

* Giovanni Raboni, *Cadenza d'inganno*, edizione critica e commentata a cura di Concetta Di Franza, prefazione di Giancarlo Alfano, Salerno Editrice, Roma 2023.

Pensando al Novecento italiano, sembrerebbe che l'atto della consacrazione definitiva di un poeta già affermato nel canone sia la pubblicazione di un'edizione commentata delle sue opere. Non è un caso che il primo poeta a vedersi dedicata una collana di commenti – al tempo stesso rigorosi dal punto di vista scientifico e divulgativi – che coprisse l'intera sua opera poetica sia stato Eugenio Montale, ovvero *il* poeta italiano del Novecento per eccellenza, come da canone storico-critico, accademico e persino scolastico. Proprio il commento, tra tutte le forme di intervento critico, è quella che meglio fa da ponte tra la poesia e un pubblico non per forza specialistico, e come tale acquista una rilevanza particolare per la poesia contemporanea, spesso percepita come difficile, troppo lontana dal senso comune e dunque più bisognosa di mediazioni. L'edizione critica e commentata da Concetta Di Franza di *Cadenza d'inganno* (prima edizione del 1975) fa quindi pensare che anche per Giovanni Raboni, dopo il monumentale Meridiano dell'*Opera poetica* curato da Rodolfo Zucco (Mondadori 2006) e dopo le recenti ristampe in economica (*Tutte le poesie*, Einaudi 2014), i tempi siano maturi.

Nel nostro volume, a una prefazione di Giancarlo Alfano segue un'ampia introduzione della curatrice, che è un eccellente saggio, dettagliatissimo a proposito sia del testo che del contesto, tanto su *Cadenza d'inganno* quanto sulla poesia raboniana in generale. Il commento vero e proprio presenta la struttura ormai tipica nelle edizioni di poesia: cappello introduttivo al testo, nota metrica, poesia, note esplicative puntuali. Le eventuali varianti sono riportate ai piedi del testo, mentre informazioni editoriali e contestuali (per esempio lettere in cui l'autore o un corrispondente parlano della poesia in questione) seguono le note di commento. Nel gioco di equilibri e proporzioni all'interno di questa struttura stabilita, va rilevato il peso particolare dato al cappello, spesso lungo e, nel suo farsi carico del momento interpretativo forte, capace di dare conto anche di luoghi circoscritti del testo. Le note di commento, invece, sono per lo più dedicate all'intertestualità e a riflessioni interpretative e stilistiche puntuali su pochi, singoli termini o sintagmi di volta in volta ritenuti significativi. Benché capitì di desiderare qualche delucidazione in più su certi passaggi particolarmente ostici o ambigui, una simile distribuzione delle informazioni risulta adeguata a *Cadenza d'inganno* per almeno due motivi, legati alla poetica e all'organizzazione della raccolta. Il primo è la tendenza delle poesie a costituirsi in *suite* o serie o micro-poemetti, in ogni caso in organismi testuali superiori: ciò rende necessario inquadrare e interpretare prima di tutto la serie nel suo complesso, e una volta fatto questo il senso delle singole parti viene più facilmente illuminato. Il secondo motivo è la presenza tutt'altro che marginale dell'elemento onirico, che ha come conseguenza il generarsi di luoghi oscuri, non obbedienti alla logica del pensiero e della comunicazione standard. Di Franza non rinuncia in partenza

a sciogliere e a chiarire, e anzi appare animata da uno sforzo interpretativo degno omologo del tentativo di indagine sul sogno e sulla realtà messo in opera dal soggetto lirico nelle poesie; d'altra parte, per sua natura questo tipo di comunicazione resiste alla decodifica razionale: in certi casi allora è bene adottare un atteggiamento prudente e rispettoso dell'oscurità, al limite avanzando possibili ipotesi e accontentandosi di cogliere il senso generale di quel passaggio nel contesto. Un solo esempio: non è chiaro cosa siano né da dove vengano gli oggetti di scavo, «pale, secchielli», che compaiono nel finale di *Troppò poco profondo*, ma ciò che più conta è rilevarne, come fa Di Franza, un significato simbolico nel complesso grumo di seppellimento e riesumazione (della madre, di una verità), di tentazione di conoscere e di desiderio di rimuovere, che è il senso profondo della poesia.

Sul merito del commento e dell'introduzione ci sarà da tornare, ma intanto si può completare la panoramica sulla struttura del libro, che al commento vero e proprio fa seguire un'esaustiva nota filologica al testo, contenente anche indicazioni sui criteri di redazione (per esempio sulla scelta di non mettere a testo la *princeps* ma la versione più vicina all'ultima volontà dell'autore) e interessanti fonti documentarie (in particolare di Carlo Betocchi, mentore di Raboni e all'epoca tra i suoi interlocutori privilegiati), una tavola di concordanza delle edizioni e infine un'appendice con due interviste in cui l'autore parla soprattutto, ma non solo, di *Cadenza d'inganno*, una concessa a Sereni nel 1976, poco dopo la pubblicazione della raccolta, l'altra alla curatrice a distanza di tempo, nel 2004, aprendo così a raffronti diacronici.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, perché proprio *Cadenza d'inganno*, perché cioè l'operazione di commento della poesia di Raboni sia iniziata con questa raccolta, e non, per esempio, dal libro d'esordio *Le case della Vetrà* (1966). La scelta ha senz'altro motivazioni contingenti, una su tutte il fatto che la curatrice si era già più volte occupata del secondo libro di Raboni. Tuttavia, uno dei meriti di questa nuova edizione consiste nell'aver dimostrato con grande chiarezza, in particolare nell'introduzione, il posto speciale che *Cadenza d'inganno* occupa nella storia della poesia raboniana. Intanto il secondo libro porta a maturazione quanto era presente nell'esordio e nella costellazione di *plaquette* degli anni Cinquanta e Sessanta, in termini di poesia figurativa (quale poesia che si confronta con la crisi della società neocapitalistica senza aderire mimeticamente alla sua schizofrenia, che è l'errore rimproverato da Raboni agli autori della neovanguardia) e di indagine etica sulla realtà politico-sociale, svolta intorno al centro spaziale e simbolico di una Milano preda di una altrettanto simbolica «peste» (*leitmotiv* dell'opera di Raboni, al quale in *Cadenza d'inganno* si affianca la metafora ricorrente del «gelo»). Allo stesso tempo il nuovo libro marca un punto di svolta, per esempio relativamente all'importante e dibattuta questione della soggettività. Di Franza non solo rileva che, rispetto alle maschere e ai procedimenti di diffrazione attivi nelle *Case della Vetrà*, in *Cadenza d'inganno* si afferma un soggetto lirico più definito e più vicino alla persona dell'autore, ma

sottolinea anche due aspetti correlati molto importanti. Uno è che la presenza di questo soggetto almeno apparentemente più solido non implica una maggiore presa sulla realtà: la raccolta registra al contrario «nuovi ed evidenti sintomi della difficoltà della lingua poetica a rappresentare il reale», e ciò non è in contraddizione con la nuova soggettività, perché l'io che «assume una maggiore responsabilità di parola», proprio perché singolo e individuato, «non possiede tutti gli strumenti necessari per leggersi e leggere con sicurezza la realtà» (p. XXXIV). Deriva anche da qui l'intensa, spesso fallimentare ma mai doma disposizione all'indagine e all'inchiesta sul mondo privato e pubblico che è tra le forze portanti del libro. Il secondo aspetto rilevante messo in luce dalla curatrice in merito all'affermazione dell'io lirico è che tale affermazione «passa per la relazione con il tu» (p. LX). In *Cadenza d'inganno* compare il tema erotico, prima assente, e il soggetto maschile si trova di fronte a controparti femminili che impongono la loro presenza, magari attraverso prese di parola dirette: in questo modo l'emersione dell'io finisce per essere contestuale alla sua critica, come è normale quando il soggetto non dispone per sé di tutto lo spazio testuale (e come accade tipicamente nella poesia lirica rinnovata dagli anni Sessanta in poi, con Sereni e Luzi in testa). In questo modo si screzia la *vulgata* monolitica che – anche indirizzata dall'autore – tende a valutare l'emersione di un soggetto più tradizionale solo di pari passo all'affermarsi delle forme chiuse, quindi almeno un decennio dopo *Cadenza d'inganno*. Non che questo non accada, a grandi linee, ma andrà almeno segnalata la convergenza per la quale anche le prime poesie in forma chiusa, le *Canzonette mortali* (1986) e poi i *Versi guerrieri e amorosi* (1990) si caratterizzano per una fortissima presenza del tu femminile.

Le ragioni dell'importanza di *Cadenza d'inganno*, in effetti, si misurano anche leggendolo con il senno di poi, alla luce delle raccolte che seguono. Il secondo libro di Raboni anticipa certi immediati sviluppi, come l'affacciarsi del motivo del sogno e della citata logica onirica, poi centrali, fin dal titolo, nel successivo *Nel grave sogno* (1982). Ma non solo: gli addentellati e i rimandi individuati da Di Franza mostrano come *Cadenza d'inganno* enuclei già temi che saranno fondamentali nel Raboni avanzato e senile, su tutti quelli ruotanti intorno al motivo della «comunione dei vivi e dei morti» (*Quare tristis*, 1998). Lo stesso si può dire di alcuni atteggiamenti psicologici, in particolare la tendenza del soggetto poetico alla rimozione protettiva dei nuclei traumatici (qui spesso simboleggiata dalla neve e dalla sua funzione di occultamento ovattato) e, più in generale, alla regressione che sottraggia alle responsabilità private e collettive (e questa volta il luogo simbolo è la casa). Si tratta di una disposizione che nelle ultime raccolte, con l'approssarsi sempre più incalzante della morte, troverà nuova linfa nella forma di un desiderio di abbandono che dispensi l'io dai sempre rimandati conti con i cari vivi e morti, presenti e passati – e questo dover «fare i conti» è un'altra isotopia di *Cadenza d'inganno* sulla quale la curatrice si sofferma spesso.

Altro si potrebbe dire su questo commento e sui suoi pregi: cito almeno la capacità di integrare fatti di stile, relativi soprattutto alla sintassi, nell'interpreta-

zione (per esempio quando il doppio carattere della sintassi nell'*Intoppo*, ricca di parallelismi ma anche di disarticolazioni, è messo in rapporto con la dialettica tra una consonanza cercata e una distanza effettiva tra i due amanti), oppure la chiarezza con la quale è ricostruita la macrostruttura tendenzialmente progressiva (dal privato al pubblico, con tutte le problematicità sia nelle due dimensioni sia nel passaggio tra di esse), o ancora l'opportuno rilievo del dantismo che imprigiona le poesie della raccolta. In ogni caso, da questa disamina emerge sufficientemente come il secondo libro di poesie di Raboni abbia ora la sua autorevole sistemazione filologica e esegetica: futuri approfondimenti critici e future analoghe operazioni di commento potranno contare su un modello imprescindibile per accuratezza e completezza.

[Marco Villa]