

Un sonetto di Giovanni Raboni

Autor(en): **Orelli, Giorgio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **62 (2015)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-587516>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Un sonetto di Giovanni Raboni

C'è, tra le poesie di Giovanni Raboni in cui più volentieri m'impiglio, il terzo di ventisette raccolti sotto il titolo, abbastanza mallarmeano nonostante l'apparenza, *Altri sonetti*, che «à l'esprit et à l'oreille» sembra particolarmente attraente; ve lo leggo con inusitato piacere:

Preghiere per i morti – tutta qui
la mia fede? So solo che ogni sera,
così rispondo, aguzzo la mia povera
vista nel buio per scoprire chi

più m'aspetta, chi mi fa cenno di
là d'un'asciutta e tersa primavera
del '40, '41 all'austera
ombra dei platani e se e come io li

potrò col mio corpo risorgere, ombra
protettiva e tremante fra le care
tre ombre così intente a conversare

che né l'erbaccia che il giardino ingombra
né la luce ormai presta a declinare
fa per loro le dalie meno chiare.

Forse non è lontano dal sonetto ideale vagamente vagheggiato da Valéry, «quello in cui le quattro parti svolgeranno ciascuna una funzione ben diversa da quella delle altre, eppure questa progressione di differenze nelle strofe sarà ben giustificata dalla *linea* di tutto il discorso». «Bisogna far sonetti», aggiunge Valéry, «non si sa tutto quel che si impara facendo

Si ringrazia vivamente Mimma Orelli per averci permesso di pubblicare il testo. Nella trascrizione si sono rispettate le consuetudini tipografiche di Orelli per quanto riguarda l'uso dei corsivi e delle virgolette. Si sono però ricontrollate le citazioni, limitando interventi e restauri al minimo indispensabile (omissioni di parole o indicazione imprecisa del numero dei versi ecc.). Per maggior chiarezza, nell'ultimo paragrafo si è reintegrata, tra parentesi quadre, una parola cancellata dall'autore con un tratto di penna. Il testo di Raboni oggetto dell'"accertamento verbale" orelliano si legge nella sezione intitolata *Altri sonetti* della raccolta *Ogni terzo pensiero* (Milano, Mondadori, 1993, p. 39), ed è compresa ora in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006 ("I Meridiani"), p. 819 (*Pietro De Marchi*).

sonetti e poesie a forma fissa». Ha detto Zanzotto, che di sonetti ne ha scritti più d'uno anche lui, che Raboni «rimette in questione la metrica rituale»; Raboni stesso, in un'intervista del 1997, dice: «Il sonetto è diventato il modo in cui io oggi penso la poesia. D'altra parte, quasi contemporaneamente ho cominciato a lavorare contro il sonetto. I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfargli, di metterlo in discussione, per esempio con un gioco d'accenti, di rime sulle particelle e sulle congiunzioni», che sembra rilevare leibnizianamente l'ufficio delle particelle, «marques de l'action de l'esprit» (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, p. 287).

In questo sonetto a me pare notevole la resistenza ad un'accentazione anomala, sì che tanto più colpisce il 9° verso, giusto il 1° della sirma, col suo accento di 5ª senza appoggio contiguo (di 4ª o di 6ª) dopo un accento di 2ª e prima di quello di 8ª, come nel novenario detto pascoliano, poniamo: *Il giorno fu pieno di lampi: POtrÒ cOl miO cOrpO risOrgere, Ombra* (sinalefe con *ombra*), di /o/ in /o/ pieni di stupore (diremmo con Ernst Jünger, autore del cattivante libriccino *Lob der Vokale*), quattro toniche e quattro atone; in assonanza con *mORTi* del verso iniziale (si pensa al sintagma dantesco *corpo morto* del celebre *E caddi come corpo morto cade*, *Inf.V* 142, che Petrarca spiritosamente distrugge nel sonetto LXVII 8 con *caddi non già come persona viva*. Menichetti nel suo gran lavoro sulla *Metrica italiana* dà qualche esempio di endecasillabi di 5ª, come il dantesco, già additato da Contini: *vestito di novo d'un drappo nero*, 9° del son. *Un dì si venne a me Malinconia* (*Rime* 25) e *per arder castel di legname o gatto* del *Fiore* XXIX 8.

Da fronte a sirma non è trascurabile che la rima *-era* venga ripresa dalla rima *-are*, il contrario di quanto avviene nel son. CCXCIII di Petrarca, dove come in Raboni *care* rima con *chiare* 8, non altrimenti che nel Tasso del son. *Né di feconda conca*. Ha rime *-are* ed *-era* anche il son. *Piangete, amanti* della *Vita Nuova* VIII. In Raboni *-are* è di doppia rima baciata e i due verbi formano coi due aggettivi un chiasmo, *care: conversare = declinare: chiare*; donde promana, per frequenza dell'aperta /a/ quel senso di lontananza, di *umfassende Weite* (Jünger) che tanto ci attrae in Leopardi (penso ovviamente a un sintagma come *interminati / spazi dell'Infinito*).

Ed ecco che *sera* 2, che prolunga efficacemente l'iniziale *Pregchiere* mentre volge a *converSARE* 11 della sirma, rima come in una sorta di ipermetra ricca con *povera* 3 in attesa di *primavera* 6, fertile tetrasillabo da

cui possiamo estrarre un avverbio come *oRMAI* del penultimo verso, solidale anche con *OMbRA* 9. Elude la metrica tradizionale anche l'altra rima della fronte, *qui: chi*, e *di: li*, dando tempo forte a *chi* e a *di* in 10^a. Soprattutto inattesa è la separazione in inarcatura ai vv. 5-6 fra *di* e *là* di *di là*, che crea una sospensione o esitazione molto significativa, come molto significativo è il secondo emistichio del verso con cui termina la fronte, *e se e come io li*, che sembra rimemorazione di *a che e come* [*concedette amore*] di *Inf.V* 119. Lo straordinario *di / là*, per cui *fa cenno* desta tanta attenzione, aspetta il nome del bel fiore d'autunno, *dalie*, che giunge nel cuore dell'ultimo verso. Da *di / là* a *dalie* è certo molto più cattivante che, poniamo, *di là da le* [*larghe onde*] di *Purg.VIII* 70 o *Di L'À non vanno DA LE parti extreme* della canzone LXXI 101 di Petrarca.

I primi tre versi van via, si può dire, come l'acqua sui sassi con il loro ictus di 6^a; cambia il 4^o verso per accento di 1^a che acumina *vIsta* nel dattilo che lo separa da *bUio* in accordo con *agUzzo* 3: fra due /*u*/ viene dunque a trovarsi questa /*i*/ di *vIsta*, bisillabo così consistente, usato una settantina di volte nella *Commedia* e nel *Canzoniere*, dove una volta sola è ad inizio di verso, in *enjambement* con *altera* nei primi due versi del sonetto XIX: *Son animali al mondo di sì altera / VISTA che 'ncontra 'l sol pur si difende. Austera*, evidentemente affine ad *altera*, non alloggia né nel *Canzoniere* né nella *Commedia*. *Vista*, che in Dante e Petrarca partecipa delle figure su /*vi*/ e, con la seconda sillaba, su /*st*/, nel nostro sonetto raggiunge per multisonanza *protettiva* 10 e per /*st*/ *auSTera* 7 e *preSTA* 13.

Non può dirsi canonico il 5^o verso, *più m'aspetta, chi mi fa cenno di*, di 3^a e di 8^a, di quegli endecasillabi che irritavano il Trissino (informa Menichetti) e che oggi possiamo accogliere quasi festevolmente; come non arrossiamo ascoltando il 7^o verso, di 3^a e di 7^a, *del '40, '41 all'austera*, anch'esso di quelli che non confortavano il Trissino, felicemente iscritto nel *Fiore* LXIX 5 *Mala-Bocca, che così ti travaglia / [è traditor]*. Nella sirma, dopo il verso 9^o di cui abbiamo colto l'accento di 5^a, tutto procede secondo metrica tradizionale, variando da 6^a a 8^a l'andamento del v. 12 *che né l'erbaccia che il giardino ingombra*, che va come *Purg. XXXI* 142 *che non paresse aver la mente ingombra. Ombra: ingombra* è tra le rime inclusive più note della poesia italiana (si aggiunga *sgombra* e *adombra*).

Contempliamo le *care / tre ombre* di Raboni mentre «aspettano»: «aspettare» è verbo tematicamente capitale nel *Purgatorio* dantesco; lo

affianca nella *Commedia* «attendere». Non dimentichiamo che i sinonimi non esistono in poesia; *te solo aspetto*, dice nell'aldilà Laura, e la madre "statuaria" di Ungaretti: *Ricorderai d'avermi atteso tanto...*

È indubitabile che noi assaporiamo meglio questo sonetto se, con Raboni, ricordiamo questo e altro per cui Dante *mamma* fu e *nutrice*. Ma ecco che la domanda chiara e netta che il poeta pone a se stesso cominciando, alla quale risponde con una colata ininterrotta facendo quasi magneticamente perno sull'avverbio *lì*, giusto nel passare da fronte a sirma, me ne riporta un'altra, e una seconda, non dantesca, ma montaliana, di *Xenia* I 10 (*Satura*):

«Pregava?». «Sì, pregava Sant'Antonio
perché fa ritrovare
gli ombrelli smarriti e altri oggetti
del guardaroba di Sant'Ermete».
«Per questo solo?». «Anche per i suoi morti
e per me».
«È sufficiente» disse il prete.

Direi di badare alla saldatura circolare da *PREgava* a *PREte*, che in Raboni è da *PREghiere* a *PREsta* 13. (Molto tra parentesi, nel sonetto II del *Fiore* al v. 11 il prete, Prete Gianni, è detto con francesismo *Presto* in rima equivoca: *Ed i' risposi: «I' s'è son tutto presto / di farvi pura e fina fedeltate, / più ch'asses[s]ino a Veglio o a Dio il Presto»*).

La risposta comincia con una parca allitterazione sibilante («S, *presqu'autant qu'r, prétend à la première place entre les consonnes*», dice Mallarmé, del quale mi torna a mente il primo verso d'una quartina: *Celle qui Sous le Ciel Si vite...*): *SO SOlo che ogni Sera...* (segue *coSì riSpondo*), musica suavisiva che sentiamo non di rado anche in Dante e in Petrarca (Dante sembra divertirsi quando stilla «*Non SO chi Sei ma So ch'e' non è SOlo*»; di Petrarca tutti ricordano l'*incipit* del son. XXXV, *SOlo et penSOSO i più deSerti campi...*). Credo che nessun verso della *Commedia* sibili più di *Par. XX* 111 con le sue otto /s/, *Sì che poteSSe Sua voglia eSSer moSSa*; otto /s/ anche nell'8° verso del *Fiore* XCVII, *Se Si fug[g]iSSe, impreSSo lui n'andaSSe*, che chiude la fronte tutta scossa da rime in -aSSe e -eSSe.

Nella 1ª quartina il merito del linguaggio riverbera, con la *battaglia de' debili cigli*, *Par. XXIII* 78, e la *vista in te smarrita e non defunta*, *Par. XXVI* 9,

gli stupendi versi di *Inf.* XV 13-21, dove «aguzzare le ciglia» aguzza «riguardare» e «guardare» ed è presto seguito da «adocchiare»:

Già eravam da la selva rimossi
 tanto, ch'i' non avrei visto dov'era,
 perch'io in dietro rivolto mi fossi,
 quando incontrammo d'anime una schiera
 che venian lungo l'argine, e ciascuna
 ci riguardava *COME SUOL DA SERA*
 guardare uno altro sotto nuova luna;
 e *SÌ VER' NOI AGUZZAVAN LE CIGLIA*
 come 'l vecchio sartor fa nella cruna.

Né prenderemmo nel profondo quella locuzione a cui s'è accennato, familiare, [*mi*] *fa cenno* 5, atta a fendere il silenzio, se non avessimo memoria dei numerosi e vari «cenni» che si fanno (o rendono) nella *Commedia*.

A sottrarre la conversazione intenta delle ombre a una sorta di *locus amoenus*, di Antipurgatorio, basterebbero i *platani*, fonicamente legati a «quarANTA, quarANTuno», l'albero grande coltivato nel *giardino* 12 (come nei parchi, nei viali), tanto più giardino d'aldiquà se consideriamo con la dovuta attenzione la presenza al v. 12 dell'*erbaccia*. L'*erbaccia* finisce per opporsi all'*erba* e all'*erbetta* del *Purgatorio* dantesco, dove poi non ci sono dalie, si capisce, ma anonimi *fiori* e *arbuscelli*, sempre freschi s'intende.

Qui l'«operaio della critica verbale» (così dice Contini) non si lascia sfuggire la torsione da *omBRA-omBRE* 9-11 ad *ERBAccia* 12, torsione molto gradita a Petrarca, come mostra il son. XXXIV negli ultimi due versi: [*si vedrem poi per meraviglia in seme*] / *seder la donna nostra sopra l'ERBA*, / *et far de le sue BRAccia a se stessa OMBRA*. Dello stesso Petrarca è famoso il 5° verso del son. CCCIII, *fior' frondi, HERBe, OMBRE, antri, onde, aure soavi*.

L'operaio non trascura nemmeno quel *tre* all'attacco del v. 11 (*tre ombre*), che segue da presso *TREmante* 10, avendo colto lo stesso concorso abbrivido in *Purg.* XXI 46-60, dove inoltre *tre* è torto da *PiETRo* 54 e *TERra* 56. Siccome non se ne dice nulla nei commenti, leggo l'intero passo, dove *tre* è ripetuto con *gradi* (gradini) e «tremare» ricorre tre volte in breve spazio (senza turbare gli esegeti) per un fatto spirituale: ogni volta

che un'anima si sente purificata e può lasciare il suo luogo di sofferenza per *salir sù*:

Per che non pioggia, non grando, non neve,
 non rugiada, non brina più sù cade
 che la scaletta di *TRE gradi* breve;
 nuvole spesse non paion né rade,
 né coruscar, né figlia di Taumante,
 che di là cangia sovente con *TRade*;
 secco vapor non surge più avante
 ch'al sommo di *TRE gradi* ch'io parlai,
 dov'ha 'l vicario di *PiETRo* le piante.
*TRE*ma forse più giù poco o assai;
 ma per vento che 'n *TERra* si nasconda,
 non so come, qua sù non *TRE*mò mai.
*TRE*maci quando alcuna anima monda
 sentesi, sì che surga o che si mova
 per salir su, e tal *grido* seconda.

Torna dunque nella 1^a terzina del nostro sonetto l'assillabazione *tremante*, e ci affrettiamo a rilevare la collaborazione per /tr/ di *poTRÒ* 9, che segna con innegabile energia l'inizio della sirma. Questa 1^a terzina può dirsi governata dalla dentale sorda /t/ e dalla vibrante /r/, delle quali non si finirebbe presto di mostrare il lavoro, per dir così, a cremagliera nella poesia italiana. All'ispessimento concorre il primo dei due aggettivi, *protettiva* 10, da cui esula ogni sospetto di superiorità grazie a *tremante*. Più precisamente, *PROTettiva* torce *POTRò* e per palindromo ripiglia *cORPo*, multisonante con *mORTi* dell'*incipit*, con cui meno scopertamente opera *tremante* (si deve pensare all'anagramma *morte-tremo*, che troviamo, oltre che in Dante, in più d'un componimento di Petrarca, con particolare evidenza nella 2^a quartina del son. CCII).

Ma l'attenzione all'affinità sonora, alle «risonanze reciproche tra le parole», su cui insiste Valéry, permette di discernere una «linea» squisitamente anagrammatica, atta a invergere il sonetto, a strutturarne legando fronte e sirma in una figura; non senza sostegno di corrispondenza isometrica, giacché *tersa* 6 e *presta* 13 sono entrambi di 6^a. La *fabricatio* è di quelle che mostrano con inusitata evidenza le «risorse estetiche del proprio linguaggio», dico con Edward Sapir, per il quale «le caratteristiche fondamentali dello stile, in tanto in quanto lo stile è un problema tecnico della

costruzione e collocazione delle parole, sono offerte dalla lingua stessa, con la stessa inevitabilità con cui l'effetto acustico generale del verso è dato dai suoni e dagli accenti naturali della lingua». Tutto muove dal quieto bisillabo *sera* 2, che anagrammaticamente torna nel non più esterno *tersa* [*primavera*], lessema di grande intensità espressiva grazie all'unione delle continue /r/ e /s/ (penso al meraviglioso *Come d'un stizzo verde ch'arso sia*, *Inf.*, XIII 40). L'anagramma, come spesso in Dante e Petrarca, è acefalo e vi si distingue la torsione da /ser/ a /ers/, accertabile non senza stupore per siffatta "fatalità" da *SERen* e *SERena* a *tERSo* nelle due sole occorrenze di questo aggettivo nel Canzoniere CLX 5-14 e CXCVI 1-8. Il terzo lemma, *auSTERA*, assente dalla *Commedia* e dal Canzoniere, rima con *sera* accogliendo anagrammaticamente *tersa*. Chiude il drappello un terzo aggettivo, *pRESTA* 13, di cui *tersa* è di nuovo anagramma acefalo. *Presta*, che qui vale «rapida» (*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* suona l'inizio d'una celeberrima canzone di Petrarca), più spesso significa «pronta, disposta», gallicismo tra i più laccati della poesia italiana, che non manca di colpire sin dalla prima occhiata, qui seguito da *a*, altrove da *di* + infinito, quando non [solo] come nel notissimo, dantesco *una lonza leggiara e presta molto* di *Inf.* I 32. *Presta* volge inoltre isosillabicamente a *viSTA* 4 per consonanza in tempo debole, non altrimenti che a *Par.* XXIX 60 sg., dove il plurale concede uno scambio vocalico: [*Quelli che vedi qui furon modesti / a riconoscer sé da la bontate*] / *che li avea fatti a tanto intender PRESTI // per che le VISTE lor furo essaltate...* E infine *presta* richiama per multisonanza *aspetta* 5 e, come già s'è detto, *PREghiere*. *Pregasti* e *presta* sono, diciamo così, fra le ametiste di *Purg.* XXVIII 82-84: *E tu che se' dinanzi e mi PREGASTI, / dì s'altro vuoi udir; ch' i' venni PRESTA / ad ogne tua QUESTION tanto che BASTI.*

Giorgio ORELLI

