

INTRODUZIONE

di Rodolfo Zucco

... la letteratura – la grande letteratura, quella che è altro e più che letteratura [...] vive in una dimensione opaca e faticosa cui essa stessa dà vita, dove piacere e dolore, oscurità e sapere s'intrecciano lentamente, centimetro dopo centimetro; e i labirinti – oltre a non essere segnalati come le curve e le cunette sull'autostrada – non si chiamano nemmeno labirinti ma, più modestamente, amore, gelosia, paura, porta di casa, finestra d'ospedale, ospizio, tunnel, tana.

G. Raboni, *I bei tempi dei brutti libri*

1. *Giovanni Raboni immaginava questo volume come un libro organico, unitario: e a quell'immagine corrisponde fedelmente la sequenza di opere che ora si offre al lettore insieme, purtroppo, alla testimonianza su quanto non è potuto andar oltre la formulazione di un desiderio. A Raboni sarebbe piaciuto pubblicare qui anche la scelta di scritti critici recenti su letteratura cinema teatro cui stava pensando; non escludeva la possibilità di una nuova raccolta poetica... Per questi nuovi libri, nel suo continuare a vivere e lavorare vedendo «la morte, come l'orizzonte, [...] sempre alla stessa distanza»,¹ avrebbe voluto mettersi al tavolo di lavoro: scegliere, correggere, ordinare; dare corpo verbale ai fantasmi sonori nella cui forma – diceva – la poesia soleva visitarlo.² Nello «spazio breve e ultimo ma infinito» che egli vedeva davanti a sé ci sarebbero stati tempo e passione per questo e altro ancora: per una raccolta – mi confidò – di scritti proustiani, a completamento di un dialogo cominciato nell'estate del '52, e mai più inter-*

rotto. In nessun caso, del resto, per carattere e per destino, Raboni avrebbe potuto consegnare alle stampe un'opera omnia chiusa, definitiva. Quello che qui si legge è davvero, dunque, il risultato di una operosità cosciente della propria specificità e fedele alle proprie strategie profonde. E allora la conclusione provvisoria, in qualche modo congetturale, di questo volume con una sezione – non autoriale – di Altri versi potrà assumere non tanto il significato di una conclusione nella tonalità in minore, quanto piuttosto quello di una “cadenza d'inganno”. Il lavoro di Raboni ci si consegna insomma, per far eco a quel titolo che tanto intimamente appartiene al suo autore, «nell'attesa di un adempimento ancora possibile»,³ e in questa attesa, compiutamente, vive.⁴

Se così intimamente raboniana ci appare, a posteriori, la chiusura “sospesa” di questo libro, corrisponde a una dichiarata volontà di Raboni l'accoglienza che esso dà, oltre che all'opera del poeta in proprio, ai versi tradotti di Ventagli e altre imitazioni e a quelli scritti per il teatro – Rappresentazione della Croce, Alceste, l'amatissima versione dell'Antigone di Sofocle. Un'inclusione – questa – alla quale Raboni teneva con una fermezza ben comprensibile, se in una lettera a Pietro Carriglio (2003) confessava l'insistenza nel pensiero di una propria «Antigone sorella (o fidanzata, o amica) di un terrorista morto...».⁵ Ma altrettanto profondamente necessaria Raboni sentiva l'apertura alle scritture in prosa: agli interventi di Poesia degli anni sessanta, ai frammenti narrativi della Fossa di Cherubino, alle insorgenze critico-diaristiche di Devotioni perverse.

Quanto all'ordine con cui queste opere vengono ora presentate, abbattuto ogni confine di genere o ambito all'interno dei risultati di un cinquantennio di attività, era piaciuta a Raboni l'idea di attenersi strettamente alla successione cronologica: e di disporre al lettore i suoi libri come resoconto di un percorso intellettuale in cui i singoli

luoghi prendessero luce l'uno dall'altro, si arricchissero di significato nella prossimità del diverso, instaurassero un fruttuoso gioco di continuità, discontinuità, interferenze, sovrapposizioni, insistenze, ritorni. A chi è toccato in sorte il compito di dar concretamente seguito a questo progetto non è parso inopportuno il titolo L'opera poetica, in luogo di un più neutro Opere: perché se da un lato è fuori di discussione che a Raboni spetterebbe un posto di primo piano nella storia della cultura del Novecento anche se non avesse mai scritto un verso in proprio, è altrettanto vero che è la scrittura poetica ad avere determinato e innervato scelte e modi del critico, del traduttore, dell'uomo di teatro, dell'intellettuale. E ci è piaciuto dunque adottare l'aggettivo poetico con un significato che non escludesse l'altro dalla poesia, ma che tendesse invece a individuare la poesia come centro di una scrittura che da essa, in una serie infinita di direzioni percorsi bersagli, dirama.

L'opera poetica, allora, per l'opera del poeta in proprio, e insieme per le scritture che di quella sono andate costituendosi come gli immediati, imprescindibili dintorni: a cominciare dai territori della scrittura più vicini. Il teatro di Raboni è teatro in versi, nella convinzione (così afferma a proposito di Alceste) «che il teatro abbia bisogno dei versi, perché la presenza del verso, del ritmo, della scansione metrica dà veramente la possibilità di usare il linguaggio di tutti i giorni senza mimetismo, cioè con quel distacco, con quella rifrazione, con quella torsione senza la quale non si fa teatro e non si fa arte». Senz'altro di «poema teatrale», del resto, parla la quarta di copertina di Rappresentazione della Croce, e sarà evidentemente una definizione dello stesso Raboni, nel momento in cui non soltanto il poeta tornava, dopo quattro decenni, ai temi ispirativi di Gesta Romanorum, ma anche riprendeva la forma del monologo drammatico, che dalle poesie giovanili era passata a qualche testo delle Case della Vetra: come se l'acquisizione – negli anni – di una pronuncia diretta

del discorso in versi necessitasse, per compenso, quella di una voce seconda, esplicitamente teatrale. Allo stesso modo, anche le principali imprese del Raboni traduttore non vanno lette come opere collaterali a quella del poeta ma come tentativi di indagine e di espansione della propria opera in versi. La loro presenza in questa sede editoriale non si deve intendere come lacunosamente parziale, ma come sineddochica. Si leggono qui dunque i versi tradotti che Raboni ha voluto raccogliere sotto il proprio nome d'autore in Ventagli e altre imitazioni: splendide Nachdichtungen nelle quali la direzione sperimentale di Raboni si è fatta orientare (così nella Nota dell'autore dei versi italiani) dalla «natura più o meno virtuosistica e giocosa degli originali». Di quanto idealmente continua il volume presente – la traduzione delle Fleurs du mal e quella della Recherche innanzitutto (in questa stessa collana), ma anche del Bestiaire di Apollinaire e della Phèdre di Racine – occorrerà sottolineare come non si sia trattato di prove cronologicamente puntuali, ma estese o riprese, invece, con ostinazione e fedeltà rivelatrici. Essenziali il confronto con Baudelaire (trentennale) e quello con Proust (nel quindicennio 1978-1993). Potremmo definire la traduzione delle Fleurs una sorta di scavo verticale, "etimologico", rispetto alle ragioni profonde della propria scrittura; mentre per Proust si può partire dal Raboni che l'anno successivo all'uscita delle Case della Vetra dichiarava, analizzando quel momento della propria scrittura, il proprio bisogno, nello scrivere una poesia, di «una storia».⁶ Raboni si è però concesso la misura, il ritmo della narrazione solo nella forma reticente del frammento nella Fossa di Cherubino, e nell'abbozzo di un proprio romanzo familiare nella terza sezione di A tanto caro sangue. Ancora nel 1989 il poeta doveva confessare «una grande nostalgia della prosa».⁷ Si può pensare allora che Proust sia stato per Raboni l'altrove dalla propria poesia, l'amore de lonh per qualcosa in cui doveva forse baluginare lo stato paradisiaco della

*lettura di prosa nella sospensione del tempo negli anni dell'adolescenza a Sant' Ambrogio, proiettata nel futuro paradisiaco della «casa di campagna dove leggere / George Eliot o E.M. Forster fino all'ora / della cenere».*⁸ Sono state, insomma, anche le traduzioni, espressioni di quella ricerca di cui Raboni dice parlando di «quel po' di vita che so / d'aver vissuto, quel tanto che ho / sperperato cercando di far rima // con tutte le parole della terra...».⁹ È qui – nell'idea di una scrittura che non può ambire a nulla di meno che all'interpretazione della realtà nella sua interezza – che si può leggere la definizione più giusta, più ingenuamente scoperta che Raboni ha dato di sé; e si sa che quello sperpero è stato una dedizione amorosa e senza riserve durata più di cinquant'anni. Eloquente il chiarimento a proposito di un titolo importante – titolo di opera “testamentaria”, nell'intenzione dell'autore – come A tanto caro sangue: questo titolo, dice Raboni, «vuole esprimere una dedica: il mio lavoro di poeta è dedicato, è offerto al sangue che m'è caro, di tutte le persone con cui ho avuto “commercio” di vita, ma anche echeggia un po' l'espressione “a caro prezzo”, quindi addirittura aggravandolo: la poesia costa come tutto costa. Per tutto si paga un prezzo di sangue reale o sangue metaforico».¹⁰

Quanto all'implicazione del poeta con il critico, il lettore potrà vedere da sé come in *Poesia* degli anni sessanta si sviluppi un'indagine che in altri luoghi dell'opera critica raboniana si è estesa dal presente della poesia al suo passato, nella costruzione di una trafila genealogica nella quale il poeta potesse riconoscersi, e dalla quale il suo procedere potesse farsi orientare. Chiarissima, in questo senso, una notazione di Raboni alle prese con il Sereni critico di poesia. Quando, a proposito del saggio sull'Ariosto, l'attenzione si sofferma su quella che Raboni giudica, da parte di Sereni, una «straordinaria dichiarazione di intenti», subito l'antico allievo registra e annota:

«con tanto mondo da fronteggiare, questo poeta si diminuì come lirico e si accrebbe come narratore appunto per essere più pienamente e largamente poeta.» Non si può dir meglio dell'autore dell'*Orlando Furioso*; ma ancora più difficile, credo, sarebbe dir meglio del Sereni della maturità, e lui stesso dovette in qualche misura rendersene conto se gli venne da aggiungere: «E non è a dire quanta salute sia possibile oggi attingere da un tale esempio...».¹¹

Ed ecco un saggio del '59 sul Porta, dove il poeta «quale ci appare dalle grandi composizioni narrative in prima persona è uno di quei poeti che non scelgono la realtà, ma per così dire ne vengono scelti e ne subiscono senza diaframmi la complessità e l'inestricabilità», con quel che segue.¹² Ma è soprattutto sulla centralità di Poesia degli anni sessanta che occorre insistere: centralità cronologica e intellettuale. Qui, a venticinque anni da quel 1951 che compare nella datazione di Gesta Romanorum e ventisei anni prima della pubblicazione di Barlumi di storia, Raboni, descrivendo la sua attività di critico militante come «ricerca di qualcosa di possibile assai più che di qualcosa di esistente o esistito», chiudeva in una formula memorabile il senso anche del suo operare come poeta: «Qualcosa di possibile: cioè 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».¹³

Ma ad assumere come costitutiva della propria ricerca poetica la categoria operativa ed estetica dell'inclusività è il Raboni che aveva dato alle stampe l'anno precedente un libro come Cadenza d'inganno. Ora, a uno sguardo retrospettivo, se coerentemente inclusivo può ancora ben dirsi l'atteggiamento da cui Raboni si fa infine guidare nell'allestimento di questo volume, la considerazione complessiva della sua opera può utilmente assumere come chiave interpretativa un concetto diverso, anch'esso autoriale, che comprende quello originario e sempre fecondo dell'inclusi-

vità, ma lo libera da quanto vi risuona di contingente (il confronto polemico con le posizioni della neoavanguardia) e ne valorizza le implicazioni, per così dire, dinamiche. È quello che si incontra nel dialogo Scrivere, tradurre, posto in conclusione di *Nel lutto della luce, la scelta di poesie di Jean-Charles Vegliante la cui traduzione da parte dello stesso Raboni è tra i risultati postremi della sua indefessa operosità*.¹⁴ Dando seguito all'idea di testo e sua traduzione visti come «due realtà che si affacciano l'una sull'altra e che hanno bisogno l'una dell'altra», Raboni esprime qui il proprio disinteresse per «le traduzioni che prendono il testo originale a pretesto per una propria personale affermazione». Vegliante prosegue nella stessa direzione, parlando «di una specie di dinamica continua di conciliazione dei contrari, senza annullarli mai, mentre l'appropriazione alla fine produce un testo univoco, autoreferenziale, intransitivo, e quindi in qualche modo fallisce il suo stesso bersaglio (traduttivo)». Questa la sintesi conclusiva: «Il testo tradotto, non autosufficiente, è il testo transitivo per eccellenza, il testo più esemplarmente transitivo». La formulazione impone che la transitività sia considerata, nella riflessione di Raboni, una qualità predicabile anche di altri testi; ma essa rivela inoltre un'adesione profonda, una compromissione critica decisa con un'idea di testo che, in grado diverso, partecipi della natura che della poesia d'après è propria al grado massimo. Non occorrerà spendere troppe parole per esplicitare il significato della metafora grammaticale introdotta da Vegliante a chiusura di una terna aggettivale che comprende univoco e autoreferenziale: se la transitività del verbo implica la tensione al completamento del significato nella presenza dell'oggetto, per transitività di un testo si potrà intendere l'analoga disposizione al dispiegamento integrale della propria potenzialità di significato nella relazione con l'altro. Può essere, questo, il punto di partenza per una considerazione dell'opera di Raboni iuxta propria principia.

2. *Va da sé che nell'esperienza della scrittura in versi l'altro è costituito innanzitutto – emblematicamente e tematicamente – dalla prosa, intesa come veicolo espressivo di una certa parte della realtà rappresentabile. Quanto la compromissione della poesia con la prosa abbia contato nella poesia di Raboni è l'autore stesso a dichiararlo, quasi incidentalmente ma a chiare lettere, nel saggio L'arte della dissonanza; qui, riferita l'«intuizione critica formidabile» di Thibaudet per cui proprio «nell'alleanza che essa propone e attua fra poesia e prosa» consisterebbe «la singolarità e la grandezza della poesia di Baudelaire», il traduttore – il traduttore-critico, il traduttore-poeta – si dichiara portato a «filtrare» attraverso questa intuizione «non solo qualsiasi discorso sulla “modernità” di Baudelaire, ma anche ogni immagine e progetto, ancora oggi, di modernità in poesia».¹⁵ Parole del '96, quando Raboni si trova nella fase tra Ogni terzo pensiero e Quare tristis (fra i due libri pubblica Devozioni perverse: e a questa precisa successione di opere mi dichiarerò di tenere particolarmente per il valore suppletivo di quella prosa); parole accanto alle quali se ne potrebbero citare altre, di più di trent'anni precedenti, in cui a parlare è l'autore delle poesie delle Case della Vetra impegnato a rispondere – con i compagni di strada Cesariano e Majorino – alla domanda se sia «possibile [...] fare delle poesie che intrattengano con la realtà dei rapporti in qualche modo positivi o, se si vuole, utilmente compromissori – non di semplice rifiuto, dunque, o di aggiramento totale – e che non si risolvano, d'altra parte, in naturalistiche operazioni di calco, in gesti di pura contemplazione mimetica».¹⁶ Siamo nel '65, alla chiusura della vicenda di «Questo e altro»: alla quale Raboni si era trovato ad aderire senza riserve, nella coincidenza assoluta degli intenti programmatici del gruppo guidato da Sereni con i problemi che il poeta andava ponendosi e risolvendo nella propria concreta attività di scrittura. In una risposta a Lamberto Pignotti sul terzo numero di quella rivista le parole corali*

del redattore-portavoce non celano le finalità della ricerca individuale, quando il senso dell'altro nel binomio del titolo viene chiosato come

non l'altro dalla poesia, ma l'altro nella poesia; e una poesia che esista e prenda senso, concretezza, spessore proprio in questo scambio circolare di parti e di verità, in questo aver dentro di sé, per essere se stessa, l'altro e il diverso senza mai annullarli, senza mai pretendere di "assumerli" o risolverli; una poesia che diventando tale diventi anche, di continuo, il significato poetico proprio della non poesia...¹⁷

La prosa come immissione nel corpo della poesia di elementi tematici tradizionalmente all'altro, o come assunzione di registri stilistici propri di generi prosastici (lacerto di conversazione, appunto di verbale, pagina di memoria o di ragionamento, foglio di journal ecc.); la prosa avvicinata nell'impaginazione metrica volutamente debole del testo (fino a Cadenza d'inganno) o provocatoriamente straniata nei metri chiusi degli anni Novanta; la prosa come «recupero assolutamente non pittoresco di alcune zone del lessico e della sintassi colloquiali medio-borghesi»:¹⁸ con la varietà di modi che necessariamente discende da una scrittura poetica sempre vissuta come ricerca, l'alleanza tra poesia e prosa ha davvero costituito nella scrittura in versi di Raboni un elemento di fondamentale continuità. Ne è icona l'inserzione di pagine prosastiche (ma stilisticamente assai dissimili: dalla pseudo-trascrizione di una conversazione telefonica al poème-en-prose, alla prosa di memoria) in ben quattro volumi di versi: Cadenza d'inganno, Versi guerrieri e amorosi, Ogni terzo pensiero, Barlumi di storia,¹⁹ accanto ai quali sarà utile ricordare qui l'atteggiamento analogo testimoniato da alcune pagine sparse in rivista, e che perciò potrebbero in un primo momento sfuggire. Si veda un testo solo apparentemente marginale come la Rilettura del «Magnificat» (Luca 1, 46-55), che il lettore di questo volume troverà tra i Versi dispersi e d'occa-

sione: "riscrittura" del passo evangelico continuata da una breve prosa di giustificazione, commento, riflessione critica, tesa a liberare il testo poetico dalla sua autosufficienza per fare di esso, invece, il polo di un rapporto dialogico. Una struttura simile presentava Celeste (poi in apertura di *Nel grave sogno*) nella prima pubblicazione su rivista (con titolo *Predella*), dove i versi sono il primo elemento di un dittico continuato da una breve prosa (da «il celeste di Lucca o Pontedera...» a «Due giardini. Uno è stretto tra la facciata della casa e la campagna che sprofonda verso Pontedera o Lucca, non ho mai capito bene») che a quei versi si appone come commento discorsivo. E si consideri una sequenza come Dall'altra parte del corso:²⁰ aperta da due quartine di novenari e proseguita da quattro delle prose che poi, omogeneamente accompagnate, andranno a far parte della *Piccola passeggiata trionfale di Ogni terzo pensiero*. L'episodio più chiaro è dato però dalla titolazione di quattro testi della *Fossa di Cherubino* – qui, nell'*Avvertenza*, Raboni parlerà di «racconti (o prose, o frammenti di romanzo)» – nella loro pubblicazione su «*Nuovi Argomenti*»: dove l'indicazione al lettore è senz'altro quella di disporsi alla lettura di *Quattro poesie*.²¹

La citata Rilettura del «*Magnificat*» mostra bene come la transitività di un testo sia anche il suo volgersi ad altri testi, il suo attrarre altre parole dentro la propria orbita di significato nell'idea che «ogni impresa, ogni esperienza poetica individuale è letteralmente "invasa" [...] da altre, da tutte le altre imprese ed esperienze individuali che popolano il presente e il passato della poesia, e nelle quali tende a sua volta a riversarsi per integrarle, per fondersi e confondersi con esse».²² Basterà ricordare come alla citazione Raboni ricorra quasi sistematicamente nei titoli di libri e plaquettes. L'elenco è già di per sé eloquente: *Gesta Romanorum* (*Thomas Mann*), *Le case della Vetra* (*Manzoni*), *L'intoppo* (*Petrarca*), *Nel grave sogno* (*Kafka*), *A tanto caro sangue* (*Giulia Beccaria*), *Versi guerrieri e amo-*

rosi (*Monteverdi*), Ogni terzo pensiero (*Shakespeare*), Nel libro della mente (*Dante*), Quare tristis (*il Salmo 42*); e Canzonette mortali pare guardare insieme a *Chiabrera* (Canzonette morali) e ad *Apollinaire* (le «mortelles chansons» di una lirica del Bestiaire).²³ Mancherebbe all'appello Proust, non fosse che il titolo *Septuor* di una raccoltina di sette sonetti poi in *Quare tristis*, prima che «ironica allusione, et pour cause, alle “scintillations” delle sette stelle dell’Orsa Maggiore che chiudono l’elaboratissimo sonetto mallarméano “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx”»,²⁴ è richiamo del *Septuor* (“settimino”) di *Vinteuil* eseguito – con *Morel* al violino – nella serata dai *Verdurin* della *Prisonnière*; cosicché nel pensiero del ricongiungimento con i propri morti («Eroi dispersi, non più o non ancora / mio reggimento oltre il reticolato / della luce»), di un oltre paradisiaco immaginato come «comunione dei vivi e dei morti» («Tanto difficile da immaginare, / davvero, il paradiso? Ma se basta / chiudere gli occhi per vederlo...»), noi siamo invitati a cogliere l’affinità con le parole di Proust quando fa dire al Narratore che «lo strano richiamo che avrei sentito per sempre come una promessa dell’esistenza di qualcosa di diverso – qualcosa la cui realizzazione era affidata, probabilmente, all’arte – dal niente che avevo trovato in tutti i piaceri e nello stesso amore; la promessa secondo cui la mia vita, che mi sembrava tanto vana, non era almeno del tutto compiuta».²⁵

Ma si veda anche un caso esemplare, che dà modo davvero di scrutare, in questa prospettiva, nel laboratorio di *Raboni*. Richiesto da *Adriano Guarneri* di un testo per una «messa laica», il “librettista” si mette al lavoro affrontando problemi metrici e strutturali, ma contemporaneamente si dispone alla scrittura nutrendosi

delle letture o riletture delle quali avvertivo più acutamente il bisogno, in modo non tanto razionale quanto piuttosto, direi, istintivo, un po’ come gli animali sentono di quale erba particolare necessita in quel determinato momento il loro organi-

smo: innanzitutto, si capisce, il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti – da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Gerard Manley Hopkins e a Clemente Rebora – che hanno per me un valore o significato quasi altrettanto liturgico e con l'aiuto dei quali ho cercato di rendere il più possibile collettiva (o, se si preferisce, di sottrarre a un me stesso troppo autobiografico o troppo lirico) l'interminabile invocazione di cui questi versi volevano farsi eco e strumento. Alcune di tali letture hanno lasciato tracce ben visibili (tanto da esimermi, credo, dal dovere di elencarle) nella stesura finale del testo; ma non meno importanti sono quelle che di stesura in stesura sono state inghiottite dal divenire reale di un'immagine o di una metafora.²⁶

Il risultato è un testo che al suo "nutrimento" allude fin dal titolo originario, Quare tristis (poi Stanze per la musica di Adriano Guarnieri), e chiama nel prosieguo il lettore a uno scavo nella stratificazione culturale dei versi per il reperimento, a livelli diversi di profondità, del Missale Romanum (in più luoghi), di Rebora (il XXXI dei Frammenti lirici) e di Shakespeare nel quarto testo («Sì – ma memento anche dei semivivi / e dei semimorti, di quanti / si dissanguano invano, / della ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano»), dell'Epitaph Villon nei versi del terzo («All'altro che siamo e non siamo, / alla nostra carcassa / che l'acqua piovana dilava, / che sotto il sole si fa secca e nera, / che i becchi dei corvi dilaniano / e il vento fa oscillare / così che pace mai non ha / sia grata e benedetta / l'oblazione di questo sangue / ut nobis Corpus et Sanguis fiat»), di echi dell'eliotiana Song for Simeon nelle chiuse del primo e del quinto («A loro nell'orrendo / crepuscolo, nel vaneggiare / dell'aurora sia pace»), della rielaborazione di una metafora di Hopkins («Quale allodola sfidatrice dei venti che stenta in squallida gabbia, / l'audace spirito dell'uomo dimora nella sua casa di ossa») in un'immagine del primo (l'anima custodita «nella gabbietta delle nostre ossa»). Alla rievocazione mentale di un

altro testo, nel quale la parola poetica persegua il proprio completamento, il proprio potenziamento, la propria ragione d'essere, il lettore di Raboni è sollecitato da appelli alla collaborazione che evocano sì testi letterari ma anche figurativi e musicali. Si pensi al caso delle Nozze, nella loro costitutiva sinotticità rispetto a I coniugi Arnolfini; o si consideri (nella sequenza Lista di Spagna) un epigramma amoroso come Archi, un flauto, due oboi..., dove la puntualissima citazione in attacco dell'organico orchestrale dell'aria Dalla sua pace del Don Giovanni evoca il "grande stile" mozartiano a contrappunto della dimessa colloquialità del nuovo testo:

Archi, un flauto, due oboi, due fagotti,
due corni in sol... tu vedi che ho l'ardire
di mettergli vicino la mia arcadia
povera, per ardore.

Ma accanto alla citazione vera e propria Raboni adotta nei confronti di musica e pittura strategie diverse, che si direbbero di emulazione costruttiva. Si vedano, per la musica, le Canzonette mortali, dieci liriche di lunghezza decrescente da undici versi a un verso isolato, per le quali Raboni stesso ha chiarito come l'idea fosse discesa da un'intenzione emulativa verso la struttura del movimento finale della sinfonia n. 45 in fa bemolle minore Gli addii di Haydn. Quanto alla pittura, si pensi alla luce caravaggesca in cui appaiono i personaggi «distesi sulla panca / che scivola nell'ombra dai bagliori» di Tradimento di Pietro e «il duello rischiarato da un'unica candela» di Partita; o si consideri come il «faccino / tondo e aguzzo» dell'amata nella seconda lirica di Lista di Spagna, sia pur pensato guardando «le bandiere / del Tiziano dei Frari», rifletta una modalità rappresentativa del viso in Picasso: l'assemblaggio del ritratto frontale e di profilo (il che si accompagnerà ad altre presenze picassiane, dalla citazione di Guernica in Notizia a un'immagine di derivazione sur-

realista come la «crescita d'occhi [...] nella schiena» di Bambino morto di fatica ecc.). Non andrà trascurato – ed è un'ulteriore interferenza del critico con il poeta – il cinema. Testi dalla titolazione esplicita come Film, Interno esterno, Interni clinica, Esterno (nella pubblicazione su rivista della poesia che assumerà poi il titolo Anima) non sono più trasparenti, per questo aspetto, della costruzione di una poesia come Luna di miele, dove anzi la riscrittura operata per il passaggio ad A tanto caro sangue punta proprio a mettere in risalto, precisandola, la natura visiva – e dunque il montaggio cinematografico o fumettistico – delle immagini (per esempio «ecco il nero convoglio, la portiera / che sbatte, l'autista-sicario di profilo, / la mano che da poco irsuta si fa quantata di cinghiale, il rombo / che nell'interno perdurando il profumo / dei fiori che contro natura ti riaggiusti sul grembo ti rapisce / verso il passo innevato verso il tiepido / bunker»: rispettivamente, direi, campo totale, campo medio, primo piano, dettaglio, dettaglio, campo lunghissimo, campo lungo).²⁷

3. Analogamente, ma secondo un movimento che si fa – con altra metafora grammaticale – sintagmatico da paradigmatico, teso cioè non alla progettazione di una profondità testuale quanto alla costruzione di relazioni sul piano orizzontale, la poesia di Raboni si dà, e assai precocemente (dalla terza sezione delle Case della Vetra), come poesia in cui non il singolo testo ma la sequenza è da ritenersi l'unità pertinente; in senso proprio, come poesia di “partite”, insomma. Di immediata appariscenza i titoli che ricorrono all'analogia con forme musicali: Cassazione, Piccola suite fluviale, Septuor; con un caso di particolare interesse nell'ultimo: dal quale viene ai singoli sette sonetti non il valore di brani allineati sequenzialmente, ma quello di parti di un “concertato” verbale. Altri paralleli si potranno instaurare con la pittura, ricorrendo senza troppo azzardo a un

termine come polittico (vi allude, del resto, la già citata Predella), e pensando, oltre che all'arte sacra, alla forma del trittico o della serie nella pittura di Francis Bacon – «vedo sempre ogni immagine in modo mutevole, quasi in sequenze mutevoli» (Bacon),²⁸ «la figuratività è stata importante per le mie poesie, vissuta soprattutto attraverso la dimensione del movimento» (Raboni).²⁹ Nella fase che va da Cadenza d'inganno ad A tanto caro sangue è notevolissimo il numero di «poesie in più parti», cioè di sequenze; e anche nei libri successivi (con l'adozione delle forme chiuse, dai Versi guerrieri e amorosi) mai Raboni rinuncia a un solido ancoraggio delle singole poesie a un'unità organizzativa intermedia tra esse e il libro, unità costituita allora dalla sezione. L'oscillazione (l'ambiguità) terminologica, nel caso, può essere illuminante. «Poesia in più parti» è per Raboni Parti di requiem; ma «poesia» è definita anche ogni sua singola parte.³⁰ Allo stesso modo il termine "poesia" può essere usato tanto per l'intera Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi che per i cinque singoli testi (assai brevi) che il titolo raccorda.³¹ Un caso di discrezione lessicale come quello offerto dall'autocommento a Le nozze («poesia» coerentemente sovraordinata alle sue quattro «parti») non inficia l'idea di uno status ancipite da attribuire ai testi considerati nella loro individualità tipografica (non a caso assai di rado stroficamente discontinua).³² testi pensati e offerti come autonomi ed eteronomi insieme, oggetti verbali compiuti e tuttavia volti a una compiutezza di significato ulteriore, da cercare nel potenziamento di significato che a essi viene dal contatto con ciò che è materialmente prossimo.

Assai varia la tipologia, naturalmente, con gradi di autonomia diversi per i testi-parte: massima in quelli organizzati in sequenza ma con titolazione propria (Parti di requiem, L'intoppo); intermedia in una sequenza come Cassazione (dove i titoli delle singole liriche sono posti fra parentesi); minima nei casi di sequenze prive di titolo e

con numerazione d'ordine. Ma come andrà valutato, per esempio, Il più freddo anno di grazia? Raboni parla di «sequenza di poesie» per l'insieme e di «quattordici poesie» per le parti; e nelle prime stampe dispone ogni testo a nuova pagina, senza numerazione d'ordine. Ma nella stessa pagina di autocommento³³ dichiara che la scrittura dei singoli testi è avvenuta «in un periodo di tempo abbastanza breve e con l'intenzione e la sensazione che appartenessero a un insieme», sia pure senza un'idea preconstituita del loro numero e dell'ordinamento definitivo: «È stato un po'» prosegue «come scrivere un diario a fogli staccati, volanti. L'ordine che ho poi dato ai singoli fogli è quello che mi è parso aggiungere la maggiore evidenza all'insieme». È a questo «insieme» che Raboni ha inteso affidare il suo progetto di significato; cosicché non stupisce ritrovare, in A tanto caro sangue, le quattordici poesie composte in continuità su cinque pagine, ora con numerazione d'ordine. E tuttavia non per questo ai singoli testi si dovrà negare una specifica, individuale possibilità di significazione. Lo dimostrano, fra l'altro, l'«emancipazione» di un testo come Zona Cesarini nel passaggio da Nel grave sogno ad A tanto caro sangue; o, viceversa, l'assunzione a membro di una sequenza di un testo già pubblicato individualmente: esemplare il caso di Parti di requiem, per cui Raboni dichiara che «mentre le prime liriche sono nate una per una, le successive sono nate in sequenza, già con l'idea di questa poesia in più parti».³⁴

La stessa Parti di requiem offre un esempio dell'acquisto di significato che si può ottenere dalla lettura transitiva, sintagmatica, delle dodici poesie. Se è del tutto legittima la loro considerazione estetica in quanto individui (Come cieco, con ansia... e Amen sono di fatto presenti in varie antologie), è solo nella continuità testuale che è possibile apprezzare il dato fondamentale: 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, e nella forma mediata dell'aggettivo possessivo (nella nominazione della «tua agonia»). Nel seguito, la terza persona si ripresenterà in Trasloco e I cugini, ma è la seconda a prevalere nella conclusione, confermandosi in Anima (che segue Sezione della scala), e imponendosi nel volgere conclusivo della sequenza (Sentito dire, La bara, Amen). Solo nella lettura integrale e continua, insomma, è possibile cogliere il progressivo raggiungimento di una "frontalità" grammaticale che sarà qui veicolo linguistico di una finalmente raggiunta possibilità di confronto e dialogo: «Non c'è / da stare allegri, è tanto se riuscite / a mettervi di fronte (una / un po' più in basso)» si legge in Troppo poco profondo. In convergenza, l'evento presupposto dal titolo è enunciato per la prima volta in maniera diretta soltanto nel testo conclusivo: «Quando sei morta stavamo / in una casa vecchia», soluzione liberatoria di un nodo di formulazioni reticenti: la madre «vicina a morire» di Creditori, il «così» con esplicitazione ritardata di Troppo poco profondo, la madre «viva / ancora per poco» di Anima, la menzione simbolica del «letto di mia madre» oggetto di un Trasloco, l'allusività di Cugini e Anniversario, la negazione frontale di La bara («sapendo nel legno che sei viva»). E si ripensi al caso delle Canzonette mortali, per le quali una lettura delle singole liriche sciolte dal contesto vanifica il portato della loro concatenazione secondo il principio costruttivo per cui ogni testo conta un verso in meno del precedente.

Consegue dalla concezione del testo come elemento di una sequenza la rarità delle poesie che presentino la tradizionale suddivisione strofica, tra le quali è suggestivo – per la luce che ne viene alla coazione raboniana all'istituzione di rapporti testuali dinamici – il caso di Anima. Quinta delle Parti di requiem, la lirica presenta due blocchi di versi stroficamente spazati, il secondo dei quali – quasi a riscattare l'accorgimento da quanto vi può essere di strutturalmente inerte – rientrato a destra. Non occorre procedere

al computo sillabico per accertare la prevalenza dei versi lunghi nella prima parte (limite inferiore il settenario), di quelli brevi e medi nella seconda parte (dei sedici versi, undici non superano le otto sillabe); cosicché appare chiaro come il rapporto che tende a stabilirsi tra la prima e la seconda delle due lasse alluda a quello che vige tra recitativo e aria, e come a essere riprodotta sia infine la forma della cantata (dove l'opposizione recitativo/aria è opposizione di un momento narrativo a uno lirico, e partecipa così di quella fondamentale di prosa e poesia).

4. Si è accennato a come questa disposizione alla progettazione poetica di testi in sequenza si osservi in un arco cronologico piuttosto ben individuato: è nella sezione «1962-1965» delle Case della Vetra che si leggono *Au bord du lac* (in due parti numerate, con stacco su un verso a gradino), la coppia data da *Dilazione 1* e *Dilazione 2*, un testo – *Figure nel parco* – in cui i bianchi che segnano la discontinuità testuale individuano più singoli episodi narrativi che vere e proprie strofe, la poesia in quattro parti numerate *Bambino morto di fatica* ecc. All'altro capo, le *Canzonette mortali* e *Lista di Spagna*, una sezione che si dispiega nella struttura aperta del diario in versi ma trova nello stesso tempo un forte elemento di suggestione semantica nel dialogo tra le parti e l'intero. È con il numero complessivo delle liriche – ventotto – che Raboni allude all'età della dedicataria nell'anno – il 1981 – a cui la sequenza si data:

Una ghirlanda, un foglio
dipinto per ciascuno
degli anni che vorresti dimostrare,
che non avevi ancora,
che hai compiuti con me.

Con i Versi guerrieri e amorosi la subordinazione immediata delle singole poesie non è più a una sequenza ma – secondo la consolidatissima tradizione novecentesca del libro di poesia – a una sezione. L'indebolirsi di una transitività testuale di tipo aggregativo, sintagmatico, viene dunque a coincidere con l'adozione di metri che è consuetudine chiamare chiusi. In questo passaggio della vicenda poetica di Raboni mi pare che il ricorso alla chiusura del testo debba essere riscattato da quanto vi è di inerziale nel termine, e implicare viceversa una risemantizzazione che tenga conto di una clamante corrispondenza di tempi. Certo, l'adozione di schemi obbligati risponde, anch'essa, al progetto di una poesia che nel prospettarsi «infinitamente inclusiva» chiede che l'avverbio venga inteso alla lettera. C'è in Poesia degli anni sessanta un'intuizione critica che non può non apparire, a noi che ora consideriamo il percorso poetico di Raboni nella sua interezza, straordinaria. La si legge in un saggio del '69, dove è già il futuro autore di Canzonette mortali o dei Versi guerrieri e amorosi ad affermare che

il linguaggio della tradizione, recente o remota, è uno spazio sperimentabile come qualsiasi altro – non meno, suppongo, dell'alfabetismo dei mass media o dei sussulti linguistici della cibernetica. Sperimentabile, voglio dire, ai fini espressivi, di recupero o di straniamento o di critica: senza alcuna preventiva garanzia d'efficacia, è ovvio, ma senza preclusioni specifiche.³⁵

A questa data, Raboni ha adottato i metri chiusi solo nella fase giovanile attestata da Gesta Romanorum del '67: la quartina di novenari (con aperture all'ottonario e al decasillabo) in Leda, la quartina di endecasillabi in Caino, il sonetto di endecasillabi in Arianna. Rispetto alla datazione dichiarata di quei testi (1949-1954), occorrerà più di un trentennio perché Raboni torni alla rima con funzione strutturante. Il testo è quello d'esordio della sequenza Anagramma, deposizione, databile al 1986 e a stampa nello stesso anno su «Nuovi Argomenti» (poi Anagramma in A

tanto caro sangue), dove nella disposizione delle rime nei cinque tetrastici stroficamente spaziatosi è l'annuncio della svolta formale che si compie con i Versi guerrieri e amorosi (la sezione eponima è del 1989), dopo la sperimentazione di modi metricamente (e retoricamente) madrigaleschi nelle Canzonette mortali. La riscoperta della forma chiusa pare nascere nell'occasione puntuale di un confronto tematicamente nevralgico. È trasparente il nesso, stabilito in apertura del secondo testo, fra l'assunzione consapevole della quartina rimata e la perseguita dicibilità dell'oggetto – il ricordo di un'enigmatica frase ripetuta dalla madre agonizzante –, quando il poeta commenta: «E adesso che le leggo, che ho trovato il coraggio / di scriverle, nero su bianco, con l'astuzia e il decoro / di qualche povera rima, adesso, di colpo, ho l'impressione / che sia tutto chiarissimo» ecc. Ma diventerà presto così intima, l'adesione di Raboni a una forma chiusa precisatasi nel volgere di pochi anni nella misura del sonetto, che la stessa poesia a rime obbligate potrà farsi metafora, retrospettivamente, di tutta la sua scrittura in versi, e dunque darsi come potente immagine analogica di un progetto di poesia. Accade quando la repertoriazione della «conta dei pogrom», del «borderò // dei massacri» del secolo si profila come osceno sfondo del già citato vivere cercando «di far rima // con tutte le parole della terra»: dove si dovrà recepire la gravidanza semantica dell'aggettivo tutte e interpretare il passo cogliendo l'eco di un'opposizione Dante-Petrarca che Raboni mutuava da Contini³⁶ (né è da escludere che l'immagine rielabori un noto luogo della critica dantesca: la leggenda, riportata da Benvenuto, «secondo cui tutte le rime si presentarono al poeta in veste di fanciulle chiedendo di essere ammesse nella Commedia, e Dante di tutte accolse la richiesta»).³⁷

Prospettato e realizzato come una delle direzioni ipotizzabili di un preciso progetto di ricerca, l'approdo alla forma chiusa si compie però anche subentrando come diversa incarnazione del principio della transitività. Rispetto al

suo realizzarsi nella relazione fra testi contigui, esso si dà come introversione, processo dinamico che si svolge nel corpo stesso del testo: abbraccio reciprocamente condizionante di discorso e metro, dialogo tra l'ipotassi di un pensiero poetico analitico – di riflessione, argomentazione, giudizio – e le strutture prosodiche e rimiche del sonetto: di un «sonetto ancipite (soggetto cioè, al tempo stesso, alla compostezza del congegno e allo squilibrio del ritmo del parlato rimuginato, e passibile pertanto di una doppia esecuzione)» ha parlato Gabriele Frasca.³⁸ Si è detto dialogo ma si sarebbe dovuto dire piuttosto lotta, dato che il pensiero del discorso in versi come sonetto – «il sonetto [...] è diventato il modo in cui io oggi penso la poesia» –³⁹ è da subito lavoro sulla lingua «contro il sonetto»: «i miei sonetti» ha detto Raboni «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»; e anche, completeremo, con la sistematica elusione delle pause dettate da una scansione in quartine e terzine sempre tipograficamente esplicitata e quasi sempre sintatticamente disattivata in un sapiente gioco di continuità e discontinuità.

In Raboni l'adozione di spazi metrici definiti progettualmente dalla rima nasce a un parto con l'impiego della sintassi monoperiodale: si vedano – all'esordio di questa fase – le liriche della seconda sezione dei Versi guerrieri e amorosi e i Sonetti di infermità e di convalescenza di Ogni terzo pensiero. È una forma del concretizzarsi, nello specifico della ricerca metrica, di quell'arte della dissonanza, «più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza», in cui Raboni riconosceva il magistero di Baudelaire,⁴⁰ approdo coerente di un percorso che si era dato dapprima come sperimentazione degli effetti dell'accostamento di versi canonici e non canonici, per svolgersi come studio sulla libera accentazione dell'endecasillabo – e principalmente sull'effetto contrastivo di accentazioni canoniche e non:

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 e lascia che siano gli occhi
 a incantarsene, a impregnarsene, sciocchi
 e intrepidi come sono...
 (*Quare tristis, L'autunno...*) –⁴¹

e infine nella ricerca sull'allacciamento di endecasillabi, settenari, novenari e quinari. Ereditata dalla fase sonettistica la libertà accentuale dell'endecasillabo, la produzione di effetti di dissonanza è affidata anche all'accentazione di 5^a del novenario, alla sua instabile coerenza con un modello già ampiamente discusso:

In questa gli assomiglia
 ancora di più, guarda: gli stessi occhi
 leggermente obliqui, il sinistro
 appena un po' più grande
 dell'altro, e quell'accenno di sorriso
 ferocemente mite. Sullo sfondo,
 dietro file di capanni sfuocati,
 l'invisibile, sconfinata
 mutezza del mare. Matura
 anche in questo silenzio, in questo minimo
 surrogato d'eternità
 il tempo dei falsari e dei carnefici
 (*Barlumi di storia, In questa gli assomiglia*).

5. *Ricorre nelle pagine del Raboni critico la metafora del testo come «organismo». Già in un saggio proustiano del '59 si legge come sia «al moto interno, al respiro di ogni pagina, di ogni frase, di ciascuna delle cellule nelle quali l'organismo della Recherche si divide senza frantumarsi e che rispecchiano infinite volte la sua struttura, che*

dobbiamo tendere l'orecchio se vogliamo ricevere intera la carica di rivelazione che ogni parola del testo trattiene»,⁴² ed ecco ancora nel 2002, a margine della citata Rilettura del «Magnificat»:

Come tutti i momenti nevralgici (ma quali non lo sono?) del racconto evangelico, anche Luca 1, 46-55 sembra riprodurre in un minimo spazio l'intero arco semantico della grande partitura cui appartiene. Questione, si può supporre, di struttura molecolare, identica nel frammento e nell'insieme: cioè, in altre parole, del sistema di echi interni, di assonanze profonde che fa di ciascuno dei Vangeli – come, del resto, di ogni autentico capolavoro letterario, non importa se e fino a che punto “progettato” per essere tale – un organismo in cui tutto si tiene e si risponde, in cui ogni parte riecheggia e “miniaturizza” il tutto.

Secondo questa indicazione, della transitività come principio costruttivo si potrà ipotizzare e accertare l'azione coerente nei dati della micro-organizzazione linguistico-retorica: a livello, appunto, «molecolare». I risultati di un'indagine sistematica darebbero un esito convincente nell'abbondanza – ma si potrebbe dire nella pervasività – di difformità e discontinuità semantiche ricercate all'interno di unità sintagmatiche complesse, dunque nell'elaborazione di effetti di senso perseguiti nell'interazione, in praesentia, dei significati. In questa sede non si farà più che esemplificare rapidamente, cominciando da una figura semantica la cui fitta presenza in Raboni può servire a dar corpo a una “linea” che fa capo a Parini, e che a Raboni giunge passando per Rebora (è questo il solo senso in cui Raboni accettava, per se stesso, l'appartenenza a un'area “lombarda”).⁴³ È la figura che propongo di catalogare come parestesia, comprendendo in essa (ma mi limito ai tipi maggiormente rappresentati, e sempre con esemplificazione minima): l'associazione di aggettivo concreto (per lo più riferito all'esperienza sensoriale) e nome astratto («acre festa», «sguardo / lento, terroso», «umida, lunga agonia», «grigia dolcezza del giardino», «pensieri canuti»); l'uso di

verbi concreti per accadimenti del mondo morale, emozionale, esistenziale («silenzio / che ci accorcia lo stomaco», «fiotta copiosa la letizia / delle custodi del caldo», «È lì, / è in quel vuoto d'aria che la mia storia / s'è incistata», «si riaggomitola in nuce / la vita»); gli elenchi di entità allotrie quanto al sema della concretezza («chiavette d'accensione e pneumatici, casse di munizioni, numero e penetrabilità dei corpi dei soldati», «strappo cellophane, buio / dall'arabia frizzante del mattino», «il memoriale / dell'impiccato, le smorfie dell'amore / sulle pareti degli orinatoi...»); la concretizzazione di elementi astratti per analogia o comparazione («la mia fede si è tramutata in pietra o coltello, il mio battesimo / in violento scorpione», «dar la caccia a un'altra morte, più vicina, specifica / come il vetro, la plastica, il cartone»). Oggetto di concretizzazione sono spesso i dati della percezione visiva: «gli stinti, intirizziti / aculei d'un'alba», «l'oscena materia del buio»; o di una percezione auditiva: «un embolo di sillabe», «le schegge del loro [dei sordomuti] silenzio». Ma ecco due passi in prosa, in cui la pulsione alla concretizzazione dell'astratto è vistosa. Il primo da Partendo da boulevard Berthier, nel punto in cui si dice che per i partecipanti al funerale dello studente Gilles Tautin «l'occupazione più impegnativa [...] è di rendere il più possibile fermo e denso il proprio silenzio e il silenzio collettivo che ne risulta», con quel che segue; l'altro dalla Fossa di Cherubino: «A poco a poco un uomo sente di innamorarsi dell'amore che una donna ha per lui; all'inizio è un oggetto preciso e quasi concreto, è di questo che lui ha bisogno, bisogno di vederlo e di toccarlo» ecc. Ma anche il processo opposto, di astrazione del concreto, è ben vivo, perseguito soprattutto nell'inversione di determinato e determinante: «guardando l'acqua, la cenere, / la boria dei garzoni» (si noti anche l'astratto in chiusura di elenco), «la fragranza / dell'erba, la povertà della croce, / il nome schiarito dalla pioggia» (elemento concreto in chiusura), «vortica carnoso / l'enorme sussiego del pavone»,

«nell'oltraggio / dei vetri sconquassati», «in una bassa boscaglia esposta all'intermittenza del fuoco e del ghiaccio». ⁴⁴ Noto è anche la determinazione del pronome indefinito tramite il complemento di specificazione: «nel poco delle trafitture», «t'adoro [...] nel niente del costato». Ma rilevante anche la tendenza alla soluzione figurativa: come senso della linea e della struttura compositiva («l'astruso / cerchio del Vigorelli», «l'ovale dei capezzoli», la «curva dei fianchi», l'«ordine d'immondizie nel cortile») o come impressione cromatica (di ascendenza pascoliana, e con notevoli casi di insistenza: «il bianco della lampada», «l'oro / delle mele rachitiche», «l'ottone / matto del saliscendi», «l'avorio dei birilli», il «buio della finestra», il «buio del cruscotto», il «buio dello specchio»). ⁴⁵

Accanto a quelli di astratto e concreto, gli accostamenti di parole semanticamente discontinue per l'opposizione "animato/inanimato", ottenuti tramite l'attribuzione aggettivale di caratteristiche vitali a enti inanimati. Si potrà distinguere tra due casi: quello in cui il nome designa un ente concreto – «pacifici oggetti», «spavaldi turbanti», «nell'ebbra / fornace», «le miti ossa»; e quello in cui si ha invece un nome astratto – «in un tempo non esiguo né arcigno», «mite, domestico dolore», «bisogni imperterriti del rimorso». In qualche caso lo straniamento nell'uso dell'aggettivo si fa leggere come ipallage (a essa già si avvicinavano alcuni dei casi citati): «l'impulso trasognato che ti fa attraversare / la strada in quel momento», «nel buio / piombato delle condutture», «accontentati [...] di queste viscere appassite, di questi fiori», «la svenante, tiepida cacciata / dal paradiso», «l'amico dalla grossa barba, dai timidi occhiali», «la piccola veglia pelosa / dei nostri numi», «sull'insegna / d'una stinta botteguccia», «l'attonito sciamare dei superstiti / della peste»; esempi accanto ai quali si potranno citare i casi di trasferimento di aggettivi dal soggetto percipiente all'oggetto percipito: «il gesso / stralunato dei nomi che ogni sera / ti cre-

pita incontro LEGNANO / SUD LEGNANO NORD», «*la mesta / schiodatura delle cassette di sicurezza*».

Anche la classica sinestesia è ben rappresentata. Per una rapida esemplificazione (senza distinzione tipologica) scelgo: «*senti colpi / scolorire, farsi croste sulle ferite*», «*nell'asciutta penombra*», «*su / bisbigli brancolando*», «*dove il cinema ha smesso di risplendere della scricchiolante infinità delle sue viscere*», «*all'orrore / della luce che crepita e si sfa*». Ma soprattutto emerge una predilezione per l'ossimoro: nell'unione di nome e aggettivo («*impeccabile relitto*», «*increscioso pudore*», «*selvaggia compunzione*», «*buio luminoso*», «*tetro fulgore*», «*feroci quisquiglie familiari*»); all'interno del sintagma aggettivale («*uomo probo, / corrotto*», «*giovane e stanco*», «*gualcito e impeccabile*», «*ombra / protettiva e tremante*», «*torbidi e innocenti // fini romanzeschi*», «*sorriso / ferocemente mite*», «*aria esitante e altezzosa*»); nell'uso a coppie di verbi e sintagmi preposizionali («*da lontano / mi colma, mi raggela...*», «*[l'ombra] che ci viene / incontro, annunciata, inattesa*», «*un altro luogo / d'abominio e salvezza*», «*il grado [...] di fumosa opacità e splendore*»); nella giunzione di verbo e avverbio (o aggettivo in funzione para-avverbiale): «*sento sfrecciare / lentissimo [...] il tempo*», «*come / dolcemente mutilavi / la mia persona di figlio*», «*un giallo un viola di brughiera / ardono ciechi / nel latte del crepuscolo*», nel titolo *Devozioni perverse*, e altro che occorre affidare alla libera perlustrazione del lettore.

La cura dell'aggettivazione, in particolare, sembra essere al centro della ricerca linguistica di Raboni, grande virtuoso della callida iunctura: «*nel grembo involontario*», «*scendendo con minuziosa calma le scale*», «*verso un cuore scaleno di città*», «*arabia frizzante del mattino*», «*l'infantile disastro del mondo*», «*alla luce dei tuoi accenni verticali*». Così, davvero minuziosa (l'aggettivo è solidamente raboniano) è la costruzione di dittologie, sia quando è in gioco la precisazione di rapporti parasinonimici, o comun-

que la cura descrittiva con afferenza allo stesso ambito sensoriale o conoscitivo («le borghesi / modeste, appena lugu-bri», «parole / viscide, mielate», «un rapporto finalmente preciso, virile», «paziente, maniaco ti do la caccia», «[pia-ghe] cancrenose, immedicabili», «la mente / fragile e pura come un vetro»), sia quando i due aggettivi sono convocati da ambiti nozionali differenti («folla irta e viva», «grigia ellisse quieta», «gustando / d'esser piatto, deserto», «la piccola cena luminosa», «sogno / di corridoi bassi, fiocchi», «rauco, degradato miagolio», «mutile / e reciproche attese di perdono», «il sogno / opaco, cruento del giorno», «la grande meraviglia popolare e barocca della salita al Santuario», «le espressioni fulminate nella più vivida e minuziosa aspettativa del vero»). Un lavoro che giunge all'aggregazione di terne o serie più lunghe: «tenero, sporco, impo-tente», «prezioso caldo romito / bunker», «minori / bian-castre miti consultazioni di sguardi», «mio affamato, tremante, altero amore», «[vita] insperata, fioca, uguale», «[la sagoma] vicinissima, affettuosa, ingenuamente dome-stica e devota del Sacro Monte», «così implacabilmente poco vecchio, così asciutto, versatile, leggero». ⁴⁶

È ancora la categoria della dissonanza che si potrà util-mente evocare, per pensare a queste ricercate, sottili di-scontinuità semantiche come a bicordi o accordi dissonanti o imperfettamente consonanti; discontinuità che trovano corrispondenza, sul piano dell'ordine delle parole, nella rottura della continuità materiale della frase, nella figura dell'iperbato: «Per loro [...] mi scioglievo / prima di gior-no in lacrime nel sogno», «[cimiteri] che ci salvano, / bar-ricate di croci, / d'angeli mutilati, dall'orrore / di marcire in privato, in un giardino», «esserti sempre, / per quanto tu mi sei cara, leggero», «innamorando fin dove / nel tem-po tempo sia dato / al mio corpo liberato / il midollo che lo muove». Come la predilezione per un gruppo ben indivi-duato di figure semantiche, anche l'ordo artificialis nella poesia di Raboni risponde a un intimo impulso alla dina-

micità delle relazioni, all'acquisto conoscitivo che può derivare al testo dall'instaurarsi di rapporti di tensione.

6. «Amore, gelosia, paura, porta di casa, finestra d'ospedale, ospizio, tunnel, tana.» È in chiusura di un suo intervento su Borges⁴⁷ che Raboni è visitato da questo plesso di oggetti e sentimenti come da uno dei suoi «fantasmi sonori», e lo traduce in una straordinaria, mandel'stamiana «musica del senso». Anche in una dichiarazione di poetica? Tanta la bellezza, tanto profonde le suggestioni e ricche le armoniche di questo elenco che è difficile resistere alla tentazione di demandare semplicemente a esso il compito di sostituire un esaustivo repertorio tematico. Chi vorrà tornarvi a conclusione della lettura delle poesie raccolte in questo libro vedrà come ben poco – probabilmente nulla, tra quanto vi è nominato per appellazione diretta e l'altro che vi compare come metafora – non vi si lasci comprendere o attrarre non appena, guidati dalle assonanze e dissonanze di senso, si accetti di seguire ciò che è indicato per allusione, si scavi in ciò che rimane non detto. Il tema della morte – segnatamente –, del dialogo con i morti, del pensiero della tomba, che attraversa l'opera di Raboni da cima a fondo, e che solo apparentemente non vi è compreso, si imporrà a quel punto in virtù della sua pervasiva disseminazione, dell'implicazione con esso dei sette oggetti evocati, nessuno escluso. Oppure si potrà procedere affidandosi a quel sistema di «prevalenze tematiche (o tonali, o emotive)» secondo il quale Raboni ha ordinato un libro capitale come *A tanto caro sangue*, rintracciandole fin dall'inizio di questa Opera poetica nel loro affacciarsi intermittente e nel loro discontinuo imporsi, ritrarsi, mutare, prima e dopo il giro di boa costituito dall'autoantologia del 1988. Il percorso della poesia di Raboni si fa agevolmente descrivere come graduale ma deciso spostamento, nello spazio letterario della poesia moderna, dalla periferia della poesia oggettiva al centro costi-

tuito da quella soggettiva.⁴⁸ Ora, il recupero di alcuni testi giovanili permette di ricostruire anche una preistoria poetica in cui lo scrittore in versi dimostra l'attraversamento (e la conseguente padronanza) del linguaggio della poesia ermetica (di Quasimodo in particolare). E il '49, e un Raboni diciassettenne scrive questa Poesia per Bianca:

Già segnale di trepida
 carità la tua voce
 mi rincorre sollecita
 brucia pietra e silenzio
 la livida menzogna
 calpestando e l'ignobile
 maschera del rimorso
 nuovi fiori di rapida
 confidenza o di labile
 pianto come una mobile
 corrente e specchio tenero
 di rive e strade morbide
 e scolpita allegria
 dolcissima spirando.

Ma nello stesso anno questa fase sembra allontanata grazie al contravveleno eliotiano. Lo testimonia I compagni di Ulisse, monologo d'esordio in Gesta Romanorum del '67:

Abbiamo rotto e legato
 cento ali di gabbiano tracciando e tracciando
 itinerari marini con la retta inchiodata
 del timone, le macchie dell'ancora, i geroglifici dei banchi.
 Abbiamo ucciso delfini con lo scherno
 e balene con la lancia, intrecciato preghiere
 al mercato delle voglie, barattato profezie
 con un cesto di mele. Ma l'inverno dei flutti
 ha segnato i nostri occhi come il cancello dell'orto
 trascinandoci via, disfacendo i nostri cuori
 in sussurri d'angoscia: Gibilterra Gibilterra
 e il vento scolpiva negli ulivi
 il profilo di Giuda.

Raboni escluderà – è vero – questo testo dalle sillogi garzantiane; ma quanto ai modi stilistici, è qui che inizia la sua opera “riconosciuta”: che ha dunque una fase iniziale, quella appunto delle poesie raccolte nelle diverse redazioni di Gesta Romanorum, di franca Rollengedicht: poesia caratterizzata da quei modi teatrali che saranno via via attenuati, salvo il loro recupero nei testi (in proprio e tradotti) per la scena. È ben significativa la parte che Vittorio Sereni ha come poet’s reader nell’allestimento delle Case della Vetra. Se è sua l’idea – come Raboni mi diceva – di formare con i testi più antichi un’Appendice, il suggerimento equivale, da parte del maestro, all’emarginazione di ciò che egli – Sereni – doveva sentire meno condivisibile e fruttifero per l’allievo. Certo la poesia di Raboni non sarebbe stata quello che è stata senza l’accettazione di una sollecitazione tematica fondamentale (quella scrittura di sé «dal cuore del miracolo» – parafrasando Giudici – sancita e apprezzata, in eloquente convergenza con Sereni, da Carlo Betocchi),⁴⁹ e senza il riconoscimento dell’esemplarità anche linguistica del lavoro di Sereni:

Faccio fatica a distinguere quello che Sereni mi ha dato come poeta e quello che mi ha dato come persona. Non c’è stato un tempo in cui Sereni ha agito su di me influenzando quello che avrei fatto: c’è stata una sorta di simbiosi. Quello che Sereni andava facendo mi sembrava quello che io avrei dovuto fare: una coincidenza assoluta. Man mano che venivo a conoscere le poesie che sarebbero confluite negli *Strumenti umani*, sentivo che mi precedeva di un passo: erano cose che anch’io andavo facendo, ma lui le faceva con maggiore lucidità. È stato un lavoro che ha accompagnato la mia poesia in modo capillare. Sereni ha colto, interpretato, dato forma a un bisogno generale, il bisogno [...] di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell’istituzione poetica. Molto importante è stato anche l’esempio di Luzi, a partire da *Onore del vero*. Non c’è dubbio che *Onore del vero* e *Nel magma* hanno avuto un valore simile agli *Strumenti umani* in quegli anni.⁵⁰

Con Le case della Vetra Raboni ha già ben ristretto il suo repertorio a pochi temi fondamentali: la città (Milano), le figure e i luoghi della propria storia familiare, il dialogo con i morti e il pensiero della propria morte, il senso di oppressione da parte del Potere, l'eros (a partire dall'Intoppo, nello stesso '66); e quei temi si è risolto a scavare nel loro significato più intimo anche ricorrendo a sperimentati filtri metaforici: la narrazione evangelica della passione di Cristo – «quel potente “correlativo oggettivo” che tanto era già servito nella storia dell'umanità in pittura, in scultura, in musica» –,⁵¹ la vicenda manzoniana della Colonna infame –

i temi dell'ingiustizia, della persecuzione, del processo iniquo, dell'innocenza ingiustamente perseguitata e punita; l'immagine, esplicita o implicita, della città come teatro della peste, come contenitore di ogni possibile contagio fisico e morale; il gusto di nominare luoghi, circostanze e documenti con scrupolosità impassibile e segreta passione; l'attenuazione, la reticenza e l'ironia usate per rendere pronunciabili l'indignazione, lo sgoamento e la pietà: tutte queste cose, che i più pazienti fra i miei venticinque lettori potranno forse trovare nei miei versi [...] vengono, non ho dubbi, da Manzoni, sono le prove, le stimate della mia passione manzoniana, della mia manzonità –,⁵²

le suggestioni della rappresentazione onirica. Dell'importanza del sogno nella poesia di Raboni molto è stato detto.⁵³ Per parte mia aggiungerò un episodio rivelatore, che si aggregherà ai casi di interferenza fra il poeta e il traduttore di Proust. Raboni sta traducendo À l'ombre des jeunes filles en fleurs (il volume mondadoriano uscirà nel 1983) quando si imbatte – si parla del ritorno del Narratore in albergo dopo una cena al ristorante di Rivebelle – nell'espressione «dans ce sommeil lourd». La traduzione con «in quel grave sonno» – gesto di letterale assimilazione – rivela come in quest'altro splendido elenco – «le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des

morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature» – il traduttore si sia trovato di fronte, come in uno specchio, il nucleo tematico dichiaratamente centrale nella poesia di Nel grave sogno (1981), e abbia inteso, segretamente, appropriarsene:

D'un tratto m'addormentavo, sprofondavo in quel grave sonno dove si svelano per noi il ritorno alla giovinezza, il recupero degli anni passati, dei sentimenti perduti, la disincarnazione, la trasmigrazione delle anime, l'evocazione dei morti, le illusioni della follia, la regressione verso i regni più elementari della natura (si afferma che spesso, in sogno, vediamo degli animali, ma si dimentica di dire che, quasi sempre, noi stessi vi siamo un animale, sprovvisto di quella ragione che proietta sulle cose un lume di certezza; allo spettacolo della vita non offriamo, al contrario, che una visione incerta e continuamente annientata dall'oblio, giacché la realtà precedente svanisce davanti a quella che le succede, come una proiezione di lanterna magica davanti all'immagine successiva quando si cambia la lastra), tutti quei misteri che crediamo di ignorare e ai quali, in realtà, così come all'altro grande mistero dell'annientamento e della resurrezione, siamo iniziati quasi ogni notte.⁵⁴

Con quale emozionata adesione Raboni si sia trovato a tradurre queste righe lo può dire una poesia di Nel grave sogno, Madrigale:

Giù in fondo...
 Sceso tremando, con dolore...
 Ma dove, a pensarci, m'aspettavo
 i singulti dei bozzoli, l'ansia dell'albume
 fiotta copiosa la letizia
 delle custodi del caldo, materne umide cagne
 dalle orecchie puntute, dallo sguardo
 lento, terroso... Non bisogna,
 anime care, lamentarsi
 di voi, del fango che insieme, a poco a poco,
 cavate dal profondo... Né ridendo
 rinnegarvi nel mondo
 che al fresco semplifica, sragiona...

Con i Versi guerrieri e amorosi un altro tema si impone, quello del tempo: dapprima come interrogazione del passato nella quète dei presagi di ciò che nell'esperienza amorosa del presente si dà come compiutezza esistenziale; e poi in una continua riflessione sul tempo della vita umana e sulla visione stessa del tempo. Tema che del resto si potrà inseguire a ritroso fino a incontrarlo in poesie di Nel grave sogno (libro davvero capitale, come si vede). Questo è l'undicesimo testo della sequenza Il più freddo anno di grazia:

Davanti a una cassetta
di cm 9 x 21
con un levigato coperchio scorrevole
mi sento giovane e stanco
come mio padre
anche lui passeggiando per Milano
tre quattro mesi dopo l'infarto progettava
di togliersi qualche sfizio,

dove a essere accostate sono due proiezioni simmetriche di un io liberato dalla responsabilità del qui-e-ora: quella di sé bambino riportata dall'astuccio scolastico e l'altra del padre fantasticato nell'oltre-vita di un'immaginaria sopravvivenza all'infarto. Qui, del resto, a ripresentarsi è anche un'altra situazione, al cui ritorno durante l'attraversamento della poesia di Raboni occorrerà prestare un'attenzione particolare, in ragione del fatto che Raboni stesso ha voluto indicare in essa l'origine della propria storia di scrittore. Lo ha fatto in una pagina che non può mancare in una presentazione della sua poesia:

Quando io sono nato, quarantacinque anni fa, a Milano, i miei genitori abitavano in via San Gregorio. Era una casa né vecchia né nuova, credo che risalisse – come tante altre case in quella zona di Milano – agli anni intorno alla prima guerra mondiale. Una volta, da quelle parti, c'era la stazione ferroviaria; credo che dalle finestre di casa mia si vedessero i binari. Ma nel 1932, quando io sono nato, i binari non si vedevano

più, non c'erano più: e dalla finestra della stanza dove dormivo con mio fratello più grande si guardava su un terreno vago che ricordava la periferia anche se, in realtà, non eravamo in periferia. Questo terreno vago si animava – soprattutto di pomeriggio, e soprattutto di sabato pomeriggio – di giochi di ragazzi. Giocavano al pallone, alla guerra, agli indiani. Forse dovrei dire: giocavamo; mi sembra molto probabile di aver partecipato a quei giochi, ma non ne ho nessun ricordo preciso. Quello che ricordo, invece, è di aver guardato altri ragazzi giocare. Erano giochi deliziosi. Quella finestra è, sicuramente, uno dei luoghi, o meglio delle situazioni, che mi hanno spinto a voler essere un poeta, a voler scrivere delle poesie. Per molto tempo ho pensato che una poesia dovesse essere come quella finestra. Mi sembrava che una poesia fosse un vetro attraverso il quale si potevano vedere molte cose – forse, tutte le cose; però un vetro, e il fatto che il vetro fosse trasparente non era più importante del fatto che il vetro stesse in mezzo, che mi isolasse, mi difendesse. I giochi erano al di là del vetro, mentre io ero al di qua. Credo che non riuscirò mai a far capire la straordinaria delizia di questa situazione. Quello che è certo, comunque, è che quando ho cominciato a scrivere poesie la mia più grande aspirazione era di ritrovare quel tipo di delizia o, se si vuole, di privilegio. Di ogni poesia avrei voluto fare un osservatorio difesissimo e trasparente, un osservatorio per guardare la vita – cioè, forse, per non viverla.⁵⁵

Il passo, che prelude a una lettura radiofonica (1977) di Come cieco, con ansia..., continua con una rettifica e una parziale ammissione (se ne sottolinei, in relazione a quanto detto sopra sull'onirismo di Raboni, la precisazione finale): «Naturalmente, la storia di quella che io considero adesso la mia poesia comincia dopo; comincia, immagino, proprio con la negazione, con la rinuncia a tutto questo: la finestra, l'osservatorio, la trasparenza. Ma la faccenda non dev'essere ancora del tutto risolta, almeno nel mio inconscio, se ancora pochi anni fa mi è capitato di scrivere questa poesia dopo averla, credo, almeno in parte, veramente sognata»:

Come cieco, con ansia, contro
 il temporale e la grandine, una
 dopo l'altra chiudevo
 sette finestre.
 Importava che non sapessi quali.
 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.
 Al di qua dei miei figli,
 di poter dare o prendere parola.

È quella che Fortini ha definito, parlando del Kirschdieb di Brecht, «la situazione della finestra ossia dell'esclusione: un "luogo" simbolico della poesia contemporanea»;⁵⁶ e il ritrovarla nella proiezione di sé sul ritratto del vecchio Holan in Nel grave sogno:

Va piano piano alla finestra
 a vedere se nevicava ancora, se continua
 nel buio luminoso, là fuori
 l'infantile disastro del mondo;

o variata nel suo speculare rovesciamento in un sonetto di Quare tristis:

Ci sono sere che vorrei guardare
 da tutte le finestre delle strade
 per cui passo, essere tutte le rade
 ombre che vedo o immagino vegliare
 nei loro fiochi santuari...;

e poi, ancora, come tentazione di censura o negazione dell'idillio, in una poesia di Barlumi di storia –

Il rimorchiatore che passa
 senza rumore (ha i doppi vetri
 la mia stanza d'albergo)
 mentre il sole obliquamente trionfa
 su non so più che fiume – la pozzanghera

gelata che s'affolla
 di pattinatori festanti
 nella luce perlacea del crepuscolo –
 a spese di chi, mi domando,
 anzi di quanti, quale contrappeso
 di umiliazioni e di dolori
 sarà necessario per bilanciare
 la perfezione di due istanti
 alla corte dei conti dell'orrore?
 Ma non c'è rimorso, vedo, che valga
 a togliere splendore a quelle immagini –

ci suggerisce come quel dubbio fosse giustificato, aperta la ferita, mai raggiunto quel punto in cui «ogni cosa che poteva succedere / sarà successa e noi / davanti agli occhi non avremo / che la calma distesa del passato / da ripassare senza fretta» (così nella poesia di congedo di Barlumi di storia).

Ma infine, al di là della persistenza di temi e situazioni destinati comunque ad aggirarsi intorno a un ganglio di istanze ineludibili («Amore, gelosia, paura, porta di casa...»), di un poeta conta quel tanto che dei suoi versi continua a nutrire la nostra vita, a non lasciarci, a tornarci alla mente – ancora parafrasando – «con una specie di nostalgia, di felicità».⁵⁷ Per chi ama la poesia di Raboni questi versi sono molti; e la ragione della persistenza e della ricchezza di questo colloquio sta infine nel fatto che essi vanno riconosciuti come esito felice di un'ambizione irrinunciabile. Quando in una pagina di Devozioni perverse affermava che «amare Manzoni [...] vuol dire mettere l'intelligenza della pietà davanti a tutto, e la pietà degli altri e della Storia davanti alla pietà per se stessi»; o quando (nelle stesse Devozioni) vedeva in Rebora il poeta che «non ha cercato nella poesia una salvezza personale [...] ma una salvezza di tutti, una vera e propria redenzione del mondo», Raboni intendeva porre a se stesso l'esempio di questi grandi e dire a noi che esattamente in questo è consistito il suo lavoro di poeta. Le parole fondamentali sono

ora pietà, salvezza, e a me piace ricordare gli otto versi che concludono Il più freddo anno di grazia:

La tenerezza del guscio d'uovo
dolcemente svuotato con la bocca
e ornato con paesaggi lontani
siamo in molti a pensare che non c'è
modo di imballarlo come si deve
un oggetto così fragile, così breve, e così
c'è poco da sperare
nella salvezza del guscio d'uovo.

A essere dissimulata sarà invece proprio la convinzione che occorre credere al miracolo della «salvezza del guscio d'uovo»;⁵⁸ e questa noi affidiamo alla voce dei poeti che della poesia abbiano l'idea generosa e alta che ne ha avuto Giovanni Raboni.

Rodolfo Zucco

Note

¹ G. Raboni, *Tempus tacendi*, «Legenda», 7, aprile 1992 (*Il tempo che resta*), pp. 83-85, ora tra gli *Altri versi*. Dalla stessa prosa la citazione poche righe più sotto.

² Cfr. G. Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, «Rivista degli Stenografi», 56, aprile-giugno 2002, pp. 30-34 (a p. 33): «spesso le poesie, almeno per me, nascono passeggiando per strada, nascono di notte quando ci si sveglia, nascono come un fantasma sonoro, che a poco a poco si riproietta dentro la mente e prende dei contorni sempre meno vaghi».

³ G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 156-59 (a p. 158).

⁴ Di come a questa strategia corrisponda una parte del lavoro variantistico di Raboni ho trattato in *Reperti variantistici nella poesia di Giovanni Raboni*, in *Per Giovanni Raboni*, Atti della giornata di studi (Firenze, 20 ottobre 2005), a cura di A. Dolfi e P. Maccari, Bulzoni, Roma in c.s.

⁵ La lettera è riportata in A. Bisicchia, *Cielo e inferno. Un modello di scrittura scenica: il teatro di Pietro Carriglio*, Flaccovio, Palermo 2004, p. 78.

⁶ G. Raboni, *Ho bisogno di storie*, «La Fiera letteraria», XLIII, 7, 15 febbraio 1968, pp. 12-13.

⁷ P. Ruffilli, *Intervista a Giovanni Raboni*, «L'anello che non tiene», I, 2, primavera 1989, pp. 53-57 (a p. 57).

⁸ *La casa di campagna dove leggere*, in *Quare tristis*.

⁹ «*Caduto in A. O.*», certo, perché no?, nello stesso *Quare tristis*.

¹⁰ Così nell'intervista a F. Mannoni, *Giovanni Raboni: «Il poeta è un testimone»*, «L'Unione Sarda», 19 marzo 1988.

¹¹ G. Raboni, *Introduzione a V. Sereni, Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Mondadori, Milano 1996, pp. 5-9 (alle pp. 8-9).

¹² G. Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia nella "Dreigroschenoper" portiana*, «il verri», 6, dicembre 1960, pp. 38-45 (alle pp. 42-43).

¹³ G. Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976 (qui a p. 209). Elaborato già nel saggio poundiano del '58 (*Appunti per una lettura dei "Cantos"*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, pp. 52-61; poi, parzialmente, in apertura di *Poesia degli anni sessanta*), il concetto di «inclusività» si precisa nel saggio *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 87-93, a proposito delle poesie di Sereni uscite in rivista nell'anno precedente. Cito da *Sereni inedito*, in

Poesia degli anni sessanta (qui a p. 225): «L'inclusione nello spazio della poesia di oggetti pratici e morali che appartengono storicamente a un processo di dispersione e di alienazione, e la contemporanea ricerca di una condizione del linguaggio e del discorso che consenta di salvare sia l'integrità (e quindi anche la negatività specifica) di tali oggetti, sia la possibilità dell'oggetto poetico totale che li racchiude, sono anzi visibili con particolare chiarezza nelle ultime poesie di Sereni [...]. Si tratta di un rapporto necessario: nel senso che la possibilità di questa poesia di essere poesia pur restituendo oggetti negativi non trasfigurati, e quindi sentiti e resi come tali, si identifica con la sua stessa e unica possibilità attuale di essere poesia come strumento di libertà contro le situazioni reali verso i cui oggetti essa si dimostra così inclusiva».

¹⁴ *Scrivere, tradurre. Un dialogo fra Giovanni Raboni e Jean-Charles Vegliante*, in J.-C. Vegliante, *Nel lutto della luce. Poesie 1982-1997*, traduzione di G. Raboni, Einaudi, Torino 2004, pp. 167-79 (a p. 179).

¹⁵ G. Raboni, *L'arte della dissonanza*, in C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. XXXIX-XLIX (a p. XLV). Cfr. A. Thibaudet, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni [1936]*, Il Saggiatore-Garzanti, Milano 1974, pp. 345-47, in part. p. 346: «La verità è che esiste un rapporto baudelairiano tra prosa nuda e poesia pura, tutt'e due incorporate nel verso, che hanno inquietato a lungo e ferito orecchie conformiste, abituate a consonanze tradizionali; ma, come sempre accade, non solo ci si è abituati a una simile dissonanza, ma vi si è riconosciuta un'arte più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza, qual è per esempio quella di Gautier».

¹⁶ Così Raboni nel dibattito con Giorgio Cesarano ospitato, accanto a un gruppo di *Lotte secondarie* di Majorino, nelle *Questioni di poesia* di «Paragone», XVI, n.s., 186/6, agosto 1965, pp. 119-23 (a p. 120).

¹⁷ G. Raboni, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», 3, pp. 66-67 (a p. 66).

¹⁸ G. Raboni – G. Cesarano, *Questioni di poesia*, cit., p. 123.

¹⁹ Per *Quare tristis* sono rivelatrici le parole di commento sulla funzione del poemetto conclusivo, *Nell'ora, ormai della cenere*: «Alla fine ci sono questi sciolti, 99 endecasillabi sciolti, che considero un po' l'ultima mia esperienza, tengono il posto della prosa, in qualche modo, però con una possibilità di espansione fantastica maggiore»: S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petriani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in «Leg-

giadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2000, pp. 306-17 (a p. 316).

²⁰ «Nuovi Argomenti», s. III, 42, aprile-giugno 1992, p. 92.

²¹ «Nuovi Argomenti», n.s., 13, gennaio-marzo 1969, pp. 36-41.

²² G. Raboni, *Prefazione* ad A. Porta, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, pp. 6-9 (alle pp. 8-9).

²³ Rinvio, per questi aspetti dell'opera di Raboni, al mio *Citazione e allusione in Raboni*, in c.s. negli Atti del XXXI Convegno Internazionale *La citazione*, Bressanone, 11-13 luglio 2003.

²⁴ Così nella anonima *Motivazione della giuria del Premio di Poesia Pandolfo*, che ha premiato la raccolta raboniana nel 1995.

²⁵ Così nella traduzione di Raboni in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, traduzione di G. Raboni, vol. III, Mondadori, Milano 1989, p. 671.

²⁶ G. Raboni, *Il testo poetico, in L'ora di là dal tempo. Momenti di spiritualità nella musica contemporanea* (46° Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 1-30 luglio 1995, 28-29 settembre 1996), La Biennale di Venezia-Ricordi, [s.l., s.d. (ma 1995)], p. 30.

²⁷ Cfr. C. Di Franza, "Cadenza d'inganno" di Giovanni Raboni: saggio di edizione critica e commentata, «*Ermeneutica letteraria*», I, 2005, pp. 135-66 (alle pp. 153 sgg.).

²⁸ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 21. Bacon precisa, poco dopo: «Certo, ciò che curiosamente uno spera sempre di fare è dipingere l'opera che annullerà tutte le altre, concentrare tutto in un singolo dipinto. Ma, in realtà, all'interno di una serie un dipinto si riflette continuamente sull'altro e talvolta sono migliori in serie che separati, perché, purtroppo, non sono ancora mai riuscito a realizzare quell'immagine che riassume tutte le altre. Così un'immagine affiancata a un'altra sembra poter esprimere meglio la cosa».

²⁹ G. Raboni ad A. Rognoni, *Così vicini, così lontani*, «*Arte In*», XVII, 90, aprile-maggio 2004, pp. 104-5 (a p. 105).

³⁰ C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, «*Italianistica*», XXXIII, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 125-35 (alle pp. 126-27).

³¹ Si veda la lettera citata nell'apparato relativo.

³² La consapevolezza della scelta è ben provata dall'eliminazione di stacchi strofici da una redazione all'altra dei testi, si veda in particolare l'apparato a *Gesta Romanorum*.

³³ La si veda nell'apparato relativo.

³⁴ C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, cit., p. 126.

³⁵ G. Raboni, *Discorsi magici e politici sopra la tradizione*, «*Paragone*», XX, 238, dicembre 1969, pp. 134-38; poi, col titolo *In-*

venzioni "sopra la tradizione", in *Poesia degli anni sessanta*, cit. (qui alle pp. 383-88).

³⁶ Cfr. M.L. Bandi, *A colloquio con Giovanni Raboni* [Milano, 18 gennaio 1982], in *La poesia di Giovanni Raboni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore Chiar.mo prof. S. Antonielli, A.A. 1980/81, pp. 340-57, a p. 354 (con un corsivo mio): «Le parole sono date, sono la materia, il tutto: altrimenti passiamo ad altre cose, il suono, la forma. Tutte le parole vanno usate, bastano quelle che ci sono, perché non hanno un senso solo, ma tantissimi. E in questo senso, è d'obbligo il riferimento alla contrapposizione che individua Contini fra Dante e Petrarca: Petrarca sceglie le parole, le seleziona, mentre Dante le usa tutte, non esistono parole privilegiate».

³⁷ Così I. Baldelli in *Enciclopedia dantesca*, 2^a ed. riveduta, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, s.v. *rima*.

³⁸ G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in *Per Giovanni Raboni*, Atti della giornata di studi (Firenze, 20 ottobre 2005), cit.

³⁹ Questa citazione e la successiva da *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, a cura di G. Mazzoni, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997, pp. 141-46 (alle pp. 141-42).

⁴⁰ G. Raboni, *L'arte della dissonanza*, cit., p. XLV. Per *dissonanza*, è significativa l'assunzione raboniana del tecnicismo musicale come tecnicismo metrico in questo elenco da una recensione a *Per partito preso* di Bandini: «strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa, strofette; rime, assonanze, dissonanze, rime; lingua, dialetto, lingua...» (G. Raboni, *Tre libri di poesie*, «Paragone», XVII, 196 (16 n.s.), giugno 1966, pp. 150-51; poi, con titolo *La giusta dose di piombo*, in *Poesia degli anni sessanta*; qui alle pp. 327-28).

⁴¹ Sono aspetti per i quali occorre citare, con il saggio di Frasca ricordato sopra, due lavori di Fabio Magro: *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 347-407; e *Pensare la poesia in forma di prigioniero. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, «Studi novecenteschi» (in corso di stampa).

⁴² G. Raboni, *La riduzione nella "Recherche"*, «aut aut», IX, 50, luglio 1959, pp. 84-95 (a p. 94). Cfr. G. Debenedetti, *Proust 1925*, ora in *Proust*, a cura di M. Lavagetto, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 6-7: «La *Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera», con quel che segue.

⁴³ L'esplicitazione più chiara del significato di *lombardo* da parte di Raboni si legge in un suo intervento sui *Pittori della nuova realtà* (Florenzio Corona, Attilio Gattafù, Attilio Steffanoni), «La città», 6, dicembre 1964, pp. 42-43. A p. 42 la definizione per la quale es-

sere «lombardi in senso buono, nel migliore dei sensi non vuol certo dire, nella mia intenzione, abitare palazzi del quattrocento senza luce elettrica, badare al roccolo e alla maturazione dei formaggi, appendere la selvaggina a frollare sotto la meridiana scheggiata ecc. ecc. ma, al contrario, ficcarsi nel groppo acerbo, metallico delle faccende del proprio tempo per distinguere e discutere il più da vicino possibile. Vuol dire rischiare il moralismo, la retorica illuministica, la deformazione del presente verso il futuro e la storia, pur di non cadere in pieno nell'oscura tentazione – pure così lombarda, così difficile da resistere per un lombardo – della realtà per la realtà, pur di non farsi inghiottire dalla nebbia gialla, dalle marcite, dalle sabbie mobili, stupende, del naturalismo. “Rischiare... pur di non cadere in pieno” significa, è chiaro, essere (o tentare di essere) una cosa e l'altra insieme. La grandezza di Manzoni è in relazione col suo apparirci insieme rassegnato e furente, bigotto e giacobino, continuamente dentro e fuori dalla realtà (dalla storia come accade). La grandezza di Carlo Porta sta anche nel suo diventare, a tratti, Parini, cioè il contrario della propria figura naturale». Per concludere, dopo i tre profili critici (p. 43): «Ci sarebbe un'ultima cosa da dire, ma forse sarà meglio parlarne un'altra volta. Mi limito a enunciare il tema: anche a me e a qualcun altro succede, scrivendo poesie, di voler essere dei lombardi di quel certo tipo».

⁴⁴ Notevole, per la contaminazione reciproca di astratto e concreto, un passo da una conversazione con Federico De Melis a proposito della pubblicazione di V. Holan, *Il poeta murato*, a cura di V. Justl e G. Raboni, traduzione dal ceco di V. Fesslová, versi italiani di M. Ceriani, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991: «“E qual è, sul piano del linguaggio, quella specificità dell'ultimo Holan che la traduzione si doveva ingegnare di conservare?” “A parte il ritmo proprio della lingua ceca, che va perduto, è questo che avvolge il lettore, e non era da perdere: l'incontro di un'estrema astrazione con un'estrema concretezza”» (*L'oracolo di Praga*, «Il manifesto», 6 novembre 1992).

⁴⁵ In prosa, si veda la citata *Tempus tacendi*: «Rivedo le pile di libri sul comodino, l'azzurro dei vecchi Einaudi, il verde della “Romanica”, il giallo dei Classiques Garnier...».

⁴⁶ Stilisticamente assai vicina alla lingua del poeta risulta quella del Raboni critico: si veda l'analisi di P.V. Mengaldo nei suoi *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 107-11.

⁴⁷ G. Raboni, *Borges come finzione*, in *I bei tempi dei brutti libri*, Transeuropa, [Urbana] 1988, pp. 21-26 (alle pp. 25-26); prima, col titolo redazionale *Nel suo mito ci sono molte Finzioni*, «L'Europeo», 25 gennaio 1986, pp. 97-98.

⁴⁸ Adottando le categorie di G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005. Dello stesso autore si veda in proposito *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 257-99. Notevole il passo dell'intervista televisiva citata in apparato a *Canzonette mortali* (Raboni 2004c).

⁴⁹ Cfr. G. Raboni, "Vivere almeno al 50 per cento", [intervista] a cura di D. Piccini, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003, pp. 2-14 (a p. 7), citata in apparato alle *Case della Vetra* (2003a).

⁵⁰ *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, a cura di G. Mazzoni, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997, pp. 141-46 (a p. 143). Nella stessa intervista, a p. 144, Raboni ricostruisce così il suo rapporto con la poesia di Fortini: «Oggi è molto chiaro come ci fossero tre posizioni: la rappresentazione mimetica del negativo, il negativo rappresentato con una forma classica e "fredda", come accade in Fortini, e una posizione intermedia – quella di Sereni e dei poeti che si riconoscevano nel suo magistero –, una rappresentazione inclusiva: positiva in quanto rappresentazione e inclusiva del negativo. Non un'opposizione come in Fortini, ma un tentativo di inglobamento. Una volta la posizione di Fortini mi sembrava di grande interesse ma non condivisibile proprio nella misura in cui si opponeva al mio progetto, che coincideva largamente con quello di Sereni. La poesia di Fortini mi affascinava e allo stesso tempo mi respingeva. Credo di avere capito Fortini solo col tempo: e perché ho cominciato a lavorare intorno a un'idea di poesia non lontanissima dalla sua, e perché mi sembra che i tempi gli abbiano dato ragione. Il che naturalmente non fa venir meno l'importanza della proposta di Sereni. Però la poesia di Fortini, essendo più intellettualizzata, conserva una carica di attualità che forse quella di Sereni non ha più. Quella di Sereni è la storia esemplare di un poeta. Oggi non riesco più a estrapolarne delle proposte valide per altri, mentre invece dalla posizione di Fortini riesco ancora a tirare fuori una linea. È effetto del tempo, di quello che è accaduto intorno a noi». Si vedano anche i capitoli su Sereni e Fortini in G. Raboni, *La poesia che si fa*, cit., pp. 163-80 (*Sereni: una vita prossima e lontana*) e 253-63 (*Fortini testimone del futuro*).

⁵¹ G. Raboni, *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003, a cura di G. Ioli, Interlinea, Novara 2005, pp. 47-49.

⁵² G. Raboni, *Raboni Manzoni*, Il Ventaglio, Roma 1985, p. 19.

⁵³ Cfr., da ultimo, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 2005, p. 207.

⁵⁴ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, Mondadori, Milano 1983, pp. 993-94.

⁵⁵ G. Raboni, *Autoritratto*, «L'approdo letterario», XXII, 77-78 n.s., giugno 1977, pp. 253-60 (alle pp. 253-54).

⁵⁶ Cfr. B. Brecht, *Poesie di Svendborg, seguite dalla Raccolta Steffin*, introduzione e traduzione di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976, p. VIII.

⁵⁷ Così in *Linea d'ombra*, la nota di introduzione al «Quaderno della Fenice» (64) che raccoglieva opere di Ferruccio Benzoni, Stefano Simoncelli e Walter Valeri e materiali della rivista «Sul porto», Guanda, Milano 1980, pp. 5-8 (a p. 8).

⁵⁸ Cfr. G. Giudici, *Nel quaderno del poeta*, «l'Unità», 12 giugno 1978: «Sereni, nel soffermarsi sulla immagine del "guscio d'uovo" giustamente assunta come metafora *anche* della poesia, raccomanda altrettanto giustamente di non fare una "poetica" del componimento finale a cui essa appartiene. Ma io vorrei andare più in là nel preservare questi bellissimi versi dal pericolo di indebite mitizzazioni: intanto citandoli per intero [...]; e poi avvisando il lettore che non ne fosse già avvisato della rigorosa radice realistica di tutto ciò. Quando, più di undici anni fa, andai a Praga per la prima volta anch'io fui molto attratto dai gusci d'uovo svuotati e dipinti con varie decorazioni che là usano mettere in vendita come dono di Pasqua; costavano pochissimo e ne acquistai una decina per portarli in regalo agli amici in Italia; ma anche per me, come per Giovanni Raboni, il problema grosso era come imballarli per proteggerli dalle rotture. Infatti si ruppero *quasi* tutti».