

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XVI, NUMERO 31, AUTUNNO 2016



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
ROBERTO LEPORATTI, GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

CARLO ANNELLI, SIMONETTA PENZA
CARLA PENZA, SIMONETTA TEUCCI

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2016

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2016

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Università degli Studi di Siena), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN MCLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

Per i numeri 30 e 31 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Andrea Afribo, Marco Berisso, Riccardo Castellana, Stefano Dal Bianco, Davide Dalmas e Roberto Fedi.

SOMMARIO

- 9 MATILDE MANARA
Dietro il muro del tempo: sul sonetto Mai visto, da queste parti, un uguale di Giovanni Raboni
Behind the wall of time: on the sonnet Mai visto, da queste parti, un uguale by Giovanni Raboni
- 23 CAROLA BORYS
Lettura del sonetto Più morti che vivi di Giovanni Raboni
A reading of the sonnet Più morti che vivi by Giovanni Raboni
- 39 MARCO VILLA
Da qualche anno cerco di invecchiare. *Lettura per un commento a Quare tristis*
Da qualche anno cerco di invecchiare. *A reading for a commentary on Quare tristis*
- 65 *Appunti per un commento a Quare tristis di Giovanni Raboni*
Notes for a commentary on Quare tristis by Giovanni Raboni (a cura di / editing by MARCO VILLA)

DIALOGHI

- 109 CONCETTA DI FRANZA
Anacronismo come lingua poetica della morte: la donna e l'amore nelle Canzonette mortali di Giovanni Raboni
Anachronism as the poetic language of death: woman and love in the Canzonette mortali by Giovanni Raboni
- 133 FABIO MAGRO
Raboni e l'amor cortese. Esercizi di trobar clus
Raboni and courtly love. Exercises in trobar clus

- 151 PATRIZIA VALDUGA
Appunti per una lettura delle Canzonette mortali
Notes for a reading of the Canzonette mortali
- 159 RODOLFO ZUCCO
Canzonette mortali: osservazioni sui fogli di lavoro
Canzonette mortali: manuscript observations

INTORNO AL TESTO

- 179 ANNA CHELLA
Nel cantiere delle Case della Vetra
In the workshop of Le Case della Vetra

CRONACHE

- 215 EDIZIONI E COMMENTI: C. Lagomarsini, *Lais, épîtres et épigraphes en vers dans le cycle de Guiron le Courtois* [A. Valenti]; *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi e R. Brovia [A. Valenti]; *30 sonetti del Burchiello*, a cura di G. Crimi [F. Latini]; M.M. Boiardo, *Pastorale. Carte de Triomphi*, a cura di C. Montagnani e A. Tisconi Benvenuti [I. Becherucci]; C. Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari [A. Chella]; I. Silone, *Il seme sotto la neve*, Edizione critica a cura di A. La Monica [P. Squillacioti]
- 241 *Indice dei nomi*
- 245 *Indice dei manoscritti*

Il 'tutto Raboni' di questo numero nasce prioritariamente dall'impegno di un gruppo di studenti e dottorandi dell'Università di Siena, i quali, appassionati e già esperti lettori di poesia, si sono dedicati a un 'libero' seminario di lettura dei sonetti di *Quare tristis* in un proficuo laboratorio collettivo di commento. Piace inoltre ricordare che alcune di loro (G. Coccia, M. Confuorto, F. Di Mattia, I. Martano, F. Santucci) hanno poi promosso e curato con grande successo la giornata senese finalizzata allo studio di *Canzonette mortali*, i cui atti sono pure qui presentati nella sezione *Dialoghi*.

Giuliano Tanturli, 20 agosto 1949 - 5 giugno 2016

«Era alma a Dio diletta, a Phebo cara, D'honor amica e 'n bene oprar ardente»: solo con le parole del poeta forse a lui più caro, tanto da arrivare, per amor suo, a praticare anche quel tipo di lettura che meno lo attirava, rispetto all'unica, per lui essenziale, della cura del testo, la direzione di Per leggere ricorda l'amico, lo studioso e il generoso membro del comitato scientifico. La sua prematura scomparsa lascia imperituro esempio di «Come splenda valor, perch'huom no 'l fasci Di gemme e d'ostro et come ignuda piace Et neglecta virtù pura e verace».

MATILDE MANARA

Dietro il muro del tempo: sul sonetto

Mai visto, da queste parti, un uguale *di Giovanni Raboni*

Behind the wall of time: on the sonnet

Mai visto, da queste parti, un uguale *by Giovanni Raboni*

ABSTRACT

Il contributo si propone di analizzare il sonetto *Mai visto da queste parti un uguale* di Giovanni Raboni: una volta individuato l'impianto metrico-stilistico e ricondotto le scelte formali al contenuto della lirica, il presente intervento intende suggerire un'ipotesi di lettura del diciottesimo componimento di *Quare tristis* sottolineando alcuni nuclei tematici costanti nella raccolta del 1998.

This essay aims to analyse Giovanni Raboni's sonnet *Mai visto da queste parti un uguale splendore*. Following an examination of its metrical structure and how it relates to the poem's content, the essay suggests a reading of the sonnet with reference to some of the most prominent themes in the collection *Quare tristis* (1998).

Ecco, rapidamente, la partitura metrica del sonetto, nel ripercorrere la quale si cercherà di individuare gli aspetti di maggior rilievo per l'analisi contestistica a seguire.

Il sonetto si compone di quattordici versi endecasillabi variamente *a maggiore* e *a minore*, rimati alternatamente ABAB-ABAB nelle quartine, simmetricamente CDE-ECD nelle terzine. La rima invertita, assai scarsa in QT, è invece presentissima in OTP, con frequenza maggiore nei luoghi in cui la meditazione sul tempo e sulla morte si fa più angosciata⁴. Ad analoga intenzione risponde la sua collocazione in questa sede, dove si condensano tre situazioni di impossibilità. È innanzitutto l'evocazione del barone di Münchhausen, figura paradossale per antonomasia⁵, a stabilire un accordo tra forma e contenuto della sirma: la condizione di scacco perenne in cui versa il barone trova infatti un perfetto equivalente nella struttura retrogradata delle terzine; significativo anche il duplice ricorso all'anafora (vv. 9-10 «presente [...] altro presente»; vv. 13-14 «pura come un vetro ai mille / gonfiori impercettibili del vetro») che permette a Raboni di accostare e al tempo stesso allontanare gli elementi, offrendoli in un rapporto di «identità della non-identità».

Di varia natura le forzature operate sull'architettura del sonetto: si è detto del conflitto metrico-sintattico, il cui esito principale sono le frequentissime inarcature (fra tutte, la più significativa è, per collocazione e carica semantica, quella tra i vv. 8-9: *muro // del presente*); ulteriori dissesti prosodici sono portati al testo dalle interpunzioni, spesso in corrispondenza di sinalefi (v. 3: «credendosi, si direbbe, immortale»; v. 7: «la sua coda di luce? Eh no, non vale»; v. 9: «del presente – e a che scopo, poi, se dietro»). Espediente, quello della sinalefe, che concede una maggiore ampiezza al verso, efficace nell'elencazione (è il caso del v. 4: «il più lento e ostinato e ingordo e puro», dove la pesante aggettivazione polisindetica del sostantivo estende la durata dell'equinozio). Del conflitto tra «ritmicità» e «metricità», intese come osservanza delle norme prosodiche interiori ed esteriori, fenomeno endemico nella lirica italiana del secondo Novecento, scrive Fortini:

Nella coscienza metrica tradizionale esiste una sorta di correzione automatica delle deviazioni ritmiche, grazie alle figure metriche (dieresi, sineresi, dialefe e sinalefe); mentre in quella moderna esiste semmai la tendenza contraria, e cioè ad affidarsi alla sola intonazione sintattica o alla punteggiatura. La forza dell'ossequio metrico, quanto più è intensa, tanto più subordina a sé la ritmicità affettiva e sintattica e i suoi segni grafici, quanto meno è intensa tanto più divengono importanti le indicazioni grafiche, massima fra queste l'interruzione di riga⁶.

In generale, alle forze disgreganti messe in campo dal poeta risponde una serie di strategie di collegamento quali allitterazioni, anafore, rime ricche (vv. 11-12: «inutilmente» : «mente») e simili artifici retorici (l'aggettivo «puro» riferito allo splendore equinoziale si ripresenta, variato, in clausola al sonetto come attributo della mente: il poliptoto «puro-pura» agisce qui come «unificato-

re»⁷ fra primo e secondo blocco strofico).

La scarsa ampiezza lessicale di *Quare tristis* comporta un numero altissimo di occorrenze intertestuali, tale da rendere pletorica una loro individuazione puntuale nei singoli componimenti. Sarà sufficiente evidenziare alcune costanti morfosintattiche: la natura retorica e solipsistica delle interrogative, l'alternarsi di registri colloquiale (v. 7: «Eh no, non vale»; v. 10: «Sta' tranquillo») ed elevato, quest'ultimo sostenuto da rime di derivazione dantesca (le coppie «du-ro» : «pu-ro» e «du-ro» : «mu-ro» sono variamente presenti nella *Commedia*⁸). La perifrasi astronomica e l'allusiva esortazione finale, espressa attraverso la similitudine del vetro innalzano ulteriormente il dettato. Ricorrente è anche l'*incipit* impersonale, attestato in questa forma a partire da *Nel grave sogno* («Mai vista tanta pioggia in primavera»⁹) sino a *Barlumi di Storia* («Mai davvero felice e mai del tutto»¹⁰; «Mai avuto, io, il doppio dei tuoi anni»¹¹).

È invece opportuno segnalare i rapporti interautoriali che questo sonetto istituisce a partire dai nuclei tematici della *luce* e del *presente*, con particolare attenzione ai luoghi poetici in cui le due parole rimandano a un immaginario profetico o liminale, qui esemplificato dalla presenza del *muro*.

La lirica si apre con l'*adtestatio rei visae* di una situazione climatica eccezionale¹²: una distesa perifrasi descrive l'intensità del momento stagionale e ne posticipa l'individuazione all'attacco della seconda quartina, dove si dà finalmente ragione della sua atipicità. L'equinozio (d'autunno, secondo l'interpretazione di Zucco¹³), *topos* astrologico dell'equilibrio e insieme del passaggio a una nuova fase astronomica, è tradizionalmente associato al declino delle energie vitali a vantaggio dell'oscurità invernale; figura di senescenza e occasione di raccoglimento, vi si affidano le interrogazioni sul futuro e le speranze per il tempo a venire. Che il sonetto introduca il lettore in un'atmosfera dantesca non è fatto occasionale per una raccolta innervata di suggestioni purgatoriali, di regola preferite al nitore delle immagini paradisiache. Alla profezia equinoziale che il poeta formula tra sé, suscitando e subito estinguendo le speranze riposte negli astri, fa riferimento Di Franza, che vi legge infatti

Un certo alluso profetismo moderno, che ha perso la certezza dell'ispirazione divina e sa soltanto che oltre il presente «c'è solo altro presente», come in *Mai visto, da queste parti, un uguale*, che alla preziosità della metafora astronomica, nel gusto di analoghe figurazioni animate della *Commedia* (*Inf.* XXIV I=3; *Purg.* II I=9, ma anche delle petrose, *Rime* C I=9; CI I) affida forse una tiepida dichiarazione di speranza¹⁴.

L'esito nefasto della profezia è annunciato dall'interrogativa: attraverso la metafora animalizzante cui l'equinozio è sottoposto (vv. 6-7, dove «veleno distilla» è evidentemente inversione del montaliano «distilla / veleno una fede feroce», con un probabile riferimento alla costellazione dello scorpione¹⁵) l'io si persuade della crudeltà del verdetto. L'elevatezza stilistica sostenuta sin qui dal-

la preziosità dell'immagine stagionale muta, con uno scarto significativo, in un più confidenziale invito alla rassegnazione, unico ripiegamento possibile davanti al divieto di «arrampicarsi sul muro / del presente», un rinvio forse al gesto ingenuo del pubblicano Zaccheo, deciso a vedere Gesù e disposto ad arrampicarsi sul sicomoro per distinguerlo tra la folla¹⁶.

L'espandersi della dimensione visiva, dominante le due quartine, è impedita dalla presenza del muro, ultimo elemento concreto di una lirica che progressivamente si allontana dalla tangibilità della giornata autunnale per farsi oscura ed ermetica. A ergersi davanti al soggetto è, certo, una parete metaforica, ma lo iato tra elemento materico e figurale prodotto dallo slittamento di «del presente» alla seconda parte del sonetto accentua consistenza e funzione liminale del muro. Se già Baldacci, nel risguardo di copertina della prima edizione di *Quare tristis*, accenna alla «membrana segreta» come sipario tra vita e «religiosa esperienza del nulla», è Cortellessa a sottolineare il valore «diagrammatico» di questo modulo espressivo¹⁷. Luogo di confine tra «il visibile del vero e l'invisibile dell'universo mentale», Raboni vi presta fede ossessiva, sfruttando la forza distributiva della soglia (vita-morte, niente-cuore, silenzio-nome¹⁸) e facendone, insieme con la griglia-sonetto, la sinopia della sua poesia più matura.

L'immagine del muro come ostacolo e insieme stimolo ad un vedere di natura diversa ha vastissima eco nella lirica moderna: dalla siepe leopardiana agli «schermi» montaliani¹⁹, non si contano le pareti innalzate dai poeti per accedere ad un «vero veduto con la mente»²⁰. Sono tuttavia due le occasioni in cui questa figura assolve un compito centrale nell'interpretazione non delle singole raccolte, ma in senso più ampio dell'approdo cui giungono le rispettive poetiche. Entrambe pubblicate nei primi anni Settanta, *Questo muro* di Fortini (1973) e *Il muro della terra* (1975) di Caproni sono due fra le opere più importanti del secondo Novecento italiano, di importanza ancora maggiore se si considera il profondo intreccio che lega, soprattutto in Fortini, dimensione storica e tempo individuale, tradizione letteraria e asciutta cronaca del presente («Il mio verbo è al presente»²¹; «Il verbo al presente porta tutto il mondo»²²). L'uno e l'altro muro rimandano infatti alla *Commedia*: «Questo muro» è citazione dal XXVII del *Purgatorio*, dove sta a indicare le fiamme che separano Dante da Beatrice; «il muro della terra» è invece quello della città di Dite, costeggiato da Dante e Virgilio nel canto X dell'*Inferno*. Il senso riposto nei titoli, sintesi efficaci di un pensiero cieco e privo di sbocco definitivo, trova conferma per Fortini nella lirica eponima:

Il nero del muro incontra la mano aperta.
Questo muro è tra il vero e la mano.
Il muro è ferro aria tempo.
Una voce chiama al di là dal muro²³.

Mentre la dialettica passato-presente di cui il muro è allegoria si carica per Fortini di tensione utopica, in linea con una lettura marxistico-teologica (Mengaldo²⁴) della storia, Caproni sembra condurre la sua riflessione sulla scorta della meditazione agostiniana sul *tempus animi*²⁵, ora declinandola ironicamente (*Dopo la notizia*: «Lo scemo / che ogni volta correva incontro alla corriera, a aspettare / – diceva – se stesso, andato / a comprar senno [...] là dove agostinianamente / più non cade tempo»²⁶), ora spingendola all'exasperazione:

Ho provato anch'io.
 È stata tutta una guerra
 d'unghie. Ma ora so. Nessuno
 potrà mai perforare
 il muro della terra²⁷.

Così, nell'apparente rassegnazione davanti a questa *impasse*, la poesia caproniana si avvicina a quella dell'ultimo Raboni, che sul tema torna con insistenza proprio a partire da *Ogni terzo pensiero*:

Non di questo presente ora bisogna
 vivere – ma in esso sì: non c'è modo,
 pare, d'averne un altro, non c'è chiodo
 che scacci questo chiodo. [...]
 [...]
 [...] La mente
 infortunata non ha altra fortuna,
 dunque, che nel pensiero? [...]
 (*Non di questo presente ora bisogna* 1-4 e 9-11, OTP)

[...] Lentamente come
 risucchiati all'indietro da un'immensa
 moviola ogni cosa riavrà il suo nome,
 [...]
 [...] È un pezzo che la mente
 sa che dove c'è arrosto non c'è fumo
 (*Dopo la vita cosa? ma altra vita* 5-8 e 10-11, QT)

[...] e invece so solo che più niente
 ci mancherà, che nessuna ferita
 potrà più suppurare, che il presente
 prima o poi ce la farà, avrà partita
 vinta... [...]
 (*Ospite, io, loro, o loro miei* 5-9, QT);

per volgere, con le *Rappresentazioni della croce* (36. *Pilato*: «mi fa orrore / questa sacra ossessione del futuro, io che non voglio averne») e compiutamente in *Barlumi di Storia*, a uno sguardo più fermo davanti al «thriller dell'Eternità»²⁸. Finalmente riconoscendo alla poesia la dignità di dar corpo alla memoria individuale, Raboni ne legittima anche il compito politico. Così nella lirica conclusiva della raccolta:

[...] e noi
 davanti agli occhi non avremo
 che la calma distesa del passato
 da ripassare senza fretta
 [...]
 tutto, finalmente, senza futuro.
 (*Si farà una gran fatica, qualcuno* 4-7 e 15, BDS).

Tale angosciosa rivelazione è spesso associata a immagini di luce, quasi a dire che il manifestarsi del tempo per la sua vera natura avvenga per folgorazioni, *barlumi* appunto. Sottratto alla grazia del buio, «blando // aceto che si spande nella gola / sitibonda»²⁹, per ancora esporsi all'«acuminata / cuspidè della luce», l'io è restituito alla vita con la stessa violenza del neonato, strappato «ciecamente / dalla madre per nascere»³⁰:

[...] leggeva
 [...]
 l'indegna
 di me e stanca mia vista che si inneva
 per troppa *luce* e va a picco se regna
 o incombe la notte. Però solleva
 dubbi la *mente*, subito [...]
 (*«Ricevitoria del lutto»*, leggeva 1-6, QT)

[...] Chi si sogna
 vivo coi suoi morti forse non è
 vivo che lì, nel sogno, e non bisogna
 svegliarlo – non ancora, non finché
 fuori, nella luce, c'è quella macina che stride,
 quella lamiera che abbacina.
 (*Ospite, io, loro, o loro miei* 9-14, QT)

[...] Ma la ignora
 poco dopo, svegliandosi, la *mente*
 infantilmente avida di *luce*
 per rituffarsi impavida nell'orrida
 dolcezza del presente
 (*La casa di campagna dove leggere* 8-12, QT)

[...] si raggomitola in nuce
 la vita e più al cuore non manda i tetri
 lampi delle sue paillettes, dei suoi vetri
 colorati. [...]
 (*Smessa la sontuosa porpora i vetri* 5-7, QT)

[...] Sta' buono, mi ripeto,
 dimentica per sempre la fatica
 di crescere, di chiamarti, l'antica
 fissazione di resistere all'impeto

della luce [...]
(Farsi radice, stipite, reliquia 9-13, QT)

[...] nell'arsura
 atroce degli intervalli, aspettando
 che quel buio tornasse come un balsamo
 su un'ustione che cominciai a pregare
 come [...]
 ogni volta che per troppo silenzio
 o *troppa luce* il cuore si contorce
 ignominiosamente. [...]
(Nell'ora, ormai, della cenere 47-54, QT).

E ancora, nella raccolta successiva:

Questa smania, anzi mania della luce
 non è, diciamolo, un buon segno
 a confrontarlo con la gioia
 d'un tempo, quando la vita fluiva
 più copiosa, più libera per grazia
 del buio. [...]
(Questa smania, anzi mania della luce 1-6, BDS).

Lo *choc* del risveglio, e dunque il congedo dai morti, è suscitato dall'imperativo richiamo al presente, ossequio ai «mesti richiami dell'ostinata // coscienza»³¹, di modo che a manifestarsi, nel passaggio da una all'altra dimensione, è una vera e propria crisi della presenza, «momento in cui si concretizza la possibilità dell'impossibilità di esserci nel mondo e nella storia»³².

Il tema della luce, centrale nella speculazione e nell'esegesi biblica, la cui influenza sulla poetica di Raboni è indubbia, impedisce tuttavia di connotare soltanto negativamente il nesso *luce-mente*. Altrove si legge infatti:

Si preferirebbe, qui, che morissi
 più avanti – non adesso che la luce
 è così scialba e tenera [...]
 [...]
 [...] Luce
 da buio o luce da luce e per quanto
 tempo d'anni o minuti [...]
(Si preferirebbe, qui, che morissi 1-3 e 8-9, OTP)

Cerco qualche volta di immaginare
 la felicità, mia e dei morti, e mi sembra
 che sia la vita. Forse perché chiare
 nella luce che già un po' s'insettembra
 sono adesso le cose e a meno amare
 vertigini trascina [...]
(Cerco qualche volta di immaginare 1-6, OTP)

[...] E adesso che disimpigliandosi
 dai rovi del sonno gradatamente
 l'incubo svanisce vedo che niente
 è poi così atroce, che è come quando
 scivoli sopra l'acqua nell'incanto
 del sole [...]
 (*Si va nell'ombra o è l'ombra che ci* 5-10, QT).

Messo davanti al mistero della grazia divina, l'intelletto si prova comunque nella risoluzione di un *busillis* indecifrabile. L'ossessivo ragionare sui paradossi di fede è d'altronde considerato dalla tradizione mistica negativa il più alto fra gli esercizi spirituali. Se nelle lettere paoline a Timoteo è scritto che «Dio abita in una luce inaccessibile» i *Sermoni tedeschi* di Meister Eckhart³³, come più avanti le riflessioni di Kierkegaard³⁴, fanno leva proprio sulla natura paradossale di questa e simili affermazioni per dimostrare l'ineffabilità e al tempo stesso la necessità profondamente umana della ricerca spirituale.

Stretto nel paradosso del tempo come eterno riproporsi dell'Uguale, il soggetto assume una postura che oscilla tra il disincanto popolare e la tragica consapevolezza, atteggiamenti incarnati a pieno dalla figura di Münchhausen. Realmente esistito e fatto poi protagonista di avventure bizzarre da Rudolf Erich Raspe, il barone riunisce in sé il reale e il fittizio, la vita e la favola, in un rapporto non dissimile da quello che lega Raboni all'io lirico di *Quare Tristis*. Ed è in effetti a se stesso che questo io si rivolge con benevolenza, quando invita il barone Giovanni a sottrarsi alla ciclicità della sua condizione, contrappasso per la sua ostinata elucubrazione. L'esordio poetico di Munchhausen non risale però al sonetto in esame: con il nome dell'inverosimile personaggio ci si rivolge, nella *Beltà zanzottiana* (1968), al mondo, affinché «esista buonamente» e dipani le assurde contraddizioni che stanno alla radice del rapporto tra soggetto e realtà³⁵. Il tono sarcastico e puerile con il quale Zanzotto mitiga i propri tormenti, declinandoli in una canzonatoria indulgenza, è assunto da Raboni nei confronti di se stesso e, soprattutto, della sua poesia: Munchhausen diviene allora l'atto dissennato della scrittura, impresa tanto folle quanto inderogabile. È ancora Zanzotto ad affermare:

Noi siamo Münchhausen, lo è la realtà; la poesia si può dire metafisica in quanto *urta sempre con il limite*, ma non accentua il lato metafisico in sé. Forse introduce, come spesso avviene, una nota metafisica nella fisicità, un senso di *sospensione interrogante* [...]: la mia poesia è nel segno della fiducia, un po' alla Münchhausen, in un'operazione priva di qualsiasi garanzia³⁶.

Che Raboni sia spinto alla lirica dallo stesso desiderio di cozzare con *il limite* della fisicità lo conferma l'opera poetica intera e particolarmente la sua produzione sonettistica, la nevrosi della forma chiusa testimoniando ora la volontà di saggiare la durezza, ora di scoprire la fragilità del reale.

Il componimento si chiude con una terzina oscura, ambigua nel significato e di atmosfera quasi barocca. Nell'invito a darsi pace, a serbare «la mente / fragile e pura come un vetro ai mille / gonfiori impercettibili del vetro», il poeta evoca un immaginario prezioso, certo legato alla tradizione simbolista, ma di nuovo riconducibile all'universo religioso, dove la limpidezza del vetro è associata alla luce divina, che riverbera nella materia più fine: si pensi al *Paradiso* dantesco (significativamente al canto III: «Quali per vetri trasparenti e tersi...» e all'intero XXXIII) e, in generale, al *topos* della trasparenza nella tradizione cristiana. La purezza del vetro, qui sta lo scarto ossimorico della metafora, è tale in forza dei «gonfiori impercettibili» da cui essa origina, a significare l'impossibilità di dar «partita vinta» alle illusioni della luce. Il vetro è d'altra parte in Raboni figura stessa della poesia, come l'autore chiarisce nell'*Autoritratto*:

Mi sembrava che una poesia fosse un vetro attraverso il quale si potevano vedere molte cose – forse tutte le cose [...] un vetro che stesse in mezzo, che mi isolasse, mi difendesse. I giochi erano al di là del vetro, mentre io ero al di qua [...]. Di ogni poesia avrei voluto fare un osservatorio difesissimo e trasparente per guardare la vita – forse, per non viverla. Naturalmente, *la storia di quella che io considero adesso la mia poesia comincia dopo; comincia, immagino, proprio con la negazione, con la rinuncia a questa trasparenza*³⁷.

Difficile dire se davvero il sonetto chiami alla rassegnazione e non invece, per il solo fatto di essere stato composto e pubblicato, all'oltraggio: certo il poeta, come a suo tempo Proust, vuol fare di esso lo «strumento ottico» attraverso il quale allontanarsi e filtrare la realtà.

Se per gran parte delle poesie raccolte in *Quare Tristis* la forma chiusa permette a Raboni di muoversi tra poesia e biografia, temperando l'urgenza confessoria e insieme lasciandola emergere senza ulteriori travestimenti o correlativi (la stessa maschera-sonetto entra in crisi con *Svegliami, ti prego, succede ancora*³⁸, per scomparire del tutto in *BDS*), nel sonetto di Münchhausen si innesca un diverso genere di polarità. A opporsi non sono infatti prospettiva eventuale e assoluta, impulso confessorio e volontà di «raffreddamento di una materia che si ritiene ancora incandescente»³⁹, quanto piuttosto le categorie spazio-temporali attraverso le quali è solitamente registrata l'esperienza. Lo sciogliere e sovrapporsi delle dimensioni presente e futura, entrambe annichilite dall'incapacità dell'io di imporsi su di esse, detronizza il soggetto costringendolo ad abbandonare la ragione per cercare nelle stelle i segni cui fare affidamento. L'illusione ottica suggerita dal vetro è allora condizione privilegiata per l'accesso in un territorio inesplorato e altrimenti precluso allo sguardo umano, sentiero imboccato solo a partire da quell'angosciata coscienza del limite che è il dazio obbligatorio per il passaggio alla vita autentica.

La monotonia è uno dei segni di riconoscimento dell'iniziazione. Essa fa terra bruciata nello spazio della storia, ma al tempo stesso, batte alla porta con forza sempre cre-

scente e carica d'allarme – annunciando eventi futuri a partire dalla dimensione metastorica. È questo il terribile gioco di alternanze *al muro del tempo* [...]; la strada da percorrere conduce al di là del punto zero, conduce oltre la linea, oltre il muro del tempo e attraverso di esso. La prossimità della morte modifica spazio e tempo. È da supporre che entrino in gioco altre grandezze, quelle astronomiche ad esempio [...]. Il nuovo splendore è più sottile, il suo raggio penetra più a fondo nel cosmo, attraversa anche il velo della materia: che il bagliore sia divenuto ora assai forte, a un dipresso intollerabile è cosa manifesta. Il piano, con la sua intelligenza che penetra e divide la sua somma di esperienze storiche e tecniche, acquista carattere di provocazione... conduce in territori ove la ragione, considerata come umano intelletto, dovrebbe dire: qui la ripulsa è troppo forte⁴⁰.

Così scrive Ernst Jünger in *Al muro del tempo*, opera il cui stesso titolo suggerisce un'affinità con le riflessioni sollevate fin qui dalla poesia. Se non è possibile stabilire un preciso rapporto tra i due testi (uscito in traduzione italiana nel 1965, Raboni non vi farà mai cenno), il saggio di Jünger dà comunque ragione della necessità, per il poeta come per il lettore, di perseverare nell'«arrampicarsi sul muro / del presente».

NOTE

¹ J.C. Vegliante, *Nel lutto della luce, Poesie 1982-1997*, traduzione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 2-3: «E, il mattino, che impazienza / che piccola febbre / piccola e fiera e affilata / proprio sotto le costole, freccetta / che mi distrae da quanto non succede / più qui dove tu dormi / indifferente e mi aiuta a rifare / a ritroso il cammino / di ieri (di domani) [...]».

² Per tutte le citazioni dalle poesie di Raboni a seguire, il riferimento è G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco e con un saggio introduttivo di A. Zanzotto, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2006 (QT, p. 960).

³ S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 306-17. Nella stessa sede d'altronde il poeta precisa «Anche se mi fa un po' ridere parlare di Petrarca per questi versi così tormentati» (p. 315).

⁴ Cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit.: *Borghesi come tanti allora, amanti* (OTP, p. 822); *Non di questo presente ora bisogna* (OTP, p. 823); *Senza desideri, senza speranze* (OTP, p. 824); *Gioia mite e ultima, mite febbre* (OTP, p. 825); *Essere... essere, sì, intimi, nel cuore* (OTP, p. 826); *Più la gente che c'era se ne va* (QT, p. 945); *Fra l'Anschluss e la notte dei cristalli* (QT, p. 955).

⁵ Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen, altrimenti noto come Barone di Münchhausen (1720-1797), militare tedesco e personaggio del romanzo *Le avventure del barone di Münchhausen* (1785) di Rudolf Erich Raspe. Il vero Barone era infatti noto per le sue gesta bizzarre: tra queste, l'essersi salvato dalle sabbie mobili tirandosi su per i propri stessi capelli. Di qui, per antonomasia, la sua evocazione in situazioni paradossali, nonché l'omonima sindrome, afflitto dalla quale il paziente si finge malato per ricevere attenzioni straordinarie da medici e familiari.

⁶ F. Fortini, *Sulla metrica e la traduzione*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2003, p. 803.

⁷ A. Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici» 9, (1975), pp. 1-30.

⁸ Per le influenze dantesche nella lirica raboniana cfr. C. Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», lug./dic. 2002, pp. 389-421.

⁹ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Il più freddo anno di grazia* (NGS), p. 557.

¹⁰ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Mai davvero felice e mai del tutto* (BDS), p. 1206.

¹¹ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Mai avuto, io, il doppio dei tuoi anni* (BDS), p. 1211.

¹² *Incipit* simile ha il sonetto monoblocco di Fortini, *Vice veris* (F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Oscar Mondadori, 2014, p. 37) cui il presente si avvicina anche per alcune costanti lessicali: «Mai una primavera come questa / è venuta sul mondo..».

¹³ Cfr. R. Zucco, *Apparato critico* a Raboni, *L'opera poetica* cit. p. 1718.

¹⁴ Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni* cit., p. 410. Ivi sono segnalati anche i passi della *Commedia* cui la studiosa si riferisce: «Freddo animale / CHE CON LA CODA PERCUOTE LA GENTE (*Purg.*, IX 5-6 [che pure prelude ad un sogno profetico]) «Spene – diss'io – è uno attender certo / de la gloria FUTURA... Da molte stelle mie vien questa LUCE; / ma quei DISTILLÒ nel mio cor pria» (*Par.*, XXV 67-72)».

¹⁵ E. Montale, *Dora Markus*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1984, II 29-30, segnalato anche da Zucco in apparato al Meridiano. Si noti anche l'assonanza a seguire: *distilla veleno una fede feroce - veleno distilla la sua coda di luce*.

¹⁶ Sull'ottusa caparbia di Zaccheo cfr. anche Montale, *Da Zaccheo* (*Diario del '71*, in Montale, *Tutte le poesie* cit., «Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro / per vedere il Signore se mai passi. / Ahimè, non sono un rampicante ed anche /| stando in punta di piedi non l'ho mai visto»).

¹⁷ A. Cortellessa, *Giovanni Raboni: L'osso senza carne della parola*, «Poesia», XII, 126, marzo 1999, pp. 32-40.

¹⁸ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Tanto difficile da immaginare* (QT), p. 943: «una membrana / segreta, tesa nel buio a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome...».

¹⁹ Cfr. su tutti, *Merigiare, pallido e assorto; Forse un mattino, andando in un'aria di vetro; Non chiederai la parola, che squadri da ogni lato*, in Montale, *Tutte le poesie* cit.

²⁰ A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di A. Sozzi Casanova; introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1981.

²¹ Fortini, *Il presente*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 328.

²² Fortini, *Il falso vecchio*, in Id., *Tutte le poesie* cit. p. 347.

²³ Fortini, *Questo muro*, in Id., *L'ospite ingrato secondo*, in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1086.

²⁴ Cfr. P.V. Mengaldo, Prefazione a F. Fortini, *Questo muro*, Torino, Einaudi, 1973.

²⁵ Cfr. Agostino, *Confessiones* XI, 18-20: «Quoquo modo se itaque habeat arcana praesensio futurorum, videri nisi quod est non potest. Quod autem iam est, non futurum sed praesens est. Cum ergo videri dicuntur futura, non ipsa, quae nondum sunt, id est quae futura sunt, sed eorum causae vel signa forsitan videntur, quae iam sunt; ideo non futura, sed praesentia sunt iam videntibus, ex quibus futura praedicantur animo concepta. Intueor auroram: oriturum solem praenuntio. Quod intueor, praesens est, quod praenuntio, futurum; non sol futurus, qui iam est, sed ortus eius, qui nondum est; tamen etiam ortum ipsum nisi animo imaginari, sicut modo cum id loquor, non eum possem praedicere. Sed nec illa aurora, quam in caelo video, solis ortus est, quamvis eum praecedat, nec illa imaginatio in animo meo; quae duo praesentia cernuntur, ut futurus ille ante dicatur. Futura ergo nondum sunt, et si nondum sunt, non sunt, et si non sunt, videri omnino non possunt; sed praedici possunt ex praesentibus, quae iam sunt et videntur [...]. Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio». trad. it. «Qualunque sia la natura di questo arcano presentimento del futuro, certo non si può vedere se non ciò che è. Ora, ciò che è, non è futuro, ma presente, e così, allorché si dice di vedere il futuro, non si vedono le cose, ancora inesistenti, cioè future, ma forse le loro cause o i segni, già esistenti. Perciò si vedono non cose future, ma cose già presenti al veggente, che fanno predire le future immaginandole con la mente. [...] Se osservo l'aurora, preannuncio la levata del sole. L'oggetto della mia osservazione è presente; quello della mia predizione, futuro: non futuro il sole, che esiste già, ma la sua levata, che non esiste ancora. Però non potrei predire nemmeno la levata senza immaginarla dentro di me come ora che ne parlo. Eppure né l'aurora che vedo in cielo è la levata del sole, quantunque la preceda, né lo è l'immagine nel mio animo: queste due cose si vedono presenti, per poter definire in anticipo quell'evento futuro. Dunque il futuro non esiste ancora, e se non esiste

ancora, non si può per nulla vedere; però si può predire sulla scorta del presente, che già esiste e si può vedere [...]. Un fatto è ora limpido e chiaro: né futuro né passato esistono. È inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo e non le vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione, il presente del futuro l'attesa».

²⁶ G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983, p. 377.

²⁷ Caproni, *Anch'io*, in Id. *Tutte le poesie* cit., p. 343.

²⁸ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Li rivedrò, mi rivedranno, loro* 15 (UV), p. 1345.

²⁹ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Grazie, sento a volte che dico quando* 4-6 (QT), p. 953.

³⁰ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Come uno che sta sognando e sa* 10-11 (QT), p. 829.

³¹ Raboni, *L'opera poetica* cit., *Stare coi morti, preferire i morti* 8-9 (QT), p. 952.

³² E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Borin-ghieri, 2007, p.73.

³³ Cfr. Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 1987: «Ich sage wahrlich: Eben dieses Licht begnügt sich nicht mit der Eigenhaftigkeit der fruchtbaren Beschaffenheit der göttlichen Natur. Ich will noch mehr sagen, was noch wunderbarer lautet: Ich sage in guter Wahrheit, dieses Licht begnügt sich nicht mit dem einfachen stillstehenden göttlichen Wesen, das weder gibt noch nimmt, sondern es will wissen, woher dieses Wesen kommt, es will in den einfachen Grund, in die stille Wüste, wohin nie etwas Unterschiedenes, weder Vater noch Sohn noch heiliger Geist, gedrungen ist; in dem Innigsten, wo niemand heimisch ist, da begnügt es sich in einem Licht und da ist es einiger als in sich selbst; denn dieser Grund ist eine einfache Stille, die in sich selbst unbeweglich ist» trad. it. «Io dico in verità che a questa luce non basta neppure l'unicità del fecondo seno della natura divina. Voglio dire ancora qualcosa di più, che suonerà ancor più stupefacente: dico nella eterna e sempre permanente verità che a questa luce non basta l'essere divino unico, impassibile, che non dà né riceve: essa vuole sapere da dove questo essere provenga; essa vuole penetrare nel semplice fondo, nel silenzioso deserto, dove mai ha gettato uno sguardo la distinzione, né Padre né Figlio né Spirito santo. Nella interiorità più profonda, dove nessuno è in patria, là trova soddisfazione questa luce, e là essa è in una interiorità più profonda di quanto sia presso se stessa. Infatti questo fondo è un semplice silenzio, immobile in se stesso». Cfr. anche S. Franck, *Paradossi*, Brescia, Morcelliana, 2009: «Dio abita in una luce cui strada non conduce: / Chi luce non diventa, non lo vede in eterno» (I, 72).

³⁴ La fede, secondo il filosofo danese, ha in sé connaturato il paradosso, inteso come condizione adamitica e perciò umana. Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, traduzione di F. Fortini e K. Montanari Guldbrandsen; introduzione di F. Jesi Milano, Mondadori, 2003, p. 80: «Das Etwas, das ich bin, das ist gerade ein Nichts. Das gewährt mich eine hohe Befriedigung, meine Existenz auf dein kritischen Nullpunkt zu halten, zwischen Kälte und Wärme, zwischen Weisheit und Albernheit, zwischen Etwas und Nichts, als ein bloßes *Vielleicht*» trad. it. «Ciò che io sono è un nulla; questo mi procura la soddisfazione di conservare la mia esistenza al punto zero, tra il freddo e il caldo, tra bene e male, tra la saggezza e la stupidaggine, tra qualche cosa e il nulla come un semplice forse».

³⁵ A. Zanzotto, *Al mondo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 267. La figura del barone compare anche in clausola a una poesia del poeta lombardo Luciano Erba (*21 aprile*, in L. Erba, *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi, 1989). La lirica è tra le più famose e antologizzate della raccolta, insieme con *Oltranza oltraggio*; di quest'ultima è forse memoria il poliptoto «puro-pura» di cui si è detto precedentemente (v. 1 «Salti saltabecchi friggendo puro-pura», p. 233).

³⁶ A. Zanzotto, Intervista in A. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 147-61.

³⁷ G. Raboni, *Autoritratto 2003*, a cura di P. Valduga, Milano, «Almanacco dello Specchio» Mondadori, 2006.

³⁸ G. Raboni, *L'opera poetica* cit., *Svegliami, ti prego, succede ancora* (QT), p. 997.

³⁹ F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2008.

⁴⁰ E. Jünger, *Al muro del tempo*, Roma, Giovanni Volpe Editore, 1965, pp. 170-76.

Tavola delle abbreviazioni

BDS = *Barlumi di storia*
 NGS = *Nel grave sogno*
 OTP = *Ogni terzo pensiero*
 QT = *Quare tristis*
 UV = *Ultimi versi*

Bibliografia delle opere citate

- Agostino, *Confessioni*, introduzione C. Mohrmann, traduzione C. Vitali, Milano, BUR, 2006
- D. Alighieri, *Commedia. Paradiso*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999
- A. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982
- G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1983
- Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 1987
- F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2003
- F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Oscar Mondadori, 2014
- E. Jünger, *Al muro del tempo*, Milano, Adelphi, 2000
- S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, traduzione di F. Fortini e K. Montanari Guldbrandsen; introduzione di F. Jesi, Milano, Mondadori, 2003
- A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di A. Sozzi Casanova; introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1981
- E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1984
- G. Raboni, *Autoritratto 2003*, a cura di P. Valduga, Milano, «Almanacco dello Specchio» Mondadori, 2006
- G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2006
- J.C. Vegliante, *Nel lutto della luce, Poesie 1982-1997*, traduzione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 2004
- A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011

Bibliografia critica consultata

- A. Cortellessa, *Giovanni Raboni: L'osso senza carne della parola*, «Poesia», 126, marzo 1999, S. 32-37, pp. 32-40
- C. Di Franza, *Suggerimenti danteschi nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», lug./dic. 2002, pp. 389-421
- F. Magro, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, «Studi novecenteschi», 2007 (73), 311-44
- F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2008
- A. Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici» 9, (1975), pp. 1-30
- N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000
- R. Zucco, *Introduzione al Meridiano G. Raboni, L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2006, pp. XXII-LXIV

riarsi», probabilmente ripreso dal canto XVI dell'*Amedeida* di Chiabrera, in cui designa appunto il respiro di un demonio: «Più non diss'egli, e fe' cotal mirarsi / Che turba altrui con la terribil vista, / E con fetidi fiati arsi e riarsi / Ammorba attorno, e tutta l'aria attrista»³⁶ (strofa XXXII). Se consideriamo inoltre che la palude stigia è chiamata da Virgilio «schiuma antica» (*Inf.* IX 74), e che la schiuma, metafora di volatilità, è presente – come abbiamo visto nella nota 32 – nello stesso canto dei ladri, l'uso del termine «schiuma» al v. 5 potrebbe non essere neutro ma motivato appunto dalla rete di riferimenti infernali. Per l'immagine di 'fiati' provenienti dall'oscurità, si vedano QT I, 2 «con che povero fiato / mi chiamate (...) come foglie sul lato / dell'ombra» e III, 26: «il fiato del buio sul collo».

v. 9 *fra orecchio e mente affiora*: il verbo 'affiorare' in sede di rima si trova anche in I, 2 «con quanta pena affiorano (...) le voci che ho tanto amato!». Il tassello determinante per lo scioglimento dell'enigma non si presenta né come percezione sensibile («orecchio») né come conoscenza intellettuale («mente»), ma come vera e propria 'emersione'. Al momento liminare del passaggio al sonno si aggiungono ulteriori pieghe: una zona anfibia – certamente *analogon* della «membrana / segreta» del sonetto incipitario – che non viene specificata se non nella sua caratteristica primaria, ovvero l'«essere-fra». Cfr. QT I, 1 «fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome...».

v. 10 *un'aggiunta impercettibile*: quella che sarà specificata in *explicit*, cioè l'articolo che trasforma gli aggettivi del v. 1 in «sostantivi». L'aggettivo 'impercettibile' indica la piccolezza dell'«aggiunta»³⁷, ma anche una certa superfluità sensoriale (così come già individuata al v. 9): lo stimolo sonoro è stimolo interiore, la comunicazione coi morti non è suscettibile di indagine tramite i sensi. Cfr. QT I, 18 «serba la mente / fragile e pura come un vetro ai mille / gonfiori impercettibili del vetro».

vv. 10-12 *come / da sempre...ritrovato*: cfr. QT III, 14: «non ci fosse che qualcuno / che ci conosce bene, non importa / se vivo oppure no, che ci sopporta / per quel che siamo, che prevede uno / per uno i nostri sbagli e li perdona / da prima, da sempre, che ci perdona...». Sembrerebbe proprio che si tratti di un'emersione inconscia – l'inconscio essendo senza tempo, senza storia³⁸: un affioramento memoriale accostabile, non solo per la tipologia del ricordo, alla fenomenologia del nome ritrovato di Madame d'Arpajon in *Sodome et Gomorrhe*³⁹. Per il 'nome', cfr. ancora QT I, 1, ma anche III, 8 «sapendo / che in nessun luogo è scritto né si scrive / il nome d'una sillaba che ti hanno / nascosto nel cuore» e III, 25, in cui «dopo la vita (...) ogni cosa riavrà il suo nome».

Il confronto con il sonetto che precede quello in esame presenta altri punti di interesse e forti legami, tra cui la presenza dei verbi 'dimenticare' e 'ricordare': «quando le avrai dimenticate / tutte o (in fondo è lo stesso) ricordate /

tutte, le parole, sarà più semplice». In III, 8 l'io esorta se stesso a rinunciare alla ricerca del «nome» mentre è in vita: una rivelazione (eventuale) potrà avvenire «solo quando ti vorranno / silenziosamente di là» e – sempre sulla linea di una svalutazione della conoscenza sensibile – da parte di «mute, invisibili labbra». In III, 9, invece, il senso emerge: si tratta di una conoscenza che «affiora» dall'interno e non risulta, come già detto, da percezione o da ragionamento. Una tale acquisizione, che porterà allo stato di serena pienezza del v. 14, è caso raro nell'intera produzione raboniana. Diametralmente opposto è, per esempio, l'esito di una situazione pure analoga, come abbiamo già avuto modo di vedere, in *Anagramma* (ATCS), in cui la soluzione dell'enigma era ottenuta solo in apparenza, per poi svanire e disperdersi in molteplici altre soluzioni, lasciando l'io ad arrovellarsi sul significato della sua memoria acustica.

vv. 12-13 *e se ora...sostantivi*: il sonetto sembra mimare il progressivo predominio della logica onirica sulla logica diurna – in altre parole, lo scivolamento nel sonno. A partire infatti dal movimento analogico tra «nome» e «sostantivi», quasi una libera associazione nella non lucidità del momento liminare, la qualità di 'sostantivo' viene estesa indefinitamente. È questo comunque il massimo che Raboni concede alla resa mimetica dei meccanismi dell'inconscio: nonostante le numerose situazioni di sogno della sua poesia, la sintassi non viene mai scardinata in favore di catene asignificanti o scrittura automatica⁴⁰. Il legame tra «nome» e «sostantivi» – evidenziato dalla comune posizione in sede di rima – apre a più possibilità di lettura. In primo luogo, fare come se «non ci fossero più che sostantivi» è la chiave per estrapolare il significato dall'iniziale «più morti che vivi» (come avviene appunto al v. 14). In secondo luogo, se l'effettiva relazione tra «nome» (che al v. 11 è utilizzato nel senso di nome proprio, come suggerisce anche il rimando proustiano) e «sostantivi» (più larga categoria morfologica) è di iponimia, a fondamento dell'analogia sta comunque il fatto che il «nome», parola rivelatrice della «verità originaria del proprio essere⁴¹», che – come detto precedentemente a proposito di III, 8 – l'io attende dai morti, coincide con il senso probabilmente più profondo da reperire in «sostantivi», etimologicamente *substantia*. Per cui, introdurre una condizione in cui tutto sembra essere sostantivo equivale a riconoscere che le parole provenienti dai morti non dicono che la sostanza delle cose, la loro essenza – proprio quel «nome d'una sillaba che ti hanno / nascosto nel cuore». In ultimo, potremmo leggere nel v. 14 anche un'allusione a tutti i nomi dei morti, dimenticati e ritrovati.

vv. 9-13: questi versi danno luogo a più ambiguità sintattiche: innanzitutto, il «come» del v. 10 può essere riferito sia a «da sempre, da prima del tempo», sia a «un nome». Secondo quest'ultima opzione, che sembra essere più probabile data la scelta della punteggiatura che non isola le determinazioni temporali dal soggetto della frase («come / da sempre, da prima del tempo un no-

me»), l'emersione dell'«aggiunta impercettibile» viene paragonata a quella di un nome perduto nella memoria. Se quest'«aggiunta» si rivela essere l'articolo 'i' che permette di sciogliere l'enigma del messaggio dei trapassati, viene nondimeno posta una relazione forte tra «nome» e «sostantivi». Altra ambiguità sintattica è costituita da «e se ora / non ci fossero più che sostantivi», da leggere come l'apparente protasi di un periodo ipotetico poi interrotto, oppure, come suggerisce Zucco, da ricondurre alla dipendenza logica dal «come» del v. 10⁴².

v. 14 – *i morti, i vivi, più i morti che i vivi*: compimento graduale della *correctio*, il modo di dire che apriva il sonetto si carica di senso in seguito all'aggiunta minima dell'articolo (la 'i' appunto). L'espressione «più i morti che i vivi» – e non è forse da escludere un'eco montaliana dalla seconda parte di *Notizie dall'Amiata*: «il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento / il vento che tarda, la morte, la morte che vive!» – riflette lo sbilanciamento percettivo e affettivo dell'io in favore dei propri morti. Si noterà che, a differenza di altri luoghi⁴³, l'orientamento totale verso i morti – coincidente in sostanza anche con un'accettazione della propria morte⁴⁴ – sia qui acquisizione serena e non travagliata, e forse proprio al riverbero di questa pacificazione va messa in relazione una forma più conciliata, che spicca nel macrotesto di QT proprio per gli equilibri e le simmetrie strutturali evidenziati nell'analisi formale – e in particolare per la funzione strutturante della circolarità che, come si è visto, coincide anche con la rettifica dell'iniziale errore di decodifica del messaggio ctonio da parte dell'io.

Il sonno, dunque, con cui in generale il soggetto di QT ha un rapporto altalenante⁴⁵, nonostante venga qui connotato come azzeramento delle funzioni vitali in un'ambientazione avernica, porta in ultimo a una pienezza del senso. È oltre «la riva del sonno» che un significato emerge «come / da sempre, da prima del tempo un nome / dimenticato e ritrovato», configurandosi inoltre come accesso a un passato rimosso: la regressione onirica rappresenta una possibilità di 'invertire' il corso del tempo⁴⁶, e il sonno è anticipazione della morte proprio in questo anticipare quel definitivo riavvolgimento del tempo in cui «lentamente come / risucchiati all'indietro da un'immensa / moviola ogni cosa riavrà il suo nome» (QT III, 25) – tutto verrà ricordato e restituito alla sua essenza originaria. Potremmo allora davvero leggere *Più morti che vivi...* come resoconto (estremamente riflessivo) del progressivo abbandono della logica diurna, un sonetto in cui lo scivolamento nel sonno coincide con un'adesione incondizionata ai propri morti – un sonetto conciliato dal sonno.

NOTE

¹ I testi sono citati da G. Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di R. Zucco, Torino, Einaudi, 2014, d'ora in avanti TP. Per i libri di Raboni citati verranno utilizzate queste sigle: CV = *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966; NGS = *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982; ATCS = *A tanto caro sangue*, Milano, Mondadori, 1988; OTP = *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993; QT = *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998; BS = *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002. I sonetti appartenenti alla raccolta QT saranno citati con un numero romano, che indica la sezione (I, III) del libro, e un numero arabo per la posizione occupata nell'ordine dei componimenti di ciascuna sezione. Mi riferirò inoltre, tramite la sigla OP, a *Opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006.

² TP, p. XVIII.

³ OP, p. 1641.

⁴ OP, p. 1645.

⁵ *Per nessuna ragione*, BS.

⁶ Si veda a proposito quanto contenuto in *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, a cura di G. Mazzoni, «Allegoria», IX, 25, 1997, pp. 141-46.

⁷ OP, p. 1645. Sono ben note le dinamiche di attrazione-repulsione nei confronti delle strutture tramandate che portano Raboni a determinate scelte prosodiche, sintattiche, lessicali e di rima, dunque su di esse mi soffermerò unicamente quando inerenti al testo che mi propongo di analizzare. Considerazioni complessive sul rapporto di Raboni con le forme chiuse e soprattutto con il sonetto si trovano in OP, in F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2006, e, in uno scenario più allargato, in N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.

⁸ In questo senso va anche la concezione 'artificiosa' che Raboni ha delle forme chiuse: esse sono appunto 'artificio', qualcosa che de-natura l'immediatezza dell'espressione soggettiva. Se la prima fase raboniana di «formalizzazione dell'informale» vedeva la forma come principio soggettivo di organizzazione di materiali empirici altrimenti caotici, la forma chiusa si erge nel secondo Raboni a oggettività reificata della tradizione, e l'apporto soggettivo è concepito in un certo senso come azione di dissesto.

⁹ OP, p. 1668.

¹⁰ G. Raboni, *I sogni della ragione dove nasce la poesia*, «Corriere della sera», 14 dicembre 2003.

¹¹ Allo psicanalista cileno, autore nel 1975 dell'importante volume *The Uncoscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* (trad. it. *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000), Raboni fa riferimento anche nel suo *Autoritratto 2003*, TP, p. XII.

¹² E infatti Raboni è solitamente ostile alle definizioni, all'«ineffabile e del tutto inservibile» idea di poesia, affermando, con un certo nominalismo, che «la poesia, in sé, non esiste – esiste soltanto, di volta in volta, e ogni volta inaudita, e ogni volta identica solo a se stessa, nelle parole dei poeti» (G. Raboni, *Parole, ritmi e immagini per costruire mondi*, «Corriere della sera», 3 febbraio 2004, cit. in Id., *La poesia che si fa. Critica e storia del Novecento poetico italiano 1954-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005).

¹³ Ma si potrebbe in ultimo assimilare la stessa «comunione dei vivi e dei morti», idea cardine di OTP e di QT, a una tematizzazione della logica onirica. «Non faccio più molta distinzione fra vivi e morti» – si esprime così Raboni nel suo *Autoritratto 2003* (TP, p. XVI), in direzione di un'abolizione di quella che agli occhi della logica diurna si presenta sempre come contraddizione, e può essere per questo solo 'immaginata', secondo il verbo-chiave che lega il sonetto finale di OTP e l'incipitario di QT.

¹⁴ Un'analisi di *Più morti che vivi...* è già stata presentata in forma orale al seminario «Per un commento a *Quare tristis*». Sono molto grata ai partecipanti per gli spunti e gli stimoli che mi hanno dato, così utili nella redazione di questo testo.

¹⁵ Limitando chiaramente il discorso ai sonetti. Una certa circolarità è infatti presente nel poemetto in coda a QT, *Nell'ora, ormai, della cenere*, data dalla ripetizione al v. 1 e al v. 97, terzo ultimo verso, del termine chiave 'cenere'.

¹⁶ «Non saprei spiegare perché ho alternato un po' queste due forme di sonetto, però sono per me molto diverse, nel senso che proprio la sentenziosità del distico finale mi comporta un

altro tipo di discorso, un altro modo di affrontare il tema, di svolgerlo, persino forse un altro tipo di moralità», OP, p. 1707.

¹⁷ Come nota anche Magro (*Un luogo...* cit., p. 358n), fra i sonetti di tipo inglese in QT l'unico caso di indipendenza sintattica del distico di chiusura è forse rinvenibile in III, 15, in cui i vv. 13-14 («si celebra al netto di ogni lamento / la cerimonia del disfacimento») sono preceduti dai due punti alla fine della quartina.

¹⁸ A riprova di questa 'funzione di disturbo' che Raboni affida al trattino in presenza del distico, si noti l'assenza di trattini nell'ultima terzina dei sonetti petrarcheschi della prima sezione.

¹⁹ Non si tratta chiaramente di un perfetto centro matematico, quanto più del verso di chiusura di quella che nel sonetto italiano è tradizionalmente la fronte.

²⁰ In accordo dunque con quella tendenza sottolineata da Magro a evitare gli endecasillabi canonici nell'attacco in modo da discostarsi da un «tono troppo esplicitamente legato ai modi alti della lirica» (*Un luogo...* cit., p. 213).

²¹ Si veda ad esempio: I, 10 («Stare coi morti, preferire i morti / ai vivi, che indecenza! *Acqua passata.*»); III, 20 («Si va nell'ombra o è l'ombra che ci viene / incontro, annunciata, inattesa, e inghiotte / quello che siamo? *Chi può dirlo.*»); III, 21 («Ma paura di cosa, abbi pazienza! / *Insensatezze.*»); III, 25 («ogni cibo apparirà sulla mensa / dov'era, sbiadito, senza profumo... / *Bella scoperta.*»).

²² Su questa caratteristica si sono espressi soprattutto Mazzoni (*La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, 1992, p. 277 sgg.) e, per evidenziarne la persistenza all'altezza delle raccolte di metrica chiusa, Magro, *Un luogo...* cit., p. 222.

²³ La prima parte della locuzione «via / via» è l'unica vera concessione che in questo sonetto Raboni fa al generale indebolimento della sede rimica, perseguito tramite la collocazione in punta di verso di particelle semanticamente deboli o vuote.

²⁴ Così come individuati da Magro (*Un luogo...* cit., pp. 216-18): rime tecniche e altri virtuosismi tesi a dare contropunte all'evidente e volontarissimo lavoro di Raboni contro la rima.

²⁵ Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo* cit., p. 100, in cui è inoltre presente un'ampia casistica di unificatori strutturali che ritornano nel sonetto del secondo Novecento.

²⁶ Sulla scorta di quella «riduzione dei confini della testualità» che Enrico Testa ha indicato come caratterizzante la poesia degli ultimi decenni del secolo scorso, cfr. E. Testa, «Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento», in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 148. In QT è facile trovare simili attacchi. Ne riporto alcuni esempi: I, 6 «Nella piazza? sul corso? Chi lo sa»; I, 9 «Caduto in A. O', certo, perché no?»; III, 4 «Quanti fossero i pioppi che importanza / può avere?»; III, 5: «Ci sono stato, non so quando»; III, 12 «Stanco della vita io? Non scherziamo»; III, 21: «Ma paura di cosa, abbi pazienza!»; III, 22 «Non so, non ancora, direi un quartiere».

²⁷ Per QT, si vedano ad esempio: I, 18 «tiene atrocemente duro»; III, 2 «senza vincitori / né vinti»; III, 10 «lì in quel segreto / di Pulcinella». Cfr. anche Magro, *Un luogo...* cit., pp. 220-21.

²⁸ Devo questi rimandi pascoliani a Francesca Latini.

²⁹ Per cui Zucco (OP, p.) rimanda a QT I, 17: «sulla frana del sonno». Ma si ricordi anche III, 20 «rovi del sonno».

³⁰ Magro, *Un luogo...* cit., p. 245.

³¹ Per le numerose immagini del traghettamento nelle raccolte poetiche raboniane, si veda C. Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», II, fasc. 2, 2002, p. 405-407.

³² È così nelle stesse Scritture (si veda ad esempio *Sap 5, 14*: «Quoniam spes impii tamquam lanugo est, quae a vento tollitur, / et tamquam spuma gracilis, quae a procella dispergitur, / et tamquam fumus, qui a vento diffusus est, / et tamquam memoria hospitii unius diei praeteriit») ma anche in *Inf. XXIV 51* – che a immagini bibliche appunto riconduce: «'Ormai conven che tu così ti spoltre' / disse 'l maestro; 'ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; / sanza la qual chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fumo in aere e in acqua la schiuma». Come vedremo, in *Più morti che vivi...* è contenuto un rimando esplicito proprio al XIX canto dell'*Inferno*.

³³ OP, p. 1727.

³⁴ Per quanto riguarda QT, I, 9 e III, 6, in cui il riferimento è anche al cognome. Si ricordi

inoltre la dedica a Giovanni Giudici portata dal sonetto III, 1 al momento della sua prima pubblicazione su «Hortus» nel 1995: «*per Giovanni, Giovanni*». Cfr. N. Tonelli, «*Con raccapriccio, come ogni anno, spio*»: appunti per cominciare un commento a Quare Tristis di Giovanni Raboni, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. Mattaruccio, M. Quaglini, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, Firenze, Franco Cesati, 2016, p. 394.

³⁵ G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in *Per Giovanni Raboni*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 43. Si confronti inoltre la caratterizzazione acustica della presenza dei morti con le parole usate da Raboni per descrivere la produzione poetica: lo stesso fare poetico sarebbe spinto dall'affiorare di un «fantasma sonoro» che «si impone a noi» (TP, p. XII), cui poi seguirebbe l'artigianato poetico vero e proprio.

³⁶ Di Chiabrera, in cui certamente Raboni individuava un modello di canzonetta (cfr. Raboni, *La poesia che si fa cit.*, p. 132), proprio nel 1998 la figlia Giulia dà alle stampe per Guanda un'edizione delle *Rime*.

³⁷ Come suggeritomi da Francesca Latini, sull'articolo 'i' nel senso di quantità minima potrebbe aver agito il ricordo di *Mt* 5, 18, in cui proprio la 'iota' è metafora di una modifica infinitesimale: «Amen quippe dico vobis: donec transeat caelum et terra, iota unum aut unus apex non praeteribit a Lege, donec omnia fiant».

³⁸ Così come sono gli stessi morti a non partecipare più al tempo storico. Si ricordino alcune delle numerose formule che Raboni utilizza per riferirsi ai defunti: «spariti / dal tempo», *O cari infinitamente...*(OTP); «esiliati / dal tempo», *Si preferirebbe qui...*(OTP); «sfrattati / dal tempo» QT I, 3.

³⁹ Cito il brano nella traduzione di Raboni: «Nel grande gioco a rimpiattino messo in atto dalla memoria quando si va in cerca di un nome, ciò che si verifica non è una serie graduale di approssimazioni. Prima non vediamo niente e poi, di colpo, compare il nome esatto, diversissimo da quello che ci sembrava d'intravedere. Non è stato lui a venire sino a noi. No, io credo piuttosto che, vivendo, noi non facciamo altro che allontanarci dalla zona in cui un nome è qualcosa di ben distinto; e che, grazie a un esercizio della volontà e dell'attenzione atto ad acuire il mio sguardo interiore, io avessi d'un tratto perforato la semioscurità e visto con chiarezza. In ogni caso, se fra l'oblio e il ricordo vi sono delle transizioni, si tratta di transizioni inconse. I nomi intermedi attraverso i quali passiamo prima di trovare il nome vero sono, infatti, nomi falsi, e non ci avvicinano per niente all'obiettivo. Spesso non sono neanche, in senso proprio, dei nomi, ma semplici consonanti, che non figurano nel nome ritrovato. D'altronde, il lavoro dell'intelletto che passa dal nulla alla realtà è talmente misterioso che, in fin dei conti, quelle consonanti false potrebbero essere delle pertiche protese verso di noi, in modo preliminare e maldestro, per aiutarci a ghermire il nome esatto. «Tutto questo, osserverà il lettore, non ci dice niente circa la scarsa compiacenza della dama in questione; ma poiché vi siete soffermato così a lungo, permettetemi, signor autore, di perdere un minuto di più per farvi notare quanto sia spiacevole che, giovani come eravate (o come era il vostro eroe, se non si tratta di voi), voi aveste già così poca memoria da non ricordare il nome d'una signora che conoscevate benissimo». È, in effetti, molto spiacevole, signor lettore. E più triste di quel che non crediate, quando vi si percepisca l'annuncio del tempo in cui nomi e parole spariranno dalla zona limpida del pensiero, e dovremo, per sempre, rinunciare a ripeterci i nomi delle persone che abbiamo meglio conosciute. È spiacevole, in effetti che già da giovani occorra tanta fatica per ritrovare nomi ben noti. Ma se questa infermità ci colpisse solo per nomi appena conosciuti, affatto naturalmente dimenticati, e di cui non ci si volesse affannare a ricordarsi, sarebbe un'infermità non priva di vantaggi. «E quali, di grazia?» Eh, signore, il fatto è che solo la malattia ci fa notare e capire e ci permette di scomporre i meccanismi che, altrimenti, non conosceremmo» (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1986, vol. II, pp. 788-90).

⁴⁰ Che, come nota Mazzoni (*Per una storia di Raboni*, «Allegoria», XVII, 49, 2005, p. 120), è tratto che distingue la ricerca formale di Raboni dallo sperimentalismo massicciamente presente nei poeti della sua generazione. Nel caso di QT si nota un'estrema 'riflessività' nei testi ad ambientazione onirica. In I, 14, è un io cosciente a confrontarsi con l'abolizione del principio di non contraddizione nel sogno («non sapendo chi di noi due era il figlio» ecc.), un io che da sveglio racconta il sogno; stessa cosa si può dire di III, 5: «Ci sono stato, non so quando (o è stato / l'altro, e io ero l'altro)». Ma il testo davvero emblematico in questo senso si trova in OTP, *Costruisce ostinato appartamenti*, in cui l'io elenca i meccanismi del pensiero notturno.

⁴¹ OP, p. 1734.

⁴² Proprio questa seconda soluzione sembra giustificata dall'uso che nella raccolta Raboni fa dei puntini di sospensione, praticamente sempre utilizzati in caso di frase lasciata in sospenso.

⁴³ QT I, 3: «Per quanti / siano i vivi che amo non saranno / mai tanti come loro, gli sfrattati / dal tempo»; I, 10: «Stare coi morti, preferire i morti / ai vivi, che indecenza!» e III, 18: «Chi si sogna / vivo coi suoi morti forse non è / vivo che lì, nel sogno, e non bisogna / svegliarlo», in cui l'adesione alla schiera dei trapassati è comunque velata dal dubbio – dubbio che già fu di CV, *La discussione sul ponte*: «Forse è questo / che dovrebbe sapere, da che parte / ci tirano le ombre, se bisogna / vivere con i vivi o con i morti».

⁴⁴ Si noti che i sonetti contigui a *Più morti che vivi*...insistono proprio sul tema dell'accettazione della morte: III, 8 «forse vivrai come si vive / prima d'essere morti, in pace, avendo / cognizione della vita»; III, 10 «forse so / che è proprio lì, in quella dolcezza attigua / alla morte ma da lei infinita / mente differente, lì in quel segreto / di Pulcinella che diventa lieto / il lento crepuscolo della vita / dei bambini. Sta' buono, mi ripeto, / dimentica per sempre la fatica / di crescere, di chiamarti, l'antica / fissazione di resistere all'impeto / della luce e dell'aria, pensa solo / a leccare ogni goccia del consolo».

⁴⁵ Da un lato, il sonno viene associato alla morte, caratterizzato come qualcosa che imprigiona (QT III, 20: i «rovi del sonno»); dall'altro, il sonno, tramite il sogno, è figura spazio-temporale della comunione dei vivi e dei morti. Raboni stesso si sofferma sul valore ambiguo del sonno nei libri di sonetti: in un'intervista del 1998, Stefano D'Ambrosio interrogava il poeta sui *Sonetti d'infermità e convalescenza* di OTP, in cui individuava la contrapposizione tra la negatività del momento del risveglio e la positività della notte come rifugio nel sogno, e dunque nella logica onirica. Raboni confermava la sua intuizione aggiungendo: «durante la malattia ci si rifugia nella notte e, quindi, nell'altra logica; e quando si è più o meno sani, invece, la notte e il sogno sono sentiti negativamente. Può darsi che questo sia anche un riflesso speculare, un rinnegare quello che succede durante la malattia, in cui prevale la logica notturna; il risanamento comporta un ripudio di questo. Forse nel nuovo libro [QT] si rimescolano» (G. Raboni, *Il sonetto come pensiero*, a cura di S. D'Ambrosio, «Poesia», XXIII, 248, 2010, p. 71). A complicare ancor di più il quadro c'è chiaramente anche il rapporto di ambivalenza nei confronti della morte, polarizzato tra spinte vitali («Stanco della vita, io? Non scherziamo», III, 12) e principio di morte («tento di nascondermi / qualcosa che non so (...) accludermi / allo zero che moltiplica, al niente / che è», III, 11).

⁴⁶ C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, «Italianistica», XXXIII, 3, 2004, p. 134-35.

MARCO VILLA

Da qualche anno cerco di invecchiare.
Lettura per un commento a Quare tristis

Da qualche anno cerco di invecchiare.
A reading for a commentary on Quare tristis

ABSTRACT

Il saggio mira a fornire una lettura complessiva del sonetto *Da qualche anno cerco di invecchiare*, dalla terza sezione di *Quare tristis* (1998) di Giovanni Raboni. L'obiettivo è duplice: svolgere un lavoro interpretativo che possa inserirsi in un commento all'intera raccolta raboniana; studiarne la fisionomia stilistica e tematica individuando le connessioni con il macro-testo. In particolare, l'analisi si sofferma sulle anomalie prosodiche del sonetto – emblematiche di *Quare tristis* proprio per la loro insistenza – e sulla sua tipologia sintattica, caratterizzata da un'espansione additiva e potenzialmente illimitata dei costituenti. Allo stesso tempo, si verifica la messa in opera di alcuni nuclei tematici fondativi della raccolta, relativi al rapporto etico e conoscitivo del soggetto poetico con i propri morti.

This essay offers a reading of the sonnet *Da qualche anno cerco di invecchiare*, from the third section of Giovanni Raboni's *Quare tristis* (1998). The reading has two objectives. It first aims to achieve an interpretation of the text suitable for inclusion in a commentary to the whole book. Second, it aims to study its stylistic and thematic features and to identify the connections between the poem and the collection's overall structure. In particular, this analysis focuses on the anomalies in its rhythmic patterns as well as on the sonnet's syntactic typology, marked by a potentially unlimited addition of its constituents. At the same time, the reading traces the presence of some of the collection's main themes in relation to the subject's ethical and cognitive relationship with his departed loved ones.

Da qualche anno cerco di invecchiare.
Lettura per un commento a Quare tristis

Da qualche anno cerco di invecchiare
 anche per suo conto, una primavera,
 un'estate dopo l'altra – lui che era
 tutto vista e tatto, lui che a mangiare

metteva tanta anima... o annusava 5
 l'aria, invece, come una spezia, come
 un cane drogato la droga... o a un nome,
 al suono d'un nome sacrificava

ogni altra gioia – lui anzi loro, vite 10
 esiliate prima del giusto, prima
 di me, appallottolate sulla cima,
 che sbanda, della mia vita, più unite

adesso di prima su questa zattera
 scricchiolante, gremita d'invisibile...

1. L'assoluta preminenza tematica, in *Quare tristis*¹, del rapporto tra l'io lirico e i suoi morti è annunciata fin dai primi sonetti del libro, dove il soggetto si tende all'ascolto di una «lontana / voce» (I, 1) e tenta un contatto con quegli «Eroi dispersi» che a loro volta lo chiamano con «povero fiato» (I, 2). Questo legame, d'altra parte, si iscrive nell'idea che esista una vera e propria compresenza, l'idea cioè di una «comunione dei vivi con i morti»², così spiegata da Raboni:

insieme all'idea della morte come traguardo che si avvicina, come esperienza che si fa sempre più prossima, si è fatta sempre più forte in me l'idea della *comunione dei vivi e dei morti*, per dirla in modo molto sintetico. Cioè non faccio più molta distinzione fra vivi e morti, non soltanto nelle persone della famiglia ma nelle persone care, negli amici che a un certo punto scompaiono; io non li sento, devo dire la verità, più lontani di quando erano vivi, e quindi mi si è, appunto, fatta sempre più essenziale, sempre più cara l'idea che esiste non so se un aldilà o un aldi qua o un dentro-di-noi in cui i morti continuano a vivere con noi³.

Il pronunciamento è ricco di implicazioni, e avremo modo di ritornarci; per ora basti dire che quasi tutti i testi di QT costituiscono una declinazione, una modulazione differente di questo nucleo concettuale ossessivo. La convinzione della persistenza della 'vita dei morti' nella vita del soggetto, per esempio, porta quest'ultimo a collocarsi in una zona liminare, di soglia tra dimen-

sioni differenti dell'esistenza, luogo ideale per una comunicazione con l'altro presente-assente: di qui l'insistenza sui momenti di passaggio, a cominciare da morte, nascita e vecchiaia, ma anche sonno e risveglio (che sono non di rado dei corrispondenti metaforici dei primi), e su tutta una serie di immagini di confine, il cui valore è messo bene in luce da Cortellessa e a partire dalle quali Frasca⁴ ha attribuito alla forma metrica del sonetto il ruolo di mediazione e di ricezione, facendo coincidere questo sonetto «all'ascolto» con l'io lirico e con la stessa «membrana / segreta» (I, 1) che dovrebbe vibrare alla voce dei cari defunti.

Ma la stessa convinzione ha delle ricadute decisive sul presente sia individuale che storico del soggetto. Di qui allora sonetti come *Orribile a dirsi, in un certo modo* (III, 3), dove la voce 'altra' di cui si è parlato diventa il «chiodo / storto nel muro della storia» costituito (o simboleggiato) dalle parole di Gerald Manley Hopkins⁵, parole ora recuperate e che il «noi» a cui il poeta si accorpa è chiamato a ricevere più di un secolo dopo per – si direbbe – verificarne il significato nel tempo presente. Oppure si vedano i non pochi sonetti dove la polemica socio-politica si fa esplicita: contro la città dei «moribondi in tight e gibus» e delle «oscene / residenze dei satrapi» (I, 6), contro la falsa «pace» che prolunga invece il «borderò / dei massacri» di tutte le guerre (I, 9, ma anche III, 11), contro il «capitale» a cui opporre con un atto di resistenza «l'osso senza carne della parola» (I, 10), contro i «frontalieri / dell'aria» privi di memoria storica (I, 19), o ancora, con un'ironia molto vicina al sarcasmo, contro la coazione al benessere guidata da un'illusoria ideologia progressista (III, 15). La presenza di questo campo tematico in QT non stupisce, se si pensa che il rapporto tra io poetico e morti ha sempre avuto, nella poesia di Raboni, una più o meno esplicita portata etica e latamente civile, come Bellocchio aveva già rilevato a proposito di CV e CI⁶.

La serie delle possibili declinazioni del tema principale potrebbe continuare, e anche le due aree appena individuate, della liminarietà e del motivo politico-civile, conoscono varie specificazioni al loro interno. In ogni caso, il punto di riferimento, l'ossessione portante che guida la scrittura di QT resta sempre la stessa. In tale ottica assume un rilievo particolare il sonetto che sarà al centro di questa lettura, *Da qualche anno cerco di invecchiare* (ventiquattresimo della terza sezione), che di questo macro-tema appare per molti aspetti emblematico, configurandosi come una riflessione esplicita del soggetto in merito al rapporto con un caro scomparso prima (vv. 1-97) e con l'insieme dei propri defunti poi, avvertiti nella loro piena presenza alla vita dell'io (vv. 9-14).

Si cercherà di discutere la fisionomia – tanto formale quanto tematica – del sonetto all'interno del macrotesto di QT, mediante un confronto sollecitato dall'esemplarità del testo in questione. D'altra parte una delle finalità dell'analisi sarà di fornire contributi esegetici in vista del commento collettivo di QT che si va preparando⁸: mi sembra quindi opportuno articolare questo lavoro in due parti, una prima in cui si tratterà più specificamente di aspetti metrico-

prosodici e sintattici, e una seconda dedicata all'interpretazione tematica. È ovvio che la suddivisione sarà soltanto funzionale ad una maggiore chiarezza e facilità di riuso, e le contaminazioni non saranno escluse.

1.1. Con i suoi omologhi della medesima sezione, *Da qualche anno* condivide lo schema del sonetto elisabettiano. In realtà, come costantemente accade nella poesia in forma chiusa di Raboni, vari dispositivi concorrono allo straniamento del modello ideale, e questo a partire da una delle marche formali privilegiate del sonetto inglese, vale a dire il distico finale a rima baciata. La rima è qui sostituita dalla corrispondenza ritmica dei due lessemi sdruc-cioli «zattera» e «invisibile», per i quali conta soprattutto la totale estraneità dal punto di vista fonico. Quella di far rimare parole sdruc-ciole senza suoni in comune è un'opzione praticata anche altrove in QT⁹, ma in *Da qualche anno* – caso unico nel libro – la scelta va direttamente a contraddire la corrispondenza di suono più esposta della struttura praticata. Peraltro tutto il distico finale tende ad essere indebolito in quella che, in teoria, dovrebbe essere la sua sentenziosità: l'*enjambement* interstrofico «più unite // adesso di prima» priva il distico dell'autonomia sintattica, mentre l'uscita ritmica sdruc-ciola e i puntini di sospensione sfumano la chiusa. Si aggiungano la densità relativamente bassa degli *ictus* ai vv. 13-14 (cfr. più sotto) e l'incartatura interna al distico («su questa zattera / scricchiolante»), dai quali consegue l'assenza di un vero rallentamento in prossimità del finale. Ognuno di questi fenomeni è variamente presente nella raccolta; qui, però, tutti collaborano al medesimo effetto di indebolire la perentorietà conclusiva che lo stesso Raboni indicava come elemento decisivo nella pratica del sonetto elisabettiano, in alternativa al modello petrarchesco:

Non saprei spiegare perché ho alternato un po' queste due forme di sonetto, però sono per me molto diverse, nel senso che proprio la sentenziosità del distico finale mi comporta un altro tipo di discorso, un altro modo di affrontare il tema, di svolgerlo, persino forse un altro tipo di moralità¹⁰.

Se in *Da qualche anno* è proprio questa sentenziosità a venire diminuita, si può comunque rilevare la presenza di corrispondenze foniche interne abbastanza fitte tra il distico e la quartina precedente, quasi a compensare il mancato accordo nella sede deputata: cfr. soprattutto la rima interna *vita* : *gremita*, in quasi-rima sia con l'altra rima interna *esiliate* : *appallottolate*, sia con la rima *E vite* : «*unite*», e in assonanza con «cima» e con la triplice occorrenza di «prima», peraltro rimanti tra loro¹¹.

In ogni caso, è possibile estendere il discorso fatto sul distico finale a tutto il testo, a partire dal fatto che lo schema a rime incrociate delle quartine (ABBA CDDC EFFE) guarda più al sonetto di tipo petrarchesco che a

quello shakespeariano; in *Da qualche anno*, inoltre, è riscontrabile un momento di svolta strutturale al v. 9, in prossimità cioè del punto di svolta strutturale per eccellenza del sonetto petrarchesco, il passaggio tra fronte e sirma. Ancora una volta si tratta di fenomeni ricorrenti in tutto QT, ma ancora una volta l'effetto complessivo della loro co-occorrenza risulta particolarmente straniante: nella fattispecie, diversi elementi formali-strutturali tra quelli messi in luce forzano questo sonetto elisabettiano nella direzione del modello alternativo. Siamo in presenza della consueta dialettica raboniana nel trattamento della forma chiusa¹² e – per rimanere nel campo dell'oscillazione tra i due modelli – nella prima sezione di QT si danno esempi inversi di sonetti in due quartine e due terzine che presentano però segnali formali tendenti allo schema inglese: fra i tre casi di rima baciata ai vv. 13-14 nella prima sezione (I, 8, I, 10 e I, 12) si vedano in particolare la sentenziosità epigrammatica e memorabile di «Al capitale / forse è questo che può restare in gOLA, / l'osso senza carne della parOLA» (I, 10) e il rilievo isoritmico, oltre al parallelismo sintattico 'sostantivo + relativa', che accompagna quello rimico in «il moto che la consuma, l'impURA / dolcezza che la feconda e l'oscURA» (I, 12).

Proprio dal punto di vista ritmico il sonetto III, 24 spicca per l'intensità delle anomalie prosodiche. Su quattordici sono solo cinque gli endecasillabi che presentano un'accentazione canonica (vv. 1, 5, 9, 11 e 14) e più significativo ancora è che non facciano mai sistema, impedendo lo stabilirsi di sequenze troppo riconoscibili. Piuttosto andrà notato come questi endecasillabi tendano a collocarsi nelle posizioni 'forti' del sonetto: primo e ultimo verso, v. 9 dove – lo si è detto – si ha la svolta strutturale del testo, e v. 5 (il primo della seconda quartina). Sembrerebbe agire una sorta di compensazione, che colloca nei luoghi liminari i profili ritmici più "intonati", che fungano in un certo modo da punti di stabilità¹³.

Un altro fattore di bilanciamento rispetto agli squilibri prosodici è dato da momenti di omogeneizzazione ritmica verticale. Si tratta di un fenomeno attivo fin dal primo Raboni; già Mazzoni rilevava, riferendosi alle raccolte del poeta milanese da GR a NGS, una tendenza a stabilire equivalenze ritmiche che in certi casi potevano compensare la scarsa regolarità metrica¹⁴.

È chiaro che una simile dialettica non vale per una raccolta isometrica come QT, ma è interessante il fatto che la forte anomalia prosodica della compagine endecasillabica possa determinare localmente l'instaurarsi di sequenze ritmicamente omogenee. In *Da qualche anno* il fenomeno interessa innanzitutto i vv. 3-4, con il loro marcato incedere trocaico (nella sequenza si può forse considerare tonica anche la quinta sede del v. 3, nonostante la debolezza dell'accento su «dopo»):

un'estate dopo l'altra – lui che era	3 5 7 9
tutto vista e tatto, lui che a mangiare	1 3 5 7

Peraltro il passo binario di questa coppia prosegue nei versi successivi, con l'andamento giambico del v. 5 (per il rilievo fonico delle allitterazioni in questo e nei versi circostanti cfr. nota 11) e l'attacco di nuovo trocaico del v. 6:

metteva tanta anima... o annusava	2 4 6 ¹⁵
l'aria, invece, come una spezia, come	1 3 5 8

Qualcosa di simile, benché in modo non così insistito, avviene ai vv. 7-8: nel primo è riconoscibile il profilo del novenario pascoliano (2^a 5^a 8^a), ulteriormente evidenziato dalla pausa sintattica («un cane drogato la droga... o a un nome»), e tale profilo ritorna per quanto incompleto nel successivo («al suono d'un nome»). Infine, e probabilmente più significativo, si ha il ritmo ternario, dattilico-anapestico, che unisce gli endecasillabi del distico finale:

adesso di prima su questa zattera	2 5 8
scricchiolante, gremita d'invisibile...	3 6

Di nuovo una scansione che ricorda il novenario pascoliano (anche se l'*ictus* su «questa» è abbastanza debole), seguita dall'andamento anapestico del verso finale¹⁶, funge da elemento coesivo che bilancia in parte la dispersione di questo *couplet*.

Fenomeni come il determinarsi di sequenze isoritmiche o il disporsi di endecasillabi dal profilo accentuativo canonico nei luoghi più esposti del sonetto partecipano insomma alla dialettica tra aderenza alla norma ed escursione da essa che è il nucleo formale e ideologico del rapporto di Raboni con la metrica chiusa. Se il rispetto del modello ideale è immediatamente contraddetto nei modi più vistosi – che sono in sostanza quelli dichiarati dall'autore stesso¹⁷ – la dialettica si approfondisce nel momento in cui è ricostruibile una forma di regolarità ulteriore¹⁸. In testi come *Da qualche anno*, dove il peso degli squilibri prosodici si intensifica, il ruolo di queste ricorrenze e accorgimenti ritmici acquista proporzionalmente valore, potenziando ma anche dando stabilità a quella «tensione e [quell']equilibrio che si crea di volta in volta tra le opposte forze in campo»¹⁹.

1.2. In un discorso sul trattamento raboniano del sonetto non possono mancare considerazioni relative al piano sintattico e all'interazione di questo con quello metrico. Non ci si soffermerà sugli elementi che fanno di *Da qualche anno* un perfetto esempio di quel meccanismo 'incipite' definito con precisione da Frasca²⁰ e che il sonetto in questione condivide in misura variabile con gli

altri della raccolta. Non è specificamente notevole, per esempio, l'insistenza delle inarcature, nemmeno nel loro contraddire sistematicamente gli stacchi strofici («a mangiare // metteva», «sacrificava // ogni altra gioia», il già citato «più unite // adesso di prima»); del resto il Raboni dei sonetti dà prova altrove di un utilizzo dell'*enjambement* anche più estremo di quello rinvenibile qui²¹.

Di maggior rilievo, nel caso particolare di III, 24, sarà piuttosto la descrizione della sua struttura monoperiodale. La tendenza del periodo raboniano a dilatarsi, soprattutto mediante aggiunte paratattiche, è una costante di lunga durata riscontrabile fin da CV²². Per quanto riguarda la coincidenza tra blocco testuale e singolo movimento sintattico, in QT si contano due realizzazioni oltre al sonetto in esame: I, 8 e III, 14. Torneremo sul primo di questi due sonetti per un confronto, ma prima è bene dar conto dell'articolazione di *Da qualche anno*.

Dopo l'*incipit* con frase verbale, il trattino del v. 3 apre a uno sviluppo del discorso all'insegna di una paratassi appena complicata dalle espansioni relative del nucleo pronominale «lui», a loro volta coordinate. Il v. 4 rilancia lo schema 'pronome personale + relativa' del v. 3 («lui che era [...] lui che a mangiare»), mentre le due disgiuntive dei vv. 5 e 7 recuperano il discorso quando esso sembrava sul punto di chiudersi²³. Al v. 9 la *correctio* «lui anzi loro» chiude la parentesi rievocativa e innesca un movimento che, attraverso le espansioni prima appositiva e poi attributive del pronome, arriva fino alla conclusione (sospesa) del testo: «loro, vite / esiliate [...], appallottolate [...] più unite [...] gremita [...]» (l'ultimo attributo in realtà è riferito a «zattera»). Di fatto i due pronomi personali «lui» e «loro», parole-chiave in quanto referenti principali del discorso, sono i centri motori sintattici del sonetto, costituito, per la maggior parte, da espansioni relative o attributive dei pronomi stessi. Proprio la loro ricorrenza marca i confini interni del testo, che se dal punto di vista tematico presenta una struttura bipartita, sul piano sintattico risulta suddiviso in tre momenti: nei vv. 1-3, al presente, l'io dichiara la propria situazione esistenziale in relazione a una terza persona (anticipata dal pronome possessivo «suo»); i vv. 3-9 contengono invece la rievocazione, all'imperfetto, di questo «lui»; con i vv. 9-14, in seguito allo scambio pronominale prodotto dalla *correctio*, si ritorna al tempo presente e a un discorso che riguarda però il soggetto in relazione a tutti i «loro», i suoi cari scomparsi.

L'individuazione delle linee sintattiche generali permette anche di rilevare quello che, insieme con l'addizione paratattica e ad essa strettamente legato, è lo strumento principale di costruzione del periodo raboniano: la ripetizione e, in particolare, l'anafora sintattica (per lo più grammaticale) che genera un movimento elencatorio²⁴. In *Da qualche anno* questo stilema interviene di continuo, al punto che per darne pienamente conto è necessario riportare il sonetto quasi nella sua interezza:

anche per suo conto, *una* primavera,
un'estate dopo l'altra – **lui che** era
 tutto vista e tatto, **lui che** a mangiare

metteva tanta anima... o annusava
 l'aria, invece, COME una spezia, COME
 un cane drogato la droga... o a un nome,
al suono d'un nome sacrificava

ogni altra gioia – **lui** anzi loro, vite
 esiliate p r i m a del giusto, p r i m a
 di me

Queste iterazioni svolgono un indubbio ruolo di sostegno del discorso, quali punti d'appoggio funzionali al rilancio. L'effetto coesivo delle anafore è ancora più evidente nella disposizione simmetrica delle riprese che seguono le quattro principali interruzioni sintattiche del testo: i trattini ai vv. 3 e 9 e i puntini di sospensione ai vv. 5 e 7, seguiti rispettivamente dal pronome «lui» e dalla «o» disgiuntiva, danno luogo a un chiasmo perfetto: «l'altra – *lui* [...] anima... o [...] droga... o [...] gioia – *lui*»²⁵.

Descritto il meccanismo sintattico, è possibile svolgere un confronto con testi strutturalmente simili. In merito al sonetto monoperiodale che apre OTP, *Ombra ferita, anima che vieni*, Magro legge la dilazione del doppio verbo principale («dammi tempo, non / svanire», vv. 11-12, laddove il soggetto, «Ombra», è collocato in *incipit*) alla luce della volontà dell'io di posticipare la scomparsa dell'«anima» che gli è venuta accanto:

i 14 versi del sonetto sviluppano un unico periodo in cui si esprime l'accorata invocazione del locutore ad una non meglio precisata «anima». Il ritardo del verbo principale è la figura più emblematica della volontà di trattenere il «visitatore» al quale l'io si rivolge, quasi che il compiersi stesso del discorso possa segnare irrimediabilmente il termine dell'epifania²⁶.

La tensione sintattica ha insomma una funzione mimetica rispetto alla «ricerca (e richiesta) di un ritardo del compimento che è di per sé il senso più autentico del testo»²⁷.

Qualcosa di simile accade in uno dei sonetti monoperiodali di QT, *Come uno che sta sognando e sa* (I, 8):

Come uno che sta sognando e sa
 di sognare e nel sogno si ribella
 al sogno per liberarsi di quella
 camicia di forza o Nesso che già

un po' cede, un po' si scuote s'appella
 disperatamente alla potestà
 dei nervi che lo catapulti là
 dove trema e si inerpica la stella

del piccolo giorno e forse ci si
 strappa via con spasimo ciecamente
 dalla madre per nascere, *così*

sarà, credo, anima, la più urgente
 delle volte che tu e la mente una
 per volta passerete dalla cruna.

Interamente strutturato da una similitudine, il testo si regge su una sospensione intonativa che trova il suo compimento solo quando, al v. 11, «così» introduce il secondo termine di paragone, non senza un effetto di *pointe* epigrammatica. Anche in questo caso è possibile connettere la struttura sintattica con il piano semantico. Il tentativo, in fin dei conti impossibile, di dare una descrizione sensibile del momento della morte si compie attraverso una comparazione con altri due stati liminari di attraversamento, il risveglio e la nascita: la difficoltà di approdare a un risultato soddisfacente determina il moltiplicarsi dei dettagli connotativi (si veda la superfetazione metaforica della prima parte), che porta alla dilatazione sintattica. Lo sforzo definitorio è anche all'origine delle asimmetrie strutturali del sonetto: non solo il primo termine di paragone occupa quasi per intero undici versi, contro i tre del secondo, ma risulta anche disequilibrato al proprio interno, perché in coda alla lunga e animata descrizione del risveglio (vv. 1-9) il locutore sente la necessità di ipotizzare un'altra situazione a cui comparare la morte, appunto la nascita stessa (vv. 9-12). Del resto tale sforzo nell'argomentazione trova il corrispettivo nelle azioni descritte, tutte caratterizzate dalla difficoltà, dalla fatica e dalla lotta necessaria per arrivare a compierle²⁸. L'ultima terzina segna lo sciogliersi, per quanto in forma probabilistica (cfr. «credo»), delle due linee di tensione, quella dell'attesa sintattica e quella dell'ansia definitoria.

Se quello visto finora è un esito possibile del meccanismo sintattico continuo, in *Da qualche anno* le cose funzionano diversamente: mancano infatti la sospensione intonativa, il ritardo che frustra l'attesa del lettore, l'elemento frasale che richieda un compimento dilazionato. Il primo giro sintattico («Da qualche anno cerco di invecchiare [...] un'estate dopo l'altra») è in sé concluso, e il resto del sonetto non ne è che un'appendice, innescata dal pronome appositivo «lui» che riprende e sviluppa il possessivo «suo» del verso precedente. La progressione per aggiunte non costituisce il tramite (o l'ostacolo) per un termine sintattico-intonativo, ma genera uno sviluppo che potrebbe prolungarsi *ad libitum*. Questo particolare assetto dipende naturalmente dal tipo di pensiero liri-

co che ne è alla base: non un'allocuzione che mira a trattenere il destinatario come in *Ombra ferita*, né la rappresentazione di uno sforzo definitorio e mimetico che caratterizza *Come uno che sta sognando* e che è destinata a raggiungere un risultato (positivo o negativo che sia); volendo ricorrere a una metafora spaziale, il locutore di *Da qualche anno* svolge la propria riflessione per cerchi concentrici, trovando nella figura del «lui» il punto focale, l'idea guida per un primo allargamento memoriale a cui, per mezzo di un'autocorrezione, ne segue un secondo che salda il passato con il presente dell'io. A venire delineato è quindi un movimento espansivo di inglobamento che si compie in presa diretta: esaurita nella rievocazione – a furia di rilanci anaforici e addizioni semplici tramite disgiuntiva che mostrano *in fieri* l'affacciarsi progressivo dei ricordi – la figura del primo caro defunto, la tensione tipica del soggetto di QT verso l'esperienza della «città invulnerata» (I, 1, v. 7) dei vivi e dei morti porta inevitabilmente ad un ulteriore allargamento, che dal singolo affetto scatta alla totalità delle «vite esiliate», senza che tale movimento, d'altra parte, trovi una conclusione definitiva, come segnalato dai puntini di sospensione al v. 14.



2. Passando ora ai nodi tematici principali, il primo problema esegetico posto dal sonetto è quello dell'identità della terza persona evocata in *incipit*. Si è detto (nota 7) che Zucco propone di identificarla con Bartolo Cattafi: «la precisazione *da qualche anno* indicherà il raggiungimento, da parte dell'A., dell'età di Cattafi alla data della morte: 57 anni compiuti da Raboni nel 1989)» (OP, p. 1733, c. d. t.). L'argomento è in sé valido, al più si potrà rilevare che esso funzionerebbe ugualmente per il padre Giuseppe (1891-1952), morto a 61 anni, età raggiunta dal figlio nel 1993. Il padre è, in effetti, una figura molto presente in QT (e non solo): compare per esempio in un sonetto, *Digli qualcosa, pensa che è venuto* (I, 14), che mostra un'affinità strutturale con *Da qualche anno*. A una prima parte focalizzata sul rapporto a due padre-figlio (vv. 1-8), infatti, segue un allargamento di prospettiva che arriva ad abbracciare, per forza di ipotesi e dubbi irrisolti, «un po' tutti» i morti del poeta (vv. 8-14). D'altra parte l'identificazione con Cattafi è molto interessante anche perché qualificherebbe il sonetto III, 24 come un'anomalia nella macrostruttura del libro: si tratterebbe di uno dei rarissimi casi in cui uno dei cari scomparsi (al di fuori della coppia genitoriale) viene evocato singolarmente dall'io lirico²⁹. Le ipotesi in grado di motivare questa eccezione potrebbero essere varie; forse il prolungato commercio o – per meglio dire – la battaglia con la morte di cui sono testimonianza i versi di Cattafi (cfr. in particolare la raccolta postuma *Chiromanzia d'inverno*, curata proprio da Raboni) e a proposito della quale lo stesso Raboni parla di un processo per cui «all'idea della morte si sostituisce [...] il senso della morte, la “vista” sulla morte»: parole che, a ben vedere, potrebbero attagliarsi benissimo anche a QT, nel rapporto con la produzione poetica precedente³⁰.

Va detto però che il ritratto di III, 24, intensamente vitalistico, sembra lasciare in ombra questo aspetto. È vero che ancora Raboni aveva messo in relazione il «vitalismo» caratterizzante la poesia di Cattafi, «così evidente nell'appassionata precisione dei dettagli fisici», con il «tema, non meno ricorrente e implicitamente dominante [...] della sconfitta biologica, della dissoluzione, della morte»³¹; ma è meglio non spingere troppo in là le congetture, anche per la pericolosa confusione tra il poeta e l'uomo a cui si rischierebbe di andare incontro.

- vv. 1-3 Torneremo tra poco sulla questione del vitalismo, di grande rilievo nell'economia del sonetto indipendentemente dall'identità del personaggio evocato. Per adesso conviene rimanere sull'*incipit*, e in particolare sul parallelismo anagrafico che l'io istituisce con la terza persona (vv. 1-3). Si tratta di un procedimento utilizzato anche altrove da Raboni; si veda per esempio *La guerra* (ATCS), dove il referente e termine di confronto del soggetto era il padre defunto:

Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani
[...]
quando, gualcito e impeccabile, viaggiava
su mitragliati treni e corriere
portando a noi tranquilli villeggianti
fuori tiro e stagione
nella sua bella borsa leggera
le strane provviste di quegli anni
[...]
Adesso, dopo tanto
che lui è entrato nel niente e gli divento
giorno dopo giorno fratello, fra non molto
fratello più grande, più sapiente, vorrei tanto sapere
se anche i miei figli, qualche volta, pregano per me³².

In generale, la riflessione sul tempo altrui in relazione al proprio è presente, nella poesia di Raboni, almeno da CM, nell'articolazione del rapporto con il tu femminile³³. Più interessanti per il sonetto in esame sono però i casi in cui il parallelismo coinvolge i familiari del poeta in relazione al tema della morte, o perché già defunti, o perché guardati attraverso quella lente. In OTP, e ancora rivolto al padre: «Dal giorno del mio compleanno vivo / il tuo ultimo anno, il '51» (*Cominciava la seconda metà*)³⁴; oppure al fratello Fulvio (questa volta in BS), in una poesia con dedica retrospettiva «a mio fratello, l'ultimo inverno»:

in questo labirinto
di secondi dove tu mi precedi
dei soliti quattro anni e cinque mesi
che una volta davano le vertigini

(tu un ragazzo e io un bambino,
 tu un padre e io ancora un figlio)
 e adesso non sono più niente.
 [Vivi, io e te, per quanto?...]]

Infine, di nuovo al padre Giuseppe, nella prosa *Tempus tacendi*³⁵: «Beh, adesso comincio a capire – forse, più semplicemente, comincio a essere mio padre. Quest’anno lui avrebbe cento anni, l’anno prossimo io avrò la sua età, l’età di quando è morto».

In tutti questi esempi il procedimento comparativo acquista un significato particolare che sollecita direttamente il nucleo ideologico del libro, quella comunione dei vivi e dei morti di cui si è parlato in apertura. Il parallelismo è allo stesso tempo strumento per mantenere vivo un contatto e simbolo dell’esistenza di tale contatto; ma è anche un momento di confronto che richiami la dimensione etica, l’esigenza cioè, da parte del soggetto, di essere all’altezza della memoria dei cari scomparsi. Tale dimensione è evidente in *La guerra*, dove il paragone con la memoria paterna risulta perdente su tutta la linea: il desiderio che esplicita la volontà di un confronto («vorrei tanto sapere / se anche i miei figli, qualche volta, pregano per me») viene immediatamente frustrato e contraddetto dall’io stesso, prima di essere ribaltato nel finale di lirica: «E prego / che lascino perdere, che non per me / gli venga voglia di pregare»³⁶. In *Da qualche anno* è soprattutto il sintagma «anche per suo conto» a convocare questa esigenza: l’«invecchiare» procede all’insegna della responsabilità di compiersi onorando il lascito del caro defunto, mentre il verbo «cerco» mostra il volontarismo – e probabilmente la non completa soddisfazione – del soggetto in relazione a questo compito. In questo senso, la successione stagionale dei vv. 2-3 rende bene l’idea di un’operazione continua e progressiva. A margine ci si può chiedere perché le due stagioni convocate siano proprio la primavera e l’estate. Non ho trovato corrispondenze pertinenti nella biografia dell’autore³⁷, mentre il testo di OTP a cui rinvia Zucco (OP, p. 1733), *Sono quello che eravate, sarò* presenta come coppia stagionale la primavera e l’inverno. In mancanza di ancoraggi che consentano un’interpretazione univoca, ci si limiterà a segnalare che, da una parte, la coppia *primavera-estate*, che accosta le stagioni più calde, luminose e allusive – nell’uso metaforico – alle fasi più fiorenti della vita di un uomo, contrasta con l’«invecchiare» del v. 1. Dall’altra, tuttavia, essa appare del tutto coerente con il ricordo, immediatamente successivo, di una figura vitale e luminosa. Avremo comunque modo di tornare sulla questione.

– vv. 3-9 Procedendo intanto nella lettura, i due trattini al v. 3 e al v. 9 delimitano la rievocazione di questo personaggio, in un ritratto caratterizzato, come detto, dalla forte componente vitalistica e sensoriale. Tutti e cinque i sensi sono convocati: «vista e tatto» nominati direttamente, il gusto e l’olfatto im-

plici nei verbi «mangiare» e «annusava», e infine l'udito nel «suono d'un nome»³⁸. Questa potenza sensoriale – per cui vale anche l'intensificazione di «era / tutto vista e tatto», o dell'espressione colloquiale «a mangiare / metteva tanta anima» – può fornire un ulteriore sostegno all'identificazione con Cattafi. Zucco riporta infatti questa citazione, dalla già citata introduzione raboniana alle poesie dell'amico:

Partenza da Greenwich e, si può supporre, ritorno a Greenwich: in questi anni la pronuncia di Cattafi tende alla circolarità, al riscatto di tutto il visibile, ribaltando in energia vitale, in verifica di esistenza tattile, cromatica, olfattiva la passione montaliana per i *nomina*. (OP, p. 1733)

La stessa spiritualizzazione del comparto sensoriale veicolata dalla parola «anima» (parola profondamente cattafiana) può riflettere la dialettica costitutiva della poesia di Cattafi tra *fisicità* e *astrazione*, così come lo stesso Raboni la definisce, parlando di «funzionalità astratta e al tempo stesso naturale, biologica, dell'incessante gettito di metafore che ne [= il fare poetico di Cattafi] costituisce la trama», e, più avanti, di «pendolarismo del Cattafi maturo tra fisicità e astrazione, reperto e emblema, concretezza materica e trasparenza simbolica» e di «fisicità, voracità ottica o memoriale»³⁹.

In ogni caso, la connotazione 'sensibile' del ritratto appare interessante anche perché il soggetto di QT (e quello raboniano in genere) tende a presentarsi come sensorialmente debole, soprattutto di vista: «l'indegna / di me e stanca mia vista che s'inneva // per troppa luce e va a picco se regna / o incombe la notte» (I, 7), «la vista s'oscura» (III, 15, qui riferito ai vivi in generale) «gli occhi abbarbagliati» (III, 19); o ancora si veda in OTP: «la mia povera / vista» (*Pregchiere per i morti – tutta qui*) e «presto perderò / l'ultima battaglia con la miopia» (*Sono quello che eravate, sarò*), e in CM: «la mia vista annebbiata» (*Inghiottita dal buio*), ma fin da CV: «Con la mia vista (poca)» (*Figure nel parco*), «io con la mia vista da talpa» (*Simulato e dissimulato*), «non ho più vista o certezza» (*Notizia*).

Questa debolezza trova la sua naturale giustificazione – all'altezza di QT – nella vecchiaia dell'io, ma corrisponde anche alla presenza di un canale comunicativo differente che regola il rapporto chiave del libro, quello tra il soggetto e i suoi morti. È vero che la ricerca di tale rapporto «si fa esperienza concreta, fisica, coinvolgendo i sensi della vista [...] e dell'udito»⁴⁰; il funzionamento dei sensi, tuttavia, appare fin da subito straniato, quando non paradossale. Basti come esempio il sonetto incipitario, dove per *vedere* il paradiso «basta / chiudere gli occhi», perché esso si trova «dietro le palpebre», mentre la *correttio* dei vv. 10-13 chiarisce subito che l'ascolto con cui si ha a che fare pertiene a un senso diverso dal normale udito: «come / se non l'orecchio ne vibrasse ma / un altro labirinto, una membrana segreta»⁴¹. Non stupisce allora che la vista abbia successo proprio nel momento in cui sbaglia, quando per esempio

coglie, da un'insignificante scritta del paesaggio urbano e prima che la mente compia il suo lavoro di riparazione impossibile, una «Ricevitoria del lutto» che è metafora perfetta del nucleo tematico della raccolta. Anche a questa altezza vale insomma quanto detto da Bandini a proposito di una poesia di CV, già citata proprio in relazione alla debolezza sensoriale del soggetto, *Figure nel parco*: «La "vista (poca)" consente in realtà al poeta di vedere [...] più cose di un comune mortale»; questo perché da parte sua non si ha una «mera visione», ma una visione supportata dall'«intenzionalità» nel senso dato al termine dalla filosofia fenomenologica, quindi di «tensione etica, di scopo, che caratterizza il nostro rapporto col mondo»⁴².

Se così stanno le cose, una descrizione talmente marcata dalla potenza sensoriale come quella di *Da qualche anno* non avrebbe potuto riferirsi che a una figura altra rispetto all'io lirico, per di più confinata nel ricordo. D'altra parte, la rievocazione non resta slegata dal presente soggettivo. Ancora al termine del ritratto affiora la componente etica, racchiusa nell'atto emblematico del sacrificio («a un nome, / al suono d'un nome sacrificava / ogni altra gioia»)⁴³; ma in realtà è tutto il vitalismo del «lui» ad apparire responsabilizzante: la sua intensa partecipazione al mondo sensibile è ciò che il locutore del sonetto porta quasi a motivazione del proprio compito di «invecchiare / anche per suo conto». Occorre quindi correggere parzialmente quanto detto più sopra. Se è vero che la paratassi giustappositiva rappresenta la modalità di costruzione fondamentale del discorso in *Da qualche anno*, bisogna anche riconoscere un rapporto di subordinazione strutturale, per cui l'enunciazione dell'*incipit* informa di sé e orienta l'interpretazione dei sei versi che seguono. Diventa chiaro allora come la rievocazione sia esente tanto dal compiacimento sensualistico, di un godimento dell'esistente da richiamare magari con funzione consolatoria, quanto dall'elegia, dal rimpianto paralizzante di un affetto scomparso e, per suo tramite, di una vitalità perduta⁴⁴. Il ricordo del caro defunto è invece funzionalizzato al presente, schiudendo qualcosa che la memoria del soggetto prende con sé e solo così facendo mantiene vivo. A ben vedere, la connotazione etica di questa memoria, la sua ricaduta sull'immanenza stante la partecipazione su questo piano dei morti in comunione con i vivi (cfr. la citazione raboniana in apertura), è un perfetto esempio di quel guardare «la morte dal punto di vista della vita» che Raboni proponeva a correzione – ma piuttosto a integrazione complementare – della speculare affermazione di Baldacci⁴⁵. A questo punto, peraltro, è possibile superare quella sottile ambivalenza che caratterizzava la coppia *primavera-estate*, coerente con la descrizione del «lui» ma leggermente straniante rispetto alla vecchiaia dell'io su cui il sonetto si apre; se l'invecchiamento segue l'idea-guida della vitalità del caro defunto, non stupisce trovarvi associate immagini lontane dalla corruzione e dalla decadenza, e in generale dal senso di fine, che pure in altri luoghi di QT lo connotano (cfr. p. es. III, 15).

- vv. 9-11 La *correctio* universalizzante del v. 9 segna il passaggio dal momento memoriale individuale ad una riflessione dell'io concentrata proprio sul persistere, nella dimensione dell'immanenza, dei suoi cari defunti. È già tutta un programma, in questo senso, la prima apposizione di «loro», peraltro enfatizzata nella sua collocazione in punta di verso: i morti sono anzitutto «vite», e solo il *rejet* completa con la caratterizzazione ormai familiare al lettore di QT e OTP. Familiari al lettore sono cioè espressioni perifrastiche come «spariti / dal tempo» (OTP, *O cari infinitamente, spariti*), «esiliati // dal tempo» (OTP, *Si preferirebbe, qui, che morissi*), «sfrattati // dal tempo» (QT, I, 3) – definizioni che creano una rete di variazioni sinonimiche immediatamente riconoscibili, di volta in volta lievemente risemantizzate a seconda del contesto e per questo in grado di apportare un incremento conoscitivo intorno al «vero, autentico *terzo pensiero*»⁴⁶ delle raccolte raboniane degli anni '90. Nella fattispecie, l'aggettivo utilizzato in *Da qualche anno* rinvia a quell'area biblico-cristiana spesso convocata per caratterizzare, almeno lessicalmente, la (riflessione sulla) morte, a partire dall'anagramma «paradiso» – «diaspora» del sonetto incipitario di QT, sul cui valore fondamentale, per il sonetto in questione ma di fatto per l'intera raccolta, si è pronunciato lo stesso Raboni⁴⁷. La morte delle persone care è interpretata, in definitiva, come una dispersione in vista di un ricongiungimento più perfetto, del recupero di una «città invulnerata», anteriore o al di là della distruzione storica e biografica⁴⁸. Il tema della riunione coi cari scomparsi, peraltro, è immediatamente ribadito nel secondo sonetto della raccolta, configurandosi da subito come l'idea-cardine di tutta la meditazione sulla morte. «Eroi dispersi, non più o non ancora / mio reggimento oltre il reticolato / della luce»: la disgiuntiva non esclude in realtà nessuno dei due termini, e il «non più» causato dalla dispersione è solo il primo momento di un processo che porterà alla ricostituzione del «reggimento»⁴⁹.

Nella terza quartina emerge un altro elemento caratterizzante la comunione tra l'io e i suoi morti: ai vv. 10-11 il parallelismo «esiliate *prima del giusto, prima / di me*» lascia affiorare, accanto al naturale sentimento di ingiustizia subita che si prova nel perdere i propri cari, un senso di colpa dell'io sopravvissuto. «Giusto» l'esilio di queste vite lo sarebbe stato, forse, solo se fosse avvenuto prima di quello dell'io stesso: neanche il soggetto di questa poesia, insomma, sfugge alla persecuzione della «colpa di chi resta»⁵⁰. In QT questa tematica tende però a polarizzarsi. Da una parte, appunto, sta «la colpa di chi resta», il rimorso del sopravvissuto; in realtà tale sentimento entra in gioco, nel rapporto tra il soggetto e i defunti, fin dal primo Raboni. Tra gli esempi possibili, vorrei soffermarmi su *Parti di requiem* (CI): l'intera *suite* è permeata dall'idea di un 'conto aperto' con i morti e in particolare con la madre⁵¹, e nel testo dove il confronto si fa più diretto e terribile, *Anima*, compare l'identico sintagma di *Da qualche anno*:

Così sia. Ma per quella
 cosa che dovevo
 dirti (tu viva
 ancora per poco)
 vedi quanto mi tocca – fino
 a quando
 compatirti da morta?
 Che tu m'abbia voluto
 tenero, sporco, impotente
 affogare in un bicchiere,
 che io stesso continui nel tempo a volermi come
 dolcemente mutilavi
 la mia persona di figlio avvicina
 anime *prima del giusto* divise,
 te ferma negli spruzzi, sulla vertigine dei pescecani
 alla mia paura.

Anche qui, come in *Da qualche anno*, la locuzione «prima del giusto» è la spia di un disequilibrio che la separazione forzata ha generato o ha impedito di riassettare. Se nel caso di *Anima* il nodo irrisolto è dovuto a un confronto che non si è potuto verificare in vita, e per il quale il risarcimento è tentato a partire da un'ambigua continuità di atteggiamenti in grado di «avvicinare» le due anime separate («che io stesso continui nel tempo a volermi come / dolcemente mutilavi / la mia persona di figlio»), nel sonetto III, 24 il senso di colpa sembra riguardare piuttosto la semplice sopravvivenza del soggetto ai suoi cari, il fatto che su di lui, unico a dimorare nell'aldiquà, gravi la non piena ricomposizione della comunità spezzata dalla morte. Vedremo tra poco come, in questo stesso sonetto, la rottura appaia riscattata proprio dall'idea di una comunione attiva già nel piano dell'immanenza. Restando però al senso di colpa così come viene declinato in QT, si possono riscontrare persistenze di questo rimorso orientato verso i defunti. Ne è un esempio il già citato sonetto I, 14, relativo all'altra figura genitoriale, il padre. Queste le due quartine:

«Digli qualcosa, pensa che è venuto
 solo per te» sentivo in un bisbiglio
 dirgli qualcuno. Ma se ero io
 a essere, da quando ero lì, muto

non sapendo chi di noi due era il figlio,
 chi domandava e chi negava aiuto,
 chi era la copia, il sosia, il sostituto
 dell'altro...

Si tratta di una variante del modello del dialogo con il morto, che esibisce e complica uno degli elementi caratteristici di questa modalità, ossia l'impossibilità del dialogo stesso⁵², impossibilità non di rado connessa proprio a un

sensu di inadempienza irreparabile. Qui ad essere muti sono entrambi gli interlocutori, mentre l'unica voce (ridotta come spesso accade in QT a «bisbiglio») ha un'origine imprecisata (la madre?) e fallisce nel suo tentativo di avviare lo scambio dialogico. È interessante il fatto che in questa complicazione dello schema il rimprovero venga proiettato, almeno in prima battuta, non sul figlio ma sul padre, colpevolmente muto. Subito dopo, tuttavia, è il soggetto a farsi carico della responsabilità del dialogo non avviato: liberando la figura paterna, trasferisce il peso su di sé, in un'autoaccusa che si giustifica (forse) nella confusione conoscitiva della seconda quartina. Altrove il rimorso, nutrito da un senso di impotenza, si estende alla dimensione collettiva, e allora sono le vittime «illacrimate» dell'orrore storico (III, 11) a convogliare il desiderio di autoannullamento del soggetto, desiderio quindi avvertito se non come risarcimento almeno come unica forma di partecipazione possibile al destino dei dispersi: l'io prossimo alla morte cerca senza successo di rimuovere quest'altro nodo irrisolto («Vorrei scordarmene // e non riesco»), e nonostante i tentativi di occultamento affiora prepotentemente «il più vero / dei desideri, essere loro, accludermi // allo zero che moltiplica, al niente / che è, al mai che fa aggio sul presente». L'attrazione mortuaria, dato psicologico diffuso in QT, si carica qui di una valenza etica pur nella regressione.

D'altra parte, non mancano esempi in cui a suscitare il senso di colpa sono i vivi. L'avvicinarsi della fine porta alla luce il desiderio di chiudere i conti in sospeso, la persistenza dei quali è avvertita come un ostacolo, di natura morale, al passaggio verso la morte⁵³: «che perdono // devo ancora ottenere per andarmene / senza sentirmi un traditore?» (III, 21). Esiste poi un'altra ragione per cui l'io di QT potrebbe avvertire un senso di colpa nei confronti degli altri vivi, ossia l'attrazione stessa verso la morte, il desiderio di ricongiungimento coi propri cari che, pur non essendo univoco e anzi venendo a più riprese bilanciato da spinte in senso contrario, conduce inevitabilmente a trascurare la dimensione dell'aldilà. Detto altrimenti, il fatto che «Per quanti / siano i vivi che amo non saranno / mai tanti come loro [= i morti]» (I, 3) potrebbe quanto meno acuire quel senso di inadempienza di cui si è appena parlato. In realtà questo tipo di senso di colpa, pur qua e là affiorante, non è mai tematizzato esplicitamente, con un'unica, clamorosa eccezione (sonetto I, 10):

Stare coi morti, preferire i morti
ai vivi, che indecenza! Acqua passata.
Vedo che adesso più nessuno fiata
per spiegarci gli osceni rischi e torti

dell'assenza, adesso che è sprofondata
la storia...

Qui il tema è presente, ma il senso di colpa viene disinnescato in partenza: il rimprovero è liquidato immediatamente in quanto «Acqua passata», e per di

più si presenta sulla pagina come un discorso riportato⁵⁴. La fine della storia, con le sue conseguenze in termini di dissoluzione dell'impegno civile, renderebbe anacronistico questo tipo di scrupolo. A ben vedere però tale posizione non coincide con quella dell'io, e i versi successivi mostrano un'intenzione tutto fuorché regressiva e anzi, si direbbe, volontaristica nei confronti del presente come mai accade in QT (almeno non con simile intensità):

[...] E così tocca a noi, ci importi
tanto o quel tanto, siano fiochi o forti
i mesti richiami dell'ostinata

coscienza, alzare questa poca voce
contro il silenzio infinitesimale
a contestare l'infinito, atroce

scempio dell'esistente... (Al capitale
forse è questo che può restare in gola,
l'osso senza carne della parola.)

La questione, allora, va riformulata: lo «stare coi morti» non è più fonte di rimproveri superegotici non per un generale allentamento della coscienza civile, processo certo dominante e riconosciuto ma a cui l'io raboniano non potrebbe mai aderire, quanto piuttosto perché in QT prendere il partito dei morti non significa mai abdicare all'impegno etico, e può anzi, come in questo caso, orientarsi direttamente contro la negatività storico-politica⁵⁵.

Anche relativamente al nodo morte-colpa, per concludere questo *excursus*, la prospettiva della morte adottata in QT ha pesanti ricadute sulla vita del soggetto, che nella vecchiaia si trova a fare i conti con le «inadempienze» (*Nell'ora, ormai della cenere*) e coi «debiti» (III, 6 e III, 21) contratti in entrambe le direzioni. In questa duplicità del senso di colpa è possibile vedere riflessa la più grande ambivalenza che riguarda l'atteggiamento dell'io nella sua condizione di soglia: da un lato l'attrazione mortuaria, il desiderio di annullamento, dall'altro l'attaccamento a tratti preponderante alle «insegne» della vita (III, 12). Il contrasto interiore che è alla base di questa oscillazione non sembra conoscere in QT una risoluzione definitiva, almeno per quanto riguarda il tema della colpa; non a caso l'unico «addio senz'ombra di rimpianto» che l'io riesce a formulare – ormai al termine dell'itinerario poetico del libro – è quello rivolto agli animali, agli «dei senz'ombra» per i quali, nell'«arca» degli affetti, non c'è più posto ora che la fine è prossima (III, 26).

- vv. 12-14 Si è detto, comunque, che la rottura del cerchio affettivo causata dalla morte trova un risarcimento nella convinzione che questo legame coi propri defunti persista anche nell'immanenza. Emblematico in III, 24 è il sintagma «più unite // adesso di prima», che non solo, in continuità con gli esempi di ri-congiungimento riportati dai primi sonetti della raccolta (cfr. il discorso sui vv.

9-11), richiama alla memoria le parole di Raboni citate all'inizio («io non li sento, devo dire la verità, più lontani di quando erano vivi»), ma per così dire rincarare la dose dichiarando che è proprio la comunione attuale, di un vivo ancora impastato nella realtà storica con i suoi morti, ad essere in qualche modo più autentica di quella precedente, interamente giocata nel mondo fenomenico.

Questa nuova comunione viene resa figurativamente, nel finale del sonetto, attraverso una metafora nautica che richiama due *topoi* della tradizione. Innanzitutto la rappresentazione della vita dell'io come una barca «che sbanda», ormai vicina all'approdo (la «cima [...] della mia vita» sarà metafora per la vecchiaia, evocata già al v. 1) e alla ricerca di una stabilità che proprio le anime dei defunti, «appallottolate» su quella «cima», possono donare. Nell'ultimo distico la metafora nautica si specifica poi in quella di una «zattera / scricchiolante», dove si raduna l'«invisibile»⁵⁶: la vita dell'io è il punto di concentrazione e di ritrovamento delle «vite / esiliate», di tutti i suoi assenti-presenti, e questa immagine di una zattera gremita di morti può far pensare alla zattera del traghettatore di anime per eccellenza della letteratura occidentale, Caronte. Si tratta in effetti di una soluzione figurativa abbastanza ricorrente nell'opera di Raboni e, dietro le molteplici realizzazioni, l'episodio dantesco-virgiliano a cui essa fa riferimento può essere visto come un «vero e proprio ipotesto, modello, prima ancora che di scrittura, di lettura della realtà quotidiana, nella quale consente l'aprirsi di un varco verso una dimensione sconosciuta»⁵⁷. Il sonetto si conclude proprio su questa apertura, che nel saldare in un'immagine tradizionale la compresenza del soggetto e dei suoi morti veicola un senso di pacificazione⁵⁸, quella serenità mai egemonica in QT ma che il nodo tematico può acquisire quando si impone la certezza, per usare le parole di Raboni, che «se sono sopravvissuto forse sono sopravvissuti anche loro» (OP, p. 1722).

3. Dall'analisi comparativa, *Da qualche anno* emerge per più aspetti come testo emblematico della poetica raboniana in QT. Sul piano formale il sonetto presenta, estremizzate, alcune marche stilistiche tipiche del libro, come l'impiego di endecasillabi dal profilo ritmico non canonico, la tendenza alla dilatazione sintattica e, più in generale, la continua contraddizione delle «regole» di un ideale modello di riferimento. Allo stesso tempo, si è visto che il sonetto dispiega altre strategie di bilanciamento, tanto metrico-prosodiche (messa in rilievo dei profili più riconoscibili, omogeneizzazione ritmica locale) quanto sintattiche (in particolare, la funzione organizzativa delle iterazioni).

L'esemplarità del sonetto III, 24 è però riscontrabile anche a livello tematico. Non solo perché – come anticipato nel § 1 – il ragionamento riguarda direttamente, almeno nella seconda parte, il concetto che è alla base del mondo poetico di QT; e nemmeno perché l'ultima immagine del testo dà di tale concetto una rappresentazione compiuta e icastica anche in virtù dell'implicito riferimento a figurazioni tradizionali. Se si prende il sonetto nella sua interezza,

a risaltare è la presenza dei due vettori complementari che caratterizzano il tema principale della raccolta e dai quali discende la sua polivalenza: la comunione vivi-morti influenza cioè l'atteggiamento esistenziale del soggetto tanto nella prospettiva della vita quanto in quella della morte. I vv. 1-9 di *Da qualche anno* mostrano in azione la prima delle due tendenze, e in particolare la funzione responsabilizzante di una memoria che faccia agire nel presente i legami ancora fecondi tra l'io e i cari scomparsi. Ai vv. 9-14, invece, avanza in primo piano la funzione pacificatrice della comunione, la stabilità che una tale esigenza – più che fede (OP, p. 1722) – può garantire a un io lacerato tra la tentazione di dissolversi nel «niente / che è» (III, 11) e l'impossibilità di sottrarsi al fascino degli «ami» tesi dal mondo (III, 12), un io che «s'appresta / a lasciare la vita» ma che è ancora straziato dal «moto che la consuma» (I, 12).

Questa duplice e complementare funzione è verificabile anche nel diverso trattamento a cui vengono sottoposte nel corso della raccolta alcune isotopie. Un esempio è quello della città nei sonetti I, 3 e I, 6. Nel primo, l'io rivendica la volontà di restare a vivere nella stessa città di sempre perché è quello il luogo dove, meglio che in ogni altro, potrà conservare il rapporto con «gli sfrattati // dal tempo, i clandestini, gli abbonati / fuori elenco a telefoni che hanno / numeri di cinque cifre soltanto»⁵⁹. In I, 6, invece, l'«ostinarsi» a rimanere nella medesima città collide con lo sfacelo morale che la abita: lo sguardo del soggetto è meno proiettato verso il piano metafisico e in ultima istanza rassicurante dei morti e si rivolge piuttosto al mondo fenomenico, nella sua concretezza storica. La città, insomma, è allo stesso tempo luogo della comunione e luogo dello sdegno civile, può consentire la partecipazione pacificante alla compresenza di vivi e morti e stimolare un impegno sul presente. Testimoni di quello statuto inframondano della comunione che ne costituisce il carattere fondante⁶⁰, questi spazi mostrano il vario declinarsi di un legame che ha un valore e una consistenza immediatamente effettuali e non solo proiettivi (su una trascendenza di qualsiasi tipo). Un sonetto in questo senso esemplare (*Non sono poi così incerti i confini*, III, 16) si conclude con l'invocazione «Ah stiamo qui, viviamo, / papà, mamma! dove vivi vi amo»: oltre alla pregnanza semantica della figura etimologica⁶¹, conta quella del deittico «qui», che si oppone a un «fuori» spaziale e temporale («fuori è già domani», ma è anche le vie di una Milano dell'infanzia e insieme travolta dagli orrori della storia) marcato dalla distruzione passata e da una minaccia imminente («Un'orribile / lebbra è già al lavoro»). Il «qui» della comunione è allora un *dentro* insieme fisico e mentale (magari onirico, cfr. «Chi si sogna / vivo coi suoi morti forse non è / vivo che lì, nel sogno, e non bisogna / svegliarlo», III, 18), un *presente* che vive la catastrofe storica ma si pone al di là o al di qua di essa; il deittico, insomma, ancora la compresenza dell'io e dei suoi morti a un *hic et nunc* immanente eppure «gremio d'invisibile», a un aldilà o un aldiquà o un dentro-di-noi in cui i morti continuano a vivere con noi»⁶².

NOTE

¹ Milano, Mondadori, 1998; d'ora in poi QT. Queste le altre sigle utilizzate: OP = *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006; GR = *Gesta Romanorum*, in OP; CV = *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966; CI = *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975; NGS = *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982, CM = *Canzonette mortali*, Milano, Crocetti, 1985; ATCS = *A tanto caro sangue*, Milano, Mondadori, 1988; VGA = *Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990; OTP = *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993; BS = *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002, UV = *Ultimi versi*, Milano, Garzanti, 2006. Tutti i testi poetici sono citati dalla più recente edizione dell'opera complessiva di Raboni: *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di R. Zucco, Torino, Einaudi, 2014. Ai sonetti di QT si farà spesso riferimento con il numero della posizione occupata all'interno della sezione di appartenenza (I o III).

² Il sintagma compare anche in QT, nella seconda delle *Stanze per la musica di Adriano Guarneri*: «Così a volte succede che nel buio / si insanguini un volto, una mano / ci implori – così c'è / chi ignora e chi invece ha nel cuore / la comunione dei vivi e dei morti» (gli ultimi tre versi peraltro costituivano inizialmente la seconda terzina di quello che sarebbe diventato il sonetto incipitario, *Tanto difficile da immaginare*, cfr. OP, p. 1709).

³ G. Raboni, *Autoritratto 2003*, in Id., *Tutte le poesie...* cit., p. XVI (corsivo del testo).

⁴ Mi riferisco a A. Cortellesa, *L'osso senza carne della parola*, «Poesia», XII, 126, marzo 1999, pp. 32-40 e G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni*, Atti della giornata di studi (Firenze, 20 ottobre 2005), Roma, Bulzoni, 2006, pp. 43-80, in partic. 70-71.

⁵ Questa la frase completa, che occupa l'incipit del sonetto: «“Orribile a dirsi, in un certo modo / io sono comunista”».

⁶ P. Bellocchio, *L'itinerario poetico di Raboni*, «Quaderni piacentini», XIV, 57, novembre 1974 – gennaio 1975, pp. 147-53.

⁷ Probabilmente l'amico e poeta Bartolo Cattafi, seguendo l'indicazione di Zucco (OP, p. 1733). Cfr. comunque § 2.

⁸ A partire dal lavoro seminariale svolto da professori e studenti del DFCLAM dell'Università degli Studi di Siena.

⁹ Altri casi di corrispondenza esclusivamente ritmica: *fisima* : *cenere* (I, 15), *immagine* : *bilico e orrida* : *incespica* (I, 17), *andarmene* : *estinguersi* (III, 21).

¹⁰ Cito da OP, p. 1707. Cfr. anche un'altra dichiarazione di Raboni, dove l'idea di un uso del sonetto elisabettiano viene attribuita proprio all'amore per la rima baciata e per la sua risonanza «conclusiva» (G. Raboni, *Il sonetto come pensiero*, a cura di S. D'Ambrosio, «Poesia», XXIII, 248, aprile 2010, p. 71).

¹¹ E con possibile eco dantesca (*Inf.* XIII 44-48; rilevata da C. Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», II, fasc. 2, luglio-dicembre 2002, p. 399). Risalendo sono i vv. 3-9, quelli della rievocazione del «lui», a mostrare un infittirsi della trama fonica: particolarmente marcata è l'allitterazione della dentale che sostiene l'attacco trocaico del v. 4: «TuTTo visTa e TaTTo», poi rilanciata nel verso successivo: «meTTeva TanTa». Anche il nesso [a] + nasale torna spesso: «lui che a mANgiare / metteva tANta ANima... o AN-Nusava / l'aria [...] un cANe drogato la droga... o A UN Nome» (dove il parallelismo sintattico e l'assimilazione dovuta alla sinalefe tendono ad equiparare dal punto di vista fonico le serie «o annusava» e «o a un nome»). Del resto il gruppo in questione si stabilisce già dall'incipit del sonetto: «da qualche ANNo cerco di invecchiare / ANche per suo conto».

¹² Quel «lavorare contro il sonetto» che Raboni rivendica come contemporaneo all'adozione di questa forma metrica (G. Raboni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, a cura di G. Mazzoni, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997, pp. 141-42) e che altrove (Raboni, *Il sonetto come pensiero* cit., p. 70) viene messo in rapporto ad un suo utilizzo non ironico: «in Zanzotto, anche in Fortini, l'uso [del sonetto] è piuttosto ironico [...] io non me ne distacco per niente, semmai ci metto dentro delle bombe, cerco di far esplodere» (va detto che queste affermazioni, anche al di là della metafora colorita, andranno un po' smussate se si consideri il quadro globale dell'impiego novecentesco del sonetto, all'interno del quale il «lavorare contro» raboniano risulta meno estremo di quanto possa apparire. Cfr. a que-

sto proposito N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, p. 96: «nonostante le dichiarazioni di volontà innovativa o anche ‘distruttiva’ nei confronti del sonetto, dal punto di vista sintattico-metrico apparentemente è la sola discorsività sintattica che travolge le pur labili barriere metriche a porgersi quale segno non tanto di rottura con la tradizione, quanto di modernità della forma»).

¹³ Il fenomeno è comunque abbastanza diffuso in QT: se è vero infatti anche il contrario, ossia, come rileva Magro (*Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2008, p. 213), che «attacco, soprattutto, ma anche fine di componimento [sono] spesso caratterizzati da endecasillabi anomali, “stonati”, a evitare si direbbe in zone così esposte un tono troppo esplicitamente legato ai modi alti della lirica», nei casi in cui gli endecasillabi con profilo accentuativo non canonico abbondano (ho contato almeno altri sei sonetti con più del 50% di versi dalla prosodia ‘anomala’) la tendenza appare proprio quella di riservare a tali zone gli elementi di maggior regolarità. Un esempio per tutti, il sonetto I, 4 (*Smessa la sontuosa porpora i vetri*), che ha otto endecasillabi non canonici ma concentra nell’ultima terzina profili tradizionali, con un *surplus* retorico (isoritmia almeno in attacco dei vv. 13-14, anafora e parallelismo fonico-sintattico) a marcare ulteriormente il finale: «guarirla, imploro: come *se ogni spina / non costasse più sangue, se ogni istante / non facesse più* fradice le ossa».

¹⁴ G. Mazzoni, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, p. 99.

¹⁵ Propendo per questa scansione, in luogo di quella 2^a 5^a con sinalefe «tanta anima», perché la dialefe che quest’ultima imporrebbe poi tra «anima... | o annusava», pur motivabile con la pausa sintattica, contrasterebbe con quanto avviene nel v. 7, dove un contesto fono-sintattico pressoché identico («droga... o a un nome») dà luogo incontestabilmente ad una sinalefe. Pur tenendo conto della libertà raboniana nel trattamento vocalico, va aggiunto che la dialefe tra vocali atone è quasi assente in QT, e sinalefi si vengono a determinare anche in presenza di pause sintattiche forti (cito solo due casi dal sonetto III, 5, anche per una prossimità con quello discusso: «d’un eterno crepuscolo... e al di là» e «rianimandi... È un miracolo se va»).

¹⁶ L’endecasillabo con tre *ictus* e accentato sulla 3^a e sulla 6^a sede rappresenta anche la tipologia conclusiva più comune in QT (oltre ad essere una predilezione di lunga data, se anche nel primo Raboni risulta il tipo ritmico maggioritario, cfr. F. Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 352-53), sintomo di una tendenza ad evitare rallentamenti troppo forti nella chiusa; in posizione finale, peraltro, non soltanto gli endecasillabi con due soli *ictus* oltre a quello di 10^a rappresentano quasi la metà dei casi, ma spicca anche la presenza diffusa delle sdruciole, soprattutto in corrispondenza di profili già di per sé scorrevoli come quelli di 2^a 6^a e di 3^a 7^a: «la fonte, l’invisibile mossiere...» (I, 11), «si può scrivere se non nella cenere» (I, 15), «gonfiati impercettibili del vetro» (I, 18), «assassinino e perdonino i morti» (III, 4, con sdruciola doppia). Un caso particolare di questa ricorrenza delle sdruciole è la loro collocazione in corrispondenza della sesta sede, fenomeno già messo in luce da Magro (*Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, «Studi novecenteschi», XXXIV, 73, gennaio-giugno 2007, p. 226); oltre ai due esempi appena citati da I, 11 e I, 18, eccone un paio con endecasillabi di 3^a e 6^a, sempre in chiusa: «non facesse più fradice le ossa» (I, 4), «il rammendo invisibile del niente» (I, 17). Naturalmente il modulo rende ancora più percepibile il «principio ritmico discendente che viene bruscamente soddisfatto dall’attesissimo ictus di 10^a», con il suo effetto di «tono melodico [...] conclusivo» (S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 18), che è caratteristico della clausola 6^a 10^a in generale; d’altra parte possono intervenire degli accorgimenti a indebolire l’*ictus* di 10^a, come, proprio nel caso di III, 24, l’uscita sdruciola e i puntini di sospensione («scricchiolante, gremita d’invisibile...»).

¹⁷ «I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfargli, di metterlo in discussione, per esempio con un gioco di accenti, di rime sulle particelle e sulle congiunzioni» (Raboni, *Classicismo e sperimentazione...* cit., p. 142).

¹⁸ Magro individua già diversi elementi che partecipano a questo bilanciamento: sdruciole sotto *ictus* di 6^a, rime tecniche, iterazioni, oltre alla riduzione fonica costantemente in opera (*Poesia in forma di prigionia...*, cit., in partic. pp. 226, 233 e 237). Ad essi, e a quelli discussi finora, va aggiunta la presenza di endecasillabi ‘intersversali’ messi in rilievo dalla sintassi, uno dei quali rin-

venibile anche in III, 24: «tutto vista e tatto, lui che a mangiare / metteva tanta anima... o annusava» (con però sinalefe – in questo caso sì – tra «tanta anima»). Ben due, e questa volta incontestabili, si stabiliscono in un altro sonetto prosodicamente abbastanza tormentato come III, 12: «tutte le sue insegne, se non c'è amo / al quale non abocchi! Semmai è ora», «degli strumenti... Quale? La memoria / sussurra i due violini, il cuore un flauto».

¹⁹ F. Magro, *Ombra ferita, anima che vieni di Giovanni Raboni*, «Per leggere», IV, 6, primavera 2004, p. 151.

²⁰ Frasca, *La ricevitoria del lutto* cit., pp. 66-67 e note 81-82.

²¹ Cfr. su questo punto Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo* cit., pp. 38-39.

²² Cfr. Mazzoni, *La poesia di Raboni* cit., pp. 277-88.

²³ Le pause segnalate dai puntini fanno parte del nutrito repertorio di fenomeni del parlato che anche nelle raccolte sonettistiche di Raboni non vengono meno. Sempre riconducibile a un andamento colloquiale, probabilmente, è l'«invece» del v. 6, il cui valore avversativo appare quasi del tutto assente e che serve piuttosto a rafforzare la disgiuntiva 'integrativa' (cfr. la distinzione di L. Serianini, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria, suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET, 1988, p. 540 sulla coordinazione disgiuntiva) del verso precedente.

²⁴ Sulla funzione (tra le altre) di ordine e controllo imposti alla materia che le ripetizioni e le enumerazioni svolgono nella poesia di Raboni si sono espressi Mazzoni (*La poesia di Raboni* cit., pp. 273-88) e Magro (*La metrica del primo Raboni* cit., pp. 391-97).

²⁵ Completano il sistema iterativo del sonetto la figura etimologica: «come / un cane drogato la droga» e i poliptoti «a un nome / al suono d'un nome» (con *correctio* restrittiva) e, più distanziato, «vite» – «vita» (vv. 9 e 12).

²⁶ Magro, *Ombra ferita...* cit., p. 151. Sulla stessa linea l'interpretazione di Bignamini (*Sul sonetto Ombra ferita... di Giovanni Raboni: allusività metrica e altre agnizioni di lettura*, «Per leggere», XV, 29, autunno 2015, pp. 51-68, in partic. 63-64), che propone un convincente confronto con il sonetto monoperiodale di Della Casa.

²⁷ Magro, *Un luogo...* cit., p. 223.

²⁸ Oltre alle immagini, omologhe benché appartenenti a campi diversissimi, evocate dalle due metafore al v. 4, ne è una spia evidente il lessico: tenendosi ai soli verbi si ha, nell'ordine, «si ribella», «liberarsi», «cede», «si scuote», «catapulto», «tremare», «s'inerpica», «strappa via».

²⁹ Nel sonetto I, 13 si fa riferimento a un «Caronte / di se stesso», defunto (il «primo a sparire») forse esterno alla cerchia familiare, benché Zucco suggerisca di identificarlo ancora con il padre Giuseppe (OP, p. 1716).

³⁰ G. Raboni, *Introduzione* a B. Cattafi, *Poesie 1943-1979*, a cura di V. Leotta e G. Raboni, Milano, Mondadori, 1990, p. XVII. Del resto Raboni aveva già dedicato una poesia all'amico (*Interni clinici*, in NGS) ritratto nel periodo immediatamente precedente alla sua morte, affrontata con strenua dignità: cfr. «morte [...] alla moviola, / corteggiata, covata come un uovo, / sera dopo sera discussa con gli amici / come una battaglia da perdere tardi, con onore...» (*Interni clinici*, 1); «radioso, l'uomo malato, il ragazzo malato che cerca di dribblare / lo stopper della morte / con il numero fantastico dei minuti in un giorno, dei giorni in una vita...» (2); «Quanta vita / nel tuo farcela appena, / nella ghiaia, nelle spine del tuo fiato...» (3).

³¹ Raboni, *Introduzione* a B. Cattafi, *Poesie 1943-1979* cit., p. XVI.

³² Non a caso Zucco rinvia a *La guerra* per il «meccanismo psicologico» in comune con il sonetto *Da qualche anno* (OP, p. 1733). Sempre al nesso padre-figlio giocato sul parallelismo temporale fa riferimento un altro rimando di Zucco (OP, p. 1632), questa volta al Sereni di *Autostrada della Cisa*: «Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuova in me mio padre».

³³ Emblematico il secondo testo: «so che più di tanto / non avrà tempo il tempo / di scorrere equamente per noi due / e che solo in un sogno o dalla corsa / del tempo buttandomi giù prima / posso fare che un giorno tu non voglia / da un altro amore credere l'amore». Cfr. anche, da *Lista di Spagna*, con parallelismo più implicito: «E quella volta che ti sei truccata / da Veronica Lake, per farmi innamorare / anche da prima, da ragazzo» e «Una ghirlanda, un foglio per ciascuno / degli anni che volevi dimostrare, che non avevi ancora, / che hai compiuti con me». E ancora, in BS, tutta la poesia *Mai avuto, io, il doppio dei tuoi anni*. Il procedimento è anzitutto motivato dalla differenza di età tra i due amanti, vissuta dal soggetto con l'ansia di chi teme uno squilibrio nel sentimento stesso (motivo evidente nel primo degli esempi citati e in generale nel-

la suite eponima di CM): in questo senso il confronto anagrafico può assumere un valore esorcizzante, quasi a scongiurare la possibilità di una perdita e a stringere ulteriormente il legame.

³⁴ Così Zucco: «Giuseppe Raboni compì nel 1951 i sessant'anni che il figlio compie nel 1992 [...] Cfr. anche, per il percorso mentale sotteso, QT *Da qualche anno...*» (OP, p. 1692).

³⁵ Raccolta in appendice nel secondo volume di Raboni, *Tutte le poesie...* cit., pp. 229-31.

³⁶ Relativamente a questa poesia, ma in generale al nucleo psicologico del rapporto padre-figlio nell'opera di Raboni, rinvio al denso saggio di Cortellessa (*Le strane provviste*, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni* cit.).

³⁷ Per esempio le date di nascita e morte di Cattafi o di Giuseppe Raboni, magari accostate alla data di nascita di Giovanni. Tra queste solo la nascita di Cattafi, in luglio, corrisponderebbe a una delle due stagioni citate.

³⁸ Si noti inoltre come la similitudine con figura etimologica: «annusava / l'aria [...] come / un cane drogato la droga» suggerisca l'intensa partecipazione del personaggio all'esistente, all'insegna quasi dell'assuefazione.

³⁹ G. Raboni, prefazione a B. Cattafi, *Poesie scelte (1946-1973)*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1978, pp. 15 e 22).

⁴⁰ Magro, *Un luogo...* cit., pp. 228-29.

⁴¹ Del resto già nella poesia successiva (*Eroi dispersi*, I, 2) l'io dichiara l'inutilità dell'udito («non ho bisogno / di sentirvi»), e la descrizione positiva della comunicazione convoca sì il tatto, ma introducendo ostacoli percettivi sempre maggiori che danno luogo a un'immagine abbastanza tortuosa (ed efficace proprio in virtù di questa tortuosità): «vi tocco come tocca / un cieco la schiena di un animale / fidato, come chi è sordo la bocca / del muto che lo ammonisce in sogno». Nella prima similitudine compare di nuovo una vista diminuita, anzi negata del tutto; nella seconda il contatto si dà attraverso un triplo schermo: il destinatario è «sordo», il locutore è «muto» e su tutta la scena è proiettata l'ambivalenza della dimensione onirica, ricorrente in tutto il libro. Se si aggiunge che il «brusio» dei morti è detto «silenzioso» in I, 3, emerge chiaramente come il «trittico della diaspora» (cfr. Zucco, OP, p. 1709) che introduce la raccolta sia già ampiamente rivelatore del carattere (necessariamente) paradossale di questa comunicazione con la dimensione dei defunti.

⁴² F. Bandini, *Raboni primo e secondo*, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni* cit., p. 15. Una simile dialettica tra vista indebolita e visione per questo più penetrante è proprio in una poesia di Cattafi dedicata a Raboni: l'*incipit* individua subito la miopia come caratteristica saliente («Bell'uomo barbuto / miope mite / poeta regolato da flessibili / fili fantasiosi / d'invisibile acciaio»), ma la chiusa, dopo aver ripreso il tema, lo ribalta in potenza visiva: «A lui / di me più giovane e più saggio / dico grazie / ora che esco dal raggio / dei suoi deboli occhi / per entrare nel più vasto campo / battuto a foglia / dalla sua forte vista» (*Giovanni*, in *L'aria secca del fuoco*, Milano, Mondadori, 1972, p. 185; il rimando agli ultimi versi è anche in OP, p. 1713).

Quello del poeta cieco, e che proprio per questo possiede una visione interiore più profonda, è comunque un *topos* di lunga durata (dal poeta per eccellenza, Omero, in giù). Tra le attualizzazioni moderne l'idea torna espressa nel pascoliano *Il cieco di Chio*: cfr. «Sarai felice di veder tu solo, / non ciò che il volgo viola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto» (ringrazio Natascia Tonelli per il suggerimento).

⁴³ Devo alle discussioni del seminario per il commento a QT la proposta di leggere «suono d'un nome» come il lato significante della parola, come un riferimento, dunque, all'attività poetica di Bartolo Cattafi, responsabilità esistenziale che richiede un sacrificio complessivo.

⁴⁴ «La memoria [...] non è tanto un riandare a frequentare i propri ricordi [...] È piuttosto un tornare ad ascoltare voci che non si sono ancora dissolte, che hanno insomma ancora chi per essere dette» (Frasca, *La ricevitoria del lutto* cit., p. 72, nota 99).

⁴⁵ Baldacci vede nella «religiosa esperienza del Nulla» di QT «un modo di guardare la vita dal punto di vista della morte» (OP, p. 1703).

⁴⁶ Magro, *Un luogo...* cit., p. 228, c. d. t.

⁴⁷ Cito da OP, p. 1709: «c'è un sonetto, nell'ultimo libro, strutturato su due parole “paradiso” e “diaspora”: non sapevo, nella mia ingenuità, che “diaspora” è l'esatto anagramma di “paradiso”, ed è chiaro che questa identità anagrammatica è il senso della poesia».

⁴⁸ In questa prospettiva le perdite dell'io si sovrappongono a quelle collettive, cfr. il sogno di

recupero/conquista di una «città intatta, né bombardata / né ricostruita» (OTP, *Sì, certo, sarebbe bello abitare*).

⁴⁹ Anche quello della 'riunione' è un tema già anticipato in OTP: cfr. il sonetto *So la strada e la neve, so in che casa*, che si chiude proprio con una rassicurante proiezione del ricongiungimento: «sì, è finita la paura, // interrotta causa neve l'atroce / partita, l'interminabile, stanca / corsa del tempo. Più nessuno manca».

⁵⁰ Cfr. E. Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, «Nuova corrente», XXXVIII, 107, 1991, pp. 173-89. Già nel 1991, Testa aveva accostato la tipologia raboniana di relazione dialogica coi defunti al gruppo costituito anzitutto da poeti come Giudici, Caproni e (direi soprattutto, per quanto riguarda Raboni) Sereni, gruppo individuato dalla «rappresentazione di una *nekuia* segnata dall'apparizione, ora confortevole ora straniente, della voce». Si tratta peraltro del gruppo più nutrito, a cui vengono contrapposti il «motivo, magico e incantatorio, del "cadavere vivente"» riscontrabile nel Pasolini dei *Ciants di un muàrt*, e il «superamento del fondo "pagano" di queste tecniche dialogiche, presente soprattutto nelle poesie di Luzi, dove il discorso cristiano sulla morte, celebrandosi, dichiara la propria lontananza dalle figure ctonie» (p. 187). È evidente che le raccolte più incentrate sulla tematica mortuaria, OTP e QT, posteriori al saggio di Testa, confermano appieno la sua intuizione, prova ulteriore della fondamentale continuità con cui, al netto di pur rilevanti mutamenti, il tema in questione si presenta nella poesia di Raboni.

⁵¹ Così Zucco, a commento del titolo di uno dei testi della serie, *Creditori*: «A essere creditori di parola nei confronti dei vivi, in una posticipata o elusa risposta a una richiesta di comunicazione e comunione, sono i morti» (OP, p. 1475).

⁵² Cfr. sempre Testa, *La colpa di chi resta...* cit.. Relativamente a QT, si veda quanto detto più sopra circa la comunicazione paradossale tra il soggetto e i suoi «eroi dispersi»; cfr. soprattutto la rivelazione che si apprenderà, «silenziosamente», da «mute, invisibili, labbra» del sonetto III, 8.

⁵³ Così Raboni: «Sono un po' tormentato dalla sensazione, più o meno consapevole, di non aver fatto il mio dovere fino in fondo»; appena più oltre si parla della «sensazione di non aver mantenuto [...] impegni di tipo affettivo-sentimentale-esistenziale» (OP, p. 1732). Anche se non è opportuno applicare direttamente ai testi poetici queste parole, riferite piuttosto al piano biografico, è lo stesso Raboni a individuare nel senso di inadempienza uno dei motori del fare poesia: «probabilmente una persona [...] da un certo punto in poi, scrive perché è cosciente di non aver fatto personalmente quello che doveva» (*Ibidem*).

⁵⁴ Questo *incipit* appare, se non una risposta, un prolungamento del discorso avviato quaranta anni prima in CV, dove già si formulava una delle questioni-ossessioni della poesia raboniana, se si debba, cioè, «vivere con i vivi i con i morti» (*La discussione sul ponte*; e cfr. OP, pp. 1439-40 per un'autoesegesi in prospettiva).

⁵⁵ Ancora una costante di lunga durata, se fin dalle prime raccolte l'«ottica mortuaria» veniva adottata dal poeta «per non essere complice della realtà» (Bellocchio, *L'itinerario poetico di Raboni* cit., p. 148); all'altezza di QT il valore politico di questa scelta è ancora intatto e anche a tal proposito vale quanto scritto da Cortellessa sulla dimensione resistenziale ed etica del sonetto raboniano (Cortellessa, *L'osso senza carne della parola* cit., p. 37).

⁵⁶ Il sintagma «gremita d'invisibile» compare anche negli *Ossi* di Montale: «Gremite d'invisibile luce selve e colline» (*Quasi una fantasia*; corrispondenza indicata da Magro, *Poesia in forma di prigionia...* cit., p. 240, nota 1). Per il sottile paradosso implicato, cfr. anche «ingombre / di vuoto» (I, 5).

⁵⁷ Di Franza, *Suggestioni dantesche...* cit., p. 405. In QT un «Caronte» è presente, lo si è visto, nel sonetto I, 13, e Di Franza (*Ibidem*) riconduce allo stesso riferimento l'«arca in viaggio verso più ospitali // silenzi» di III, 26 (qui è comunque preminente l'eco biblica, anche perché il discorso del sonetto si riferisce agli animali). Tra le «riscritture» precedenti spicca quella di *Imbarcadero* (ATCS), dove un approdo veneziano viene trasfigurato nel punto di passaggio tra vita e morte (si parla di «obolo» per il «traghetto» ricevuto da un barcaiolo-nocchiero bestemmante) e tale trasfigurazione propizia un'invocazione ai propri cari defunti: «oh diletti / vi ho ritrovati, vi ravviso / sotto ombrelli e cappucci, è il vostro corpo / stranamente *visibile* / che ancora migra, si riunisce / di là, dopo la terra, / a tanto caro sangue...» (in corsivo alcune corrispondenze lessicali con *Da qualche anno*). Come segnalato da Zucco, la metafora del traghettaggio per designare la

morte si ha anche in *Berceuse* (NGS) e in *Non facevano fumo né rumore* (VGA): «i silenziosi corpi traghettanti / e negando anche il suono ai mille pianti / pagati all'invisibile nocchiere»

⁵⁸ In un contesto differente, l'immagine metaforica di una barca (o, nello specifico, di un'«arca») resa stabile dall'intervento di un agente esterno e salvifico era già in VGA: «arca che per greve / pondo si fende e fa / acqua, anzi neve – ma / se s'aggiunge il tuo lieve // più docile diventa, meno lenta e più scaltra» (*Una stanza in un'altra*).

⁵⁹ La metafora 'telefonica' per designare i defunti contiene forse più di una suggestione del celebre passo della *Recherche* proustiana (*La parte di Guermantes I*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. II, trad. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1986, pp. 157 e sgg.).

⁶⁰ Da un certo punto di vista l'idea che proprio la morte consenta una comunione più perfetta avvicina Raboni al modo in cui il tema del rapporto vivi-morti è gestito nella poesia di Luzi; ad essere irriducibile resta però, in quest'ultimo, il piano tutto trascendente dell'«opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi e i morti» (*Nell'imminenza dei quarant'anni*, in *Onore del vero*). Per Raboni, lo si è visto, una compiutezza è già nell'interferenza che il muto ma insistente brusio dei morti determina sul piano immanente, conseguenza del volontaristico tentativo, da parte del soggetto, di far diventare la morte «non un'opposizione alla vita ma una parte della vita» (OP, p. 1655. Per Luzi cfr. Testa, *La colpa di chi resta...* cit., pp. 182-84).

⁶¹ Una «straordinaria rima equivoca contraffatta, e straordinaria soprattutto per la pregnanza di senso che vi si nasconde (quasi vi fosse stato criptato il tema tutto dell'intera raccolta)» (G. Frasca, *La ricevitore del lutto*, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni* cit., p. 70, nota 93).

⁶² Raboni, *Autoritratto 2003* cit., p. XVI.

Appunti per un commento a
Quare tristis di Giovanni Raboni
(a cura di MARCO VILLA)

Notes for a commentary on
Quare tristis by Giovanni Raboni
(edited by MARCO VILLA)

ABSTRACT

Il testo raccoglie in forma di appunti i contributi più rilevanti ai fini di un commento a *Quare tristis* emersi dal lavoro collettivo di analisi dei sonetti raboniani. La struttura dell'articolo segue l'ordine delle poesie nella raccolta, e per ciascuno dei sonetti trattati le interpretazioni sono raggruppate secondo tre tipologie testuali: indicazioni di fonti possibili e collegamenti intertestuali, interpretazioni di singoli luoghi del sonetto, discorsi più organici che mirano ad una lettura globale della poesia in esame o a metterne in evidenza i rapporti con la macrostruttura.

This article collects the most relevant contributions for a commentary on *Quare tristis*, emerging from the collective analysis of Raboni's sonnets. The structure follows the poems' sequence in the book, and for each of them the interpretations are grouped into three typologies: identifications of intertextual connections, interpretations of specific passages of the sonnet, and more comprehensive discussions aiming at a global reading of the poem or seeking to outline its relations with the whole structure.

Appunti per un commento a *Quare tristis* di Giovanni Raboni

Il testo che segue vuole essere un laboratorio di preparazione per un commento collettivo a *Quare tristis* in corso di realizzazione. Vi sono riuniti, in forma di appunti, i contributi più rilevanti ai fini del futuro commento emersi dagli incontri seminariali che si sono svolti all'Università degli Studi di Siena tra gennaio e giugno 2016, ma anche e soprattutto dal lavoro degli studenti del corso di laurea magistrale di Letteratura italiana contemporanea, tenuto dalla professoressa Natascia Tonelli presso il Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dello stesso ateneo.

Le note e le interpretazioni contenute in questo articolo, attribuite di volta in volta ai singoli partecipanti, sono state raccolte, riviste e redazionate a cura di Marco Villa, Francesca Latini e Natascia Tonelli, e si pongono come un'integrazione ed eventualmente come proposte esegetiche alternative a quelle già presenti nell'*Apparato critico* realizzato da Rodolfo Zucco per l'edizione dell'*Opera poetica* di Giovanni Raboni (Mondadori 2006)¹, apparato che fornisce – e non potrebbe essere altrimenti – l'imprescindibile base di partenza per tutto il nostro lavoro su *Quare tristis*.

Considerata la finalità essenzialmente operativa dei materiali qui riuniti, la struttura dell'articolo obbedirà al semplice criterio di successione delle poesie nella raccolta, in modo da agevolare quanto più possibile il recupero e il riuso delle informazioni. In particolare, le tipologie testuali degli appunti saranno fondamentalmente tre: la proposta di fonti, di richiami e collegamenti puntuali tra la poesia di riferimento e testi di altri autori (questa prima tipologia verrà segnalata con la sigla F); una nota di commento per l'interpretazione di un passaggio specifico della poesia di riferimento (sigla NC); infine un testo di tipo discorsivo, che elabora una riflessione più ampia sull'intera poesia o su alcuni suoi aspetti, eventualmente attraverso confronti intertestuali (sigla TD). Nei

¹ D'ora in poi OP. Verranno inoltre utilizzate le seguenti sigle: GR = *Gesta Romanorum*, in OP; CV = *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966; CI = *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975; NGS = *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982, CM = *Canzonette mortali*, Milano, Crocetti, 1986; ATCS = *A tanto caro sangue*, Milano, Mondadori, 1988; VGA = *Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990; OTP = *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993; QT = *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998; BS = *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002; UV = *Ultimi versi*, Milano, Garzanti, 2006; TP14 = *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di R. Zucco, Torino, Einaudi, 2014. Ai sonetti di QT e di OTP si farà spesso riferimento con il numero della posizione occupata all'interno della sezione di appartenenza (I o III in QT, mentre per OTP I corrisponderà ai *Sonetti di infermità e convalescenza*, III agli *Altri sonetti*).

primi due casi, per maggiore chiarezza, saranno riportati i versi direttamente interessati dal commento (ove non diversamente specificato, si citerà dalla summenzionata edizione Mondadori).

Un'ultima precisazione riguarda l'analisi degli aspetti formali: al fine di non accrescere l'eterogeneità complessiva di questo 'serpentone', e vista l'obiettività dei rilievi primari in merito al livello metrico-linguistico, le considerazioni ad esso relative verranno integrate direttamente nel commento finale, mentre si inseriranno nel presente articolo solo quelle più immediatamente funzionali all'interpretazione.

Tanto difficile da immaginare (I, 1)

(TD) Fra i sonetti che appaiono in S (1995), *Tanto difficile da immaginare* presenta nella prima redazione una *lectio* assai diversa (resa nota giustamente da Zucco, cfr. OP, p. 1709), rielaborata o meglio sostituita con altra soluzione testuale al momento del passaggio del primigenio nucleo di liriche in NLM (1996), dove gli iniziali sette sonetti arrivano al numero di undici. Ritengo proficuo, per un approccio esegetico del componimento nella sua veste definitiva, condurre un'analisi della precedente redazione di S, vincolata al diverso ufficio di 'antefatto' che ha lì *Tanto difficile da immaginare*, testo secondo del setternio, che acquisendo la sua nuova forma viene contemporaneamente a occupare in NLM altro ruolo diegetico, quello di protasi della raccolta, rimanendo poi tale anche in QT, tramite il semplice e definitivo scambio di posto con *Eroi dispersi, non più o non ancora*, da NLM in poi lirica seconda a cui si demanda l'antefatto e l'invocazione insieme del poema familiare.

Il luogo principalmente coinvolto da questa rielaborazione è rappresentato dalla sirma, sede a cui Raboni (seppure non con l'icasticità del distico del sonetto elisabettiano) consegna spesso la gnome del racconto. È dunque con NLM che alle due terzine è affidato il compito di descrivere quella virtù immaginativa (il verbo dell'*incipit* è manifesto recupero di un lemma tutt'altro che innocente del lessico leopardiano, coinvolto in più riflessioni metaletterarie, cfr. *Ad Angelo Mai* 102, *Le ricordanze* 89, 155, ma soprattutto *Al conte Carlo Pepoli* 110-113) che è alla base di ogni atto poetico; combinazione tra un docile prestarsi al processo che prende avvio indipendentemente dalla volontà del poeta e una partecipata traduzione *in verbis* dell'evento interiore: «e si desta // allora, non la senti?, una lontana / voce, lontana e più vicina come / se non l'orecchio ne vibrasse ma / un altro labirinto, una membrana / segreta, tesa nel buio a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome...». Alla tradizionale *vox* di un *deus dictator* è qui sostituita una voce della memoria («lontana» nel tempo eppur «vicina» poiché comunque intima, nonché recuperata attraverso occasioni contingenti per mezzo delle quali riaffiora l'eco remota, giusta un magistero pascoliano di simili sviluppi reminiscenziali, cfr. in particolare *Campane a sera* 1-8), che, facente vibrare quella

«membrana / segreta, tesa nel buio a metà / fra il niente e il cuore», permette di mutare la *perceptio* inespressa in parola poetica, il «silenzio» in «nome».

Ma questa è appunto la protasi metaletteraria dell'intera raccolta che viene esposta in *Tanto difficile da immaginare* solo al momento in cui il sonetto passa a ricoprire propriamente il ruolo di testo proemiale, giacché in S ben altrimenti leggevano le due terzine, che, oltre a riferire di quella «comunione dei vivi e dei morti» che è argomento poetico dominante di QT, proponevano l'immagine di una vera 'chiamata' salvifica da parte di un Signore-pastore.

Varrà dunque la pena non solo sottolineare la necessaria permuta della raffigurazione scritturale-narrativa con ben altro concetto speculativo, che ci informa del processo genetico della poesia raboniana, in particolare della poesia di QT, canto di un «caro immaginar» promosso dall'inconscia risonanza delle care voci dei morti, ma anche osservare l'esito di tale precedente lezione, in parte recuperata (là dove è possibile, anzi doveroso, trattenere il motivo di fondo del romanzo familiare), in parte coraggiosamente rinnegata. Se il *credo* nell'agape domestica dei vivi e dei defunti, che è la ragione stessa di scrittura di QT, sarà poi consegnato ad altra più adeguata sede, le *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, alla *fabula* salmistica ed evangelica di S, «Si desta // qualche volta a quella luce nessuno / e a caso ci afferra, lui che è pastore / del nostro buio e conta i nostri torti // al varco dei sogni. Così qualcuno / ignora, così qualcuno ha nel cuore / la comunione dei vivi e dei morti» (vv. 8-14), in QT il poeta risolutamente rinuncia, declinando ormai l'aiuto e la presenza giudicante di quel *dominus* di Ps 23, 1 – si veda soprattutto la versione della *Nova vulgata* –: «Dominus pascit me», che è all'origine dell'immagine del sonetto nella sua prima redazione, un Dio che, analogamente a quanto narra Giovanni (10, 1-18), assume piena ed esplicita valenza metaforica di buon pastore e «varco» di salvezza per il proprio gregge, cfr. Io 10, 2-4: «qui autem intrat per ostium, / pastor est ovium. / Huic ostiarius aperit, et oves vocem eius audiunt, et proprias oves vocat nominatim et educit eas. / Cum proprias omnes emiseric, ante eas vadit, et oves illum sequuntur, quia sciunt vocem eius», 7: «Dixit ergo eis iterum Iesus: “Amen, amen dico vobis: Ego sum ostium ovium», 9: «Ego sum ostium; per me, si quis introierit, salvabitur et ingredietur et egredietur et pascua inveniet», guida «del nostro buio», cfr. Ps 23, 4: «Nam et si ambulavero in valle umbrae mortis, / non timebo mala», che interviene con atto repentino – «ci afferra» – strappandoci da altre possibili sorti, come ancora una volta il *pater-pastor* di Ps 22, 9: «Speravit in Domino: eripiat eum / salvum faciat eum» e 21: «Erue a framea animam meam». Da questa messinscena su traccia vetero- e neotestamentaria Raboni si allontana non solo perché passando *Tanto difficile da immaginare* in posizione proemiale occorre conferire all'*explicit* del sonetto altro più adeguato messaggio di programma poetico, ma anche perché se la *professio fidei* di QT sta tutta in quella annunciata «comunione dei vivi e dei morti» di II, 2, 4-5, non vi è spazio in tale storia interiore per una divinità superna, avulsa dalla cerchia familiare. Del tangibile retroterra biblico, sostituito da altro culto

domestico, restano dunque a testo definitivo solo labili tracce di un linguaggio e di un immaginario alto: la metafora di una Milano gerosolimitana, «città invulnerata», non ancora ferita dalla guerra (il raro aggettivo – benché da riconnettere a simile attributo costruito con prefisso negativizzante, l'esplicito foscolismo «illacrimati» di QT III, 11, 7 – rimanda al verbo *vulnero*, coniugato in vari modi e tempi nelle Scritture, a rievocare le disgrazie del popolo di Israele o dei suoi nemici, cfr. p. es. *Is* 14, 10) e la figurata «diaspora» dei congiunti, troppo direttamente cavato dall'ancor più indubbio *epos* ebraico.

[Francesca Latini]

Eroi dispersi, non più o non ancora (I, 2)

vv. 1-3 Eroi dispersi, non più o non ancora
mio reggimento oltre il reticolato
della luce [...]

(F) *reggimento*: cfr. G. Ungaretti, *Fratelli* 1-2: «Di che reggimento siete / fratelli?».

vv. 11-14 di sentirvi, vi tocco come tocca

un cieco la schiena di un animale
fidato [...]

(NC) L'immagine del «cieco» può richiamare i *Sepolcri* («un dì vedrete / mendico un cieco errar sotto le vostre / antichissime ombre [...] e abbracciar l'urne, / e interrogarle», vv. 279-283), con però un capovolgimento del rapporto poeta-morti: qui sono i morti a fare da guida al poeta, che assume quindi un ruolo più passivo rispetto a quanto avviene in Foscolo.

[Maria Teresa Ricci]

Niente sarà mai vero come è (I, 5)

vv. 1-2 Niente sarà mai vero come è
vero questo venticinque dicembre

(NC) *Incipit* assertivo con attacco in «Niente», riscontrabile per ben tre volte in OTP (cfr. OTP I, 9: «Niente comporta le delizie»; OTP *Piccola passeggiata trionfale*: «Niente di personale, ci mancherebbe altro!»; OTP III, 5 «Niente può rovinarmela la festa»). Termine tipico anche di QT, con ben 19 occorrenze nel corso dell'intera raccolta.

vv. 12-14 e di lì a un'altra nascita conviene
 far festa qui, bruciare qui le scorte
 di incenso e febbre al turno delle pene.

(NC) *febbre*: termine pregnante e raro in Raboni (5 occorrenze nell'intero *corpus*), dall'accezione solitamente positiva, come se la febbre portasse con sé un sollievo, un acquietarsi dei sensi, un'accettazione finalmente definitiva dell'esistente, una condizione persistente ma allo stesso tempo che non reca dolore. In CI: «questa *febbre* quieta che da una notte / pulsa, pulsa nel giorno, ci consuma / sì non dà requie ma non dà dolore» (*Racconto d'inverno* 2, 10-12). In OTP III, 9, 1-2: «Gioia mite e ultima, mite *febbre* / d'ottobre». In QT: «tremando / di *febbre*, di felicità al pensiero / d'essere esente dall'esserci, libero / dal suo fiato, dal suo affanno [...]» (I, 12, 1-3). In *Un gatto più un gatto*: «Se il termometro sale / (37...38...39...) / non avere paura. / Non c'è niente di male» (*Canzoncina per la febbre* 1-4, TP14, p. 154).

(TD) Un aspetto significativo di questo sonetto risiede nell'insieme di contatti e convergenze che lo legano a *Requiem*, fondamentale raccolta poetica di Patrizia Valduga, edita per la prima volta a cura di Nicola Crocetti nel 1994. A determinare questo rapporto sono in particolar modo una serie di temi che qui emergono e che erano già presenti, affrontati ed interiorizzati quasi con le stesse parole, in molte delle ottave che compongono l'opera valdughiana.

In *primis* a ricorrere sono le indicazioni temporali: il Natale e il novembre, entrambi decisivi per l'interpretazione di questo sonetto. Il tema del Natale ricorre due volte in *Requiem* (cfr. X, 7-8, inserito nel distico finale dell'ottava come brevissimo discorso diretto del padre, uno dei quattro della raccolta, sempre segnati in corsivo: «*Scusa Patrizia... Non va tanto male. / Chissà quando uscirò... forse a Natale...*»; XII, 1: «E Natale è lontano e è già passato»). In questa raccolta il 25 dicembre assume per Valduga un valore fondamentale, una sorta di data-parlante, che – secondo il punto di vista del padre – può significare una possibile fine del dolore, un probabile ritorno a casa, un'ipotetica rinascita: un'apertura lasciata in sospeso e poi mai concretizzatasi. In questo senso, osservando di nuovo la connotazione spazio-temporale del sonetto, sia l'ubicazione dei soggetti – un ospedale o una clinica –, sia la localizzazione nel tempo – il venticinque dicembre – possono essere interpretati come i due elementi negativamente epifanici che permettono e favoriscono l'irrompere dei ricordi di un dolore passato, ma costantemente (dopo due anni) presente, nella donna amata.

Relativamente invece al mese evocato a fine del verso 7, *novembre*, con una forza assertiva tanto decisa quanto sofferente, è interessante notare come nella prima versione del testo era esso stesso, e non il «dolore», ad essere definito «per te / il mese più ospedaliero, il più forte / di presagi e dolore» (cfr. OP, p. 1712). Novembre, quindi, è per Patrizia Valduga il mese non solo più doloroso, ma ha

anche a che vedere con un presagio negativo, di morte (cfr. *Requiem* III, 3-4: «fino a questo *novembre* disperato / di vento freddo, di fronda ingiallita»). Inoltre, in conclusione della prima edizione di *Requiem*, si legge questa nota dell'autrice, che chiarisce la causa della particolare valenza negativa che per lei ha il mese di novembre: «Queste 28 ottave, 28 come i giorni di ospedale di mio padre, sono state pubblicate per la prima volta a cura di Nicola Crocetti in un'edizione privata di 73 esemplari, 73 come gli anni di vita di mio padre». Morto il 2 dicembre 1991, il padre della poetessa trascorse in novembre (a partire dal 4/11/1991), in ospedale, gli ultimi giorni della sua vita. A ciò occorre aggiungere, naturalmente, che novembre, secondo il calendario liturgico, è il mese dedicato alle anime dei defunti, elemento che ribadisce il suo legame con il campo semantico appena descritto.

Un altro elemento che contribuisce alla costruzione di questo rapporto fra il sonetto in questione e *Requiem* e che permette un tentativo di comprensione più attento di *Niente sarà mai vero...* è la particolare relazione che si instaura in entrambi i testi fra il motivo della morte e quello della vita o, meglio, della nascita. Ciò risulta evidente nella terzina conclusiva, forse la più oscura e difficilmente interpretabile del sonetto. In antitesi al precedente «compimento di morte» (v. 11) e al successivo «turno delle pene» (v. 14), questi tre versi permettono l'ingresso nel testo dell'unico termine dalla connotazione positiva: «nascita», la quale può richiamare a sua volta il «venticinque dicembre» del v. 2, giorno con il quale convenzionalmente si indica la venuta al mondo di Cristo. Il Natale come nascita, come nuovo cominciamento, ha un riferimento sempre in *Requiem* al testo XII: «E Natale è lontano e è già passato: / in quel solo momento eternamente, / su dolori e pensieri, senza fiato, / no, non pensieri, abissi della mente / e cielo e terra e presente e passato, / tutto il tempo incarnato nella mente, / *comincia* un giorno che non ha mai sera, / *comincia* per noi due la *vita vera*». Come se quel Natale, prima invocato dal padre come segno di una possibile liberazione dal dolore e dalla vita in ospedale, sia divenuto ora qualcosa di indefinito, fuori dal tempo, incarnante tutto il tempo, segno di una vita diversa, nuova, vera, permeato da un afflato se non positivo, almeno pacificato. Ecco allora la conclusione, quell'ultimo emistichio che di nuovo si connette, per un'ultima volta, a *Requiem*: «[...] al turno delle pene». In realtà, come riporta Zucco (OP, p. 1712), in una versione precedente del testo si leggeva: «ai tuoi due anni di pene», riferimento esplicito ai due anni di dolore di Patrizia Valduga, ora che si è nel dicembre 1993, contati a partire da quel triste dicembre 1991 in cui morì il padre. Ma non solo: l'ottava scritta da Valduga il 2 dicembre 1993 (pubblicata poi solo nel 2002 nell'edizione di *Requiem* per Einaudi) evidenziava già il valore simbolico decisivo che aveva assunto per lei questo spazio temporale, concludendosi così: «Versi d'amore come ai miei vent'anni! / Padre, il mio cuore compie oggi *due anni*».

[Pietro Cardelli]

«*Caduto in A. O.*» certo, perché no? (I, 9)

vv. 10-12 Che strida nella sua Patmo Giovanni
 ha udito, di quante stragi si tace

 nel suo cuore... [...]

(F) *di quante stragi si tace / nel suo cuore*: cfr. G. Ungaretti, *San Martino del Carso* 9-12: «Ma nel cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato».

(NC) Giovanni di Patmo è l'Evangelista, autore dell'*Apocalisse*. Punto di contatto tra l'apostolo e il poeta sono le immani tragedie di cui entrambi sono stati testimoni; così l'*Apocalisse* biblica si figura nell'*Apocalisse* dell'uomo contemporaneo. Raboni proietta sull'apostolo il proprio rammarico, che nasce dall'incapacità di riportare sulla pagina tutti i morti delle stragi, di estrarre ogni identità dal «borderò // dei massacri» (vv. 4-5).

[Giada Ripoli]

Grazie, sento a volte che dico quando (I, 11)

vv. 4-8 grazia che a nessuno si nega, al blando

 aceto che si spande nella gola
 sitibonda dalla spugna infilzata
 per scherno o pietà sull'acuminata
 cuspidi della luce e mi consola

(TD) Nel sonetto il tema evangelico si concentra principalmente nella seconda strofa, ed è richiamato da sei parole chiave: «grazia», «aceto», «spugna», «scherno», «pietà» e «luce».

L'espressione «grazia che a nessuno si nega» concentra il significato principe del mandato messianico: la buona novella, la quale arriva a tangere la vita di chiunque crede: «Sic enim dilexit Deus mundum, ut Filium suum unigenitum daret, ut omnis, qui credit in eum, non pereat, sed habeat vitam aeternam» (*Io* 3, 16). Si noti la messa in evidenza del termine nel sonetto: dalla collocazione a inizio verso all'intreccio di ripetizioni e figure etimologiche nella prima quartina («*Grazie, sento a volte che dico [...] grazie alla sola / grazia che a nessuno si nega*»).

Alla «grazia» seguono le due parole, proponibili in coppia, «aceto» e «spugna». I due elementi, proprio perché contigui (il primo termine si trova nel quinto

verso e il secondo nel sesto) evocano la Passione di Cristo, il quale, poco prima di morire ebbe sete e gli furono bagnate le labbra con una spugna intrisa di aceto. Quest'ultima espressione ricorre sette volte nell'Antico Testamento e sei volte nel Nuovo (*Mt* 27, 34 e 48; *Mr* 15, 36; *Lc* 23, 36; *Io* 19, 29 e 10, 30) mentre il termine *spugna* si riscontra tre volte nel Nuovo Testamento (*Mt* 27, 48; *Mr* 15, 36; *Io* 19, 29). Nel sonetto il parallelismo con la Passione si dispiega ai vv. 5-8: la «gola / sitibonda», ovvero profondamente assetata, viene invasa dal liquido proveniente dalla spugna infilzata. Lo «scherno» e la «pietà» sono i due diversi tipi di atteggiamento che tennero i soldati di fronte al Cristo morente: nel Vangelo di Marco e in quello di Luca così è descritto lo scherno della milizia: «*Currens autem unus et implens spongiam aceto circumponensque calamo potum dabat ei dicens: "Sinite, videamus, si veniat Elias ad deponendum eum"*» (*Mt* 15, 36) e «*Illudebant autem ei et milites accedentes, acetum offerentes illi*» (*Lc* 23, 36). Nel Vangelo di Matteo è invece delineata un'espressione di pietà: «et continuo currens unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto et imposuit arundini et dabat ei bibere» (*Mt* 27, 48). Nel sonetto il termine «pietà» è enfaticizzato; posto a metà verso, sotto *ictus* di 5^a, quale unica parola ossitona della composizione, tende a frangerlo in due emistichi; la curva intonativa dunque ascende fino a questo termine mantenendo un ritmo incalzante, rafforzato dall'allitterazione della sibilante sorda (nonché sonora nel caso di «infilzata») che percorre tutta la quartina.

L'ultimo termine che risulta essere un netto riferimento alla tematica evangelica è la parola «luce», (in assonanza con «cuspide») la quale ricorre nei testi neotestamentari più di settanta volte. Data la terminologia sopra descritta che evoca la passione, si può ritenere «luce» un'antonomasia della parola Cristo; l'esempio biblico più inerente si trova nel Vangelo di Giovanni: «*Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem, veniens in mundum*» (*Io* 1, 9). Ad avvalorare la tesi del rapporto di antonomasia fra luce e Cristo nel sonetto è il verbo «infilzare»; perché, secondo le Sacre Scritture, non fu solo la spugna impregnata di aceto ad essere infilzata, ma anche il costato di Cristo: «*sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua*» (*Io* 19, 34). Il campo semantico della *luce* ricorre frequentemente nell'opera raboniana, soprattutto in QT; in particolare in questo sonetto acquisisce due significati: in primo luogo, come già detto, è antonomasia della parola Cristo; in secondo luogo attiva un contrasto con l'oscurità, il «buio» che anticipa il risveglio (v. 2). Quest'ultimo è uno dei principali contrasti presenti nel sonetto, l'oscurità in rapporto con la luminosità evidenziata nei termini seguenti: i «ciechi eventi» (v. 11), l'«invisibile mossiere» (v. 14) e il citato «buio» che si oppongono al «baluginio» (v. 12) e alla «cuspide della luce» (v. 8). La positività della consolazione («e mi consola», v. 8) si oppone, in quella che viene percepita quasi come una contraddizione, all'«agonia / del risveglio» (vv. 9-10); oltre a ciò, l'idea di continuità espressa al v. 9 («ogni santo giorno»), si oppone alla saltuarietà della gratitudine del primo («sento a volte»).

[Debora Boncompagni]

Filare tra le lenzuola tremando (I, 12)

(TD) *Filare tra le lenzuola tremando* è un sonetto sulla malattia che altera lo stato del corpo e della mente. L'io lirico immagina una condizione di degenza: la febbre induce un tremore e un'ideale regressione all'infanzia, una deresponsabilizzazione dell'individuo che per un lasso di tempo indeterminato sarà dispensato dall'esserci, «dal suo fiato, dal suo affanno» (v. 4). L'io ricorda di aver provato un sentimento di gioia alla prospettiva di tale sospensione, da ragazzo, quando «sfumando il presente e il futuro in un rimando / sine die» (vv. 7-8) il morso della vita si faceva più leggero². Forse, però, questa è una malattia che si prende anche da grandi: anche nel pieno dell'età adulta, forse, si desidera una quiescenza indotta, obbligata, una parentesi di oblio che esenti l'individuo dal peso di essere se stesso; e forse è come una grazia, specie per chi «si appresta // a lasciare la vita» (vv. 11-12) e tuttavia si trova ancora involto in una dinamica esistenziale che, se rende possibile la morte, non esclude il suo contrario. È interessante soffermarsi sul termine «lenzuola» (v. 1): le lenzuola sono il luogo preposto alla malattia, condizione che sospende l'essere «dall'esserci» (v. 3): mi sembra opportuno, allora, includere questo sostantivo tra la schiera delle 'membrane' disseminate da Raboni nell'intera raccolta, quelle flebili cesure tra il mondo dei «non morti / ancora» e quello dei «non ancora risorti» (OTP III, 15, 13-14): come il muro, il reticolato della luce, i vetri colorati, il silenzio delle siepi, la tenda e il paravento, le finestre, la lamiera che abbacina, così le lenzuola trattengono l'io nel limbo di una morte simulata, in un interregno tra la vita e la non-vita, confinandolo in un'esistenza deresponsabilizzata e post-superegotica. Baldacci ne parla nella bandella dell'edizione dello Specchio Mondadori: sottolinea l'aspetto religioso e anche liturgico di una comunicazione con i morti cercata dalla poesia di Raboni, in una dimensione nella quale il poeta non sa dire «se è lui che ha attraversato il diaframma o sono loro, i morti, ad avere invaso l'al di qua» (OP, p. 1703).

È proprio di una condizione in bilico tra la vita e la morte che parla questo sonetto: tutta la seconda fase della parabola poetica di Raboni, d'altra parte, segna viepiù un dipartirsi dal vissuto³. La febbre causa una quiescenza dell'individuo

² Sarebbe interessante approfondire un'eventuale relazione tra i versi «quando ero / un ragazzo e proprio così, sfumando / il presente e il futuro in un rimando / sine die ne facevo più leggero / il morso» e l'infanzia dell'autore, quando la famiglia Raboni si trasferì per un periodo presso la casa di campagna di Sant'Ambrogio Olona, a causa della guerra. Raboni ricorda questo periodo della sua vita con affetto, parlando davvero di una sospensione temporale, una parentesi salvifica che lo ha tratto in salvo dalla violenza della realtà, da ragazzo: «All'inizio vissi quegli anni come una bella avventura, perché Sant'Ambrogio era un luogo dove si andava d'estate. Il fuoriprogramma, lo spettacolo del mutare delle stagioni con in più la legittimazione a non andare a scuola, trasformavano il tutto in una specie di vacanza» (OP, p. LXXII).

che non è ancora morto, ma non è del tutto vivo, e si trova perciò in una zona franca, di mezzo. QT suggerisce, allora, un senso di terminalità: Raboni sembra quell'uomo che, citando un verso di questo sonetto, «s'appresta / a lasciare la vita»⁴. Però, commentando in un'intervista del 2003 le parole di Baldacci secondo cui Raboni guarderebbe la vita dal punto di vista della morte, il poeta suggerisce di ribaltare l'affermazione: la sua sarebbe, invece, una visione della morte dal punto di vista della vita (cfr. OP, p. 1707). Del resto, questa raccolta è piena di celebrazioni dell'esistenza che si alternano al tono di coazione luttuosa di tutta la sua poesia (QT III, 12, 1: «Stanco della vita, io? Non scherziamo»). Potremmo servirci di quest'affermazione per sciogliere un ambiguo nodo sintattico presente nell'ultima terzina del nostro sonetto: supporremmo che il soggetto di «strazia» (v. 12) sia «chi s'appresta a lasciare la vita» (vv. 11-12), e il complemento oggetto sia «il moto che la consuma», e quindi «l'impura / dolcezza» (vv. 13-14). Colui che è vicino alla morte, allora, continuerebbe a partecipare con ostinata disperazione alla dinamica esistenziale. L'ambiguità e l'irrazionalità di un comportamento 'auto-sabotante' troverebbero riscontro nell'ossimorico *explicit* «l'impura / dolcezza che la feconda e l'oscura»: una 'dolcezza impura' che, mentre proclama la morte, celebra la vita; così come fa il malato.

Se volessimo seguire l'indicazione che Zucco dà nell'*Apparato critico* dell'edizione Meridiani Mondadori, e considerare quindi «il moto» quale soggetto di «strazia», la terzina acquisirebbe un senso più vicino all'interpretazione di Baldacci, che alla replica di Raboni: colui che si appresta a lasciare la vita ancora soffrirebbe e verrebbe vessato dal moto dell'esistenza e da questo suo donare e poi sottrarre. A favore di questa interpretazione, suggerirei di considerare un passo dei *Sepolcri* di Foscolo, posto in apparato dallo stesso Zucco (ma non in relazione alla sua proposta di parafrasi, cfr. OP, p. 1716): «e involve / tutte cose l'oblio nella sua notte; / e una forza operosa le affatica / di moto in moto» (vv. 17-20). Se lo considerassimo un modello di questa terzina raboniana, il «moto» e l'«impura / dolcezza» sarebbero legittimamente il soggetto di «strazia», intesi come «oblio» e «forza operosa» che affaticano le cose.

Cortellessa ha definito *Quare tristis* un «tormentoso prontuario di decomposizione»⁵. In questo sonetto, la decomposizione comporta una

³ Cfr. A. Cortellessa, *L'osso senza carne della parola*, «Poesia», XII, 126, marzo 1999, p. 303.

⁴ Oltre che dalla riflessione sull'incalzare della senescenza, Raboni è portato a questo sentire da un recentissimo iter ospedaliero: nell'87 è colpito da un infarto, che per la prima volta reca un segnale di decadimento; nel '90, poi, una colica renale e la scoperta di un adenoma al rene sinistro lo vedono sottoporsi a Nizza ad un severo intervento chirurgico, esperienza riportata nei *Sonetti d'infermità e convalescenza*.

⁵ A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 296. Segnalo, tra gli altri luoghi interessati: il distico conclusivo del sonetto III, 15, recita «si celebra al netto d'ogni lamento / la cerimonia del disfacimento»; inoltre, nel sonetto III, 21, leggiamo: «Eppure è lì, la sento / darsi da fare attorno al cuore senza / ritegno né fretta, tenace, lento // tarlo in un vecchio dondolo» (vv. 2-5).

dilatazione del tempo presente (che è tempo importante in OTP e QT⁶), a scapito di passato e futuro. Tra gli altri che vi fanno riferimento, il sonetto di QT I, 18 parla di un «muro // del presente» (ammiccando al tema della membrana) dietro il quale c'è solo altro presente. È curioso che qualche verso dopo, in questo sonetto, compaia «Munchhausen» (termine già zanzottiano in *Al mondo*, da *La beltà*, 1968), il noto barone delle avventure iperboliche, che ha dato il nome alla sindrome propria di quei soggetti patologici che accusano sintomi inventati e malattie autoindotte, spesso sottoponendosi anche ad interventi chirurgici. Sarebbe rischioso insinuare che sia il caso dell'io lirico di questo sonetto, ma non si può fare a meno di cogliere un certo compiacimento della coscienza di fronte alla prospettiva della malattia.

Raccogliendo le fila del discorso, una definizione particolarmente calzante per l'atmosfera occorrente in questo componimento è quella che troviamo in QT III, 23, nel cui verso conclusivo compare l'espressione «virus dell'oblio»: mi sembra che sia proprio di questo che si tratti, in *Filare tra le lenzuola tremando*: di un virus di straniamento, che spalanca vuoti e insieme sospende su questi.

Sono presenti, inoltre, relazioni con raccolte precedenti: la prima sezione di *Quare tristis*, ad esempio, comunica da vicino con la prima e l'ultima di *Ogni terzo pensiero*. Questo componimento, nello specifico, intesse una rete di richiami solidi con la prima sezione di OTP, *Sonetti di infermità e convalescenza*, formata da una corona di sonetti sull'esperienza di una degenza ospedaliera, dal ricovero che precede l'intervento chirurgico, al momento dell'anestesia, fino a quello della convalescenza. Ci sembra di riconoscere, in molti di questi componimenti, quel sentimento di straniamento dalla vita reale, quella dimensione intima e infantile nella quale agisce il malato, con raggio corto. In OTP I, 3, si denuncia la noia dell'immobilità che fa del tempo della malattia l'unico tempo presente: c'è il «fievole tormento / di dormire supino» (vv. 1-2), c'è l'attesa che «il muro / inalberi il pallore / dell'alba» (vv. 9-11). In OTP I, 4, la «scia / fulgida dei sedativi» (vv. 13-14) aggiunge un senso di quiescenza e incoscienza, in direzione di quello «sfumando / il presente e il futuro in un rimando / sine die» del nostro sonetto. E così la vita avvinta a «pochi grumi vegetali inventa / di svanire da una spenta / veglia ai rapinosi giochi // notturni», in OTP I, 7 (vv. 1-5), come in un'atemporalità sia mentale che fisica nella quale versa il degente.

Zucco nota come il sintagma «d'essere esente dall'esserci» richiami il sonetto *Essere... essere, sì, intimi, nel cuore* (OTP III, 10). Oltre al richiamo lessicale suggerito da Zucco, mi sembra significativo porre l'attenzione sull'esperienza narrata da questo componimento, che considero speculare a quella del sonetto preso in analisi: se in *Filare tra le lenzuola tremando* la morte simulata dalla malattia

⁶ Cfr. F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2008, p. 226.

sospende l'esistenza e la relega a una quiescenza tombale, in OTP III, 10 sono i morti che attraversano il confine in una sorta di resurrezione ideale, partecipando ancora alla vita grazie al pensiero dei cari viventi: «traslocheremo dalla fossa / all'apparirci, all'esserci che siamo» (vv. 13-14).

Tra le *Poesie disperse, abbandonate e d'occasione*, infine, troviamo la *Canzoncina per la febbre*, in cui il nesso tra la malattia e l'infanzia spensierata si fa più esplicito: «Se il termometro sale / (37... 38... 39...) / non avere paura. / Non c'è niente di male. / Magari, oltretutto, piove» (vv. 1-5, TP14, p. 154). La febbre assume di nuovo il senso della tregua, della rigenerazione legittima, e quasi si confonde con la metafora della fanciullezza: entrambe parentesi momentanee e deresponsabilizzanti.

Quello della malattia è un *topos* letterario forte, che incontriamo fin dalle origini, nella prosa e nella poesia che attingono dagli antichi trattati medici. Nella parabola letteraria del Novecento, il tema della malattia ha registrato innumerevoli occorrenze, che per ovvie ragioni non sarà possibile vagliare qui. Tuttavia, mi sembra importante citare poche declinazioni del tema in esperienze verosimilmente note e vicine a Raboni. Nel '71, Attilio Bertolucci pubblica *Viaggio d'inverno*, raccolta che al suo interno contiene *Ritratto di uomo malato*. Attraverso un'*ekphrasis*, l'autore parla della condizione atemporale della malattia: «così è degli infermi / posti davanti a finestre che incorniciano il giorno, / un altro giorno concesso agli occhi stancantisi presto» (vv. 6-8)⁷, la dilatazione del presente che vede i giorni seguirsi senza clamore, cui fa eco il nostro «sfumando / il presente e il futuro in un rimando / sine die». Bertolucci, ancora, è autore del poemetto proustiano *La camera da letto* (1984), costellato di patologie e degenze: tra l'infermità del nonno malato terminale, quella del cugino Nanni, e quella dello stesso Attilio, bambino, nel canto XXI Bertolucci rivela la malattia che mina la madre Maria: «quasi una dolcezza o un lusso in più» (v. 44)⁸. Nonostante gli insistenti malanni che attraversano la narrazione, però, Bertolucci esprime, come Raboni dichiarava di fare, una costante gratitudine nei confronti della vita (nonostante la depressione che lo colpì nel '58), quel motivo più volte incontrato della morte osservata da una prospettiva vitalistica.

Chiromanzia d'inverno, dell'amico Bartolo Cattaui, esce postumo nel 1983 per la collana dello Specchio, con la curatela di Giovanni Raboni, che dalla bandella scrive: «Messo insieme, e in gran parte scritto, durante i mesi della malattia che lo condannava senza appello e che egli [Cattaui] seppe vivere con meravigliosa consapevolezza e serenità, *Chiromanzia d'inverno* è qualcosa di ben diverso da una semplice raccolta postuma e anche, oserei dire, qualcosa di più d'un sia pur nobile testamento spirituale»⁹. Nella poesia eponima datata 1978, Cattaui

⁷ A. Bertolucci, *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 236.

⁸ Bertolucci, *Opere cit.*, p. 617.

⁹ Cfr. B. Cattaui, *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983.

descrive la degenza ospedaliera di un malato, i rituali del termometro sotto l'ascella, delle pillole, l'immobilità che porta il pensiero lontano. Al v. 6 troviamo «s'infilava a letto»¹⁰, che suggerirei di accostare al nostro *incipit* «Filare tra le lenzuola»; al v. 11 si legge «mandava lontano i suoi pensieri», idea di una distrazione della coscienza da se stessa, di una sospensione che porta l'io lirico a straniarsi dall'immediatezza del presente (il pensiero di «essere esente dall'esserci») per abbandonarsi a elucubrazioni. La poesia *Chiromanzia d'inverno* doveva certo avere molta importanza, per Raboni: fu proprio lui a decidere, insieme all'editore, che questo componimento desse il titolo all'intera raccolta postuma di Cattafi.

[Francesca Santucci]

«Digli qualcosa, pensa che è venuto (I, 14)

vv. 1-4 «Digli qualcosa, pensa che è venuto
solo per te» sentivo in un bisbiglio
dirgli qualcuno. Ma se ero io
a essere, da quando ero lì, muto

(NC) *Ma se ero*: per la figura logico-sintattica, cfr. *Una specie di tic* 1-4 (CV): «Quante volte a chi / mi chiedeva notizie di mio padre / ho risposto “non c'è male”. Ma se era / morto da giorni, forse da mesi!». Come il sonetto I, 14 questa poesia fa riferimento alla malattia e alla morte del padre; ad accomunare i due testi, oltre all'andamento che simula un dialogo, è anche la confusione dell'io: cfr. *Una specie di tic* 4-6 e 10-11: «è abbastanza / difficile da capire – o forse è come / non sei tu a ricordare [...] O forse sarà stato / una specie di tic, accenni di nevrosi...» (per QT I, 14 cfr. più sotto).

v. 8 dell'altro... Che strano, buffo scompiglio

(NC) *buffo*: per l'occorrenza dell'aggettivo, cfr. OTP I, 5, 1-4: «Ah no, non a un filo soltanto / era attaccata la mia vita / ma al buffo intrico ch'era vanto / dell'infermiera vietnamita». Il poeta utilizza l'aggettivo per caratterizzare in senso ironico non solo la sua malattia (OTP I, 5) ma anche quella del padre (QT I, 14), quasi a voler mettere in evidenza la loro somiglianza anche nella patologia.

¹⁰ Nelle note dell'edizione, Raboni segnala questo verso come una correzione autografa alla versione dattiloscritta «andava a letto» (Cattafi, *Chiromanzia d'inverno* cit., p. 109).

vv. 11-14 poi l'altra e poi chissà e non sai se piove

o nevica, se è ancora il '51
o è già il '53, se il sogno è dove
ci siamo tutti o non c'è più nessuno.

(NC) Nello scompiglio venutosi a creare tutto diventa incerto e confuso; i dati reali e temporali «piove o nevica», «'51 o [...] '53» si sovrappongono a quelli soggettivi del sogno, anch'esso coinvolto nei dubbi: «e non sai se [...] il sogno è dove / ci siamo tutti o non c'è più nessuno».

[Olimpia Maniglio]

L'oro – be', quello si sapeva: oro (I, 15)

(TD) Il sonetto I, 15 si articola tematicamente in tre parti, ciascuna delle quali corrisponde ad un piano di coscienza differente. Nella prima (vv. 1-7) si espone il dato reale, estratto dalla storia collettiva e dalla memoria privata; nella seconda (vv. 7-11) lo stesso elemento viene riproposto in chiave onirica; infine nella terza (vv. 11-14) si snoda la riflessione del soggetto lirico. Quest'ultima è messa in rilievo dall'impiego delle parentesi, a segnalare una lettura 'a parte' o 'sottovoce', come quando a teatro l'attore interrompe momentaneamente il flusso delle battute per rivolgersi al pubblico, spezzando l'illusione scenica (in questa chiave, si leggano le parentesi che compaiono in *explicit* di I, 10, 12-14 e in III, 21, 13-14; e in *incipit* di III, 5, 1-2; III, 8, 3).

A proposito della forma sonetto, si noti che lo schema ABBA BAAB CCD EED non riscontra nessun'altra attestazione in QT, ma compare nel sonetto 17 della sezione *Altri sonetti* di OTP; inoltre nell'ultimo testo di OTP troviamo la stessa disposizione delle rime nelle terzine. La variante di I, 15 non viene mai impiegata nel *Canzoniere* di Petrarca, ma al contrario è reperibile nelle *Fleurs du mal* – nei sonetti *La muse vénale* e *Le gouffre* – che Raboni traduce per Einaudi nel 1987, approntando poi una seconda edizione nel 1992. Il testo potrebbe anche ricollegarsi allo schema rimico del *sonnet marotique* (ABBA ABBA CCD EED), introdotto in Francia nel Cinquecento da Clément Marot¹¹, ed utilizzato da Baudelaire nella celeberrima *Bohémien en voyage*¹².

¹¹ Nel 1984 Raboni partecipava come traduttore alla raccolta Mondadori *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, nella quale sono inclusi per l'appunto due testi di Marot in traduzione di Maurizio Cucchi e Valerio Magrelli. Nell'introduzione alle *Lodi*, lo scrittore sottolinea l'importanza della tradizione formale del passato anche per la poesia contemporanea.

¹² Si noti che lo schema CCD EED per le terzine dei sonetti è molto frequente in Baudelaire.

La parola «sogno» al v. 8, oltre ad essere un punto di snodo importante nel sonetto analizzato, collocandosi esattamente al centro di esso, rappresenta un termine significativo nella raccolta, se non proprio nel *corpus* raboniano *tout court*. Il volume è infatti costruito su continui passaggi, travasi e contaminazioni, talvolta impercettibili, talvolta più netti, dal sonno alla veglia e viceversa: si passa dallo sguardo diurno alla visione privilegiata, dalla rimuginazione cosciente alla distrazione del ricordo distorto, con i suoi angoli ciechi¹³. Se in I, 2 il sogno è il luogo del colloquio con i morti, in I, 8 la ribellione all'incoscienza onirica e il tentativo disperato di svegliarsi diventano metafora sia del «nascere» che del passare «dalla cruna», cioè – con riferimento (segnalato da Zucco, OP, p. 1714) a *Purg.* X 13-16 –, del superare una strettoia, forse interpretabile come la vita stessa, come se la morte consistesse nel raggiungimento di uno stato di coscienza acutissimo. In III, 13, invece, il poeta nutre il desiderio di cancellare il «sogno / opaco, cruento del giorno», cioè di allontanarsi dalla frenesia diurna e dal pensiero della morte ad essa connesso, mentre in III, 18 torna il tema del dialogo con gli estinti, affiancato da quello del sogno come vita vera. Al contrario, nell'ultimo testo della terza sezione (III, 27), è il sogno ad essere falso – o almeno, il soggetto lirico spera che sia falso; a questo proposito, si rileva che la dicotomia vita vera / vita falsa di III, 18 e di III, 27 è la stessa di I, 15, e percorre come un basso continuo tutta l'opera di Raboni. In particolare, mentre in III, 27 il risveglio è l'unica chiave per sfuggire al buio, in I, 15 solo cedendo al sonno è possibile correggere e riplasmare la realtà.

La dimensione onirica nel nostro sonetto si lega anche al tema della gestione del dolore, attraverso l'immagine delle ferite non ancora rimarginate. Il termine «ferita» ricorre ben cinque volte nella raccolta, assumendo sfumature di significato differenti. In II, 4 viene messa in scena una ferita «che non muta in qualcosa di ricco e strano», cioè che non vivifica in nessun istante privilegiato (cfr. Montale, *Il ramarro, se scocca*), mentre in II, 5 il poeta invoca, se non proprio la guarigione, almeno un alleggerimento («Ora sia più leggera la ferita»). In III, 6 il lessema si inserisce invece nell'approfondimento della dinamica padre figlio («[...] Quanti e che duri anni / a sentirti padre infinitamente / volendo essere figlio, a scongiurare / ferite, tu che le hai così care...»), nell'incertezza esistenziale tra un'esposizione completa alla vita, senza temerne le ferite e anzi avendole care come suggello di un'autenticità, e un desiderio di proteggersi da essa, di «scongiurare» ogni occasione di sofferenza. Nel sonetto III, 18, il termine ricompare in associazione ai temi della storia e della memoria: l'infezione non

Si leggano i seguenti testi: *Le mauvais moine*, *Le guignon*, *L'idéal*, *Semper eadem*, *Le revenant*, *Tristesse de lune*, *Sépulture*, *Spleen* (LXXV), *Les aveugles*, *Le vin du solitaire*, *La mort des pauvres*, *Le rebelle*, *Le couvercle*, *Le choucher du soleil romantique*, *À Theodore de Banville*.

¹³ Del resto, l'opposizione tra la notte e il giorno fa parte anche del Salmo 41, dal quale proviene il titolo di QT.

potrà più estendersi, perché il presente avrà la meglio sul passato, nonostante allontanarsi da esso comporti sia dolore che senso di colpa. Infine, in III, 25 la ferita «che non si chiude eppure non fa male» diventa metafora della vita stessa, che si perpetua in un presente infinito e pregno d'angoscia, riproducendosi ossessivamente anche dopo la morte.

In questo contesto, la sdrucchiola «fisima» al v. 11 – in rima ritmica con «cENere» (v. 14), a sua volta in assonanza con C: «almENo» (v. 9) / «oscENo» (v. 10) – acquista rilievo tematico speciale: il desiderio del soggetto di riesaminare continuamente il passato per correggerlo appare come un capriccio bizzarro, ed è indice di un rapporto ancora non risolto con la memoria. A questo proposito si può citare un altro luogo montaliano: «Memoria / non è peccato finché giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione / che funghisce su sé... – » (*Voce giunta con le folaghe, La bufera e altro* 42-45). L'unica soluzione affinché la memoria non sia sterile è smettere di desiderare o sognare che le ferite guariscano – o che i cancelli ritornino al loro posto –, e accettare semplicemente che non guariranno. Si osservi inoltre che la dinamica oblio / memoria che traspare in questo sonetto è in realtà uno dei portati principali dell'intera raccolta, che potrebbe essere letta anche, per certi versi, come una lunga orazione funebre.

Seguendo il *fil rouge* della memoria, si presterà attenzione anche alla parola «cenere», che nella raccolta conta quattro occorrenze, due delle quali ci sembrano particolarmente pregnanti perché collegate ad una riflessione sulla storia, come in I, 15: la prima si trova in *incipit* della poesia che costituisce la IV sezione (*Nell'ora, ormai, della cenere*), dove il termine si riferisce al tempo presente; la seconda, in chiusura dello stesso testo, dove il poeta fugge dalla 'solidificazione della cenere', cioè da un presente ormai cristallizzato, da una memoria diventata sterile, che impedisce lo scarto salvifico verso il futuro.

Sul piano formale, il sonetto III, 15 è costruito sull'azione dinamica di forze contrastanti: la stabilità e l'instabilità, l'apertura e la chiusura, l'introversione e l'estroversione (intesa come tensione verso il lettore)¹⁴. Gli elementi di chiusura del testo, sul piano stilistico-metrico, sono tre: l'adesione alla forma sonetto; l'elaborazione di un fitto sistema iterativo¹⁵, l'impiego di richiami ritmici¹⁶. Gli

¹⁴ Se nelle prime raccolte si riscontrano precise corrispondenze figurali e testuali con il poeta ligure, letto per lo più in chiave neocrepuscolare ed elegiaca (cfr. G. Simonetti, *Dopo Montale: le «Occasioni» e la poesia del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002), è invece nel secondo Raboni che l'atteggiamento metrico montaliano appare maggiormente interiorizzato, come sottoposto ad un processo di illimpidimento e di scavo: il rispetto della tradizione convive con la sua erosione dall'interno, secondo la lezione di *Occasioni* e di *Bufera* – ma anche, in senso più ampio, secondo l'esempio pascoliano. Del resto, un esplicito riferimento a *Piccolo testamento* è collocato in chiusura, a suggellare l'intero sonetto: «se non c'è gloria / che nel bruciare, se nessuna storia / si può scrivere se non nella cenere».

¹⁵ Per quanto concerne il sistema iterativo, si presti attenzione ai seguenti fenomeni: *a)* ripetizioni lessicali all'interno del sonetto: al v. 1, «oro»; ai vv. 9-10, «quella»; ai vv. 12-14, «se» /

elementi che al contrario ci fanno percepire una potente carica di instabilità interna, con continui sfasamenti e alterazioni, sono da un lato la teatralità della dizione, resa graficamente grazie all'uso di trattini, puntini sospensivi, due punti, incisi e parentesi, al fine di modulare l'intonazione; dall'altro lo sbilanciamento ritmico, dovuto all'insistenza sull'*ictus* di quinta¹⁷, alla tonicizzazione dei monosillabi¹⁸ e all'incoerenza nel trattamento degli incontri vocalici. In particolare, si osserva la mancanza di una vera e propria gerarchia ritmica nelle quartine, controilanciata da un'organizzazione più salda nelle terzine: si passa lentamente da un momento centrifugo ad uno centripeto¹⁹.

Tale campo di forze formali va di pari passo, sul piano tematico, con l'opposizione tra apertura e chiusura incarnata nelle immagini del cancello sradicato (speculare al «cancello muto atrocemente» di III, 23, che ha ormai smesso di cigolare perché distrutto «con tetra lima») e del giardino incustodito, luogo privilegiato per l'incontro con i morti (come osservato da Zucco)²⁰. Il «biancore» della strada è ormai pienamente visibile perché «cancellate intere» sono state «portate via a camionate», tuttavia il bianco, non più simbolo di purezza, è divenuto «osceno»²¹, in quanto la sua vista rappresenta il frutto di una violenza subita. Infine, un altro corrispettivo tematico importante di tale assetto formale è la dinamica sogno-veglia: al sogno appartiene una fortissima fluidità formale impossibile nella veglia, al contrario incarnata nella scelta di «ingabbiarsi» in una precisa tradizione culturale, quella del sonetto.

[Francesca Ippoliti]

«se non»; **b**) ripetizioni lessicali tra I, 15 e i testi contigui (secondo una strategia valida per tutta la raccolta): «sogno» sia in I, 15, 8 che in I, 14, 13; cfr. «strana», I, 15, 11 con «strano», I, 14, 8; **c**) allitterazioni molto fitte, soprattutto della *r* e della *c*; **d**) paronomasia al v. 11: «strada... (Strana); **e**) presenza di rime interne perfette («cancellATE» / «portATE», vv. 2-3), oltre che di assonanze («implORO» / «ancORA», vv. 7-8).

¹⁶ Riguardo ai richiami ritmici, si osservi che entrambe le quartine si chiudono con un endecasillabo di identico schema ritmico, che contiene al suo interno un'eco del novenario pascaliano. Si noti che il modulo di 2^a 5^a 8^a 10^a è tra i più diffusi nella raccolta QT, affianco a quello di 3^a 7^a 10^a, usato anche in I, 15 in chiusura.

¹⁷ Gli accenti di quinta sede compaiono in 8 versi su 14 (coerentemente con l'uso ritmico di tutta la raccolta): vv. 3-6, vv. 8-10 e v. 12.

¹⁸ Monosillabi tonicizzati: v. 1, «be'», in terza sede (con *ictus* adiacente in quarta); v. 3, «via», in settima; v. 5, «fu», in quinta; v. 7, «E:», in quarta (con accento ribattuto in terza); v. 10, «là», in ottava; v. 14, «non», in settima.

¹⁹ Tale andamento ritmico decentrato, non gerarchico, risente molto della metrica di Sereni. Sulla metrica del poeta luinese si veda M. Boero, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli «Strumenti umani»*, «Stilistica e metrica», 6 (2006), pp. 177-98.

²⁰ Cfr. III, 4, 1-8, «Quanti fossero i pioppi che importanza / può avere? So che c'erano, che adesso / non ci sono, che a volte m'è concesso / di vederli, immenso fruscio, sostanza // visibile nel vento – e so che è ancora / questa la linea che separa da / catastrofi nere o abbaglianti la / grigia dolcezza del giardino»; III, 18, 1-3, «Ospite, io, loro, o loro miei / nel giardino incantato da un crepuscolo / di fine estate?».

²¹ Secondo Zucco, una delle figure tipicamente raboniane consiste nel sovrapporre il concreto all'astratto e viceversa. Nel nostro sonetto, un esempio può essere rintracciato ai vv. 10-11:

Poi lo vorrò per me quello che voglio (I, 16)

vv. 12-14 stringimi la mano finché ci sono
tendini e ossa, anche per te sia un dono
questa povera attesa dell'attesa

(NC) *ossa*: il termine è anche nella conclusione di I, 4: «Guariscimi perché possa // guarirla, imploro: come se ogni spina / non costasse più sangue, se ogni istante / non facesse più fradice le ossa» (vv. 11-14); questo richiamo lessicale intertestuale rende più forte la coesione fra le due poesie dedicate alla donna amata. Un lessico anatomico 'crudo' è presente anche in un altro dei sonetti che contengono un appello al tu femminile, III, 19: «era il mio cuore, / erano i miei nervi, le mie giunture / a tremare di gioia e di terrore» (vv. 10-12; al v. 9 compare anche il «sangue»).

(TD) Il passaggio che comprende i vv. 8-10 («scritta da chissà quando nel foglio // su cui scrivo, nella bibbia contesa / al macero o alla fiamma»), centro strutturale della poesia, introduce nel testo l'elemento della scrittura e una parola prelevata dal lessico cristiano, 'bibbia' – unica occorrenza in tutta l'opera poetica di Raboni. Per quanto riguarda la bibbia, questa può essere interpretata come metafora del «foglio / su cui scrivo», una sorta di Scrittura laica che il poeta ha elaborato durante la propria vita²², riflettendo da sempre sulla morte, tema costante nella poesia di Raboni. La bibbia è «contesa al macero o alla fiamma», la sua sorte è la distruzione, indipendentemente dal modo in cui ciò accadrà, come la vita umana si conclude necessariamente con la morte. Il campo semantico della scrittura lega il testo all'ottava poesia della terza sezione di QT, *Qui è Valvins, qui è Voronež, dunque provaci*, in particolare ai vv. 5-10: «forse vivrai come si vive / prima d'essere morti, in pace, avendo / cognizione della vita, sapendo / che in nessun luogo è scritto né si scrive // il nome d'una sillaba che ti hanno / nascosto nel cuore». Si ripetono i polittoti delle voci dei verbi *scrivere* e *vivere*, la «pace» è in linea con la «quiete», la vita si intreccia alla scrittura, perché «quel po' di vita che so / d'aver vissuto» si lega necessariamente «a quel tanto che ho sperperato cercando di far rima // con

«l'osceno / biancore della strada» (al limite dell'ossimoro). L'aggettivo «osceno» viene usato in maniera analoga, con la stessa fusione di astratto e concreto, nei seguenti casi: «le oscene / residenze dei satrapi», I, 6, 8-9; «l'oscena materia del buio» III, 27, 4 (il secondo esempio è avanzato anche da Zucco).

²² Non è un caso che il poeta abbia scelto di scrivere l'iniziale della parola 'bibbia' con la minuscola, contro la norma che invece prevede la maiuscola.

tutte le parole della terra» (I, 9, 6-9), nella misura in cui l'esercizio della scrittura rappresenta il tentativo ambizioso di interpretazione della realtà nella sua interezza.

(TD) L'apostrofe alla donna amata, con il «Ma tu intanto» alla fine del v. 10, che rende possibile l'irruzione della realtà concreta di una relazione amorosa nel testo, può essere vista come punto di partenza per un'interpretazione complessiva della poesia, nel nome di un rapporto problematico dell'uomo con la vita e la morte, muovendosi all'interno del *topos* letterario di Eros e Thanatos. La prima parte del testo, incentrata sul pensiero e sull'attesa della morte, si contraddistingue per una scelta lessicale che trasmette serenità, mentre la svolta sintattica e semantica portata dall'avversativa del v. 10, le allitterazioni che si susseguono ai vv. 10-12, gli accenti di quinta ai vv. 11-12 e il ritmo serrato dell'invocazione – parte del testo dedicata invece alla vita, al *qui-e-ora* – sembrano voler comunicare che la preoccupazione più grande sia data dalla vita, non dalla morte. Nel sesto componimento della prima sezione delle *Canzonette mortali*, Raboni aveva già scritto: «so bene che mancarti, / non perderti, era l'ultima sventura» (vv. 4-5), esplicitando che il pensiero di mancare ai vivi genera più angoscia della morte stessa. Cortellessa riassume la questione con grande efficacia, scrivendo che «la folla degli scomparsi preme, senza remissione, sulla coscienza infelice dei rimasti. Rimasti, sì, ma malvivi»²³, «sicché la condizione del vivo si confonde con quella del morto; giunge a invidiarla, persino»²⁴. In *Poi lo vorrò per me quello che voglio*, però, si nota un vocabolo che strida con la tensione dei versi finali: «dono». La vita assume la forma di dono se può essere condivisa con qualcuno, se si realizza quel gesto intimamente coniugale rappresentato dalle mani che si stringono²⁵.

[Francesca Del Zoppo]

La casa di campagna dove leggere (I, 17)

(TD) Un aiuto alla ricostruzione del nesso, posto in questo sonetto, tra lettura, gioia e vecchiaia viene dalle dichiarazioni dello stesso Raboni sulla propria esperienza di lettore. Così l'autore ricorda il periodo dell'infanzia:

²³ Cortellessa, *L'osso senza carne della parola* cit., p. 295.

²⁴ Cortellessa, *L'osso senza carne della parola* cit., p. 299.

²⁵ Secondo Zucco, questo gesto allaccia la poesia al primo testo della quinta sezione di *Nel grave sogno*, cioè *Le nozze*, in particolare al v. 10: «nella mano di cera che tocca la tua mano». Cfr. OP, p. 1717.

E sono stati anche anni di grandi letture. Io sono stato un lettore abbastanza precoce. Ho cominciato a leggere allora, e mi sembra di aver letto soprattutto in quegli anni. Da allora, e ancora adesso, mi è sempre sembrato di rileggere quello che avevo già letto. Naturalmente non è così, però l'impressione è un po' quella. [...] Ero un lettore onnivoro e incosciente che avevo dieci anni, dodici anni. [...] Ho messo il primo strato, ecco, nella mia passione per la letteratura, e per il romanzo in particolare. (OP, pp. LXXII-LXXIII)

Così invece dipinge, nel 1984, l'immagine che si è fatto della vecchiaia:

Penso alla vecchiaia come l'infanzia che ricordo, in cui tornerò lettore con quell'abbandono e quella pienezza che rende la lettura ineguagliabile. Un luogo in cui invece di vivere si legga al riparo dalla paura. Al riparo dalla vita, dalla sua meraviglia e dalla sua minacciosità. E dall'impegno nel sentire le responsabilità che continuamente ti impone: di volere bene, di non volere più bene, di lasciare una persona a cui hai voluto bene e continui a volere bene, per un'altra persona a cui cominci a volere bene. Tutto questo è bellissimo, ma anche tremendo. (OP, p. 1584)

Infine, nella prosa *Tempus tacendi* (UV), sempre sulla vecchiaia in un confronto con il padre:

Solo adesso comincio forse a intravedere il significato di un'immagine che da molti anni inesplicitamente nutro e mi nutre, quella di mio padre che dopo il primo attacco cardiaco (il secondo, pochi mesi dopo, lo avrebbe ucciso) se ne sta a letto, di buonissimo umore, ben appoggiato a due cuscini, e legge, legge ininterrottamente, legge o rilegge tutti i romanzi possibili... Rivedo le pile di libri sul comodino, l'azzurro dei vecchi Einaudi, il verde della "Romantica", il giallo dei Classiques Garnier... E ricordo la mia sorpresa, il mio superstizioso sgomento: perché leggere tanto, perché impadronirsi di tante storie, di tante verità se gli restava così poco tempo per "usarle", per metterle a profitto? Forse, pensavo, legge soltanto per "passare il tempo"... Ma no: finito un libro, diceva sorridendo che era contento, che ne era "valsa la pena"... Ma come? era la mia stessa reazione – ma io avevo vent'anni, e se ero contento d'aver letto un nuovo libro o d'averne capito meglio uno che avevo letto troppo presto, con troppa foga e innocenza, era perché ogni volta mi sentivo un po' più forte, più ricco, perché sentivo di avere qualcosa in più da smerciare, da investire, da far fruttare nel corso del mio vergine e inesauribile futuro, a profitto del mio orgoglio e a edificazione del genere umano: *tempus aedificandi*... Adesso comincio a capire – forse, più semplicemente, comincio a essere mio padre. Quest'anno lui avrebbe cento anni, l'anno prossimo io avrò la sua età, l'età di quando è morto. Se mi sono trascinato dietro, di casa in casa, tanti libri, era, comincio a rendermene conto, per metterli un giorno o l'altro in pila – gli azzurri, i verdi, i gialli – sul comodino. A proposito, dovrei avere un comodino accanto al letto. Dovrei avere un letto, un vero letto – un letto con una spalliera di noce a cui appoggiare due cuscini. Non assaporo ancora, ma già immagino la gioia di accumulare silenziosamente dentro di me beni intrasmissibili e sento che potrebbe essere la più pura, la più sottile, la più perfetta delle gioie.

(TD) La presenza della *cenere* («ora / della cenere», vv. 2-3) connessa ad una situazione liminare («in bilico / sulla frana del sonno», vv. 7-8), oltre a fare parte di una rete di rimandi interni con altri luoghi del libro (cfr. III, 9 e *Nell'ora*,

ormai, della cenere), può richiamare *Ash Wednesday* di T.S. Eliot. Anche nel testo eliotiano compare l'ora anfibia tra sonno e veglia: «ravvivando / Una che muove nel tempo fra il sonno e la veglia»²⁶, e in generale vi si riscontra un'oscillazione, propiziata dalla dimensione onirica e crepuscolare, tra nascita e morte: «A oscillare tra perdita e profitto / In questo breve transito dove i sogni si incrociano / Il crepuscolo incrociato dai sogni fra nascita e morte», «Questo è il tempo della tensione fra la morte e la nascita / Il luogo della solitudine dove tre sogni s'incrociano / Fra rocce azzurre»²⁷.

[Martina Panza]

Mio male, mio bene, così vicini (III, 2)

vv. 7-11

e da tutte le parti, nella fossa
di chi rammenta, nelle quinte ingombre

di macerie, nei cessi, nel foyer
annerito dagli incendi ferveva
l'incauta vita... [...]

(NC) L'immagine del teatro incendiato e distrutto si trova già nella prosa introduttiva a VGA: «nella facciata del teatro non si vedeva una sola crepa. Sono passati quarantaquattro anni, un mese e un giorno». Il brano, come rilevato da Zucco (OP, p. 1644), si riferisce al bombardamento del Teatro alla Scala di Milano (agosto 1943), ed è probabilmente a questo avvenimento che rinvia anche l'immagine del sonetto. Tuttavia, la connotazione del foyer («annerito dagli incendi») sembra suggerire un effetto visivo specifico. Si potrebbe ipotizzare allora l'interferenza di alcuni più recenti fatti di cronaca: l'incendio che distrusse nella notte fra il 26 e il 27 ottobre 1991 il teatro Petruzzelli di Bari (dove proprio il foyer fu molto danneggiato) e l'incendio che colpì il Teatro La Fenice di Venezia il 29 gennaio 1996.

(TD) Il sonetto condivide con diversi componimenti di QT il tema delle ombre e della confusione (vv. 2-5). In alcuni sonetti la confusione dell'io lirico viene esplicitata: «“Digli qualcosa, pensa che è venuto / solo per te” sentivo in un

²⁶ Così l'originale «restoring / One who moves in the time between sleep and waking» (IV, 13-14). Si cita da T.S. Eliot, *Poesie*, traduzione di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1983, pp. 308-309.

²⁷ Eliot, *Poesie* cit., pp. 312-15: «Wavering between the profit and the loss / In this brief transit where the dreams cross / The dream crossed twilight between birth and dying» (VI, 4-6) e «This is time of tension between dying and birth / The place of solitude where these dreams cross / Between blue rocks» (VI, 20-22).

bisbiglio / dirgli qualcuno. Ma se ero io / a essere, da quando ero lì, muto // non sapendo chi di noi due era il figlio, / chi domandava e chi negava aiuto, / chi era la copia, il sosia, il sostituto / dell'altro...» (I, 14, 1-8); «Ci sono stato, non so quando (o è stato / un altro, e io ero l'altro)» (III, 5, 1-2); «Ospite, io, loro, o loro miei / nel giardino incantato [...] / Non lo so» (III, 18, 1-3). Tale stato di incertezza viene simboleggiato dalla presenza costante, nella raccolta, di ombre, delle ore crepuscolari della giornata e di quella stagione indefinita, di transizione, che è l'autunno. Caratteristiche che sembrano gettare sulla raccolta la prevalenza cromatica del grigio, o di tonalità pastello leggermente sbiadite. Il quinto sonetto della prima sezione in particolare esplicita un graduale scolorimento («Smessa la sontuosa porpora», «non luce», «e più al cuore non manda i tetri / lampi delle sue paillettes, dei suoi vetri / colorati», vv. 1, 3 e 6-8), che si ritrova poi anche nel settimo, insieme a un accenno al crepuscolo («stinta botteguccia» «vista che s'inneva // per troppa luce e va a picco se regna / o incombe la notte», vv. 3 e 4-6). Nella stessa sezione si ha un riferimento temporale e cromatico all'incombere della notte (l'«ora / della cenere» I, 17, 2-3; lo stesso sintagma compare nell'ultimo testo di QT, *Nell'ora, ormai, della cenere*), mentre nella terza sezione un intero sonetto (III, 7) è dedicato all'autunno, in cui tuttavia i colori sembrano ravvivarsi («L'autunno ha a volte luci così terse / e, sugli alberi, rossi di così / atroce dolcezza che il cuore si / spezzerebbe vedendoli», vv. 1-4).

[Enrico Mariani]

Camminerai sull'acqua per tornare (III, 6)

vv. 2-5 [...] Intanto vivi
pagando vecchi debiti, coltivi
la tua puntigliosità militare,

accumuli prove a discolpa come

(NC) Per il tema dei debiti e del senso di inadempienza, cfr. III, 21, 8-13: «che perdono // devo ancora ottenere per andarmene / senza sentirmi un traditore? I debiti, / si sa, un conto è pagarli, un altro estinguerli, / e questo divario, a pensarci, è il lievito // della mia vita...» e IV, 1, 23-29: «Che colpe, le stesse / o altre m'inchiodano bolgia a bolgia / a questo rione dove tante volte / sono nato e morto e resuscitato / da perderne il conto, tiepida, tetra / giungla battuta palmo a palmo in cerca / di vaghe assoluzioni».

vv. 11-13 [...] Quanti e che duri anni
a sentirti padre infinitamente

volendo essere figlio, a scongiurare

(TD) Ambiguità sintattica determinata dall'*enjambement* e dall'assenza di punteggiatura: l'avverbio «infinitamente» va probabilmente riferito a «volendo» (cfr. Zucco, OP, p. 1727), ma l'indecisione propizia quella fusione/confusione tra le figure del padre e del figlio che è rivelatrice del senso di inadeguatezza provato dall'io relativamente ai ruoli di padre e di maestro (cfr. i vv. 8-11: «ostaggio d'un cognome // inventato da chissà quale mente / boriosa se lo si legge in Giovanni / 20,16» e il passo evangelico corrispondente: «Dicit ei Iesus: "Maria". Conversa illa, dicit ei Hebraice: "Rabbuni!" – quod dicitur Magister», Io 20,16).

Su questa sovrapposizione cfr. anche I, 14, 5: «non sapendo chi di noi due era figlio»; CI, *Un sogno* 1-2: «Ho pensato che non io ma mio padre era / la persona ad amarti»; NGS, *Una fiaba* 29: «come se il figlio fosse il padre, e il padre il proprio padre»; OTP, I, 7, 9-11: «non si stupisce che stia / nel prima il dopo, nel padre / il figlio»; e, in *Poesie abbandonate* (in TP14), *Visione dell'inverno* 6-9: «Da una corolla di dicembre, da un labirinto di figli, / è da lì che t'innalzi e dopo il Natale / ti spogli del padre, ti spogli dell'infanzia / per diventare quell'eroe di luce?».

[Giada Coccia]

L'autunno ha a volte luci così terse (III, 7)

vv. 1-6

L'autunno ha a volte luci così terse
e, sugli alberi, rossi di così
atroce dolcezza che il cuore si
spezzerebbe vedendoli. In diverse

più innocue incombenze dunque si finge
assorbito [...]

(F) Cfr. T.S. Eliot, *Four Quartets*, *Burnt Norton* I, 44-45: «human kind / cannot bear very much reality»; queste parole sono pronunciate da un uccello in un giardino immerso «in the autumn heat» (v. 27).

[Francesca Livi]

Farsi radice, stipite, reliquia (III, 10)

(TD) Nella raccolta, il sonetto è preceduto da *Più morti che vivi – no, non è questa*, dove «stanche / voci» bisbigliano all'io un messaggio legato alla morte, forse quella dell'io stesso. Nel sonetto che segue (*Da qualche parte, Bosnia o Medioriente*), la dimensione presente della morte connessa alla Storia mette allo scoperto una

tensione ancora più forte verso la condizione dell'annullamento («il più vero / dei desideri, essere loro, accludermi // allo zero che moltiplica, al niente / che è, al mai che fa aggio sul presente», vv. 11-14). Nel sonetto III, 10, invece, tale tensione è come sospesa: il pensiero della morte è sempre presente ma «il lento crepuscolo della vita» diventa «lieto» (vv. 7-8) e l'io si esorta alla calma e all'oblio («Sta' buono, mi ripeto, / dimentica per sempre la fatica / di crescere, di chiamarti», vv. 9-11) cercando di tenere a bada l'ombra: in questo tentativo l'io ritorna anche agli anni della sua infanzia, ricordata da Raboni «con un senso di avventura e libertà» (OP, p. LXXII). Con *Farsi radice, stipite, reliquia* viene quindi inserito un momento di sospensione dell'attrazione mortuaria, sospensione che poi viene rilanciata – fin dall'*incipit* – dal sonetto III, 12: «Stanco della vita, io? Non scherziamo».

[Licia Della Marta]

Da qualche parte, Bosnia o Medioriente (III, 11)

vv. 1-4

Da qualche parte, Bosnia o Medioriente
trafficano in morti, scambiano salme
con salme e persino, come se niente
fosse, con dei vivi. Vorrei scordarmene

(NC) *Medioriente*: il riferimento secondo Zucco è agli scontri tra Israele e Hezbollah libanesi tra il 1982 e il 1985 (OP, p. 1728). Zucco (*Ibidem*) riporta anche la notizia di uno scambio di prigionieri palestinesi per un prigioniero e tre corpi di soldati israeliani avvenuto nel 2004, fatto però posteriore alla pubblicazione di QT. Sembra allora più opportuno considerare un riferimento più vicino alla stesura dell'opera e anche più pregnante a livello storico e geopolitico, ovvero la Guerra del Golfo (1990-91). Sempre a questa guerra può rimandare l'interrogativa ai vv. 6-8: « quanti corpi / illacrimati per la libertà / d'un pilota?»: allusione forse alla cattura del pilota italiano Maurizio Cocciolone, avvenuta nel gennaio del 1991 e accompagnata da una certa risonanza mediatica.

vv. 5-6

e non riesco. Chi lo fisserà,
mi domando, il listino? quanti corpi

(NC) *listino*: per l'idea di 'fissare' una lista di nomi di morti in guerra (e per la comune presenza del termine «mutilati», v. 8), si veda questo testo incluso ne *Il galateo in bosco* di Zanzotto: «Un libro da proporre come fondamento delle bibliotechine di famiglia, di scuola ecc.: un puro elenco di nomi e relative date, sessanta righe a caratteri piccoli e stretti per ogni pagina: sarebbero circa 10.000

pagine. Solo per una guerra, per un Paese, tralasciando gli impazziti i feriti e i mutilati»²⁸.

v. 10

Scherzo – no, imbroglio

(NC) L'epanortosi può ricordare, per meccanismo psicologico, il Fortini di *Composita solvantur*, e in particolare il sonetto *Considero errore aver creduto che degli eventi*: anche lì si fa riferimento a uno scherzo (i «versi comici, i temi comici o ridicoli» delle *Sette canzonette del Golfo*) e anche lì un iniziale tentativo di ironia e di distacco dall'evento tragico è oggetto di una ritrattazione (cfr. qui «imbroglio» e, in Fortini, «Ma la verità non perdona», v. 8).

(TD) Imprescindibile per una corretta lettura del sonetto è il gioco di metafore di ambito matematico ed economico, che sortiscono un effetto ironico ma abbastanza crudo: ogni essere umano è contato come «un intero», di cui «i mutilati, gli storpi, // i ciechi» rappresentano una parte (vv. 8-9). Successivamente (vv. 12-13) si ha la metafora dello zero che, come in matematica, moltiplicando annulla. Significativo è che l'epanortosi «Scherzo – no imbroglio» sia riferita proprio a questo gioco metaforico abbastanza macabro. Nello stesso ambito rientra anche il termine «aggio» (v. 14), abbastanza desueto: come termine tecnico di ambito finanziario, esso indica la «differenza in più fra il tasso di cambio reale e quello nominale fra due monete»; nell'espressione politematica di basso uso *fare aggio* significa «avere maggior potere»²⁹. Un'altra sfumatura di significato è «differenza maturata rispetto ad un capitale iniziale, interesse»³⁰. Similmente il termine «accludermi» (v. 13), meno desueto, è utilizzato in prevalenza nel lessico postale ed esattoriale col significato di «mettere nella stessa busta o plico: *per la risposta a. il francobollo*» o di «allegare: *a. la copia all'originale*»³¹; pertanto la scelta di riferirlo ad un individuo insiste sulla spersonalizzazione degli esseri umani presenti nel testo, vittime di un calcolato massacro, io poeta compreso (seppur solo in un ambiguo desiderio autodistruttivo).

[Simone Pizziconi]

²⁸ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 609.

²⁹ T. De Mauro (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007.

³⁰ In *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=001530.htm>).

³¹ De Mauro (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso* cit.

Ci sono sere che vorrei guardare (III, 13)

(TD) Il solo punto fermo del sonetto cade nel mezzo del quinto verso, a sancire il cambio di soggetto dalla prima alla seconda quartina, dall'io solitario e intimo del poeta, al soggetto collettivo con cui l'io condivide «lo stesso sogno» (v. 6), un 'noi' che però già alla fine della terza quartina ritorna una prima persona singolare, un 'io' nuovo, scisso una volta per tutte dal 'noi'. Questa scissione è riflessa, nell'ultima quartina, dalla contrapposizione tra prima persona singolare e seconda persona plurale, evidenziata dalla ripetizione dell'aggettivo «vostri» (vv. 9 e 10) e dall'esplicito «voi» al centro dell'ultimo verso. Scrive Massimo Raffaeli: «In tutta la poesia di Raboni c'è un "io" che si lancia mutamente verso un "noi", senza mai volerlo o poterlo pronunciare, c'è un sospetto costante di deragliamento della percezione puramente individuale delle cose, detta cioè in verticale, che nemmeno ha bisogno di tematizzazione perché si manifesta nell'improvviso di un batticuore, di un mancamento, ovvero di un sentirsi venir meno, di colpo, la voce e le forze, come si trattasse d'un lento dissanguarsi»³².

(TD) Per un possibile ipotesto del sonetto, cfr. la situazione analoga presente in *Les fenêtres*, da *Le spleen de Paris*:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie³³.

Ma si veda anche, relativamente ai vv. 10-12 («i vostri sonnolenti acquari / televisivi dove i lampadari / nuotano come polpi»), questo brano da *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, che si riporta nella traduzione dello stesso Raboni:

E, di sera, non pranzavano in albergo, dove le lampade elettriche, inondando di luce la grande sala da pranzo, la trasformavano in una sorta di immenso e meraviglioso acquario che chiamava la popolazione operaia di Balbec, i pescatori e anche le famiglie piccolo borghesi, invisibili nell'ombra, a schiacciarsi contro la sua parete di vetro per contemplare, lentamente ondeggiante in turbini d'oro, la vita lussuosa di quella gente, per i poveri non meno straordinaria di quella dei pesci e dei molluschi più strani (una grossa questione sociale: sapere se la parete di vetro proteggerà sempre il festino degli

³² M. Raffaeli, *L'arcangelo Calabresi: a proposito di una poesia*, in A. Dei e P. Maccari (a cura di), *Per Giovanni Raboni*, Atti della giornata di studi (Firenze, 20 ottobre 2005), Roma, Bulzoni, 2006, p. 125.

³³ C. Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier, 1962, p. 173.

animali meravigliosi, se l'oscura folla che scruta avidamente nella notte non verrà a coglierli nel loro acquario e mangiarseli)³⁴.

[Ilaria Miriam Mennuni]

La vita, una sola... semplicemente (III, 14)

(TD) Nel primo verso la vita è definita come «una sola», e infatti in un altro sonetto della raccolta si trova detto: «Dopo la vita cosa? ma altra vita, / si capisce, insperata, fioca, uguale» (III, 25, 1-2). Emerge una profonda sfiducia nei confronti della vita che è sempre la stessa «per milioni, per miliardi / di secondi» (vv. 2-3). Questa idea di vacuità e di ripetitività del tempo è resa anche attraverso il tessuto fonico della quartina, che insiste su medesimi foni. Da notare infatti le allitterazioni «Sola», «Semplicemente» (v. 1), «Stessa» (v. 2), «Secondi» (v. 3) e «MILioni», «MILIardi» (v. 2), l'anafora della preposizione «per» (v. 2) e l'omeoteleuto «... accumulANDO ritardi/ pazzeschi, facENDO... » (vv. 3-4), tutti accorgimenti che creano un effetto di sospensione. Da notare inoltre la presenza dell'avverbio pentasillabico «semplicemente» alla fine del primo verso, che provoca un rallentamento del ritmo, trasmettendo un senso di staticità.

Il carattere iterativo riguarda non solo il tempo individuale e personale, ma anche quello storico e collettivo, che appare contraddistinto da ripetitività e, di conseguenza, da staticità e immobilità. Questo emerge anche in III, 19: nella prima quartina di questo sonetto, il poeta immagina di distrarsi per quaranta, cinquant'anni e di risvegliarsi improvvisamente nel bel mezzo della vecchiaia. Guardandosi intorno osserva che nulla è cambiato, che «niente è nuovo» (v. 4).

Il tempo non è soltanto qualcosa a cui ci si può aggrappare in mancanza di certezze, ma è anche qualcosa che può andare sprecato, producendo dei ritardi. Sempre nella prima quartina, si fa infatti riferimento a dei «ritardi / pazzeschi» (vv. 3-4). Relativamente a questo tema, si veda quanto scrive Raboni su *Gli strumenti umani*: nella raccolta di Sereni sarebbe fortemente radicata ed espressa «l'immagine dell'appuntamento mancato, dell'amaro ritardo, del non essere lì quando la storia del mondo o il calendario privato del possibile proponevano qualche occasione da non perdere, qualche prova da vivere con rischio e passione»³⁵. Credo che questa immagine dell'appuntamento mancato con la storia e con il calendario privato si possa applicare anche ai «ritardi / pazzeschi» di cui si parla nel sonetto. In realtà qui i ritardi e gli appuntamenti mancati sono

³⁴ Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 308-309.

³⁵ G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 178.

probabilmente più legati alla sfera privata, alla luce anche della terza quartina e del distico finale del sonetto, dove si fa riferimento alla dimensione affettiva personale e al suo assoluto bisogno di perdono, sottolineato dalla rima identica *perdona : perdona* (vv. 13-14). Lo stesso Raboni ha esplicitamente dichiarato, in un'intervista del 2003 rilasciata a Daniele Piccini³⁶, di avvertire nella sua vita un forte senso di inadempienza che riguarda soprattutto impegni sentimentali e affettivi. Questa sensazione è riscontrabile anche in altri luoghi di *Quare tristis*, come ad esempio negli endecasillabi della quarta sezione, dove a un certo punto il poeta esclama: «Incredibile: c'erano / altri sconvolgimenti, altre catastrofi / oltre quelli delle mie inadempienze!» (*Nell'ora, ormai, della cenere* 65-67).

Di fronte a ciò che è stato detto nella prima quartina, il poeta assume diversi atteggiamenti, talora complementari, come sottolinea la congiunzione disgiuntiva «o» al v. 8. Da un lato vi è una presa di distanza dalla realtà, osservata nelle vesti di uno spettatore, che sfocia nelle «grasse // risate» ai vv. 8-9. D'altra parte, però, Raboni non si chiama mai completamente fuori dalla vita e assume un atteggiamento commiserativo: cfr. il «piangere» nel buio al v. 8, dove l'oscurità è intesa come uno spazio intimo di ripiegamento su se stessi.

Nella terza quartina si ha una svolta. Ciò che sembra dare un senso all'esistenza del soggetto è la sfera affettiva. Significativo il fatto che le persone vive e le persone morte siano poste sullo stesso piano («non importa / se vivo oppure no», vv. 10-11): l'affetto dei vivi ha lo stesso valore dell'affetto dei morti. Se qui il supporto dei propri cari appare una certezza, in un altro sonetto di QT diventa un'implorazione, una preghiera rivolta alla persona amata. Infatti, in *Poi lo vorrò per me quello che voglio* (I, 16), leggiamo: «Ma tu intanto, / ti prego, sopportami, stammi accanto, // stringimi la mano finché ci sono / tendini e ossa» (vv. 10-13). Mentre nei versi che ho appena citato il discorso riguardava il poeta in prima persona, nel sonetto qui analizzato il discorso si sposta su un piano umano universale: nella terza quartina e nel *couplet* il pronome di prima persona plurale «ci» compare infatti ben quattro volte (ai vv. 9, 10, 11 e 14).

[Claudia Chissotti]

Si migliora a tutt'andare. Conviene (III, 15)

(TD) L'intero sonetto può essere letto come un commento sarcastico sulle idiosincrasie della società contemporanea³⁷. Per l'autore «sembra che la vita / si

³⁶ G. Raboni, «*Vivere almeno al 50 per cento*», a cura di D. Piccini, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003, pp. 2-14 (in partic. 10-11).

³⁷ Cfr. Magro, *Un luogo della verità umana* cit., p. 211.

sia trasformata in un'infinita / coniugazione del verbo *star bene*» (vv. 2-4): lo *star bene* viene presentato come un imperativo pervasivo del mondo occidentale, per il quale dalla nascita alla morte si deve essere in salute, in ottima forma, ci si deve mantenere giovani e godere. Sembra che «si muoia, ecco, a furia di guarire» (v. 5), poiché ci illudiamo che esista un rimedio a tutto, una soluzione ad ogni male, e così viviamo le nostre esistenze nella continua ricerca di una cura, la quale però non potrà sconfiggere la natura e il lento declino delle capacità dell'uomo.

Questi versi possono richiamare i numerosi studi che scrittori e sociologi hanno effettuato sulla società attuale e sulla mutazione antropologica che, negli ultimi cinquant'anni, l'ha trasformata. Tra i primi possiamo citare Pier Paolo Pasolini, il quale nei suoi *Scritti corsari* denuncia lo spirito edonistico che si è diffuso tra gli individui delle società occidentali in seguito all'avvento del nuovo fascismo dettato dal consumismo³⁸. Tra i secondi possiamo citare il sociologo Christopher Lasch, il quale parla di come, nella società dell'apparire, non sia possibile avere degli alti e bassi, e si debba vivere in una sorta di burocratizzazione dello spirito sempre più opprimente³⁹. Lasch osserva poi come sia in atto una campagna sempre più pressante contro la vecchiaia, considerata insieme alla morte «una “prevaricazione sulla razza umana” secondo le parole di Alan Harrington, qualcosa “cui non è più possibile sottostare”»⁴⁰. La vecchiaia non suscita apprensioni «solo perché conduce alla morte, ma per l'obiettivo degradazione dello stato di anzianità»⁴¹ che essa comporta, e il terrore degli anni che passano viene fatto risalire non al culto della giovinezza ma al culto del sé⁴². Tale situazione denuncia un forte senso di perdita della continuità storica, la scomparsa dei legami che gli individui avevano con gli avi e con le generazioni future, facendo vivere l'uomo contemporaneo in un eterno presente in cui ciò che conta è saper cogliere ogni occasione di godimento e stare bene.

Particolarmente pertinente per confermare tale interpretazione della lirica risulta un testo tratto da *Devozioni perverse*, una raccolta di scritti basati sugli articoli di Raboni pubblicati tra il 1988 e il 1991 sull'«Europeo» e sul «Corriere della Sera»:

Non si può continuare a fingere che le «eliminazioni» di persone vecchie e malate (ma anche semplicemente vecchie) perpetrate con impressionante frequenza in ospedali e ospizi di tutto il mondo siano solo dei mostruosi incidenti. A collegarli in una sorta di oggettivo disegno c'è, mi sembra, una vera e propria ideologia, la stessa che ci viene inoculata da manifesti, copertine, titoli, inchieste e messaggi pubblicitari d'ogni sorta:

³⁸ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

³⁹ Cfr. C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, Milano, Bompiani, 1979, p. 105.

⁴⁰ Cfr. Lasch, *La cultura del narcisismo* cit., p. 231.

⁴¹ Cfr. Lasch, *La cultura del narcisismo* cit., p. 232.

⁴² Cfr. Lasch, *La cultura del narcisismo* cit., p. 241.

l'ideologia del corpo sano, bello e «in forma», della perfetta e perenne giovinezza intesi come valori senza i quali la vita non vale, alla lettera, la pena d'esser vissuta e lasciata vivere. La pietà (a parole) per gli handicappati, la richiesta (formale) di attenzione e previdenze per gli anziani mascherano appena – o forse non mascherano affatto, anzi esaltano e corroborano – l'indifferenza e l'orrore per questi non consumatori o ex consumatori dai quali nessuna industria di cosmetici, nessun produttore di moda può aspettarsi il minimo «ritorno d'immagine». L'aumento, di per sé inarrestabile, della lunghezza della vita sta creando, in tutti i Paesi «avanzati» del pianeta, una maggioranza sempre più schiacciante e indifesa di vecchie una minoranza sempre più arrogante di giovani (o di vecchi che costantemente riescono – secondo una frase fatta di cui, mentre la ripeto, scopro l'involontaria ironia – a «mantenersi» giovani). E non c'è davvero da stupirsi che quest'ultima stia cominciando a reagire con i metodi cui hanno sempre fatto ricorso, nella storia, le minoranze privilegiate: quelli dello sterminio. (OP, pp. 881-82)

Il sonetto prosegue riferendosi a queste affezioni cui viene proposto un rimedio come «le fidate, le sole / certezze d'un tempo, o di un avvenire / d'altri tempi» (vv. 7-9). L'impiego dell'attributo *fidate* investe i suddetti aspetti della vita stessa, ritenuti comunemente negativi, di una connotazione positiva. Essi diventano elementi rassicuranti, ricordandoci che la morte è parte integrante della vita stessa, e che la sua presenza è giusta e imprescindibile. A tal proposito ecco una dichiarazione di Raboni:

Questa idea della comunità umana come una comunità fatta di vivi e di morti è una delle cose che mi stanno più a cuore, e che quindi si riflette con maggior frequenza in quello che scrivo. Io credo che l'aver emarginato o rimosso l'idea della morte renda – rischi di rendere – la vita del tutto insensata. Si torna, se vuoi, all'idea, appunto, della vera comunità come una comunità fatta di vivi e di morti. E si torna, soprattutto, all'idea che la morte è qualcosa che fa parte della vita, la completa e le dà senso. Ecco, questo nel mondo di oggi è veramente cacciato in qualche angolo come se bisognasse dimenticarlo, ecco: come se non si potesse vivere con questa immagine di fronte. E invece secondo me è vero il contrario: non si può vivere *senza* questa immagine di fronte⁴³.

I dolori che affliggono il corpo, il processo che porta alla morte e più in generale l'accettazione dello scorrere del tempo, sono certezze che l'autore ha sempre considerato un punto di riferimento. Così scrive nella prima poesia di *Canzonette mortali*: «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro / e solo del futuro ho nostalgia, / mai del passato» (vv. 1-3). Il lento decadimento che porterà alla morte viene visto come «un luogo in cui invece di vivere si legga al riparo dalla paura. Al riparo dalla vita, dalla sua meraviglia e dalla sua minacciosità. E dall'impegno nel sentire le responsabilità che continuamente ti

⁴³ E. Bertazzoni, *Giovanni Raboni. Il futuro della memoria*, video, Milano, Medialogo, 1999, <http://www.memomi.it/it/00004/74/giovanni-raboni-il-futuro-della-memoria.html>, 5 febbraio 2016.

impone» (OP, p. 1538). Per ragioni personali ed anche biografiche, quali la morte improvvisa del padre nel 1952, seguita due anni dopo dalla perdita della madre, l'autore ha dovuto fare spesso i conti con la scomparsa delle persone a lui vicine. Se in un primo momento la riflessione riguardò la morte degli altri (*in primis* rifletté sulla morte di Cristo, in seguito sugli avvenimenti luttuosi che toccarono la sua famiglia), il pensiero giunse poi alla propria morte. La visione della morte divenne sempre più serena, ed insieme all'idea di essa come un traguardo che si avvicina si formò l'idea della comunione dei vivi e dei morti: «La morte è una presenza molto forte e sempre più mi abituo a pensare ai morti come se ci fossero, anche perché andando avanti con gli anni, se non si dovesse pensare questo, ci si sentirebbe veramente molto soli, dato che molte persone che sono state importanti non ci sono più» (OP, p. 1707). Questa volontà dello scrittore non tocca solamente la sfera personale, bensì riguarda anche la sfera civile. La comunione di vivi e morti auspicata dallo scrittore risulta un tentativo di salvare il senso della continuità storica, la cui mancanza viene denunciata nell'ambito della sociologia moderna ora come causa, ora come sintomo del malessere della società contemporanea⁴⁴. È bene precisare che Raboni, con queste dichiarazioni, non intende affermare di non amare la vita. In un altro sonetto di *Quare tristis* scrive infatti: «Stanco della vita, io? Non scherziamo. / Ma se me le mangio con gli occhi, ancora, / tutte le sue insegne, se non c'è amo / al quale non abbocchi!» (III, 12, 1-4). L'autore non vuole dunque abbandonare la vita, ma ritiene indispensabile la presenza della morte in una società in cui si fa di tutto per celarne la presenza.

(TD) Per quanto riguarda il distico finale, esso è preceduto da una forte pausa metrica. La coincidenza tra andamento metrico e sintattico non è comune nella poesia raboniana, nella quale il metro sembra piegarsi di fronte alla lingua del poeta attraverso l'uso di numerosi *enjambements*, in una dialettica, tipica della raccolta, tra adozione della forma del sonetto e simultaneo lavoro contro di esso. È possibile ritrovare una pausa tra l'ultima quartina e il distico finale solo in un altro sonetto elisabettiano di QT, il successivo *Non sono poi così incerti i confini* (III, 16), anche se lì essa è più debole. Essendo il sonetto inglese connotato proprio dalla sentenziosità degli ultimi due versi, la presenza di tale forte pausa sembra evidenziare ulteriormente il carattere epigrammatico di quest'ultima parte. Grazie al ritardo del soggetto, posto nel secondo verso («si celebra [...] / la cerimonia del disfacimento»), il tono si fa più elevato e viene accentuato il contrasto con le strofe precedenti, in cui il linguaggio è molto prosastico e colloquiale grazie anche all'uso di espressioni e locuzioni tipiche del parlato. A potenziare la componente epigrammatica del distico interviene anche il ricorso

⁴⁴ Cfr. Lasch, *La cultura del narcisismo* cit.

a termini che, sebbene non indichino esclusivamente pratiche liturgiche, tuttavia rimandano alla sfera religiosa («celebra», «cerimonia»). Il richiamo alla sfera del sacro aumenta così la solennità di questi versi, in cui il disfacimento corporale è associato ad una cerimonia da celebrare in una sorta di liturgia laica della morte. L'autore riesce ad aumentare la drammaticità di questa strofa attraverso la rima ricca *lamento* : *disfacimento*, i cui termini stanno in rapporto di congruenza ed intensificazione. L'attenzione del lettore viene in tal modo a scivolare vertiginosamente su questi ultimi due versi che l'autore cerca di porre in rilievo adottando strategie che compensino la bassa figuralità del componimento. Si osservi come l'ultimo verso contenga un richiamo lessicale significativo in quanto situato in posizione metrica strategica, tale da sottolineare anche formalmente la chiusura del pensiero e la circolarità della forma sonetto⁴⁵: il termine «disfacimento». Insieme al verbo «migliora» (v. 1) esso costituisce un connettore *incipit-explicit*, i cui elementi stanno tra loro in rapporto antitetico: indicano infatti due processi opposti, portando il primo ad uno stadio di sintropia, il secondo ad uno stato di entropia. Da notare infine l'uso al v. 13 della locuzione «al netto»; tale espressione fa parte del lessico economico ed è prettamente usata in ambito commerciale. L'adozione di questa terminologia può essere voluta dal poeta per sottolineare sarcasticamente come le certezze quali la caduta dei denti, la perdita della memoria, l'ipertrofizzazione della prostata, l'abbassamento della vista (vv. 10-12), emblemi del decadimento corporale e del processo di invecchiamento umano che termina con la morte, siano una realtà immutabile anche nella società contemporanea, il cui linguaggio viene usato per mostrare il fondo tragico della vita che essa cerca di rimuovere.

[Michela Vannucci]

Ospite, io, loro, o loro miei (III, 18)

(TD) In questa poesia è possibile identificare quattro momenti, che vengono scanditi secondo un ritmo a ciascuno peculiare: vv. 1-3, 3-9, 9-12, 13-14. Il movimento più significativo sembra essere quello che conduce dal terzo momento al quarto: si compie uno scarto netto fra il tono colloquiale e quasi immateriale delle quartine che precede e la concretezza degli oggetti finali (e dei loro effetti), nel distico conclusivo. È un passaggio, quello che conduce al «fuori» del v. 13, anche di ritmo (nelle quartine la densità di *ictus* è forte, mentre i due versi conclusivi scorrono veloci, con soli tre accenti: 1^a 5^a 10^a e 2^a 7^a 10^a) e di suono (da un'assonanza della vocale [o] ai vv. 9-13, fortissima nel v. 10, si passa alle vocali [a] [e] [i] dei vv. 12-14).

⁴⁵ Cfr. N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, p. 98.

Il testo offre però, nonostante lo scarto finale, una buona coesione: alla continuità sintattica tipica dei sonetti di Raboni s'aggiunge (come in molti altri casi) una circolarità semantica e lessicale, anche fra il primo e il quarto momento. Le parole che aprono e chiudono, nel primo caso un sostantivo, nell'altro un verbo, sono entrambe sdrucchiole («Ospite» v. 1, «abbacina» v. 14); il «crepuscolo» del v. 2 si riflette nella «luce» di v. 13, così da racchiudere la parte riflessiva centrale fra due elementi visivi (che se costituiscono una circolarità, si presentano però come elementi asimmetrici: dall'atmosfera vaga del primo momento si passa a quella concreta dell'ultimo; forse, si potrebbe dire, da un ambiente di gusto letterario ad uno metafisico).

Confrontiamo ora più da vicino i primi due versi con gli ultimi. Una certa asimmetria si misura – oltre che nel passaggio dal «crepuscolo» v. 2 alla «luce» v. 13 – anche fra la reticenza dell'*incipit* e la precisione conclusiva⁴⁶. Il v. 1 ha un andamento prosodico incerto, di scansione 1^a 4^a 5^a 8^a 10^a (è letto come endecasillabo solo ricorrendo a due dialefi), frammentato nella sua prima parte da tre virgole: pause sintattiche, accenti non canonici, e dialefi contribuiscono a rendere il primo verso poco fluido. C'è una sorta di confusione, di ambiguità nel rapporto vivi-morti: il vivo non sa se è lui ad essere l'ospite dei defunti nel giardino, oppure se sono i defunti ad essere ospiti del vivo (il giardino, come segnala Zucco, è il luogo deputato da Raboni nella raccolta all'incontro fra vivi e morti, cfr. OP, p. 1730). Segnalo che l'*incipit* non è estraneo al ricordo di Sereni, poeta in cui il tema della comunicazione fra morti e vivi attraversa tutta l'opera già a partire da *Frontiera* (un solo esempio: *Strada di Creva*, la cui seconda parte s'apre con «Questo trepido vivere nei morti», v. 15, e che finisce con un «convito d'ospiti leggiadri», v. 24). Un riferimento più preciso, per via di affinità stilistiche, è con i vv. 20–21 de *Il piatto piange*, negli *Strumenti umani*: «Io dunque come loro loro dunque come me / come loro come me fuggendo»⁴⁷.

Veniamo ora al distico conclusivo. Abbandonata la reticenza e l'indeterminatezza, si è detto che i due versi si differenziano anche stilisticamente rispetto a quanto precede. La rima, sdrucchiola, è perfetta e ricercata (prima si ha, sempre sdrucchiola, l'imperfetta crepusCoLO : artiCuLO), e chiude in maniera

⁴⁶ Reticenza e indecisione sono figure chiave di gran parte del sonetto: attraversano tutte e tre le quartine, per poi scontrarsi bruscamente contro la realtà degli oggetti finali. Si vedano v. 3 «non lo so, vorrei», v. 5 «e invece so solo», v. 10 «forse non è». Faccio notare qui che l'uso di figure di indecisione e reticenza è una cifra stilistica del primo Montale, quello degli *Ossi di seppia* (si pensi a *Non chiederci la parola* ecc.). Ma sul rapporto di questo testo con il primo Montale tornerò in seguito.

⁴⁷ Altra poesia degli *Strumenti umani* che sembra avere un rapporto intertestuale con il sonetto di Raboni è *Il muro*: «Sono / quasi in sogno a Luino / lungo il muro dei morti. / Qua i nostri volti ardevano nell'ombra / nella luce rosa che sulle nove di sera / piovevano gli alberi a giugno?» vv. 1–5, ma soprattutto per il passaggio dei vv. 6–7, «Certo chi muore... ma questi che vivono / invece», affine al mutamento che si compie al v. 9 del sonetto raboniano («...Ma adesso basta»): dalla riflessione sui morti, in entrambi i casi si ritorna bruscamente ai vivi.

sentenziosa il discorso del testo. Un altro elemento significativo degli ultimi due versi è la scelta lessicale di «abbacina»: se tutto il sonetto è di tono colloquiale, e non presenta parole particolarmente esposte, la voce ‘abbacinare’ fa eccezione. L’accezione sembra essere quella del §2 del GDLI, «abbagliare; offendere la vista, offuscarla; anche riflettere»; ma anche quella del § 3 è da considerare: «figurato annebbiare, confondere le facoltà mentali, stordire, ingannare» (tenendo presente della dimensione onirica dei vv. 9-12)⁴⁸. Faccio notare, però, che la prima accezione del dizionario è la seguente, §1: «accecare con un bacino rovente (o investito dai raggi del sole), antica forma di supplizio». In quest’ultimo caso si aggiungerebbe una connotazione negativa dell’abbacinare della lamiera, così come lo stridere della macina potrebbe veicolare un elemento di disturbo, al v. 14.

In effetti lo stacco degli ultimi due versi è ambiguo: non è chiaro se abbia implicazioni positive o negative rispetto a quanto precede. Anche l’elemento, ricorrente nel libro, della luce è problematico da considerare. In *La casa di campagna dove leggere* (I, 17), la mente che si sveglia è detta «infantilmente avida di luce» (v. 10), anche se qui più che fisica la luce sembra essere metafisica. E soprattutto nelle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, la seconda stanza dice della «comunione dei vivi e dei morti» che essa sembra compiersi, a volte, attraverso «il buio»: quindi la luce potrebbe sottintendere una negazione della comunione; attraverso la luce ci si può sottrarre momentaneamente alla tensione verso la morte. Qui, nel nostro sonetto, finché all’esterno persiste la luce, e dura il suono della macina, chi sta sognando, e si sogna «vivo coi suoi morti» (v. 10), non va svegliato. In altre parole: la comunicazione (all’interno) non va interrotta fino a quando gli oggetti (all’esterno) producono suono e luce. Va precisato che sul momento di ‘pausa’ concesso pesa la provvisorietà; l’abbacinare e lo stridere sono effetti istantanei di breve durata⁴⁹.

Passiamo quindi ad alcune considerazioni sugli oggetti che concludono il sonetto. Sereni, nella sua introduzione *A partire dal vissuto* della plaquette *Il più freddo anno di grazia* (1978), si soffermava sulla «presenza degli oggetti, nel dettato poetico raboniano, senza però che essi si facciano portatori di particolari grazie eudemonistiche ed epifaniche, apparendo bensì in commedia o in pezzi sulla scacchiera che al poeta ‘realista’ è dato muovere pazientemente»⁵⁰. Ora, qui sembra che – attingendo ad un immaginario e ad un’atmosfera affini a quelli del primo Montale, degli *Ossi di seppia* – gli oggetti si facciano carico di una pausa della riflessione sui morti, e sul rapporto vivi-morti; diventano una sorta di

⁴⁸ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2009, vol. 1, pp. 7-8.

⁴⁹ Blasucci aveva utilizzato, per Montale, l’espressione «folgorante attimalità degli oggetti poetici», che mi sembra calzante anche in questo caso (L. Blasucci, *Storia della lingua e critica letteraria (Per una diacronia dell’oggetto poetico in Montale)*, in Id. *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 67).

⁵⁰ Cortellessa, *Giovanni Raboni, L’osso senza carne della parola* cit., p. 34.

ancoraggio reale (dopo un divagare confuso fra vivi morti e sogno) che, finché dura, permette forse la comunicazione con i defunti. Sembra quasi che quel movimento dal discorso sul sogno e sui morti all'esterno coi suoi oggetti reali possa esser spiegato con quattro versi de *La spiaggia* di Sereni: «I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato, ma quelle / toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce». Raboni potrebbe raccogliere l'invito di Sereni, e per un istante tenta di non sprecare il non-vissuto (accettando quel momento di comunicazione per come esso è) e lo fa diventare proprio «movimento e luce».

Passo ora, per concludere il discorso, a qualche precisazione su Montale. Benché gli ultimi due versi evochino un'atmosfera montaliana, un orizzonte simile a quello di alcuni *Ossi di seppia*, il termine *macina* non è mai in Montale; mentre la voce *abbacinare* appare solo più tardi nella *Bufera*, ne *La primavera hitleriana*. Una *lamiera* è invece presente in *Arsenio*, nella sezione «Meriggi e ombre» degli *Ossi*. La voce del verbo *stridere* è in *Cigola la carrucola del pozzo* 7-9: «Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide», a interrompere, in modo brusco, una visione, con uno scarto deciso nella sintassi della poesia (ne risulta una sorta di comunicazione interrotta, situazione inversa a quella del sonetto). Ma più che una relazione intertestuale definita, quella del distico finale sembra essere l'evocazione di un simile 'orizzonte'. Ad un veloce confronto si nota che nella sezione degli 'ossi brevi' alcune poesie terminano con immagini visive di luce. In *Merigiare pallido e assorto* l'ultima strofa si apre con «E andando nel cielo che abbaglia», v. 13; *Non rifugiarti nell'ombra* si chiude con «tali i nostri animi arsi / in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere / si perdono nel sereno / di una certezza: la luce», vv. 20-24; e infine *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, si risolve con la richiesta «portami il girasole impazzito di luce» (v. 12). Senza dimenticare l'immagine acustica simile a quella della macina, ricordata poco fa di *Cigola la carrucola del pozzo*.

Per finire: Sereni, scrivendo dei debiti suoi e della sua generazione di poeti verso Montale, aveva usato una frase che mi sembra pertinente per racchiudere l'orizzonte che scaturisce dal distico conclusivo: è «un limite incantato entro cui le cose possono veramente esistere»⁵¹. Finché suono e luce persistono, fuori, sarà possibile al sognatore dell'interno instaurare una comunicazione (anche se pesa, su ciò, l'ipoteca di «forse», v. 10) con i suoi morti.

[Jan Gaggetta]

⁵¹ V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in E. Montale, *Occasioni*, a cura di T. De Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, p. 283.

Mi sono distratto – oh, per poco, appena (III, 19)

v. 3 di colpo, gli occhi abbarbagliati, in piena

(F) *occhi abbarbagliati*: cfr. Gozzano, *Dante (Poesie sparse)* 28: «con gli occhi abbarbagliati da quel lume», eco di un Gozzano minore, che fa sistema con la reminiscenza del celebre motivo di *Cocotte* IV 26-30 («Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state...») già segnalata da Zucco per i vv. 5-8 («ora che le vivo, più delle cose / che ho vissuto aspettandole, aspettando / la vita, più delle, ma sì! famose / rose che ho colto in trance, macchiandomi»).

vv. 10-13 c'ero anch'io quella volta, era il mio cuore,
 erano i miei nervi, le mie giunture
 a tremare di gioia e di terrore

per la tua venuta, sono sicuro

(NC) È rilevabile una corrispondenza con l'altro sonetto di QT in cui compare la tematica amorosa (I, 16, 12-13): «stringimi la mano finché ci sono / *tendini e ossa*».

vv. 13-14 per la tua venuta, sono sicuro
 d'esserci stato – o era già il futuro?

(NC) La sovrapposizione temporale di passato e futuro ricorda i primi versi di CM: «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro / e solo del futuro ho nostalgia / mai del passato, / ricordo adesso con spavento / quando alle mie carezze smetterai di bagnarti» (vv. 1-5) e in generale il tema della 'memoria del futuro' (OP, p. 1584). Ad accomunare i due testi è anche il sentimento di paura (cfr. «terrore» e «spavento») associato all'amore, per cui si rimanda anche alle parole di Raboni: «Sì: per me non c'è amore senza spavento [...]» (*Ibidem*).

[Gemma Sabella]

Si va nell'ombra o è l'ombra che ci viene (III, 20)

(TD) Sul piano tematico, la poesia ci pone immediatamente di fronte a una parola-chiave sia per il sonetto che per l'intera raccolta, «ombra»: è utile perciò soffermarsi sulla sua interpretazione. Essa può suggerire una triplice lettura, che

ha delle ricadute sulle sfumature di significato dei termini che seguono. Potremmo intenderla come morte, che è uno stato, per parafrasare il primo verso, cui si arriva gradualmente, col suo stesso insinuarsi in vita («o è l'ombra che ci viene / incontro», vv. 1-2). In questo senso la vecchiaia, fase cui va ricondotta l'età del poeta, sarebbe una lenta preparazione alla morte. L'«annunciata» del v. 2 rappresenterebbe quindi un *memento mori*, essendo la morte l'unica certezza; ma essa è anche «inattesa», in quanto imprevedibile. Sempre la morte ha le caratteristiche di una «notte / senza notte» (vv. 3-4), poiché non si tratta di una notte in senso strettamente astronomico, ma di un'oscurità totale, dovuta all'assenza vitale della luce. Infine, «non il dopo, ma scene / d'un dopo» (vv. 4-5), poiché alla morte non possono essere applicate le categorie cronologico-temporali della vita terrena; è rappresentata invece da scene, immagini, essendo esse *medium* dal carattere extra-temporale, di un eterno presente.

Oppure l'«ombra» potrebbe essere, con una sfumatura diversa, il pensiero della morte, che si risolve spesso in pensiero sui morti, quindi il mondo di questi ultimi. Un mondo liminale, che può creare intersezioni col nostro piano di realtà. A questo proposito è utile compiere un collegamento esterno con una poesia di Sereni, amico e maestro di Raboni, a cui è altrettanto caro il tema del dialogo coi morti. Nella poesia *La spiaggia* (*Gli Strumenti umani*, 1965) egli cerca un contatto di carattere gnoseologico coi morti, e lo intravede proprio nei giochi della luce, in quelle «toppe solari» (v. 6) che sono «toppe d'inesistenza» (v. 11) «pronte a farsi movimento e luce» (v. 12).

Tornando al valore semantico dell'«ombra», essa può infine essere intesa come oscurità del sonno. In questo senso il primo verso farebbe riferimento a quel misterioso momento in cui si cede a Morfeo, passando da uno stato di coscienza a uno d'incoscienza, che per Raboni è condizione privilegiata di incontro coi morti. Quindi, anche qui, con quel «notte / senza notte» si vuole intendere non la notte stellata del cielo, ma quella potenzialmente inquietante della mente. E le «scene» di cui si parla potrebbero essere quelle dei sogni, abitati dalle immagini del ricongiungimento con i cari defunti, quindi «di un dopo» in quanto scene di una vita ultraterrena. Per quanto a quest'ultima interpretazione potrebbero ricondurci i versi che seguono («e adesso che disimpigliandosi / dai rovi del sonno», vv. 5-6), l'atmosfera generale di QT ci farebbe propendere per una delle prime due interpretazioni, fermo restando che, come avremo modo di vedere meglio, il ricorrere del pensiero della morte e dei defunti è strettamente connesso al momento del sonno.

Per chiudere la nostra riflessione intorno all'«ombra» possiamo infine lanciare uno sguardo trasversale all'intera raccolta, guardando alle altre sei occorrenze del termine in cinque componimenti di QT. Le accezioni che esso assume sono in realtà di varia natura: in I, 2 il vocio dei morti, degli «eroi dispersi», viene sospinto dal vento nell'«ombra» (v. 7), che è quindi luogo privilegiato dell'ascolto. Infatti anche Magro osserva come il contatto, visivo o uditivo, coi

defunti si palesi in *loci* liminali, di passaggio (non è un caso che le stagioni citate nella raccolta siano proprio quelle di mezzo: la primavera in III, 1 e l'autunno in III, 7), spesso in «un gioco di luce e buio, giorno e notte [...] dove a prevalere è però soprattutto l'ombra»⁵². In I, 5 leggiamo «con il suo tranquillo traffico d'*ombre* // per corsie e sale e camerate ingombre / di vuoto e il fiume dei ricordi che / rompe gli argini in silenzio» (vv. 4-7), dove «ombre» sta per i morti che vagano in spazi mentali ormai vuoti. Poi, «i teatrini // del cuore non scritturavano *ombre* / ma angeli e demoni in carne e ossa» in III, 2 (vv. 4-6), componimento che, se propendiamo per una sua interpretazione storico-politica piuttosto che esistenziale, potrebbe rimandare atmosfericamente al Fortini di *Traducendo Brecht (Una volta per sempre, 1963)* che scrive «Gli oppressi / sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli / parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso / credo di non sapere più di chi è la colpa» (vv. 11-14)⁵³. Quindi anche Raboni non riscontrerebbe più, nel «teatrino» del mondo, ideologie e volti reali, ma avrebbe dentro di sé ormai solo «ombre», figure indefinite, potenzialmente ancora quelle dei morti. Invece in III, 13 si fa riferimento, con «vorrei [...] essere tutte le rade / *ombre* che vedo», agli sconosciuti, agli altri, visti da fuori la finestra, immersi nei loro ovattati «acquari / televisivi» (vv. 10-11). Le ultime «ombre» sono quelle in III, 26, in particolare: «e dice addio senz'*ombra* di rimpianto / agli dei senz'*ombra* che ha avuto accanto» (vv. 13-14), in cui gli «dei senz'*ombra*» potrebbero essere quegli elementi che in vita non hanno creato un'onda lunga nell'interiorità del poeta, sono le «creature [non] fatte a somiglianza / di mio padre e mia madre» (vv. 6-7).

Come accennato, anche il «sonno» è parola-chiave della raccolta e, insieme alla luce, ha una connotazione ambigua. Entrambi i termini, escludendosi vicendevolmente, sono connessi in maniera inversamente proporzionale nelle loro interpretazioni. Questo è ciò che sembra emergere dalla parabola che disegnano se ci appigliamo a tre coordinate, rappresentate dai sonetti *Ospite, io, loro, o loro miei* (III, 18), il presente *Si va nell'ombra o è l'ombra che ci viene* e l'ultimo componimento della terza sezione *Svegliami, ti prego, succede ancora*, significativamente monco, a chiudere l'esperienza sonettistica di Raboni.

Innanzitutto, il primo presenta profondi legami col sonetto qui analizzato: a partire dall'interrogativa che, in entrambi i casi, apre la poesia occupando due versi e le prime cinque sillabe del terzo, e dalla risposta dubitativa che segue («Non lo so», in III, 18; «Chi può dirlo», in III, 20). Inoltre, in ambedue, il primo verso ha struttura chiasmica e rimanda alla compenetrazione del mondo dei vivi e dei morti. Infatti la natura degli «ospiti» in III, 18 viene chiarita nella terza quartina: «Chi si sogna / vivo coi suoi morti forse non è / vivo che lì, nel sogno,

⁵² Magro, *Un luogo della verità umana* cit., p. 229.

⁵³ F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 218.

e non bisogna / svegliarlo» (vv. 9-12). Ed è questo passo che chiama in causa i temi del sonno e della luce; infatti la poesia continua «— non ancora, non finché // fuori, nella luce, c'è quella macina / che stride, quella lamiera che abbacina» (vv. 12-14). Qui il sonno, luogo del sogno, rappresenta il momento pacificato d'incontro coi cari defunti, mentre la luce è metonimia di una realtà crudele (una dialettica simile si trova in I, 11, in cui si parla di «agonia / del risveglio»). Questa poesia, inoltre, crea all'orecchio la suggestione di un lontano legame con *Lasciami sanguinare* di Attilio Bertolucci (*Viaggio d'inverno*, 1971), con cui condivide l'immagine della ferita («non soccorrermi quando nel muovere / il braccio riapro la ferita il liquido / liquoroso m'inorridisce la vista» (vv. 10-12)⁵⁴: «nessuna ferita / potrà più suppurare») e una richiesta di non intervento che ricorda il «non bisogna svegliarlo» di III, 18. Continuando a tracciare la parabola di cui abbiamo parlato, in III, 20 il sonno, materializzato dai rovi, è luogo in cui ci s'impiglia, dal quale è disagevole uscire, ed è angoscioso perché porta incubi. Ma contraltare di questa condizione ansiogena è un mondo investito dalla luce del sole, sotto la quale «niente è poi così atroce».

Infine in III, 27, l'attacco «Svegliami, ti prego», in un'invocazione opposta a quella di III, 18, conferma che la natura del sogno è quella dell'incubo, l'«oscena materia del buio» (v. 4).

Questo breve *excursus* mostra il progressivo affrancarsi della luce e della realtà che essa palesa, come a testimoniare quel rasserenamento ('rasserenandosi, rasserenandomi' verrebbe da dire citando Sereni in una poesia il cui referente è il padre morto) di cui parla autobiograficamente Raboni rispetto alla vita nel suo incedere verso la morte, ma anche verso i suoi «diletti» morti (cfr. *Imbarcadere*, ATCS).

[Erika De Angelis]

Ma paura di cosa, abbi pazienza! (III, 21)

vv. 8-13

[...] che perdono

devo ancora ottenere per andarmene
senza sentirmi un traditore? I debiti,
si sa, un conto è pagarli, un altro estinguerli,
e questo divario, a pensarci, è il lievito

della mia vita [...]

⁵⁴ A. Bertolucci, *Opere cit.*, p. 246.

(NC) *lievito*: termine con ascendenze bibliche (cfr. *Mt* 13, 33-34, *Lc* 13, 20). Nei Vangeli si riscontra un'ambivalenza semantica e di valore: «Et praecipiebat eis dicens: "Videte, cavete a fermento pharisaeorum et fermento Herodis!"» (*Mt* 8, 15, e cfr. anche *Mt* 16, 11: «Quomodo non intellegitis quia non de panibus dixi vobis? Sed cavete a fermento pharisaeorum et sadducaeorum»). Anche in questo sonetto il «lievito» assume un significato ambivalente: da un lato è ciò che, nel divario tra le colpe scontate e quelle da estinguere, alimenta la vita dell'io, dall'altro ciò che, proprio in virtù di questo divario non colmato, lo riduce a «traditore».

[Valentina Di Fabio]

Non so, non so ancora, direi un quartiere (III, 22)

vv. 10-14 [...] e dove se non dove
 anche l'alba e il tramonto hanno vergogna
 del loro sangue e le volte che piove

 sembra che piova ruggine, tritume
 d'ossa, bambagia, celluloidi, allume...

(NC) Nel luogo abbandonato di questo quartiere industriale persino la pioggia non riscatta le sofferenze, con una sorta di rovesciamento del ruolo catartico che l'acqua ha spesso avuto nell'immaginario letterario: basti pensare ai miti e ai racconti 'genesiaci', ma anche, più vicino a Raboni, alla pioggia salvifica sul lazzaretto nel cap. XXXVII dei *Promessi sposi*.

(TD) Per questo sonetto una delle citazioni plausibili proviene dalla poesia *La Chimera* di Dino Campana, testo di apertura dei *Canti Orfici* (1914): i punti di contatto con questo componimento sono almeno due, rappresentati dal «Non so» che appare nell'*incipit* di entrambe le liriche e dalla scelta di fare ricorso a un quadro (la *Gioconda* per Campana e un quadro di Sironi per Raboni) per dare corpo a un concetto che il poeta ha solo dentro di sé. È la contemplazione del paesaggio industriale che riporta alla mente del poeta uno dei possibili soggetti di un quadro di Mario Sironi, in particolare uno tra quelli che vennero realizzati nel periodo milanese, coincidente con gli anni compresi tra il 1920 e il 1925. Il ciclo dei paesaggi urbani, esposto a una collettiva della Galleria Arte nel 1920, rappresenta uno dei vertici dell'arte sironiana. Il tentativo dichiarato dell'autore era quello di dar vita ad un'arte che aspirasse ad una 'moderna classicità', cioè ad una forma classica filtrata attraverso una sintesi purista. Ecco, quindi, che il legame del poeta con questo artista è dovuto ad almeno tre motivi: il fatto che entrambi siano vissuti e abbiano prodotto a Milano, che abbiano scelto di rivisitare in chiave 'moderna' e 'contemporanea' un classico (per l'uno il sonetto, per l'altro il paesaggio) e che abbiano deciso di inserire elementi della rispettiva contemporaneità e del

quotidiano. Ma, mentre il mondo rappresentato da Sironi è quello di una città al culmine della sua 'felicità industriale', nel pieno rispetto dei dettami futuristici, quello raboniano riflette una visione di Milano e dei suoi dintorni filtrata dal modello manzoniano, come se questi luoghi fossero nuovamente appestati.

[Irene Martano]

Dopo la vita cosa? ma altra vita (III, 25)

vv. 5-9

[...] Lentamente come
risucchiati all'indietro da un'immensa
moviola ogni cosa riavrà il suo nome,
ogni cibo riapparirà sulla mensa

dov'era, sbiadito, senza profumo...

(TD) In questi versi compare il tema della 'reversibilità del tempo', così presentato da Raboni:

Non ho grandi letture scientifiche, ma mi ha sempre colpito, in quelle poche cose che ho letto di fisica, l'idea che l'irreversibilità del tempo non possa essere dimostrata. [...] Non è detto che non si possa tornare indietro, a visitare il passato. Credo di averlo anche scritto da qualche parte, in una poesia di *A tanto caro sangue, Scongiuri vespertini*, dove si parla di tornare a visitare sepolcri e lazzaretti. Questa idea [...] che si può forse anche viaggiare nel tempo, non con le macchine del tempo, ma in qualche luogo del possibile. (OP, p. 1763)

Nella poesia di ATCS citata, tuttavia, si nota un atteggiamento differente: pare infatti che quel riavvolgimento del tempo della vita su se stesso sia ancora qualcosa di fortemente sentito e voluto dall'io poetico, ricercato con una volontà di sistemazione e correzione degli avvenimenti trascorsi: «“Tutto in ordine” cerco di pensare. / E invece ecco da crepe / riaffiorare nei muri / gli appuntamenti elusi, le promesse / non mantenute. Vorrei, corpo invisibile, / visitare i sepolcri e i lazzaretti / del passato, correggere, redimere» (*Scongiuri vespertini* 11-17). Si tratta perciò di un atteggiamento che potremmo dire proustiano, per il quale tutto muove dalla volontà («cerco di pensare», «Vorrei») di mutare il 'tempo perduto' in un 'tempo ritrovato', e ogni elemento trova collocazione nel desiderio di proiettarsi in un 'luogo del possibile' con l'intento di «correggere» e «redimere». Nel sonetto III, 25 tutto ciò sembra capovolto: il riavvolgimento del tempo vitale su se stesso pare essere indotto dall'esterno (probabilmente innescato dall'imminenza della morte) e il venire «risucchiati all'indietro da un'immensa / moviola» conduce in un luogo che agisce da sé, che da sé associa il giusto «nome» ad «ogni cosa» e da sé risistema, non lasciando margine d'azione all'io.

[Jonathan Di Pietrantonio]

DIALOGHI

CONCETTA DI FRANZA

*Anacronismo come lingua poetica della morte:
la donna e l'amore nelle Canzonette mortali
di Giovanni Raboni*

*Anachronism as the poetic language of death:
woman and love in the Canzonette mortali
by Giovanni Raboni*

ABSTRACT

Il saggio si concentra sull'ipotesi critica che le *Canzonette mortali* rappresentino nella produzione raboniana un punto di svolta, prospettandosi come laboratorio di una lunga sperimentazione che, passando per la riscoperta del metro tradizionale, giunge alla difficile conquista di una narratività che coinvolge a pieno titolo il soggetto lirico. Una prima persona inizialmente mimetizzata nella freddezza iconica dell'immagine oggettuale, poi affidata a rassicuranti (vitali e/o oniriche) presenze animali, solo nel rivolgersi al «tu» della donna amata, la cui figura si accampa in tutto il suo fulgore nelle *Canzonette*, troverà le parole per dire un vissuto immerso tanto nella forza della vita quanto nell'orrore della morte. È nel piccolo canzoniere amoroso, infatti, che Raboni vara il procedimento rappresentativo dell'anacronismo, quasi un ossimoro temporale, che, giocando sulla presenza-assenza della donna amata, consente di proiettare il presente nel passato, congiungendo 'in sicurezza' una storia personale alla storia collettiva. Dall'infinitizzazione del presente in eternità, alla proiezione della donna nel passato del poeta, fino alla paradossale nostalgia del futuro, nelle *Canzonette* Raboni collauda tutte le linee della strategia che adotterà d'ora in avanti nella sua scrittura per narrare senza paura il tempo e la morte.

This essay posits that the *Canzonette mortali* represent a turning point in the work of Giovanni Raboni at which, through a long period of experimentation and through the rediscovery of traditional metrics, the poet succeeds in achieving self-narration. In this small collection of lyrics, the author puts aside the objective correlative and other protective masks, such as animal presences, and assumes the responsibility of saying "I". His love poems, in fact, launch the representative process of anachronism, a sort of temporal oxymoron that, playing on the presence-absence of the beloved woman, projects the present into the past, linking personal story and collective history. This way, from the projection of the woman into the poet's past to the paradoxical nostalgia for the future, in his *Canzonette* Raboni attempts to narrate time and death without fear.

*Anacronismo come lingua poetica della morte:
la donna e l'amore nelle Canzonette mortali
di Giovanni Raboni*

0. *Prima e dopo le Canzonette mortali*

Esiste nella poesia di Giovanni Raboni uno spartiacque, un momento rispetto al quale si possano individuare un *prima* e un *dopo*? Se di discriminare si può parlare, pur in una poesia in continuo movimento, quale quella dell'autore milanese, questo va ricercato nelle *Canzonette mortali*, «vero e proprio canzoniere della fenomenologia amorosa»¹, pubblicato nel 1986, ma composto tra il 1981 e il 1984². È dalle *Canzonette*, infatti, che sembra prendere avvio nella scrittura raboniana un cambio di direzione; in quel piccolo libro interamente dedicato all'amore si trova forse il nucleo originario, il nodo in cui si intrecciano, ancora in embrione e non del tutto espliciti, due elementi interconnessi e nuovi, che, da quel momento in avanti, saranno presenti nelle successive raccolte di Raboni: la forma chiusa e la narrazione in prima persona. Per verificare questa ipotesi di lavoro, è forse utile avvicinarsi al libello un po' di sbieco (per usare un'espressione che al nostro autore sarebbe forse piaciuta), ovvero proprio in relazione a quel *prima* e a quel *dopo*, rispetto ai quali le *Canzonette* segnano la svolta tematica e formale.

1. *La regolarizzazione metrica tra le Canzonette e i Versi guerrieri e amorosi*

Partiamo senz'altro dal *dopo*, ovvero dalla raccolta immediatamente successiva alle *Canzonette mortali*³: i *Versi guerrieri e amorosi*, usciti nel 1990. In questo libro, la novità più evidente rispetto al precedente lavoro raboniano è costituita dall'adozione di una metrica regolare, che vi assume le forme della quartina isometrica di versi per lo più brevi (ma anche endecasillabi), a schema rimico sostanzialmente identificabile. La cellula metrica della quartina vi si replica due o tre volte, giungendo in tre casi fino alla completezza del sonetto: minore, ovvero di versi settenari, in «*Non stava a noi risolvere*»; elisabettiano, cioè composto di tre quartine e un distico, in «*Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni*»; elisabettiano-minore di novenari in «*Amavo nel fuoco di legna*»⁴. La regolarità metrica inaugurata con i *Versi guerrieri e amorosi* porterà Raboni a 'pensare in sonetti' nei due libri successivi, dove si sviluppano ampiamente proprio le forme sperimentate nella raccolta del '90: in *Ogni terzo pensiero*, del 1993, i sonetti minori (nella prima sezione, cui rispondono quelli petrarcheschi della terza), in *Quare tristis*, del 1998, i sonetti elisabettiani (nella terza sezione, cui corrispon-

dono quelli petrarcheschi della prima). In questi due libri, il sonetto si organizza in serie o corone di carattere narrativo, dove appare evidente come, per diventare la tessera di un mosaico cui si affida il racconto, la forma chiusa debba pagare un prezzo. Afferma in proposito Gabriele Frasca che «l'esplosione in senso propagativo della forma coincide con la sua intima implosione (...)». Rime fragili, da parlato (peggio, da balbettio), spesso squalificate in imperfette, accavallamenti di ogni tipo, anche (anzi soprattutto) transtrofici se non fra fronte e sirma, cesure di frequente fuori norma (quando va bene liriche), ma sempre sintattiche e in grado di far risaltare unità trasversali alternative (settenari, novenari, endecasillabi ulteriori), tutto concorre (...) alla resa di un sonetto fluente, inarrestabile, spesso risolto in un unico periodo (secondo antecedenti di tradizione ben noti), ma comunque percorso in snodi sintattici da svolgere in volata, o da stravolgere piuttosto nelle pause aberranti del metro»⁵.

La svolta metrica raboniana in senso regolare è dunque moderna e consapevole; da un lato è intimamente connessa ad una impostazione narrativa dei testi (in se stessi e nel loro organizzarsi in serie), dall'altro si configura quale richiamo ad un metro tradizionale che non può essere riportato in vita, bensì alluso e reinterpretato: segno manifesto di un più generale cambiamento (anche tematico e prospettico, come vedremo più avanti) che appare in via di affermazione nei *Versi guerrieri e amorosi*, ma che trova il suo nucleo sperimentale nelle *Canzonette mortali*. Anche dal solo punto di vista metrico, questo piccolo canzoniere amoroso appare una vera e propria fucina di sperimentazione. Prima delle *Canzonette*, nelle *Case della Vetra* e in *Cadenza d'inganno*, Raboni ha usato il verso libero, in quella sua peculiare versione che mimetizza una base principalmente endecasillabica e/o settenaria attraverso l'ipermetro che tende, e talvolta arriva, all'alessandrino; dopo le *Canzonette*, userà una quartina che mira al sonetto e gradualmente vi si trasforma. Una «progressiva regolarizzazione metrica»⁶, il cui punto d'inizio si può individuare proprio nelle *Canzonette*: evidente nella terza e più tarda sezione, dove si sperimenta addirittura la sestina lirica (anche se come traduzione), ma serpeggiante già nelle prime due sezioni del piccolo canzoniere, *Canzonette mortali* (1982-83) e *Lista di Spagna* (1981); se, in entrambe, i metri predominanti sono l'endecasillabo e il settenario (anche nella versione doppia), particolarmente sensibile è infatti nella prima sezione la presenza delle rime, nella seconda la quartina come forma strofica⁷. Ma forse la stessa organizzazione interna delle due sezioni, con le dieci strofe dal numero decrescente di versi delle *Canzonette mortali* e il numero prefissato di lasse (tante quanti gli anni, ventotto, compiuti dall'amata) in *Lista di Spagna*, va letta come indizio della tensione verso una norma strutturale e metrica.

2. La mediazione del correlativo oggettivo: Le case della Vetra e Cadenza d'inganno

Caratteri di regolarità, metrica e strutturale, non mancano, in realtà, nella precedente poesia di Raboni, ma nelle *Canzonette mortali* si presentano con una densità e una frequenza finora inedite: tendono, insomma, a costituirsi in sistema, ad assurgere a regola. Se si guarda al lungo periodo della scrittura raboniana, la scelta regolarizzante delle *Canzonette* appare come la fase centrale di un percorso che, partendo dal verso libero della prima raccolta, al verso libero, «ma non tanto libero»⁸, ritorna nell'ultima, *Barlumi di storia*, del 2002, dopo essere passato per il progressivo avvicinamento e la conquista di una forma tradizionale o, meglio, 'pseudo-tradizionale'. A questo punto vale la pena chiedersi se una ricerca metrica durata tutta la vita non vada ben oltre l'aspetto formale e se la sperimentazione di cui i versi delle *Canzonette* appaiono laboratorio non si configuri come fase di un lungo e difficile approccio alla narrazione.

Alla fine del percorso, il nuovo approdo alla metrica non tradizionale coincide, in *Barlumi di storia*, con la conquista di una «naturalzza del parlato»⁹, di ascendenza teatrale, che vuole probabilmente proporsi quale strumento linguistico adeguato alla narrazione di sé, ora più libera, fluente e indipendente dal sostegno della forma chiusa. Con *Barlumi di storia*, insomma, Raboni mostra di non aver più bisogno di una gabbia protettiva per poter parlare di sé, per potersi narrare; probabilmente ha trovato una nuova strategia narrativa, che è quella di vedere la storia personale nell'ambito (vasto, tutelante e giustificatorio) della Storia collettiva. All'altro estremo del percorso, quello iniziale, troviamo le *Canzonette*, a proposito delle quali l'autore afferma: «Sono poesie d'amore, e a questo punto direi che il privato, e il racconto di me, è entrato addirittura in modo spudorato nella mia poesia. Non sono, queste, le prime poesie d'amore, sono in qualche modo le ultime, cioè quelle dell'ultimo amore, quello che continua a essere nella mia vita. Però *sono in qualche modo la conclusione di un avvicinamento alla confessione diretta*, diciamo così; e probabilmente occorre proprio questo rapporto traumatico che si ha con l'oggetto del proprio amore, con la persona amata, per farmi uscire così allo scoperto (...) *Ho in qualche modo rotto il diaframma del correlativo oggettivo; sono diventato uno che parla di sé*»¹⁰.

Raboni, dunque, con le *Canzonette mortali*, per la prima volta tenta un deciso approccio narrativo, parla di sé in prima persona «rompendo il diaframma del correlativo oggettivo». Ma che cos'è stato, nella pratica della scrittura raboniana fino alle *Canzonette mortali*, il correlativo oggettivo? Più che una tecnica, forse, la concretizzazione fattiva di quella che Zucco definisce «inclusività»¹¹, categoria operante nella ricerca, costante e mai esaurita in Raboni, di «una poesia impura e, al limite, impoetica, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia»¹². La «volontà di attraversare l'intera realtà»¹³ aveva già animato quelli che Raboni definisce «poeti

della generazione di mezzo (Caproni, Luzi, Sereni...)»¹⁴ ed era per lui all'origine della diffusa conversione dantesca postbellica che aveva sottratto la poesia italiana al dominio fino ad allora quasi assoluto di Petrarca, con le notevoli eccezioni di Rebora e Montale.

È Dante, infatti, il denominatore comune, il filo rosso che attraversa la richiesta di «più realtà in poesia»¹⁵ almeno da Montale (ma già dal suo modello Eliot, e la genealogia potrebbe risalire molto più indietro), fino agli autori italiani che raggiungono la maturità espressiva negli anni Cinquanta e Sessanta. La stessa richiesta è, nelle prime due raccolte di Raboni (che di quella «generazione di mezzo» può essere considerato a buon diritto erede), all'origine di una poetica dell'oggetto dichiaratamente ispirata tanto al correlativo oggettivo di Eliot, quanto al poundiano «tentativo di inglobamento del mondo, della realtà, delle idee»¹⁶. Una tecnica, quella della rappresentazione oggettuale, che consente a Raboni non solo di lasciare nella penombra la presenza imbarazzante dell'io lirico, ma anche – incarnando o meglio reificando pensieri emozioni e sentimenti negli oggetti – di 'includere' nella poesia la realtà.

Con il correlativo oggettivo si attiva infatti un tipo di figurazione non simbolica, ma allegorica¹⁷, nella quale gli oggetti mantengono la loro valenza di cosa, cui si affianca, ma non si sostituisce, il ruolo di rappresentazione della realtà interiore del soggetto. Ovviamente non si tratta più dell'allegoria dantesca, in cui 'tutto si tiene' perché in Dio risiede la garanzia di verità sia dei singoli elementi che la compongono, sia della coerenza organica e armoniosa del loro insieme, sia, infine, della corrispondenza del singolo e dell'insieme con un solido sistema di valori e virtù. Qui siamo piuttosto davanti a quella che potremmo chiamare una 'allegoria in frantumi', una congerie di «oggetti da natura morta e pezzi disparati di arredamento come in un magazzino teatrale», come li definisce Eliot nei suoi *Studi su Dante*¹⁸, intendendo così caratterizzare la moderna allegoria del correlativo oggettivo per frammentarietà e incongruenza, che corrispondono alla frantumazione dell'Io e alla sua perdita di punti di riferimento conoscitivi ed etici.

Raboni, nelle *Case della Vetra* e in *Cadenza d'inganno*, pubblicate rispettivamente nel 1966 e nel 1975, ricorre al correlativo oggettivo per rappresentare sia il 'pubblico', cioè i temi civili e impegnati, sia il 'privato': per il primo (il 'pubblico') i risultati di maggiore efficacia icastica e chiarezza del messaggio morale si raggiungono forse nelle quartine dantesche dell'*Alibi del morto*, in *Cadenza d'inganno* dedicate a due episodi che aprono nel 1969 gli anni di piombo, ovvero la morte dell'agente Antonio Annarumma e il 'suicidio' dell'anarchico Giuseppe Pinelli¹⁹; il secondo (il 'privato') è declinato principalmente nella tematica costante e fortemente sentita della morte, in misura minoritaria, nella tematica amorosa²⁰. Di imponente presenza fin dalla prima raccolta, il motivo funebre spesso si veste nelle *Case della Vetra* di una ricercata freddezza dell'immagine oggettuale, talvolta organizzata in serie inerenti al disumanizzato universo postindustriale, come appare chiaramente in *Suicidio in infermeria*²¹.

Dalla concreta frammentarietà della *congeries* scaturisce quell'effetto rappresentativo di distanza psicologica che diverrà indispensabile quando si dovrà affrontare la scottante materia del rapporto con la madre morta, nella sezione iniziale di *Cadenza d'inganno*, *Parti di requiem*. Questa, che Raboni definisce una «poesia in più parti»²², è l'immobile storia di un incontro-dialogo tentato e insieme dilazionato, che di continuo riaffiora nella significativa chiave metaforica del «fare / i conti con i morti» (*Creditori*, ma l'espressione avrà corso fino ad *Ogni terzo pensiero*). La ricercata impassibilità cinematografica, nel cui obiettivo entrano indifferentemente dettagli umani o materiali, vale a partecipare (ma prima ancora a far emergere alla coscienza) l'orrore di una decomposizione che reifica la persona «nei morsi / d'ossido alla lamiera, o come muffa / lambendo le bottiglie»²³. Ad un livello più profondo, tuttavia, attraverso gli oggetti passa la narrazione incompiuta, ed in fondo forse immobile, di un'ardua presa di coscienza, che esaspera e insieme inibisce, consapevole della contraddizione, l'irreprimibile impulso etico e razionale di un'indagine psicologica, dalla quale «a volte non affiora / che un rocchetto di polvere, ritagli / d'una specie di plastica, ossicini»²⁴.

Le immagini oggettuali, in *Parti di requiem*, ma in generale nelle prime raccolte di Raboni, sono reperti o lacunosi indizi di una difficile inchiesta, che, costantemente volta (nel privato quanto nel pubblico) allo smascheramento di ipocrite contravvenzioni alla verità e alla logica, non si arresta dinanzi alla moderna esautorazione della poesia, ma trova la sua ragion d'essere nella messa in scena della stessa sua problematicità. Ne è funzione una coerente impostazione visiva, che si esercita, con effetti talvolta di enigmatico e straniato realismo nel dettaglio perturbante, su un vissuto memoriale ora oggettivo, ora onirico ed inconscio (dominante poi nella terza raccolta, *Nel grave sogno*). In una sorta di claustrofobico circuito ossessivo, l'obiettivo poetico si fissa su una realtà materiale che ogni volta conferma «il laido della morte»²⁵, groppo oscuro che pure non si rinuncia ad indagare, spersonalizzando l'intimità del ricordo ad anodino 'dettaglio' cinematografico, frammento oggettuale cui si consegna il ruolo di demistificante e concreta allegoria del presente: desolata condizione umana, dove è impossibile non solo attingere la verità, ma persino aderire totalmente all'esperienza vissuta, che per il poeta coincide con un fare artistico irrimediabilmente eroso.

3. Il filtro degli animali: Cadenza d'inganno e Nel grave sogno

Ad una differente interpretazione del rapporto con la morte, rispetto a quella affidata all'immagine oggettuale, appare associato il ruolo delle figure animali; queste, anche se già presenti come comparse in qualche testo delle *Case della Vetra*²⁶, si affermano come protagoniste solo in *Cadenza d'inganno* e poi, con una sfumatura ancora diversa, nella successiva raccolta, *Nel grave sogno*²⁷.

Il periodo in cui Raboni fa degli animali domestici i personaggi principali di alcune sue poesie è ben delimitato: in *Cadenza d'inganno* compaiono la gatta Cipolla nella poesia *Jubilate agno* (1969) e sua figlia Caviale in *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi* (1974); in *Nel Grave sogno*, edita nel 1982, incontriamo dapprima il gatto Pastrocchio, unico sopravvissuto alla morte della madre Caviale, in *Personcina* (1977), poi «la piccola folla di animali» di *Berceuse* (1980), infine una gatta Cipolla oramai anziana in *Dall'altare nell'ombra* (1980). Allo stesso giro d'anni appartengono le poesie per l'infanzia *Dal quaderno di aritmetica del gatto Pastrocchio*, pubblicate nel 1978 nell'antologia *Pin Pidin. Poeti d'oggi per i bambini*²⁸. In questo periodo, le presenze zoomorfe generiche appaiono numerose nella scrittura raboniana, mentre si rarefanno notevolmente prima e dopo. Sui motivi della netta delimitazione temporale della presenza animale nella poesia raboniana, ci soffermeremo tra poco; è importante vedere subito quale valenza (identica a se stessa oppure in evoluzione) vi assumano tali figure.

La costante sottesa alle emergenze delle immagini animali nella poesia raboniana è il loro valore di emblema della vita, in contrapposizione alla morte:

Per queste cose considero la mia gatta Cipolla.
 Perché per prima cosa si guarda le zampe per vedere se sono pulite.
 Per seconda cosa solleva le zampe per pulirle.
 Per terza cosa si stira.
 Per quarta cosa affila le zampe su un legno.
 Per quinta cosa si lava.
 Per sesta cosa si rotola.
 Per settima cosa si spulcia.
 Per ottava cosa si strofina allo stipite.
 Per nona cosa guarda in su aspettando istruzioni.
 Per decima cosa va a cercarsi da mangiare.
 Perché neutralizza il diavolo, che è la morte, dandosi da fare con la vita.
 (*Jubilate agno*, in *Cadenza d'inganno*)

Attraverso la serie di azioni, vero e proprio decalogo di una religione laica della vitalità istintuale, nelle quali viene ritratta in *Jubilate agno* (traduzione-rifacimento da Christopher Smart, in *Cadenza d'inganno*), la gatta Cipolla «neutralizza il diavolo, che è la morte, dandosi da fare con la vita»: una vera e propria dichiarazione di fede in una forza vitale, rappresentata da quello che è tradizionalmente considerato il più vitale degli animali, che il soggetto tenta forse di opporre alla tentazione di morte di cui costantemente è oggetto, nella forma del desiderio di ricongiungersi ai suoi cari defunti. La stessa valenza di richiamo alla vita sembra assumere, nella raccolta *Nel grave sogno*, il catalogo di azioni che, in *Personcina*, caratterizzano il gattino Pastrocchio per la forte determinazione ad esserci:

Quando dorme se lo chiami
muove un orecchio solo.

Succhia latte nei sogni
dalla sua mamma morta

Morde biscotti. Adora
i fondi di caffè.

Con le zampe assapora
scialli e maglioni.

Dorme sui fogli. Usa
un libro per cuscino.

Sta bene soprattutto
in fondo agli armadi, nelle scatole ...

Con occhi più verdi, tremando
spia il via vai dei piccioni.

Si lecca i baffi puntando
la mosca che volerà.
(*Personcina*, in *Nel grave sogno*)

Lo sguardo sul gattino è in questa seconda lirica più tenero che nella prima, e perché si tratta di un cucciolo, e perché orfano della mamma Caviaie (morta nel darlo alla luce); tuttavia, il parallelismo della struttura a distici richiama quello anaforico di *Jubilate agno*, associando i due testi in una comune forma 'liturgica', che non può però che celebrare una salvezza privata, egoistica ed istintiva, ai fini della quale si richiede la concentrazione su se stessi e sul proprio benessere: non è un caso che le azioni compiute dai due protagonisti felini li relazionino ben poco con altri esseri viventi. Dirà Raboni in proposito: «gli animali sono l'innocenza, l'istintualità, la regressione come salvezza, il retrocedere nel biologico, la resistenza minima, in un massimo di resistenza, la vita naturale, contro tutte le sconfitte possibili, le sconfitte dell'*homo sapiens*»²⁹.

La resistenza rappresentata dagli animali è dunque, nella scrittura raboniana tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli Ottanta, analoga in parte a quella montaliana della *Bufera* e di *Satura*; è una via di salvezza regressiva e pre-razionale, che tende però in *Nel grave sogno* a vestirsi di quei caratteri infantili ed onirici, per i quali si presta a farsi tramite della «comunione dei vivi e dei morti»³⁰: un altro ruolo per le immagini animali, sotteso a quello più evidente di emblema della forza vitale e apparentemente in contrasto con esso; in realtà, un'ulteriore e più sottile strategia di sopravvivenza per il soggetto lirico. Rispetto ai primi due libri, *Nel grave sogno* si caratterizza infatti per una peculiare ed eterodossa versione del correlativo oggettivo, dove gli oggetti residuali del

vissuto vengono ricomposti a creare una nuova scena o «situazione», secondo le medesime modalità con cui il sogno opera su oggetti e immagini provenienti dall'esperienza diurna³¹; in questa (ri)costruzione sfasata e aprospettica, gli animali fanno da catalizzatore per la sovrapposizione temporale fra passato e presente, per la compresenza cronologica, propriamente onirica, che supera le barriere della morte. Due testi del 1980, *Berceuse* e *Dall'altare nell'ombra*, sono particolarmente significativi del nuovo ruolo assegnato in questa raccolta agli animali, che vi si collocano in una dimensione sospesa tra veglia e sonno, nella quale fluttua lo stesso soggetto.

Una «piccola folla di animali» appare, nelle quattro parti di *Berceuse*, destinataria delle preghiere volte a propiziare la calma e il sonno:

La piccola folla di animali che prego
prima che il sonno cancelli la forma delle croci
e dolcemente, in pace si riducano quelle
buffe e tenere sagome pelose
a puntiformi segnali, a barbagli nel buio
sono, e un po' mi dispiace, la risorsa
che per miracolo mi resta,
la calma delle mie notti, il Fort Apache del mio coraggio,
così che di piume, cartilagini e artigli
nella veglia che crepita e s'azzerà
è fatta la mia compagnia.
(*Berceuse*, I, in *Nel grave sogno*)

Questa, che è la prima parte della *suite*, introduce il tema, le successive tre lo sviluppano, riproducendo nel modulo della ripresa, anaforica («Al grillo che si spegne, al lupo che tremando s'avvicina», *Berceuse* II) o etimologica («m'arrendo, rendo il mio cuore» *Berceuse* II; «Conto, racconto le alucce» *Berceuse* III), l'andamento cullante e ternario della *berceuse*, forma musicale artistica, alta, della ninna nanna. I simpatici e teneri «mostri» vi rappresentano il veicolo per il passaggio dalla veglia al sonno e si collocano dunque in quel limbo in cui la ragione non si è ancora spenta del tutto, ma la realtà già non appare quella consueta, i contorni degli oggetti si fanno meno netti, si annulla il confine tra la realtà e la fantasia. Una 'terra di nessuno', quella al confine tra la ragione e il sogno, in cui però si accampa la paura, contro la quale solo i piccoli «numi» pelosi sembrano poter fare da baluardo, infondendo «calma» e «coraggio» al soggetto³²; lo suggerisce la testura fonica giocata sul contrasto fra i suoni dolci, che accompagnano e sottolineano la funzione 'materna' degli animali (soprattutto la liquida nella prima parte: «La piccola folla di animali»; «cancelli la forma»; «delle» in rima con «quelle»; «pelose»), e lo scontro di consonanti che nella seconda ricorre al fonosimbolismo per esprimere la resistenza al sonno (la serie «barbagli nel buio, artigli, veglia», la sibilante nell'altra trafila «sono, e un po' mi dispiace, la risorsa che [...] mi resta [...] il Fort Apache»), fino alla copia di verbi che traduce lo spegnersi della coscienza nella sinestesia della «ve-

glia che crepita e s'azzerà»³³. Quest'ultima immagine, in particolare, fornisce un indizio sulla natura dell'angoscia che diventa padrona del campo quando la mente, non ancora spenta «la candela demente», sembra girare a vuoto, indizio reso esplicito dal confronto con un testo più tardo, dove una metafora tratta dallo stesso campo semantico della luce elettrica indica il momento della morte: «Nel decomporsi chissà / che rumore fa il cervello / e che scintille»³⁴. In effetti, in *Berceuse* una sottile traccia lessicale (da «la forma delle croci», a «in pace») allude, dietro al passaggio dalla veglia al sonno, ad un ben più definitivo trapasso, quello per il quale realmente si invoca la protezione degli animali; l'allusione alla morte si fa più chiara man mano che, procedendo nella composizione, alla metafora della luce che nello spegnersi lampeggia si aggrega quella del traghettamento, che nella memoria classica e dantesca richiama la «trista rieviera d'Acheronte»: l'ultimo verso traduce il momento dell'addormentarsi con un'immagine che si addice altrettanto bene al superamento indolore del confine tra la vita e la morte: «e uno o cosa m'aspetta / per traghettare di là, di là / nel poco delle trafitture»³⁵. In *Berceuse* gli animali sono investiti di un ruolo protettivo rispetto al pensiero della morte e al ricordo doloroso dei morti (una presenza costante nella poesia di Raboni), rispetto ai quali essi costituiscono anche dei più rassicuranti sostituti, in quanto oggetto e destinatari della preghiera-ricordo (preghiere ai morti e preghiere per i morti).

La funzione di oggetto sostitutivo ricoperta dagli animali si fa più chiara nel monologo notturno cui l'Io si abbandona nella poesia *Dall'altare nell'ombra*:

Tendo l'orecchio: è mai
possibile? il sibilo acido, strappato
di mia madre che muore... e soffi, schiocchi
d'amido, lampi d'argento dall'altare
delle siringhe, nell'ombra... Ma no,
è la mia gatta che dorme, è il suo respiro
pesante, pastoso di nonna, e io
vorrei darle tutto, frugare
nell'ombra, rovesciare
del camuffato altare di palissandro i
cassetti uno per uno,
ah tutto, i bei coralli
rosa, i colletti di pizzo, la boîte
di lacca con le rondini,
di lunghi guanti coprire le sue zampe pelose
se solo (memoria, memoria, come
mi fai cilecca) ricordassi il nome
della via, il
numero, il piano e dove nella casa
nell'ombra, nella penombra, la
porta, la porta, la finestra, il buco...
(*Dall'altare nell'ombra*, in *Nel grave sogno*)

È ancora nel buio, «nell'ombra» (espressione che si ripete, quasi un ritornello, per tre volte, a parte il titolo, più la variazione finale «nella penombra»), che si annida un messaggio dal passato: il rantolo angoscioso della madre in agonia, «e soffi, schiocchi / d'amido, lampi d'argento» provenienti dal cassettone, che per un istante torna ad essere il medesimo «altare / delle siringhe» nel quale si era trasformato (era stato «camuffato») durante la dolorosa occasione della malattia di lei. Ma il messaggio è troppo duro per essere recepito, porta con sé dolore e forse rimorso: lo suggerisce il confronto con una poesia di *Parti di requiem*, la sezione dedicata alla morte della madre in *Cadenza d'inganno*, dove il figlio nella «penombra» e «nel buio» delle scale prende tempo e respiro prima di arrivare «all'oscuro / cinguettare osceno fonografo» dell'agonia materna (*Sezione della scala*). Meglio allora affidarsi all'ovattata realtà notturna, dove l'orribile suono della morte incombente si converte nel pacifico respiro della gatta Cipolla, il cui effetto confortante è rivelato dallo slittamento degli effetti fonici: dalle sibilanti aspre e paurose con cui è reso il rantolo della madre («possibile? il sibilo acido, strappato [...] e soffi, schiocchi»), alla dolce e 'infantile' allitterazione della *p* cui si affida il «respiro / pesante, pastoso di nonna» della gatta dormiente. E se l'ombra rischia ancora di risucchiare nel ricordo angoscioso il soggetto, non gli resta che ricorrere all'offerta votiva degli oggetti più preziosi, un tempo appartenuti alla madre e custoditi nei cassetti del comò («i bei coralli rosa, i colletti di pizzo, la boîte / di lacca con le rondini»); in cambio, egli chiede di poter ricordare con esattezza il luogo, la collocazione spazio-temporale della sofferenza ultima della madre. Almeno, questa è la lettera del testo, ma basta penetrare un po' più fondo, per rendersi conto del valore più che ipotetico del voto, rivelato per un assurdo (quasi un *adynaton*) dal particolare 'comico' delle zampe pelose rivestite dai lunghi guanti appartenuti alla madre; la reale richiesta non è di riportare alla luce il ricordo, ma al contrario di smarrirlo in una ricerca, che infatti non centra l'obiettivo, ma lo confonde in una sorta di surreale zoom, onirico o fiabesco: «se solo (memoria, memoria, come / mi fai cilecca) ricordassi il nome / della via, il / numero, il piano e dove nella casa / nell'ombra, nella penombra, la / porta, la porta, la finestra, il buco...».

La gatta non è solo l'inconsapevole e buffa divinità che consente il riemergere del ricordo dall'ombra, ma anche la figura da sostituire a quella della madre, affinché il contatto con il passato non sia doloroso, avvenga ad un livello infantile e 'basso', quale quello dell'irrazionalità e del sogno.

La poetica di *Nel grave sogno* carica la presenza delle figure animali di una valenza ulteriore, più sfumata e sottile, rispetto a quella della netta opposizione vita-morte, sperimentata in *Cadenza d'inganno*: queste, collocandosi in una zona di confine («nella penombra») tra la razionalità e il sogno, si fanno mediatrici della sospensione, fantastica e mitica, tra la vita e la morte; il ruolo degli animali è fare da schermo tra il soggetto e il ricordo (dei suoi morti); sono insomma un filtro psicologico, attraverso cui guardare la realtà della morte, ma anche un filtro poetico, attraverso cui rappresentare la propria esperienza e

realizzare la costruzione onirica, cui l'autore in questa fase ricorre (abbandonando l'elenco di oggetti) per poter 'dire', evitando l'espansività del lirismo.

La svolta verso la pronuncia dell'io lirico in prima persona, accompagnata, dalle *Canzonette* in avanti, alla metrica chiusa, condurrà al silenzio poetico pressoché assoluto degli animali: venuta meno l'esigenza di farli portavoce e tramite dei sentimenti e dei traumi più profondi, la loro presenza si riduce a compare sporadiche e generiche³⁶. Certo, la delimitazione delle presenze animali in Raboni ad un determinato arco temporale si potrebbe attribuire semplicemente al fattore biografico-affettivo; dichiara Raboni stesso: «la passione per i gatti non era mia, era della mia seconda moglie. È chiaro che uno se li trova in casa e si affeziona; mi piacevano molto. Ma quando ci siamo separati lei si è tenuta i gatti ed io... non ho più pensato ai gatti»³⁷.

Come si spiega, però, che l'autore congedi esplicitamente dalla propria poesia gli animali diversi anni dopo averli messi da parte come soggetto poetico?

Ho amato vivendo degli animali,
non gli animali. Adesso, nel ricordo,
non ne amo nessuno, come se a bordo
dell'arca in viaggio verso più ospitali

silenzi ci fosse posto soltanto
per creature fatte a somiglianza
di mio padre e mia madre. La vacanza
da quello che siamo più di quel tanto

non può durare, se uno sente il fiato
del buio sul collo non sa che farsene
dello charme dell'innocenza, dei traffici
con il bello e la grazia a buon mercato

e dice addio senz'ombra di rimpianto
agli dei senz'ombra che ha avuto accanto.
(«*Ho amato vivendo degli animali*», in *Quare tristis*)

Siamo nel 1998; nel penultimo sonetto della raccolta *Quare tristis* Raboni dice addio agli animali e li esclude dall'arca che punta verso l'aldilà; è un'arca di chiara ascendenza montaliana (si pensi a *A Liuba che parte* nelle *Occasioni*, o a *L'arca* nella *Bufera*), oltre che, più ovviamente, biblica, ma caricata di un segno opposto rispetto al modello: se in Montale il tempio della memoria familiare non solo ammette gli animali, ma è da questi protetto e garantito, dalle piccole divinità senz'anima, Raboni invece «dice *addio senz'ombra* di rimpianto / agli *dei senz'ombra* che ha avuto accanto»³⁸. In questo distico finale, il gioco delle ripetizioni di fonemi e sintagmi sembra sottolineare che l'ombra o anima, l'essere fatti *a immagine e somiglianza*, sia requisito imprescindibile per entrare nell'eden privato e familiare del poeta. In altre parole: di fronte alla consapevolezza

della morte, quando «uno sente il fiato / del buio sul collo», si impone l'imperativo etico di guardare con oggettività anche al rapporto con gli animali, che viene ora percepito come qualcosa di disonesto, un «traffico con il bello e la grazia a buon mercato». La vitalità, l'innocenza, la grazia degli animali hanno costituito una sorta di culto privato del bello, una religione consolatoria, che si è indebitamente sostituita al dialogo franco e diretto con i morti, attraverso la mediazione del sogno e dell'irrazionalità. Lo scrittore percepisce quell'esperienza come oramai conclusa, ma se ne congeda solo adesso, alla fine di *Quare tristis*, nel probabile ambito di un letterario esame di coscienza, un rendiconto dei modi di atteggiarsi della sua scrittura, allorché sente la prossimità o necessità di un'altra svolta, che sarà chiara al principio del nuovo libro, *Barlumi di storia*. Qui, nella lirica proemiale, «Smettila, hai capito, di immaginarci», darà la parola ai suoi stessi morti; questi gli intimeranno di farla finita con la 'messa in scena' di quell'eden privato che, sia in *Ogni terzo pensiero*, sia in *Quare tristis*, è consistito nell'artificiosa e consolatoria ri-creazione fantastica del nucleo familiare, ambientata in un futuro escatologico che, di fatto, ripropone un passato in cui tutti i membri della famiglia erano ancora presenti³⁹.

Il presentimento della nuova fase poetica, coincidente con l'ultima raccolta di Raboni, *Barlumi di storia*, in cui si abbandoneranno insieme la forma chiusa e la scena edenica del ricongiungimento familiare, ricorrente in *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis*, è già tutto nel finale di quest'ultimo libro: nel gruppetto di testi che lo chiudono, la svolta metrica è preannunciata dal sonetto 'so-speso' «Svegliami, ti prego, succede ancora», composto delle sole quartine (con l'ultimo verso non endecasillabo, ma trisillabo⁴⁰) e dai versi liberi del poemetto (dantesco) «Nell'ora, ormai, della cenere»; la svolta poetica è prefigurata da «Ho amato vivendo degli animali», in cui il congedo dagli animali va inteso come congedo da tutte le precedenti forme di 'delega' poetica a dire il vissuto traumatico della morte: dal correlativo oggettivo, alle figure animali, alla scena edenica del ricongiungimento familiare.

Il rapporto con gli animali è servito a Raboni, in *Cadenza d'inganno* e in *Nel grave sogno*, per parlare della morte, per dare voce all'esperienza della morte dei suoi cari e alla paura per la propria futura morte; funzione analoga rivestirà in *Ogni terzo pensiero* e in *Quare tristis* la scena edenica del ricongiungimento familiare, che supera la unidirezionalità del tempo per ricreare il tempo in cui la famiglia d'origine era ancora integra. Finzioni, di cui evidentemente Raboni sente l'artificio, alla vigilia di una nuova poetica della storia e della narrazione storica. Di fatto, entrambi gli espedienti non erano altro che strategie per parlare di un vissuto difficile; ad esse, in *Quare tristis*, ma prima in *Ogni terzo pensiero*, si è affiancato un ulteriore schermo, finalizzato a dire ciò che per l'io lirico è difficile dire senza esserne divorato: la gabbia metrica.

4. I Versi guerrieri e amorosi: l'anacronismo come strategia narrativa

È a partire dalla quartine rimate dei *Versi guerrieri e amorosi*, che la funzione di schermo, o di via verso la dicibilità, viene dichiaratamente assegnata, sul piano delle scelte stilistiche, alla resa formalizzante della metrica chiusa; sul piano emozionale-psicologico, mediatrice di uno straniamento temporale, che consente di rileggere il passato doloroso attraverso la lente rosea del futuro, è ora la figura femminile⁴¹. È la donna amata che consente al poeta di avvicinarsi, senza esserne fagocitato, al trauma della seconda guerra mondiale e delle morti che, nel suo vissuto, sono ad essa non solo seguenti, ma conseguenti: ad opporsi alla morte, una forza vitale che non è più quella istintiva e infantile incarnata dagli animali, ma quella travolgente, e pur sempre irrazionale, dell'amore.

Appare evidente come entrambi i tipi di approccio alla realtà privata e pubblica finora individuati nella poesia raboniana, sia quello oggettuale, sia quello regressivo-infantile, escludano in qualche modo la continuità della narrazione, e quindi la storia. Il primo si atteggiava infatti nella forma del frammento (al massimo organizzato in elenco), il secondo, in quella della scena. La narrazione della storia, o meglio, l'intreccio o incrocio tra la storia individuale e la storia collettiva compare solo nei *Versi guerrieri e amorosi*.

Si è già sopra accennato al valore 'narrativo' che assumono la quartina e poi il sonetto, a partire dai *Versi guerrieri e amorosi*; il libro esce nel 1990, ma la composizione dei testi risale al periodo compreso tra il 1984 e il 1989: qui per la prima volta la storia, sotto specie del trauma della guerra, assurge a tema dominante di un intero libro, dove un passato intimamente privato, l'infanzia, si stringe in nodo inestricabile ad un momento tragicamente pubblico; prima era comparso, sempre filtrato dal ricordo dell'infanzia, solo in due liriche: *L'album di ricordi di guerra*, che, coerente al registro generale de *Le case della Vetra*, ricorre all'esasperata impersonalità dell'*école du regard*, e *La guerra*, nel 1988 comparsa in *A tanto caro sangue*⁴².

Ma perché – è lecito chiedersi – un tema così denso di raccordi tra storia personale e storia collettiva, qual è la guerra, compare solo adesso nella poesia raboniana? Un indizio ce lo fornisce lo stesso autore, che a proposito dei *Versi guerrieri e amorosi* afferma: «Da molto tempo pensavo di scrivere qualcosa sulla guerra, ma ogni volta urtavo contro un clima e un linguaggio che non volevo, quelli della memoria elegiaca. A mettermi su una strada diversa sono state una frase di Goethe ("Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi") e più ancora, forse, la richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia mi sembra rivolgere oggi ai poeti (...). Il libro è nato dall'intersezione di due tentativi o desideri: il primo di non perdita, l'altro di ritrovamento»⁴³.

Al progressivo ritorno alla metrica 'regolare' corrisponde dunque, per ammissione stessa di Raboni, un'emersione del vissuto che si può considerare ine-

dita per lui; finora, infatti, il poeta aveva fatto ricorso ad una dizione 'obliqua' tanto della propria storia personale, quanto della storia con la 's' maiuscola, alla quale la prima si è intrecciata. La griglia metrica consente di narrare il trauma della guerra, che nel vissuto del poeta è strettamente connesso al trauma (maggiore) della morte, immediatamente successiva, del padre e poi della madre. Ma alla funzione di narrazione e al contempo protezione nei confronti dell'esperienza traumatica, la «riconoscibilità formale» evidentemente non basta; ad essa, l'autore accosta un taglio poetico che definisce, ispirandosi a Goethe, «anacronismo».

Nei *Versi guerrieri e amorosi* si mette in scena la proiezione della donna, conosciuta e amata nel presente, in un passato che appartiene di fatto solo al soggetto lirico, quale opposizione di una figura salvifica ad un antico trauma che non sembra aver perso nel corso degli anni il suo terribile potere fagocitante. Chiara esemplificazione, il testo «*Lo chiamavano, credo, fronte interno*», la cui struttura pseudo-tradizionale, nel dichiararne il carattere di preludio al sonetto, con le sue tre quartine di endecasillabi a rima incrociata (ABBA BAAB ABBA), evidenzia il ritorno quasi ossessivo della rima difficile, 'infernale', spesso paronomastica (sostituita da quasi rima nell'ultima occorrenza), tra *interno : inverno : alterno : inferno : discerno : schermo*:

Lo chiamavano, credo, fronte interno
far la fila per ore per avere
quattro patate congelate e nere
e stare senza fuoco in pieno inverno

e non sognare che patate vere
e fuoco acceso e in un orrore alterno
cucire con il filo dell'inferno
i brandelli di insulse primavere

così che scampo o tregua non discerno
al cuore fuso a quelle perse cere
se adesso per allora le leggere
tue mani al fuoco non faranno schermo.

(«*Lo chiamavano, credo, fronte interno*», in *Versi guerrieri e amorosi*)

Nello stile icastico e insieme allusivo che è peculiarità dei *Versi guerrieri e amorosi*, la lirica apre sulla decisa negatività dell'incipit, qui definibile in termini di drammatica routine bellica (la fame, il freddo, o ancora l'oscuramento, gli allarmi ecc.), ma che altrove attinge punte di violenza espressiva: il bombardamento che sconvolge la natura in «*Le stradine assediate dal granturco*», il dolore degli sfollati in «*Non facevano fumo né rumore*» (tradotto in termini di traghettaggio acheronteo), o il rastrellamento di «*Si chiude come un pugno la città*» (grottesca caccia infernale, condotta da «scimmie feroci cavalcando a pelo / con speroni e altri modi di tormento / nelle inferiori tenebre di gelo»). Cia-

scuna delle liriche del libro si apre su un episodio o aspetto fortemente drammatico della guerra, esemplare dell'inferno della storia, a cui però, con pari costanza, l'explicit degli stessi testi oppone il 'tu' femminile: non semplice omaggio alla tradizione lirica, bensì indispensabile contrappeso dialettico al male individuale e collettivo che riemerge alla memoria. Una sorta di retroattività della salvifica legge d'amore, nel testo in esame suggerita da una formula tratta dal gergo burocratico («adesso per allora»), è condizione stessa della poesia, in quanto funzione antielegiaca della necessaria distanza, raffigurativa ed emotiva insieme. Lo testimonia il penultimo distico della poesia («Così che scampo o tregua non discerno / al cuore fuso a quelle perse cere»), la cui densità metaforica si fonda sul gioco di parole che assume la fusione del bronzo ('a cera persa') come veicolo per esprimere il rischio che correrebbe il personaggio dell'autore ad avvicinarsi, senza difese, al suo passato: quello di cedere alla ricorrente tentazione di morte⁴⁴ e fondersi alle «perse cere», alle fisionomie perdute dei propri cari, la cui morte (avvenuta nel giro di pochissimi anni, tra il '51 e il '53) appare oscuramente coincidere con il termine della guerra. «Solo a fine emergenza / si contabilizza l'orrore», sentenzia la seconda quartina di un altro testo dei *Versi guerrieri e amorosi*, «Con tutta quella morte in giro»; ma ancora in *Ogni terzo pensiero*, il sonetto «Cominciava la seconda metà» definirà il dopoguerra come un «arrivo / dalla gran festa dei morti a un raduno / di fantasmi, dal deserto a un coltivo / cintato per la festa di nessuno».

La guerra, la morte, questa «trappola / di corda grossa e cortecchia / che le mani gelate non riescono a slegare» (*Requiem per compleanno*, nei *Gesta Romanorum*, 1951-54) ha richiesto dunque una lunga elaborazione non solo formale, la maturazione di strumenti rappresentativi atti ad evitare quel pericoloso autobiografismo che fin dal principio la poesia raboniana ha dribblato attraverso una strategia in continuo aggiornamento: dal correlativo oggettivo di ascendenza eliotiana all'altrettanto eliotiano straniamento temporale, dalla ricostruzione onirica alle figure animali, «prima con il travestimento dei personaggi, poi il travestimento del racconto in cui c'è un io ma un io... un po' romanizzato, dietro al quale ancora in qualche modo la persona dell'autore si cela»⁴⁵. Fino ad arrivare all'ulteriore espediente protettivo di rappresentazione, o narrazione, che Raboni definisce anacronismo: quasi un ossimoro temporale, che gioca sulla presenza-assenza della donna amata.

5. Le Canzonette mortali: la scoperta della dimensione tempo

Non è difficile individuare nelle *Canzonette mortali* l'origine dell'ossimoro temporale che Raboni chiama anacronismo: «proprio a partire dalla pubblicazione della silloge di *Canzonette mortali*, la produzione di Giovanni Raboni (...) scarterà in maniera decisiva verso una narrazione mirabilmente sospesa fra il presente (dell'amore, e del lutto) e il passato del trauma (bellico, e anche pri-

vato), cui fare in vario modo conseguire i «barlumi» di una storia non già da testimoniare ma ancora tutta da fronteggiare»⁴⁶. Il piccolo canzoniere amoroso è dominato dalla dimensione temporale, al punto da potersene forse individuare la motivazione alla scrittura nella ricerca di una strategia per affrontare, o dribblare, la corsa del tempo. Dall'atroce consapevolezza che, a causa della differenza d'età tra i due amanti, «più di tanto / non avrà tempo il tempo / di scorrere equamente» («*Le volte che è con furia*») per entrambi, nasce probabilmente la stessa struttura di dieci strofe decrescenti nel numero di versi che possiamo riconoscere nella prima sezione del canzoniere, che ad esso dà il titolo: una sorta di conto alla rovescia verso la morte che – nota Antonio Girardi in un recente intervento – prende a modello il movimento finale della sinfonia *Gli addii* di Haydn, «in cui, all'usuale *Presto*, fa seguito un insolito adagio, di carattere un po' nostalgico, eseguito – e per Raboni è ciò che più conta – da un numero decrescente di strumenti, dato che i musicisti, uno alla volta, abbandonano il loro posto e se ne vanno (...). E l'ultima consecuzione che per l'inesorabile meccanismo discendente del metro siamo costretti a immaginare – quella che precipita nel bianco sottostante, come dall'ultima nota sfociava nel silenzio la sinfonia haydniana – si fa segno del vuoto: dello svanire, del dileguarsi, della morte»⁴⁷.

Con sublime contraddizione, la stessa parola che denuncia la «corsa / del tempo» verso il nulla («*Le volte che è con furia*», in *Canzonette mortali*) si rivela quale ultimo baluardo contro il suo precipitare nel vuoto. È parola poetica, e parola d'amore, l'unica in grado di fermare, magicamente, il conto alla rovescia il cui zero corrisponde alla morte, non solo rappresentato dall'organizzazione decrescente dei testi, ma riprodotto narrativamente e linguisticamente nei primi due versi della terza poesia della sezione, «*Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno*»:

Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno
dopo l'altro ti lascio, anima mia.
Per gelosia di vecchio, per paura
di perderti – o perché
avrò smesso di vivere, soltanto.
Però sto fermo, intanto,
come sta fermo un ramo
su cui sta fermo un passero, m'incanto...
(«*Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno*», *Canzonette mortali*
in *Canzonette mortali*)

«Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno / dopo l'altro ti lascio»: l'attacco duplicato, nel passaggio dalla formula da registro quotidiano («un giorno o l'altro ... ti lascio») alla ben più inquietante ed enigmatica variazione («un giorno dopo l'altro ... ti lascio»), riproduce ipnoticamente il riavvolgersi su se stesso del tempo in una spirale dalle volte sempre più anguste. Avviati dall'avversativa «Però», gli ultimi tre versi si oppongono all'incipit con una struttura ana-

loga, triplice anziché duplice, che veicola i sensi di una sospensione dal vago sapore mistico, evidenziata dall'aposiopesi: «Però sto fermo, intanto, / come sta fermo un ramo / su cui sta fermo un passero, m'incanto...». L'amore, e la parola che ad esso dà voce, è «incanto», eternità nella contemplazione, attimo (ove si annullano passato e futuro) investito del potere di fermare la frana temporale che separerà i due amanti. Nella lirica seguente, che instaura un dialogo con questa che precede, ad essa replicando con una negazione che procrastina il minacciato momento della separazione («*Non questa volta, non ancora*»), si allude al magico incanto su cui si fonda l'illusione dell'eternità: non è «per sempre», ma «come fosse per sempre». La poesia assolutizza l'amore, in una forma di mistica erotica.

Contro la corsa degli anni, mesi e giorni verso la morte, portata in primo piano dall'amore e dalla distanza cronologica che separa il poeta dall'amata, sono due in realtà le strategie, complementari e diversamente fondate sull'uso straniato del tempo, di cui si vale la poetica delle *Canzonette mortali*; accanto all'«infinitizzazione» del presente in eternità, si accampa infatti quella che diverrà la costante strutturale dei *Versi guerrieri e amorosi*: la proiezione della donna nel passato del poeta.

Lista di Spagna, la seconda sezione delle *Canzonette mortali*, ma in realtà prima in ordine di scrittura, in più testi pone in essere un mirabile assurdo figurale, che colloca l'amata in un passato che appartiene solo alla realtà biografica del poeta. L'amore risulta avere così un effetto retroattivo, consentendo alla presenza della donna di risalire la china del tempo fino alla giovinezza del soggetto lirico, per «farlo innamorare / anche da prima, da ragazzo», come in «*E quella volta che ti sei truccata*»:

E quella volta che ti sei truccata
da Veronica Lake, per farmi innamorare
anche da prima, da ragazzo – e io
non me ne sono accorto, perso nel tuo profilo
di pupazzetto gotico...
(*E quella volta che ti sei truccata*, *Lista di Spagna*, in *Canzonette mortali*)

Segnali della donna, in una sorta di miracolosa premonizione, si manifestano nei grandi autori amati e tradotti dal poeta fin dalla giovinezza; i bagliori fiammeggianti dei suoi fulvi capelli prefigurano l'amata nei primi, fondamentali incontri artistici del soggetto poetico: *À la recherche du temps perdu* e *Les Fleurs du mal*. In *Lista di Spagna*, «*Les feux d'une rousse chevelure*» presenta l'io lirico nell'atto di difendersi da un affettuoso rimprovero (che resta al di là della soglia del testo) per la passione-ossessione nei confronti della *Recherche* e della sua traduzione; ma il testo proustiano è proprio di lei che gli parla, attraverso l'immagine di una capigliatura rosso fiamma:

Les feux d'une rousse chevelure,
 sì, tesoro, lo so, non mi dà pace
 questo Proust che non ami.
 Ma come non amarlo se mi parla
 di te lontana?
 (*Les feux d'une rousse chevelure, Lista di Spagna, in Canzonette mortali*)

Ancora nelle vesti di traduttore, in «*Blanche fille aux cheveux roux*» (*Lista di Spagna*) il poeta è alle prese con una lirica di Baudelaire, *À une mendicante rousse*; dalla fulva capigliatura, la pallida protagonista è rivelata per 'figura', già conosciuta e tradotta in passato (in «un'altra vita»), della ragazza che egli ama nel presente:

Blanche fille aux cheveux roux,
 come tradurlo, come
 tradurti? (e dire
 che l'ho già fatto, un'altra vita...)
 Ah mia bianca ragazza, mia candida puttana,
 bel muso infarinato, madonnina
 della fortuna,
 giglio di cera in una
 grotta d'henné.
 (*Blanche fille aux cheveux roux, Lista di Spagna, in Canzonette mortali*)

Ma forse la stessa spinta creatrice che è all'origine di *Lista di Spagna* si può ascrivere alla categoria dell'anacronismo, se è vero quanto dichiara lo stesso autore, che ne parla come di un diario «scritto in un momento in cui sembrava che tutto dovesse finire (...), un modo per fissare qualcosa che (...) sembrava fosse finito; però scritto al presente»⁴⁸; insomma, una testimonianza resa a posteriori, quindi relativa al passato, ma scritta al presente.

Ancora ritroviamo la perseguita 'confusione' anacronistica tra passato e futuro nella prima sezione delle *Canzonette mortali*, quella che dà il titolo alla raccolta, il cui testo iniziale, «*Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro*», mette in scena l'assurdo temporale della nostalgia del futuro:

Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro
 e solo del futuro ho nostalgia,
 mai del passato,
 ricordo adesso con spavento
 quando alle mie carezze smetterai di bagnarti,
 ...
 («*Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro*», *Canzonette mortali*,
 in *Canzonette mortali*)

La memoria del futuro non è che un'altra delle forme che assume la strategia della lingua raboniana per affrontare il tempo: per dire, in ultima istanza, la

morte; se nei *Versi guerrieri e amorosi* l'anacronismo si atteggerà in modi molto fedeli a quelli sperimentati nelle *Canzonette* (la premonizione dell'amata, quasi miracoloso avvento, nel passato dell'amante), nei libri seguenti assumerà la forma metaforica della moviola, un topos personale, nel quale ultimamente si condensa l'immagine dell'aldilà raboniano. Così, da *Quare tristis*:

... Lentamente come
 risucchiati indietro da un'immensa
 moviola ogni cosa riavrà il suo nome,
 ogni cibo apparirà sulla mensa
 dov'era, sbiadito, senza profumo ...
 («Dopo la vita cosa? ma altra vita», in *Quare tristis*)

fino all'ultima lirica di *Barlumi di storia*:

... e noi
 davanti agli occhi non avremo
 che la calma distesa del passato
 da ripassare senza fretta
 fermando ogni tanto l'immagine,
 tornando un po' indietro, ogni tanto
 («Si farà una gran fatica, qualcuno», in *Barlumi di storia*)

la rappresentazione del futuro escatologico si prospetterà come una mite, indolore e incolore ripetizione del passato.

6. «Eros come specchio di una definitiva riflessione esistenziale»

Ritornando in chiusura all'interrogativo iniziale (se esistano un prima e un dopo nella poesia raboniana), si possono trarre delle conclusioni, fatta salva la necessità di approfondire e verificare l'ipotesi in altra sede.

Con la sperimentale folgorazione delle *Canzonette mortali*, la metrica chiusa si afferma nella poesia raboniana insieme con la tematica erotica, entrambe in funzione di mediazione (in linguaggio e immagine) tra il soggetto e la morte. La raccoltina rappresenta un momento di svolta nella scrittura di Raboni, che vi inaugura infatti anche quella strategia rappresentativa, l'anacronismo, che gli consente di (lo costringe ad) affrontare la dimensione temporale, che fino quel momento è stata esclusa dal suo dicibile poetico. Lo scontro con il tempo è duro e traumatico, imposto com'è da un amore vissuto come diseguale, a causa di una differenza d'età che porta inevitabilmente con sé la riflessione sul distacco e sulla morte. La soluzione lirica escogitata nelle *Canzonette* (e poi estesa ai *Versi guerrieri e amorosi*) è dilatare la presenza della donna amata sia nel passato che nel futuro, rendendone in qualche modo l'esistenza infinita, nel duplice ed opposto significato durativo e puntuale. Non più ne-

cessarie, vengono così da Raboni accantonate le precedenti forme di protezione rispetto al vissuto, un vissuto scottante, che non si vuole dire in forma troppo elegiaca, ma che forse non si può nemmeno dire, perché traumatico e fagocitante.

Forse la poesia di Raboni non cambia mai, o meglio, cambia per non cambiare: il poeta sperimenta sempre nuovi strumenti espressivi perché cerca nuove vie per avvicinarsi, con movimenti cauti e millimetrici, al nucleo incandescente della vita. In questa progressione, il canzoniere amoroso rappresenta un passo importante, perché segna l'assunzione della responsabilità della prima persona, da parte del poeta, che dice Io in relazione al Tu della donna amata. Una crescita, un'evoluzione riconosciuta dallo stesso autore, che ritiene probabile «che ci sia qualcosa che riguarda anche proprio le età di una persona, cioè che ci sia qualcosa di ... addirittura di biologico, no? in questo andare da un rapporto privilegiato con la realtà esterna, con la realtà oggettiva, con le immagini del mondo, verso una, verso la meditazione sempre più interiore, sempre più in prima persona»⁴⁹.

Il cambio di passo operato nelle *Canzonette* è frutto di una scelta insieme formale ed emotiva, per cui il linguaggio erotico diviene la strada per poter finalmente raccontare una storia (la Storia e/o la propria storia), fino ad allora solo rappresentata obliquamente o per frammenti (negando cioè proprio la sua essenza di storia e narrazione): per oggetti, serie, scene teatrali, sostituiti animali. Anche quando, nei libri successivi, l'amore perderà la sua centralità tematica, la tensione narrativa non verrà meno: il tempo, in virtù dell'eros, è entrato ormai nel linguaggio poetico raboniano. Se, come lo sguardo di Medusa che impietrisce, prima delle *Canzonette* il passato andava visto attraverso uno specchio, d'ora in avanti potrà essere narrato, in virtù della capacità dell'amore di creare un miracoloso equilibrio tra la vita e la morte⁵⁰. L'amore, pur comportando il confronto con la morte, o proprio perché lo comporta e ne induce la consapevolezza, la rende oggetto tollerabile di meditazione e narrazione: «eros – dice Giudici delle *Canzonette mortali* – come specchio di una definitiva riflessione esistenziale (perciò sono mortali le straordinarie canzonette della prima parte)»⁵¹.

NOTE

¹ F. Cordelli, *Canzonette per annusare la vita*, «Epoca», 1° agosto 1986; poi in G. Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 341-43, a p. 342, e in G. Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 411-13, a p. 412.

² Le *Canzonette mortali*, pubblicate nel 1986 dall'editore Crocetti, in questa prima edizione si presentano come un libello composto di tre sezioni: a) *Canzonette mortali*, datate 1982-83; b) *Lista di Spagna*, datata 1981 (quindi prima delle *Canzonette* che danno il titolo al libro); c) *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*, del 1984. Questa terza sezione comparirà poi, sotto il titolo di *Reliquie arnaldine*, nei *Versi guerrieri e amorosi*; infatti, nella loro successiva edizione, in *Tutte le poesie* 1997, la terza sezione manca. Per maggiori dettagli, cfr. G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucchi, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1579-97. Da tale edizione si citeranno i testi di Raboni.

³ Dopo le *Canzonette mortali* e prima dei *Versi guerrieri e amorosi*, Raboni pubblica solo, nel 1988, l'autoantologia *A tanto caro sangue*, in cui riorganizza tutta la propria produzione.

⁴ Cfr. G. Frasca, «La ricevitoria del lutto». *Il sonetto come contenitore*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi* (Firenze 20 ottobre 2005), Roma, Bulzoni, 2006, pp. 43-80, alle pp. 62-64: «È dunque in questa raccolta che appaiono i primi sonetti, si dica pure espliciti, dell'opera raboniana, in un numero tutto sommato esiguo, anche se a ben vedere la forma s'intravede in filigrana in molti componimenti (a due, a tre o a quattro quartine di endecasillabi, assolutamente regolari, settenari, ottonari e novenari, molto spesso con una coppia rimica replicata fra prima e seconda quartina). Ma i soli tre sonetti conclamati anticipano di già quelle che saranno le caratteristiche della successiva completa riappropriazione della forma (quella che condurrà Raboni a «pensare sonetti»), a partire dal primo, un individuo in settenari (*Non stava a noi risolvere*), che preannuncia il virtuosismo in minore dei *Sonetti di infermità e convalescenza* di *Ogni terzo pensiero*, per proseguire con il secondo (*Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni*), endecasillabico ed elisabettiano, così come risulterà poi la forma eletta dell'intera terza sezione di *Quare tristis*, per finire con l'ultimo (*Amavo nel fuoco di legna*), a sua volta shakespeariano ma in misura novenaria».

⁵ Frasca, «La ricevitoria del lutto» cit., p. 65.

⁶ Frasca, «La ricevitoria del lutto» cit., p. 60.

⁷ Per il prevalere della quartina in *Lista di Spagna* (ma già in *Cadenza d'inganno* le quartine mirabili dell'*Alibi del morto*), vd., a puro titolo esplicativo, *Adoro i tuoi straccetti* (quattro settenari legati dall'assonanza alternata *e : i* tra «straccetti : semplice» (interna «neri : veli», oltre che dalla figura etimologica «sogno-sognati»); *Sei, mi dicevi, il mio riposo* (endecasillabo-endecasillabo-quinario-endecasillabo, legati dall'assonanza «imbalsamavo : simulato»). Per le rime in *Canzonette mortali*, vd. *Un giorno o l'altro ti lascio* («soltanto : intanto : incanto», più le rime interne «mia : gelosia», oltre alle ripetizioni e al parallelismo anche ritmico intorno al sintagma «sto fermo»). Ma per un'analisi esaustiva, cfr. F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pansan di Prato, Campanotto, 2008, pp. 161-98.

⁸ *Ogni sera che viene sulla terra. Gabriela Fantato e Luigi Cannillo dialogano con Giovanni Raboni*, «La mosca di Milano», VII, 2 novembre 2004, pp. 7-14, alle pp. 11-12; qui il poeta dichiara che la metrica di *Barlumi di storia* si caratterizza per «un uso controllato del verso libero».

⁹ *Ogni sera che viene sulla terra* cit., pp. 11-12.

¹⁰ *Pantheon. Le ragioni della vita*, intervista a Giovanni Raboni, RAI Nettuno SAT1, riportata in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1583 (corsivi miei).

¹¹ R. Zucco, *Introduzione* a Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. IXI-XLIV, a p. XXVI.

¹² G. Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976; ora in Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. 205-468, a p. 209. Per una storia del termine e del concetto in Raboni, cfr. Zucco, *Introduzione* a Raboni, *L'opera poetica* cit., nota 13, pp. LVIII-LIX.

¹³ Raboni, *La realtà contro l'amore: un lungo duello con Dante*, «Corriere della Sera», 16 novembre 1996, dove si accoglie, parzialmente rettificandola, la celebre formula «plurilinguismo dantesco» vs «unilinguismo petrarchesco», per cui cfr. G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], in Id., *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 169-92.

¹⁴ Raboni, *L'arte della dissonanza*, in Charles Baudelaire, *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. XLIV.

¹⁵ Raboni, *La realtà contro l'amore* cit.

¹⁶ Giovanni Raboni in S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrignani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, p. 311.

¹⁷ Per il simbolo e l'allegoria, cfr. R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, in particolare «Costruzione di una "costruzione": il "Baudelaire" di Benjamin, il moderno, l'allegoria».

¹⁸ Th.S. Eliot, *Dante* [1920], in *Scritti su Dante*, Milano, Bompiani, 2001, p. 14.

¹⁹ Cfr. C. Di Franza, «Un luogo della verità umana»: impegno ideologico e civile nella poesia di Raboni, in *Per Giovanni Raboni. Atti del Convegno di Studi* (Firenze, 20 ottobre 2005), a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 111-24.

²⁰ Riprendo in questa sede, a proposito della versione raboniana del correlativo oggettivo come «messa in scena» della morte, alcune riflessioni che avanzavo anni fa in occasione di un Convegno senese dell'associazione degli Italianisti: C. Di Franza, *Dall'elenco alla scena: l'iconogra-*

fia della morte in Giovanni Raboni, in *Le forme della poesia* VIII Congresso dell'ADI (Siena, 21-24 settembre 2004), a cura di R. Castellana e A. Baldini, Siena, Betti, 2006, vol. III, pp. 319-26.

²¹ G. Raboni, in *Suicidio in infermeria (Case della Vètra)*, affida un ostile clima di solitudine e abbandono ospedaliero ad una serie di immagini oggettuali; qui, assediati da «un branco di solidi, trasparenza / di gocce d'acqua. Pelli / d'arancia. Le sponde del lettino», si può o forse deve scegliere l'auto-annullamento, una forma di morte «più vicina, specifica / come il vetro, la plastica, il cartone...».

²² C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, «Italianistica», XXXIII, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 125-35, a p. 126.

²³ G. Raboni, *Quadratura (Parti di requiem)*, in *Cadenza d'inganno*.

²⁴ G. Raboni, *Troppo poco profondo (Parti di requiem)*, in *Cadenza d'inganno*.

²⁵ V. Sereni, *A partire dal vissuto*, prefazione a G. Raboni, *Il più freddo anno di grazia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1978, poi in Raboni, *Tutte le poesie*, Milano 1997, pp. 328-32, a p. 329.

²⁶ Già nella prima raccolta raboniana, *Le case della Vètra* (precedente alla comparsa nella scrittura di Raboni dei suoi domestici numi), è nel buio che gli animali si fanno tramite per un mondo ctonio di stretta pertinenza del soggetto; alla lirica *A mio figlio in campagna* l'universo della fiaba presta i propri personaggi, «la lumaca, [...] il bruco, / il grillo parlante», per mettere in scena la dislocazione spazio-temporale rispetto alle coordinate quotidiane e diurne: campagna *vs* città, buio *vs* luce, infanzia *vs* maturità.

²⁷ Si riportano in questo paragrafo, limitatamente alla parte che interessa il presente discorso, alcuni risultati di un recente intervento, cui si rimanda per una trattazione più esaustiva: C. Di Franza, *Gli animali nella poesia di Giovanni Raboni*, in *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, a cura di M. Sipione, M. Vercesi, Brescia, Morcelliana, 2015, pp. 259-72.

²⁸ Cfr. Pin Pidìn. *Poeti d'oggi per i bambini*, a cura dello stesso G. Raboni e A. Porta, Milano, Feltrinelli, 1978.

²⁹ *A colloquio con Giovanni Raboni* [Milano, 18 gennaio 1982], in M.L. Bandi, *La poesia di Giovanni Raboni*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e filosofia, Relatore Prof. S. Antonielli, A.A. 1980/81, pp. 340-57, brano riportato in Raboni, *L'opera poetica* cit., in nota a *Personcina*, pp. 1545-46.

³⁰ G. Raboni, «Così a volte succede che nel buio», *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, in *Quare tristis*.

³¹ Cfr. V. Sereni, *Anche stanotte voglio sognare*, recensione a *Nel grave sogno*, «L'Europeo», 14 giugno 1982; poi in Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 334-35.

³² Per la funzione protettiva degli animali, cfr. *Enormemente (Il più freddo anno di grazia)*, in *Nel grave sogno*, dove il poeta afferma di amare molto viaggiare e la sera, in alberghi sempre diversi, «immaginare / la piccola veglia pelosa / dei nostri numi / i loro salti oplà nel controluce / del teatro catodico», cioè pensare che i gatti rimasti a Milano vegliano sulla casa, come numi tutelari, ma buffi e teneri; il viaggio ne risulta metafora dell'abbandono delle responsabilità da adulto, delegate invece alle divinità protettrici della casa.

³³ Il significato da attribuire alla metafora ricorrente della luce elettrica, che diviene intermittente prima di spegnersi, è quello della riproduzione delle immagini che si susseguono, lampeggiano e si spengono davanti agli occhi di chi sta per addormentarsi: «si riducano [...] a puntiformi segnali, a barbagli nel buio»; «nella veglia che crepita e s'azzerà»; «soffiare [...] sulla candela demente»; e poi, in un crescendo surreale «Aliti, colpi di tosse / gonfiano l'umida vela, / lanciano sgorbi e timide folgori / nei soppalchi del buio».

³⁴ G. Raboni, «Nel decomorsi chissà» 1-3, in *Ogni terzo pensiero*.

³⁵ G. Raboni, *Berceuse* 4, 3-5, in *Nel grave sogno*.

³⁶ Cfr. *Piccola passeggiata trionfale (Ogni terzo pensiero)*, con i «curiosi in espiazione davanti alla "vetrina degli animali vivi"»; *Cantano di paura nel giardino (Barlumi di storia)*, dove gli storni sono allegoria del poeta, o dell'uomo in generale; ma cfr. pure *Anagramma (A tanto caro sangue)*, dove la morte di un non meglio identificato animaletto nel fuoco riporta alla luce ancora l'agonia materna.

³⁷ Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni* cit., p. 131.

³⁸ Corsivi miei.

³⁹ Per la lettura del sonetto «*Ho amato vivendo degli animali*» come tessera di una presa di coscienza che si snoda tra *Quare tristis* e *Barlumi di storia*, denuncia dei pericoli dell'estetismo e rinuncia ad una scrittura ora sentita come incline al compromesso sentimentale, vd. il già citato: Di Franza, *Gli animali nella poesia di Giovanni Raboni*.

⁴⁰ Per il sonetto «*Svegliami, ti prego, succede ancora*», come segnale di chiusura di una fase metrica (il sonetto), e insieme poetica (di «crepuscolo tonale, temporale e stagionale»), cfr. N. Tonelli, «*Con raccapriccio, come ogni anno, spio*»: appunti per cominciare un commento a *Quare tristis di Giovanni Raboni*, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, Firenze, Cesati, 2016, pp. 389-97.

⁴¹ Cfr. C. Di Franza, *Giovanni Raboni poeta della storia: i «Versi guerrieri e amorosi»*, in *La letteratura e la storia. IX Congresso Nazionale dell'ADI*, a cura di E. Menetti e G.M. Anselmi, Bologna, Gedit, 2007, vol. II, pp. 1117-25.

⁴² *La guerra*, nel 1988 comparsa in *A tanto caro sangue*, rivela la prossimità ai *Versi guerrieri e amorosi* (appartiene infatti alla sezione 1983-87 dell'autoantologia) nella resa cronologico-spaziale del sentimento di inadempienza vissuto dal soggetto rispetto al proprio ruolo paterno; il confronto con il padre morto da anni è rappresentato attraverso lo scorrere parallelo di due tempi, il passato del padre e il presente del figlio, che di quest'ultimo evidenzia colpevoli manchevolezze; parimenti, l'ovvio e piatto pendolarismo del soggetto, pur del pari finalizzato al mantenimento della famiglia, non può competere con quello travagliato, periglioso ed eroico del padre durante la guerra.

⁴³ Raboni, «Quarta di copertina» dei *Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990.

⁴⁴ Cfr. «la maledetta sacra scorciatoia» di «*Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni*», nei *Versi guerrieri e amorosi*.

⁴⁵ *Ogni sera che viene sulla terra. Gabriela Fantato e Luigi Cannillo dialogano con Giovanni Raboni* cit.

⁴⁶ Frasca, *La ricevitoria del lutto* cit., nota 69, p. 61.

⁴⁷ A. Girardi, *Canzonette mortali: testo e sfondi*, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo* (2004-2014), a cura di A. Girardi, A. Soldani e A. Zangrandi, Macerata, Quodlibet, 2016 (che leggo nelle bozze gentilmente fornitemi da Rodolfo Zucco).

⁴⁸ Raboni, «*Vivere almeno al 50 per cento*», a cura di D. Piccini, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003, pp. 11-12.

⁴⁹ *Pantheon. Le ragioni della vita*, intervista a Giovanni Raboni, RAI Nettuno SAT1, 18 settembre 2004 (riportata in *L'opera poetica* cit., p. 1583).

⁵⁰ Cfr. Frasca, *La ricevitoria del lutto* cit., pp. 61-62.

⁵¹ G. Giudici, *Pensum di fiore in fiore*, «L'indice dei libri del mese», III, 6, giugno 1986, pp. 12-13, a p. 13.

FABIO MAGRO

*Raboni e l'amor cortese.
Esercizi di trobar clus*

*Raboni and courtly love.
Exercises in trobar clus*

ABSTRACT

L'articolo prende in esame la terza e ultima sezione delle *Canzonette mortali* di Raboni (Crocetti, 1986), interamente dedicata alla traduzione e rielaborazione di poesie e frammenti del trovatore provenzale Arnaut Daniel. Attraverso l'analisi linguistica e stilistica della riscrittura raboniana si intende dar conto dei tratti specifici della personale rilettura di Arnaut da parte di Raboni, ma anche illustrare la funzione che la sezione svolge all'interno della raccolta. Una raccolta che evidenzia uno statuto testuale forte, di vero e proprio canzoniere.

This article examines the third and final section of *Canzonette mortali* (Crocetti 1986) by Giovanni Raboni, dedicated entirely to the translation and revision of poems and fragments of the Provençal troubadour Arnaut Daniel. Through linguistic and stylistic analysis the article highlights the specific features of Raboni's personal reading of Arnaut. It also illustrates the function of the section within the collection.

*Raboni e l'amor cortese.
Esercizi di trobar clus*

Uscite per Crocetti nel 1986, le *Canzonette mortali* si chiudono con una sezione tutta all'insegna di Arnaut Daniel, in cui alla traduzione della famosa sestina, *Lo ferm voler*¹, si affiancano altri sette frammenti estratti dall'opera del trovatore provenzale:

Quando il freddo che indura
fa di vetro la scorza del nocciolo
vedo dei dolci canti sfarsi il brolo:
ma chi sta con Amore
di chi resta e chi va non si dà cura.

Niente non gela ma non soffro il gelo
perché Amore mi copre,
Amore è la mia casa,
Amore scalda e nutre il mio valore.

Amore mi comanda
che non parli d'amore: e così giuro,
tremando che per fiato
sbandi la dritta fiamma che ho nel cuore.

Di quello che ho nel cuore
parlo poco, mi frena la paura.
E voglio e soffro, e mi farà morire,
la cosa che la lingua non sa dire.

Tremo come un bambino
fin nelle unghie tanta è la paura
d'esserle, nella sua anima, lontano.

Se in garitta o verziere
le fossi accanto, io con lei sarò
come unghia e carne, come verga e scorza.

Morto per loro, e presto: ma con lei
tanto consente il cuore
che è di vecchiaia che vorrei morire².

La piccola sezione finale porta un titolo puramente referenziale: *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*. Ci si potrà semmai chiedere in via preliminare se al sostantivo *tema* vada attribuito il senso più generico di argomento o soggetto di un testo, mettendo a fuoco allora dell'operazione raboniana il valore di pre-

lievo di alcuni contenuti riguardanti la fisiologia di una particolare esperienza amorosa; oppure se a quella stessa parola sia da attribuire un senso più specificamente musicale, con riferimento agli aspetti ritmici e melodici che la scrittura raboniana ha saputo estrarre dal testo di Arnaut.

Da questo punto di vista, l'opera poetica e in prosa di Raboni è ricchissima di testimonianze relative alla passione per la musica del poeta, come dimostrano del resto le stesse *Canzonette mortali* della prima sezione, ispirate dalla sinfonia n. 45 in FA bemolle minore *Gli addii* di Haydn³.

La competenza musicale di Raboni, i cui riflessi nell'opera andrebbero studiati a fondo, si coglie tra l'altro proprio nei titoli (si pensi a *Cadenza d'inganno*, oppure a *Parti di requiem* o a *Cassazione* ecc.), dove il tecnicismo, al di là del rinvio al significato preciso e settoriale, sollecita sempre anche una lettura seconda, metaforica, come l'autore stesso ha più volte indicato.

Dunque anche in questo caso è possibile considerare disponibili entrambe le accezioni, una che rinvia al significato musicale (certo più pregnante), l'altra più orientata sul contenuto.

Come noto le *Canzonette mortali* del 1986 si compongono di tre sezioni ognuna delle quali è provvista di data: la prima sezione, le *Canzonette mortali*, è datata 1982-83; la seconda, *Lista di Spagna*, 1981; la *sestina e i sette temi* invece 1984.

L'ordine con cui sono presentate le sezioni nella raccolta non è dunque quello cronologico, anche se in ogni caso l'ultima, che più qui ci interessa, è proprio quella di composizione più tarda. Raboni ha cioè lavorato alla *sestina* e ai temi arnaldini dopo aver già scritto le due ante principali del trittico che compone le *Canzonette mortali*.

Il rapporto con il trovatore provenzale però non si esaurisce con le *Canzonette*. Raboni infatti ritorna su quei sette *temi* per ampliarli, portandoli a quindici, riproponendoli poi, sempre aperti dalla *sestina*, in chiusura dei *Versi guerrieri e amorosi* (1990), con il titolo di *Reliquie arnaldine*. Anche i *Versi guerrieri e amorosi* si compongono di tre sezioni. Qui però l'impianto complessivo del libro risponde ad esigenze tematiche e formali diverse. Il presente amoroso scivola nel passato, all'altezza della II guerra mondiale; un tempo remoto in cui la donna amata nel presente ancora non era nata, e in quel tempo poteva manifestarsi solamente con i tratti (e il desiderio) di una divinità promessa, ossia *futura e solo nella mente*⁴. La forma chiusa (per lo più si tratta di quartine rimate di endecasillabi) si allinea al tema centrale della sezione (la venerazione del presente nel passato) in quanto anch'essa porta in sé i tratti dell'anacronismo (secondo la perfetta citazione di Goethe posta in apertura)⁵, ma al contempo funziona come un vero e proprio reliquiario che custodisce per il miracolo futuro il feticcio del verbo che sta al posto del corpo amoroso.

Se la reliquia annulla ogni distanza temporale perché la sua venerazione può in ogni istante far accadere il miracolo, il reliquiario è il dispositivo che permette alla reliquia di preservare intatto il suo valore. Ecco perché il titolo del-

la sezione finale dei *Versi guerrieri e amorosi* non allude a nessun tipo di operazione nostalgica ma punta a mettere in luce e sottolineare un aspetto importante dell'intero libro, la funzione vitale attribuita alla parola salvata.

A non tornare però sono le date: nella nota alla raccolta einaudiana del '90 si dice infatti che la prima sezione (la prosa in tre parti *Per una ragione improvvisa*) è del 1984, la seconda (i *Versi guerrieri e amorosi* veri e propri) è del 1989, mentre le *Reliquie arnaldine*, nel frattempo più che raddoppiate, sono collocate entro il periodo 1986-89.

L'operazione sul testo di Arnaut viene dunque postdatata di due anni rispetto a quanto segnalato in occasione della plaquette del 1986 (e confermato dalle date dei quaderni: *dicembre 1984*)⁶.

In realtà, per essere precisi, nei quaderni datati 1984 si trova la sestina e si trovano i 7 temi (quelli pubblicati nelle *Canzonette*), mentre non v'è traccia dei frammenti successivi⁷. Se ne può dedurre che i temi o frammenti aggiunti nei *Versi guerrieri e amorosi* sono stati composti successivamente, ma in ogni caso l'arco temporale dell'intera operazione è più ampio di quanto affermato nella nota predisposta per la bianca Einaudi.

Si può comunque pensare che questo spostamento sia in qualche modo legato proprio al valore che vogliono assumere i *Versi guerrieri e amorosi*: grazie allo spostamento in avanti della data di composizione infatti il lavoro sui testi provenzali viene portato a ridosso dei *Versi guerrieri e amorosi*, che sembrano porsi come il naturale proseguimento di quel progetto. O meglio, quel lavoro finisce per assumere quasi naturalmente uno statuto di semplice e preliminare laboratorio formale. E proprio in questa direzione sembrano andare anche le dichiarazioni del poeta – come noto sempre estremamente autorevole quando parla di sé.

In una intervista del 1995 a Daniele Piccini, riferendosi alla traduzione e alle rielaborazioni dei testi di Arnaut Daniel, Raboni ha infatti dichiarato di considerare

questa parte del mio lavoro strumentale e in qualche modo propedeutica: l'ho inserita per documentare un certo lavoro, ma naturalmente il fatto stesso di esercitarsi su testi altrui, su una poesia già esistente accentua l'aspetto formale fino ad assolutizzarlo. A me è servito per applicare alcuni strumenti, di cui mi sembra di aver perfezionato il possesso, in testi che ho scritto successivamente, in parte nei *Versi guerrieri e amorosi*, contemporanei a quel lavoro, in parte nei sonetti di *Ogni terzo pensiero*. [...] io ho sempre attribuito, da questo punto di vista un'enorme importanza alla traduzione, traduzione o imitazione. Penso che la vera officina di un poeta sia la traduzione. Si impara moltissimo perché si lavora in assenza di ispirazione, senza quel certo bisogno di dire. Questo tecnicamente è molto importante: nel lavorare su emozioni già restituite, cristallizzate il lavoro "artigianale" è molto forte⁸.

A quest'altezza dunque Raboni insiste nel mettere decisamente in rapporto il lavoro sui testi del trovatore perigordino con la propria poesia successiva, sia quella dei *Versi guerrieri e amorosi* sia quella di *Ogni terzo pensiero*.

Da questo punto di vista, tuttavia, la strategia di Raboni può anche essere legata alla necessità di riprendere il filo di un discorso che dopo le *Canzonette* poteva sembrare interrotto. Non bisogna dimenticare infatti che tra l'uscita delle *Canzonette* (1986) e i *Versi guerrieri e amorosi* (1990) si colloca, nel 1988, l'uscita di *A tanto caro sangue*, che raccoglie tutta o quasi la produzione precedente. Se le *Canzonette*, dando visibilità ad una svolta radicale sul piano tematico e formale, erano cariche di futuro, l'autoritratto complessivo consegnato ad *A tanto caro sangue* rappresentava una messa a punto dell'opera già scritta e stava lì a dare testimonianza del passato, di un cammino per così dire fatto e compiuto. Di «testamento» del resto parla Raboni stesso⁹.

Si ricordi comunque che *A tanto caro sangue* accoglie delle *Canzonette* solo la prima sezione. *Lista di Spagna* infatti non verrà più ripresa¹⁰, mentre il lavoro dal testo di Arnaut collega appunto le *Canzonette mortali* e i *Versi guerrieri e amorosi*.

Le *Canzonette mortali* di Crocetti stanno quindi contemporaneamente nel passato (nel senso che rientreranno nell'operazione bilancio di *A tanto caro sangue*) e nel futuro, proprio grazie alla ripresa dei frammenti arnaldini, che scavalcano *A tanto caro sangue* e sono piegati a sostenere la «richiesta di riconoscibilità formale» che la poesia sembra rivolgere ai poeti nel momento in cui Raboni scrive l'importante quarta di copertina dei *Versi guerrieri e amorosi* del 1990.

In ogni caso, bisogna riconoscere che in un decennio fondamentale per Raboni (e certo non solo per l'attività letteraria)¹¹, la presenza di Arnaut si fa sentire parecchio. Non si tratta affatto di una circostanza episodica.

Cerchiamo ora di vedere un po' più da vicino questi frammenti.

Ricordiamo innanzitutto la circostanza concreta che sta a monte di questo lavoro; questa sì probabilmente casuale. Il fatto cioè che al 1984 risale l'uscita dell'edizione *Il sirventese e le canzoni* di Arnaut Daniel a cura di Mario Eusebi per Scheiwiller, edizione di cui si è appunto servito Raboni per la traduzione della sestina e per l'elaborazione dei frammenti¹². Si tratta di un'edizione critica, che non lascia spazio al commento, se non quello puntuale che serve a discutere e chiarire il significato di qualche parola ambigua e/o oscura.

Da un certo punto di vista era il libro giusto per compiere degli esercizi puramente formali, perché spoglio di qualsiasi informazione e interpretazione sui testi e sull'autore, sul suo tempo o sulla sua poetica¹³. Un dato comunque importante di questa edizione si può cogliere proprio nella traduzione di Eusebi, che pur stretta alla lettera del testo non è, per così dire, troppo filologica, ma cerca una sua grazia letteraria, evidente soprattutto nell'organizzazione sintattica della frase, sempre chiara e a tratti anche elegante. Un punto di partenza dunque perfetto per 'mettere in versi italiani' il provenzale Arnaut¹⁴.

La libertà maggiore che Raboni si è preso (di «libere variazioni» come si è visto parla l'autore stesso) è stata quella di scegliere: non soltanto scegliere quali componimenti, ma anche quali parti di essi riscrivere, e addirittura quale sin-

golo verso restituire in italiano. Il lavoro più importante e interessante è dunque quello di smontaggio e rimontaggio del testo. E ciò comporta anche che il testo finale non possa essere semplicemente considerato un testo secondo; sarà piuttosto un testo altro, dotato di dignità e autonomia proprie.

Basta vedere il frammento numero 10, presente nei *Versi guerrieri e amorosi* ma non nelle *Canzonette*.

Sols sui que sai lo sobrafan qe-m sortz
al cor d'amor sofren per sobramar,
que mos volers es tant fermes et entiers
c'anc non s'esdus de celliei ni s'estors
cui encubic al prim vezer s'e puis:
c'ades ses lieis dic a lieis cochos motz;
puis quand la vei non sai, tant l'ai, que
dire.

[Arnaut Daniel, XV, I, vv. 1-7]

Solo io so il grande affanno che mi nasce
nel cuore sofferente d'amore per troppo
amare, perché la mia volontà è così ferma
e solida che mai si staccò né si allontanò
da quella che desiderai al primo incontro
e in seguito: così che a lei assente rivolgo
ardenti parole, e poi quando la vedo, non
so, tanto ne ho, che dire.

[Eusebi, p. 105]

Raboni (VGA 10) → Non so al vederla, tanto n'ho, che dire.

Qui a Raboni è sufficiente l'ultimo verso della stanza. Sacrificando tutto il resto, un resto che sembra fatto apposta per mettere in ridicolo il finto coraggio dell'amante, e semplicemente trasformando in implicita la temporale esplicita (*puis quand la vei / poi quando la vedo*) Raboni non solo ottiene un endecasillabo perfetto ma anche un verso potente che esprime sinteticamente – e direi anche liricamente – l'incapacità o impossibilità di aprirsi al linguaggio dell'io messo di fronte all'oggetto desiderato. Lì da solo, come sospeso, quel verso mentre esprime pienezza, manifesta un vuoto.

Inutile dire che si tratta di un verso, nella sua struttura, molto raboniano: un profilo ritmico su quattro tempi forti; una sintassi scandita mediante punteggiatura su tre movimenti; un unico pensiero.

Guardando le cose un po' dall'alto, si può dire che la riscrittura opera più volentieri sulla parte finale della stanza di *Canzone*, luogo in cui, sciogliendo la complessità linguistica e semantica raggiunta da Arnaut in precedenza, Raboni riesce molto spesso a volgere in legge generale il caso particolare.

È possibile a questo punto allargare il confronto, o la triangolazione, che si pone l'obiettivo di far notare come Raboni non lavori del tutto «in assenza di ispirazione», ma cerchi piuttosto di estrarre dai testi di Arnaut dei contenuti che gli sono propri, con un coinvolgimento profondo che va al di là dell'aspetto tecnico e formale, su cui invece – come abbiamo visto – insiste l'autore stesso.

Il confronto può dunque continuare prendendo in considerazione ad esempio il primo frammento delle *Reliquie arnaldine* (VGA, 1), tratto dall'*incipit* della sesta stanza della tredicesima canzone (anche questo non presente nelle *Canzonette*):

Entr'autres fatz soven feinz juocs,
e'l jorns sembla-m us anoaus,
e pesa-m, car Dieus no-m cossint
com pogues temps breujar ab art,
que loncs respiegs fai languir fin aman:
lun'e soleills, trop faitz lonc vostre cors!
Pesa-m car plus sovens no-us faill

resplandres.

[Arnaut, XIII, VI, vv. 36-42]

Tra gli altri spesso fingo di giocare, e il
giorno mi sembra un mortorio, e mi pe-
sa che Dio non mi conceda di poter ab-
breviare il tempo ad arte, perché lunga at-
tesa fa languire l'amante: luna e sole, trop-
po fate lungo il vostro corso! Mi dispiace
che la luce non vi manchi più spesso.

[Eusebi, p. 96]

Raboni (VGA, 1) →

Con gli altri faccio finta di giocare
ma il giorno è lungo e mi sembra un mortorio.
Che languire è l'attesa per gli amanti!
O sole, o luna, vorrei che più spesso
vi mancasse la luce.

Si può innanzitutto notare la qualità della traduzione di Eusebi. Una prosa che nasconde in realtà dei versi liberi: l'attacco endecasillabico («Tra gli altri spesso fingo di giocare») continua, a filo di sintassi, con un novenario ad anfibrachi («e il giorno mi sembra un mortorio»), altri due endecasillabi canonici («e mi pesa che Dio non mi conceda / di poter abbreviare il tempo ad arte»), un quinario («perché lunga attesa»), ancora un endecasillabo («fa languire l'amante: luna e sole»), di nuovo un novenario ma trocaico («troppo fate lungo il vostro corso!»), per chiudere con una misura lunga, esametrica, formata da ottonario e settenario («Mi dispiace che la luce non mi manchi più spesso»). Magari, come si dice, non tutti i versi suonano, ma si tenga presente che si tratta comunque di una traduzione manifestamente presentata come prosa.

Interessante il fatto che l'attacco della traduzione di Eusebi presenti un endecasillabo isoritmico, che ha lo stesso ritmo cioè di quello di Raboni. Eppure qualche differenza sussiste. Eusebi per mantenere l'avverbio di tempo (*spesso*) è costretto a scegliere un verbo come *fingere* alzando un po' il tono rispetto al *fatz feinz, fare finta*, di Arnaut, che giustamente Raboni sceglie di mantenere. La perdita dell'avverbio è del resto in linea con la dimensione atemporale in cui si collocano i frammenti, una sorta di presente senza luce e senza tempo.

Al verso successivo Raboni accoglie dal traduttore il sostantivo *mortorio* per tradurre *anoaus*, ma introducendo l'avverbio *lungo* (*il giorno è lungo*), presente tra l'altro più avanti nella stessa stanza sia nel testo originale sia nella traduzione di Eusebi. Se *anoaus* fa riferimento secondo il glossario di Levy alla messa da morto, e al servizio funebre che si celebra nell'anniversario dei defunti, lo stesso Levy aggiunge che talvolta la parola ha anche il senso di *anno*, in riferimento alla sua lunghezza. Ne segue che per estensione il senso qui ha a che fare con la noia di qualcosa che non finisce (il giorno sembra lungo come un anno). L'endecasillabo di Raboni dunque, grazie all'aggiunta dell'avverbio (*lungo*), trova il modo di esprimere entrambi i significati, risultando più pregnante. Conferma e anzi sottolinea la prospettiva soggettiva¹⁵.

Nella resa dell'intera strofa – di questa come di altre in verità – Raboni punta decisamente a un tono più sintetico, più secco e vibrato del testo di partenza: in altre parole si può dire che il poeta italiano è senza dubbio più interessato a cogliere e mettere in luce i tratti della voce piuttosto che le linee argomentative del discorso.

Raboni dunque lavora per sottrazione e contrazione. Se ne ha ancora una conferma ad esempio nel quinto delle *Canzonette*.

Quan mi sove de la cambra
on a mon dan sai que nulhs om non intra
– ans me son tug plus que fraire ni oncle –
non ai membre no-m fremisca, neis
l'ongla,
aissi cum fai l'enfas devant la verja:
tal paor ai no-l sia prop de l'arma.
[Arnaut, XVIII, II, vv. 10-12]

Quando mi ricordo della camera dove, a
mio danno, so che nessuno entra – anzi
tutti mi sono più che fratello o zio – non
ho membro che non tremi, neppure l'un-
ghia, così come fa il fanciullo davanti alla
verga: tale paura ho di non esserle vicino
all'anima.
[Eusebi, p. 132]

Raboni (CM, 5) → Tremo come un bambino
fin nelle unghie tanta è la paura
d'esserle, nella sua anima, lontano.

Qui addirittura Raboni ritorna sulla seconda parte della seconda stanza della sestina *Lo ferm voler* per rifarla. E la riscrive privandola del contesto e riducendo tutto all'osso di uno spavento del pensiero; il registro della voce si alza, l'unghia è declinata al plurale per favorire la dialefe e preparare meglio lo staccato dell'iperbato. Un iperbato che, vale la pena di sottolinearlo, stando alle date riprende e non ispira quello delle *Canzonette*. Così infatti «tanta è la paura / d'esserle, nella sua anima, lontano» è successivo a «esserti sempre, / per quanto tu mi sei cara, leggero»¹⁶, così stupendo e perfetto. In altre parole è il poeta in proprio a soccorrere il traduttore-rifacitore e non viceversa; sono qui dunque semmai – e paradossalmente – le *Canzonette* ad essere strumentali a questo verso e non il contrario.

Quello che abbiamo appena visto non è l'unico caso in cui Raboni riprende la sestina per riscriverla. Interessante da questo punto di vista il sesto frammento arnaldino delle *Canzonette*:

Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dins sa cambra,
que plus mi nafra-l cor que colp de verja
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:
de lieis serai aisi cum carn e on gla
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.
[Arnaut, XVIII, III, vv. 13-18]

Al corpo fossi vicino, non all'anima, e mi
ammettesse di nascosto nella sua camera,
perché più mi ferisce il cuore di colpo di
verga che ora il suo servo là dove lei è
non entri: con lei sarà come carne e un-
ghia e non seguirò consiglio né d'amico
né di zio.
[Eusebi, p. 133]

Raboni (CM, 6) → Se in garitta o verziere
le fossi accanto, io con lei sarò
come unghia e carne, come verga e scorza.

Anche qui la riscrittura è radicale e seleziona l'essenziale. Quel che comunque ci si può chiedere è da dove arrivi quella *garitta* di cui non c'è traccia nella sestina di Arnaut e nemmeno nella traduzione di Eusebi (*verziere* invece è nella sestina, prima strofa ultimo verso: da *vergier*, tradotto *giardino* da Eusebi)¹⁷.

Per dar conto di questa *garitta* bisogna tornare al curatore del volume di Scheiwiller. Nell'introduzione alla sestina (pp. 128-30), una introduzione di stretta natura filologica, Eusebi ragiona su alcune varianti testuali soffermandosi in particolare sulla forma *desirat* che compare nella *tornada* o invio in un ramo della tradizione manoscritta. Ipotizzando uno scambio di lettere tra il digramma *cl* e *d*, abbastanza frequente nei manoscritti, Eusebi propone di emendare *desirat* con *cledisat*, un verbo che ha a che fare con il mondo dell'edilizia e indica (o indicherebbe) una costruzione a graticcio – casa, fienile o altro –, tipica dell'Europa centrale e presente nella stessa Albi¹⁸. La fonte di appoggio di Eusebi sono i *Comptes consulaires d'Albi, 1359-1360* dalla cui edizione del 1900 (par A. Vidal... et une étude linguistique par A. Jeanroy) si cita un breve brano dell'introduzione (pp. LXXXI-LXXXII):

La carcasse d'un *gachial* [garitta], d'un façade de maison, se composait de pièces de charpente ou chevrons (*corondas*) consolidées par des contrefiches qu'on appelait *riostas*; *corondas* e *riostas* étaient reliés par les *esparros*, ce qui donnait à la carcasse un air de claie; c'est là, au reste l'étymologie du verbe *cledisar*... (p. 129).

È possibile dunque che Raboni abbia cominciato a pensare a *garitta* a partire da questo riferimento, anche se poi naturalmente altre motivazioni possono essere subentrate¹⁹. Resta inteso che l'uso che Raboni fa delle osservazioni linguistiche ed erudite di Eusebi è molto libero, come evidente anche in questo caso in cui il prelievo è sfruttato semplicemente ai fini di indicare uno dei due luoghi in cui desiderare di stare con l'amata, allusivi alle due polarità fondamentali: dentro/fuori, al chiuso (camera o garitta) o all'aperto, in uno spazio intimo e socializzato o nella natura, e quindi ovunque (anche se *verziere* indica comunque un giardino protetto, recintato).

La conferma della lettura da parte di Raboni di questi rilievi ecdotici si ha in modo indiretto. Il passo citato da Eusebi infatti è importante perché ha a che fare con la corretta interpretazione della *tornada*, e quindi della sestina stessa. Che cosa si augura il poeta nell'inviare il suo componimento? Di entrare lui stesso nella stanza/camera dell'amata? oppure che ci entri il suo desiderio? O, come Eusebi appunto pensa, che ci entri la sestina stessa, con la sua *retrogradatio cruciata* così simile, figurativamente, a un graticcio? Raboni segue quest'ultima interpretazione e traduce, con acume, il *cledisat* di Eusebi con *cruciverba* («Manda Arnaut il suo cantare d'unghia e zio / a Gran Desio, che di sua verga ha l'alma, / cruciverba che sciolto in stanza entra»)²⁰.

In sostanza Raboni sfrutta tutto il testo di Eusebi, anche le note filologiche, per la propria operazione: ma si potrebbe anche dire che Raboni trova la propria ispirazione ovunque e anche una nota erudita può servire alla bisogna.

Interessanti sono anche altri esempi, in cui la riscrittura comporta l'inserimento di un termine non presente in Arnaut o nella versione del curatore, o anche di una nuova metafora che sposta o approfondisce il senso dell'originale.

Prendiamo il frammento che apre i sette temi arnaldini delle *Canzonette*:²¹

Quan chai la fuelha
dels aussors entressims
e-l freg s'erguelha
don seca-l vais e-l vims,
dels dous refrims
vei sordezir la bruelha:
mas ieu sui prims
d'Amor, qui que s'en tuelha.
[Arnaut, III, I, vv. 1-8]

Quando cade la foglia dalle più alte cime
e s'inasprisce il freddo per cui si secca il
nocciolo e il salice, dei dolci gorgheggi
vedo impoverirsi il bosco: ma io resto vi-
cino ad Amore, chiunque se ne allontani.
[Eusebi, p. 19]

Raboni (CM, 1) →

Quando il freddo che indura
fa di vetro la scorza del nocciolo
vedo dei dolci canti sfarsi il brolo:
ma chi sta con Amore
di chi resta e chi va non si dà cura.

L'approssimarsi dell'inverno, che nel testo originale è rappresentato nei suoi tratti più emblematici, è da Raboni riletto o riscritto, con un sovrappiù di gusto figurativo e metaforico, nel *freddo che indura / e fa di vetro la scorza del nocciolo*, mentre per amore di rima il più normale *bosco* diventa un *brolo* che è parola di area settentrionale e Toscana per orto, frutteto, per lo più cinto da muro – e sarà significativo in quanto si tratta ancora di un luogo chiuso; ed è anche parola dantesca nel senso di ghirlanda («ma di gigli / Dintorno al capo non facean brolo», *Purg.* XXIX 147). Il registro dunque rimane alto, ma è nella chiusa del frammento che scatta un'interpretazione più forte rispetto al testo originale:

Chi sta con Amore / di chi resta e chi va non si dà cura,

mentre Arnaut aveva fatto riferimento solo a chi si allontana da Amore. Il verbo *restare* invece era stato usato da Eusebi ma in riferimento all'io. È chiaro che nel rifacimento di Raboni la servitù d'amore è intesa in senso ancor più radicale: il rapporto è sempre verticale perché lo sguardo dell'amante è costantemente rivolto verso l'alto (luogo dove si trova la donna), pena la perdita di contatto. E il passaggio dalla prospettiva soggettiva alla formulazione impersonale assume chiaramente valore di legge generale²².

È tuttavia nel 'tema' successivo che il processo di intensificazione che caratterizza la riscrittura raboniana si coglie ancora meglio:

Tot quant es gela,
 mas ieu no puesc frezir
 qu'amors novela
 mi fa'l cor reverdir;
 non dei fremir
 qu'Amors mi cuebr'e-m cela
 e-m fai tenir
 ma valor e-m capdela.
 [Arnaut, III, II, vv. 9-16]

Tutto quanto esiste gela, ma io non posso
 rabbrivire perché un nuovo amore mi
 fa rinverdire il cuore; non devo tremare
 perché Amore mi copre e ripara, e mi fa
 conservare il mio valore e mi dirige.
 [Eusebi, pp. 19-20]

Raboni (CM, 2) → Niente non gela ma non soffro il gelo
 perché Amore mi copre,
 Amore è la mia casa,
 Amore scalda e nutre il mio valore.

Già l'attacco che mediante litote rovescia l'*incipit* di Arnaut (*Tòt quant es gela*) e aggancia con un poliptoto al verbo *gelare* il sostantivo *gelo* va in direzione di un avvio in stile elevato (e un po' da cruciverba, o appunto da *trobar clus*); ma poi l'intonazione vira verso qualcosa che è insieme assertivo e patetico, grazie alla ripetizione per tre volte di *Amore* e l'uso metonimico di *casa* (rispetto a *cuebr/coprire*) da un lato, e di *nutrire* (rispetto a *tenir/conservare*) dall'altro; si genera così una costellazione di termini che si richiamano e completano a vicenda: *copre>casa>scalda* da un lato e *casa>scalda>nutre* dall'altro; ma anche *coprire* e *scalda* da una parte e *casa* e *nutrire* dall'altra²³. Il testo originale sembra puntare più su un concetto di amore come luogo di protezione e anche nascondiglio, mentre il frammento raboniano sottolinea nell'intonazione una dipendenza ancora più assoluta da Amore, pur nel contesto di una maggiore intimità implicita nel riferimento alla casa e al nutrimento.

La riscrittura a cui ci troviamo di fronte nel terzo tema delle *Canzonette* è ancora più radicale:

Merces, Amors, qu'aras m'acuelhs!
 Tart mi fo, mas en grat m'o prenc,
 quar, si m'art dins la meola
 lo fuecs, non vuelh que s'escanta;
 mas pels us
 estauc clus
 qui d'autrui joi fan greus gems,
 e pustel'ai'en sa gauta
 selh qu'ab lieis se dezacorda.
 [Arnaut, VIII, III, vv. 19-27]

Ti ringrazio, Amore, che ora mi accogli!
 Penosa fu l'attesa, ma grazie ugualmente,
 perché anche se il fuoco mi arde dentro la
 midolla, non voglio che si spenga. Ma per
 certuni che sull'altrui gioia emettono
 profondi gemiti resto in silenzio, e abbia
 un ascesso alla guancia chi si mette in
 contrasto con lui (Amore)
 [Eusebi, p. 51]

Raboni (CM, 3) → Amore mi comanda
che non parli d'amore: e così giuro,
tremando che per fiato
sbandi la dritta fiamma che ho nel cuore.

La stanza di Arnaut esprime la gratitudine ad Amore per avere accolto l'amante e l'intenzione, per difendere questa posizione, di non prestare voce ai *lauzengiers* maldicenti che non hanno a buon grado la gioia altrui, nei confronti dei quali anzi il poeta scaglia una maledizione²⁴. Raboni conserva poco del testo di partenza, anzi attribuisce ad Amore stesso l'imposizione del silenzio, dimostrando così di proseguire nel suo rapporto esclusivo con il dio, a cui l'io concede un giuramento solenne. L'unico riferimento a chi sta fuori (*per fiato*) da questa relazione privilegiata è ancora una volta caratterizzato dalla paura (non dalla *volontà* come nell'originale e nella traduzione di Eusebi):

tremando che per fiato / sbandi la dritta fiamma che ho nel cuore

Raboni utilizza qui una metafora che punta a sottolineare il carattere sacro del vincolo stabilito con amore (la dritta fiamma potrà far riferimento a un cero o a una candela che arde in un luogo sacro, *il cuore*, ma potrà avere anche una connotazione sessuale).

Al di là dei modi, che mettono in luce una riscrittura profonda e personale del testo di Arnaut, l'autonomia di questi temi – in particolare dei 7 delle *Canzonette* – può essere confermata anche da un altro punto di vista, e cioè considerando la compattezza, l'unità della serie allestita da Raboni. Unità che deriva innanzitutto da una salda fisionomia stilistica, che al di là del verso, del ritmo e della rima, punta sull'insistito ritorno di alcune parole chiave significative.

Da un punto di vista formale la sequenza con cui sono presentati i sette temi (modificata poi nei *Versi guerrieri e amorosi*) evidenzia ad esempio un ordinamento a coppie, individuabili su piani diversi: il primo e il secondo frammento sono legati dal tema del *gelo* (tema tra l'altro fortemente raboniano, basti ricordare *Cadenza d'inganno* e *Nel grave sogno*)²⁵; la rima *valore: cuore* lega il secondo al terzo (e all'indietro al primo tramite *Amore*, unica parola non rimata del primo tema); il terzo e il quarto condividono la parola *cuore* (rima identica) e il verbo *parlare*; quarto e quinto hanno entrambi il sostantivo *paura*; quinto e sesto sono legati da un'opposizione: da un lato *esserle lontano*, dall'altro *se le fossi accanto*; e anche dalla ripresa di *unghia*.

A stabilire i maggiori rapporti è però l'ultimo tema: che si lega al terzo e al quarto mediante il sostantivo *cuore*; ancora al quarto tramite il verbo *morire*; e al sesto (a formare di nuovo una coppia) grazie alla ripresa del sintagma *con lei*.

A me pare in sostanza che ci sia una qualche idea di sestina nell'organizzazione di questi temi. Certo con molte variazioni e libertà, ma si tratta pur sempre di sei chiamiamole stanze più una di congedo, che guarda caso è quella che

ha più rapporti con le altre. Ma non è il caso di insistere su questo punto, si tratta di una suggestione o poco più.

Sul piano tematico invece, se considerati complessivamente questi testi delineano i tratti essenziali di una vicenda emblematica.

La serie dunque si apre con un riferimento alla stagione dell'anno meno favorevole all'amore (siamo ben lontani dal petrarchesco *Zephiro torna e 'l bel tempo rimena*) e continua indicando i benefici che Amore porta all'amante anche in un contesto ambientale così rigido (tema 2). Amore però impone (n. 3) al suo servitore una sorta di giuramento del silenzio, al fine di preservare al cospetto dei maldicenti il privilegio di quella relazione.

Qui si chiude la prima parte della serie: da qui in avanti Amore non sarà più nominato. Non subentra tuttavia immediatamente la donna, perché a lei spettano con esatta corrispondenza i tre temi finali. Potremmo in ogni caso considerare la rima identica su *cuore* tra ultimo verso del terzo tema e primo del quarto come un collegamento tra prima e seconda parte del testo (a mo' di *coblas capcaudadas* insomma, d'altra parte analogo a quello che si attua nel caso della sestina, tra ultimo verso di una stanza e il primo del successivo).

L'imposizione del silenzio da parte di Amore, che coincide in effetti con la sua scomparsa a livello testuale, sconcerta e impaurisce l'amante: al centro della serie allora (terzo, ma soprattutto quarto tema) si colloca la solitudine, la privazione, in altri termini l'assenza del linguaggio, di una parola che non si può dire e che comunque, paradossalmente, non si saprebbe come dire. L'unica cosa che in tale condizione può essere detta è proprio lo spavento, che attraversa tutta la seconda parte e si ribatte per due volte nel sostantivo *paura*, rintocca nel verbo *tremare* (anch'esso per due volte), e poi insiste in *morto* e *morire*.

A proposito del quarto tema, vale la pena di sottolineare il v. 3 che sintetizza il percorso sentimentale dell'io con un polisindeto che allinea le tre congiunzioni accelerando la battuta, anche se la prima ha valore avversativo: *E voglio, e soffro e mi farà morire*²⁶. Quel che conta è proprio l'animazione del verso, il suo mimare lo stato di inquietudine dell'io.

I due ultimi temi esprimono così da un lato una certezza proiettata in un futuro (sottolineato dall'uso dell'indicativo *sarò* al posto del condizionale *sarei*) presentato però come ipotetico (qui la congiunzione *se* sembra introdurre un condizionale ma nasconde ovviamente una frase ottativa), dall'altro un desiderio che per timore di sé stesso si declina al condizionale (non *con lei voglio morire di vecchiaia* ma «con lei [...] è di vecchiaia che vorrei morire»).

Allo sviluppo progressivo di questa vicenda sentimentale, che guarda verso il futuro della vecchiaia, si affianca anche una struttura circolare: il primo tema si era aperto con un riferimento all'ultima stagione dell'anno, l'ultimo si chiude con un riferimento all'ultima stagione della vita.

E dunque in un contesto temporale che ha i tratti della progressione e insieme della circolarità l'io dichiara la propria sottomissione ad Amore, con la conseguente professione di voto del silenzio, ma contemporaneamente non

manca di esprimere il proprio assoluto desiderio nei confronti della Donna. Una dialettica che genera naturalmente nell'amante un senso di incertezza, di precarietà e paura che è ben collocato al centro della serie.

Per impegno formale e per organizzazione complessiva questi sette temi, per quanto in apparenza esili, confermano dunque di avere uno statuto testuale autonomo e indipendente. Quale il rapporto allora con la sestina *Lo ferm voler* che apre la sezione, unico testo tra l'altro esplicitamente definito da Raboni come *traduzione*?

La sestina va certo valutata anche per i risultati che ottiene proprio in quanto testo secondo, e andrà messa a confronto con le traduzioni della stessa sestina fatte da altri autori. Magari per sottolineare la ricerca di leggerezza della versione di Raboni, soprattutto da un punto di vista metrico, con l'attacco in settenario e con la scelta di mantenere, rispetto all'originale, la quantità sillabica delle parole rima (il che significa rinunciare a *camera* per *stanza*, che fa perdere qualcosa sul piano dell'allusività erotica; e significa soprattutto optare per il poetismo *alma* per il provenzale *arma* in luogo di *anima*, alzando un po' il tono ma, come dire, con un notevole effetto d'epoca)²⁷.

Si può pensare comunque che la sestina svolga qui soprattutto la funzione di contestualizzare i frammenti, di dare a quei temi, e alla vicenda emblematica che raccontano, una collocazione più precisa da un punto di vista linguistico e stilistico ma anche culturale. La cornice in cui si inquadra l'intera sezione è dunque quella dell'amore cortese.

Come noto, il pilastro centrale della complessa architettura di questo sistema di valori (che fonda il sistema letterario) riguarda la lontananza della Donna, la sua inaccessibilità. L'oggetto del desiderio è per definizione irraggiungibile. Questa condizione di mancanza, che è una condizione stabile, fissa, è però compensata dagli infiniti modi in cui essa può essere cantata in poesia. Possiamo pure dire che in questo contesto la poesia svolge una funzione di sublimazione nei confronti di un godimento impossibile. L'amore cortese sintetizza dunque in modo esemplare il concetto lacaniano secondo cui «ogni arte si caratterizza per una certa modalità di organizzazione del vuoto»²⁸.

È proprio per questo che la vicenda assume tratti così evidenti di emblematicità. Si sgancia dal caso individuale perché in questo contesto la donna non ha più una fisionomia riconoscibile. È spersonalizzata. Poiché nell'impossibilità di raggiungere il suo soddisfacimento, quello che può essere cantato è solamente il desiderio dell'io²⁹.

Ma come si concilia questa forzata condizione di astinenza all'interno del libro uscito per Crocetti nel 1986? O meglio quale rapporto si instaura tra questa sezione e le precedenti?

È lo stesso Raboni a indicarci la giusta strada, attraverso l'epigrafe messa in testa alla seconda sezione delle *Canzonette*, ossia *Lista di Spagna*, come noto la sezione più spudorata (in senso proprio) del libro³⁰. L'epigrafe riproduce, nel provenzale di Arnaut, proprio l'ultimo tema della terza sezione: *Morto per loro*,

e presto: ma con lei / tanto consente il cuore / che è di vecchiaia che vorrei morire. In questo modo le due sezioni formano una specie di dittico che si apre e chiude all'insegna del trovatore: sotto le sue insegne si colloca tanto la sezione che ha per oggetto il godimento (*Lista di Spagna*) quanto quella che ha per oggetto il desiderio (*i Sette temi*).

In questo modo è espressa l'unità e insieme anche la separazione delle due dimensioni: il godimento non fa cessare il desiderio, e il desiderio è mortale se non partecipa anche del godimento.

Alla fine di un breve brano in prosa contenuto negli *Ultimi versi* (Milano, Garzanti, 2006), Raboni scrive: «il bello è che anche la morte, come l'orizzonte, è sempre alla stessa distanza». Si potrebbe forse dire che anche il *desiderio* e il *godimento* rimangono sempre alla stessa distanza. E in effetti da un lato *Lista di Spagna*, composta a Napoli in un «momento in cui sembrava dovesse tutto finire»³¹, è scritta in un presente che si vorrebbe senza tempo, dall'altro la sestina e i sette temi non hanno un orizzonte temporale definito, si collocano in un senza tempo che vorrebbe invece essere declinato sempre al presente.

Proprio da questa consapevolezza, lasciando per un momento perdere le date, sembrano nascere le *Canzonette* contenute nella prima sezione in cui tutti questi temi (il desiderio, il godimento, la paura, la vecchiaia, il silenzio, la morte) sono presenti ma sono anche attraversati dalla luce di una struggente temporalità. Sono finalmente nel tempo.

Insomma, le *Canzonette mortali* sarà pure un libro piccolo, ma di certo non è un piccolo libro: a cominciare proprio dal gioco di rapporti che le tre sezioni instaurano sul piano macrotestuale. La cosa andrà ulteriormente approfondita³², ma pare chiaro che l'architettura, formale e semantica, di questo libretto (e, a proposito, anche l'architettura è un modo di organizzare il vuoto³³) rinviava ad uno statuto testuale forte, di vero e proprio canzoniere.

NOTE

¹ Sulla fortuna della sestina rinvio a C. Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós, tá-gides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di M.J. de Lancastre, S. Peloso, U. Serani, Viareggio, M. Baroni, pp. 541-49; e a G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

² Si consideri che sia nelle *Canzonette mortali* (d'ora in poi CM) del 1986 sia nei *Versi guerrieri e amorosi* (d'ora in poi VGA) del 1990 i 'temi' sono disposti uno per pagina.

³ Cfr. la testimonianza d'autore riportata in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006 (da qui in avanti OP), p. 1583.

⁴ Come recita il primo testo della seconda sezione dei *Versi guerrieri e amorosi*.

⁵ «Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi» (Goethe).

⁶ Ringrazio Patrizia Valduga che molto gentilmente mi ha messo a disposizione la scansione delle pagine del quaderno che Raboni ha dedicato alle traduzioni da Arnaut Daniel.

⁷ Si trovano in ogni caso appunti relativi a tentativi di traduzioni di frammenti di altre canzoni.

⁸ Cito da OP, p. 1658.

⁹ Cfr. OP, p. 1602.

¹⁰ Se non naturalmente nel volume Garzanti di *Tutte le poesie* (Milano, 1997 e poi 2000).

¹¹ Rinvio per questi aspetti all'esautiva cronologia del Meridiano curato da Zucco.

¹² La copia dell'edizione a cura di Eusebi che si conserva nell'archivio privato di Raboni presenta dei segni in corrispondenza dei frammenti rielaborati dall'autore. Ricordo inoltre che nel 1978 era uscita per Ricciardi un'altra edizione critica delle poesie di Arnaut Daniel, a cura di Maurizio Perugi.

¹³ Si passa direttamente dalla tavola dei manoscritti e dai criteri di edizione alla *Vida*, e da questa ai testi.

¹⁴ Uso qui la formula 'mettere in versi italiani' perché, come noto, proprio questa è la dicitura usata per l'antologia *A tutto silenzio* che raccoglie le traduzioni da Holan fatte da Raboni con l'amico Marco Ceriani (Milano, Mondadori, 2005). In quel caso si passava attraverso una traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová. Va certo tenuto conto del fatto che il provenzale fa parte delle lingue romanze ed è ben più vicino all'italiano che il ceco.

¹⁵ Per cogliere il cambio di passo di Raboni si può prendere in considerazione anche la traduzione di Fernando Bandini (si tenga presente che per Bandini si tratta appunto di 'traduzione' e non di 'libera rielaborazione'), che sceglie l'endecasillabo, ma soprattutto il doppio settenario per tradurre il verso provenzale: «Spesso con altri fatui fingo di divertirmi / ma il giorno come un funerale è lento, / e con Dio mi lamento che non vuole accordarmi / l'arte e il potere di abbreviare il tempo. / Perché langue l'amante che troppo a lungo aspetta. / Un giro lungo voi fate, luna e sole, e io vorrei vedervi tramontare più in fretta!» (Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, a cura di G. Lachin, traduzione di F. Bandini, Torino, Einaudi, 2000, p. 59).

¹⁶ Come noto, si tratta del penultimo testo delle *Canzonette*, composto da due soli versi: «Solo questo domando: esserti sempre, per quanto tu mi sei cara, leggero».

¹⁷ Segnalo che lo stesso Raboni, come si desume dal quaderno manoscritto, aveva in un primo momento scelto più semplicemente *camera*, adeguandosi alla lettera del testo. Certo però, in un ipotetico *Se in camera o verziere* la sdrucchiola di *camera* e il suo accento aperto su *a* non pare 'suonare' da nessun punto di vista, *garitta* invece sì.

¹⁸ L'ipotesi di Eusebi è stata successivamente messa in dubbio da altri studiosi. Si veda lo stesso Lachin, curatore dell'edizione Einaudi citata (con la traduzione di Bandini).

¹⁹ L'unica altra occorrenza di *garitta* nell'opera poetica raboniana è in *Anima*, di *Parti di requiem* (*Cadenza d'inganno*, 1975): «"Povera anima" ti scrivo / in stampatello – anima rimasta a far da palo / ai limiti, diciamo, della competenza territoriale / in presenza della garitta slabbrata, ventosa che / il crepuscolo incenerisce...» (vv. 1–5). Il contesto è in ogni caso molto diverso da quello arnaldino.

²⁰ Più faticosa è la resa di Eusebi: «Arnaut invia la sua canzone d'unghia e di zio a Gran Desio, che della sua verga ha l'anima, canto contesto a graticcio che, appreso, in camera entra».

²¹ Riporto anche la traduzione di Bandini, cit., p. 11: «Quando cade la foglia dall'intrico / alto dei rami / ed imperversa il gelo / e si seccano il salice e il nocciolo, / io vedo dentro il bosco ammutolire / gorgheggi e alati suoni, / ma Amore in me, chiunque Lo abbandoni, / non cessa di fiorire».

²² Va anche detto che l'ultimo verso di questo 'tema' mantiene forse il ricordo della chiusura della *Casa dei doganieri* di Montale («Ed io non so chi va e chi resta»).

²³ Più lineare la traduzione di Bandini (cit., p. 11): «Ogni cosa è ghiacciata / però non sento freddo / perché c'è un nuovo amore / che nel mio cuore germoglia il suo verde; / non sbatto i denti perché Amore / mi copre e mi conforta, / e così non si perde / il mio valore sotto la sua scorta».

²⁴ Si dimostra ancora una volta più vicino al testo provenzale Bandini (cit., p. 33): «Amore, ti ringrazio! Finalmente mi accogli. / Ho tanto atteso ma non mi lamento; / anche se questo fuoco mi brucia le midolla / io non desidero vederlo spento. / Ma sapendo che c'è chi emette acuti gemiti / vedendo l'altrui gioia / resto chiuso in me stesso; / e fiorisca un ascesso / sulla guancia di chi contrasta Amore».

²⁵ Sul tema, che si aggancia a quello della peste e pervade i primi tre libri almeno di Raboni, si veda l'intervista a M.L. Bandi (*A colloquio con Giovanni Raboni* [Milano, 18 gennaio 1982],

in M.L.B., *La poesia di Giovanni Raboni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Rel.: prof. S. Antonielli, A.A 1980/81) riportata parzialmente anche in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1564-65. Cfr. anche F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto, 2008, pp. 126 e sgg..

²⁶ Elegante, ma senza toccare il centro del problema, la traduzione di Eusebi: «la lingua dissimula ma il cuore vuole quello di cui soffrendo si compiace». Ancora più disteso Bandini (cit., p. 27): «Tremo e per la paura / mi si blocca la lingua; eppure il cuore ama / questa sua angoscia che lo fa felice, / ne ha un grande male ma non si lamenta».

²⁷ Bandini ha ben tre parole sdruciole in rima (*penetra, anima, camera*); Gabriele Frasca invece mantiene *anima e camera*.

²⁸ J. Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. 1959-60*, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris, 1986; si cita dalla traduzione italiana di G.B. Contri, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi, 1994, p. 165.

²⁹ Ancora Lacan: «Le tecniche di cui si tratta nell'amor cortese [...] sono le tecniche del trattenere, della sospensione, dell'*amor interruptus* [...]. Ora, il paradosso di quel che si può chiamare, nella prospettiva del principio di piacere, l'effetto del *Vorlust*, dei piaceri preliminari, è proprio il fatto che essi sussistono in senso contrario alla direzione del principio di piacere. È per il fatto che viene sostenuto il piacere di desiderare, ossia, a stretto rigore, il piacere di provare un dispiacere, che possiamo parlare di valorizzazione sessuale degli stadi preliminari dell'atto d'amore» (Ivi, p. 194). Il riferimento è tratto in questo caso da Manuela Allegretto (*Lacan e l'amore cortese*, Roma, Carocci, 2008, p. 12), a cui rinvio per un inquadramento generale sulla lettura lacaniana dell'amor cortese.

³⁰ Che Raboni avesse nelle proprie corde anche questa capacità di parlar chiaro (non solo dunque, o già non più *parler de loin*), di usare le parole del corpo e dell'amore carnale, lo si poteva dedurre da una poesia come *L'intoppo* in *Cadenza d'inganno* (1975). Anche lì però la serie era aperta da un'epigrafe che, oltre a fornire il titolo, proiettava quella corporalità in un contesto letterario (Petrarca: *segni ch'i ò presi a l'amoroso intoppo*, *Rvf* 88, 8).

³¹ «*Vivere almeno al cinquanta per cento*», a cura di D. Piccini, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003, pp. 2-14, qui p. 11 (OP, p. 1582).

³² A di là del riferimento lacaniano, nient'affatto ironico, a *Das Ding*, si ricordi che per Raboni «un autore può spiegare tutto, non come mette insieme un libro. Questa è una cosa che viene dal mistero, dalla parte notturna di sé stessi. Si sogna un libro, anche nel titolo: è veramente un sogno» (dall'intervista a Bandi, *A colloquio con Giovanni Raboni* cit., pp. 340-42; anche OP, p. 1537).

³³ Allegretto, *Lacan e l'amore cortese* cit., p. 11.

PATRIZIA VALDUGA

Appunti per una lettura delle Canzonette mortali

Notes for a reading of the Canzonette mortali

ABSTRACT

Scorrendo le ricorrenze della parola «gioia», si incontra subito la parola «buio»; da queste si arriva a scoprire un sintagma rivelatore, attraverso il quale l'agonia della madre e l'erotismo adolescenziale sembrano inestricabili, anche sotto il controllo della più sottile intelligenza, della massima sapienza letteraria e morale.

Glancing over occurrences of the word “gioia”, one immediately finds the word “dark”. The observation leads to the discovery of an instructive syntagm by which a mother's agony and adolescent eroticism appear inextricable, even under the control of the keenest intelligence and the highest literary and moral wisdom.

Appunti per una lettura delle Canzonette mortali

Perché le *Canzonette* sono così «mortalì»? Perché questo conto alla rovescia, questa sorta di *requiem* anticipato di un amore che è in atto, e di *requiem* per sé, a soli 50 anni? E anche – perché no? – perché sono così belle?

«Le volte che è con furia / che nel tuo ventre cerco la mia gioia»: cominciamo da qui, dalla «gioia», parola che ricorre 26 volte nell'opera di Raboni, contro le 11 ricorrenze di «dolore». Appare la prima volta in *Portale* («Fiera letteraria», 1957): «nella ressa, nel fuoco, nella gioia / della neve che approssima, del vino / (...) della folla irta e viva, di un'intera nazione / che pesca caccia ecc. e prepara / l'acre festa sul legno». La prima apparizione della «gioia» di Raboni convive – come se niente fosse – con qualcosa di terribile e angoscioso. La seconda apparizione ha un significato circoscritto, precisamente quello del piacere sessuale: «E dire che tengo / più alla tua gioia che alla mia; a momenti vorrei / essere una donna per toccarti meglio, con più dolcezza...» (*L'intoppo*, 1965); torna in *Lista di Spagna* (1981): «Una gioia di dopo, ancora: chiuso / solo, a sera, nel bozzolo / del nostro pomeriggio / fiutarti piano, a lungo sulla punta / delle mie dita» e «Chi la follia, chi l'alemanna... Il cuore / se do gioia e la prendo / nella tua fica / le danza tutte, amore».

La troviamo poi, via via, in un'accezione comune e come appellativo della donna amata; ma da *Ogni terzo pensiero* diventa qualcosa di più complesso. Pensiamo al sonetto *Senza desideri, senza speranze*, dove la gioia è come se fosse qualcosa da conquistare o, meglio, qualcosa da guadagnare: la mente «avanza nella gioia» se si libera dai «funebri avanzi» di desideri e di speranze, e «senza rimpianti assapora la storia / d'ogni istante, d'ogni salmo la gloria, / polvere prodigiosa che si posa / sulle fioche reliquie della danza». E in *Barlumi di storia*:

Mai davvero felice e mai del tutto
infelice – oh, l'ho capito; e mi regolo.
Ma pensare la gioia, almeno quello:
pensarla! e qualche volta, senza farsi
troppe idee, senza montarsi la testa,
annusarla, sfiorarla con le dita
come se fosse (non lo è?) l'avanzo
della vita d'un santo, una reliquia...

Con quanta forza la gioia per così dire «comune» attrae i lessemi sodali a quella erotica: qui c'è «annusare», «sfiorarla con le dita» dove in *Lista di Spagna* c'è «fiutarti piano, a lungo sulla punta / delle mie dita»; «reliquia», oltre alle *Reliquie arnaldine*, fa pensare a quel «non avermi deglutito, come / se avessi rifiutato / l'ultima parte della comunione», sempre in *Lista di Spagna*.

C'è una gioia estetico-letteraria, che era già apparsa in una prosa del '92 (in «Legenda», *Il tempo che resta*, poi in *Ultimi versi*, 2006), una prosa sul tempo, sulla morte e sulla sua passione per la lettura: «avvicinarsi con gioia alla morte», e «già immagino la gioia di accumulare silenziosamente dentro di me beni infruttiferi e intrasmissibili e sento che potrebbe essere la più pura, la più sottile, la più perfetta delle gioie»; e quel sonetto di *Quare tristis*: «La casa di campagna dove leggere / George Eliot o E.M. Forster fino all'ora / della cenere e poi quando s'infervora / il silenzio delle siepi contendere / ori carte e primiera ai non ancora / scomparsi, è questa ormai l'unica immagine / che riesco a farmi della gioia in bilico / sulla frana del sonno».

C'è poi una gioia che è indefinibile anche per chi l'ha provata, che è una specie di liberazione, lui rianimando o tra rianimandi: «al di là / d'un paravento o d'una tenda i flebili / cinguettii, i fiochi stridi di invisibili / rianimandi... È un miracolo se va / fino al turno di guardia della sera, / se ce la fa a raggiungere lo spigolo / più lontano del comodino il calcolo / del respiro. E in compenso come è vera / e vasta la gioia, come consente / lieta la mente al parlottio del niente».

Infine, in una delle ultime poesie, in *Barlumi di storia*, ci sono questi versi: «Questa smania, anzi mania della luce / non è, diciamolo, un buon segno / a confrontarlo con la gioia / d'un tempo, quando la vita fluiva / più copiosa, più libera per grazia / del buio».

«Per grazia del buio»? che cosa vuole dire? Per capire questa «grazia» andiamo in cerca di altro buio. Ci sono 52 ricorrenze del «buio» contro 62 della «luce». Subito viene in mente il «solito» buio, in *Parti di requiem* (*Cadenza d'inganno*): «Solo all'alba, tremando, / con l'orrenda minuzia di chi si sveglia o muore, / capisco che ho strisciato / dentro il solito buio, / via San Gregorio primo piano». E viene in mente quella «membrana / segreta, tesa nel buio a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome...» (*Tanto difficile da immaginare*) e la «comunione dei vivi e dei morti»: «Così a volte succede che nel buio / si insanguinì un volto, una mano / ci implori – così c'è / chi ignora e chi invece ha nel cuore / la comunione dei vivi e dei morti» (*Stanze per la musica di Adriano Guarneri*). Continuando a cercare altro buio, improvvisamente incontriamo la tripla ricorrenza di un sintagma, che è come una rivelazione: «forse proprio lì». La prima apparizione è in *Sezione della scala* da *Parti di requiem*.

Lì

o forse altrove, ma forse proprio lì – freccina semovente, baluginosa nel percorso
un gradino dopo l'altro salivo
per godermela in pace la penombra
a fiatare nell'asciutta penombra che era
lo zero millimetrico del percorso nel buio
risalito vivo in verticale verso corte all'oscuro
cinguettare osceno fonografo della tua agonia.

Un «li» così importante da costituire un verso da solo, il verso più breve di tutta l'opera di Raboni: non al capezzale, non nella stanza della madre che muore – la madre che lo ha voluto «tenero, sporco, impotente / affogare in un bicchiere», e lui stesso ha continuato nel tempo a volersi «come dolcemente» mutilava la sua persona di figlio – ma verso di lei, «attiguo» a lei, in direzione di lei, in direzione della camera, dello «stipite». Il «cinguettare» del sonetto dei «rianimandi», era già «li», in quel buio «risalito vivo». La «freccina semovente baluginosa» non so cosa voglia dire. So che «baluginoso» è un neologismo raboniano, abbastanza impressionante a quella data. È la fioca luce della stanza «verso corte» della madre in agonia, che «balugina» vista così, «un gradino dopo l'altro»? È qualcosa che assomiglia a uno di quei segnali luminosi che ci sono anche nei cinema? Meglio cercare la risposta in Raboni. Troviamo due «sfrecciare» e una «freccia»: «nel minimo spazio delle intercapedini sento sfrecciare / lentissimo sento che si dissolve il tempo che ci vuole per fare / in proprio o di terzi, ancora una transazione» (*Au bord du lac, Case della Vetra*); «Quanti angeli in così poco cielo! / L'aria è ancora sconvolta dalle ali / dei grandi angeli dell'annunciazione / e già più scuri, più mimetici sfrecciano / i miniangeli dell'avvertimento» (è Zaccaria che parla in *Rappresentazione della croce*). Gli «sfrecciare» hanno in comune qualcosa di piccolo: «minimo spazio», «miniangeli». La «freccia», invece, è in un sonetto di *Ogni terzo pensiero*: «Come e quando la freccia del Natale / sibili non importa, si corrompe / qualsiasi luce, le più estive pompe / sbiadiscono perché sia grigio e uguale / il giorno», «e nessun rombo rompe / la perfezione dell'attesa. È lì, / è in quel vuoto d'aria che la mia storia / s'è incistata. O anime senza boria, / anime di via Pietro Verri, di / via Andegari, vegliate sulla sorte / di tanta infanzia maturata a morte». La «freccia» è un tempo dell'anno, del giorno e della luce, è un'attesa, è un vuoto d'aria, legato l'infanzia, «maturata a morte». *Fra si* (*Nel grave sogno*) comincia così: «Non so se chiamarlo / vuoto d'aria o dolore». La «freccina semovente baluginosa» allora forse «avverte» che il tempo si «dissolve», che si «fiata» in un «vuoto d'aria», nel «dolore», in un'«attesa» dove ci si è «incistati», chiusi sulla difensiva.

La seconda apparizione è nel «recitativo finale» di *Quare tristis*, in quella sorta di confessione, che rimanda alla poesia *Cinema di pomeriggio*. Rileggiamola.

Quasi sempre, a quest'ora
 arriva gente un po' speciale (però
 di buonissimo aspetto). Chi si siede
 ma poi continua a cambiar posto,
 chi sta in piedi, sul fondo della sala, e fiuta,
 fiuta rari passaggi, la bambina
 mezzo scema, la dama ch'entra sola,
 la ragazza sciancata... Ecco, che cosa
 si può fare? Li guardo per sapere

che storia è la loro, chi li caccia. Quando
viene la luce, pensa come il cuore
gli si deve contorcere cercando
d'esser salvo più in là, di sprofondare
nel buio che torna tra un minuto.

Leggiamo qualche passo del «recitativo».

... era
per amore infinito di quel buio
pagato in anticipo in stropicciate
agonizzanti amlire, anestesia
o abiura dei miei grotteschi rimorsi
d'adolescente. E non potrei giurarlo
ma forse fu proprio lì, nell'arsura
atroce degli intervalli, aspettando
che quel buio tornasse come un balsamo
su un'ustione che cominciai a pregare
come faccio ancora, e sempre in latino,
ogni volta che per troppo silenzio
o troppa luce il cuore si contorce
ignominiosamente. Ma perché,
mi chiedo, già allora, se erano ancora
tutti vivi? e rispondo che l'angoscia
ha astuzie che la ragione non può
sventare..
... il mio
rannicchiarmi nel buio scricchiolante
del cinema Modena come un feto
dentro il ventre materno e come uscirne
senza strangolarmi...
questo abietto monumento invisibile
alla sua infanzia interminata.

Questo benedetto cinema Modena, dove andava da adolescente a fare il voyeur, e il voyeur dei voyeur, compare per la prima volta nel 1963 ne *L'insalubrità dell'aria*, ma è datato 1955-59 in *Le case della Vetra*, torna qui in chiusura di *Quare tristis* (1998), e di nuovo in *Barlumi di storia* (2002) in una poesia datata 1993:

I film porno mi annoiano.
Ma andare insieme in uno di quei cinema
dove si fa di tutto
tranne guardarli, dove tutti vagano
come anime in pena
tra fila e fila in cerca di qualcuno,
uomo o donna, pagante o a pagamento,
da portarsi nei cessi,

ah questo no che non mi annoierebbe!
 Quante volte, mio puro e altero amore,
 sei stata a tua insaputa nel girone,
 quante volte mi sono mescolato
 alla torma inquieta dei dannati
 per spiare noi due coi loro occhi,
 per vederci come loro s'inventano
 che siamo, che ti tocco, che respiri...

La terza apparizione non riguarda più un luogo né un tempo, ma un modo di essere, di sentire, di pensare, un modo che è della mente e del corpo insieme: è la «dolcezza attigua / alla morte, ma da lei infinita / mente differente» (*Quare tristis*).

Farsi radice, stipite, reliquia
 verde occultamente se non si può
 più essere foglia o fiore, forse so
 che è proprio lì, in quella dolcezza attigua
 alla morte ma da lei infinita
 mente differente, lì in quel segreto
 di Pulcinella che diventa lieto
 il lento crepuscolo della vita
 dei bambini. Sta' buono, mi ripeto,
 dimentica per sempre la fatica
 di crescere, di chiamarti, l'antica
 fissazione di resistere all'impeto
 della luce e dell'aria, pensa solo
 a leccare ogni goccia del consòlo.

Strada facendo abbiamo incontrato anche la «dolcezza»: «per dolcezza d'avermi amato», «come / dolcemente mutilavi» e «quella dolcezza attigua / alla morte». (Se cercassimo altra dolcezza la troveremmo quasi sempre minata, minacciata, negata in qualche modo: «con crampi di dolcezza», «con che opaca dolcezza», «oscura dolcezza», «impura dolcezza», «orrida dolcezza», «grigia dolcezza», «atroce dolcezza»; ma lasciamo stare se no non si finisce più.)

Non so come chiama tutto questo la retorica classica, e non m'importa saperlo; preferisco chiamarlo con un termine della psicoanalisi: *simmetrizzazione*, lo stabilirsi di una relazione simmetrica.

C'è negli esseri umani (e nel mondo) un modo di essere che si esprime nella distinzione tra le cose, quindi nella loro divisione, e un altro modo che tratta qualsiasi oggetto di conoscenza come se fosse indiviso: il primo è il modo eterogenico o *asimmetrico*, il secondo è il modo indivisibile o *simmetrico*. Il modo indivisibile, la cui logica può essere definita e «compresa» dalla logica classica a partire dalle violazioni che questa stessa logica subisce, tratta insieme infiniti e spazi multidimensionali. È l'immensa base da cui emerge la coscienza

spazio-temporale, tridimensionale, è la realtà dell'essere da cui emerge la realtà del comprendere. «La logica dell'inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un elemento di un insieme», e questo è il *principio di generalizzazione*; «tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione», e questo è il *principio di simmetria*. Quando c'è simmetria pura, non può esserci successione: lo spazio e il tempo svaniscono. Le emozioni sono insiemi di strutture bi-logiche perché contengono sempre una *simmetrizzazione* del pensiero, e la loro intensità è proporzionale all'estensione della *simmetrizzazione*. Nell'emozione pensare sentire e essere sono una e la stessa cosa: è esperienza dell'indivisibile e dell'infinito, è nostalgia dell'indivisibile e dell'infinito, è, al lume della ragione, un lampo di buio dall'essere. Questo ho imparato da Ignacio Matte Blanco (Santiago del Cile 1908 - Roma 1995), il più grande teorico della psicoanalisi dopo Freud. «La poesia è il regno dell'emozione», ha scritto nel 1988 per la mia - allora - rivista *Poesia*, «è una saggia mescolanza dei due modi dell'essere».

«Per grazia del buio» abbiamo scoperto questa *simmetrizzazione*: il buio, anzi, l'assenza di luce (non c'è «buio» nelle *Canzonette*) della casa romana dove lui si addormenta con «preghiere», «borbottando» parole «nel quarto muto della gola», è anche e insieme - simultaneamente - il buio del cinema Modena, dove c'è chi «fiuta» e ha il cuore che «si contorce», «quando viene la luce», dove ha cominciato «a pregare», come ha continuato a fare «ogni volta che per troppo silenzio / o troppa luce il cuore si contorce / ignominiosamente», dove c'è anche - «a sua insaputa» - la donna amata, «proprio lì» anche lei, che «respira». È anche la penombra dei 27 gradini di via San Gregorio dove «fiata» (come si somigliano queste due parole «fiutare» e «fiatare»!) «per godersela in pace la penombra», prima di arrivare all'«oscuro cinguettare» della madre in agonia, e il «vuoto d'aria» dove la sua «storia s'è incistata». E infine è anche il buio della «comunione dei vivi e dei morti»; la prima versione di *Creditori*, in *Parti di requiem*, finiva con questi versi: «Quanti, / troppi segreti con i morti. Allora / non sono i morti a star lontani: noi / non li sentiamo, non crediamo in fondo / a questa lunga comunione, e loro / diventano fantasmi». Nelle *Canzonette* Raboni ha simultaneamente i 50 anni di quando scrive, i 22 di quando è morta la madre e i 14-15 anni di quando andava al cinema Modena; la donna amata è anche la madre che muore, e forse tutte le altre donne amate, e la madre che muore è anche lui stesso, che - anagraficamente - potrebbe essere padre della donna amata. In questo *insieme*, tutte le micro-simmetrizzazioni acquistano un senso più vivo e più vero: «spoglie del futuro», «nostalgia del futuro», «ricordo quando smetterai», «non avrà tempo il tempo», «nel quarto muto - squartare», «il cuore che dorme - il cuore che non dorme - non sono il mio cuore», «non vedermi senza luce».

«Per me non c'è amore senza spavento», ha detto in un'intervista nell'84. Dice Proust: «L'angoscia dell'infanzia emigra nell'amore, e può divenirne inseparabile per tutta la vita». Ma lo «spavento» non è l'«angoscia»: Raboni non è

un angosciato, non è un nevrotico: è un genio, dalla parola infallibile, e con una moralità all'altezza della sua prodigiosa intelligenza. Le coincidenze lessicali che ci testimoniano la *simmetrizzazione* ci dicono che lo spavento è anche quello di essere indeboliti e «mutilati» dall'essere amato, e di indebolite e «mutilare» l'essere amato; ci dicono che uscire dall'infanzia «senza strangolarsi» è un percorso che si continua a percorrere, che conoscere-amare una persona è un percorso che si continua a percorrere: è una tensione inesauribile, proprio come è inesauribile l'emozione estetica della grande poesia, «per grazia» della quale la donna amata continuerà a stare lì, «proprio lì», a girarsi nel sonno, «in un sogno, a poco luce», finché avrà fine il tempo e fine il mondo.

RODOLFO ZUCCO

Canzonette mortali: *osservazioni sui fogli di lavoro*

Canzonette mortali: *manuscript observations*

ABSTRACT

L'archivio privato di Giovanni Raboni conserva una busta sul cui *verso* si legge, per mano dell'autore, «LISTA DI SPAGNA | (agosto 1981) | CANZONETTE MORTALI | (agosto 1982 – agosto 1983)». Essa contiene sei fogli manoscritti, il primo dei quali relativo a *Lista di Spagna*, gli altri alle *Canzonette mortali*, sequenza della quale essi costituiscono una stesura completa. Lo studio propone un'analisi di questi cinque fogli e dei testi che essi recano, con gli obiettivi di ricostruire l'ordine di impiego dei supporti, descrivere dettagliatamente gli interventi correttori sui testi, definire la posizione occupata dal manoscritto entro l'*iter* compositivo di Raboni, tentare una datazione delle diverse sessioni di scrittura da cui il manoscritto origina, analizzare le implicazioni stilistiche del lavoro variantistico.

On the verso of an envelope conserved in Giovanni Raboni's private archive, one finds "LISTA DI SPAGNA | (agosto 1981) | CANZONETTE MORTALI | (agosto 1982 – agosto 1983)" written in the author's hand. The envelope contains six manuscript pages. The first relates to *Lista di Spagna*, the others to *Canzonette mortali*, the sequence of which constitutes a complete draft. This study proposes an analysis of these five pages and the texts they contain with the following objectives. It aims to reconstruct the nature of the poet's use of sources; to describe in detail his subsequent corrections to the texts; to clarify what position the manuscript occupies in the course of Raboni's poetic production; to tentatively date the various writing sessions in which the manuscript was written; and to analyse the stylistic implications in his use of variants.

Canzonette mortali: *osservazioni sui fogli di lavoro*

1. La proposta venuta dalle giovani amiche di «Ciclomaggio» di partecipare con un contributo alla giornata di studio dedicata alle *Canzonette mortali* mi ha fatto ricordare l'esposizione di alcuni fogli di lavoro nella mostra documentaria inaugurata alla Casa del Manzoni il 16 settembre 2009, e la riproduzione degli stessi nel relativo catalogo¹: di qui l'idea di corrispondere all'invito con un intervento di carattere filologico. Patrizia Valduga, che ringrazio, mi ha dapprima fornito una riproduzione di queste carte, consultabili presso l'archivio privato dell'Autore, e me ne ha poi consentito l'esame diretto. Si tratta di sei fogli manoscritti, uno dei quali afferente alla sequenza *Lista di Spagna* – il titolo appare in tutto maiuscolo, in calce la data «maggio '81» –, gli altri a *Canzonette mortali*². Essi sono contenuti in una busta a sacco con chiusura a gancio metallico sul cui *verso* si legge, per mano dell'autore, «LISTA DI SPAGNA | (agosto 1981) | CANZONETTE MORTALI | (agosto 1982 – agosto 1983)»³. Il supporto è sempre dato da bozze di stampa di opere editate da Mondadori: casa editrice a cui Raboni era legato, negli anni della composizione del libro, da un rapporto di collaborazione⁴. Ai fogli, che non sono numerati, attribuisco i numeri da 1 a 6, secondo l'ordine con cui sono attualmente conservati⁵. Questo numero compare, nella tabella che segue, nella colonna di sinistra; vengono poi – proseguendo verso destra – gli *incipit* (nella forma che esita dal processo correttorio) dei testi poetici presenti sui singoli fogli (*incipit* preceduti, nel caso delle *Canzonette mortali*, dalla peculiare numerazione d'ordine inversa, fra parentesi quadre, che li accompagna sulle carte)⁶, dalla sigla con cui farò riferimento alle poesie nel prosieguito di questo scritto (sigla data da «CM» e numero d'ordine romano in maiuscoletto⁷) e dall'indicazione dell'opera e della pagina la cui bozza di stampa è usata come supporto, con la specificazione del mese di pubblicazione (il dato è rilevante per l'indicazione che se ne può trarre riguardo all'impiego da parte di Raboni, che può avere avuto a disposizione le bozze dell'opera – presumibilmente per la stesura del testo sul risvolto – tre o quattro mesi prima della data di stampa). Questa dunque la situazione d'insieme:

f.	Testi poetici	Sigla	Testo sul verso del foglio
1	«Piano, umido, oh»	–	G. Berto, <i>Le opere di Dio</i> , giugno 1980, p. 140.
2	[10] «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro» [9] «Le volte che è con furia» [8] «Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno»	CMi CMII CMIII	M. Cvetaeva, <i>Le notti fiorentine. Lettera all'amazzone</i> , a cura di S. Vitale, settembre 1983, p. 67.
3	[7] «Non questa volta, non ancora»	CMIV	Y. Mishima, <i>Il sapore della gloria. Romanzo</i> , traduzione dall'originale giapponese di M. Teti, postfazione di M. Cucchi, marzo 1983, p. 105.
4	[6] «Meglio che tu non sappia» [4] «Ti giri nel sonno. Non svegliarti»	CMV CMVII	Y. Mishima, <i>Il sapore della gloria. Romanzo</i> , cit., p. 109.
5	[5] «Il cuore che non dorme»	CMVI	M. Cvetaeva, <i>Le notti fiorentine. Lettera all'amazzone</i> , cit., p. 76.
6	[4] «Ti muovi nel sonno. Non girarti» [2] «Solo questo domando: esserti sempre» [3] «Penso se avrò il coraggio» [1] «Ti giri nel sonno, in un sogno, a poca luce»	CMVII CMIX CMVIII CMX	M. Cvetaeva, <i>Le notti fiorentine. Lettera all'amazzone</i> , cit., p. 65.

Non mi occuperò di quella che, per usare un termine caro a Raboni, si potrebbe definire una 'reliquia' di *Lista di Spagna*, cercando invece di porre qualche problema e di trarre alcuni spunti critici sulle *Canzonette mortali*. Comincerò da due dati fondamentali. Il primo è che l'ordine di conservazione delle carte riflette – immaginando di trarne una copia in pulito – quello della sequenza nelle redazioni a stampa: esita dunque da esso, con l'eccezione di una situazione testuale peculiare per CMII (su cui tornerò) e al netto di una presenza ridondante di datazioni, il testo licenziato da Raboni per l'edizione Crocetti. Il secondo è la coerenza tra l'uso di bozze di stampa di due libri diversi e l'impiego di due pennarelli: uno di colore nero-blu dal tratto più grosso (con un successivo intervento a matita) sulle bozze di Marina Cvetaeva, uno di colore decisamente nero e dal tratto più sottile su quelle di Mishima. Benché una qualche parte nello spessore del tratto si possa attribuire al tipo di carta impiegata (lucida per le bozze della Cvetaeva, porosa per quelle di Mishima), abbiamo certamente a che fare con fogli appartenenti a due fasi redazionali distinte. Il loro rapporto temporale è chiaramente indicato dal lavoro su CMVII, che inizia sul foglio 4 (Mishima) e continua sul foglio 5 (Cvetaeva): la fase elaborativa testimoniata dalle 'carte Mishima' precede dunque quella testimoniata dalle 'carte Cvetaeva'. Segue l'assemblaggio, che porta all'allestimento di una stesura completa.

2. Prendiamo in considerazione dapprima i fogli 3 e 4. Il primo mostra nelle parti peritestuali la sua natura di testimone parziale di un lavoro in corso. Nella parte superiore del foglio (ma ben distanziato sia dal margine superiore sia da CMIV), il titolo *Canzonette mortali* è appuntato fra parentesi quadre, in corsivo sottolineato. Il *ductus* appare veloce e non troppo controllato, coerentemente con la funzione di 'titolo corrente' della scritta. Seguono a destra, senza

parentesi, le date liminari, la seconda incolonnata alla prima: una scelta probabilmente dovuta alla mancanza di spazio sufficiente per una loro scrizione continua. Nella parte inferiore del foglio compare un appunto consistente nell'elenco dei tre *incipit* di CMi, CMii e CMiii, che si leggono chiaramente in questa forma:

[10]
Io che ho sempre vegliato le spoglie del futuro...
....

[9]
Quando dentro di te...
....

[8]⁸
Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno...

Siamo dunque in un punto del percorso elaborativo – collocato nell'agosto del 1983 sia dalla data in testa al foglio sia da quella apposta nella forma «(agosto '83)» in calce alla stesura di CMvii – in cui Raboni riprende la composizione di una sequenza iniziata a scrivere un anno prima. Davanti o accanto a sé egli ha una redazione delle prime tre *Canzonette* che non è il nostro foglio 2, bensì una redazione materialmente veicolata da supporti perduti o dispersi. Non so dire se essi abbiano compreso anche un antigrafo della redazione di CMiv recata dal foglio in esame: il controllo che Raboni esercita sul *ductus* e le caratteristiche della stesura non lo escludono (è un problema sul quale tornerò). Raboni dapprima scrive in pulito l'intera lirica, in questa redazione:

[7]
Non questa volta, non ancora.
quando ci scivoliamo dalle braccia
è solo per cercare un altro abbraccio,
quello del sonno, della calma – e c'è
come fosse per sempre
da pensare al riposo della spalla,
e riguardi da usare ai tuoi capelli.

Quindi cancella con un tratto di penna orizzontale il v. 7 (che – lo si sarà notato – sintatticamente non è ben legato al v. 6) e lo riscrive così:

da usare dei riguardi ai tuoi capelli.

Cancella poi con un tratto di penna orizzontale anche questa redazione del verso (che risolve il rapporto sintattico col v. 6) e lo riscrive in una nuova redazione:

dei riguardi da usare ai tuoi capelli.

Questa però – come quella originaria – presenta un rapporto sintatticamente dubbio con il verso che precede. Raboni a questo punto incornicia il v. 6 e le tre redazioni del v. 7 (l'ultima delle quali rimane senza cassatura 'individuale') e cancella il tutto con un tratto di penna obliquo. Di seguito riscrive i vv. 6-7 in questa forma:

da studiare il riposo della spalla,
da aver riguardo per i tuoi capelli.

Quindi torna sul v. 7, cancella «studiare il» e lo sostituisce con «pensare al», ripristinando la lezione originaria del verso. Appone infine la data.

Difficile dire – ma il dato non mi pare essenziale – se la cassatura delle parti peritestuali – titolo e data in testa, appunto con i tre *incipit* in calce al foglio – precedano o seguano il lavoro svolto sul foglio 4. Annoto solo che la modalità della cancellazione è la stessa: un tratto di penna ondulado continuo, con l'inclinazione da sinistra a destra che è normale per un destro. Veniamo così alla seconda delle 'carte Mishima', che non porta titolo corrente ma sì un altro interessante dato peritestuale: tre puntini tra parentesi quadre in calce al foglio, assai prossimi al margine inferiore, allineati con il lato sinistro dello specchio di scrittura. Il foglio è impiegato per CMV e CMVII e presenta un *ductus* compatibile con quello di una prima stesura dei due testi⁹. Sulla prima redazione di CMV Raboni ritorna con interventi che si concentrano sui vv. 5-6. Converrà partire dalla redazione finale:

[6]
Meglio che tu non sappia
con che preghiere mi addormento, quali
parole borbottando
nel quarto muto della gola
per non farmi squartare un'altra volta
dall'avidio sonno indovino.

Il lavoro correttorio sul v. 5 tocca la parte tra «per» e «un'altra volta». Della forma originaria è possibile leggere «squantato» nella posizione che sarà di «squartare», mentre una più accurata cassatura non consente di risalire a ciò che stava tra «per» e «squantato». Raboni ha dapprima cancellato ciò che seguiva immediatamente «per», inserendo una variante sostitutiva nell'interlinea superiore. Ha poi cassato irrimediabilmente anche questa parola, ed esteso a «squartato» la cassatura della lezione originaria. Ha quindi dato proseguimento a «per» continuando nell'interlinea superiore con «non farmi squartare» e con un segno di inserimento della variante prima di «un'altra volta». Al v. 6 non è leggibile la parola sostituita nell'interlinea con «sonno». È possibile che la cassatura copra un nome di genere femminile, se si interpretano come correzioni -a

> -o (e non come semplici segni di disambiguamento delle -o originarie) gli interventi su «avido» e «indovino».

Mi pare che ci orienti verso l'idea di un foglio di prime stesure anche il fatto che a CMv non segue CMvi bensì CMvii. Presumibilmente la scrittura delle due poesie avviene nella stessa sessione di lavoro, considerato che il foglio reca la data «(agosto 85)» solo in calce al secondo dei due testi. Raboni giunge subito a una redazione in pulito dei quattro versi:

[4]
 Ti giri nel sonno. Non svegliarti,
 non vedermi, ti prego, anima mia!¹⁰
 Gesto per gesto, senso per senso,
 sto ripassando la parte della vita.

Cassa quindi il v. 3 e lo riscrive come

Occhio per occhio, parola per parola,

(la virgola è del testo trascritto), collegando le due lezioni con una freccia semicircolare a sinistra (in seguito cassata con un tratto a serpentina). Cancella quindi anche il v. 2 e la nuova lezione del v. 3, redigendo nuovamente i due versi centrali della lirica. La corrispondenza è richiamata con due parentesi quadre che individuano le due porzioni di testo, da una freccia puntata da destra verso la prima redazione e da una freccia semicircolare, sempre sulla destra, che collega alla prima redazione la nuova:

ti prego, non vedermi! Occhio per occhio,
 parola per parola,

(anche qui la virgola è del testo trascritto). Quindi inserisce nell'interlinea superiore, come variante alternativa a «ti prego», «amore». Procede poi a una nuova stesura integrale:

Ti giri nel sonno. Non svegliarti,
 non vedermi, ti prego, anima mia!
 Occhio per occhio, parola per parola,
 sto ripassando la parte della vita.

Si noti il recupero della lezione originaria per il v. 2, quella della prima correzione per il v. 3. La porzione di foglio contenente le due redazioni di CMvii – ma senza la data – viene infine incorniciata e cassata con due tratti di penna in diagonale.

3. Il cambio di penna e di supporto rivela un sia pur breve iato temporale tra il lavoro sulle 'carte Mishima' e il suo proseguimento sulle 'carte Cvetaeva'. Il problema che ci si pone a questo punto è: con quale ordine è avvenuto l'impiego dei fogli 2, 5 e 6? Considerato che Raboni disponeva già di una redazione delle prime tre *Canzonette* e che i fogli 5 e 6 presentano (il secondo più apertamente del primo) caratteri 'cantieristici', l'idea che mi sono fatto è che Raboni abbia dapprima completato la scrittura della sequenza dedicandosi alle *Canzonette* mancanti (CMVI, CMVII – giusta la cassatura sul foglio 4 –, CMVIII, CMIX e CMX), e che solo in un secondo momento si sia disposto – come atto iniziale nell'allestimento di un testo completo – a una copia di CMI, CMII e CMIII sul foglio (il 2) che esibisce in testa titolo (in tutto maiuscolo) e data: «CANZONETTE MORTALI (agosto 1982-1983)». Ci si può chiedere se la prossimità di questa linea di scrittura al margine superiore del foglio si debba alla sua posteriorità rispetto alla copiatura delle tre poesie, o se sia invece il portato di un calcolo spaziale: avendo progettato la *mise en page* dei primi tre testi della sequenza, Raboni avrebbe precauzionalmente allargato lo specchio della pagina, che in effetti è assai vicino anche al margine inferiore e – ciò che soprattutto mi pare rivelatore – a quello di sinistra. Propendo per questa lettura, in ciò confortato dal parere di Patrizia Valduga.

Veniamo allora a CMVI sul foglio 5. La poesia compare qui in una stesura il cui quarto verso è reso quasi del tutto illeggibile da un'insistita cassatura. Uso il segno «+» per le porzioni di testo rese illeggibili, la sottolineatura per quelle cassate ma leggibili:

[5]

Il cuore che non dorme
dice al cuore che dorme: Abbi paura.
Ma io non sono il mio cuore, non ascolto
né ++++++, ++++++ che ++++++,
non perderti, era l'ultima sventura.

Il v. 4 – «né do la sorte, so bene che mancarti,» – è riscritto in calce, cerchiato e ricondotto all'attacco dello stesso nella lezione superata con un tratto semicircolare a sinistra. Segue la datazione: «(agosto '83)». Raboni a questo punto cambia foglio e riprende l'elaborazione di CMVII. Qui la prima stesura dei quattro versi si discosta da quella finale sul foglio 4 soltanto nella redazione del v. 2 (che recitava «non vedermi, ti prego, anima mia!»):

[4]

Ti giri nel sonno. Non svegliarti,
non vedermi così da vicino, senza luce!
Occhio per occhio, parola per parola,
sto ripassando la parte della vita.

Gli interventi sul v. 1 (cassatura di «giri» e «svegliarti», con varianti sostitutive nell'interlinea superiore) sono sicuramente tardivi, successivi alla stesura di CMX che compare in calce allo stesso foglio 6:

[1]

Ti giri nel sonno, in un sogno, a poca luce.

È chiara la consecuzione delle decisioni correttorie. Convinto dall'esito di CMX, Raboni si è sentito costretto a un esercizio di *variatio* sull'attacco di CMVII, esercizio risolto nella sostituzione sinonimica: «Ti muovi». Ma poiché il verbo *girarsi* gli appariva (come è, in effetti) semanticamente portante, esso viene recuperato in sostituzione dell'originario «svegliarti». Tenderei a ritenere che a questa stessa campagna correttoria appartengano anche le correzioni al v. 2. Qui la cassatura e la sostituzione della virgola con la congiunzione «e» portano alla lezione che sarà della stampa:

Ti muovi nel sonno. Non girarti,
non vedermi vicino e senza luce!
Occhio per occhio, parola per parola,
sto ripassando la parte della vita.

La *mise en page* di CMVIII, CMIX e CMX mostra una certa oscillazione progettuale. Raboni inizia a scrivere CMVIII sotto la metà del foglio. Il primo verso stabilisce con l'ideale linea di mezzo la stessa relazione spaziale che CMVII ha stabilito con il margine superiore: come se il foglio 6 fosse destinato alle sole CMVII e CMVIII. In realtà, come si è visto nello schema presentato all'inizio, su questo stesso foglio si compirà la stesura della sequenza. La scrittura della terzultima *Canzonetta* è assai tormentata nell'attacco. I pesanti segni di cassatura mi rendono incerto se l'*incipit* sia con «Non so» o «Chissà»: lettura, questa, che renderebbe ragione di un piccolo segno orizzontale che compare nell'interlinea in corrispondenza dell'ultimo grafema della parola. La cassatura si estende alla porzione successiva del verso, dove però è leggibile abbastanza chiaramente «se avrò». Segue «il coraggio»: sintagma al quale si raccordano le due varianti sostitutive che si susseguono nell'interlinea superiore. La prima è «Sperò che avrò», la seconda «Penso se avrò»: formulazione che viene ricondotta a precedere «il coraggio» da un segno curvilineo di inserimento. Si arriva così alla lezione che sarà della stampa:

[3]

Penso se avrò il coraggio
di tacere, sorridere, guardarti
che mi guardi morire.

A questo punto, venuto meno a quello che ho ipotizzato essere il progetto iniziale, Raboni continua il lavoro sullo stesso foglio con una stesura di CMIX.

Essa è seguita dall'apposizione di un punto di domanda sulla destra del testo e dalla riscrittura della *Canzonetta* nello spazio tra CMVII e CMVIII, ma facendo rientrare abbondantemente a destra l'inizio delle tre linee di scrittura. La seconda redazione è quella definitiva:

[2]

Solo questo domando: esserti sempre,
per quanto tu mi sei cara, leggero.

Giusta la descrizione che Raboni fa del proprio processo correttorio («almeno per me, le successive stesure non sono cose da superare, da buttar via, sono in qualche modo il documento della genesi del testo, quindi fin che il testo non è finito, mi serve avere la stesura abbandonata, la correzione»)¹¹, è a questo punto che egli provvede alla cassatura della prima redazione, che viene contornata da due grandi parentesi quadre. Il rapporto di sostituzione della porzione di foglio così individuata viene chiarito da un ampio tratto curvilineo (a 'S') concluso con una freccia puntata sulla nuova redazione della stessa CMIX. A disambiguare la successione dei testi, un'altra freccia verticale collega CMVII a CMVIII.

Come si è visto, nella sua parte inferiore il foglio 6 reca anche CMX. Sulla destra, approssimativamente alla stessa distanza tra la redazione cassata di CMIX e CMX, compare la datazione «(agosto '83)», che avrà il valore di sigillo cronologico dell'intera sessione di lavoro, benché spazialmente preceda CMX. Si sarà trattato, probabilmente, di una scelta grafica, suggerita dall'esiguità dello spazio residuo sotto la linea di scrittura di CMX.

Veniamo così al foglio 2, dove Raboni si dispone alla trascrizione – da un antigrafo perduto – delle prime tre *Canzonette*, nel progetto – che si realizzerà nell'assemblaggio con i fogli 3-6 – di una stesura completa della sequenza. Esso si presenta come una copia con correzioni immediate e tardive. La natura di copia è dichiarata innanzitutto dai dati esterni: all'agosto del 1982 indicato dalla datazione deve risalire almeno una tra CMi, CMII e CMIII, mentre l'impiego del foglio 2 è probabilmente dell'agosto 1983 (o di poco successivo), e in ogni caso non può essere avvenuto prima del maggio dello stesso anno. Ma è rivelatrice anche una correzione immediata in CMIII, la cui trascrizione in pulito è la seguente:

[8]

Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno
dopo l'altro ti lascio, anima mia.
Per gelosia di vecchio, per paura
di perderti – o perché
avrò smesso di vivere, soltanto.
Però sto fermo, intanto,
come sta fermo un ramo
su cui sta fermo un passero, m'incanto...

Al v. 7 «ramo» è correzione immediata delle prime lettere di «passero» (probabilmente «pass» o «passe») nel momento in cui Raboni si accorge che sta incorrendo in un'aplografia: l'erronea copia di ciò che segue «sta fermo» non al v. 7 ma al v. 8 dell'antigrafo. La presenza di un antigrafo si fa indovinare anche dalla correzione al v. 2 di CMi, se la cassatura copre – come mi pare – le prime lettere della parola «qualche». Raboni avrebbe sott'occhio una redazione il cui secondo verso recita «e qualche volta del futuro ho nostalgia»; ne inizia la copiatura, ma decide di sostituire «qualche volta» con «solo». Non si oppone al carattere della correzione il fatto che «solo» non si legga in rigo ma nell'interlinea superiore, giacché il taccuino studiato da Stefano D'Ambrosio dimostra in più luoghi come Raboni usi questo spazio anche per correzioni immediate¹². Si consideri inoltre come l'ipotesi di una variante tardiva implichi che la parola cassata sia un avverbio che metricamente e semanticamente si presti a essere sostituito – come avviene – da «solo»: avverbio che a me sembra difficile reperire. Infine, va ricordato come la locuzione avverbiale «qualche volta» appaia (ma sarei tentato di dire *ritorni*) nella redazione di CMi in *A tanto caro sangue*¹³.

Probabilmente tardiva, in CMi, la correzione che nel verso d'attacco – «Io che ho sempre vegliato le spoglie del futuro»: identico a come appare nell'appunto in calce al foglio 3 – sostituisce «vegliato» con «adorato» (posto nell'interlinea superiore). Tardiva pare anche la serie correttorica al v. 7. Raboni scrive dapprima «sarai divisa e forse per bellezza»; cassa quindi «forse» e lo sostituisce con «solo» nell'interlinea superiore, ma torna alla lezione originaria – scritta di seguito a «solo» e accompagnata da un segno di inserimento, per evitare la ripetizione dell'avverbio che si è instaurato al v. 2. Il testo di CMi porta altre due correzioni. Tenderei a considerare tardiva la sostituzione in rigo di «terrore» con «spavento» al v. 4: lettura verso la quale orienta il fatto che Raboni non si preoccupa di alterare la lunghezza materiale del verso: atteggiamento mentale più probabile nella prossimità cronologica di una nuova stesura (cfr. *infra*) che non a scrizione in corso (questa – vale a dire la volontà di conservare al verso la sua lunghezza materiale – è probabilmente la ragione per cui Raboni usa l'interlinea superiore anche per le correzioni immediate). Non so prendere posizione, invece, sulla cassatura (con un piccolo segno a «x») della virgola in chiusura del v. 10. La trascrizione in pulito, come anticipato, è quella che andrà in stampa:

[10]

Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro
e solo del futuro ho nostalgia,
mai del passato,
ricordo adesso con spavento
quando alle mie carezze smetterai di bagnarti,
quando dal mio piacere
sarai divisa e forse per bellezza
d'essere tanto amata o per dolcezza
d'avermi amato
farai finta lo stesso di godere.

Di CMII conosciamo una redazione anteriore a quella testimoniata dal foglio in esame. È quella consegnata per la miscellanea in onore di Jorge Guillén con il titolo *Canzonetta mortale*, la dedica, fra parentesi, «Per l'omaggio a Jorge Guillén, con rispetto e ammirazione profondi» e la data «1982» in calce:

Quando dentro di te
cerco con troppa furia la tua gioia
è perché, amore, so che più di tanto
non avrà tempo il tempo
di scorrere equamente per noi due
e che solo per sogno o dalla corsa
del tempo buttandomi giù prima
posso fare che un giorno tu non voglia
da un altro amore
estrarre la radice dell'amore¹⁴.

Il titolo e la lunghezza pongono una serie di problemi. *Canzonetta mortale* potrebbe valere 'da *Canzonette mortali*'. In questo caso Raboni avrebbe trascritto questo testo tra quelli (i primi tre?) già composti per la sequenza in formazione. Ma si può anche pensare che il titolo non implichi una sequenza, e che dunque il progetto di un macrotesto sia successivo alla composizione di «*Quando dentro di te*», prima delle *Canzonette* a essere stata composta. In un caso e nell'altro, con i suoi dieci versi questa *Canzonetta mortale* implica un diverso assetto della sequenza. Essa può aver conosciuto una fase progettuale in cui la successione delle poesie non era vincolato a un ordine dettato dal numero decrescente dei versi; ma si può anche ipotizzare che quella che ha finito per occupare il secondo posto fosse in origine la poesia di apertura. Come che sia, è esistita senza dubbio una redazione intermedia di nove versi: lo testimonia l'appunto in calce al foglio 3. Rispetto alla poesia nella redazione offerta a Guillén, quella recata dalla stesura iniziale – una copia in pulito, tranne che per la cassatura immediata di un bisillabo (presumibilmente) prima di «per» – si presenta identica nei vv. 1-5 e 7-8:

[9]
Quando dentro di te
cerco con troppa furia la tua gioia
è perché, amore, so che più di tanto
non avrà tempo il tempo
di scorrere equamente per noi due
e solo dalla corsa
del tempo buttandomi giù prima
posso fare che un giorno tu non voglia
da un altro amore credere l'amore.

Difficile dire se la riduzione del v. 6 fosse già nell'antigrafo o sia un'innovazione; mentre è assai probabile che dell'antigrafo sia la mirabile soluzione dell'*explicit*. Sui vv. 1-2 Raboni interviene quindi con due campagne correttorie. La prima consiste nella cassatura dei due versi con tratti orizzontali, nella loro individuazione con una parentesi quadra e nella scrittura della lezione sostitutiva sulla parte destra del testo (mio, naturalmente, il punto fermo finale):

Se cerco qualche volta
con troppa furia la tua gioia.

Nella seconda si ha la cassatura dei due versi nella nuova lezione (ancora con due singoli tratti di penna orizzontali) e la loro sostituzione nell'interlinea superiore dei due versi di partenza (cosicché il nuovo *incipit* è pressoché allineato al numero d'ordine tra parentesi quadre). È una lezione che recupera, di quella originaria, la combinazione di settenario ed endecasillabo (quella intermedia aveva settenario e novenario), ma acquisisce la fondamentale attribuzione all'*io* della «gioia» *cercata*:

Le volte che è con furia
che nel tuo ventre cerco la mia gioia.

Due – ma non corrispondenti a quelle che toccano l'*incipit* – anche le campagne correttorie ai vv. 6-7. Nella prima Raboni cassa con un tratto di penna l'intero v. 6 e lo riscrive nell'interlinea come «e che solo fermandolo o dal tempo», conseguentemente cassando (qui con tratti orizzontali più insistiti) «del tempo» al verso successivo; nella seconda annota sulla destra del foglio – ma senza cassare la nuova lezione a penna – una nuova redazione dei due versi, che si presenta dunque come lezione alternativa. È, in sostanza, una riformulazione di questo luogo nella 'redazione Guillén' («per sogno» > «in un sogno») e dunque, quanto al v. 7, un ritorno alla prima redazione manoscritta:

e che solo in un sogno o dalla corsa
del tempo buttandomi giù prima.

4. Avendo già detto della terza *Canzonetta*, occorre ora definire quale posizione occupi il nostro manoscritto entro l'*iter* compositivo di Raboni. Da una preziosa testimonianza già citata¹⁵ sappiamo che tra esso e il testo consegnato per la stampa si pone una redazione dattiloscritta. Si può allora supporre un rapporto diretto (i cinque fogli sarebbero l'antigrafo del dattiloscritto) o indiretto. Propendo senz'altro per questa seconda ipotesi, tenuto presente il posto che nel lavoro di Raboni ha la scrittura a mano, in relazione, anche, con la *mise en pages* assai discontinua delle nostre carte:

A volte succede che una poesia mi sembra compiuta e perfetta – nel limite del possibile, naturalmente, delle mie capacità – perché vedo che si presenta sulla pagina attraverso la mia scrittura, attraverso i caratteri della mia scrittura, con una certa disposizione, con una certa compattezza, che è la prova grafica, la controprova grafica di una compattezza interiore e ritmica¹⁶.

Esse sarebbero dunque l'antigrafo di una redazione manoscritta in pulito. È in questa redazione successiva che Raboni scioglie il dubbio riguardo alle varianti alternative in CMII? Certo è che a imporsi sarà quella annotata a matita sul margine, in ciò manifestandosi la tendenza al ripristino di lezioni superate già osservata, *supra*, per CMVII, e osservabile anche al v. 6 di CMIV («da pensare al riposo» > «da studiare il r.» > «da pensare al r.»). Anche, mi pare probabile che l'iscrizione dell'arco cronologico «agosto 1982 – agosto 1983» comporti, nella copia tratta dal nostro manoscritto, l'espunzione delle datazioni che qui permangono con riferimento a singole poesie (CMIV, sul foglio 3; CMVI, sul foglio 5) o a sottosequenze (CMV e CMVII, sul foglio 4; CMVII, CMVIII, CMIX e CMX, sul foglio 6). È probabile che il nuovo manoscritto sia a sua volta l'antigrafo della stesura alla macchina da scrivere, in questo caso non suggeritrice di varianti ulteriori ai testi poetici. Il passo trascritto sopra, infatti, continua così:

poi, magari, la copio [una certa poesia] al computer, adesso la macchina da scrivere non ce l'ho nemmeno più (sì, ce l'ho, ma ce l'ho come un reperto) e mi accorgo invece che c'è qualcosa che non va, c'è quel verso lì, mi sembra troppo lungo, perché l'avevo accorciato scrivendo, perché volevo che fosse più corto. A volte la verifica della copiatura induce a tornare sul testo, addirittura a intervenire per renderlo più aderente a quello che abbiamo in mente, a quel modello che abbiamo nella testa o chissà dove¹⁷.

L'unica variante portata dalla stampa presso Crocetti tocca il peritesto, ed è la generalizzazione della data, che compare sotto il titolo, fra parentesi, come «1982-1983». Si apre qui un problema che non sono in grado di risolvere. È nota l'affermazione di Raboni riguardo alla composizione delle *Canzonette mortali* (il riferimento cronologico è a *Lista di Spagna*):

La sezione delle *Canzonette mortali* [...] è stata scritta dopo, quando già stavo con Patrizia, e la scrissi in una sola notte, a Roma, in una casa dove eravamo ospiti, proprio all'inizio della nostra convivenza¹⁸.

La testimonianza autoriale aveva come conseguenza l'interpretazione dell'arco cronologico «1982-1983» non come riferimento al tempo di *composizione* delle singole *Canzonette*, bensì come indicazione del periodo in cui era avvenuta l'*elaborazione* di quella prima stesura. Le nostre carte dicono qualcosa di diverso. I dati certi sono che almeno l'inizio della stesura di uno tra i primi testi risale all'agosto del 1982, e che le datazioni sui fogli 3, 4, 5 e 6 indicano tutte l'agosto del 1983. Che valore si può dare a queste datazioni? Può trattarsi dell'indicazione del momento in cui Raboni è tornato a lavorare su poesie

già stese o abbozzate? Ciò mi pare ipotizzabile per i fogli 3 e 5, mentre davanti ai fogli 4 e 6 sono più incline a pensare che si tratti di prime stesure. Per CMV, CMVII, CMVIII, CMIX e CMX, dunque, l'agosto del 1983 potrebbe essere il mese in cui le poesie furono composte e immediatamente fissate sulla carta. Ciò ci fa pensare a sessioni compositive diverse, con i due momenti fondamentali fortemente divaricati: l'agosto 1982 e l'agosto 1983: mese, questo, in cui Raboni avrebbe scritto le ultime *Canzonette* e messo insieme il manoscritto che conosciamo. Ma non si può escludere che le datazioni sui fogli 3, 4, 5 e 6 vadano riferite *tutte* a testi che essi recano in prima stesura. In questo caso dobbiamo collocare la composizione di almeno una delle prime tre *Canzonette* nell'agosto del 1982, quella delle canzonette a partire dalla settimana nell'agosto del 1983; ed è comunque il 1983 l'anno che Raboni finirà col ritenere decisivo nella storia della sequenza, considerato che nelle due sillogi garzantiane (e ora nella «Bianca» Einaudi) essa si chiude con l'annotazione della data «(1983)». Di fronte a questi dati, la ricostruzione fatta a Daniele Piccini ha qualche cosa del racconto mitico: essa da un lato lega le *Canzonette mortali* al momento non aurorale ma fondativo della storia d'amore con la dedicataria, dall'altro esalta l'unitarietà e la continuità della sequenza, scritta «come tenendo il fiato, in un unico pensiero»¹⁹.

Anche sul luogo in cui Raboni della stesura del nostro *dossier* si può avanzare un'ipotesi: l'impiego di bozze di stampa di libri mondadoriani suggerisce che le sessioni di lavoro si siano svolte a Milano, nell'appartamento di via Rasori²⁰.

5. Spostando il discorso, in conclusione, sulle implicazioni stilistiche dell'*iter* variantistico che ho cercato di descrivere, la tendenza osservabile sulle nostre carte è il perseguimento della *variatio*. Ciò si riscontra sia a livello intratestuale (al v. 7 in CMI, come si è visto, «forse» si impone perché «solo» si è instaurato al v. 2) sia a livello intertestuale. Nelle due stesure di CMVII nel foglio 4 compare un vocativo, «anima mia», al quale Raboni rinuncia perché lo stesso vocativo è già in CMIII: sempre nel secondo verso della poesia, e sempre in posizione conclusiva entro un endecasillabo di 3^a6^a7^a. Della sostituzione di «Ti giri» con «Ti muovi» nell'attacco della stesura della stessa CMVIII nel foglio 6 come conseguenza del fatto che «Ti giri» è stato scelto come attacco per CMX (con ciò che ne consegue entro il v. 4) ho detto sopra. Tutto ciò non tocca, è evidente, la fondamentale iteratività lessicale – particolarmente nell'ambito delle sabiane «trite parole» – delle *Canzonette mortali*: un fatto sul quale si è recentemente soffermato Antonio Girardi²¹. Interessante però come la spinta alla *variatio* agisca anche a livello metrico. Si considerino i due versi finali di CMIV (foglio 3). Il v. 6, sia nella redazione «da pensare al riposo della spalla» sia in quella, effimera, che recita «da studiare il riposo della spalla», ha sempre *ictus* di 3^a6^a. Guardando al profilo ritmico del verso che segue e sigilla la poesia, osserviamo che Raboni elabora dapprima un endecasillabo con gli stessi *ictus* di

3^a6^a: «e riguardi da usare ai tuoi capelli», al quale succede un endecasillabo ancora di 6^a, ma con il primo *ictus* anticipato alla 2^a sede: «da usare dei riguardi ai tuoi capelli». La formulazione che segue ripresenta il profilo di 3^a6^a: «dei riguardi da usare ai tuoi capelli»; ma quella finale opera uno scarto ritmico decisivo, con il profilo di 4^a (o 4^a8^a): «da aver riguardo per i tuoi capelli»²².

Un altro dato stilistico è rappresentato dalla modalità di cassatura e, per converso, dalla sopravvivenza di queste carte. Ho trascritto sopra un passo di autocommento in cui Raboni dichiara che per lui «le successive stesure non sono cose da superare, da buttar via», data la funzione ‘di servizio’ che esse hanno nello svolgersi del processo correttorio²³. Poco sotto si legge quanto segue:

Questo non vuol dire che io sia un cultore delle varianti, dopo che il testo mi sembra finito, non me ne importa più niente, anzi tendo anche a distruggerle. Sono proprio all’opposto di quello che era il grande Ungaretti, il quale pare che addirittura le varianti, su richiesta, le producesse a posteriori; il suo amico Piccioni, che era il suo curatore, diceva: «*Qui ci sono troppo poche varianti*», e lui: «*Va bene, te le faccio...*».

Ecco io, per carità, trovo che era una grande prova di generosità da parte sua, ma è una cosa che non condivido. Per me quando il testo è arrivato a maturazione e a precisazione, tendo a nascondere tutto il resto; mi serve però in modo assoluto finché il testo sta nascendo. Mi serve proprio avere sott’occhio questa contemporaneità del possibile, perché ogni testo nasce appunto da una scelta, a volte dolorosa, tra mille possibilità. Il maggior numero di possibilità mi piace averle lì, in qualche modo presente²⁴.

Ecco che il nostro *dossier* mostra assai bene questa dichiarata tendenza all’occultamento della lezione o della redazione superata. Esplicite le cassature in CMv (foglio 4) – in particolare quella che «nasconde» la lezione sostituita da «sonno» al v. 6 –, la cassatura che in CMvi (foglio 5) copre il v. 4 e quella che rende illeggibile la prima redazione di CMix (foglio 6). Le moderne tecniche di digitalizzazione potranno portare alla decifrazione di quanto è stato cancellato²⁵, ma questo non muta il significato stilistico del ‘gesto’ raboniano. D’altra parte, Raboni non ha distrutto queste carte: e la ragione sarà stata una ragione affettiva. Patrizia Valduga, ascoltata e accolta la mia proposta interpretativa, aggiunge un dettaglio archivistico rivelatore: la conservazione, da parte di Raboni, della busta che le contiene nella stessa cartella in cui si trovava (e si trova) il dattiloscritto di *Medicamenta*.

NOTE

¹ Il catalogo è questo. Giovanni Raboni, a cura di Giulia Raboni, Milano, [s.n.], 2009, p. 51.

² Come si sa, le *Canzonette mortali* conoscono la prima stampa presso Crocetti, Milano, nel marzo del 1986, in apertura del volumetto eponimo (terzo della collana «Aryballos»). Le seguono qui le sezioni *Lista di Spagna* e *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*. Esse sono accolte in questa prima redazione in G. Raboni, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 573–84 (l’apparato relativo è alle pp. 1583–88). La sequenza *Canzonette mortali* nella redazione di G. Raboni, *A tanto caro sangue*, Milano, Mon-

dadori, 1988, pp. 122-24, che differisce da quella dell'edizione Crocetti solo nel testo di apertura (vd. *infra*), si legge nello stesso «Meridiano» alle pp. 734-36 (con apparato a p. 1269).

³ La busta era stata impiegata per un invio postale di Patrizia Valduga a Raboni. Essa contiene anche altri manoscritti – notevole un plico di carte di lavoro relative alla sezione *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel* – e l'indice del libro in formazione, il cui titolo compare come *Lista di Spagna*.

⁴ Cfr. la *Cronologia* in Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. CV-CVI.

⁵ Difficile dire se si tratti dell'ordine originario o di un ordine ricostruito in base alla successione dei testi. Segnalo però che in *Il catalogo è questo* cit., l'ordine di successione dei sei fogli, adottata la nostra numerazione, è: f. 1, f. 6, f. 4 (nella parte superiore della pagina), f. 5, f. 3, f. 2 (nella parte inferiore). Queste le dimensioni dei fogli: 1: mm 241 × 172; 2: mm 222 × 170; 3: 218 × 170; 4: 219 × 170; 5: 222 × 170; 6: 222 × 170. Nel catalogo appena citato le immagini misurano uniformemente mm 80 × 60, il che permette, con l'ausilio di una lente, una buona lettura dei testi.

⁶ Sulla struttura delle *Canzonette mortali* come macrotesto cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1583, e, ora, A. Girardi, «Canzonette mortali»: testo e sfondi, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di A. Girardi, A. Soldani e A. Zangrandi, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 131-40, alle pp. 139-40.

⁷ Questa numerazione non avrà seguito nelle stampe. Entro l'edizione Crocetti le dieci poesie compaiono ognuna su una pagina, senza numerazione d'ordine. In *A tanto caro sangue*, dove le poesie hanno impaginazione continua, Raboni introduce la numerazione d'ordine araba (da 1 a 10). Essa cade – permanendo l'impaginazione continua – in G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 173-75, e quindi in *Tutte le poesie (1951-1998)*, ivi, id., 2000, pp. 173-75, dove la demarcazione tra le poesie è data da ampie spaziature. In G. Raboni, *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di R. Zucco, Torino, Einaudi, 2014, pp. 161-63 – che riprende dalle edizioni garzantiane il testo (quello già in *A tanto caro sangue*) e l'impaginazione continua – vengono introdotti degli asterischi di separazione.

⁸ Il numero «8» mi pare, all'esame, una correzione immediata di «10» (Raboni sembra dimenticare, per un attimo, che sta seguendo la numerazione inversa).

⁹ Mi baso sul confronto con la grafia di Raboni nel quaderno studiato da Stefano D'Ambrosio in *Un taccuino inedito di Giovanni Raboni*, «Studi novecenteschi», xxxvii, 80, luglio-dicembre 2010, pp. 413-57. Torno a ringraziare Patrizia Valduga, che mi ha consentito, con la consueta liberalità, l'esame diretto del quaderno.

¹⁰ Il punto esclamativo è ben leggibile nonostante ad esso si sovrapponga la linea verticale della parentesi quadra di cui si dirà.

¹¹ G. Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, «Rivista degli Stenografi», 56, aprile-giugno 2002, pp. 30-34, a p. 33.

¹² Cfr. D'Ambrosio, *Un taccuino inedito di Giovanni Raboni* cit., pp. 413-57. Riporto, a titolo esemplificativo, tre passi del taccuino nella trascrizione di D'Ambrosio (nel secondo caso correggendo un errore di battuta), avvertendo che lo studioso pone fra parentesi quadre le parole cancellate, usa il segno «^» per la «correzione operata nell'interlinea superiore o inferiore», mette in corsivo la «nuova lezione corretta». Da p. 422 (c. 26r, sonetto «*Non di questo presente ora bisogna*»): «[...] se in una / deposizione o (in) un coro di Bach gente / [antica] ^ dispersa solennemente s'aduna», dove «dispersa» è nell'interlinea superiore. Da p. 429 (c. 37r, sonetto «*O cari infinitamente, spariti*»): «[...] o se a più miti / consigli riducendo gli ardi / [aculei] ^ tenui aculei e i domestici rumori / d'un'alba», dove «tenui» è nell'interlinea superiore. Da p. 447 (c. 46r, sonetto «*Non sospendi un terremoto, non fermi*»): «[...] lì ci si perde, / [comica] ^ totalmente, comicamente: vale / una più dura legge [...]», dove «totalmente» è nell'interlinea superiore.

¹³ «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro / e solo del futuro, di nient'altro / ho qualche volta nostalgia / ricordo adesso con spavento / quando alle mie carezze smetterai di bagnarti, / quando dal mio piacere / sarai divisa e forse per bellezza / d'essere tanto amata o per dolcezza / d'avermi amato / farai finta lo stesso di godere».

¹⁴ *Sonreido va el sol. Poesie e studi offerti a Jorge Guillén*, a cura di P.L. Ávila, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983, p. 130.

¹⁵ Cfr. Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

¹⁶ Cfr. Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

¹⁷ Cfr. Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

¹⁸ G. Raboni, «Vivere almeno al 50 per cento», a cura di D. Piccini, «Poesia», xvi, 168, gennaio 2003, pp. 2-14, a p. 12. Cfr. la *Cronologia* in Id., *L'opera poetica* cit., pp. CIX-CX.

¹⁹ Ho citato dall'*explicit* della prosa d'apertura della *Piccola passeggiata trionfale* (ora in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 811). Problemi di datazione si pongono anche per la *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*: ne discute Fabio Magro nel suo contributo (*Raboni e l'amor cortese. Esercizi di trobar clus*) a questo stesso fascicolo.

²⁰ Cfr. la *Cronologia* in Raboni, *L'opera in versi* cit., p. CX.

²¹ Cfr. Girardi, «Canzonette mortali»: testo e sfondi cit.

²² Non di *variatio* ma di dissimilazione fonica si tratta nella sostituzione di «adorato» a «vegliato» al v. 1 di CMI, dove Raboni è evidentemente disturbato dalla ripetizione della palatale laterale in parole a contatto.

²³ Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

²⁴ Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., pp. 33-34.

²⁵ Cfr. P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, p. 216.

INTORNO AL TESTO

ANNA CHELLA

Nel cantiere delle Case della Vetra

In the workshop of *Le Case della Vetra*

ABSTRACT

Il saggio ripercorre la storia del primo libro poetico di Giovanni Raboni, *Le case della Vetra*, pubblicato da Mondadori nel 1966. In particolare, tenta di gettare uno sguardo sul complesso cantiere elaborativo della raccolta attraverso l'esame di alcuni documenti d'archivio. Lettere e abbozzi mostrano come il primo libro di Raboni rappresenti il punto d'arrivo di un lungo e talvolta sofferto apprendistato poetico, iniziato oltre un decennio prima. Pur presentandosi estremamente omogeneo e coerente, grazie alla potenza dei temi che lo attraversano – la città, la peste, il capitale –, *Le case della Vetra* nasconde una complessa stratificazione di fasi poetiche, che carteggi e documenti inediti lasciano emergere in modo estremamente vivido.

The essay focuses on the first book of poems by Giovanni Raboni, *Le case della Vetra*, published by Mondadori in 1966. In particular, it attempts to shed light on the project's complexity by examining some archival documents. Private letters and sketches reveal how Raboni organized his book, the result of a long and difficult apprenticeship begun more than ten years earlier. Indeed, *Le case della Vetra* has a very coherent structure thanks to powerful leitmotifs such as the city, the plague and the capital, but it conceals the overlapping of different creative phases, that which his unpublished documents demonstrate quite clearly.

*Nel cantiere delle Case della Vetra**

1. Le carte, gli archivi

Le case della Vetra, pubblicata nel 1966 nella collana dello Specchio, è una raccolta dalla storia editoriale piuttosto lunga e complicata. Giovanni Raboni, allora giovane procuratore legale dell'industria tessile Lampugnani Nigri, coltivava da oltre un decennio una tenace vocazione alla poesia. Nel 1961 Arrigo Lampugnani Nigri, suo datore di lavoro ma anche caro amico fin dall'adolescenza, gli aveva pubblicato, come strenna natalizia a tiratura limitata, un'elegante *plaque* intitolata *Il catalogo è questo*. Nel 1963, dopo una lunga attesa, era uscita per i tipi di Scheiwiller *L'insalubrità dell'aria*, una seconda (ma, come vedremo, avrebbe dovuto essere la prima) *plaque*, che aveva suscitato interesse e approvazione. Fu Vittorio Sereni, dal '58 direttore letterario di via Bianca di Savoia, a spingere Raboni a mettere insieme per Mondadori un primo libro di poesia corposo e organico. Raboni pubblicò così *Le case della Vetra*, una raccolta dal titolo manzoniano e milanese, che non pochi critici considerano, ancora oggi, il suo libro più bello.

Sondato nella sua storia privata, consegnata a lettere, progetti e abbozzi, *Le case della Vetra* si rivela un libro bifronte. Da una parte, rappresenta il punto d'arrivo di un lungo e paziente apprendistato e di una trafila editoriale lenta e intricata. Dall'altra, appare una raccolta che già appartiene di diritto alla piena maturità dell'autore: è il paradossale primo libro di un poeta ormai completamente maturo. Pur presentandosi omogenea e coerente, grazie al titolo manzoniano e al tema della città che ne diventa il perno e la chiave costruttiva¹, la raccolta del '66 è il frutto di una complessa stratificazione di fasi poetiche, che i carteggi e i materiali inediti lasciano riemergere in modo estremamente vivido.

Lo stato frammentario e la dispersione delle carte di Raboni rendono le indagini filologiche abbastanza accidentate: i manoscritti conservati non sono molti e appartengono, per lo più, alle primissime fasi del percorso del poeta; leggermente più numerosi sono i dattiloscritti che non rappresentano però le prime stesure dei testi ma copie in pulito di autografi in gran parte distrutti dall'autore o andati perduti. Raboni, come ha ricordato Rodolfo Zucco in un articolo dedicato ai «reperti variantistici» dell'*Opera poetica*², cominciava le sue poesie a mano: era solito lavorare a lungo su abbozzi manoscritti e infine copiare i testi, giunti ormai a uno stadio avanzato, a macchina o, in anni più recenti, al computer. Appoggiandosi a una testimonianza diretta dello stesso Raboni, Zucco ne ricostruisce così le abitudini di scrittura:

l'iter compositivo si può riassumere [...] come iniziale visitazione da parte di un «fantasma sonoro»³ a cui il poeta dà corpo in una serie di stesure manoscritte; su queste il lavoro è fondamentalmente di «riduzione e compensazione», ed è condotto *in praesentia* di tutto il materiale via via accumulato. Segue una copiatura a macchina o al computer, dalla quale possono sorgere ulteriori interventi. Infine, quando il testo ha raggiunto la sua compiutezza, subentra una caduta di interesse per le stesure superate. Il loro destino è la distruzione [...] o l'occultamento [...]. Sul proprio desiderio di non rendere pubblica la documentazione manoscritta e dattiloscritta dell'iter creativo Raboni era chiaro fin dalla prima occasione in cui ci trovammo a parlare del «Meridiano» futuro. Il fatto rendeva ai suoi occhi del tutto priva d'importanza l'eventuale conservazione di materiali nel suo archivio⁴.

Tra le carte conservate nell'archivio privato di Milano, in effetti, resta poca traccia di materiali preparatori e abbozzi: gli stessi manoscritti delle poesie giovanili sono, per lo più, belle copie di testi ormai compiuti, senza molti segni di correzione o varianti *currenti calamo*⁵. Accertata l'impossibilità di esaminare nel dettaglio il processo genetico dei singoli testi, si può tuttavia gettare uno sguardo almeno sul più ampio cantiere dei libri: sulla loro costruzione e sulle modifiche cui le poesie vengono sottoposte nel passaggio da una raccolta all'altra. Pur proclamando con un certo orgoglio di essere tutt'altro che un «cultore delle varianti»⁶, Raboni si è spesso soffermato con attenzione sulle vicende dei propri testi. «Mi è rimasta della curiosità nei confronti di quei remoti esercizi, non dico attaccamento o indulgenza: curiosità», confessa, per esempio, nella *Presentazione* al *Gesta Romanorum* del '67, singolare esperimento di recupero di alcuni componimenti giovanili⁷. E «curiosità» è probabilmente il termine giusto per descrivere l'atteggiamento distaccato e al tempo stesso affettuoso con cui – in varie interviste, ma anche nelle avvertenze a libri riepilogativi come *A tanto caro sangue* o i volumi garzantiani di *Tutte le poesie* del 1997 e del 2000 – egli ha ripercorso la propria storia di poeta⁸.

Per cercare di ricostruire, almeno in parte, la storia delle *Case della Vetra* e delle due *plaquette* che la precedono, *L'insalubrità dell'aria* e *Il catalogo è questo*, ci si può appoggiare a due nuclei di documenti particolarmente interessanti. Il primo è quello costituito dalle poesie che il giovanissimo Raboni spedì a Carlo Betocchi, conservate, assieme alle lettere che le accompagnavano, nel Fondo Betocchi dell'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze⁹. Raboni era legato al poeta fiorentino da un'affettuosa amicizia¹⁰ ed era solito aggiornarlo con costanza dei propri esperimenti poetici: era per lui un'abitudine allegare alle proprie lettere piccoli saggi della propria produzione e, in molti casi, veri e propri abbozzi di libretti e *plaquette* – tra questi la giovanile *Passione secondo San Luca*¹¹ e più tardi il dattiloscritto della futura *Insalubrità dell'aria*. Pur con parecchie discontinuità e alcune inevitabili lacune, le carte Betocchi documentano piuttosto fedelmente il percorso poetico di Raboni dagli esordi fino alle soglie delle *Case della Vetra*. L'ultimo consistente invio di materiali poetici risale al febbraio '64: Raboni spedisce a

Betocchi una bozza del libro che sta mettendo insieme per Mondadori, intitolato provvisoriamente *A futura memoria*. Due anni più tardi, attraverso varie vicende che cercheremo di ricostruire, questo primo abbozzo si sarà trasformato nel volume che conosciamo come *Le case della Vetra*.

Nelle carte del poeta fiorentino alcuni testi di Raboni, usciti poi a stampa in rivista, nelle *plaquette* o nella raccolta del '66, compaiono in versioni leggermente più antiche. In molti casi, in verità, è sorprendente quanto precocemente Raboni sia giunto al testo definitivo: una poesia come *Aria di Pilato*, scritta nel '55, arriva praticamente senza varianti nella prima sezione delle *Casse della Vetra*, undici anni più tardi¹²; lo stesso accade a *Portale*, datata nelle carte Betocchi 1956. In pochi casi ci si imbatte in modifiche davvero radicali. Le poesie inviate a Betocchi, del resto, sono tutt'altro che abbozzi; i testi vengono spediti dopo una sofferta, e spesso piuttosto lunga, elaborazione. «Ho qualcosa di nuovo ancora nel cassetto ma non mi fido a tirarla fuori, è troppo nuova: gliela manderò un po' più avanti», scrive Raboni al poeta fiorentino il 21 settembre 1959. Ancora, il 12 giugno 1961: «Ho poi nel cassetto alcune cose nuove, che aspetto di rileggere fra qualche giorno per mandarle a lei in lettura...». E il 16 gennaio successivo: «ho ripreso [...] il ritmo abituale di lavoro, abbastanza intenso. E ho anche ricominciato a scrivere poesie... ho già qualcosa nel cassetto, che lascio lievitare prima di riprenderlo in mano».

A Betocchi, Raboni sottopone le proprie poesie per ricevere consigli e aiuto ma anche per indirizzarle, pian piano, verso la pubblicazione. Dalle mani del poeta fiorentino molti testi passano infatti in quelle di Ugo Fasolo, di Alessandro Bonsanti e persino di Ungaretti; ed è grazie alla mediazione del poeta fiorentino che il dattiloscritto della futura *Insalubrità dell'aria* raggiunge il suo editore destinato, Vanni Scheiwiller. Se dunque le poesie spedite a Betocchi non lasciano trapelare granché del laborioso «iter creativo»¹³ che Raboni ha sempre inteso celare e proteggere, esse raccontano invece molto della storia intellettuale della sua poesia: delle intenzioni, delle sperimentazioni, dei progressi, delle scoperte e dei dialoghi che hanno portato alla nascita dei suoi libri.

Un secondo, prezioso nucleo di materiali utili a ricostruire la storia della poesia di Raboni è costituito dall'insieme di manoscritti e dattiloscritti conservati per decenni da Arrigo Lampugnani Nigri¹⁴. Tra le carte rimaste in possesso di Lampugnani, industriale ma anche editore e uomo di cultura, c'è un cartellina che contiene quattro gruppi di fogli dattiloscritti, nessuno dei quali purtroppo è datato, ma che risalgono probabilmente all'inizio degli anni '60. Il primo fascicolo sembra rappresentare una prima versione dell'*Insalubrità dell'aria*¹⁵; il secondo (forse un po' più antico degli altri) riunisce sotto il titolo di *Crocefissione* alcuni testi di tema evangelico¹⁶; il terzo è una sorta di microantologia del *Catalogo è questo*, raccolta pubblicata proprio da Lampugnani¹⁷; l'ultimo è composto da poesie su fogli sparsi che sembrerebbero coeve all'elaborazione delle *Casse della Vetra*¹⁸. Quattro poesie sono inedite. La prima, intitolata *Lettera d'affari*, appartiene al primo gruppo: avrebbe dovuto figurare nel-

l'Insalubrità dell'aria ma fu cassata da Raboni a pochi mesi dalla pubblicazione, come testimonia una lettera a Vanni Scheiwiller di cui ci occuperemo a breve¹⁹. Gli altri tre inediti, intitolati *Ritorno*, *La rendita* e *Racconto*, sono leggermente posteriori: appartengono al quarto gruppo di poesie, quello contemporaneo alle *Case della Vetra*, ma nessuno di essi risulta incluso nel volume del '66. Anche di questi testi ci occuperemo.

Le carte Betocchi e i dattiloscritti conservati da Lampugnani rappresentano i materiali più preziosi per tentare di arricchire con qualche tassello la puntuale ricostruzione che, nell'*Apparato critico* all'*Opera poetica*, Rodolfo Zucco ha offerto lavorando sulle varianti a stampa e che, assieme gli studi dedicati da Luca Daino agli esordi raboniani, rappresenta l'imprescindibile punto di partenza e di ancoraggio di questa indagine. Devo, tuttavia, preziose informazioni sul cantiere da cui sono nate *L'insalubrità dell'aria* e *Le case della Vetra* anche alle visite agli archivi dei primi editori di Raboni: quello, straordinario, di Vanni Scheiwiller, conservato presso il Centro Apice di Milano, e quello, altrettanto ricco, della casa editrice Mondadori, conservato dalla Fondazione omonima, e in particolare della sezione Segreteria editoriale autori italiani. In entrambi i complessi archivistici si conservano documenti di grande interesse: lettere, pareri di lettura, appunti, ritagli di giornale, anche se purtroppo non risultano presenti né dattiloscritti né bozze delle due raccolte.

Un'ultima interessante fonte di materiali si è rivelata, infine, l'Archivio della rivista e della trasmissione radiofonica «L'Approdo», collocato presso la sede Rai di Firenze, dove si conservano una piccola parte del carteggio di Raboni con Betocchi e vari copioni riguardanti trasmissioni dedicate a Raboni o alle quali lui stesso partecipò come ospite (le bobine purtroppo sono irreperibili e probabilmente perdute)²⁰. Ai fini della nostra ricerca, il documento più interessante tra quelli qui conservati è il copione della puntata del 30 aprile 1960, in cui furono lette tre poesie di Raboni, introdotte da Carlo Betocchi: *L'estate nella villa in Brianza*, (*Un anno del nostro secolo*) e *Il giocatore*. (*Un anno del nostro secolo*) è in realtà la poesia nota come *19***, il cui titolo fu probabilmente mutato perché difficilmente restituibile in una lettura radiofonica. La cosa più sorprendente del copione è però il fatto che *L'estate nella villa in Brianza* si presenti in una singolarissima versione allungata: il testo che conosciamo, quello pubblicato nell'*Insalubrità dell'aria* (e poi, con tagli e rimaneggiamenti, in *A tanto caro sangue*), è infatti seguito da diciotto versi inediti, che non hanno alcun riscontro altrove ma che pare davvero improbabile non attribuire alla mano di Raboni.

Esaminando questi materiali, certo, si è sfiorati dal timore di forzare la riservatezza di cui Raboni ha sempre voluto circondare il suo laboratorio creativo. Può sorreggerci però la consapevolezza che i testi inediti, o in parte inediti, qui presi in esame sono tutt'altro che abbozzi, prove o tentativi. Si tratta di poesie compiute e completamente rifinite che – pur con qualche ultimo dubbio – Raboni aveva ritenuto pronte per essere sottoposte al vaglio di un

parere che doveva indirizzarle verso la pubblicazione. Su molti dei dattiloscritti di Raboni conservati nel Fondo Betocchi, si trovano segni e appunti a matita rossa o blu: il poeta fiorentino vi annotava nomi di riviste, come «La Fiera letteraria», «Letteratura» o «Il Caffè», o di personaggi (Fasolo, Bonsanti, Scheiwiller) cui far pervenire le poesie perché uscissero finalmente dall'oscurità. Anche gli inediti delle carte Lampugnani sono testi conclusi, giunti allo stadio finale di elaborazione: testimoniano l'attenta parsimonia con cui Raboni ha costruito le sue raccolte, ma risultano preziosi anche perché aiutano l'interpretazione di alcuni roveli tematici centrali nella sua scrittura. In Raboni, del resto, l'istinto a celare e proteggere la propria più intima fase creativa appare sempre accompagnato da una profonda curiosità per la storia e le fasi della propria poesia. La pulsione distruttiva nei confronti degli scartafacci è bilanciata da un'attenzione scrupolosa a tutte le tappe del proprio percorso, che si è tradotta, in varie occasioni, in tentativi di recupero del proprio passato letterario, in una vera e propria archeologia poetica di sé stesso.

Dell'attenzione con cui Raboni si è riletto e ha provato a reinterpretare il proprio percorso di poeta, abbiamo un documento straordinario: l'autoantologia *A tanto caro sangue* del 1988. Il libro, che reca il sottotitolo «Poesie 1953-1987», riordina tutta la sua produzione precedente, con significativi recuperi dal passato e modifiche di vario genere ai testi. Tagli e rimaneggiamenti, tuttavia, ha chiarito Raboni in un'intervista, non sono compiuti per sostituire le versioni più antiche delle poesie ma per proporre dei vecchi libri «una nuova e diversa lettura», secondo un ideale di testo «dinamico»²¹, perennemente *in fieri*. Con il libro del '88 si ha l'impressione che Raboni ceda a un impulso che, in verità, caratterizza un po' tutto il suo percorso poetico, in cui la voglia di sperimentare e di rinnovarsi si accompagna a un profondo e costante istinto di conservazione e continuità. L'abitudine a rileggersi (e a riscriversi), a tornare sugli stessi argomenti tentandone nuove variazioni caratterizza Raboni fin dai suoi esordi. Già negli anni '50 nei prediletti ascolti musicali e nelle opere artistiche egli cercava giustificazioni alla propria difficoltà di congedarsi da certi esperimenti e nuclei tematici. «Non riesco a chiudere il capitolo della "Passione" – si sfogava con Betocchi nel giugno '56 – [...] (come capisco l'eterno ritorno dei vecchi maestri ai temi della Crocefissione e dell'Annunciazione, il moltiplicarsi delle Messe e delle Passioni nella musica del '700!)». È una frase che fa sorridere pensando che Raboni non avrebbe mai archiviato del tutto i giovanili esperimenti evangelici e che quarantaquattro anni più tardi li avrebbe rispolverati con gioia per stendere il dramma *Rappresentazione della Croce*.

La tendenza a estendere i confini del proprio universo tematico, a variare e rinnovare la propria voce vanno dunque di pari passo con un intimo bisogno di conservare le memorie e i frammenti più importanti della propria storia. Fin dai tempi delle *Case della Vetra*, come emergerà anche dalle pagine che seguono, Raboni giudica necessario mantenere vivo il legame con il proprio passato poetico: spesso è riflettendo sui legami tra i suoi testi più antichi e quelli re-

centi che egli ritrova stimoli, senso e intenzioni. Nella raccolta mondadoriana del '66, il suo primo libro ufficiale, trova spazio una generosa apertura verso il passato, l'*Appendice 1951-1954*, che accoglie otto testi tratti da due dattiloscritti giovanili: il *Gesta Romanorum* del '53 e la *Passione secondo San Luca* del '55. In estate, a volume ormai pubblicato – la data di stampa è aprile 1966 – Raboni confessa a Betocchi:

il rapporto fra le prime parti del libro (inclusa forse l'appendice) e le ultime, l'ultima soprattutto, è qualcosa da cui dipende addirittura la possibilità e il senso del mio lavoro futuro²².

Forse non è un caso che l'ideale di «testo dinamico», vagheggiato nella *Nota dell'autore* a *A tanto caro sangue* («Mi piace pensare che per qualche lettore futuro [...] l'esistenza della nuova versione [...] non si sovrapponga alla versione originaria [...] non la abroghi, quanto piuttosto si affianchi ad essa come, in un film, un fotogramma al fotogramma che lo precede»), ricordi da vicino il modo in cui Raboni descrive il prendere forma delle sue poesie:

almeno per me, le successive stesure non sono cose da superare, da buttare via, sono in qualche modo il documento della genesi del testo, quindi finché il testo non è finito, mi serve averle sott'occhio, mi serve avere la stesura abbandonata, la correzione²³.

Il desiderio di continuità con la propria storia, i propri temi e ossessioni è proprio del Raboni poeta; e l'impulso a riprendere in mano e riscrivere i propri testi più antichi, cui egli cede in modo scoperto nell'autoantologia del 1988, rispecchia forse anche quell'ideale di coerenza e fedeltà a sé stesso che, da critico, egli considerava una delle qualità più preziose dei grandi poeti.

2. La storia della raccolta: le plaquette

Le vicende dei primi libri di Raboni si intrecciano e si sovrappongono in larga parte; risulta dunque molto difficoltoso separare la storia delle *Case della Vetra* da quella delle due *plaquette* che la precedono. Mentre appare sostanzialmente corretto considerare *Il catalogo è questo* una sorta di antefatto e anticipazione della raccolta del '66, il discorso appare più delicato per l'*Insalubrità dell'aria*. La *plaquette* del '63, pur essendo stata pubblicata dopo, contiene testi più lontani del tempo, e rispetto al *Catalogo* ha una fisionomia più compiuta di libro a sé stante. Talvolta la storia delle raccolte, già di per sé tortuosa, risulta complicata dalle ricostruzioni tentate dallo stesso Raboni. Almeno in un caso, per esempio, egli sbriga la vicenda del *Catalogo* spiegando che «delle quindici poesie della raccoltina, quattordici passarono (infiltrandosi, per così dire, fra quelle dell'*Insalubrità dell'aria*) nelle *Case della Vetra*»²⁴ e lasciando dunque intendere che la silloge del '66 sarebbe nata sull'ossatura dell'*Insalubrità dell'aria*,

cui si sarebbero aggiunte le poesie più recenti del *Catalogo*. È una ricostruzione *a posteriori* che non possiamo considerare del tutto attendibile. I documenti epistolari testimoniano infatti come il progetto originario di Raboni, fino almeno a tutto il '64, prevedesse che la quasi totalità delle poesie dell'*Insalubrità* restassero fuori dal libro mondadoriano. Egli aveva intenzione di ripartire proprio dall'esperienza del *Catalogo*, i cui testi sembrano piuttosto compatti cronologicamente (il grosso delle poesie della *plaquette* vengono inviate a Betocchi in lettura nel novembre '61 e non si ha traccia di spedizioni precedenti), ampliandone la compagine con testi immediatamente successivi, e dedicando poi una seconda sezione, più breve, al recupero di alcuni versi più antichi, di ispirazione eliotiana ed evangelica. Come vedremo, soltanto in seguito, con il cambiamento di collana dal più sperimentale Tornasole allo Specchio, si impose l'esigenza di presentare al pubblico un libro più solido e corposo, che fosse riassuntivo di un'intera fase di scrittura, e anche le poesie della *plaquette* scheiwilleriana vennero infine recuperate²⁵.

Sarà utile a questo punto dare qualche cenno sull'intricata storia editoriale dei libri di Raboni. Quando nell'agosto del 1962 Vittorio Sereni gli propone di scegliere «dai due libretti già fatti e dal gruppetto di poesie nuove, una raccolta da pubblicare, eventualmente, nel Tornasole»²⁶, Raboni sta ancora attendendo la pubblicazione dell'*Insalubrità dell'aria* presso Scheiwiller. Ha appena avviato la collaborazione con «Questo e altro», l'amicizia con Sereni si fa via via più importante, ed egli si sente sempre più immerso nell'ambiente milanese. La città lombarda, così importante come luogo d'incontro con fondamentali memorie storiche e letterarie (Parini e l'illuminismo, Manzoni e la colonna infame, ma anche Carlo Porta, Clemente Rebora ecc.)²⁷, è ormai divenuta per Raboni l'orizzonte privilegiato di azione. La stessa imminente pubblicazione di un libro presso Vanni Scheiwiller lo lega inequivocabilmente al filone della poesia lombarda. Milano è anche il cuore dell'editoria del paese, e il legame con Sereni colloca Raboni vicino a uno dei centri in cui si giocano i destini della poesia italiana. Egli legge molto, compila pareri di lettura per Mondadori, segue con attenzione gli esordi e le conferme più rilevanti e comincia a preparare il proprio debutto ufficiale nella grande casa editrice di via Bianca di Savoia, leader negli anni '60 nel settore della poesia.

Sul finire del '62, Raboni riceve finalmente da Scheiwiller le bozze dell'*Insalubrità*, che uscirà all'inizio dell'anno successivo. È il coronamento di una lunga attesa: un primo libro preparato con grandissima attenzione e a lungo rinviato. Considerando infatti che i primi contatti con l'editore erano stati presi da Betocchi addirittura nel '58, la *plaquette* rimane in gestazione quasi cinque anni. Un po' gioca in questo ritardo la lentezza della casa editrice, un po' influiscono le esitazioni dello stesso Raboni, poco propenso a premere su Scheiwiller, perché non ancora del tutto convinto dei propri testi. Più volte, il giovane poeta scrive a Betocchi che l'abbozzo di libro consegnato all'editore gli sembra completamente da rifare, più volte gli confessa di affrontare ritardi

e rinvii quasi con sollievo. Nel frattempo, alla fine del '61, esce addirittura, presso le edizioni di Lampugnani Nigri, un altro libricino, *Il catalogo è questo*, che contiene un gruppo di poesie più recenti rispetto a quelle affidate a Scheiwiller. Così Raboni rievoca la vicenda del suo singolare doppio esordio:

Fra il 1960 e il 1961, mentre aspettavo senza la minima impazienza che Vanni mi mandasse le bozze, mi capitò di scrivere un gruppetto di altre poesie. Erano un po' diverse da quelle dell'*Insalubrità dell'aria*, che aveva assunto ormai, con gli ultimi ritocchi e aggiunte, una sua struttura abbastanza compatta; e così le misi da parte. Ma credo di averne parlato con Lampugnani, o forse fu lui a chiedermi se avevo scritto qualcosa di nuovo; sta di fatto che decidemmo, un po' per gioco, di farne un libretto in pochi esemplari da regalare agli amici [...]. Così è nato *Il catalogo è questo*, di cui neanch'io so dire con certezza se sia il mio primo oppure il mio secondo libro; volendo, lo si potrebbe considerare come un'anticipazione del primo libro riassuntivo, *Le case della Vetra*, uscito nel 1966 da Mondadori²⁸.

Quando anche *L'insalubrità* è finalmente pubblicata, Raboni vive la curiosa sensazione di veder stampata la propria raccolta d'esordio sentendosi ormai in una fase decisamente più matura. Mentre si occupa della pubblicità e della diffusione del libretto, egli pensa con sollievo alla possibilità di dedicarsi finalmente al nuovo progetto suggeritogli da Sereni. A Betocchi, già il 4 dicembre 1962, appena avute le ultime bozze «dal Vanni», scrive:

Adesso, se avessi tempo, penserei a mettere insieme un altro libro che tenesse conto del meglio del primo libretto, del meglio del secondo libretto, di certe cose nuove. Forse interesserebbe a Sereni, che me ne ha parlato mesi fa, per il «Tornasole».

Quando parla di «poesie nuove» o di «cose nuove», Raboni si riferisce probabilmente ai testi composti nel corso del '62, di cui aveva spedito un primo saggio a Betocchi nel giugno. Tra questi ci sono poesie che saranno incluse nell'ultima sezione delle *Case della Vetra* come *Città dall'alto*, *L'album dei ricordi di guerra*, *Il cotto e il vivo*, *Lezioni di economia politica*, *Dal vecchio al nuovo*, *Simulato e dissimulato*. Una sola tra queste poesie, *Segreti d'ufficio*, entra a far parte dell'*Insalubrità*, la cui vicenda compositiva è, a quest'altezza cronologica, ormai conclusa.

Segreti d'ufficio è la poesia più recente del libro scheiwilleriano: viene inserita *in extremis* per sostituirla con un'altra, *Lettera d'affari*, che corrisponde al primo dei testi inediti delle carte Lampugnani Nigri. Nel luglio '62 il giovane poeta scrive infatti al suo editore: «eccole una copia più leggibile della poesia che sostituisce – nella prima sezione dell'*Insalubrità dell'aria* – la poesia “Lettera d'affari”»²⁹. La copia della poesia inviata non è conservata nella corrispondenza di Scheiwiller, ma è molto probabile che si tratti di *Segreti d'ufficio*, che nell'edizione a stampa si trova tra *I lavori per la ferrovia sotterranea nel mese di novembre* e *Mattina di Natale*: la stessa posizione occupata da *Lettera d'affari* nel dattiloscritto rimasto in possesso di Lampugnani. Questo il testo della poesia cassata nel luglio '62 e mai più recuperata:

Oh, di questo
 grazie. Moltissime grazie. Per la soda
 credo davvero che ci penserò. (Chi tace
 acconsente.) Tu, cerca di capire
perché ti scrivo queste parole
 raccolte alla fine di un imbuto di garza, precise
 come tre catapulte,
 ficcate in un silenzio che non promette
 niente di buono.

Non è chiaro il motivo che potrebbe aver spinto Raboni a censurare questo testo, che, in verità, appare piuttosto enigmatico. L'impressione è quella di un losco dialogo tra uomini d'affari, che lascia trapelare una trama oscura e allude a un'operazione dalle conseguenze sinistre (la «soda» rinvia, probabilmente, alla chimica industriale e, forse, a un progettato avvelenamento). Il tema del silenzio complice compare, nel *Catalogo*, anche in *Politica estera*: «è un fatto che chi tace / lascia che tutto gli succeda e quel ch'è peggio / lascia che quello che hanno fatto a lui lo facciano / a qualcun altro». Il non detto, il taciuto per paura, vigliaccheria o calcolo diviene il perno del discorso, e accresce la sensazione di disagio e minaccia. Anche la nuova poesia, *Segreti d'ufficio*, si mantiene fedele alla stessa atmosfera industriale:

Ma per
 studiare in dettaglio la fornitura
 alcune cose le dovrei sapere: la curva
 del banco, per esempio, lo spessore del cuoio,
 la sezione dei chiodi o delle spine,
 la portata (in millimetri cubi/giorno) dei tubicini
 che disperdono il siero
 ecc. ecc.

A me puoi dirle, siamo tra morti³⁰.

Ai termini tecnici si mescolano inquietanti simboli cristologici («chiodi», «spine» ecc.), e il verso finale, isolato da uno spazio tipografico, riconduce il dialogo all'atmosfera del segreto: un segreto che in una chiusa a sorpresa, ironica e straniente, è proiettato addirittura nell'oltretomba.

Altre delle «poesie nuove» inviate a Betocchi (*Simulato e dissimulato, Città dall'alto, Lezioni di economia politica, Il cotto e il vivo*, cui si aggiungerà *Compleanno*) vengono pubblicate sul numero 4 di «Questo e altro» uscito nell'estate del '63³¹. Rappresentano un primo saggio della produzione più recente di Raboni e un'anticipazione della raccolta che sta preparando. Si tratta di testi cupi, dominati dai motivi della morte (e sempre più spesso si tratta di morte violenta), della colpa, di un male vischioso e pervasivo, in cui tutti gli esseri umani appaiono intrappolati e dal quale l'io poetico appare incapace di tirarsi fuori. In *Simulato e dissimulato* una passeggiata con il figlio («io con la mia vista da

talpa, tu simulando / una zoppaggine lieve e tetra») si conclude con la scena, grottesca e straniante, di un'esercitazione di tiro al bersaglio («e dal fondo / quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia, / sparano in una sagoma di legno»): è, come nota Rodolfo Zucco, «la scoperta, spiazzante, di una realtà *altra* da quella attesa, che svela l'inanità della propria simulazione». In un'atmosfera onirica (Raboni spiegherà di aver sognato l'episodio che dà vita alla poesia³²) il confine tra la simulazione dell'infanzia e la realtà di violenza del mondo adulto appare quanto mai labile e scivoloso. Si tratta delle prime incursioni nei territori del sogno, che in *Cadenza d'inganno* e *Nel grave sogno* verranno ancora, ripetutamente, esplorati.

3. Dall'abbozzo al titolo

Il progetto del libro mondadoriano subisce una drammatica battuta d'arresto nell'autunno '63: il 9 ottobre è la data del disastro del Vajont. La fabbrica tessile di Longarone, inaugurata da pochi mesi, di cui Raboni si era occupato in prima persona per conto di Lampugnani, viene completamente distrutta, con numerose vittime tra gli operai. È un colpo durissimo, e forse il fattore scatenante di una prima, profonda crisi professionale³³. Pian piano, tuttavia, il lavoro poetico riprende: nel dicembre Raboni promette a Betocchi che gli spedisca lo schema del libro, e il 3 febbraio '64 gli invia un primo dattiloscritto della raccolta. Come si accennava all'inizio del paragrafo, in questo abbozzo il libro è provvisoriamente intitolato *A futura memoria* e si presenta nettamente bipartito. La prima sezione prende le mosse non dall'esperienza dell'*Insalubrità dell'aria*, ma dal *Catalogo*: i testi della prima – ma in realtà seconda – *plaque* sono riprodotti quasi per intero (dodici poesie su quindici³⁴) e mescolati con diciassette nuove poesie. La seconda parte recupera alcune dei componimenti più antichi di *Gesta Romanorum* e della *Passione secondo San Luca*³⁵. Raboni spiega così a Betocchi l'esperimento che ha tentato:

L'intenzione è presto detta: la prima parte («A futura memoria») deriva dal libretto *Il catalogo è questo*, raddoppiandone all'incirca le pagine, con poesie nuove e nuovissime che in parte – solo in parte – Lei conosce; la seconda («Una mano di calce») è un *repêchage* di poesie del '52, '53, '54, che mi sembra stare con le prime in una certa, non proprio oziosa relazione. Fra una serie e l'altra, sta idealmente il gruppo di poesie pubblicate l'anno scorso da Scheiwiller, cioè *L'insalubrità dell'aria*, che comprendeva appunto poesie dal '55 (o '56) fino a tutto il '60; e che io non vorrei ripubblicare ora, nemmeno in una scelta, dato che si tratta qui di fare un libro nuovo e non un libro riassuntivo o antologico, al quale d'altronde non mi sento né portato né preparato. Aggiungo che, a mio parere (sul quale però non faccio un particolare affidamento), le poesie ultime ('61-'63) e quelle più remote ('51-'54) convivono assai meglio fra loro che non, sia le une che le altre, con quelle di mezzo ('55-'60)³⁶.

Della struttura della prima parte dell'abbozzo non restano molte tracce nelle *Case della Vetra*; la seconda sezione, *Una mano di calce*, corrisponde invece esattamente all'*Appendice 1951-1954* che sarà inserita nel testo definitivo³⁷.

Il libro appare «destinato ormai con certezza a Mondadori», con l'unica incognita della collana e, conseguentemente, della data d'uscita: «o il Tornasole fra un anno circa – spiega Raboni a Betocchi il 21 maggio 1964 –, o lo Specchio fra due anni (in questo caso, dovrei ripubblicare, insieme, anche il libretto di Scheiwiller)». Sereni propende per la seconda ipotesi, e *Le case della Vetra* usciranno in effetti nello Specchio. L'essere incluso nella collana, più prestigiosa, dei Poeti dello Specchio, impone a Raboni di recuperare anche la *plaque* del '63. Delle ventisette poesie dell'*Insalubrità dell'aria* quattordici vengono dunque inserite nelle *Case della Vetra* (contro le tredici su quindici del *Catalogo*), ma la *plaque* è sottoposta a una energica potatura, che conduce persino all'eliminazione della poesia eponima e cancella, o quantomeno attenua sensibilmente, i confini della raccolta pariniana, amalgamandola e armonizzandola con il nuovo corpus. La struttura del volume preoccupa Raboni per tutto il '65. È un anno difficile, di grande stanchezza fisica e morale, ma «bene o male, fra mille pene e angosciose indecisioni»³⁸ la raccolta per Mondadori viene infine compiuta.

La scelta di Raboni è quella di dare una rigorosa struttura cronologica, indicando chiaramente gli estremi temporali di ogni sezione, ed impiegando tre epigrafi con «ruolo sostitutivo o ausiliario del titolo»³⁹. La prima parte, 1955-1959, è introdotta da un'epigrafe di La Fontaine («*Parler de loin, ou bien se taire*», *Fables*, X, 1) e corrisponde grosso modo alla fase dell'*Insalubrità dell'aria*, di cui sono accolti quattordici testi, cui si aggiungono, dal *Catalogo*, *Tovaglia*, la cui prima stesura risale al 1957, e *Dalla mia finestra*, scritta nell'estate del '59. La seconda parte, 1960-1961, con epigrafe dal Don Giovanni («*Ah!... signor... per carità... / Non andate fuor... di qua...*», dall'aria di Leporello, atto II, scena 16), contiene le altre undici poesie del *Catalogo*, assieme a *Compleanno*, *Contestazione* e *Commediola*⁴⁰. Alla terza parte, 1962-1965, viene assegnata un'epigrafe tratta dal Codice di procedura civile che introduce il tema della testimonianza «a futura memoria»⁴¹: questa sezione contiene tutte le poesie più recenti, pubblicate solo in rivista o inedite⁴². L'*Appendice 1951-1954*, come si è detto, corrisponde perfettamente alla seconda sezione dell'abbozzo del '64 ed è priva di epigrafe.

Il fascicolo «Raboni Giovanni» dell'Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, conservato alla Fondazione Mondadori tra i documenti della Segreteria editoriale autori italiani, aiuta a ricostruire le tappe conclusive della storia editoriale delle *Case della Vetra*. Contiene un parere di lettura di Marco Forti, datato 7 settembre 1965, decisamente positivo. Della poesia di Raboni, Forti coglie chiaramente le varie fasi evolutive:

Almeno inizialmente il suo mondo è come appesantito da cose morte, da un passato borghese che ha contato, che ha forse condizionato tutto, da cui il poeta si allontana in un presente vivido di interrogazioni, di segni, di presenze. Col tempo (poesie 1960-

'61) il suo discorso si fa più scorciato, irritato; nasce anche una componente epigrammatica che prima era solo implicita. Si impone una maggior violenza, un riferimento a problematiche più generali, ma sempre riportate all'angolo particolare del parlante.

Non sappiamo, purtroppo, quale fosse la struttura del dattiloscritto visionato da Forti, ma è lecito pensarla vicina a quella della versione definitiva a stampa. L'avverbio «inizialmente» sembra infatti riferirsi proprio alla fase dell'*Insalubrità*, mentre le «poesie 1960-'61» sono probabilmente quelle del periodo del *Catalogo*. Come vedremo, nel passaggio alle *Case della Vetra*, Raboni tende ad attenuare la componente memoriale e autobiografica (le «cose morte», il «passato borghese»), escludendo dalla sua selezione molti testi di tema familiare presenti nell'*Insalubrità dell'aria*. Il parere di Forti si conclude con un deciso *imprimatur*:

In conclusione si tratta di un poeta di cui conviene occuparci anche a lunga scadenza. Questo di oggi è il lavoro di più di dieci anni, che è giunto al suo punto di maturazione e si rivela di sicuro interesse. Conviene senz'altro pubblicarlo così come è nello Specchio, salva la discussione con l'autore di pochissime poesie che non paiono all'altezza delle altre, e del titolo del libro che, così com'è, non convince del tutto.

Una successiva nota di Vittorio Sereni alla Direzione letteraria ribadisce l'uscita programmata per la primavera, e dà il consenso ad avviare la proposta contrattuale.⁴³ In novembre Raffaele Crovi trasmette il dattiloscritto all'Ufficio contratti pregando di inviarlo alla redazione e chiede al dottor Stefano L'Hermite di far avere copia delle bozze a lui e a Sereni. Nello stesso fascicolo sono conservate anche due copie della presentazione preparata per il risvolto di copertina, con correzioni di mano di Raboni⁴⁴. Da questi documenti appare evidente come, tra i problemi che hanno tormentato più a lungo il poeta, ci fosse quello del titolo. Nel primo dattiloscritto consegnato a Mondadori il libro non si chiama più *A futura memoria*, come nell'abbozzo del '64, ma *L'assistente contrario* (poesie), un titolo che non entusiasma il lettore Forti. Raboni, nel frattempo, aveva vagliato però altre ipotesi, e uno spunto particolarmente felice gli era venuto dalla sua antica passione per Manzoni e in particolare per la *Storia della colonna infame*. Nel febbraio '66 scrive infatti a Betocchi:

Sto cercando (ormai con l'acqua alla gola) il titolo per il mio libro; cosa ne direbbe di questo? *Le case della Vetra*. Lo sosterrai con la citazione, in prima pagina, di questo passo di prosa: «È stato significato al Senato che hieri mattina furno onte con ontioni mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' cittadini»⁴⁵.

Betocchi approva con calore: «trovo eccellente il titolo e tutta secondo il mio cuore la citazione che lo appoggerà»⁴⁶. Nella prima delle bozze per il risvolto di copertina, conservate negli archivio storico della casa editrice Mondadori, il vecchio titolo *L'assistente contrario* è corretto a mano in *Più in ordine di così* (un verso della poesia *Le conegne*); nella seconda copia (datata, probabilmente da

Forti, «21/2/1966») è mutato invece in *Le case della Vetra*, seguito però ancora da un punto di interrogazione. Lo stesso giorno, il 21 febbraio '66, trasmettendo a L'Hermite il risvolto per il libro approvato definitivamente dall'autore e da Sereni, Forti lo informa che il titolo *Le case della Vetra* parrebbe quello definitivo, anche se Raboni potrebbe ancora ripensarci.

La storia dei titoli del libro ricalca l'emergere di alcuni dei suoi più importanti nuclei tematici. Il primo titolo, *A futura memoria*, locuzione tratta da un articolo del Codice civile che fungerà poi da epigrafe alla terza sezione, introduce il tema della testimonianza, ma anche quello della precarietà della parola umana e, con essa, della verità⁴⁷. Il titolo del primo dattiloscritto presentato a Mondadori, *L'assistente contrario*, appare invece legato al polo tematico delle storie familiari e cittadine, ed è collegato all'enigmatica *Chiave per una poesia non scritta*, che poi verrà esclusa dal volume, ma che evidentemente a una certa altezza Raboni considerava ancora un testo centrale⁴⁸. *Più in ordine di così* è invece un verso della poesia *Le consegne*, poesia che sembra alludere, nel solito stile reticente e introverso, a un suicidio per impiccagione ambientato in una caserma⁴⁹. È un titolo, questo, che avrebbe privilegiato il filone, più recente, delle morti violente e oscure, influenzato probabilmente dalla lettura ravvicinata delle poesie dell'Oso, *l'anima* di Bartolo Cattafi⁵⁰. La scelta definitiva, *Le case della Vetra*, come Raboni ha ripetuto varie volte, non evoca un luogo reale ma della memoria letteraria:

è Manzoni, è semplicemente Manzoni, è *La storia della colonna infame* e la peste come metafora. Ecco, questo è il senso del titolo. Non è assolutamente una faccenda di ricordi personali. Anche se in una poesia si cita piazza della Vetra, questo luogo non fa parte dei miei ricordi⁵¹.

Attraverso questo titolo, il filo della tradizione lombarda viene, ancora una volta, recuperato. L'approdo a Manzoni, al cui nume tutelare ormai *in extremis* viene consegnato il libro (la *plaque* del '63 era stata affidata, con intenti simili, a Parini), impone e suggerisce una ben precisa chiave di lettura, cui Raboni ha mostra, in più occasioni, di tenere moltissimo⁵². Con il Manzoni della *Colonna infame* Raboni condivide certo tutta una geografia di luoghi e immagini, ma soprattutto la vocazione a raccontare e indagare la storia dell'errore umano. I versi di Raboni si dirigono irresistibilmente verso le zone di opacità, il buio, il delitto: la sua poesia diventa esplorazione del male⁵³.

4. *Lavori in corso*

«Ho tolto qualcosa, ho riorganizzato, qualcosa forse ho riscritto, però non moltissimo», ha dichiarato Raboni a proposito del passaggio delle poesie dell'*Insubrità dell'aria* nelle *Case della Vetra*⁵⁴. La situazione delle carte è, come si è vi-

sto, piuttosto lacunosa, né restano molte tracce del faticoso *labor limae* sui manoscritti cui Raboni accenna nell'intervento del 2002 sulla «Rivista degli stenografi». Del suo modo di correggere si può appena indovinare qualcosa confrontando, per esempio, le diverse stesure di una poesia come *Risanamento*. Con il titolo *Dialogo sul risanamento* essa viene inviata a Betocchi già nel '57, poi pubblicata su «Letteratura» nel '58. Nelle carte Lampugnani la poesia compare con il nome di *Piano regolatore*: è un segnale della speciale cura con cui Raboni testava i titoli, cui sempre più spesso egli finisce per affidare la chiave interpretativa del testo. Nella versione delle carte Betocchi, praticamente identica a quella della rivista, i versi 2-4 suonavano leggermente diversi:

non c'è più niente: forse qualcosa
 si raffigura, qualche strada è
 ancora acciottolata, un'osteria...

Con la correzione essi assumono un tono più colloquiale, vengono racchiusi da una parentesi e da questa isolati come il controcanto di un io sempre incerto e dubitoso:

non c'è più niente (o forse qualcosa
 s'indovina, c'è ancora qualche strada
 acciottolata a mezzo, un'osteria...)

Viene invece eliminato un frammento di memoria, eco del sentito dire, l'accenno all'episodio di un forestiero buttato in acqua che, nella prima stesura, trovava spazio ai versi 17-19:

[...] E forestieri
 buttati in acqua d'inverno, quante volte
 ne ho sentito parlare.

È un esempio dell'asciugatura che Raboni applica ai propri testi, e che risulterà in altri casi ancora più evidente⁵⁵. In questo come in altri casi, tuttavia, tagli e scorciature non vanno a toccare l'essenza del componimento: a cadere sono incisi, frasi autonome e concluse, evidentemente giudicate ripetitive o superflue. Così accade anche nella poesia *Il giocatore* che, nelle carte Betocchi, presenta qualche verso poi cassato:

Presto o tardi
 mi stancherò della piazza di ghiaia
 ai mille metri, dell'angolo in tribuna
 per le ultime corse d'autunno. E
 mi sognerò d'altri posti la notte
 presto o tardi. Ma quasi
 ho paura a pensarci: che sarà

qualche vizio più squallido, o segreto,
o cupo – da non riderne, da avere
un altro nome, altri nomi in certe bocche...

Nella versione a stampa «mi stancherò della piazza» è mutato in «non andrò più nella piazza»; scompare la frase sui sogni e con essa la ripresa anaforica della coppia di avverbi «presto o tardi»⁵⁶. Infine, gli ultimi versi, da «Ma quasi» in poi, vengono racchiusi in una parentesi: un segno interpuntivo sempre più frequente nel «poetico *parlato*»⁵⁷ di Raboni, correlativo formale di un discorso interiore singhiozzante e circospetto, fitto di echi e pieghe in cui si annidano dubbi e interrogativi.

Raramente, come si è già accennato, le modifiche di cui resta testimonianza toccano la sostanza dei testi. Si ha la sensazione che, dopo la prima copia in pulito, Raboni si limiti a limare o lasciare da parte ciò che non lo convince: le correzioni – lo si è appena notato in *Risanamento* e nel *Giocatore* – si traducono il più delle volte in soppressioni di interi gruppi di versi semanticamente autonomi e nella sostituzione di qualche vocabolo o sintagma troppo letterario, alla ricerca di quella che Luca Daino ha definito una «affabile stilizzazione del parlato»⁵⁸. I tagli colpiscono spesso le clausole e gli inserti sentenziosi o eccessivamente didascalici: è come se il poeta non volesse scoprire più di tanto le sue carte, parlare troppo esplicitamente, secondo il programma poetico che sarà esplicitato dall'epigrafe di La Fontaine, che inaugura la prima sezione del volume mondadoriano: «*Parler de loin, ou bien se taire*». Mentre si ampliano le zone del non detto e si cercano effetti via via più profondi di straniamento e perplessità, l'io poetico finisce per ritirarsi sempre di più dietro le quinte dei versi, appartandosi nel ruolo di osservatore marginale e incerto del mondo e delle sue storie⁵⁹.

Le carte Betocchi e Lampugnani testimoniano un'altra abitudine abbastanza radicata in Raboni: quella alla riscrittura e alla sostituzione. Accade piuttosto spesso che, anche a una certa distanza di tempo, Raboni torni sullo stesso tema e tenti nuove variazioni attorno ai medesimi spunti o prelievi di realtà: storie, fatti di cronaca, personaggi ecc. Se confrontati con i testi poi accolti a stampa, gli inediti appaiono in molti casi vere e proprie rimodulazioni degli stessi motivi. La sostituzione è un meccanismo abbastanza frequente nella costruzione delle raccolte. Più di una volta, scrivendo a Betocchi, Raboni lo avverte che gli sta spedendo nuove poesie che prenderanno il posto di testi più antichi. La stessa cosa, come abbiamo visto, fa con Scheiwiller, sostituendo a *Lettera d'affari* la poesia *Segreti d'ufficio*, che rispetto alla precedente può essere considerata una sorta di variazione sullo stesso tema. Allo stato attuale, in molti casi, resta indecidibile se il lavoro di correzione sia stato talmente fitto e radicale da condurre, senza soluzione di continuità, dal tentativo più antico alla nascita di una nuova poesia, o se invece, tornando sullo stesso tema, Raboni abbia semplicemente accantonato la prima versione e scritto un'altra poesia co-

minciandola *ex novo*. Anche nel caso di testi di cui sono rimaste due, tre versioni dattiloscritte è impossibile stabilire se, tra l'una e l'altra, si debba ipotizzare una trafila di correzioni a mano simile a quella che Raboni descrive raccontando la preistoria dei propri componimenti, al di qua della prima copia a macchina.

Nelle carte Betocchi un esempio molto interessante di riscrittura e sostituzione è offerto dalla poesia *La carriera del bruto*, appartenente al *Catalogo* e poi inserita nella seconda sezione delle *Case della Vetra*. La poesia è una riflessione sul problema del «mostro». Come nota giustamente Rodolfo Zucco, «il discorso sorge come a commento dall'occorrenza della parola *bruto* [...] in un discorso letto o ascoltato»⁶⁰. Si tenta, insomma, una sorta di indagine fenomenologica di un luogo comune linguistico, cercando di imporre a un imprecisato tu, rappresentante della pubblica opinione, un'*epoché*, una sospensione del giudizio, e di portarlo a interrogarsi sulla prossimità del male, sui labili confini tra marginalità, delitto e normale vita borghese. Il testo viene pubblicato nel *Catalogo* nel '61, poi ripreso nelle *Case della Vetra*. Della poesia, ispirata probabilmente a un fatto di cronaca nera, è conservata nelle carte Betocchi una sorta di prima versione, datata 1960, intitolata *Il nascondiglio del bruto*:

Tu pensi che la carriera di un bruto
(di uno dei tanti tipi: spiritosi
con i bambini, complici crudeli
di rapine da pochi soldi...) sia
obbligata, una dura proiezione
di castighi subiti senza colpa
da ragazzo o di ingiuste correzioni
della natura. Spesso, anche a me sembra
che sia così. Ma se leggo certe storie
sul giornale: quei poveri terroni
che ammazzano la stiratrice, poi
si nascondono in un armadio *sperando*
che non ci guarderanno — sì, capisco
che l'infanzia, le repressioni ma
come si fa a non credere che il buio
dove questo succede, può succedere, prima
è buio della carità, un improvviso
silenzio della grazia, un gelo che
può cadere un po' a tutti sulla testa?

La prima versione risulta più trasparente, quasi didascalica: chi parla suggerisce l'idea che il male («buio della carità», «improvviso silenzio della grazia», «gelo» con un'immagine che sembra quasi anticipare l'universo metaforico del *Più freddo anno di grazia*) possa accomunare tutti gli esseri umani. Il giovane poeta che, nella sua giovanile *Passione secondo San Luca*, aveva voluto provare a ritrarre i piccoli peccatori del Vangelo con un'ottica acutamente consapevole dell'umana debolezza e segretamente compartecipe del peccato,

dirige ora il suo sguardo sui personaggi più oscuri di una Milano un po' fuori dal tempo, modellata, certo, anche sul grande precedente della Parigi di Baudelaire. Accanto al «bruto» stanno il giocatore della poesia omonima, la donna di *Canzone*, i grotteschi tipi umani di *Abbastanza posto* («quello / che striscia e non ha palpebre quello che fa / l'amore con le forchette e con la corda»); e il «buio» del delitto è lo stesso in cui si rifugiano le sinistre apparizioni di *Cinema di pomeriggio*, di poco successiva («gente un po' speciale (però/ di buonissimo aspetto)»).

Dai versi del *Nascondiglio del bruto* traspare il limpido paradosso di un'ottica che, dal punto di vista etico e culturale, è molto vicina alla spiritualità cristiana – e non sono pochi, in questo senso, anche i segnali linguistici («buio della carità», «grazia» ecc.) poi attenuati nella successiva stesura⁶¹ – ma che ha pochissimo, anzi nulla di inquisitorio, giudicante o moralistico. Il testo della *Carriera* somiglia molto a quello del *Nascondiglio del bruto*, ma mostra i segni di una profonda rimeditazione. Si nota immediatamente una tendenza a occultare l'oggetto del discorso che è sostituito dai deittici («Si fa presto / a chiamare così un poveraccio», «una faccia come la sua», «un giorno come questo») e dal titolo, cui Raboni tende sempre più ad affidare parte del messaggio del testo. A ispirare le due poesie sembra essere lo stesso fatto di cronaca, l'omicidio di una stiratrice, e anche la struttura è molto simile. Si enuncia un pensiero comune attribuito a un generico tu che viene sollecitato alla riflessione («Tu pensi» nel *Nascondiglio*, «ma ci pensi» nella *Carriera*), attraverso una avversativa – il «ma» collocato al verso 9 nel testo più antico, anticipato al verso 3 nella seconda poesia – lo si sprona ad allargare lo sguardo verso un più complesso intreccio di cause e circostanze (quasi un gaddiano groviglio); infine giunge la rivelazione che il *monstrum* sotto accusa è stranamente vicino, molto più di quanto si possa credere⁶². Il finale, che nel *Nascondiglio* era quasi mistico, nella *Carriera* appare completamente rovesciato di segno:

E alla fine, si capisce,
 è il gesto che decide: se uno
 divora una bambina, o tira il collo
 a una vecchia stiratrice (inamidava
 i colletti a Mussolini, pensa), non c'è rimedio
 né per lui né per loro, non c'è Cristo.
 E invece, prima, mentre stiamo
 tutti insieme nel macero, che schifo,
 che schifo solo a guardarlo⁶³.

Il «Cristo» è evocato in modo ambiguo, in quello che suona come un automatismo del parlato («non c'è rimedio / né per lui né per loro, non c'è Cristo»), ma che, alla luce della riflessione compiuta nella poesia (e della lettera maiuscola), si carica semanticamente di una nuova amarezza: «non c'è Cristo» perché, in tutti in sensi, non c'è redenzione, non c'è salvezza possibile per i

morti ammazzati né per il «bruto» loro assassino. Di lì a pochi mesi, sulle pagine della rivista «Aut Aut», con cui collaborava da tempo, Raboni si sarebbe lanciato in un'appassionata difesa proprio dell'uso poetico delle espressioni più logore e sfruttate del parlato. Compito del poeta, spiega Raboni in questa prosa, è proprio recuperare le «parole comuni e consumate, convenzionali, mistificate, avviluppate nel groviglio dei loro nessi posticci e insensati» e, attraverso gli strumenti del linguaggio poetico, riattivarne il significato, portare alla luce «la corda loro e la corda delle storie, delle situazioni, dei rapporti che stanno dietro a loro»⁶⁴. Di questa scelta di poetica, *La carriera del bruto* offre un buon esempio. Nel passaggio dal *Catalogo* alle *Case della Vetra*, come segnala l'*Apparato critico* di Zucco, la novità più vistosa è l'eliminazione dei tre versi finali⁶⁵. Il taglio rende la poesia ancora meno esplicita, ma soprattutto chiude sull'espressione colloquiale, sul prelievo dalla realtà quotidiana della lingua, con tutta la sua carica perturbante di prossimità e ambiguità.

5. Tagli e finali sospesi

La discussione sulle varianti genetiche dei singoli testi appare, per forza di cose, piuttosto limitata. Tuttavia, si può tentare di identificare alcuni procedimenti di correzione più generali, caratteristici del modo in cui Raboni costruisce i propri libri, rileggendo e modificando le proprie poesie alla luce del loro inserimento in un organismo più ampio e nuovo. In questo senso, nel prezioso *Apparato critico* all'*Opera in versi*, ha lavorato Rodolfo Zucco che ha individuato il più significativo di questi meccanismi in un «lavoro per sottrazione», mirato il più delle volte a una «contrazione nella zona centrale del testo»⁶⁶. Studiando le varianti a stampa tra le prime pubblicazioni in rivista e i volumi, ma anche gli interventi di correzione approntati dall'autore per l'autoantologia *A tanto caro sangue* del 1988 (e in misura minore per le sillogi garzantiane del 1997 e del 2000), Zucco ha notato una tendenza ricorrente verso la sospensione, l'apertura del finale:

È come se Raboni conducesse la rilettura dei propri versi alla ricerca di un punto in cui quello che si produce è un effetto, invece che di conclusione, di sospensione. [...] Ora, io credo che la frequenza di questo tipo di intervento [...] possa far evocare con pertinenza la metafora della *cadenza d'inganno* utilizzata come titolo per la seconda raccolta [...]⁶⁷.

Già nel passaggio dagli abbozzi spediti a Betocchi alle stampe, e dalle *plaquette* alla raccolta del '66, in effetti, le varianti più evidenti sono costituite da tagli, soprattutto nel finale. Nel libro del '66 le scorciature interessano soprattutto le poesie provenienti dal *Catalogo*, mentre quelle dell'*Insalubrità dell'aria*, anche perché più numerose, sono sottoposte piuttosto a una severa selezione preventiva. Ma già nell'allestimento dell'*Insalubrità dell'aria*, in verità, Raboni aveva la-

vorato molto per sottrazione. Un esempio significativo è offerto proprio dalla poesia eponima, che, nella prima versione inviata a Betocchi nell'estate del '59, appare ben più estesa rispetto a quella poi stampata in volume: verrà ben presto sottoposta a un drastico taglio che la accorcia quasi della metà. Dei versi e dei dettagli che Raboni sceglie di cassare, tuttavia, resta traccia in un'altra poesia che sarà accolta nella *plaquette*, *La discussione sul ponte*. Le due poesie vengono spedite a Betocchi a poca distanza l'una dall'altra: *L'insalubrità* nel giugno '59, *La discussione* nel settembre successivo. L'immagine della «groppa della campagna», presente nella prima stesura dell'*Insalubrità dell'aria* e ben presto corretta in «mappa della campagna», viene conservata nella *Discussione sul ponte* assieme a tutto un tessuto di motivi legati all'azione distruttrice dell'industrializzazione:

[...] di là
dall'acqua schiumosa che batteva
la ruota di un mulino a acqua
sembra che il verde sollevi la sua groppa
consunta, i giardini fatti a pezzi
dal notaio, spianati dal bulldozer
dei monopoli...

Questi versi sembrano trattenere qualcosa della lunga parte dell'*Insalubrità* che Raboni sceglie di tagliare e di cui resta memoria solo nelle carte Betocchi. Cito da metà del verso 24:

[...] E così, addio
campagna! crolla a spicchi
nella rete del metano, nei pratici miraggi
di altiforni e gasometri e villette
leggiadre, verdi o rosa che l'amarezza,
l'assurdità d'essere come sono contorce
profondamente. E (immagino) le strade
che i miei bisnonni Sala o Crespi
solcavano in calesse
allargate si coprono d'asfalto,
di macchie d'olio. Ma non è questo, ancora
non è questo. Ma i piccoli fuochi
simulati che brillano sui vetri
dei villeggianti – i gemiti d'invidia
per la macchina nuova degli amici,
lo schifo per i ladri e i morti, il mito
del mediocre benessere
che fa odiare i più ricchi e disprezzare
chi ancora non ha tanto
– e i conti in tasca ai parenti, e il sorriso
ambiguo al cugino che non sai
se ti risponde, è questo groviglio

che ci fa incespicare, non le piante
 sradicate, che soffoca, non l'odore
 dei residui che incrinano le foglie...

Le intertestualità interne sono molteplici: l'uso del verbo «contorcere» ricorda quello di *Cinema di pomeriggio* («pensa come il cuore / gli si deve contorcere»); i personaggi familiari sono gli stessi di *Qualcuno*, antica poesia recuperata in *A tanto caro sangue*, la cui prima stesura risale al '57; il «groviglio» e lo «schifo» richiamano alla mente il «macero» della di poco successiva *Carriera del brutto*; il tema dell'oscurità delle storie familiari è un vero e proprio *Leitmotiv*, destinato a dominare la sezione *Inchiesta* di *Cadenza d'inganno*. E si potrebbe continuare. Il finale inedito mostra anche come i motivi principali della poesia di Raboni (i morti e la loro tenace presenza, il cedere della campagna al potere dell'economia e dell'industria, la pietà per il diverso, l'attenzione alle storie familiari e alle loro pieghe più oscure) siano tutti strettamente legati, e come, almeno in una certa fase (diciamo tra il '59 e il '60), il poeta sembri piuttosto incline al tentativo di connetterli tra loro.

Un secondo caso davvero particolare, e in parte analogo a questo, è quello dell'*Estate nella villa in Brianza*. In base a quanto possiamo ricostruire dalle carte Betocchi la prima stesura di questa poesia risale all'autunno del '57. Si tratta di un racconto della memoria, in cui l'io si raffigura bambino durante le estati trascorse nella casa dei nonni in Brianza. Attorno alle figure dei nonni, sbiaditi personaggi di un romanzo familiare – l'uno ormai morto da tempo, l'altra malata e quasi evanescente – rivive tutto un universo di «stanze polverose» e di segreti e dolori mai superati (lo studio «tenuto in mezzo lutto»). È un mondo borghese immobile e soffocante, talvolta improvvisamente agitato da sommovimenti insignificanti («che passione l'ora del pranzo!»), attraversato da profondi rancori e paure amplificate dalla solitudine («lo strazio, la salita delle scale»). Le carte Betocchi lasciano intuire qualche incertezza nel finale. Nella prima versione, datata 1957, la poesia si chiude così: «Erano troppe due persone invisibili. / Forse per questo, ancora, / tenendo del loro silenzio ma / col peso del mio corpo, / io sembro crocefisso». Ma già nel dattiloscritto spedito a Betocchi il 21 giugno '58, primo abbozzo della futura *Insalubrità*, i quattro versi finali appaiono modificati: «Erano troppe due persone invisibili: / troppe per il ragazzo che filate / le preghiere / nel buio, credendo di vegliare / lottava con i mobili di noce»⁶⁸.

L'*Estate nella villa in Brianza* piacque molto a Carlo Betocchi. Nel settembre '59, quando si apre la possibilità di trasmettere alcune poesie del giovane amico nella trasmissione «L'Approdo radiofonico», il poeta fiorentino pensa subito a questo testo. Chiede un'introduzione a Ungaretti, che però è sempre in viaggio. Così, nel gennaio successivo, per non ritardare ancora la trasmissione promessa, Betocchi decide di occuparsi personalmente di presentare le poesie di Raboni. Concorde con grande cura col giovane poeta la scelta dei testi. Nel-

la poesia di Raboni, Betocchi vede opporsi dialetticamente due «correnti»: quella dei ricordi e del sentimento della memoria (cui, a suo parere, appartiene l'*Estate*), e quella della «viva voce della città», propria delle poesie più recenti⁶⁹. «Avviene per altro – gli confessa – che non so, per te, a quale delle due correnti dare la preferenza»⁷⁰. Egli sceglierà per la trasmissione, tra le poesie più recenti, 19★★, e, tra quelle legate al polo della memoria, *Gli addii* e, appunto, l'*Estate*. Raboni approva l'idea e la scelta delle tre poesie, che saranno finalmente lette in radio il 30 aprile 1960. Come si è già anticipato, nel copione della trasmissione il titolo di 19★★, evidentemente poco adatto alla lettura orale, è mutato in (*Un anno del nostro secolo*)⁷¹. Ma la cosa più notevole del dattiloscritto dell'«Approdo radiofonico» sono i diciotto versi inediti dell'*Estate nella villa in Brianza*, che sembra molto probabile (pur senza poterne avere completa certezza) attribuire alla mano di Raboni. In coda al finale che conosciamo, egli avrebbe provato ad aggiungere una seconda parte di tema più industriale. Cito a partire dal verso 22:

Erano troppe due persone invisibili:
 troppe per il ragazzo che filate
 le preghiere
 nel buio, credendo di vegliare,
 lottava con i mobili di noce
 fumanti di un'altra condizione...
 D'accordo, non è facile capire
 certe cose, se ad esempio un capitale
 è davvero di pochi o in qualche modo
 di tutti
 e se, mettiamo, il crak di un'azienda
 mal diretta o invecchiata, che libera il mercato
 da un ingorgo, liberandolo non gli dia
 più di quanto gli toglie. Ma se anche
 fosse così, con cosa si consola
 uno di loro, un fattorino, un impiegato
 rimasto senza lavoro (e dopo
 si vedrà, può anche darsi che ne trovi
 un altro; ma per ora è pieno di
 cambiali per i mobili e rate e verso sera
 gli vien voglia di bere), come può
 consolarlo, calmare la sua anima
 questo essere-in-sé di una funzione⁷²?

I versi rappresentano probabilmente un esperimento subito accantonato: ricordano i tortuosi, prosastici interrogativi dei cori del *Gesta Romanorum* del '53⁷³. Il tema è quello della disumanità delle leggi del capitalismo; e il motivo dell'uomo come ingranaggio nel sistema torna in effetti anche in un'altra delle poesie che Raboni aveva proposto a Betocchi per «L'Approdo», *La riunione ristretta* («noi tre soli / a non sapere, a chiederci chi siamo, / persone separate o

una: / un coniglio, / un topo che condizionato a certi / riflessi verifica il sistema»). Il finale inedito testimonia un altro tentativo di legare l'antico polo tematico della memoria familiare, del passato borghese e dei luoghi della campagna a quello, nuovo e sempre più urgente, dell'industria, dei suoi apparati e degli interrogativi che essa pone.

I testi dell'*Insalubrità dell'aria* e dell'*Estate nella villa in Brianza* offrono due casi limite⁷⁴, ma la scorciatoia nel finale è tipica anche di molti testi passati dal *Catalogo* alle *Case della Vetra*, come la poesia eponima, *Il catalogo è questo*, di cui si è occupato con attenzione Rodolfo Zucco, al cui lavoro rinvio⁷⁵. Anche nel caso di *Simulato e dissimulato* la prima versione inviata a Betocchi nel giugno '62 mostra due versi finali poi tagliati:

[...]
quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia,
sparano in una sagoma di legno.

Due colpi

fan presto a rimbalzare. Meglio saltare nel fosso.

La scorciatoia, chiudendo sul dettaglio della «sagoma di legno», dà maggior risalto alla straniante scena finale: il ritmo è sospeso, la tensione – che il distico conclusivo avrebbe in qualche modo stemperato – resta intatta. Alla luce di tutti questi esempi, si può ipotizzare una certa abitudine di Raboni alla sovrabbondanza nei finali: una sorta di difficoltà nel chiudere generata da una volontà di dire e aggiungere altro anche per cercare di connettere tra loro i propri roveli e ossessioni. Talvolta sembra quasi che il poeta abbia bisogno di dilungarsi per poi voltarsi indietro e accorgersi che, in effetti, tutto ciò che andava detto era già presente, pur implicito e sottilmente cifrato, nei primi versi: come se allungare il finale servisse a individuare con più chiarezza il punto più efficace per il taglio.

A poco a poco, il principio dell'economia e della sintesi sembra vincere su quello della variazione e dell'espansione narrativa⁷⁶. L'opportunità di eliminare «le ripetizioni meccaniche, i doppioni», che Raboni enuncia chiaramente in alcuni suoi pareri di lettura per Mondadori⁷⁷, dev'essergli apparsa ragionevole anche nel caso dei propri versi, e lo stesso parere di lettura di Marco Forti sulle *Case della Vetra* lo aveva esortato a una leggera sfoltitura dei testi, suggerendo di mettere in discussione «pochissime poesie che non paiono all'altezza delle altre»⁷⁸. Gradualmente, e già dai tempi del *Catalogo*, Raboni sembra poi compiere una ben precisa scelta costruttiva: selezionando i testi, attenua quello che Betocchi aveva definito il polo ispirativo della memoria e dei ricordi familiari, ancora molto marcato nella *plaqueette* scheiwilleriana. Né *L'insalubrità dell'aria* né *L'estate nella villa in Brianza* saranno accolte nel libro del '66. E cadono, nel passaggio alle *Case della Vetra*, anche poesie come *Quadratura*, *Pioggia*, *Chiave per una poesia non scritta*, *Notizie di Caporetto* e *Rapporti difficili*, fitte di memorie del passato familiare, mentre si dà sempre più spazio ai testi di tema

industriale e a quella che Betocchi aveva definito la «viva voce della città»⁷⁹. In *Tovaglia*, già nel passaggio al *Catalogo*, era scomparso il riferimento ai «fantasmi» presente nella versione del 1957⁸⁰. Così suonavano infatti i versi 2-4:

Solo qualcuno crede nei fantasmi,
gli altri s'arrabbiano o ridendo
si turano gli orecchi. [...]

Il testo definitivo introduce anche, nel tema delle conversazioni, un accenno al mondo dell'economia: non si parla più di «galera» bensì di «dissesti ecc.», più coerentemente con la cornice industriale della maggioranza delle poesie della *plaquette*.⁸¹ L'impressione è che, nel libro mondadoriano del '66 Raboni abbia cercato di bilanciare tutti i motivi a lui più cari (l'economia, i conti con il passato, i personaggi, i morti, la minaccia) senza lasciare che uno dominasse sugli altri. Il vero filo conduttore della raccolta è, forse, proprio quello, sotterraneo e pervasivo, del «male», che nella *Riunione ristretta* rima significativamente con «capitale» ed è discendente diretto della poundiana «Usura», cui era dedicato uno dei *Cantos* che Raboni ha sempre avuto più cari, il XLV.

6. Da un libro all'altro

Il percorso che certi motivi, luoghi, personaggi compiono nella storia della poesia di Raboni è tortuoso e complesso. Talvolta, però, è possibile ricostruire parte del delicato processo di rielaborazione letteraria cui il poeta sottopone i dati della cronaca, della storia e della propria memoria per poi accoglierli nel corpo dei suoi versi. In molti casi la stessa fedeltà di Raboni ai propri temi aiuta l'interpretazione, poiché i testi inediti rappresentano le parti rimaste sommerse di un complicato intreccio di motivi, spunti e situazioni ricorrenti. In generale sia i materiali epistolari sia i testi inediti o dispersi confermano l'impressione che luoghi, personaggi e storie migrino con una certa naturalezza da un libro all'altro: per Raboni, si potrebbe dire usando un'espressione a lui familiare, i «conti» con il proprio passato poetico non sembrano mai chiusi del tutto. Ne è un esempio la sezione che apre *Cadenza d'inganno*, la seconda raccolta di Raboni, pubblicata del '75. *Parti di requiem* rivela legami tematici e genetici con *Le case della Vetra* (e persino con *L'insalubrità dell'aria*) tanto fitti e profondi da farla apparire quasi come un'ideale conclusione del primo libro. In questo paragrafo, ci soffermeremo su alcune ricorrenze, che trovano riscontro anche in alcuni dei testi inediti rinvenuti nelle carte conservate da Lampugnani Nigri. A prima vista enigmatiche, le poesie *Ritorno* e *La rendita*, mai accolte in volume né pubblicate in rivista, si rivelano preziose per mettere a fuoco due situazioni topiche della poesia di Raboni, la loro radice esperienziale e il loro significato all'interno dell'universo poetico che egli, poco a poco, si costruisce.

La poesia *Ritorno* sembra far riferimento a uno dei luoghi cittadini più cari a Raboni, il cinema. La sala cinematografica fa la sua prima comparsa in uno dei «cori» della giovanile *Passione secondo San Luca*, conservata nelle carte Becocchi. Simbolo del peccato e della perdizione, il cinema è contrapposto alla casa vagheggiata in sogno, guscio di pace e protezione:

Tutto è perfetto, come già nel sogno
che sognammo per tante amare sere.
Il nostro posto non è più nel buio
del cinema, ma a casa, accanto al fuoco⁸².

Qualche anno dopo la poesia *Cinema di pomeriggio*, scritta tra il '60 e il '61, sarà dedicata proprio all'esplorazione di ciò che accade nella speciale oscurità della sala di proiezione: «Chi si siede / ma poi continua a cambiar posto, / chi sta in piedi, sul fondo della sala, e fiuta, / fiuta rari passaggi [...] Li guardo per sapere / che storia è la loro, chi li caccia». I versi sul cinema si ispirano a un ricordo personale dell'autore. A svelarlo sono altri due testi scritti a distanza di molti anni⁸³. Nella prosa *I quattro cinema*, raccolta nella *Fossa di Cherubino*, Raboni rievoca infatti alcune sale milanesi:

mi è sempre stato difficile pensarli come qualcosa di diverso da grandi caverne a pelo d'acqua dove si può stare al sicuro e al caldo ma soprattutto al buio, cioè al sicuro, e nello stesso tempo dedicarsi senza fretta a diversi generi e tecniche di caccia. [...] Esiste un rumore di fondo paragonabile senz'altro al silenzio, cioè il rumore del fondo della colonna sonora, non essendo certo il caso di prendere in considerazione i rumori veri e propri della colonna sonora, che appartengono al film e non al cinema e vanno considerati come inesistenti mentre il rumore del fondo viene automaticamente espulso dal film che presuppone un suo proprio silenzio, ricadendo così nel cinema del quale costituisce come s'è detto il particolare silenzio.

E ancora più esplicitamente Raboni torna sui propri ricordi di adolescenza nei versi del poemetto *Nell'ora ormai della cenere* in *Quare tristis*:

[...] un altro luogo
d'abominio e salvezza, un cinemino
di puttane a poco prezzo da poco
redento in supermarket. Mai scambiata,
s'intende, una parola: se ci andavo
così spesso alle dieci, dieci e mezza
di mattina mentre a casa pensavano
che fossi al Parini o al Carducci era
per amore infinito di quel buio
pagato in anticipo in stropicciate
agonizzanti anilire, anestesia
o abiura dei miei grotteschi rimorsi
d'adolescente. E non potrei giurarlo
ma forse fu proprio lì, nell'arsura

atroce degli intervalli, aspettando
 che quel buio tornasse come un balsamo
 su un'ustione che cominciai a pregare
 come faccio ancora, e sempre in latino,
 ogni volta che per troppo silenzio
 o troppa luce il cuore si contorce
 ignominiosamente. [...]

Accade piuttosto spesso in Raboni che le poesie più tarde, ormai definitivamente libere dagli stratagemmi di dissimulazione tipici degli anni '60⁸⁴, tornino su alcune situazioni, luoghi e oggetti cari al poeta illuminandone gli antefatti, la radice esperienziale. In particolare, le pagine appena citate sembrano legittimare l'ipotesi che anche l'«ospizio del buio» che compare in *Ritorno*, enigmatica poesia inedita delle carte Lampugnani Nigri, sia modellato sul ricordo di una sala cinematografica:

Volto a una a una
 le facce del vecchio mazzo: il venditore
 d'accendigas, la maschera che uncina
 i biglietti con la sua mano di cuoio. Poi degrado
 per un tunnel, uno scivolo, per un
 risucchio fino all'ospizio del buio dove
 coppie leccandosi le ferite gemono e si fa vento
 con un po' di giornale
 la prostituta poliometlica. Risento
 il fruscio della carta, strisciar passi, annuso
 il silenzio che frigge. Le mie droghe
 del '49, del '50...

Con il titolo *Nel bunker* e in versione abbreviata, il testo compare anche nell'abbozzo di libro spedito a Betocchi nel '64:

Chiesto e avuto
 asilo dalle feritoie
 al di là della maschera che uncina
 i biglietti con la sua mano di cuoio – infilati dentro, annusa
 il silenzio che frigge, il trasparente buio: le tue droghe
 del '49, del '50...

Il riferimento alla maschera che uncina i biglietti, e al «silenzio che frigge» (che potrebbe essere proprio lo speciale silenzio della sala di cui Raboni racconta nella prosa *I quattro cinema*) suggeriscono l'idea che il luogo sotterraneo, il *bunker* cui si allude, sia una sala cittadina; e i riferimenti cronologici al '49 e al '50 si accorderebbero con quanto raccontato nei versi di *Nell'ora ormai della cenere* sulle mattine rubate alla scuola per assistere alle proiezioni.

Nelle *plaque* e ancora di più nelle *Casse della Vetra* è in atto un'intensa sti-

lizzazione dei dati di realtà, una vera e propria strategia di dissimulazione dell'io e della sua memoria individuale, in omaggio a quel «pudore autobiografico» che, come scrive Guido Mazzoni, è «un segno dei tempi, un modo di vivere quella crisi della lirica che, negli stessi anni, spinge molti poeti alla scoperta del poemetto narrativo o saggistico, al montaggio impersonale di frammenti plurilinguistici, alla poesia di impianto teatrale o alla regressione verso una pronuncia lirica preconsua o inconscia»⁸⁵. Un altro tema ispirato a un'esperienza vissuta, e sottoposto a un intenso processo di rielaborazione letteraria, è quello dell'esumazione, che fa da ponte tra l'ultima sezione delle *Case della Vetra* e la prima di *Cadenza d'inganno, Parti di requiem*. Nel '62 le ceneri del padre del poeta, morto nel '52 e sepolto nel cimitero milanese di Musocco, vengono spostate: il fatto è raccontato, con asciutta compostezza, nei primi versi della poesia *Il cotto e il vivo*, dando l'occasione per una modernissima riflessione sul sepolcro. Il tema della morte del padre («il colpo [...] volgarmente a sorpresa, / quella cosa diversa dalla vita / e basta») viene ripreso, nella stessa sezione, in *Una specie di tic*, in cui ricompare anche il motivo delle «losche preghiere», già apparso nei versi finali dell'*Estate nella villa in Brianza*. Come confermeranno altri testi successivi, le «losche preghiere» sono proprio le preghiere per i morti o per i propri cari, fatte con una sorta di egoismo personale⁸⁶. In verità, riguardo ai morti, così tenacemente presenti fin dall'*Insalubrità dell'aria*, si avverte nelle *Case della Vetra* un debole sforzo di presa di distanza. Nei versi finali della *Discussione sul ponte*, l'io si lascia andare a un addolorato sgomento:

[...] Ma anche questi giochi
con le ombre: e avere pietà
dei morti, sempre dei morti... Forse è questo
che dovrebbe sapere: da che parte
ci tirano le ombre, se bisogna
vivere con i vivi o con i morti.

Nelle *Case della Vetra*, il colloquio coi morti appare sempre più difficoltoso, forse in conseguenza dell'indebolimento dell'io poetico⁸⁷, cui toccherebbe mantenere viva la «comunione» con loro, tema antico e importantissimo nella poesia di Raboni (si ricordino *Requiem lombardo* e *A mia madre*, entrambe del '57)⁸⁸. Nel libro del '66 l'io parlante finisce spesso per rovesciarsi in un tu generico, rappresentante della pubblica opinione oppure *alter ego* del poeta stesso, che non si incarna quasi mai in un personaggio ben definito (alla stessa modalità espressiva corrisponde, a mio parere, l'uso, anch'esso generico, del noi), e nemmeno alla figura paterna, pur così importante, sembra concesso un vero e proprio dialogo. Nelle poesie in cui compare il padre, l'uscita grammaticale dominante è quella in terza persona: «Mio padre diceva», «Se mio padre fosse vivo» (*Risanamento*); «Adesso che non vuole più niente» (*Il cotto e il vivo*). È il segno, certamente, di una strategia distanziante, attiva in luoghi in cui è particolarmente forte il tasso di coinvolgimento emotivo. Ma è anche spia di un'altra

morte, come nel *Requiem per compleanno* di *Gesta Romanorum* e nel *Cotto e il vivo*, appare completamente svuotata di ogni solennità e commozione. «Eppure, se ci pensi, in poche cose / c'è meno dignità che nella morte, / meno bellezza», si leggerà nell'ultimo testo di *Parti di requiem, Amen*. Ma il colloquio con le ombre, nonostante tutto, continua.

Infine, resta da spendere qualche parola sull'ultima sezione delle *Case della Vetra*, particolarmente importante e delicata poiché vi si avverte un cambio di tono, forse persino l'affacciarsi di una nuova poetica: i versi si infittiscono di situazioni e oggetti enigmatici; diventa via via più difficile decrittare i riferimenti a luoghi, cose e circostanze; certi dettagli piegano verso una sorta di espressionismo, a metà strada tra effetti pittorici e cinematografici⁹⁰. Prende campo un nuovo tipo di narrazione poetica, più visionaria e onirica, in cui dati e fatti reali si intrecciano a scene stranianti e si sovrappongono piani diversi: il quotidiano, il sogno, l'incubo. Della poesia *Simulato e dissimulato* Raboni aveva spiegato, per esempio, che «il tema della paura, della minaccia, insomma della peste» vi compariva «in una versione presumibilmente onirica» e che il particolare dei poliziotti che «sparano in una sagoma di legno» era tratto da una pellicola o da un sogno⁹¹. In generale, in molte delle poesie scritte dopo *Il catalogo è questo*, la realtà tende a essere deformata e filtrata attraverso la lente dell'incubo. La serie di cinque poesie che comprende *Simulato e dissimulato*, *Suicidio in infermeria*, *Elementi del paesaggio urbano*, *Le consegne* e *Perizia* è, come nota Zucco, tutta «incardinat[a] sul tema – alluso o dichiarato – della morte violenta (esecuzione, suicidio, assassinio)»⁹². In questi versi si attenua il solito sguardo complice e ironico con cui Raboni scruta il male, e la violenza è colta con una nuova freddezza burocratica, che deve molto anche all'intenso contatto con la poesia di Cattafi, con cui tra il '62 e il '64 Raboni collabora per preparare l'uscita dell'*Ossò, l'anima*. Fin dai componimenti giovanili, Raboni aveva affidato ai sogni il potere rivelatore e crudele di mettere impietosamente l'individuo faccia a faccia con i propri segreti, paure, rimorsi; si ricordi soltanto il minaccioso avvertimento di *Epistola prima*: «hai un bel chiudere gli occhi, non sei più giovane e nel sonno / ciò che nel giorno hai trascurato ritornerà più crudele»⁹³.

Nella terza sezione delle *Case della Vetra*, non appaiono tuttavia semplici resoconti di esperienze oniriche, ma si compie un vero e proprio intreccio tra realtà e sogno: nel tessuto quotidiano vengono inseriti, in modo brutale e spiazzante, elementi tratti da una realtà *altra* e non meno vera. I particolari onirici, i dettagli allucinatori sembrano servire, in molti casi, come strumenti rivelatori della strisciante violenza, delle minacce e del terrore celati nelle pieghe della realtà quotidiana. Tra le ultime poesie ad essere inserite nelle *Case della Vetra* ci sono *Figure nel parco* e *Bambino morto di fatica ecc.*, pubblicate sul numero 192 di «Paragone» del '66⁹⁴. Nella prima delle due poesie appaiono misteriose figure con «la cravatta annodata con cura» e «le corna piene di muschio»: si tratta di cacciatori, di ulteriori incarnazioni di mostri e bruti. La vittima è, stavolta, una vecchia *clochard* («povera strega, poveraccia») caduta in uno

stagno; e l'io è colto nella consueta posizione di osservatore ingenuo e un po' meschino, che tenta maldestramente di individuare «l'assassino»:

ecco l'ho in mano il mostro braccato l'assassino
l'uomo che uccide con la luna piena
e corro sprizzando scintille dai pattini sull'asfalto a chiamare
i lenti ronzanti bipedi d'acciaio della polizia.

A questo testo, ma anche a *Simulato e dissimulato* – e, per l'ambientazione svizzera, al dittico *Au bord du lac* e a *Bambino morto di fatica ecc.* – si avvicina l'ultimo inedito delle carte Lampugnani Nigri, *Racconto*:

Almeno gli avessero sparato, Cristo. Un colpo secco
fra il corno rotto e quello buono. Invece
quella faccenda straziante, goccia a goccia, ogni
giorno più simile alla morte
di un uomo. E i miei figli che in fondo
si divertivano (o mischiavano le piste, per pudore?) E io venivo
da Zurigo e non riuscivo a togliermi dagli occhi
tutti quei tipi un sabato mattina
con stivali e fucile – magari
tiravano al piattello
– su e giù per la Bahnstrasse. Magari
tutta gente bravissima, che non torcerebbe
un capello a una mosca.

Come accade nelle poesie della sezione conclusiva delle *Case della Vètra*, vengono qui giustapposte una serie di immagini, in uno stile scorciato ed ellittico: la prima parte della poesia sembra alludere all'agonia di un'animale; la seconda presenta l'ennesima apparizione minacciosa di individui armati. L'io è ancora quello esitante e un po' ciarliero delle prime sezioni («Almeno gli avessero sparato, Cristo»; «Magari / tutta gente bravissima, che non torcerebbe / un capello a una mosca»), l'*incipit* e la conclusione si inseriscono nella ricerca di stilizzazione del luogo comune linguistico, ma la poetica del groviglio e delle storie tipica degli anni '60, comincia a lasciare spazio a uno nuovo stile cifrato, a immagini che, pur non arrivando mai all'astratto, risultano sempre più inquietanti ed enigmatiche. È come se il poeta si stesse preparando all'esplorazione di un nuovo buio: l'oscurità del sogno, specchio crudele e deformante di una realtà sempre più avvelenata.

NOTE

* Desidero ringraziare Patrizia Valduga per il suo aiuto prezioso e per avermi concesso di citare in questo saggio poesie e lettere di Giovanni Raboni inedite o solo in parte edite. Ringrazio anche Anna Bossi Betocchi, erede del Fondo Carlo Betocchi, e Alina Scheiwiller, erede del Fondo Vanni Scheiwiller. Sono de-

bitrice, per l'aiuto nelle ricerche, al personale dell'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, dell'Archivio della trasmissione «L'Approdo» conservato presso la sede Rai di Firenze, della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e del Centro Apice di Milano.

¹ Su questo tema è preziosa l'analisi di E. Testa in *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983 (*passim*). «I piani tematici delle *Case della Vetra* – scrive Testa – sono legati tra di loro in una struttura isotopica da una dominante spaziale: il libro è percorso da una fitta serie di indicazioni di luogo che pare generare i movimenti del discorso della poesia e costituire il tratto più evidente della sua continuità» (*Il libro di poesia*, cit., p. 45).

² G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006 (d'ora in poi semplicemente OP). Raboni collaborò con Zucco all'allestimento del «Meridiano» ma non poté vederlo compiuto. Tutti i testi poetici, salvo diversa indicazione, saranno citati da questa edizione.

³ Di «fantasma sonoro» Raboni parlò in un'intervista andata in onda su Rai Nettuno Sat I, che si legge ora, sotto il titolo di *Autoritratto 2003*, nella recente ristampa einaudiana delle poesie (G. Raboni, *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014, 2 voll., d'ora in poi TP2014). Interpellato sulle origini della propria poesia, Raboni spiega: «Come nasce una poesia? [...] Nasce da un rimuginare mentale perlopiù. A volte è un'immagine che si insegue, a volte è un suono, un fantasma sonoro: a me capita di avere in mente un ritmo e ancora di non riuscire ad accordargli delle parole» (TP2014, vol. II, p. XII).

⁴ R. Zucco, *Reperti variantistici nella poesia di Giovanni Raboni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi, Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 162. Zucco si appoggia a un intervento dello stesso Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, pubblicato in «Rivista degli stenografi», 56, aprile-giugno 2002. Per la scrittura poetica, spiega Raboni, «non c'è veramente altro modo [...] se non la scrittura a mano». E prosegue: «Ho bisogno di questo rapporto materiale, di questo rapporto corporeo [...]. C'è un fatto, direi, di affidamento, di fede: cioè nella scrittura si crede, in fondo «scrittura» è un termine che usano i notai per dire «la scrittura», e poi c'è «la sacra scrittura», ossia qualcosa in cui si crede, qualcosa che fa fede e questo rapporto lo si ha soltanto con la propria scrittura. [...] La scrittura a mano rispecchia, non dico la verità, ma una verità, la nostra verità» (ivi, p. 33).

⁵ Per una ricognizione dei materiali noti e pubblicati si veda ancora Zucco, *Reperti variantistici* cit., pp. 162-63. Alcuni autografi sono riprodotti nel catalogo *Il catalogo è questo. Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009.

⁶ Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

⁷ G. Raboni, *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Milano, Lampugnani Nigri, 1967. In questa *plaqueette* Raboni ripropone una piccola scelta delle sue poesie giovanili. *Gesta Romanorum* era il titolo della sua primissima raccolta, premiata nel 1953 al concorso di poesia «Incontri della gioventù» e a lungo considerata perduta, finché non ne è stata ritrovata copia tra le carte del poeta Carlo Betocchi. Sulla complessa vicenda compositiva di *Gesta Romanorum* rinvio alla preziosa ricostruzione di Luca Daino, autore del ritrovamento («A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...»: *Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni*, *Istmi*, 25-26, 2010).

⁸ Così, nel 2003, Raboni commenta per esempio il caso di *Primitivo*, poesia stampata nel *Catalogo è questo* e da allora mai più ripubblicata: «Perché? Francamente, non so rispondere. L'ho appena riletta e non mi sembra brutta, e neanche posso dire che mi piaccia meno delle altre [...]. Sì, forse è un po' diversa, ha una tonalità e un timbro singolari, che non hanno avuto molto seguito nel mio lavoro successivo. O forse, senza rendermene ben conto, ho voluto lasciare qualcosa di suo, di altrove introvabile, in quel mio primo libretto a sua volta introvabile» (cito da OP, p. 1417).

⁹ Tutte le lettere di Raboni a Betocchi qui citate, salvo diversa indicazione, sono conservate nel Fondo Betocchi dell'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» (d'ora in poi, per semplicità, FB).

¹⁰ Raboni aveva conosciuto Betocchi a Roma in occasione dell'assegnazione del premio per inediti «Incontri della gioventù», vinto dal giovanissimo poeta milanese con la raccolta *Gesta Romanorum*.

¹¹ La *Passione secondo San Luca* è un tentativo di *plaqueette* rimasto inedito, conservato nelle carte Betocchi. Rinvio ancora una volta al lavoro di Daino, il primo a occuparsi dei materiali

raboniani conservati all'Archivio «Bonsanti» (L. Daino, «*Passione secondo san Luca*»: una *plaqueette inedita* di Giovanni Raboni, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. Pupino, Pisa, Ets, 2013, tomo II).

¹² Si tratta della poesia poi intitolata *Ponzio P*.

¹³ Zucco, *Reperti variantistici* cit., p. 162.

¹⁴ Il materiale è stato depositato di recente nell'archivio privato di Milano.

¹⁵ Il fascicolo corrisponde, grosso modo, alla *plaqueette* del 1963. La poesia *Risanamento* compare con il titolo di *Piano regolatore*; solo *Lettera d'affari* è inedita.

¹⁶ La *Crocefissione* (anch'essa non datata e forse da collocare nella seconda metà degli anni '50) è costituita da quattro poesie già presenti nel *Gesta Romanorum* del '53: *Voce del Battista*, *Coro di soldati*, *Voce della Maddalena*, *Voce di Barabba*, *Coro di ladri*.

¹⁷ Il fascicolo contiene le poesie *A mio figlio in campagna*, *Una città come questa*, *Proprio il vuoto*, *Altrimenti*, *Abbastanza posto*, *Canzone*, *Politica estera*, *Romanzo*, *La carriera del brutto*, *E tu cosa*, *I morti e i veri*. Solo *I morti e i veri* non è inclusa nel *Catalogo è questo*, ma verrà pubblicata nell'*Insalubrità dell'aria*, due anni più tardi.

¹⁸ Fatta eccezione per le inedite *Ritorno*, *La rendita* e *Racconto*, le poesie sono tutte incluse nelle *Case della Vetra*. Sono conservate in questo ordine (anche se, trattandosi di fogli sparsi, non è escluso qualche spostamento di carte): *Lezioni di economia politica*, *Simulato e dissimulato*, *Città dall'alto*, *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni* (poi semplicemente *L'album dei ricordi di guerra*), *Suicidio in infermeria*, *Ritorno*, *Contestazione*, *La rendita*, *Il cotto e il vivo*, *Commediola*, *Racconto*, *Compleanno*.

¹⁹ La lettera, conservata nel Fondo Vanni Scheiwiller del Centro Apice di Milano, risale al 26 luglio 1962 e offre dunque il termine *ad quem* per la datazione del dattiloscritto.

²⁰ Il fondo è stato accuratamente schedato e studiato: molto utile il volume *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2007.

²¹ Cito da R. Zucco, *Qualche appunto per l'edizione e il commento di A tanto caro sangue di Giovanni Raboni*, in «Cuadernos de filología italiana», 12, 2005, pp. 104-105.

²² Lettera di Raboni del 1 luglio 1966 (FB).

²³ Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano* cit., p. 33.

²⁴ G. Raboni, *Il catalogo è questo*, «Wuz», II, 2, marzo 2003 (cito da OP, p. 1417).

²⁵ Nel risvolto di copertina dell'edizione del 1966 *Le case della Vetra* è presentata infatti come una silloge che raccoglie la «poesia di più di un decennio».

²⁶ Lettera di Raboni del 6 agosto 1962 (FB).

²⁷ Diversi contributi hanno indagato il profondo legame di Raboni con Milano e gli autori lombardi: M. Biondi, *Milano negli occhi di Giovanni Raboni*: Le case della Vetra («Levia Gravia», 7, 2005); P. Maccari, «*Il luogo del supplizio*»: manzonismo di Raboni (in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi*, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006); R. Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», ser. VIII, vol. VIII, fasc. I, 2008.

²⁸ OP, p. 1416.

²⁹ Come già accennato, la lettera, datata 26 luglio 1962, è conservata nel Fondo Scheiwiller presso il Centro Apice di Milano.

³⁰ Cito da *Il catalogo è questo* (Milano, Lampugnani Nigri, 1961). La poesia non è inclusa nelle *Case della Vetra* ma ricomparirà, leggermente rimaneggiata, in *A tanto caro sangue*.

³¹ G. Raboni, *Cinque poesie*, «Questo e altro», II, 4, 1963. Le poesie sono accompagnate da un intervento di Carlo Betocchi, *Il più milanese*.

³² «I poliziotti che sparano in una sagoma di legno li avevo visti al cinema, in qualche film americano; oppure [...] li avevo sognati», così nell'*Autoritratto*, uscito sull'«Approdo letterario» nel giugno 1977 (cito da OP, p. 1456; l'*Autoritratto* è riprodotto ora in TP2014, vol. I, pp. V-XI).

³³ In una lettera a Betocchi del 22 ottobre 1963 Raboni racconta: «conoscevo molti di quelli che sono morti, e li conoscevo bene, per averci lavorato insieme e quasi come responsabile, in qualche misura, di certi loro gesti, del loro orario di lavoro... Da due settimane vivo in una specie di incubo: sono andato diverse volte a Longarone dove lo spettacolo, per chi conosceva i posti, è quasi

più incredibile che terrificante». Si veda anche la *Cronologia* di Rodolfo Zucco (OP, pp. LXXXIX-XC), in cui però si colloca l'abbandono dell'industria da parte di Raboni già nel '64, subito dopo il Vajont. In realtà Raboni resterà con Lampugnani fino all'inizio del '68, come conferma anche l'*Auto-bibliografia*, scritta dal poeta e di recente ritrovata nel suo computer da Patrizia Valduga (la si legge in *Il catalogo è questo: Giovanni Raboni*, a cura di G. Raboni, Milano, Altavia, 2009, p. 74).

³⁴ Sono escluse *Tovaglia* e *Abbastanza posto*, che saranno però recuperate nelle *Case della Vetra*, e *Gli addii*, ripubblicata solo in *A tanto caro sangue. Primitivo*, poesia apparsa nel *Catalogo* inclusa nell'abbozzo del '64, sparirà invece dalla raccolta del '66 e non sarà mai più edita in volume. La si legge ora in TP2014, vol. II, nella sezione *Poesie abbandonate (1949-1961)*.

³⁵ Delle otto poesie, quattro (*Meditazione nell'orto*, *Tradimento di Pietro*, *Aria per tenore* e *Il centurione*) erano già state pubblicate nell'antologia di Ugo Fasolo, *Nuovi poeti*, pubblicata da Vallecchi nel 1958. *Alba* era apparsa invece sulla «Fiera letteraria» il 21 aprile 1957. A queste si aggiungono *Il rimorso di S. Giovanni Battista*, *Timori della Maddalena* e *Orazione di Giuda*.

³⁶ Lettera di Raboni del 3 febbraio 1964 (FB).

³⁷ Il titolo *Una mano di calce* riprende l'ultimo verso della poesia *Alba* («una mano di calce sopra il cuore») che si legge ora nella sezione *Gesta Romanorum* di OP.

³⁸ Lettera a Betocchi del 22 dicembre 1965 (FB).

³⁹ R. Zucco, *Citazione e allusione in Raboni*, in Id., *Gli ospiti discreti: nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, p. 80.

⁴⁰ *Compleanno* è pubblicata in «Questo e altro», II, 4, 1963; *Contestazione* esce sulla «Città», 2, aprile 1964; *Commediola* appare per la prima volta nelle *Case della Vetra*.

⁴¹ Questo il testo completo dell'epigrafe: «Chi ha fondato motivo di temere che siano per mancare uno o più testimoni, le cui deposizioni possono essere necessarie in una causa da proporre, può chiedere che ne sia ordinata l'audizione a futura memoria (art. 692 c.p.c.)».

⁴² All'interno di questa sezione sono del tutto nuove *L'album per i ricordi di guerra*, *Dilazione 1*, *Dilazione 2* e *La commemorazione dei defunti*. Tutte le altre poesie sono anticipate su varie riviste. Il regesto delle stampe in rivista è offerto da Zucco in OP, pp. 1421-22. Aggiungo soltanto che su «Nuova presenza» (13, VII, primavera 1964) esce anche *Dal vecchio al nuovo eccetera* (poi *Dal vecchio al nuovo*).

⁴³ La nota di Sereni alla Direzione letteraria è datata «16/9/65» e ha per oggetto «Giovanni Raboni - "L'assistente contrario"». Sereni ribadisce: «Prego a me il testo. // Ma per me non c'è dubbio in base a quanto largamente mi risulta: *Specchio*, primavera '66». A mano una nota di Raffaele Crovi: «Vittorio // Do disposizioni per la proposta contrattuale? Rcrovi 17/9/65»; e la rispettiva risposta: «SI Vittorio Sereni». Segue una sigla indecifrabile e la data del «21/9/65». I documenti sono conservati nella cartellina «Raboni Giovanni» della sezione Segreteria editoriale autori italiani.

⁴⁴ Il risvolto non è firmato ma, con ogni probabilità, è di mano di Marco Forti, visto che riprende paragrafi interi del parere di lettura. Lo si può leggere ora in OP, pp. 1412-13.

⁴⁵ La lettera di Raboni, datata 20 febbraio 1966, è conservata nell'Archivio dell'«Approdo». La citazione è tratta, com'è noto, dalla *Storia della colonna infame* di Manzoni: diventerà l'epigrafe delle *Case della Vetra*.

⁴⁶ La minuta di questa lettera di Betocchi, datata 24 febbraio 1966, è conservata nell'Archivio dell'«Approdo».

⁴⁷ In una intervista del 2003 a Matilde Biondi, Raboni commenta così l'epigrafe tratta dal codice civile che apre la terza sezione: «Questa citazione ha una doppia valenza. L'espressione "a futura memoria" mi sembrava molto suggestiva, tanto che credo di aver pensato addirittura di usarla come titolo, ma poi mi è sembrata troppo pretenziosa; però è bella l'idea che uno parli adesso per farsi capire poi, che mi pare tipico della poesia in generale. L'altra suggestione è quella del linguaggio giuridico, da codice civile, cioè l'immettere nella poesia la precisione e anche la spersonalizzazione, se si vuole, di un linguaggio così freddo: è l'andare della poesia verso la prosa» (cito da OP, pp. 1451-52).

⁴⁸ La poesia si legge ora nella sezione *Poesie abbandonate (1949-1961)* di TP2014, vol. II.

⁴⁹ Commenta Zucco: «il titolo [...], alcuni degli oggetti repertoriati (ma si noti l'incongruità dell'elenco) e la menzione della *tromba vespertina* lasciano riconoscere un interno (deformato) in una caserma» (OP, pp. 1457-58).

⁵⁰ Nell'ottobre '62 Raboni stende per Mondadori un parere di lettura, molto positivo, del dattiloscritto che sarà il futuro *L'osso, l'anima*; aiuterà poi Cattafi stesso, del quale nel frattempo sta diventando molto amico, ad allestire la raccolta. Il parere di lettura è stato ripubblicato, con il titolo *Quel «Kafka cinese» un po' svagato*, sul «Corriere della Sera» del 12 marzo 2009.

⁵¹ *Quel «Kafka cinese»* cit., pp. 1426-27. La poesia cui si allude è *Risanamento*, e in effetti, in questo testo, Piazza della Vetra non sembra far parte dei ricordi dell'io poetico, ma di quelli del padre: non viene evocata nella sua quotidianità ma come esempio di una Milano ormai scomparsa, spazzata via da brutali lavori di ristrutturazione.

⁵² «Non c'era in quel titolo [...] nessun intento elegiaco, o allusioni a quartieri distrutti o a malinconici oblii: ma il ricordo della grande peste di Milano e del fatto che lì fra quelle case Giangiacomo Mora fu imprigionato per unzione e, dopo ingiusto processo, sottoposto a tortura e messo a morte» (G. Raboni, *Ho bisogno di storie*, «La Fiera letteraria», XLIII, 7, 15 febbraio 1968, p. 12).

⁵³ Paolo Maccari ha parlato di «una poesia gonfia di un sentimento, per così dire, dettagliato del male storico, del male nell'umano» che tuttavia, proprio sull'esempio di Manzoni, «contiene e faticosamente esibisce una forma di resistenza e di affermazione dei valori in senso lato spirituali dell'esistenza individuale» («Il luogo del supplizio»: *manzonismo di Raboni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi*, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 152).

⁵⁴ OP, p. 1420.

⁵⁵ Le altre varianti sono meno significative, ma lasciano intravedere la severa verifica tonale e ritmica, cui Raboni doveva avere l'abitudine di sottoporre ogni suo verso. Al verso 9 «alle cinque di sera» viene corretto in «alle sette di sera»; ai versi 11-12 «le piazze / piene» diventa «la piazza / piena»; al verso 16 «non eran posti buoni per passarci» si trasforma in «non era certo un posto da passarci». Tralascio le varianti di punteggiatura, che pure sono frequenti nel lavoro di Raboni, e meriterebbero forse qualche esame più approfondito, qualora si potessero avere a disposizione materiali meno discontinui. Tutte le varianti della prima pubblicazione in rivista sono riportate nell'*Apparato critico* di Zucco (OP, p. 1434).

⁵⁶ Nel lavoro correttivo di Raboni, Zucco nota una tendenza generale alla «attenuazione dell'iteratività», che rappresentava forse un'eredità sereniana troppo scoperta (*Reperti variantistici* cit., p. 166).

⁵⁷ Raboni usa questa definizione nel saggio *Sereni inedito*, incluso in *Poesia degli anni sessanta* (cito da OP, p. 226).

⁵⁸ Daino, «A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...» cit., p. 211.

⁵⁹ Quello delle *Case della Vetra*, ha spiegato Raboni in un'intervista del 2000, è «un "io" un po' teatrale, [...] un "io" personaggio, dietro al quale, più che rivelarmi, forse mi nascondevo: un "io" un po' maschera, un po' testimone, un po' spia, che origlia dietro le porte...» (OP, p. 1424).

⁶⁰ OP, p. 1445.

⁶¹ In generale nel passaggio dalle *plaquette* alle *Case della Vetra* si nota una certa attenuazione dei segnali linguistici troppo marcati in senso religioso. Ne è un esempio, forse, la soppressione dei versi iniziali di *Abbastanza posto*, peraltro molto vicina per tema alla *Carriera del bruto*. Questo il testo del *Catalogo è questo*: «Ma siamo sicuri che sia questo / lo scandalo? Passa il tempo, ci sentiamo / più sapienti ogni giorno». Nella versione delle *Case della Vetra* l'attacco è anticipato e viene eliminato lo «scandalo» di sapore evangelico: «Passa il tempo, ci sentiamo / più grandiosi ogni giorno».

⁶² «La carriera di 'mostro' è fra le più rapide e inarrestabili che un essere umano possa intraprendere», scriverà anni dopo Raboni in *Devozioni perverse* (la citazione è opportunamente accostata alla poesia da Zucco in OP, p. 1445).

⁶³ Cito dalla versione pubblicata nel *Catalogo è questo*.

⁶⁴ Giovanni Raboni, *Mostrare la corda* in *Proponimenti e letture*, «Aut Aut», 69, maggio 1962, pp. 267-68.

⁶⁵ OP, p. 1445.

⁶⁶ Zucco, *Reperti variantistici* cit., p. 164.

⁶⁷ Zucco, *Reperti variantistici* cit., pp. 167-68.

⁶⁸ Così appariranno nell'*Insalubrità dell'aria*.

⁶⁹ Minuta di una lettera di Betocchi del 31 gennaio 1960 (FB).

⁷⁰ Minuta della lettera di Betocchi (31/1/'60) cit.

⁷¹ Il copione è siglato «60/16 – L'Approdo 674 – 1960 apr. 30».

⁷² Nel dattiloscritto conservato nell'Archivio dell'«Approdo», alla fine del verso 26, c'è un punto fermo dopo la parola «noce». L'apparente refuso sembra confermare l'idea di una redazione in due fasi. Raboni ha probabilmente ripreso in mano un dattiloscritto della poesia già compiuto (quindi chiuso dal punto fermo) per provare ad aggiungerci una seconda parte.

⁷³ Cfr. Daino, «*A cose fatte...*» cit., pp. 210-11.

⁷⁴ Escluso dalle *Case della Vetra*, il testo dell'*Estate* ricomparirà, in versione ulteriormente abbreviata, nella sezione familiare di *A tanto caro sangue*.

⁷⁵ Zucco, *Reperti variantistici* cit., pp. 167-68.

⁷⁶ A una scelta di questo tipo potrebbe essere dovuta, per esempio, l'eliminazione di *I fatti del diavolo nella città di ****, i cui temi di fondo sono, grosso modo, gli stessi della *Riunione ristretta*, poesia che la segue nella *plaque* e che viene accolta nella silloge del '66.

⁷⁷ Così, ad esempio, nel già citato parere di lettura sul dattiloscritto di Bartolo Cattafi.

⁷⁸ È difficile capire di quali componimenti si tratti: tra questi c'era probabilmente la *Chiave per una poesia non scritta*, sicuramente inclusa nel dattiloscritto presentato a Mondadori, dal momento che uno dei personaggi che vi compaiono (l'«assistente contrario») aveva offerto lo spunto per il titolo provvisorio del libro.

⁷⁹ Minuta di Betocchi del 31 gennaio 1960 (FB).

⁸⁰ La poesia era stata pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 aprile 1957 con il titolo *A tavola*.

⁸¹ Per l'elenco e la discussione delle varianti cfr. OP, p. 1430.

⁸² *Coro* «*Mai, mai i nostri occhi saranno stanchi di vedere*» (FB).

⁸³ L'intertestualità interna è segnalata da Zucco in OP, p. 1438.

⁸⁴ Su questo tema si veda il prezioso saggio di Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, e il profilo curato da Enrico Testa in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

⁸⁵ G. Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «allegoria», n.s., XVIII, 49, 2005, p. 121.

⁸⁶ Si ricordi l'incipit di un noto sonetto di *Ogni terzo pensiero* («Pregiere per i morti – tutta qui / la mia fede?»), ma soprattutto la già citata Nell'ora ormai della cenere: «ma forse fu proprio lì [...] / che cominciai a pregare [...] / Ma perché, / mi chiedo, già allora, se erano ancora / tutti vivi? e rispondo che l'angoscia / ha astuzie che la ragione non può / sventare – o forse era precisamente / per loro, perché niente succedesse, / perché nessuno avesse l'impudenza / di morire me vivo».

⁸⁷ Proprio nella sezione *Parti di requiem* di *Cadenza d'inganno*, Zucco individua il primo riemergere del tu: «della dedicataria, la madre, l'io parla alla terza persona singolare nei primi tre testi; l'uso della seconda persona emerge solo in chiusura del quarto testo, *Sezione della scala* [...]. Solo nella lettura integrale e continua, insomma, è possibile cogliere il progressivo raggiungimento di una «frontalità» grammaticale» (*Introduzione* a OP, pp. XXXVII-XXXVIII).

⁸⁸ *Requiem lombardo*, pubblicata sulla «Fiera letteraria» nel 1957, si legge ora nella sezione *Gesta Romanorum* di OP con il titolo *Requiem per compleanno*; *A mia madre* fu pubblicata su «Letteratura» nel '58, poi nell'*Insalubrità dell'aria* con il titolo *Rapporti difficili*, infine in *Cadenza d'inganno* dov'è intitolata *Creditori*. Particolarmente interessanti sono i versi tagliati in *Cadenza d'inganno*, trascritti da Zucco nell'Apparato critico: «[...] Quanti, / troppi segreti con i morti. Allora / non sono i morti a star lontani: noi / non li sentiamo, non crediamo in fondo / a questa lunga comunione, e loro / ridiventano fantasmi» (OP, p. 1474).

⁸⁹ OP, p. 1476.

⁹⁰ Così Fernando Bandini: «Il paesaggio metropolitano, le persone (o i fantasmi) che Raboni evoca, ricordano talvolta le visioni di un quadro o di un film muto dell'espressionismo tedesco: uno spettacolo inquieto e stravolto, che rappresenta un mondo minacciato dal caos, e nel quale il poeta colloca il suo io di testimone impotente; anche se non si tratta di un io passivo, destinato a soccombere, perché a quel mondo oppone la forte resistenza della propria intenzionalità» (*Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni* cit., p. 14).

⁹¹ Si veda il già citato *Autoritratto 1977*, in TP2014, vol. I, p. IX (il passo è citato anche in OP, p. 1456).

⁹² OP, p. 1456.

⁹³ Oltre che nell'*Apparato critico* a OP (pp. 1394-95), la poesia si legge nella sezione *Poesie abbandonate (1949-1961)* di TP2014.

⁹⁴ G. Raboni, *Figure nel parco; Bambino morto di fatica ecc.*, «Paragone», XVII, 192, febbraio 1966.

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

★ Claudio Lagomarsini, *Lais, épîtres et épigraphes en vers dans le cycle de Guiron le Courtois*, Paris, Classiques Garnier, 2015

Tra i cicli arturiani in prosa, com'è noto, il *Guiron le Courtois* è l'unico a non beneficiare di un'edizione critica integrale, risultando dunque per gran parte ancora inedito: da qualche tempo si adopera a porre rimedio a tale lacuna il «Gruppo Guiron», che nasce appunto con lo scopo di fornire l'edizione critica del ciclo nella sua interezza e che, sotto la direzione di Lino Leonardi e di Richard Trachsler e con la collaborazione di numerosi studiosi, ha già prodotto diversi, importanti studi insieme ad alcune edizioni parziali. Ultima, in ordine di tempo, quella curata da Claudio Lagomarsini per i tipi *Garnier Classic*, che tiene dietro all'edizione, ancora critica e ancora a sua cura, della Compilazione guironiana (secondo il titolo del curatore, «*Les aventures des Bruns*». «*Compilazione guironiana*» del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014).

Il denso volumetto uscito nel 2015 che qui interessa offre per la prima volta ai lettori in versione integrale e secondo criteri ricostruttivi l'edizione critica dei 30 testi in versi, non soltanto lirici, di cui è costellato il ciclo di Guiron. Dopo le opportune considerazioni preliminari sulla presenza di inserzioni in versi all'interno di altre prose arturiane, l'introduzione (pp. 13-68) analizza nel dettaglio quelle guironiane e la loro distribuzione nel ciclo, del quale, a beneficio del lettore non specialista, sono fornite anche le coordinate di base. La natura dei testi in questione afferisce a tipologie diverse: vi si trovano *lais* – sotto la cui etichetta vengono compresi due frammenti di canzone –, epistole in versi, 'scritture esposte' (epitaffi, epigrafi), ai quali va aggiunto quello che Lagomarsini identifica come un proverbio e che però risulta escluso dall'edizione (del distico si dà comunque la trascrizione in nota a p. 29) – non si rinuncia tuttavia a menzionare i casi di citazione indiretta di *lais* che, pure esclusi dal racconto, nella finzione narrativa sono attribuiti ai personaggi. Questi frammenti, spiega Lagomarsini, presentano spesso caratteristiche comuni a quelli del *Tristan en prose*, «le modèle pour les insertions de vers dans le roman en prose» (p. 27) – ciò che tra l'altro ne spiegherebbe l'alta concentrazione in zone del ciclo più direttamente implicate con quello (soprattutto, il *Roman de Meliadus* e la sua continuazione) – e non conoscono testimonianze extravaganti ulteriori all'infuori della narrazione in prosa che li ospita – fat-

to salvo il caso del Canzoniere d'Este che riporta 3 testi in versi (qui, VIII. A-B-C): non «de brefs fragments d'un plus long poème en vers» (p. 22, n. 2), secondo l'ipotesi di Bertoni, bensì composizioni estrapolate da un codice perduto del *Meliadus* riconducibile alla famiglia α dello stemma Morato. Tra le *Questiones générales* poste da questo singolare *corpus* testuale, e che dal fondamento ecdotico si riversano inevitabilmente in sede interpretativa, particolare attenzione è riservata al problema della paternità e della genesi delle inserzioni: se, cioè, l'autore della prosa coincida con quello dei versi ad essa afferenti, e se coincidano, in secondo luogo, i tempi dell'una e degli altri. L'assenza di attestazioni ulteriori dei versi al di fuori della cornice prosastica che li accoglie e la generale coerenza riscontrabile tra le parti farebbero propendere, secondo Lagomarsini, per una paternità comune e per una verosimile concomitanza di scrittura nella gran parte dei casi – anche perché, in qualche luogo, il passaggio dall'una all'altra parte è segnato da un'evidente e proprio palesata presa di coscienza da parte di chi scrive; qualche dubbio sulla comune gestazione delle parti rimane comunque a proposito di 3 inserzioni (I, X, XVI), che, a differenza delle altre, intrattengono legami piuttosto deboli con la narrazione (vd. pp. 22-23). Prima del *Classement des manuscrits* (venti i testimoni interessati, listati a pp. 42-43), che riconferma la sistemazione stemmatica della tradizione guironiana già elaborata da Morato e poi dallo stesso Lagomarsini, sono forniti gli opportuni ragguagli sulla *mise en texte* dei versi nei manoscritti e sulla metrica dei versi oggetto di studio.

I testi occupano il corpo centrale del volume, dove sono accompagnati da un apparato che registra gli errori e le varianti sostanziali, mentre quelle formali, notevoli per ragioni sintattiche, prosodiche o rimiche, sono raccolte in un'appendice separata immediatamente a seguirli. Le *Notes critiques*, infine, danno conto delle scelte ricostruttive operate, e contestualizzano i frammenti nella prosa in cui sono inseriti, rilevando di volta in volta i rapporti esistenti tra le due parti. Completa il volume un glossario, la bibliografia e un indice dei personaggi e dei luoghi notevoli citati.

[Alessia Valenti]

★ *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi e R. Brovia, Roma, Carocci, 2015

È quasi un *Thesaurus Petrarce* il volume curato da Luca Marcozzi e Romana Brovia per Carocci: *Lessico critico petrarchesco* il titolo scelto (preferito ad *Atlante tematico* e *lessico intellettuale*, tra gli altri, come si legge nella *Premessa*), con riferimento evidentemente non diretto alla terminologia tecnica del Petrarca critico; *Lessico* come *Lexicon*, piuttosto, appunto strumento predisposto a fini di studio e di consultazione, e che difatti individua subito il proprio pubblico nei «lettori che si accostano all'autore senza necessariamente averne una conoscenza pregressa» (p. 11; la dichiarazione è in realtà riferita ai *companions*, dei quali però il volume si propone come ideale complemento). *Lessico*, infine, che si definisce *critico*, «dal momento che l'impianto delle voci deriva da un'impostazione non meramente analitica o enciclopedica, ma da una modalità interpretativa». Lo scopo dichiarato dell'operazione è quello di «introdurre o rinnovare in Italia la tradizione angloamericana dei *companions*: non raccolte di saggi né propriamente enciclopedie, queste collezioni di riflessioni critiche ordinate per temi e dedicate ad aspetti significativi del pensiero, della fortuna, della ricezione di un autore, sono stati e

continuano a essere supporti indispensabili per generazioni di studenti e docenti di quel mondo accademico. [...] Il *Lessico critico petrarchesco* vorrebbe affiancarsi a queste importanti realizzazioni e completarle sotto il profilo interpretativo, ma a differenza della loro impostazione prevalentemente storica ha privilegiato una scansione che tenesse conto principalmente dei temi ricorrenti nell'opera di Petrarca e per lui fondamentali sotto [vari] profili» (p. 12). Sono 25 in totale le voci affrontate, in ordine alfabetico. Ai due curatori, Marcozzi e Brovia, spetta la responsabilità, rispettivamente, delle schede *Biblioteca*, *Tempo*, *Verità*, e *Città*, *Conoscenza*, *Mondo*; Enrico Fenzi ha curato la serie *Amicizia*, *Filosofia*, *Politica* e *Potere*; Sabrina Stroppa *Amore*, *Morte*, *Senectus*; Lorenzo Geri *Antichità*; Paolo Rigo si è occupato dei lemmi *Corpo* e *Peregrinatio*; Vinicio Pacca di *Fortuna*; Marco Ariani di *Immagine* e *Lis*; Andrea Torre ha scritto *Memoria*; Teresa Caligiure *Otium*; Philippe Guérin *Poesia*; Sonia Gentili *Solitudine*; Francisco Rico *Umanesimo* e Maria Cecilia Bertolani *Visione*. Ed è bene chiarire subito che la ricchezza dei riferimenti e delle proposte interpretative riversata in queste schede non permetterà qui che una ricognizione estremamente sommaria.

Gli estensori si sono trovati ad affrontare un compito non semplice: dispiegare in poche pagine (una dozzina a voce, in media) le potenzialità semantiche ed ermeneutiche di nuclei concettuali che nell'opera di Petrarca risultano fondanti e pervasivi (penso a voci come *Tempo*, *Conoscenza*, *Otium*, *Poesia*, *Amore*, *Fortuna*...), di schemi mentali che in quell'opera conoscono declinazioni e funzioni molteplici, e sui quali la riflessione dell'autore si esercita costantemente, non di rado dando luogo a realizzazioni al limite della contraddittorietà (*Città*, *Solitudine*, *Peregrinatio*), dispiegare, insomma, tutto questo risultava, come si capisce, assai complesso. Tanto più che il rischio implicito in un lavoro di questo tipo, che può contare su una bibliografia sterminata e sempre crescente, è quello di pervenire ad una rassegna potenzialmente infinita di rimandi intra e intertestuali dall'uno all'altro luogo dell'opera. Il risultato del lavoro è invece qualcosa di decisamente diverso: una mappa ragionata che, nel tenere in debita considerazione la tradizione degli studi disponibile sui singoli argomenti (ogni voce è seguita da un'essenziale bibliografia indicativa), propone al contempo originali percorsi di lettura e, indagando il peso specifico di un aspetto particolare nella prospettiva complessiva dell'opera di Petrarca, riesce anche a darne conto nel suo farsi, nel suo sviluppo, diciamo così, diacronico. La scelta di dare all'indagine tale impostazione si rivela in effetti particolarmente felice per Petrarca, attraversato, come si sa, da costanti di persistenza e di mutamento che male si colgono in un approccio monografico alle singole opere. Mirabilmente infatti, e pressoché in tutte le pagine del volume, se ne vedono dialogare gli scritti in tutta la loro estensione, dalle opere latine alle volgari – col vantaggio, probabilmente derivante dal pubblico individuato, che ai passi in latino viene sempre affiancata la traduzione italiana. «È evidente – spiega Marcozzi – che questo lessico avrebbe potuto comprendere molte altre voci diverse da queste o complementari ad esse»: del resto le possibilità spalancate dal testo petrarchesco rendono pressoché impossibile l'esauribilità di una ricerca fondata su questi presupposti. «La scelta [però] è stata lungamente meditata in direzione di un percorso coerente che potesse rispondere a un'idea fondamentale: quali fossero, cioè, i nuclei della riflessione petrarchesca [...] che hanno determinato un lascito maggiore». Si aggiunga, poi, che quelle presentate hanno spesso la caratteristica di essere non soltanto zone tematiche ampiamente frequentate da Petrarca (e spesso trascinanti l'una nell'altra), ma anche principi proprio strutturanti dei suoi scritti (è il caso, ad esempio, di *Lis*), oppure impalcature

concettuali complesse che ne innervano ed ispirano tutta quanta la produzione (*Amicitia, Filosofia, Verità...*).

Ne risulta una radiografia nitida, che ci restituisce un'idea completa e mai banale dello spessore letterario e umano di Petrarca. La contiguità esistente poi tra le voci e gli interessi dei vari curatori (certamente ricercata e che, considerata la caratura dei nomi coinvolti, non è possibile qui ripercorrere: basterà citare, a mo' di esempio, il taglio delle schede di Fenzi, da tempo impegnato su una linea interpretativa 'storica' e 'civile-politica' di Petrarca) fa sì che nel complesso la ricerca non ceda mai all'alibi di una semplificazione da manuale scolastico: contando anche su una ben soppesata scelta di temi, il volume ospita infatti pagine di assoluta finezza critica, in un procedimento che riesce a conciliare benissimo la prospettiva generale con l'attenzione al dato più minutamente formale. Tutte le voci si concludono con un paragrafo di affondo sui *Rerum Vulgarium Fragmenta* (alla norma deroga, senza bisogno di giustificazione, la sola scheda in *scriptio continua* di Rico), «ritenendo quest'opera più significativa di altre per una più ampia diffusione e una disseminazione di più lunga durata del pensiero di Petrarca; [...] punto di riferimento insostituibile della lirica europea per molti secoli e pietra di paragone continuativa dell'espressione e del pensiero di moltissimi poeti, fino al Novecento» (p. 11); e che sarà da leggere anche come una concessione alla consuetudine degli studi universitari, generalmente concentrati sulla produzione lirica in volgare di Petrarca. Per tutto quanto detto e per il molto che una recensione non riesce a dire, rimane da augurarsi che un supplemento a questo *Lessico* faccia presto la sua comparsa.

[Alessia Valenti]

★ 30 sonetti del Burchiello, a cura di G. Crimi, Viareggio, Edizioni Cinquemarzo, 2016

Dopo l'importante lavoro dedicato all'opera del Burchiello con *L'oscura lingua e il parlar sottile* (Manziana, Vecchiarelli, 2005), Giuseppe Crimi torna ad affrontare di petto, tramite un glossario ragionato, 30 sonetti del barbiere di Calimala (poco meno di un settimo del *corpus* trasmesso dalla *vulgata* quattrocentesca, costituita da 223 componimenti). Seppur ridotta, la silloge permette efficacemente di farsi un'idea delle molteplici maniere poetiche del Burchiello; lo studioso antologizza infatti (la scelta dei testi è stata compiuta da Daniele Poletti, direttore della collana [dia-foria, di cui i 30 sonetti del Burchiello costituiscono il quindicesimo volume, pubblicato col contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre) sonetti alla burchia, rime che fanno riferimento a episodi di cronaca, invettive, parodie, rime di corrispondenza, liriche farmacopeiche, rime glossolaliche, ecc. Il catalogo è questo (do la numerazione che i sonetti recano nell'edizione critica [Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2000] e quindi in quella commentata [Torino, Einaudi, 2004] per le cure di Michelangelo Zaccarello): III (*Se vuoi far l'arte dello 'ndovinare*), VI (*Cacio stillato et olio pagonazzo*), IX (*Quattordici staiora di penneccî*), XIV (*Un gioco d'aliossi in un mortito*), XVI (*Un carnaiuolo da uccellar a pesche*), XXII (*Cimatura di nugoli stillata*), XXVI (*Zucche scrignute e sguardo di ramarro*), XXX (*Labbra scoppiate e risa di bertuccia*), XXXVII (*La gloriosa fama di Davitti*), XXXVIII (*Tre fette di popone e duo di seta*), XXXIX (*Ghiere di cacio e bubbole salvatiche*), XLVIII (*Democrito, Germia e Cicerone*), LVIII (*Raggiunti andando*

al bagno un fra minore), LX (*Limatura di corna di lumaca*), LXVI (*Non è tanti babbion nel Mantovano*), LXX (*I' vidi presso a Parma in sun un uscio*), LXXXI (*Questi ch'andoron già a studiare Àtene*), XCIX (*A meza notte, quasi in sulla nona*), CIII (*Chi guarir presto delle gotte vuole*), CXV (*Rosel mie caro, o cherica apostolica*), CXIX (*Fior di berrana, se vuo' dire in rima*), CXXXIV (*Fanti di sala e fave di cucina*), CXXXIX (*Sanza trombetto e sanza tamburino*), CLI (*Guardare e merli sogliono e pagoni*), CLVII (*Un gottespilli ch'era pien d'ucchielli*), CLX (*Le pulce e le cimice e ' pidocchi*), CXCIII (*Molti poeti han già descritto Amore*), CXCVI (*Se ' tafani che tu hai alla cianfarda*), CCII (*Sabato Tessa ci fu mona sera*), CCXIX (*Posto mi son in cuor di non portare*); elenco da cui si potrà osservare come Crimi non escluda neppure testi di diversa autorialità (è il caso del sonetto CXCIII – che è qui il XXVII – dell'Orcagna).

Crimi introduce i sonetti con una premessa, *Introduzione* - «*quelle strane meraviglie del Burchiello*» (pp. 5-39), che, pure nella sua ragionevole brevità, scorta proficuamente il lettore nella storia della poesia burchiellesca e nelle precipue alterne fortune dell'opera del tonsore. Lo studioso ribadisce qui assunti più addentro indagati nel suo precedente lavoro di ricerca, riconfermando tutti quei punti fermi stabiliti a individuare un giusto approccio critico alla poesia di Domenico di Giovanni, come dei suoi epigoni. Il commentatore dei sonetti del Burchiello non può dunque accingersi a glosarne l'opera, che per troppo tempo è apparsa scaturire esclusivamente da una libera babilonia verbale, da una impenetrabile anarchia di idee, senza impegnarsi nella verifica di certi latenti richiami alla storia ora municipale ora a respiro più europeo di una Firenze quattrocentesca (non dimenticando le altre città di residenza del Burchiello: Siena e Roma), che è talvolta soggetto di questo presunto «canto del nulla». Il lettore critico del Burchiello dovrà fare i conti, più di quanto sospettarono, per un ampio lasso di tempo ancora nel secolo passato, i precedenti esegeti, con le numerose reminiscenze letterarie di cui si sostanziano i versi di questa poesia, echi non solo provenienti dai vari settori comici (dalla poesia, ma anche dalla prosa, soprattutto dalla novellistica), derivanti sibbene anche dalla tradizione lirica alta, qui talora parodiata nelle sue formule rituali, come dalle Scritture o dalla mitologia e dalla storia classica, greco-romana. Il commentatore del Burchiello dovrà quindi estendere la propria indagine anche a quel ricco patrimonio del folklore, della paremiologia, dell'aneddotica, che spesso aggalla sotto il velame di questi testi, la cui astrusità, lungi dallo scomparire – giacché ragione di molti di loro – tende sempre più a essere circoscritta ai sonetti davvero alla burchia.

E i casi che Crimi riporta sono tra i più chiarificatori tra i numerosi che potevano essere menzionati (oltretutto lo studioso, non limitandosi ai testi della propria antologia, porge davvero nell'*Introduzione* addizionali guide alla lettura); un esempio per tutti: tra i sonetti che evocano episodi storici, verificatisi anche in terre lontane, ma evidentemente aventi un'eco in Italia, *Battista Alberti, per saper son mosso* (LXXXVI) testimonia quella strage di cristiani perpetrata dai Turchi a Cipro tra il 1424 e il 1426, con culinario quanto sapido traslato dipinta come un «macco» (p. 11). Piace osservare come entro l'elenco delle proprie nuove proposte interpretative si dia altrettanto spazio ai rinvenimenti altrui, come per esempio all'ipotesi avanzata da Massimiliano Malavasi (*Burchiello a Roma e l'arca di Noè*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Arquaro Grazioli*, Roma, Aracne, 2002, pp. 239-58) circa il famoso sonetto *Nominativi fritti e mapamondi* (X), che andrà letto almeno parzialmente come la cronaca di una processione liturgica romana (pp. 9-10): una poesia a più livelli di decifrazione (linguistico, lettera-

rio, storico, ecc.) non può essere affrontata con un'analisi autosufficiente, se c'è infatti un campo dove i critici devono tra loro interloquire è proprio quello della polistratifica, nonché polisemica poesia del Burchiello. Anche l'identificazione di personaggi davvero esistiti permette di cogliere la comicità realistica di queste liriche spesso ascritte al puro *non-sense*; sempre nell'*Introduzione* per esempio Crimi ricorda quei personaggi della Firenze politica, che è la vera protagonista del sonetto *Bench'io mangi a Gaeta pan di Puccio* (CLIV), a cui già Vittorio Rossi dette un plausibile volto, riconoscimenti poi avvalorati dalle successive ricerche di Antonio Lanza; Crimi (pp. 12 e 43) riesce peraltro a chiudere qui il cerchio delle indagini, dando all'unico personaggio finora non riconosciuto, il «Morchia», identità anagrafica, riconoscendovi quel corazziere citato in una missiva di Alamanno Salviati del 17 febbraio 1429 che si legge nelle *Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Comune di Firenze* (a cura di C. Guasti, Firenze, Cellini, 1873, vol. III, p. 398). Così, l'esplorazione in ambito archivistico permette a Crimi di riconoscere in quell'arcana voce «minoccia» di XLIV, 9 – da Zaccarello 'sciolta' come un nome-parlante applicabile per antonomasia a una delle tante tipologie umane («una signora "mi-noccia"») – un vero e proprio antroponimo al tempo particolarmente usato a Siena (p. 14; lo studioso in nota non manca di ricordare anche il rinvio di Lanza alla Minoccia, moglie di Stricca, di *Pecorone* I, 1).

Vari anche i casi degli echi letterari già riferiti nell'*Introduzione*, come le tante tessere dantesche, soprattutto provenienti dalla *Commedia*, già largamente segnalate da Zaccarello nel commento, ma incrementate nel corso degli anni grazie agli spogli provenienti da altri saggi critici riservati al Burchiello dalla particolare angolatura dello studio delle fonti (come per esempio l'intervento di Danilo Poggioni, *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, «Studi di lessicografia italiana», XX, 2003, pp. 65-126), o ancora da recensioni dedicate all'edizione critica e al commento di Zaccarello, le due imprese capitali che hanno innescato nuove indagini su Domenico di Giovanni, recensioni che lungi dall'essere delle schede di segnalazione sono risultate occasioni per ragionare seriamente su *cruces* interpretative o questioni metodologiche (si pensi agli interventi di Mario Marti in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 2001, pp. 289-94, di Enrico Garavelli in «Neuphilologische Mitteilungen», CII/4, 2001, pp. 487-90, di Giuseppe Marrani in «Per leggere» VII, 2004, pp. 196-98, di Claudio Giunta in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VII, 2004, 1-2, pp. 451-76, di Luigi Spagnolo, in «La lingua italiana», II, 2006, pp. 162-74).

Dopo le essenziali, ma ben esemplificative considerazioni sui moduli di canto burchiellesco, nonché le conseguenti riflessioni sui metodi di ricerca e sui campi in cui condurre un'esplorazione utile a comprendere i più svariati fattori ispirativi (reali quanto letterari) di questa poesia, Crimi offre al lettore dei 30 sonetti una breve ma altrettanto efficace storia della fortuna del genere, molto legata alle contingenti opportunità promosse dalla stampa. Evidente il forte impatto ottenuto con la *princeps* del 1472, che lascia ricordi tangibili nella tradizione macaronica (Tifi Odasi, Teofilo Folengo, Evangelista Fossa), modulo praticato in un dominio letterario ben lontano dalla Firenze di Domenico di Giovanni (p. 21). Venezia è giustamente presentata come il centro di un massiccio rilancio di questa poesia nel Cinquecento, grazie alla promozione culturale di due toscani: Pietro Aretino e Anton Francesco Doni, quest'ultimo autore di un primo singolare commento alle rime burchiellesche uscito nel 1553 per Francesco Marcolini. Tra le attestazioni di fruizione dell'opera del Burchiello tramite

lo specifico strumento editoriale ed esegetico doniano, Crimi individua, con ottime argomentazioni, il caso di Giovan Paolo Lomazzo (pp. 24-25). Neppure il Seicento, che non poche censure riserva a tal genere poetico, si astiene dal parlare del Burchiello e dall'assumerlo magari a esempio negativo; la menzione che Federico Borromeo ne fa, come ricorda Crimi (p. 25), nel *De delectu ingeniorum*, accostando ai ghiribizzosi Burchiello e Trifone (Benci o Gabriele) l'irregolare Caravaggio, è prova quanto mai significativa dello spirito dei tempi. L'erudito Settecento torna a occuparsi più 'scientificamente' dei riboboli del barbiere, cavia proficua sul tavolo anatomico di una triade di linguaioli toscani, come il Manni, il Salvini e il Pauli (p. 28). L'edizione pseudo-londinese del 1757, forse dovuta ad Anton Maria Biscioni, riporta sugli scrittoi dei letterati le rime del Burchiello, lette e fruite da più angoli d'Italia nelle più varie modalità da altra terna di poeti: Gozzi, Alfieri, Parini (pp. 29-30). Circa l'Ottocento, secolo che mantiene vivo e il coinvolgimento per la maniera poetica e l'interesse per la lingua del Burchiello, il critico rimanda direttamente alla diligente schedatura di Michele Messina, già catalogante nell'introdurre i *Sonetti inediti* del poeta (Firenze, Olschki, 1952) i maggiori continuatori dei molteplici generi praticati dal barbiere (p. 31). Con intelligente attenzione comparatistica, propria di uno studioso giovane abituato a guardare giustamente oltre i letterari confini nazionali, Crimi si sofferma anche sulla ricezione del modello burchiellesco da parte di un poeta irlandese non altrimenti noto se non dalle iniziali, E.E.C., con cui si firma pubblicando nel 1820 su un numero di «The Dublin Magazine» *Thou'rt welcome once again, sweet Poesy*, ovvero un «sonnet a la Burchiello» (pp. 31 e 51). Così, se il critico non manca di annoverare casi di «celebrità» come un ancor eversivo Carducci degli *Juvenilia*, innalzante il gonfalone del barbiere contro i pedanti ne *Il Burchiello, ai linguaiuoli* (pp. 31-32), rintraccia anche prove finora ignorate come il sonetto burchiellesco con tanto di auto-commento di Damiano da Porto (pp. 31-32). Per il Novecento lo studioso si sofferma sull'anima avanguardistica del secolo e sulle inevitabili reazioni dei misoneisti, seguendo le diatribe letterarie che nascono intorno al duplice caso Burchiello-Mallarmé, a seguito dell'antologia realizzata da Eugenio Giovannetti, *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi* (Milano, Treves, 1923, ristampata poi da Garzanti nel 1940): l'introduzione del Giovannetti, *Il Burchiello e i burchielleschi*, nonché le recensioni e gli articoli che ne seguirono di Cecchi, Pancrazi, Ungaretti e Falqui, interventi condotti o a favore o a discredito del simbolista, accostato a Burchiello per quella che allora doveva apparire quale una maniera di fare poesia almeno parificabile nel confronto e nel giudizio, ci lasciano intendere tanto l'errato approccio ai versi del barbiere quanto l'ancora inadeguata penetrazione del dirompente sperimentalismo del Francese (pp. 33-36). Individuato in Toti Scialoja il poeta che maggiormente ha fatto sua la lezione del Burchiello nel Novecento, accostamento già proposto a suo tempo da Manganelli (pp. 37-38), Crimi riferisce anche di curiose rivisitazioni dell'opera del barbiere nel XX secolo: se Malipiero nel 1922 ne musica infatti quattro sonetti per voce di soprano accompagnata da pianoforte, nel 1940 Pietro Parigi e nel 1962 Mino Maccari ne illustrano altri componimenti (p. 36). Nel panorama attuale Crimi riconosce infine in Alessandro Bergonzoni, riportandone un significativo esempio da *Non ardo dal desiderio di diventare uomo finché posso essere anche donna bambino animale o cosa* (Milano, Bompiani, 2005), l'autore che più di ogni altro «si avvicina al poeta di Calimala, soprattutto per il tentativo di piegare la lingua verso accostamenti paradossali e fulminanti» (p. 39).

Venendo all'antologia, Crimi ripropone il testo fissato da Zaccarello nell'edizione

critica (quindi riutilizzato nell'edizione commentata Einaudi), adeguandone però la grafia a soluzioni moderne, come richiede il carattere più divulgativo della silloge. Vengono resi con grafia italiana i nessi latineggianti *ti* + voc. > *zi*; *ph* > *f*; *ct* > *t*; è eliminata l'*h* etimologica e paretimologica; la *y* dei grecismi è traslitterata in *i*. Pur non entrando nel merito dell'operazione compiuta da Antonio Lanza che, con l'allestimento dell'edizione de *Le poesie autentiche*, Roma, Aracne, 2010, ha inteso restituire a Domenico di Giovanni solo i testi ascrivibili alla penna del barbiere, Crimi ne recupera una resa a testo per il sonetto LXX, 19-20: «Fuoco m'hai dà rosso, / frangiglion, che cacà avestù un osso!» (Zaccarello lascia a testo «Fuoco madia rosso, / frangiglion...», ipotizzando che «madia» possa essere decifrato come un 'm'adia', ossia 'm'abbia', deprecativo), soluzione che Lanza adotta sposando a pieno la congettura postulata già da Spagnolo nel recensire il commento zaccarelliano (p. 166), anche se in luogo di «frangiglion» pone a testo «farciglion» ('minchione'), per cui vedi oltre. Altre minime variazioni sul testo sono rappresentate dall'uso di alcune maiuscole o viceversa da minuscole: le prime sono impiegate soprattutto per specificare incontrovertibilmente l'accezione toponimica di alcune espressioni (è il caso per esempio del «San Gennaio» di XXX, 2, o del «San Godenzo» di XCIX, 7), le seconde per indicare il valore di nome comune e non di nome proprio o soprannome (come per il «babbuasso» di CXCVI, 16, ipotesi già avanzata da Marti sempre nel recensire l'edizione critica di Zaccarello, p. 290). Se fenomeni di anisosillabismo sono giustamente tollerati e conservati dallo studioso, Crimi non manca comunque nella *Nota al testo* (p. 57) di segnalare i casi di ipermetria (6 entro i 30 sonetti antologizzati). Credo poi che sempre dalla recensione di Spagnolo (p. 173) Crimi metta a frutto la giusta proposta di accentare il 'latinorum' di XLVIII, 2-3, 6-7 (anche Lanza nella sua edizione evidenzia gli accenti delle parti latine, ma con diverse soluzioni), nonché impieghi tutte le dieresi aggiuntive segnalate sempre dallo studioso (p. 172), relativamente ai sonetti qui pubblicati.

Pur non riproducendo le rubriche, alcune notizie di rilievo derivanti da queste circa la paternità dei sonetti o il loro destinatario sono date in calce ai componimenti relativi, insieme ad altre minime informazioni (pòrte dallo studioso o tratte da altri lavori critici) sull'occasione di scrittura, o sulla tipologia del sonetto (come per esempio per il sonetto LXX, di cui si ricorda la datazione, 1431-1433, ipotizzata da Lanza, dato l'accenno alla discesa in Italia dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo [v. 12], o per il sonetto LXXXI, antipedantesco e rievocante i temi del poemetto in terza rima dello Za, *Lo studio d'Atene*). Nello spirito di questo apprezzabile servizio reso al lettore, sarebbe forse convenuto anche segnalare che i sonetti CXV e CXIX, qui posti uno di seguito all'altro (sono il XX e il XXI), fanno entrambi parte della tenzone con Rosello Roselli, che si dispiega su più componimenti (CIX-CXXIII; come ha ipotizzato Claudio Giunta [*Premesse per un commento alle tenzoni di Burchiello*, in *La fantasia fuor de' confini*. Atti del convegno, Firenze 26 novembre 1999, a cura di M. Zaccarello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 75-100, in part. pp. 77-78] non di un'unica tenzone ma verosimilmente di vari scambi a più riprese si tratta), perché oltre a smarrire la loro ragione d'essere, così privati di una specifica carta d'identità, i sonetti si acquattano, perdendosi fra gli altri, tanto che per una combinazione del caso un lettore meno esperto potrebbe anche cadere nell'errore di vedere in quel «maestro di cazuola», vero 'capomastro' (seppure, come avverte giustamente Zaccarello, non sia da escludere un «potenziale equivoco paretimologico») di CXXXIV, 3 (componimento che tien dietro, come XXIII di questa silloge, al CXIX), un'allusione all'inutile

quanto stupida *quête* del Baiardino, impegnato a cercar «cazuole» ('girini'), lungo il Mugnone (CXIX, 16), laddove i due sonetti non hanno legame alcuno fra di loro.

Come già detto, la silloge non è accompagnata da un commento, bensì da un *Glossario ragionato* (pp. 77-98), che associato alla prima parte dell'*Introduzione*, nonché alla *Nota al testo*, da cui provengono altre importanti notizie, si dimostra davvero strumento adeguato a rivedere o a integrare numerose voci dei 30 sonetti in questione. Certo se il lettore parte dalla presunzione di comprendere interamente (o almeno nell'avvicinarsi dei suoi *tableaux*) il senso di un componimento col solo ausilio del glossario si troverà in difficoltà nell'individuare tutte le possibili *juncturae* che collegano, attraverso passaggi logici o paradossali, tramite catene linguistiche all'insegna della sinonimia, o dell'antinomia, ecc., i micro-racconti da cui sono costituiti i sonetti. Il glossario presuppone infatti non solo di essere letto con alla mano il commento di Zaccarello (e per alcune interpretazioni dissimili col commento di Lanza), ma richiede pure che talune delle nuove decifrazioni, offerte, secondo la necessaria concisione, *sub voce*, siano di volta in volta inquadrare in quella più ampia trattazione che Crimi ha dedicato loro ne *L'oscura lingua e il parlar sottile*. Detto ciò, non possiamo che lodare questo perspicace strumento supplementare, riconoscendovi una ben reattiva risposta alla questione avanzata da Giunta, che nel recensire il commento zaccarelliano ha acutamente osservato come tale poesia necessiti di un «commento da linguisti e da filologi piuttosto che da letterati» (p. 465). Il glossario di Crimi è approccio che onora infatti sicuramente l'istanza di un'indagine linguistica, non solo aggiustando spesso il tiro sul significato di alcuni termini, ma anche allegando molte testimonianze provenienti da testi non necessariamente letterari (Crimi ha grande esperienza d'altronde in campi come la paremiologia e la teratologia), utili a far luce sui tanti soggetti da quadretti alla Pireico di questa poesia. Di seguito entrerà nel merito di alcune nuove proposte, per rilevarne l'intelligenza critica, sempre improntata a giusta cautela, nonché caratterizzata da una rispettosa considerazione degli altrui differenti giudizi.

Partendo dalle semplici chiose destinate a spiegare voci non di immediato intendimento, mi sembra opportuno per esempio dare una definizione come fa Crimi per il «cacchioni» di CLI, 5, «vermicciattolo» (già Lanza chiosa «[le uova degli] insetti»), glossa che non trovo nel commento di Zaccarello e che invece mi parrebbe necessario corredo per un termine ormai non più comprensibile. Viceversa forse per una voce probabilmente deformata, per la quale lo studioso non ha una propria soluzione, sarebbe convenuto dare almeno l'ipotesica proposta di Zaccarello: mi riferisco alla «bistriccola» di CXXXIV, 16, che non trovo nel glossario e che è per il precedente commentatore «voce di significato oscuro, forse da avvicinare a bistraccola 'arnese a forma di scala'» (mi chiedo se però non possa essere invece più semplicemente deformazione di 'bistecca' – magari a partire dalla forma germanica – giacché nel passo si parla di «carne di bistriccola»). Condivisibile anche la differente illustrazione del «cannaio» di XXX, 3, da Zaccarello così chiosato: «armadietto, appesantito dagli utensili», che invece Crimi descrive in termini più tecnici come «arnese per i gomitoli» (secondo quella definizione che già la Crusca dava del termine nella sua III edizione); come mi pare altrettanto da approvare il possibile figurato senso osceno ('pene') che Crimi individua nell'oggetto, poiché se troppo spesso si tende a dare a queste varie masserizie, come agli animali e ai vegetali che popolano il cosmo burchiellesco, metaforica valenza sessuale, l'ubicazione della scena e l'azione riferita nel distico finale della prima quartina («Labbra scoppiate e risa di bertuccia / e dieci testimon da San Gennaio /

han fatto sì 'ngrandire un mio cannaio / ch'andando a letto meco ognor si cruccia») mi sembrano davvero poter alludere quanto meno a certa preliminare fisiologia maschile (se non pure, giusta il 'crucciarsi', ossia il 'piangere', del «cannaio», all'esito conclusivo; ben altra soluzione, in chiave tutta sessuale, propone Lanza, riconoscendo invece nel «cannaio» il 'sedere' 'ingrandito' dai suddetti «testimon da San Gennaio», fuor di metafora identificati coi 'peni', secondo il solito abusato Jean Toscan).

Altra tipologia di problema è rappresentata da voci o espressioni che, pur non esigenti una spiegazione linguistica, richiedono comunque di essere chiarite nel loro portato semantico, espressioni dove anche l'inserimento o meno di una virgola, o di una congiunzione, entro una *enumeratio*, può fare la debita differenza a chiarire la natura sintattica, nonché semantica degli elementi che la compongono. È il caso per esempio del IX sonetto, testo precedente nei distici iniziali di fronte e sirma secondo una tipica elencazione dove si possono rintracciare delle connessioni se non propriamente logiche, per similitudini materiali. Zaccarello considera il v. 9 costituito da due sintagmi distribuiti simmetricamente (sost. + agg.), ognuno costituente un emistichio: «Fichi aquilini e succiole ghiacciuole» (v. 9). Crimi concorda con Zaccarello, chiosando «aquilini» «'dell'aquila' (agg.)»; lo studioso per correttezza ricorda però anche la diversa interpretazione di Lanza, per il quale anche «aquilini» sarebbe un sostantivo (si tratterebbe di 'monete'), risultando dunque il secondo elemento di una quartina nominale, poiché, sempre secondo Lanza, anche «ghiacciuole» sarebbe non un aggettivo da riferire alle «succiole» bensì un ultimo sostantivo: ossia '[pere] ghiacciuole'. Credo che l'interpretazione Zaccarello-Crimi sia invece quella da accogliere e non solo data la forte correlazione tra i due sintagmi, i cui soggetti sono due frutti di diversa stagionalità («ghiacciuole» indicherebbe tanto per Zaccarello quanto per Crimi la natura invernale delle «succiole», 'castagne bollite'), collegati tramite una debita congiunzione coordinativa copulativa positiva (non avendo questa singola congiunzione, entro la quaterna presupposta da Lanza, ruolo e posizione sintattica adeguati, lo studioso 'risolve' il tutto con una diversa scansione dell'*enumeratio* nominale, contenente una seconda congiunzione: «Fichi, aquilini e succiol' e ghiacciuole»). L'attributo dei «fichi», «aquilini», per il quale giustamente Crimi chiama in causa il rapace maggiore (Zaccarello non offre invece al riguardo una spiegazione, per un aggettivo che è sì chiaro, ma la cui valenza, se espressa, permette a un lettore curioso di provare a dare una risposta a tale natura 'uccellina', anzi 'uccellaccia' dei frutti), ha a mio parere una sua motivazione. Proporrei di leggere il sintagma costruito su una associazione antitetica: è vero che, come osserva Lanza, non si trovano in natura i fichi aquilini (cheché nel suo *Vocabolario milanese-italiano* Cherubini li inserisca per ultimi in un lungo elenco di fichi reali – asinacci, a listre, badaloni, bottai, faraoni, cani, ecc. – ma citando appunto l'unica occorrenza burchiellesca che non fa testo per asserire l'esistenza dei suddetti), cionondimeno dei fichi colombi si possono degustar le polpe.

E non manca neppure il caso di una proposta come quella avanzata dallo studioso per l'«olio pagonazzo» di VI, 1, che non persuadendomi fino in fondo, data la diversa acuta osservazione di Zaccarello sulle corrispondenze rovesciate dei due sintagmi di cui si comporrebbe l'incipit del sonetto, «Cacio stillato et olio pagonazzo» – «Probabilmente si tratta di una delle frequenti inversioni (cfr. CCII): cacio pagonazzo (di colore bruno, forse 'affumicato') e olio distillato» –, finisce invece per farsi apprezzare, anche se forse non tanto nella sua funzione di annotazione lessicale, quanto come giusta imbeccata per intendere la struttura retorico-semantica del verso. Crimi al riguardo (e l'av-

verbio testimonia la sua titubanza a rifiutare l'indubbiamente sottile rilievo di Zaccarello circa i presunti rapporti invertiti dei due elementi sintagmatici) glossa: «forse l'olio violato», accompagnando la nota con un'occorrenza della voce tecnica (si tratterebbe propriamente di un ritrovato erboristico usato a fini farmaceutici) ne *'La sanità del corpo'. Volgarizzamento del 'Régime du corps' di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, a cura di R. Baldini, «Studi di lessicografia italiana», XV, 1998, p. 102. Provverei invece a identificare tale sostanza con altro olio specifico, di cui trovo più tarda testimonianza in *Della magia naturale del sig. Giovan Battista della Porta linceo napoletano libri XX tradotti di latino in volgare*, esattamente nel X libro dedicato al «cavare le essenze et estratti delle cose» (*Distillat, distillata ad fastigia virium sustolit* questo il titolo nella prima versione latina dell'opera, *Magiae Naturalis libri XX*, che è del 1584), dove si parla (nel capitolo XXI, *Separare gli elementi del metallo - De separatione elementorum*) proprio di «olio [...] di color pavonazzo o rosso» (p. 481, cito dalla stampa napoletana del 1611, per i tipi di Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale). Se restituiamo, come già propone Crimi, al secondo sostantivo il suo aggettivo tecnico, abbiamo la possibilità di comprendere l'altrettanto retto abbinamento del primo sintagma: il «cacio stillato» (che sarà nella realtà un formaggio conservato nell'olio e da questo appunto «stillato» ossia semplicemente 'scolato' per essere mangiato) ha, a mio giudizio, ragione d'esistere con l'«olio pagonazzo» secondo un rapporto forse non chiasmico, ma giocato sul divertito richiamo a ben altri procedimenti tecnici (allusi per descrivere invece una semplice operazione di cucina), giacché l'«olio [...] di color pavonazzo o rosso» (nell'opera latina si parla di «oleum [...] spadicei coloris aut rubei», p. 426, cito dalla stampa uscita nel 1650, «Rothomagi, Sumptibus Ioannis Berthelin, Bibliopolae») è appunto ricordato dal della Porta come componente essenziale nella 'distillazione' o meglio separazione degli elementi del metallo.

Crimi, che, oltre a muoversi con competenza nell'ambito delle investigazioni linguistiche, mette pure a frutto la propria formazione letteraria, impiega il glossario anche a suffragare con ulteriori rimandi, mai superflui, significati di termini singoli o di locuzioni. Enumero qui solo alcuni casi: per il «besso» di XVI, 16, il richiamo primamente verbale a Cenne da la Chitarra, *Di novembre vi metto en un gran stagno* 13 e a Bocaccio, *Dec.* VII, 3, 29 e VII, 10, 7, con annesso rimando, circa il motivo (la tradizionale stupidità dei Senesi così bollati dai Fiorentini), anche a *Inf.* XXIX 121-122; per il «cintonchio» di XXII, 8 il rinvio al *Pataffio* IV, 73; già nella *Nota al testo* circa l'accezione di «frangiglion», ossia 'francese', di LXX, 20, Crimi aggiunge alla prova quattrocentesca (il sonetto *Con un Cappel pien d'occhi di Pavoni* 5), recuperata da Spagnolo nella sua recensione (p. 166), altre due testimonianze: il *Diario d'anonimo fiorentino dall'anno 1358 all'anno 1389* (a cura di A. Gherardi, in *Documenti di storia italiana*, vol. VI, *Cronache dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Cellini, 1876, p. 455) e la *Macarronea contra Macarroneam Bassani* 136-138 di Gian Giorgio Alione (a cura di M. Chiesa, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1982, p. 49 e *Glossario*, p. 138). Così per quella «gente di scarriera» («persone di malaffare, vagabondi») di VI, 6, Crimi riporta attestazioni nella *Rappresentazione di Sant'Ignazio* (in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XV*, a cura di A. D'Ancona, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. II, p. 52) e nelle *Rime* di Francesco D'Altobianco Alberti, CXI, 62 (ora a cura di A. Decaria, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2008). Analogamente per la voce settoriale «staffetta» di CXXXIX, 2 (quarto elemento di una serie di strumenti musicali, già identificato da Zaccarello, che esclude l'accezione di 'messo a cavallo' non attestata secondo il GDLI prima del 1515),

Crimi, oltre a parlare più specificamente di «triangolo metallico», cita a riprova Lazzaro da Padova, *Fresco mie caro, qui tra mille lucciole* 14. Tecnico anche il verbo di CLI, 13: «trugiolo la chioma di Sansone», che serve a svilire il tragico episodio di *Ido* 16, 15-21 nella scena di una tosatura di pecora. Se Zaccarello interpretando il verbo come «'truciolare, piallare'» è costretto a parlare di uso «fig. per 'rapare a zero'», Crimi ha buon gioco a ricordare la testimonianza di un passo del *Viaggio in Terrasanta* di Leonardo Frescobaldi (citato s.v. *trugiolare* in GDLI), dove è chiara l'accezione del 'tosare la lana del bestiame', già recuperata da Clemente Merlo in *Ital. 'matrugiare' e truciolo*, «*Italica*», XXVI, 1949, pp. 62-63, significato tecnico che posso riconfermare con l'occorrenza in un capitolo burlesco del Bronzino, *La Pace* 40-42, dove l'immagine figurata rimanda analogamente a una tosatura di vello animale: «Mentre che voi vi date e fate stima / vincer la pelle con tutta la lana, / un altro in pace la trugiola e cima» (Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988).

Certa abbondanza di testimonianze, che documentano il valore o diretto o metaforico di un termine come di un'espressione, non disturba la messa a fuoco del problema interpretativo, anche perché lo studioso sa dare un ordine di priorità alle prove, come accade per esempio nella nota alla voce «lepere», ricorrente nell'intimazione chiara alla lettera e, dato il contesto, chiara anche nel messaggio metaforico, di CXV, 9: «Lassa i capretti e piglia delle leperi» (consiglio rivolto dal barbiere a Rosello Roselli, «cherica apostolica» attratta da 'diaboliche fornizzazioni'). Di contro a Zaccarello che si limita a illustrare la precedente metafora culinario-venatoria – quei «capretti» che il commentatore identifica coi «sodomiti passivi» (ma giusto rilievo mi sembra quello di Crimi che osserva anche la 'giovinezza' di tale 'carne') –, lo studioso accompagna pure le lepri con la loro debita glossa, non tuttavia semplicemente riferendo che saranno da identificare, come si evince manifestamente dal contesto, con le 'donne' (in ciò facendo tesoro dell'annotazione di Raffaele Nigro in *Burchiello e burleschi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002 e quindi di Lanza), ma elencando pure una serie di utili testimonianze. Entro tale lista Crimi porge, a ragione, per prima l'esplicita e intenzionale reminiscenza della doppia metafora burchiellesca che si ritrova in uno dei sonetti di Matteo Franco, il quale analogamente la impiega per raccomandare al Pulci di lasciar perdere viziose abitudini e dedicarsi piuttosto a rapporti eterosessuali (III, 14: «lascia i capretti e piglia delle lepri» da *Il 'libro' dei sonetti*, p. 17). Quindi lo studioso riporta un luogo da *La buca di Montemorello* dello Za, che comunque documenta il valore traslato della lepre-«preda sessuale» «E viddivi un piccin di buon colore / c'ha preso assai lepron perc'ha saputo» (I, 332-333), e solo infine Crimi rammenta che già in *Dt* 14, 7 questo animale è emblema di «omosessualità, pederastia, effeminatezza», menzionando insieme il rinvio che nel proprio dizionario Boggione e Casalegno fanno a un passo del cariano *Commento di Ser Agresto*, dove la lepre indicherebbe l'omosessuale che ha pure rapporti eterosessuali. La schedatura in tal modo ordinata (Crimi appare in questo caso rivedere il proprio giudizio espresso ne *L'oscura lingua*, sulla base soprattutto della nota di Lanza) permette nel contempo sì di apprezzare, grazie all'icastica ripresa del Franco, la qui indubbia valenza metaforica delle «leperi»-«donne» (aggiungerei come ulteriore prova di questa accezione un passo del laschiano *Capitolo in lode della salsiccia* 31-33: «Alcuni son di giuditii più retti, / che lasciando le lepri a Martiale, / bramon vitella, castrati, e capretti» [cito il testo da *Ludi esgetici I*, Testi proposti da D. Romei, M. Plaisance, F. Pignatti, con una premessa di P.

Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005], dove le lepri, oggetto di un antitetico confronto con Ganimede in un epigramma di Marziale [I, 7], sono qui contrapposte ad altri animali che da queste si distinguono chiaramente per genere maschile e/o per più tenera età), ma anche di comprendere come il linguaggio burlesco non possa essere appiattito a un repertorio decrittabile con alla mano un rigido cifrario.

Così convincenti appaiono tutte quelle aggiunte ai numerosi richiami letterari ora a miti classici ora a memorie bibliche, ora a leggende mediolatine ora all'epopea romana, già individuati da Zaccarello, echi che emergono all'improvviso, tramite nessi logici o verbali. Due esempi per tutti, testimoni e di come la fantasia del Burchiello e dei suoi epigoni viva anche di una iconografia del sacro che per un uomo del tempo è visione quotidiana e come i racconti vetero- e neotestamentari agiscano dietro i processi creativi del poeta con la loro paradigmatica forza di ammaestramenti impartiti dal pulpito. Per l'«asino smarrito» che trasporta un carico multiforme, composto da un gioco d'alioffi, pedine degli scacchi, dalla regina di Saba e Salomone, ecc., di XIV, 5, giusta la presenza dei due personaggi biblici, Crimi avanza prudentemente (ma direi persuasivamente) una possibile reminiscenza da *Ex* 23, 4. Al «bue che cadeva svolazzando» di CLX, 12, Crimi associa fondatamente la tradizionale iconografia di san Luca – immagine, se ben consideriamo, dotata di per sé di una *vis* paradossale davvero notevole –, peraltro osservando come tale *adynaton* sia un motivo ricorrente nell'aneddotica e nella novellistica (Crimi cita al proposito dagli *Acta sanctorum Bollandiana* un curioso episodio con a protagonista Tommaso d'Aquino).

Agendo spesso dietro le note essenziali del glossario le numerose acquisizioni, pervenute dalle indagini archivistiche o risultate dalle investigazioni di varie fonti scritte, ricerche condotte nel precedente lavoro critico, è chiaro, come già detto, che un lettore interessato a conoscere in maniera più approfondita motivi e prove di queste conclusioni li ritroverà ne *L'oscura lingua e il parlar sottile*. Ancor più scontato che un lettore, scorrendo l'*Indice dei nomi* (pp. 99–100), dove personaggi reali sono registrati, come richiede uno strumento del genere, con minimi dati anagrafici, consulti l'ampio studio che sta alle spalle della piccola silloge. Le spiegazioni e le testimonianze per cui per esempio Crimi riconosce, direi a ragione, nel «ser Zombino» di CXXXIX, 4 e 17, Sozomeno da Pistoia, le recupereremo dunque ne *L'oscura lingua*, pp. 295–96. Anche l'indice dei nomi porge tuttavia talvolta quel sottile dettaglio in più, che riesce a chiarire certe strategie verbali del testo. Solo un esempio fra i tre simili casi che ritrovo, per chiudere una recensione la quale, nella sua ampiezza (ne è causa il consenso al lavoro di Crimi e la curiosità che sempre suscita la poesia del Burchiello) trascorre l'«aurea misura» delle schedule ormai suggerite dai disciplinari ed ispirate da quella contagiosa malavoglia, serpeggiante fra i critici, a leggere approfonditamente gli studi altrui per parlarne con cognizione (le recensioni, si sa, non contano nella valutazione della ricerca). Nella concisa ma esplicitiva voce di indicizzazione del toponimo «Altopascio» (CXXXIV, 2), Crimi oltre a riferire l'ubicazione, «località nei pressi di Lucca», aggiunge «qui intesa anche come 'alto passo'» (Lanza già individua a sua volta uno scherzoso riferimento all'«alto passo» di *Inf.* II 12), giustamente rilevando il latente gioco lessicale stimolato dal nome interagente con la raffigurazione degli «iscalzi» dei due versi d'attacco: «Fanti di sala e fave di cucina / in Altopascio mai non porton suola». Mi chiedo allora, proprio per rafforzare l'idea che la scelta del toponimo sia intenzionalmente compiuta dal barbitonsore, se Altopascio, oltre a entrare in gioco per un processo di deformazione lessicale, non sia anche propriamente chiamato in causa a ri-

cordare l'usanza del luogo, essendo Altopascio sede di un importante ospedale per pellegrini. L'accostamento (indubbiamente bizzarro e tuttavia anch'esso indotto, come osserva già Zaccarello, dal passaggio per polarizzazione dal primo al secondo genitivo) tra «Fanti di sala» e «fave di cucina», che sono soggetti scalzi per motivi diversi (le seconde, suggerisce sempre Zaccarello, per traslato, in quanto prive della fetta di pane su cui solitamente era servita la zuppa di fave), potrebbe forse richiamare agli occhi dei lettori dell'epoca una nota 'cartolina' locale: ad Altopascio tutti (persino i nobili fanti di sala) *nudis pedibus ambulabant*.

[Francesca Latini]

★ Matteo Maria Boiardo, *Pastorale. Carte de Triumphi*, a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, «Centro Studi Matteo Maria Boiardo», Novara, Interlinea, 2015

Tanto le tenebre e l'oblio avevano ricoperta l'opera bucolica, in particolare quella in volgare, di Matteo Maria Boiardo poco dopo la sua parca diffusione manoscritta, quanto la luce e l'interesse vi si sono rivolte soprattutto nel millennio corrente, dopo che importanti ma sporadici riflettori erano stati puntati sulla sua collezione di egloghe nel primo ventennio del XIX secolo, e ancora in quello successivo (si veda la «Tavola delle edizioni» alle pp. 53-54 della *Nota al testo*).

Il 'gran club' bucolico italiano della fine del Quattrocento pare abbia ripreso davvero vitalità nell'altrettanto ampio e attivo club dei critici ora in servizio, almeno a giudicare dal moltiplicarsi di edizioni e di studi sul *best seller* dell'epoca: ma se godono di buona salute quelli sull'*Arcadia* del Sannazaro, ottimo si può dire lo stato generale dei lavori sulle opere del conte di Scandiano, e in particolare proprio sul fronte pastorale. Difatti, dopo l'edizione a quattro mani delle egloghe (Stefano Carrai e Marina Riccucci) per la «Fondazione Bembo», 2005, a distanza di dieci anni arriva ora quella di Cristina Montagnani nel IX volume delle «Opere di Matteo Maria Boiardo» per i tipi del «Centro Studi Matteo Maria Boiardo» (equivalente a una edizione nazionale), il cui piano era stato inaugurato nel 2010 dalla prima serie bucolica latina (*Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, a cura di Stefano Carrai, che delle egloghe latine ripropose il testo già edito per Antenore nel 1996 ma corredato del suo apparato critico).

La scelta di non riprodurre nella nuova edizione il testo stampato nel pregevole volumetto Guanda è dovuta *in primis* al diverso testimone preso a riferimento, ovvero quel manoscritto scoperto nel 1735 dallo stampatore modenese Bartolomeo Soliani, che non pervenne poi a darne in luce il testo, e sulla base del quale quasi un secolo dopo era stata condotta la *princeps* (edizione Venturi, 1820, dove per motivi censori fu omessa la troppo *osée* egloga VI: e su questa edizione c'è un importante studio di William Spaggiari, *Alle soglie del restauro panizziano: gli studi boiardeschi di Giambattista Venturi in Boiardo e il mondo estense*, Padova, Antenore, 1998, pp. 1021-54): manoscritto poi scomparso fino al 1993 quando fu riscoperto da Luciana Pedroia e Giovanni Pozzi in una collezione privata (Colombi Marazzi: dichiarata solo da Carrai-Riccucci) a Lugano (Lu). Difatti Pier Vincenzo Mengaldo aveva stampato il testo per la collana degli «Scrittori d'Italia» sulla base dell'altro manoscritto di fine Quattrocento (B = Milano, Biblioteca Braidense, AG.XI.9, ex AN.XIII.32: già utilizzato nella prima riproduzione parziale dell'opera a cura di Luigi Lamberti ai primi dell'Ottocento su vari numeri del-

la rivista «Il Poligrafo» da lui diretta), ricostruendo la lezione di Lu tramite alcune copie fra cui il *descriptus* L (codice Ashburn. 1252 della Biblioteca Laurenziana): e di nuovo il testo Mengaldo fu riprodotto da Carrai-Riccucci, utilizzando però il Lu ritrovato per l'emendazione di 12 luoghi di B. Ma Cristina Montagnani più risolutamente – e in accordo anche coi suggerimenti di Michelangelo Zaccarello già recensore dell'edizione Guanda («Lingua e stile», XLIII, 2008, pp. 143-54) – pone alla base del suo testo proprio Lu e viceversa emenda in pochi luoghi con B, giudicato *descriptus* di Lu già dal Venturi, e con un altro manoscritto parziale, il Marciano It.Z.60 (= 4752) recante la prima egloga con interessanti varianti sostanziali (due delle quali accolte a testo: le lezioni di M rilevanti dal punto di vista stemmatico sono rese in apparato col carattere grassetto): al codice, che è importante collettore di poesia bucolica quattrocentesca, fra cui compaiono anche le prime dieci egloghe dell'*Arcadia* in una redazione più antica rispetto a quella testimoniata dagli altri manoscritti e poi dalla *princeps* e in un ordine diverso da quello del prosimetro, è dedicato, seguendo le indicazioni di Mengaldo circa il rilievo di testimone d'eccezione di redazioni primitive nella sua *Nota al testo* (p. 437), uno studio fondamentale di Marina Riccucci, *Una silloge bucolica quattrocentesca. Per la storia del codice Marciano 4752*, «Rinascimento», XXXIX, 1999, pp. 371-408.

Si torna, dunque, al testo stampato quasi integralmente dal suo primo editore (col quale se si concorda con la posizione stemmatica del codice, si diverge nel giudizio di *mediocrità*: per la Montagnani il codice è sì una copia, ma nient'affatto mediocre), dopo però una *recensio* attenta di tutti i testimoni conosciuti e la proposta di un doppio stemma in sostanza equivalente nei suoi rami bassi (p. 52): rimane nell'incertezza solo la collocazione del Marciano, che documenta una circolazione extravagante solo della prima egloga (cc. 74v-78r: con attribuzione allo zio del poeta, Tito Vespasiano Strozzi, già autore bucolico), di cui non si scioglie la possibile indipendenza dallo *scriptorium* boiardo: resta senz'altro il fatto che l'edizione si arricchisce di una *varia lectio*, una parte della quale molto probabilmente d'autore, davvero interessante. Collaterali sono infine due manoscritti: A, un perduto codice segnalato da Antonio Altamura con la sola egloga IX pervenuto a Napoli (e la testimonianza di questo percorso è molto importante perché allarga notevolmente i pur minimi confini della diffusione dell'opera) e R, manoscritto allestito da vari membri della famiglia di Grapelino Grapella, che riporta per la mano di Bernardino due terzine molto scorrette delle prime due egloghe.

Un serrato ragionamento sempre nella *Nota al testo* dimostra, direi in maniera definitiva, l'intuizione del Venturi della secondarietà del ms. B (si veda in particolare alla p. 45 il rilievo del cambio del *ductus* e di qualche particolarità grafica che B recepisce esattamente senza alcuna traccia dell'interruzione di Lu): B, si è detto, è comunque utilizzato per emendare i pochi errori singolari di Lu, ma nell'apparato si documentano comunque le varianti adiafore e, direi per un eccesso di scrupolosità, anche gli errori suoi propri già presentati in elenco alla p. 41 della *Nota al testo*. Tutti gli emendamenti sono collocati come di prassi nella fascia dell'apparato a sinistra della quadra chiusa; a destra la lezione scorretta con le sigle dei manoscritti che la portano: sigle elencate, credo, in ordine alfabetico, dato che il *descriptus* B è sistematicamente anteposto al suo antigrafo Lu (personalmente avrei preferito l'ordine inverso). L'evoluzione genetica testimoniata dalle numerose correzioni sovrapposte al testo di base, come le altrettanto numerose su B, è restituita con la preposizione semplice *da* corsivata senza inutili ripetizioni della modalità correttoria già fornite nella descrizione all'inizio della *Nota al testo*, finalmente costruendo un apparato estremamente semplice e funzionale.

In pratica, però, l'accurata indagine filologica dà come ricaduta a livello sostanziale lo stesso testo di Carrai-Riccucci ('invertendo i fattori il risultato non cambia...'), di cui si accettano 11 dei 12 emendamenti al testo Mengaldo; fa eccezione a IV 10 *Glautia* reso col grafema *ti* invece dei precedenti *Glaucia* (Carrai-Riccucci come già Solerti e Zottoli) e *Glauzia* (Mengaldo); d'altronde il nome di questa misteriosa ninfa è decisamente importante, dato che compare in tutto il Quattrocento, come segnalato dalla Montagnani, oltre che in questa opera anche due volte nelle rime del Tebaldeo, venendo pertanto a suggerire la condivisione di «una stessa fonte, forse mitografica, oggi non più individuabile». D'altronde, come si è anticipato, l'apparato rende conto di tutti gli emendamenti operati su B, i più importanti dei quali sono addirittura 'firmati' Lambertini o Mengaldo (con una parentesi tonda dichiarante alla fine della stringa).

I due soli luoghi con modifiche importanti sono relativi all'egloga I sulla base di M, che già per la stessa egloga aveva fornito la lezione corretta contro Lu e B erronei (l'elenco a p. 55: l'apparato negativo non registra la sigla accanto alla lezione 'giusta', per cui per capire da quale manoscritto è tratta, visto che anche A è usato per IX 69, bisogna ricorrere alla *Nota al testo*): I 69 «se al mondo è cosa stabile» di contro a «se 'l mondo è cosa stabile» e l'emendamento convince anche per il richiamo a distanza che s'instaura col verso 91 della medesima egloga, «stato fermo non è sotto la luna»; I 83 «il foco e l'acqua ce fan danno a prova» invece di «il foco e l'aque» attestati a Lu B: qui preferisco il plurale dei due codici più autorevoli, anche se «il sostantivo si inserisce in un elenco di termini tutti al singolare», forse resa, io, ora ipersensibile da allagamenti di questa fine estate, dove sono *le aque* dei fiumi e dei torrenti e dei mari a imperversare senza pietà.... La divergenza più immediata è naturalmente nel titolo: *Pastorali* (Carrai-Riccucci), *Pastorale* (femminile plurale nella variante settentrionale, Montagnani), giudicando, l'ultima editrice, tardiva la sovrapposizione di un *i* sulla *e* finale di Lu, difatti non recepit da B.

Con le altre minime variazioni si scivola nella divergenza più profonda dei due testi, ovvero la *facies* grafica del testo: che per Montagnani, giusta anche la sede di pubblicazione, non poteva che essere conservativa (al contrario della forte modernizzazione operata invece da Carrai-Riccucci), anche secondo l'autorevole tradizione inaugurata dal testo Mengaldo, ma ora con un giusto margine di intervento per gli aspetti propriamente grafici data la non autografia dei codici: margine fra l'altro caldeggiato dalla scuola fiorentina di Giuliano Tanturli (se ne vedrà sul prossimo n. 32 di questa rivista una specie di decalogo compilato nel *Seminario sulla resa edotica dei testi antichi*), che propende per il mantenimento solo degli aspetti essenziali alla ricostruzione della formazione culturale dell'autore (come per esempio le *h* etimologiche e paraetimologiche), riducendo una tendenza feticistica di rispetto del manoscritto, che spesso induce il lettore non attrezzato ad aberranti pronunzie (tuttavia la Montagnani è estremamente conservativa sui tratti grafico-fonetici implicati con la lingua settentrionale: per esempio la *i* nei nessi *cie*, *gie* e *scie*). Si notano tuttavia oscillazioni nella resa del nesso *ns* di cui – giusta i criteri conservativi impostisi per le forme latineggianti – si è dichiarato il rispetto, tanto più evidenti nel *refrain* dell'egloga IV: a IV 112, 136 e 148 le forme normalizzate («Hor vieni, Amor, e mostra il tuo bel volto»), mentre al v. 124 il verso intercalare presenta il conservativo «monstra»; le forme normalizzate ricompaiono ancora a V 32 (*mostrar*) e VI 91 (*mostra*); così compare un solo *habandonato* (I 37) di contro a numerose attestazioni dello stesso verbo senza *h* (per esempio solo nella stessa egloga al v. 78, *abandonate*): e non potendosi facilmente controllare l'originale andavano forse de-

scritte queste alternanze se sono, come penso, del manoscritto e non dovute a svarioni accidentali. In conclusione va segnalato il corretto mantenimento delle forme assimilate (*pell'herbe*) o con raddoppiamento fonosintattico («le pecorelle spaventate *e'rrare*»), data l'implicazione con la lingua della tradizione lirica, dunque anche toscana.

Ma come ebbe a ricordare nella prolusione al suo intervento fiorentino sulla grafia Aldo Menichetti, pur attento a tutti questi aspetti formali della trascrizione del testo, «i fatti grafici con le loro eventuali ripercussioni fonetiche vanno sì studiati e valutati con la massima cura», ma «ciò che importa veramente è la sostanza del testo, ciò che esso dice»: e a questa opera di decodificazione lavora il commento generoso e spesso originale della Montagnani. Infatti dove le due edizioni si danno veramente la mano, in un fecondo e progressivo sforzo di comprensione di un'opera criptica per sua propria natura e non solo nell'allegorica e censurata egloga VI (con esplicita dichiarazione nella rubrica: «Ne la sesta egloga *alegoricamente* parlano un caciatore affanato et un pastore, nascondendo e nomi loro *sì come è la materia nascosa*») è proprio in questa volontà di esegesi e di attenta ricostruzione dello sfondo storico, già imponente nel commento della ferratissima Riccucci con i cronisti più importanti alla mano: così partendo da quei solidi risultati, dati per acquisiti salvo minimi aggiustamenti, la Montagnani sposta il tiro per concentrarsi essenzialmente sulla struttura unitaria dell'opera (già riconosciuta anche dai suoi immediatamente precedenti editori), nel serrato confronto col modello virgiliano e col suo primo reimpiego nei *Pastoralia*, considerata come «una risposta letteraria [...] a drammatiche circostanze storiche» (*Introduzione*, p. 15).

Il libro è riletto dunque nel suo insieme e nella sua interessante tessitura, con i primi tre pezzi più saldamente ancorati alla tradizione bucolica classica, mentre nel cuore della silloge è evidente una volontà di sperimentazione metrica e tematica che recepisce in particolare le novità dell'allora recentissimo incunabolo delle *Bucoliche elegantissimamente composte* (Miscomini, 1482) e soprattutto della spregiudicata lezione arzocchiana (anche sui bucolici presenti nell'incunabolo gli studi progrediscono alacramente: dopo l'edizione delle *Egloghe* dell'Arzocchi a cura della Fornasiero, 1995, c'è ora anche quella delle *Bucoliche* di Jacopo Fiorino de' Buoninsegni a cura di Irene Tani, 2012, mentre sulla *Bucolica* di Girolamo Benivieni è stata da poco discussa una tesi dottorale a cura di Erica Podestà, XXVI ciclo, Firenze, 2014). La consonanza con le *Bucoliche* virgiliane e con i *Pastoralia* riprende già a partire dall'egloga VII e prosegue nell'VIII e IX e in particolare strettissimo è il rapporto evidenziato delle due ultime, latina e volgare, del Boiardo, malgrado il cambio del destinatario nel panegirico finale dovuto all'intervallo di tempo di composizione delle due opere, per cui si passa da Ercole I al presunto dedicatario di tutta l'operetta volgare, ovvero Alfonso duca di Calabria. Ma la tesi dell'allestimento di un manoscritto di dedica al condottiero napoletano, cui anche Sannazaro avrebbe poi dedicato una copia dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* intorno al 1484 (per questa dedica ci sono gli studi di Vecce sul *Prosimetro nella Napoli del Rinascimento*), è sostenuta soprattutto dalla Riccucci, che riconosce una battuta d'arresto del progetto in seguito alla pace di Bagnolo: più prudente invece la Montagnani su ipotesi non surrogate da dati concreti.

Ne risulta una lettura completa e appassionata dell'opera boiardesca, che non si perita a calarsi nel solco della tradizione più profonda del genere da cui Boiardo trae quel voluttuoso incanto primigenio per una natura generosa nella sua opulenza di piena estate, così magistralmente tradotta dal Sannazaro nella chiusa della X prosa dell'*Arcadia* ricavandola, come a suo tempo dimostrò ancora Carlo Vecce (*Sannazaro e la lettura*

di Teocrito, in *La Serenissima e il Regno*, Bari, Cacucci, 2006, pp. 685-96) dal suo primo interprete siracusano e presente quasi sulle stesse note anche nella bellissima terzina dell'egloga III, da De Robertis infatti isolata nel suo intervento boiardesco dell'ormai classico capitolo della «Storia della Letteratura Garzanti» sull'*Esperienza poetica del Quattrocento* («Splendeva il sole a la mia valle aprica, / le vite carche e l'uva era matura, / compiuto il grano et arida la spica»: III, 88-90, traduzione dalla quarta dei *Pastoralia*, vv. 77-79, come segnalato nei due commenti): sensibilità paesaggistica che trapassa incolume nei pezzi più famosi del genere, scolorando in particolare nelle aperture e chiusure anche di diverse egloghe di Boiardo con le sue albe dorate e stellati notturni: e qui non si potrà non citare almeno l'apertura della prima egloga («La luce che raporta il novo giorno / hor escie lampeggiando in quel colore / che fa l'aria vermiglia e de oro intorno») e la chiusura della terza («poi che la notte alciando le sue velle / copriti avia la terra e il mare / e fo dipinto il cel tuto di stelle»). La mappatura delle fonti è dunque nitida con un notevole incremento della presenza della *Commedia* e per la sua parte essenziale si può ritenere definitiva, anche grazie all'utilizzo sempre dichiarato dell'importante tesi dottorale di Ilaria Merlini (XVII ciclo, Roma Tor Vergata, 2005), il cui pregio maggiore mi sembra essere il forte accento posto sulla componente metapoetica dei pezzi della collana bucolica: l'interpretazione della bravissima dottoranda molto accentuata in particolare per l'egloga VI è invece, proprio per questo pezzo della collana, attenuata con un sano equilibrio dalla più matura studiosa, che vi legge una decisa presenza della componente erotica, anche nel dettaglio della fonte magica già evocata in almeno due canzoni degli *Amorum libri*, II 22 e III 59.

Sono molte le cose che si potrebbero ancora dire di fronte a tanto lavoro, ma mi piace chiudere questa scheda – che si è incentrata solo sulla parte principale del volume, in realtà sigillato dalla benemerita edizione critica dei tanto trascurati capitoli delle *Carte de Triumph* (i cosiddetti *Tarocchi*, esclusi anche dall'edizione Mengaldo) a cura della Maestra della Montagnani, Antonia Tissoni Benvenuti – con un particolare apprezzamento per l'estrema onestà con cui è sempre condotto il commento: per cui per esempio, invece di tacere e tralasciare con *nonchalance* là dove il testo porta con sé forti ambiguità, la commentatrice non si perita di denunciare i probabili significati perduti o non chiarificabili con certezza (come per l'identificazione della ninfa *Glautia* a cui abbiamo accennato poc'anzi o ancora per il possibile perduto significato storico sottostante alla misteriosa egloga VI), implicitamente passando il testimone a chi ancora si vorrà misurare con questa opera tanto intrigante quanto intrisa di riferimenti ad una realtà che sembra sempre più sfuggire alle competenze di un mondo così profondamente cambiato....

[Isabella Becherucci]

★ Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2015

La poesia di Clemente Rebora è tra le più alte e impervie della letteratura del Novecento, capace di confondere lettori e critici per la sua irriducibilità ai canoni interpretativi più consueti e per i delicati problemi di datazione e ricostruzione testuale che pone. Ha avuto interpreti straordinari: Pasolini conìò per Rebora la memorabile defi-

nizione di «maestro in ombra» del Novecento italiano, Giovanni Raboni lo ammirava profondamente. Tuttavia, per molti versi, la figura del poeta dei *Frammenti lirici* resta ancora difficile, oscura. Troppo ingombrante, forse, l'attenzione alle ben note vicende biografiche (un'educazione moderna e laica, una giovinezza inquieta, poi l'esperienza del fronte, una crisi profondissima – a un passo dalla follia – e infine la scelta, radicale e irreversibile, della conversione e del sacerdozio), che ha finito per offuscare i tratti più innovativi e sorprendenti della sua voce di poeta, assolutamente centrale nella letteratura del secolo appena trascorso. L'imponente lavoro che Adele Dei, con la collaborazione di Paolo Maccari, ha affrontato per dare alle stampe l'atteso «Meridiano» dedicato all'autore dei *Frammenti lirici* partiva con molte urgenze e altrettanti problemi, spesso in larga parte coincidenti. Occorreva innanzitutto, lo spiega la curatrice nelle primissime righe della sua introduzione, smantellare una volta per tutte il mito di Rebora, «la cui storia – scrive Dei – è stata innumerevoli volte raccontata solo in funzione del suo approdo alla fede», dimenticando «quarant'anni e più, passati perpetuamente nel dramma e nei contrasti, sempre sull'orlo di un precipizio, come in cammino “lungo una spada”». *Sul filo della spada* è, appunto, il bellissimo titolo dell'introduzione al volume che chiarisce uno dei principali obiettivi di questa nuova edizione dell'opera di Rebora: riportare alla luce la carica dirompente ed eversiva di una poesia che, al suo primo apparire, con i *Frammenti lirici* del '13, fu salutata con stupore e significativi silenzi e perplessità. Leggendo il saggio introduttivo di Adele Dei, non si può che apprezzare la scelta della studiosa: sfiorare con maggior delicatezza gli anni del silenzio e della preghiera, solo in apparenza i più ricchi di ombre e di enigmi ancora da sciogliere, per andare a scavare soprattutto in quei primi decenni di drammi e «contrast», là dove si avverte più fragorosa l'«aria di tempesta» di cui parlò Giovanni Boine nel '14 commentando la raccolta del poeta esordiente. Ancora oggi, infatti, è il Rebora degli «orribili» *Frammenti* (così lui stesso li definiva), il Rebora dalla «musica nascosta e schiva» (ancora Dei nell'introduzione) che «tiene chi legge sempre sul chi vive, come in alto mare» e che sul Podgora dovette affacciarsi sul baratro della follia umana, ad avere in serbo per il «lettore non impaziente» nuove sorprese, a meritare di essere sfogliato, ancora e ancora. Questa rilettura diviene ora finalmente agevole grazie alla preziosa opera compiuta allestendo questo volume di *Poesie, prose e traduzioni*, completo di *Cronologia*, *Note e notizie sui testi* e *Bibliografia*. Un volume corposo, ma non sovraccarico, poiché il suo merito più grande è quello di aver finalmente affrontato il caso Rebora così come occorreva: per la via più diretta e più faticosa, ripartendo da un serrato corpo a corpo coi testi e dal vaglio minuzioso dei documenti d'archivio – preziosi, specie quelli epistolari, per illuminare antefatti e occasioni –, ma soprattutto mettendo mano a un salutare riordino di un *corpus* testuale che, negli anni, si era arricchito e stratificato tanto da diventare labirintico.

La lunga *Nota all'edizione* ricostruisce, a beneficio dei lettori, l'intricata situazione delle carte di Rebora. Quando, nel 1930, il poeta scelse definitivamente la vita religiosa entrando nell'ordine dei Rosminiani di Stresa, distrusse tutte le carte del suo appartamento milanese: la casa di via Tadino in cui aveva convissuto con la pianista russa Lidia Natus, in cui aveva consumato le sue frustrazioni di insegnante precario nelle scuole tecniche, in cui leggeva Mazzini e Tagore, scriveva «quasi clandestinamente» i suoi versi e improvvisava per lunghe ore alla tastiera. L'ampia e accurata *Cronologia* indugia su questi anni di inquietudine: le camminate in alta montagna, l'amore tormentato per Lidia, le amicizie – fondamentale il legame con Antonio Banfi e Daria Malaguzzi, che

lo aiutarono a mettere insieme il manoscritto dei *Frammenti lirici*. Della biografia di Rebora, ricostruita con estrema attenzione e minuzia di dettagli, restano impresse nella memoria molte immagini, e una delle più vivide è proprio quella dell'appartamento di via Tadino, pieno zeppo di libri fittamente annotati e tappezzato di schedine di aforismi e citazioni – da Dante, Tolstoj, Mazzini, Buddha – appese come *memento* di buoni propositi. Sul finire degli anni '20, l'urgenza dell'azione, quell'ansia di dover pronunciare un «sì» o un «no» che già percorreva i *Frammenti lirici* e si era fatta più insistente nei *Canti anonimi* del '22, raggiunse un compimento nella scelta di Rebora di convertirsi al cattolicesimo e di consacrarsi completamente a Dio. A poco a poco, la poesia aveva smesso di rappresentare per lui uno strumento di azione e di verità e, poiché Rebora non era uomo da mezze misure, egli non si limitò a lasciarla da parte per qualche tempo: rinnegò tutto quanto aveva scritto, tentando di farlo precipitare in un «deliberato oblio». L'ultimo componimento da lui pubblicato, *Quel che ammonirono i libri santi*, uscì nel 1927 sulla rivista «Il Convegno»; tre anni dopo, alla vigilia della partenza per Stresa, il poeta distrusse tutti i propri manoscritti. Da questo momento in poi, filologi, studiosi ed editori hanno dovuto fare i conti con un autore «volutamente a margine» che affidò completamente ad altri la cura e il destino della propria opera in nome di altre urgenze, radicali e improcrastinabili. Rebora rappresenta, senza dubbio, un caso filologico con pochi precedenti: impossibile, per quanto lo riguarda, usare il metro dell'«intenzionalità letteraria»; delicatissimo confrontarsi con l'atteggiamento di rifiuto e disagio, se non di vera e propria ripulsa, che prese a manifestare verso tutta la sua produzione precedente l'entrata in convento. È noto che, alla scelta dei voti, seguì un lungo silenzio della scrittura. A tornare a occuparsi dell'opera di Rebora fu il fratello Piero che nel '47 lo convinse a far uscire un'antologia di *Poesie* presso Vallecchi. Qualche anno dopo, Piero fu affiancato da Vanni Scheiwiller, allora già attivissimo editore di poesia. Senza Scheiwiller, probabilmente, il nome di Rebora sarebbe scivolato nell'indifferenza. Il giovane editore si appassionò alla vicenda del poeta sacerdote e, da metà degli anni '50 in poi, promosse una vera e propria riscoperta della sua opera. Furono anche il suo entusiasmo e la sua tenacia a riportare Rebora alla poesia. Tra il '55 e il '56, uscirono il *Curriculum vitae* e i *Canti dell'infermità*, tentativi di ritorno alla scrittura dopo la nuova nascita alla fede, e, dopo la morte di Rebora, Scheiwiller continuò a curare varie edizioni delle *Poesie*, comprendenti le raccolte più antiche, le più recenti poesie religiose e un numero crescente di inediti, recuperati dalle carte rimaste a Stresa o dalle mani di amici e confratelli. In convento, infatti, Rebora non aveva cessato di scrivere, anche se lo straordinario strumento della sua voce si era messo al servizio di urgenze nuove: componeva preghiere, inni, testi didascalici e di ammaestramento dedicati alle necessità del catechismo o alle ricorrenze liturgiche. Nel tentativo di dare la più ampia documentazione possibile della vicenda umana di Rebora e della ricchezza del suo itinerario spirituale, le edizioni curate da Vanni Scheiwiller (poi da Scheiwiller e Gianni Mussini) hanno incluso una generosa scelta anche di questi testi devozionali e d'occasione. Col tempo, tuttavia, questo prezioso lavoro di recupero ha finito col produrre un *corpus* testuale vasto ed estremamente disomogeneo, spesso faticoso alla consultazione e con alcune fastidiose sviste: «sotto il titolo di *Poesie*», spiega Adele Dei, erano stati stampati testi dei generi più vari – «spartiti, traduzioni, brani di lettere e prose di vario genere» e persino alcuni «componimenti non d'autore».

Per fronteggiare questo *mare magnum* dall'autorialità quasi inesistente – mentre, in vari casi, erano ben visibili scelte e interventi dei curatori (il fratello Piero, il rosmini-

niano Enzo Gritti che, negli ultimi anni, aiutava materialmente Rebora nella composizione, lo stesso Scheiwiller) – una nuova edizione doveva necessariamente poggiare su una linea rigorosa, con criteri solidi e senza spazio a soluzioni di compromesso. «L'intento di questo volume – si legge nella *Nota all'edizione* – è quello di riproporre il Clemente Rebora poeta e scrittore, seguendolo nella sua straordinaria vicenda umana e spirituale secondo un'ottica strettamente letteraria». Il «Meridiano» smantella così il vecchio impianto delle edizioni scheiwilleriane, ristabilendo fin dove possibile anche una naturale consequenzialità cronologica che rende più agevole la consultazione e limpida la comprensione del percorso letterario di Rebora. La decisione di mettere in primo piano il Rebora poeta e di privilegiare sempre e comunque le ragioni della poesia, anche a costo di lasciare in ombra testimonianze significative del percorso umano dell'autore (il celebre *Voto emesso, sub gravi*, per esempio, compare solo nella *Cronologia*), si rivela in realtà vincente sotto molti aspetti. Non solo infatti consente di restituire il giusto valore alla più vera, e più alta, poesia reboriana, ma finisce per rendere più chiaro, come in controluce, anche il suo dramma umano: la sua dolorosa ricerca, l'ansia perenne di oltrepassare i propri limiti in un dono incessante e mai appagato di sé stesso. Quest'ansia di agire, di donarsi, di pronunciare il terribile «sì», emerge come l'indistruttibile filo che attraversa tutta l'opera di Rebora, solo in apparenza spezzata in due, poiché – come spiega Adele Dei nell'introduzione – egli «è davvero sempre lo stesso» e a cambiare radicalmente è soltanto l'importanza che attribuisce alla poesia, dagli anni '30 in poi degna di considerazione solo se messa al servizio della fede. Il compito più urgente di questa nuova edizione era dunque quello di trovare «un ordine e un criterio di selezione che ripristin[asse] un equilibrio fra i due tempi dell'opera reboriana e riport[asse] in primo piano la letteratura». Nella *Nota all'edizione*, la curatrice centra il cuore del problema: inutile concentrarsi ancora sulla frattura tra il primo e il secondo Rebora, tra il poeta da una parte e il sacerdote rosmينiano dall'altra, tentando di ricomporre un dissidio che egli stesso non riuscì mai a equilibrare; ben più fruttuoso, invece, stabilire una diversa e fondamentale distinzione: quella tra i testi strettamente letterari e i testi occasionali che, con ogni probabilità, Rebora stesso avrebbe preferito non dare alle stampe. Il «Meridiano» include così tutti i testi in prosa e in poesia pubblicati fino al 1930, senza tener conto dei tagli censori suggeriti da Rebora dopo la conversione: si ripristina sempre l'edizione *princeps*, nella convinzione – spiega la *Nota all'edizione* – che «ogni tempo abbia in certo modo la sua volontà e la sua fisionomia» e che qualsiasi soluzione di compromesso (come quella di stampare i versi rigettati solo in appendice) avrebbe inutilmente danneggiato l'integrità e la bellezza dei testi, senza comunque rispettare l'ultima volontà dell'autore. Per quanto riguarda le poesie successive al 1930 – l'anno della distruzione delle carte, vero e proprio spartiacque nella storia della poesia reboriana – sono state accolte soltanto quelle stampate vivente l'autore.

Il volume è diviso in tre parti: *Poesie*, *Prose* e *Traduzioni*. Le *Poesie* si dividono a loro volta in due macrosezioni, che corrispondono ai due tempi della produzione di Rebora: l'ossatura di entrambe è costituita dai libri da lui pubblicati in vita e anche l'ampia messe di testi sciolti è stata organizzata in modo da rispettare, il più possibile, l'ordine cronologico di pubblicazione. La *Prima parte* delle *Poesie* si apre con i *Frammenti lirici*, cui segue una bellissima sezione intitolata dalla curatrice *Poesie e prose liriche 1913-1920*: ne fanno parte testi pubblicati dall'autore in rivista che nelle edizioni Scheiwiller-Mussini erano sparpagliati in zone del libro anche piuttosto distanti fra loro (una

parte si leggeva dopo i *Canti anonimi* del 1922, altro in appendice). Si tratta, a parere della curatrice, dei testi più trascurati ma anche più innovativi del percorso di Rebora. Viene finalmente ricomposta l'unità degli interessantissimi *Movimenti di poesia* («fra le più belle poesie dell'avanguardia italiana di quegli anni», scrive Dei) di cui, dopo la conversione, Rebora aveva censurato la III e la IV parte, che lo tormentavano poiché erano dedicate all'amore sensuale per Lidia. Pur recuperati nelle edizioni Scheiwiller-Mussini, gli ultimi due *Movimenti* erano sempre rimasti relegati in un'appendice, lontani dai primi due e «mai fino ad ora interpretati a fondo»: ne tornano ora in primo piano la «mobile irrequietezza», il «plurimo e fulmineo accumulo di percezioni». I testi più notevoli di questa sezione, e forse dell'intera opera di Rebora, sono senza dubbio le prose liriche e i versi di guerra, che Giovanni Raboni considerava superiori a quelli di Ungaretti nella loro capacità di portare su di sé le «scorie» e le cicatrici della storia. E, in verità, al centro di questa sezione di *Poesie e prose liriche 1913-1920* sta proprio il fantasma del libro che Rebora avrebbe voluto dedicare alla guerra, raccontando i trenta terribili giorni passati in trincea, da cui tornò distrutto nel corpo e nello spirito, in preda a un esaurimento nervoso da cui rischiò di non risollevarsi. Di questo progetto letterario resta solo qualche traccia: Rebora dovette abbandonarlo per non sprofondare definitivamente nella follia, ma il ricordo della guerra, l'orrore mai placato per la carneficina cui aveva assistito alle porte di Gorizia, continuò a percorrere in maniera sotterranea tutta la sua opera: vero e proprio «motivo lirico perenne», lo definisce Dei, «metafora ineludibile e terminale». L'esperienza della guerra segna in modo indelebile la vita e la poesia di Rebora come un gorgo in cui precipitano, al tempo stesso, la sua inquietudine e la sua ansia di azione nel mondo: dall'oscuro baricentro segnato da questi testi disperati non può prescindere chiunque si accosti alla sua opera. Molto interessanti, nel caso di questa stagione poetica che, negli ultimi anni, è stata giustamente oggetto di una crescente attenzione critica, sono le connessioni che è possibile stabilire con le *Traduzioni*, cui – altra scelta fruttuosa della curatela – è dedicata l'ultima, ampia parte del «Meridiano». Nei mesi in cui lavorava senza pace al suo libro sulla guerra (un «abbozzo indiavolato», lo chiama in una lettera), Rebora traduceva, con l'aiuto di Lidia, il *Lazzaro e altre novelle* di Andreev. Compagno, nei racconti dello scrittore russo, i motivi dell'orrore, della putrefazione, della morte: temi che, dal ritorno dal fronte in poi, non cessarono di visitare anche i versi di Rebora, che – osserva Dei – dovette essere profondamente colpito dal «personaggio tragico e orribile di Lazzaro». In una prosa del '17 intitolata *Arche di Noè sul sangue*, Rebora si presenta appunto come un «Lazzaro», un sopravvissuto che tuttavia, a differenza del macabro protagonista di Andreev, sembra alla ricerca di una via per oltrepassare l'orrore: «uno che – per citare le sue parole – spersonato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente umano». I *Canti anonimi* del 1922, nati all'indomani dell'orrore bellico, si presentano, scrive Adele Dei, come un «tentativo di ricomposizione dopo un naufragio o un cataclisma» e appaiono percorsi da un'ossessione del ricomporre l'unità che si rispecchia nelle letture (la mistica indiana e Tagore, che Rebora incontrò di persona nel '22) e, ancora una volta, nelle traduzioni: risale a questi anni il lavoro su Gogol e, soprattutto, su una novella religiosa di ispirazione indiana, il *Gianardana*, anch'essa ristampata nel «Meridiano». Conclude la *Prima parte* delle *Poesie* una sezione di *Poesie postume 1900-1927*: una serie di testi recuperati, dopo la morte del poeta, da Scheiwiller, alleggeriti però, rispetto alle precedenti edizioni, di alcuni versi occasionali, degli spartiti musicali e di un componimento solo erroneamente attribuito a Rebora.

La scelta che ha guidato l'allestimento di questo «Meridiano» – adottare «un'ottica strettamente letteraria», mettere al centro il Rebora poeta – ha, inevitabilmente, incontrato gli ostacoli più grandi nell'organizzazione della *Seconda parte* delle *Poesie*, ovvero della produzione post 1930: anni in cui Rebora, pur tornando infine alla poesia – prima con il *Curriculum vitae*, poi coi più notevoli *Canti dell'infermità* – resta «sempre estraneo e sostanzialmente in disparte rispetto a qualunque iniziativa e problematica editoriale». Con buone ragioni, Adele Dei considera «dubbio» l'assenso che Rebora, ormai morente e impedito nella parola, avrebbe dato con un sorriso a Vanni Scheiwiller che gli presentava le bozze della seconda edizione dei *Canti dell'infermità*, vero e proprio ripiegamento della sua seconda stagione poetica. La *Nota all'edizione* ripercorre, con puntualità, la lunga serie di recuperi e spostamenti cui sono state sottoposte, nelle varie edizioni scheiwilleriane, le cosiddette poesie «religiose» di Rebora. La linea di Adele Dei, coadiuvata da Paolo Maccari che ha curato le note alla *Seconda parte* delle *Poesie*, è stata quella di abbandonare del tutto la struttura e il criterio generosamente «inclusivo» delle edizioni di Scheiwiller, passati in eredità anche a quella curata da Gianni Mussini. Nel «Meridiano» vengono riprodotti nella loro completezza solo i libri usciti in vita di Rebora e, tra le poesie successive al 1930, soltanto quelle pubblicate lui vivente. È una scelta che consente di documentare ampiamente la produzione religiosa di don Clemente, senza soffocare in una matassa di componimenti devozionali e d'occasione testi di chiara e profonda bellezza (come *Il mio sgomento* o *Sono qui infermo...* nei *Canti dell'infermità*) in cui torna a risuonare alta e limpida la voce del «grande» Rebora. L'ampia macrosezione dedicata alle *Prose* include tutti i saggi e gli interventi pubblicati prima della partenza per Stresa, alcuni dei quali finora completamente dimenticati e utilissimi per comprendere il decisivo e irreversibile mutamento che interviene nel modo in cui Rebora guarda alla letteratura (eloquente il titolo dell'ultimo saggio: *La letteratura italiana alla luce della Fede*). Le *Note e notizie sui testi* ricostruiscono la storia dei libri e la loro ricezione, le vicende compositive ed editoriali delle singole poesie e prose, segnalano riferimenti intertestuali e, laddove possibile, varianti (la catalogazione ancora incompleta dell'Archivio di Stresa e dell'Archivio Scheiwiller rendono per ora impossibile allestire un'edizione critica), ma soprattutto riportano ampi stralci del «fluviale» epistolario di Rebora, che la curatrice segnala giustamente «fra i più belli del Novecento». L'attenzione alle testimonianze epistolari è uno dei punti di maggior valore del commento di Dei e Maccari. Perdute senza rimedio gran parte delle carte e degli abbozzi, le appassionante lettere di Rebora rappresentano, in moltissimi casi, la via privilegiata per gettare uno sguardo nell'officina del poeta, per comprendere le sue scelte e le sue indecisioni e ricostruire almeno in parte lo sfondo fervido e inquieto da cui nascono le sue raccolte. Le missive al fratello, alla madre, largamente citate nella *Cronologia* e nelle *Note e notizie sui testi* e in parte finora inedite, offrono un controcanto straordinario ai versi e alle prose. Raccontano, per fare solo qualche esempio, l'amore per i *Frammenti lirici* («per quanto figli snaturati il mio orgoglio di padre li ama»), la frustrazione nel non trovare un editore disposto ad accettarli, l'urgenza di farli «andare fuori» in un'ansia di purificazione personale («devono andar fuori, così me ne libererei»). Bellissimi e sconvolgenti sono gli stralci tratti dalle lettere dal fronte. «Sono nella guerra dove è più torva: fango, mari di fango e bora freddissima, e putrefazione fra incessanti cinici rombi violentissimi», racconta il poeta, il 18 novembre 1915, alla madre; poco prima aveva scritto i terribili versi di *Voce di vedetta morta*. E ancora a Banfi, in dicembre: «sono come un ugalino anonimo, fra lezzo di vivi e di morti, imbestiato e paralizzato

per la *colpa* e la pietà, e l'orrendezza degli uomini di fronte a Gorizia». Straordinariamente penetranti anche certi autoritratti disseminati nella corrispondenza: «io son forse di tal modo che solo nel tentativo di attuare qualcosa fuori di me – sia nello spirito sia nella materia della vita – trovo la possibilità e la giustificazione della mia esistenza» (nella *Cronologia*, p. LVII). Ed è bellissima l'autodefinizione che, nel '23, in un momento di sconforto, il poeta indirizza al fratello Piero: «sono un cane da fiuto del divino nell'umano – ma non bramo catturarlo, e perciò segue l'inedia». Emerge, dalle oltre millecento pagine di questo «Meridiano», l'immagine di una personalità dolorosamente complessa, mai completamente risolta, nonostante la scelta estrema di consacrare al prossimo e all'Assoluto tutto sé stesso. Di Rebora continua a stupire il coraggio disperato con cui ha affrontato, senza cercare scorciatoie né compromessi, i grandi dilemmi dell'esistenza e della modernità. E, se, nella loro vastità documentaria, le edizioni precedenti avevano forse finito con l'incoraggiare letture antologiche della poesia reboriana, ancorate ad alcuni testi esemplari, la sfida di questo nuovo «tutto Rebora» sembra quella di riproporre, nella sua interezza e nelle sue contraddizioni inconciliate, un percorso umano e letterario senza precedenti. Un percorso che commuove e interroga i lettori nella sua lotta tormentosa con lo stesso atto della poesia, prima inseguita, poi rinnegata, infine – forse – ritrovata quale strumento estremo di ricerca e di verità. È vero, come osserva Adele Dei, che Rebora necessita di un «lettore non impaziente»; lui stesso, nell'aprire i *Frammenti lirici*, aveva lanciato a chiunque si accostasse ai suoi versi una sfida accorata e altissima: «Qui nasce, qui muore il mio canto: / e parrà forse vano / accordo solitario; / ma tu che ascolti, rècalo / al tuo bene e al tuo male: / e non ti sarà oscuro».

[Anna Chella]

★ Ignazio Silone, *Il seme sotto la neve*, Edizione critica a cura di A. La Monica, Firenze, Le Monnier Università, 2015

La sistemazione critica dell'opera di Ignazio Silone è affidata ai due volumi di *Romanzi e saggi* curati con la consueta acribia da Bruno Falcetto e apparsi nei Meridiani nel 1998 e 1999. Negli anni immediatamente successivi la vicenda editoriale del terzo romanzo di Silone, o meglio del «saggio sotto forma di dialogo morale a più voci», come lo definisce Alessandro La Monica (p. IX), si è arricchita di importanti acquisizioni, di cui ha dato notizia Raffaella Castagnola nel saggio apparso nella miscellanea *Per Domenico De Robertis* curata nel 2000 dagli allievi fiorentini direttori di questa rivista. Il reperto più importante (segnalato nello stesso anno anche da Maria Nicolai Paynter nel volume della Toronto U.P. *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*) è un dattiloscritto completo di *Il seme sotto la neve*, frutto di un lascito alla Zentralbibliothek dell'Università di Zurigo della vedova di Emil Oprecht, l'editore elvetico che nel 1942 aveva stampato la prima edizione del romanzo. Più recentemente, il fratello di Marcel Fleischmann, il mecenate e collezionista d'arte che per oltre dieci anni ospitò lo scrittore esule nella sua villa zurighese, ha donato allo stesso ateneo un manoscritto parziale dell'opera, che costituisce il reperto autografo più ampio del periodo dell'esilio.

Tutti questi materiali, insieme con le edizioni a stampa (che nel 1992 erano già state messe a confronto da Vincenza A.C. Tudini, *Varianti sconosciute di «Il seme sotto la ne-*

ve» di Ignazio Silone. *Analisi strutturale*, Ravenna, Longo), sono valorizzati da La Monica in un'edizione critica fondata, per la prima volta, sul dattiloscritto conservato a Zurigo.

In particolare, questa edizione comprende i brani che la Censura militare elvetica chiese di modificare e che Silone decise di cassare pur di non dover intervenire sul testo: «Je refuse de changer que ce soit dans mon livre» scrisse al suo editore il 17 aprile 1942 «je refuse de remplacer des mots et des frases [sic] de l'édition originale, que la censure considère inadmissibles, avec des mots et des expressions stérilisés» (cit. a p. XIX). Le frasi soppresse erano state indicate per la prima volta da Tudini (cfr. *Varianti sconosciute*, pp. 23-49, e inoltre gli studi indicati da La Monica, p. XVIII nota 43) sulla base della lettera di Herbert Lang, responsabile della Censura, a Oprecht, ma solo ora possiamo leggerle nella veste originale e nel loro contesto.

Un paio di esempi. Nel capitolo IV alle considerazioni sull'arte oratoria di Cicerone seguivano riflessioni sul presente (sul presente di allora, non ci si inganni) di questo tenore: «Ora invece la scena politica purtroppo è ingombra di schiavi affamati cenciosi prepotenti, moltiplicatisi da allora ad oggi come le mosche e i topi, e divenuti, quel ch'è peggio, indispensabili» (p. 261); nel capitolo IX un personaggio dichiarava di non leggere più i giornali perché gli «era divenuto sempre più difficile il distinguervi dove finivano le cronache degli spettacoli e dove cominciavano quelle politiche e sociali» (p. 634). A interessare la censura furono soprattutto le allusioni a Mussolini e al fascismo: frasi come «la mascella a ferro di cavallo, protesa e smontabile, secondo l'ultima moda governativa» (p. 502) o «[il quadro] rappresenta il nuovo tipo d'italiano, l'antropoido tutto nuca e mandibola, con gli occhi spiritati» (p. 642) sono scoperti riferimenti al dittatore; una considerazione come «Noi viviamo in una dittatura, egli dice, ma, grazie a Dio, essa è mitigata dalla corruzione» (p. 689) rappresenta una sintesi perfetta del regime. Il mantenimento di brani come questi avrebbe reso ancora più vero quanto Silone scrisse al critico Carl Seelig il 16 novembre 1941: «In tutto il libro il fascismo non è mai nominato, ma ci si accorge che del fascismo si tratta e che non c'è niente di nuovo» (cit. da Falcetto nelle «Notizie sui testi» in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 1525).

L'elenco dei 35 brani cassati si legge alle pp. XIX-XXII dell'«Introduzione», ma non è agevole rintracciarli nel testo perché fra tutti i riferimenti che si offrono (la pagina della traduzione tedesca del 1941, apparsa un anno prima della *princeps* in italiano, la pagina originale del dattiloscritto zurighese e la pagina dell'edizione Capolago/Oprecht del 1942) si omettono proprio i rinvii alla pagina dell'edizione critica stessa e al «numero effettivo di ogni foglio» del dattiloscritto, che invece è indicato nel testo approntato dal curatore.

Il volume è molto ricco, e consente di ricostruire passo passo movimenti correttori anche per elementi minimi e i cambiamenti del sistema interpuntivo della stesura dattiloscritta, oltre che l'evoluzione del testo a stampa fino all'edizione definitiva del 1961 nella mondadoriana «Medusa degli italiani»: gli interventi più rilevanti sono commentati alle pp. 699-730. Da segnalare l'elenco dei 26 refusi (e di di 8 casi dubbi) ancora presenti nel testo del Meridiano curato da Falcetto (pp. 751-52), che pure di errori dell'edizione del 1961 ne aveva corretti molti.

La resa del dattiloscritto (che non fu realizzato dall'Autore) è fedele, ma La Monica non rinuncia a intervenire su errori patenti, opportunamente commentati: per esempio, il *d'inchiodare* nella frase «Ne ho viste d'inchiodare delle bare, figlio mio, ne ho viste sparire di persone amate» (cfr. p. 320) è spiegato con «l'influenza del sintagma successivo, “delle bare”» (p. 716) e viene quindi corretto in *inchiodare*. Ma tale attività

di emendazione si ferma giustamente davanti a forme solo apparentemente erranee, come *alcun* in «io non ho sofferto alcun speciale turbamento fisico o mentale» (p. 319; cfr. per la giustificazione p. 716), e tollera a distanza di poche pagine, l'alternanza di forme come «delle ciliege» (p. 325) e «le ciliegie» (p. 349). L'attenzione ai fatti linguistici è un altro degli aspetti rilevanti di questo lavoro, da cui originano note molto interessanti, come quella alle pp. 729-30 sull'espressione *picco e sciabola* in «Il lavoro non era pesante, "picco e sciabola" è stata sempre la sua specialità» (p. 687), calco dell'inglese *pick and shovel* 'piccone e pala', che dà l'occasione per una digressione sulla lingua degli immigrati italiani negli Stati Uniti.

Quando si ha a che fare con la mole davvero ingente di dati che La Monica ha dovuto maneggiare, è inevitabile incorrere in qualche errore: l'espressione «picco e sciabola» si trova nel § 315 del cap. IX, non nel § 317, come indicato dal curatore. In questa porzione del commento i rinvii alla paragrafatura del testo non sono tutti corretti: a partire dall'indicazione di p. 728 «(par. 195, fr. xviii)», che va letta «(par. 194, fr. xviii)», tutti i rinvii sono aumentati di un'unità; inoltre «(par. 201, fr. x)» è un errore per «(par. 200, fr. xii)»; l'indicazione «(par. 269): "per minuto"», che in realtà rinvia al § 268, è collocata fra i rinvii al § 250 (ma 249) e il § 264 (ma 263); a partire dal rinvio al «(par. 301): "coda mozza non para mosche"» (p. 729) le unità in più sono due, perché l'espressione si trova nel testo al § 299, e così fino alla fine delle note relative al capitolo IX, a p. 730, dove il rinvio «(par. 331)» va riferito al § 329. L'accuratezza che La Monica mostra in altre parti della sua edizione (per es. a p. 741, dove sono indicate con precisione le dimensioni di tutte le pagine del manoscritto zurighese che esorbitano dalla misura prevalente di 297 x 210 millimetri; a p. 742 si indicano le dimensioni dei fogli del dattiloscritto «allungati da cartigli incollati alla fine del foglio dattiloscritto o al centro fra le due parti ritagliate del foglio») induce a credere che, se effettuato in altre zone del testo, il mio esame a campione avrebbe dato un esito diverso.

Devo tuttavia fare un'ultima notazione su un aspetto meramente formale che ritengo vada addebitato alle esigenze di impaginazione, ma che crea un minimo squilibrio. Nelle indicazioni succitate, «fr.» sta per «frase», e la suddivisione in frasi dei paragrafi più estesi è l'opportuno espediente «per individuare prontamente la porzione interessata dall'intervento specificato in apparato», come si spiega a p. 749. Ma mentre nel testo le frasi sono contrassegnate con un numero arabo in pedice, nell'apparato e nei rinvii del commento sono indicate con un numero romano: le stesse esigenze di chiarezza che hanno ispirato la divisione in frasi avrebbero dovuto suggerire l'uniformità dei due sistemi di numerazione.

Al di là di questi rilievi, il lavoro di La Monica resta uno strumento che migliorerà senz'altro la conoscenza di quello che sul «Corriere della Sera» del 12 febbraio 1970 Silone ricordava così: «forse è il mio libro più importante, l'unico di cui talvolta oso rileggere dei brani» (cit. in *Romanzi e saggi*, vol. I, p. 1529).

[Paolo Squillaciotti]

INDICE DEI NOMI*

a cura di Simonetta Teucci

- Agostino *vd.* Aurelio Agostino, santo
Alfieri V. 221
Alfonso, duca di Calabria 231
Alighieri D. *vd.* Dante
Alione G.G. 225
Allegretto M. 149n
Altamura A. 229
Andrea di Cione *vd.* Orcagna
Andreev L. 236
Annarumma A. 113
Anselmi G.M. 132n
Antonielli S. 131n, 149n
Aretino P. 220
Ariani M. 217
Arnaut Daniel 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148n
Arpajon (de) A.C.L. 31
Arzocchi F. 231
Aurelio Agostino, santo 20n, 22
Ávila P.L. 174n
- Baldacci L. 13, 62n, 74, 75
Baldi M.L. 131n
Baldini A. 131n
Baldini M. 210n
Baldini R. 224
Bandi M.L. 148n, 149n
Bandini F. 52, 148n, 149n, 213n
Banfi A. 233, 237
Battaglia S. 99n
Baudelaire Ch. 79, 79n, 91n, 127, 130n, 196
Becherucci I. 228-32
Bellocchio P. 41, 59n, 63n
Benivieni G. 231
Bergonzoni A. 221
Bertazzoni E. 95n
Berto G. 161
Bertolani M.C. 217
Bertolucci A. 77, 77n, 104, 104n
Bertolucci M. 77
Bertolucci N. 77
Betocchi C. 181-88, 190, 191, 193-95, 197-204,
206, 208n-11n, 213n
Biondi M. 210n, 211n
Biscioni A.M. 221
- Blasucci L. 99n
Boccaccio G. 225
Boero M. 82n
Boggione V. 226
Boiardo M.M. 228-32
Boine G. 233
Boncompagni D. 72-73
Bonsanti A. 181, 182, 184, 209n, 210n
Borrelli C. 210n
Borromeo F. 221
Borys C. 23-37
Bossi Betocchi A. 208n
Bronzino A. 226
Brovia R. 216, 217
Bruni F. 19n, 130n
Buddha G. 234
Burchiello 218-28
- Caligiure T. 217
Camon A. 21n, 22
Campana D. 105
Candela E. 210n
Caproni G. 13, 14, 21n, 22, 63n, 113
Caravaggio 221
Cardelli P. 69-71
Carducci G. 221
Carlino G.G. 225
Carrai S. 228, 229, 230
Casalegno G. 226
Castagnola R. 238
Castellana R. 131n
Cattafi B. 48, 49, 51, 59, 61, 62, 77, 77n, 78, 78n,
192, 207, 212n, 213n
Cecchi E. 221
Cenne da la Chitarra 225
Ceriani M. 148n
Ceva T. 25
Chella A. 179-214, 232-38
Cherubini F. 224
Chiabrera G. 31, 36n
Chiavacchi Leonardi A.M. 22
Chiesa M. 225
Chissotti C. 92-93
Cicerone *vd.* Tullio Cicerone, Marco
Coccia G. 7, 87-88

* Data la natura monografica del numero, non è stato ovviamente indicizzato il nome di Giovanni Raboni (fanno eccezione i rimandi nelle *Cronache*).

- Cocciolone M. 89
 Colombi Marazzi, collezione 228
 Contini G. 132n
 Contri G.B. 149n
 Cordelli F. 129n
 Cortellessa A. 13, 20n, 22, 34n, 41, 59, 62n, 63n, 75n, 84, 84n, 92n, 99n
 Crimi G. 218-28
 Crocetti N. 70, 71, 134, 137, 146, 161, 171, 173n, 174n
 Croy R. 191, 211n
 Cucchi M. 79n, 161
 Cuonforto M. 7
 Cvetaeva M. 161, 165

 D'Altobianco Alberti F. 225
 D'Ambrosio S. 37n, 59n, 168, 174n
 D'Ancona A. 225
 Daino L. 183, 194, 209n, 212n, 213n
 Dal Bianco S. 21n, 22, 60n
 Damiano da Porto 221
 Dante 12, 13, 22, 142, 234
 De Angelis E. 101-104
 De Martino E. 21n
 De Mauro T. 90n
 De Robertis D. 232
 De Rogatis T. 100n
 Decaria A. 225
 Dei A. 36n, 59n, 62n, 64n, 91n, 132n, 209n, 210n, 212n, 232-38
 Del Zoppo F. 83-84
 Della Marta L. 88-89
 Della Porta G.B. 225
 Di Fabio V. 104-105
 Di Franza C. 12, 19n, 20n, 22, 35n, 37n, 59n, 63n, 109-32
 Di Mattia F. 7
 Di Pietrantonio J. 106
 Dolfi A. 210n
 Domenico di Giovanni, *vd.* Burchiello
 Doni A.F. 220

 Eliot T.S. 86, 86n, 88, 113, 124, 130n, 186
 Erba L. 21n
 Eusebi M. 137-44, 148n, 149n

 Falchetto B. 238, 239
 Falqui E. 221
 Fasolo U. 182, 184, 211n
 Fenzi E. 217, 218
 Fesslová V. 148n
 Finiguerra S. *vd.* Za
 Fleischmann M. 238
 Folengo T. 220
 Fornasiero S. 231
 Forti M. 190, 191, 192, 201, 211n
 Fortini F. 11, 13, 14, 19n, 20n, 21n, 22, 59n, 90, 103, 103n

 Foscolo U. 69, 75
 Fossa E. 220
 Frasca G. 36n, 41, 44, 59n, 61n, 62n, 64n, 111, 130n, 132n, 149n
 Frescobaldi L. 226
 Freud S. 157

 Gaggetta J. 97-100
 Garavelli E. 220
 Gentili S. 217
 Geri L. 217
 Gherardi A. 225
 Giovannetti E. 221
 Giovanni, evangelista 72, 73, 88
 Girardi A. 125, 132n, 172, 174n, 175n
 Giudici G. 36n, 63n, 129, 132n
 Giunta C. 220, 222, 223
 Goethe J.W. 122, 135
 Gogol N.V. 236
 Góngora y Argote (de) L. 29
 Gozzano G. 101
 Gozzi G. 221
 Grapella B. 229
 Grapella G. 229
 Grignani M.A. 132n
 Gritti E. 235
 Guasti C. 220
 Guérin Ph. 217
 Guillén J. 169, 170

 Harrington A. 94
 Haydn F.J. 125, 135
 Holan V. 148n
 Hopkins G.M. 41

 Ippoliti F. 79-82
 Italia P. 175n

 Jacopo Fiorino de' Buoninsegni 231
 Jeanroy A. 141
 Jesi F. 21n, 22
 Jünger E. 19, 21n, 22

 Kierkegaard S. 17, 21n, 22

 L'Hermite S. 191, 192
 La Fontaine (de) J. 190, 194
 La Monica A. 238-40
 Lacan J. 149n
 Lachin G. 148n
 Lagomarsini C. 215-17
 Lamberti L. 228, 230
 Lampugnani Nigri A. 180, 182-84, 187, 189, 193, 194, 202, 204, 204
 Lampugnani Nigri, industria 180
 Lancastre (de) M.-J. 147n
 Lang H. 239
 Lanza A. 220, 222, 223, 224, 226

- Lasch Chr. 94, 94n, 96n
 Latini F. 35n, 36n, 67-69, 218-28
 Lazzaro da Padova 225
 Lenzini L. 19n, 20n, 22
 Leonardi L. 215
 Leopardi G. 67
 Leotta V. 61n
 Levy P. 139
 Livi F. 88
 Lomazzo G.P. 221
 Luca, evangelista 73, 227
 Luperini R. 130n
 Luzi M. 63n, 64n, 113

 Maccari M. 221
 Maccari P. 36n, 59n, 62n, 64n, 91n, 130n, 209n,
 210n, 212n, 232-38
 Magrelli V. 79n
 Magro F. 21n, 22, 29, 34n, 35n, 46, 60n-63n, 76n,
 93n, 102, 103n, 130n, 133-49
 Malaguzzi D. 233
 Malavasi M. 219
 Malipiero G.F. 221
 Mallarmé S. 221
 Manara M. 9-22
 Manganelli G. 217
 Maniglio O. 78-79
 Manni D.M. 221
 Manzoni A. 20n, 22, 105, 160, 186, 191, 192,
 211n, 212n
 Marco, evangelista 73, 105
 Marcolini F. 220
 Marcozzi L. 216-18
 Mariani E. 86-87
 Marot C. 79, 79n
 Marrani G. 220
 Martano I. 7, 105-106
 Marti M. 220, 222
 Marziale *vd.* Valerio Marziale, Marco
 Mattaruccio G. 36n, 132n
 Matte Blanco I. 25, 157
 Matteo, evangelista 73, 105
 Matteo Franco 226
 Mazzini G. 233, 234
 Mazzoni G. 34n-36n, 43, 59n-61n, 205, 213n
 Meister Eckhart 17, 21n, 22
 Menetti E. 132n
 Mengaldo P.V. 14, 20n, 228-30, 232
 Menichetti A. 19n, 22, 231
 Mennuni I.M. 91-92
 Merlini I. 232
 Merisi M. *vd.* Caravaggio
 Merlo C. 226
 Messina M. 221
 Miller J.-A. 149n
 Miscomini A., stampatore 231
 Mishima Y. 161, 162, 165
 Mohrmann C. 22

 Mondadori A. 190, 192, 201, 209n, 213n
 Montagnani C. 228-32
 Montale E. 20n, 63n, 80, 81, 81n, 98n, 99, 99n,
 100, 100n, 113, 116, 120, 148n
 Montanari Guldbrandsen K. 21n, 22
 Morato N. 216
 Münchhausen (von) K.F.H. 17, 19n
 Mussini G. 234-37
 Mussolini B. 239

 Natus L. 233, 236
 Nigro R. 226

 Odasi T. 220
 Omero 62
 Oprecht E. 238, 239
 Orcagna 219

 Pacca V. 217
 Pancrazi P. 221
 Panza M. 84-86
 Paolo di Tarso 17
 Parigi P. 221
 Parini G. 186, 190, 221
 Pascoli G. 29
 Pasolini P.P. 63n, 94, 94n, 232
 Pauli S. 221
 Paynter M.N. 238
 Pedroia L. 228
 Peloso S. 147n
 Perugi M. 148n
 Petrarca F. 79, 113, 145, 149n, 216-18
 Petrucci Nardelli F. 226
 Piccini D. 93, 93n, 132n, 136, 149n, 175n
 Pignatti F. 226
 Pinelli G. 113
 Pizziconi S. 89-90
 Plaisance M. 226
 Podestà E. 231
 Poggiogalli D. 220
 Poletti D. 218
 Porta A. 131n
 Porta C. 186
 Pozzi G. 228
 Procaccioli P. 227
 Proust M. 18, 36n, 64n, 92n, 126, 157
 Pulci L. 226
 Pulsoni C. 147n
 Pupino A. 210n

 Quaglinò M. 36n

 Raboni F. 49
 Raboni Giovanni 233, 236
 Raboni Giulia 36n, 173n, 209n
 Raboni Giuseppe 48-50, 54, 55, 61n, 62n, 205,
 206
 Raffaelli M. 91, 91n

- Raspe R.E. 17, 19n
 Rebora C. 113, 186, 232-38
 Rebora P. 234, 238
 Riccardi C. 36n, 132n
 Ricci M.T. 69
 Riccucci M. 228-31
 Rico F. 217, 218
 Rigo P. 217
 Ripoli G. 72
 Romei D. 226
 Roselli R. 222, 226
 Rossanda R. 19n, 22
 Rossi V. 220

 Sabella G. 101
 Salviati A. 220
 Salvini A. 221
 Sanesi R. 86n
 Sannazaro I. 228, 231
 Santucci F. 7, 74-78
 Scheiwiller A. 208
 Scheiwiller V. 137, 141, 180, 182-84, 186, 187, 194, 208n, 210n, 234-37
 Scialoja T. 221
 Seelig C. 239
 Segre C. 20n
 Serani U. 147n
 Sereni V. 61n, 63n, 82n, 92, 99, 100, 100n, 103, 104, 113, 131n, 180, 186, 187, 191, 192, 211n
 Serianni L. 61n
 Sigismondo di Lussemburgo 222
 Silone I. 238-40
 Simonetti G. 81n
 Sipione M. 131n
 Sironi M. 105
 Smart Chr. 115
 Soldani A. 132n, 174n
 Solerti A. 230
 Soliani B., stampatore 228
 Sozomeno da Pistoia 227
 Sozzi Casanova A. 20n
 Spaggiari W. 228
 Spagnolo L. 220, 222, 225
 Spignoli T. 210n
 Squillacioti P. 238-40
 Stroppa S. 217
 Strozzi T.V. 229

 Tagore R. 233, 236
 Tamiozzo Goldmann S. 19n, 36n, 130n, 132n
 Tani I. 231
 Tanturli G. 7, 230
 Tebaldeo A. 230
 Testa E. 35n, 63n, 64n, 209n, 213n
 Teti M. 161
 Tissoni Benvenuti A. 228-32
 Tolstoj L. 234
 Tommaso d'Aquino 227
 Tonelli N. 22, 34n, 36n, 60n-62n, 66, 97n, 132n
 Torre A. 217
 Toscan J. 224
 Trachsler R. 215
 Trifone B. o G. 221
 Tudini A.C. 238, 239
 Tullio Cicerone, Marco 239

 Ungaretti G. 29, 69, 72, 182, 199, 221, 236

 Valduga P. 21n, 22, 70, 71, 147n, 148n, 151-58, 160, 165, 173, 174n, 208n, 211n
 Valenti A. 215-18
 Valerio Marziale, Marco 227
 Vannini M. 21n, 22
 Vannucci M. 93-97
 Vecce C. 231
 Vegliante J.C. 10, 19n, 22
 Venturi G. 228, 229
 Vercesi M. 131n
 Vidal A. 141
 Vieusseux G.P. 181, 209n
 Villa M. 39-64, 65-106
 Virgilio Marone, Publio 13, 31, 231
 Vitale C. 225
 Vitale S. 161

 Za 226
 Zaccarello M. 218-28, 229
 Zaccaria, profeta 154
 Zampa G. 20n, 22
 Zangrandi A. 132n, 174n
 Zanzotto A. 17, 19n, 21n, 22, 59n, 89, 90n, 173n, 209n
 Zottoli A. 230
 Zucco R. 12, 19n, 20n, 22, 30, 33n-35n, 48, 50, 51, 59, 61n-63n, 66, 67, 71, 75, 76, 80, 82, 82n, 83n, 84n, 86, 88, 89, 98, 101, 112, 129n, 132n, 147n, 159-75, 180, 181, 189, 195, 197, 201, 206, 207, 208n-213n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
Vat. Lat. 11255: 229

FIRENZE
Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti»
Gabinetto Vieusseux
Fondo Betocchi
A futura memoria: 182, 189-90
Aria di Pilato: 182, 210n
Dialogo sul risanamento: 193, 212n
Giochi sulla spiaggia: 206
Il giocatore: 193-94
Il nascondiglio del bruto: 195-96
La discussione sul ponte: 198-99
L'estate nella villa in Brianza: 199
L'insalubrità dell'aria: 198
La passione secondo San Luca: 203, 209n-10n
La rendita: 202-203, 206
Lettere di G. Raboni a C. Betocchi 6/8/'62: 186, 210n; 4/12/'62: 187; 22/10/'63: 210n-211n; 3/2/'64: 189, 211n; 21/5/'64: 190; 22/12/'65: 211n; 1/7/'66: 183, 185, 210n
Portale: 182
Nel bunker: 204
Simulato e dissimulato: 201

Archivio «L'Approdo» RAI
60/16 – L'Approdo 674 – 1960 apr. 30 (*L'estate nella villa in Brianza; Un anno del nostro secolo; Il giocatore; Gli addii*): 183-84, 200, 213n

Biblioteca Medicea Laurenziana
Ashburnham 1252: 229

LUGANO
Collezione privata Colombi Marazzi
Lu: 228, 229, 230

MILANO
Archivio privato G. Raboni
Crocefissione: 182, 210n
La rendita: 183, 202-203, 206, 210n
Lettera d'affari: 182-83, 187-88, 194

«LISTA DI SPAGNA | (agosto 1981) | CANZONETTE MORTALI | (agosto 1982 – agosto 1983)»:
159-75; f. 1 «Piano, umido, oh»: 161, 174n; f. 2 (CMi, CMii, CMiii): 161, 165, 167-70, 172, 174n, 175n; f. 3 (CMiv): 161-63, 171, 172, 174n; f. 4 (CMv, CMvii): 161-64, 165, 171, 172, 173, 174n; f. 5 (CMvi): 161, 165, 171, 172, 173, 174n; f. 6 (CMvii, CMix, CMviii, CMx): 161, 165-67, 171, 172, 173, 174n
Piano regolatore: 193, 212n
Quaderni datati «dicembre 1984» (traduzioni da Arnaut Daniel): 136, 148n
Racconto: 183, 204
Ritorno: 183, 202-203, 204, 206

Archivio storico Arnoldo Mondadori editore
Fondazione Mondadori, Segreteria editoriale autori italiani
Fascicolo «Giovanni Raboni»: 200-201, 202, 211n

Biblioteca Nazionale Braidense
AG.XI.9 (ex AN.XIII.32): 228, 229, 230

Centro Apice
Fondo Vanni Scheiwiller
Lettere di G. Raboni a V. Scheiwiller 26/7/'62: 183, 187, 210n; 20/2/'66: 191, 211n
Minute di C. Betocchi a G. Raboni 31/1/'60: 200, 202, 213n; 24/2/'66: 191, 211n

MODENA
Biblioteca Estense
α.R.4.4. (Canzoniere d'Este [= D occ., H fr.]): 216

VENEZIA
Biblioteca Marciana
Marciano It. Zanetti 60 (= 4752): 229, 230

ZÜRICH
Zentralbibliothek
Z VI 174: 238, 240
Z VI 170.5: 238, 239

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003
a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Studi e spogli
a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli
La rinascita della tragedia.
Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini

«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)
antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento
a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani
Lo sguardo di Giano.
Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7

L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis
a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18

L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.

Documenti e studi

a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci

L'alterno canto del Sannazaro.

Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir

Universum Versus.

Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura

a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme

a cura di Sabrina Stroppa

Abbonamento annuale
Italia € 40,00
estero € 52,00
Numeri arretrati € 20,00

Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a
Natazia Tonelli
Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne
Via Roma 56
53100 Siena
tonelli@unisi.it

Per scambio riviste rivolgersi a
Redazione «Per leggere» Scuola e Università
c/o A.I.S.E.
Via Alfieri 11
58100 Grosseto
s.giusti@laltacitta.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti
abbonamenti@edipressrl.it

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"

Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. e fax +39 06 35498698

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

