanza universale quale l'avvento della Rivoluzione francese. Il celebre quadro di Goya, *Nevada* del 1787 e la descrizione di un giardino, tratto da *Voeux d'un solitaire* del 1790 di Bernardin de Saint-Pierre, rappresentavano l'opportunità per elaborare una delle tesi più fonde del pensiero starobinskiano: "l'ombra della storia" scriveva il critico ginevrino "si proietta con chiarezza nella natura sconvolta".³⁹

Anche nella poesia del Novecento, e nello specifico in quella italiana relativa al clima degli anni di piombo, il fattore metereologico gioca un ruolo considerevole. Nei libri di poesia che escono in Italia soprattutto negli anni Ottanta la neve, o la nevicata, divengono immagine di una impossibilità di comprensione di ciò che sta accadendo. Una neve che tutto cancella e copre rende impossibile ogni forma di comunicazione alfabetica in grado di riflettere sul senso di una strage. E questo evento si affianca ad altre tipologie atmosferiche, e sempre nell'ottica della funzione che fenomeni della natura assumono rispetto alla storia. Riportando in quest'ottica, come uno dei tanti possibili esempi, almeno *Settembre 1968* di Franco Fortini, poesia confluita in *Paesaggio con serpente* del 1984:

Quest'anno ne ripete molti altri. La venuta
del caldo, per esempio. Il grande caldo
si è tutto sfogato nella prima quindicina di luglio.

Gli studenti, le riunioni. Torino. Parigi. Berlino. I colpi
a Dutschke, sotto Pasqua. I giorni di maggio. La lotta
a Shangai. Ieri i russi a Praga; o è da quindici
giorni, già da trenta giorni.⁴⁰

³⁷ M. GUIDACCI, *L'orologio di Bologna* cit., ora in EAD., *Le poesie* cit., p. 317.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ J. STAROBINSKI, *1789. I sogni e gli incubi della ragione. Quando l'Arte si trova faccia a faccia con la Rivoluzione francese*, Milano, Garzanti, 1981, p. 16. (ed. originale *Les emblems de la raison 1789*, Paris, Flammarion, 1973).

⁴⁰ *Settembre 1968* in F. FORTINI, *Paesaggio con serpente*, Torino, Einaudi, 1984, poi ID., *Versi scelti*, Torino, Einaudi, 1990, p. 246.

In poesia sembra quasi che il tempo ‘infinito della natura e dei suoi ciclici processi compia il suo corso proprio e solo in parallelo al tempo ‘definito’ di un preciso periodo storico. E non è un caso se, sempre rispetto alle poesie di *Al fuoco della controversia* e di *Per il battesimo dei nostri frammenti*, nella lunga intervista rilasciata a Giorgio Tabanelli, Mario Luzi ha ricordato in questo modo soprattutto il “clima” di quegli anni:

Il periodo che va dal 1978 al 1984 è stato uno dei più traumatici della storia europea del dopoguerra, soprattutto di quella italiana: un periodo che interessa non solo la società, ma anche l’antropologia. Era l’umanità a essere in crisi, eravamo sprofondati in un clima buio e oscuro. In un tale periodo magmatico, negativo per la collettività ma fertile per la poesia – proprio per il mordere che la poesia fa nel reale –, la scrittura poetica poteva costituire un acuto momento di riflessione. Mi sembra che questo sia stato un po’ il clima del tempo, era il periodo del terrorismo. [...] In quegli anni traumatici mi sentivo coinvolto in una prospettiva di ripensamento dei sentimenti dell’uomo [...]. L’uomo era da me osservato attraverso tale richiesta di significato definitivo di quello che era il mondo contemporaneo. Quel confronto era veramente drammatico, e ho cercato di riprodurre e rispecchiare proprio tale dramma.⁴¹

A partire dal significato sotteso al titolo, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, anche Luzi ha incarnato in poesia il clima collettivo di alcuni anni evidenziando la coincidenza del dramma privato e di quello pubblico e concentrandosi sul destino poetico di un Io ridotto a scissioni e a frammenti proprio dalla malignità della vita “violentata dagli abusi della condizione moderna”.⁴² Negli anni delle stragi terroristiche italiane, l’unità della voce e del soggetto sono per la prima volta del tutto perduti anche in un poeta della compattezza dell’Io quale Mario Luzi aveva mostrato di essere sin dagli esordi poetici. Ed anche in Luzi l’unico battesimo possibile resta quello di una identità dissociata. Identità che, per onore del vero, va evidenziato come, posta a confronto con la disgregazione, rimanga nel poeta di Sesto fiorentino fissa alla pronuncia dell’Io piuttosto che del “noi”, come accade invece in Guidacci e in molti altri poeti impegnati negli stessi anni a fare i conti con la violenza delle stragi nei propri versi. Una tendenza all’autoreferenzialità che è forse il solo grande limite del poeta più acustico dell’intero Novecento. Un io che resta quasi sempre solo, ma anche da solo, di fronte al peggio, gridando per tutti muto allo scandalo: “grida forte / ben più antico di me **il mio sgomento** / a non sa che ufficiali / di che impenetrabile

⁴¹ M. LUZI, *Gli anni Ottanta: “Il tempo dell’inquietudine”*, in G. TABANELLI e M. LUZI, *Il lungo viaggio nel Novecento. Storia politica e poesia*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 225.

⁴² *Ibid.*

governo” si legge in *Appeso come una lanterna i più*; “eppure non c’è nulla a cui appassionatamente pensi – / parla alto, parla distintamente sotto la grande cupola / di sordità **la mia ben poca anima / ancora viva tra le sue rovine**. E voi? Muti” dichiara l’autore in *Sanguina da tutte le parti il loro corpo*.⁴³

A differenza di quella di Luzi, la voce de *L’orologio di Bologna* assume su se stessa una responsabilità etica che traghetta automaticamente l’utilizzo dell’Io, la sua stessa crisi, all’interno della sperimentazione legata all’utilizzo poetico del pronome “noi”. Ed è una modalità di scrittura, un procedere della lingua poetica, che, come si è detto nelle prime parti di questo saggio, contraddistingue la ricerca guidacciana sin dagli esordi de *La sabbia e l’angelo* attraverso l’intima dialettica tra Io di donna e tu maschile. Una attitudine ancestrale propria di una donna in poesia che, nella condizione ‘separata’ di donna, mostra nei processi storici una più naturale dimestichezza nel muovere e gestire le diverse modalità di trasfigurazione di numero, oltreché di genere, legate all’utilizzo del pronome.

In una testimonianza che racconta l’incontro con Margherita Guidacci, pur non riferendosi direttamente alla raccolta *L’orologio di Bologna*, Luzi stesso ha inquadrato a suo modo ciò che nell’opera della poetessa fiorentina a suo parere accadde da un certo periodo in poi, e che quasi corrisponde ad una possibile considerazione relativa alle poesie di *Al fuoco della controversia* e *Per il battesimo dei nostri frammenti* e ai testi dedicati alla strategia della tensione. Una valutazione sull’evoluzione dell’opera di Guidacci che sembra anche un po’ un autocommento.

Più tardi, intorno agli anni Ottanta, mi pare (le date perdonatemi non sono il mio forte), ci fu un’altra apparizione, una nuova apparizione, e manifestazione di Margherita, una novità totale nell’*Inno alla gioia* [...]. Ecco allora ci apparve come una donna, una voce femminile, a cui è stata data la grazia dell’entusiasmo amoroso e della letizia intellettuale più alta e questo trasformò in noi la sua immagine un po’ affilata, che avevamo conservato dei suoi libri anteriori. Ci fu una specie di transustanziazione (se mi permettete...) e pensai che la vita, che era stata così avara e così angusta con lei, le avesse voluto preservare una gratificazione imprevista. In quegli anni, per comuni e vicine amicizie, l’ho conosciuta meglio, ho avuto più occasioni di accostarla e posso dire che aveva acquistato esperienza. Beh questo voi direte era inevitabile, sì però dell’esperienza aveva fatto, mi pareva, una vera sostanza, morale e intellettuale.⁴⁴

Questa attestazione di stima da parte di Luzi nei confronti di Guidacci – in parte severa verso l’opera complessiva dell’autrice fiorentina che sin dagli esordi aveva

⁴³ M. LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti* cit., ora in ID., *L’opera poetica* cit., p. 529 e p. 585.

⁴⁴ ID., *Riflessione su una vita di donna e di poetessa*, in *Per Margherita Guidacci* cit., p. 4.

mostrato la sua forma di autonomia e di originalità, come Giorgio Caproni le aveva riconosciuto⁴⁵ – appare centrata e necessaria per portare avanti alcune domande finali nella riflessione sul nodo che lega biografico e letterario in poesia. Considerando anche, e in parallelo, che Luzi stesso ricade in un apprezzamento legato soprattutto ad *Inno alla gioia*, una raccolta dedicata all'amore ritrovato per Cànepa, dunque marcatamente intimista e lontana dal coinvolgimento dell'io con gli episodi della cronaca e della storia. Quasi come se non si accorgesse, o non volesse accorgersi a distanza di quasi vent'anni, dell'azione civile compiuta ne *L'orologio di Bologna* dall'amica poetessa. Quasi come se ignorasse l'evidenza del parallelismo formale e consustanziale tra le poesie di *Al fuoco della controversia* e quelle di Guidacci, sincronicamente dedicate ad episodi dello stragismo italiano. Ed è possibile ciò sia accaduto anche in una voce così alta come quella di Mario Luzi proprio perché, come si è detto precedentemente in questo studio, la voce di una donna in poesia sembra quasi non ottenere in automatico legittimità nel canone per un lavoro che immerge la lingua poetica dentro la storia, spostando l'attenzione e il centro dalla stanza tutta per sé al mondo. Con conseguenze più ricorrenti di autocensura o di scelte, compiute da parte della maggior parte delle poetesse del Novecento italiano, che per lunghissimo tempo, se non ancora adesso, spostano l'attenzione della propria materia poetica solo ed esclusivamente su questioni introspettive e solipsistiche. Non considerando il potenziale di un intreccio tra sensibilità privata femminile e argomentazioni politiche e civili in poesia. Potenziale con il quale Margherita Guidacci, all'altezza di certi anni, ha espressamente tentato di entrare in relazione.

Come si cala nelle vicende più crude della cronaca l'io di una voce che era nata fuori dalla storia stessa e dentro l'esperienza biblica della creazione meta-letteraria? Come la memoria privata di una visita al figlio e di una nevicata intrecciano uno degli episodi più tragici della biografia di una nazione?

Una delle abilità principali che si possono provare a ravvisare nella poesia di Margherita Guidacci è quella di saper dare forma e sostanza, o voce, alla frontiera che divide la sfera privata da quella pubblica nell'elaborazione della memoria. Un confine che è immaginario e reale e si pone tra due identità: l'io e il tu, la vita e la non-vita, il prima e il dopo, il mare e la terra, la nascita e la morte; poi nel confine reale e geopolitico ritratto nel *Taccuino slavo*.

Nell'ottica di una ricognizione delle poche voci di donne della poesia del Novecento che hanno richiamato episodi della cronaca contemporanea, Guidacci è stata una delle prime, se non la prima poetessa italiana, che più esplicitamente ha tentato il salto dell'io all'interno della storia proprio a partire dal significato che il ricordo

⁴⁵ G. CAPRONI, "La sabbia e l'angelo", in «La Fiera letteraria», 6 marzo 1947, poi in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 45-48.

biografico assume all'interno dell'ottica universale della parola poetica. Tra le donne della poesia, con la sua particolarissima storia privata trilingue sin da subito involta con la storia politica, anche Amelia Rosselli aveva dedicato al cima del terrorismo alcuni versi di *Documento*, e soprattutto attraverso una visione più marcatamente inconscia della cronaca.⁴⁶ Un esempio anch'esso senz'altro particolarmente significativo nell'ambito delle riflessioni sulla connessione tra poesia e anni di piombo rispetto al femminile, che in questo contesto è bene però evidenziare come sia più spesso incentrato su *lapses* singoli e individuali. "Persi da me quell'amore / la verticale, a solitario dio / rivoluzionandomi nella gente / asportandomi dal cielo" scriveva l'autrice di *Documento* nella poesia *Sciopero generale 1969*.⁴⁷

Una evidente, e forse più consapevole, manifestazione di partecipazione corale al clima degli anni di piombo riguarda al contempo Margherita Guidacci, l'unica voce di donna in poesia ad essersi occupata esplicitamente di terrorismo degli anni Settanta, dedicando ad esso il titolo di una intera breve raccolta di versi. Ed è uso e costume della poesia contemporanea, ma anche della critica, pensare che alludere ad un significato attraverso un linguaggio poco accessibile, molto ricercato, sia garanzia di altezza e di qualità della poesia.

Non credo che l'apparente chiarezza sintattica o mimetica della poesia di Guidacci possa ancora giustificare la complessiva e minore attenzione critica che la ha riguardata; come la sua più immediata 'leggibilità' non dovrebbe permettere di tagliare corto sulla valutazione della sua opera in versi, considerando l'idea che la sua opera in versi contenga meno stratificazioni e densità di significati rispetto ad altre opere di poeti o poetesse del Novecento. L'esercizio della sobrietà e della chiarezza non è affatto un esercizio facile, né rimanda ad un appiattimento delle contraddizioni del reale cui la poesia vuole dare voce attraverso l'immaginario. È caso mai talvolta un esercizio dell'inconscio ancora più complesso rispetto a quello di chi sperimenta, con risultati spesso eccellenti, l'associazione libera di elementi interni ed esterni alla realtà. Guidacci è stata una donna che nella costituzione di donna in poesia, per forme, suoni, poetica e storia, rappresenta all'ennesima potenza l'ambivalenza e la separatezza osmotica che divide natura collettiva e natura soggettiva del male. Con soluzioni stilemiche e stilistiche non per questo necessariamente superiori a quelle di Amelia Rosselli o di Mario Luzi, con il quale in special modo si è tentato un primo confronto. Ma con una potenza esemplificativa di una condizione

⁴⁶ *Documento* in A. ROSSELLI, *Documento* (1966-1973), Milano, Garzanti, 1976.

⁴⁷ *Sciopero 1969*, ivi, ora in EAD., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 460.

di lacerazione tra bios e cronaca, tra natura e storia, senz'altro meritevole di accurata attenzione, e talvolta non inferiore a poeti consacrati dal canone.

C'è una affermazione importante contenuta nel saggio di Ingeborg Bachmann, *L'io che scrive*, che riguarda la differenza sostanziale tra l'io letterario del XIX secolo, o precedente, e quello determinatosi a partire da *La coscienza di Zeno*: "Tra l'antico io e l'io di Svevo si spalanca un abisso. La prima modificazione vissuta dall'io è quella per cui l'io non è più *nella* storia, ma è la storia, oggi, a essere nell'io"⁴⁸. Le soluzioni a questo cambiamento sono state nella narrativa come nella poesia infinite nel corso del Novecento. Beckett, per esempio, all'opposto di poeti come Mario Luzi, è stato la manifestazione per sottrazione della liquidazione di contenuti di un io invaso dalla storia.

Nel contesto della poesia italiana novecentesca Margherita Guidacci appare come l'immagine quasi biologica dell'intreccio possibile tra biografico e storico, del confine sottile che divide il tempo dal sentimento del tempo del tanto studiato e amato Ungaretti. Una potenzialità della lingua che nella poesia *L'orologio*, per quella ossessione degli orologi già sviluppata in un titolo del 1973 dedicato al sisma, l'autrice ha mirabilmente esemplificato in questo giro di versi ricordando uno dei più tragici episodi della biografia italiana. Ricordando che la propria biografia, per essere letteraria, deve appartenere ad una intera nazione:

Fissiamo invano per una risposta
quadranti sopra i quali non riusciremo mai più
a leggere un'ora diversa.
La morte ha fatto il nido **in tutti i nostri orologi**.⁴⁹

⁴⁸ I. BACHMANN, *L'io che scrive*, in ID., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, p. 71 (ed. originale tedesca München, R. Piper & Co. Verlag, 1983). I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Rocca san Casciano - Trieste, Licinio Cappelli editore, 1923 (la prima edizione fu autofinanziata dall'autore).

⁴⁹ *L'orologio* da M. GUIDACCI, *L'orologio di Bologna* cit., ora in EAD., *Le poesie* cit., p. 319.