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

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

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

Artikel: "Dare un nome" alle cose : percorso montaliano di Raboni

Autor: Scaffai, Niccolò

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587526

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Dare un nome» alle cose: percorso montaliano di Raboni

1. In un suo recente *pamphlet*, Giulio Ferroni ha riconosciuto in Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto gli *ultimi poeti* italiani capaci di vivere un «rapporto integrale con il mondo»[1] e di esercitare la propria coscienza critica nel campo delle questioni storiche e collettive. Rappresentanti di una (paradossale) continuità con la tradizione, tanto Giudici quanto soprattutto Zanzotto avrebbero colto l'ultima possibilità di ricevere un'udienza commisurata all'ampiezza dei rispettivi sguardi, criticamente organici al presente.

Se quel che ha scritto Ferroni è vero, dovrebbe valere a maggior ragione per un poeta di poco più giovane rispetto a quegli 'ultimi', di loro non meno autorevole (anche per gli altri mestieri: critico, traduttore, funzionario editoriale) e calato nel flusso di una tradizione che raggiunge e coinvolge il contemporaneo: parlo di Giovanni Raboni, del quale è stato da poco celebrato il decennale della morte.[2] Ultimo o no, Raboni è stato probabilmente l'unico poeta italiano ad avere, per così dire, chiuso il cerchio della lirica novecentesca assumendone i migliori presupposti per poi superarli naturalmente, senza dissipazioni autoparodiche o compiacimenti desublimanti, evaporazioni metaletterarie o estenuazioni formali.

Una prospettiva vantaggiosa per osservare la posizione di Raboni nel panorama contemporaneo è quella che inquadra la dialettica di allusione e distanza rispetto al poeta canonico per eccellenza del Novecento italiano: Eugenio Montale. Esplicitamente montaliana è del

---

[1] Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 15.

[2] La centralità di Raboni nel campo letterario contemporaneo è confermata dal susseguirsi, in un giro di anni relativamente breve, di quattro edizioni complessive, analoghe funzionalmente ma strutturalmente diverse: *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti «Gli elefanti», 1997, ampliata tre anni dopo in *Tutte le poesie (1951-1998)*; *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori «i Meridiani», 2006; *Tutte le poesie. 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014.

Niccolò SCAFFAI, «"Dare un nome" alle cose», *Versants* 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 145-156

resto l'insegna sotto cui Raboni sceglie di collocare prima la plaquette *L'insalubrità dell'aria* (1963), poi il libro più compiuto, *Le case della Vetra* (1966): la prima poesia dell'una e dell'altra raccolta è infatti *Notizia*, che allude, non solo nel titolo, alla quasi omonima *Notizie dall'Amiata*.

Proprio la lirica finale delle *Occasioni* è tra quelle che più spesso risuona nei versi dei poeti maggiori della terza e quarta generazione. Ad esempio, le «travature tarlate» delle *Notizie* montaliane anticipano il «tarlo nei legni» del *Tempo provvisorio* di Sereni (negli *Strumenti umani*), dove anche l'evidenza incipitaria dell'avverbio di luogo («*Qui* il tarlo nei legni», corsivo mio) sottolinea la possibile correlazione tra i due testi («e ti scrivo di *qui*», nel primo tempo della poesia montaliana). Del resto, nel secondo movimento di *Notizie dall'Amiata* le immagini finali del «tempo», del «lungo colloquio coi poveri morti», del «vento» sono tutte passate e rinnovate nell'*imagery* degli *Strumenti umani*. Nel libro sereniano, anche la «sacrosanta rissa» di *Scoperta dell'odio* (v. 10), ribadita in *Un sogno* (vv. 21-22: «La rissa / dura ancora, a mio disdoro»), può rimandare a *Notizie dall'Amiata*: «Questa rissa cristiana che non ha / se non parole d'ombra e di lamento». L'eco montaliana percorre anche una lirica in *Primizie del deserto* di Mario Luzi, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*; ancora una volta, non è solo il titolo a richiamare *Notizie dall'Amiata*, ma soprattutto la determinazione di uno stato di separatezza e immobilità, espresso dall'avverbio 'qui': «Mi trovo *qui* a questa età che sai, / né giovane né vecchio, attendo, guardo, / questa vicissitudine sospesa». Una traccia riconoscibile si nota poi, nell'opera luziana, in *Se pure osi* (*Onore del vero*), per l'occorrenza della parola-emblema ('notizie') e per la presenza di certi elementi dello scenario (come il «vento» e la «fiaba», da far risalire al montaliano «affabulare»): «Vento d'autunno e di passione. E polvere, / polvere che striscia sulla terra / di queste vie più candide che ossa. / Tempo, questo, che il cuore oppresso s'agita, / revoca in dubbio quel che fu reale, / non fiaba, non apparizione vana. / Tue notizie che possono recarmi?». La domanda di quest'ultimo verso è quasi speculare a quella che apre il terzo tempo di *Notizie dall'Amiata*: «Questa rissa cristiana che non ha / se non parole d'ombra e di lamento / che ti porta di me?». Una memoria indiretta sembra infine ravvisarsi anche in Giorgio Orelli: la sua *Lettera da Bellinzona* ricorda già, nella finzione epistolare, *Notizie dall'Amiata*; ma la grande lirica delle *Occasioni* pare ironicamente richiamata specialmente dal motivo dell'«icone dentro il portafogli», quasi

una versione tascabile dell'icona dal «fondo luminoso» delle *Notizie* montaliane.

2. Si capisce perché *Notizie dall'Amiata* abbia impressionato (in senso anche quasi fotografico) i poeti postmontaliani: è il testo conclusivo delle *Occasioni*, il libro più influente di Montale; e inoltre mette in scena, per mezzo di un'*imagery* suggestiva e di un vocabolario icastico (recepito non a caso dai poeti della cosiddetta «linea lombarda», attratti dalla materia sensibile del corpo verbale), la sintesi ideale di un'intera vicenda storico-esistenziale. È coerente, in questo quadro, il fatto che Raboni, dotato della tempra per trovare subito un varco originale nella rete dei maestri e al tempo stesso tanto lucido da capire che per «salvarsi» era necessario irrobustirsi «al riparo del guscio montaliano»[3], abbia scelto quel modello per prendere la parola in pubblico. Ma se già Orelli rimodula la fonte in tono minore, Raboni esibisce un'intenzione distintiva, tanto più energica quanto più esplicita è l'intertestualità:

Solo qualche parola,
solo una notizia sul rovescio del conto
sbagliato dal padrone.
Forse è tardi, può darsi che la ruota
giri troppo in fretta perché resti qualcosa:
occhi squartati, teste di cavallo,
bei tempi di Guernica.
Qui i frantumi diventano poltiglia.
E anch'io che ti scrivo
da questo luogo non trasfigurato
non ho frasi da dirti, non ho
voce per questa fede che mi resta,
per i fiaschi simmetrici, le sedie
di paglia ortogonali
non ho più vista o certezza, è come
se di colpo mi fosse scivolata
la penna dalla mano
e scrivessi col gomito o col naso.

[3] Fernando Bandini, *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 20 ottobre 2005), a cura di Adele Dei & Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 13: «I poeti procedevano per tentativi ed errori. Solo i migliori si salvavano, e furono pochi. Paradossalmente erano migliori quelli che come paguri bernardi rimanevano al riparo del guscio montaliano e non osavano staccarsi dal retroterra della passata stagione».

Come è stato notato,[4] nel testo della raboniana *Notizia* convergono numerosi riferimenti a diverse poesie montaliane:

- l'attacco, «Solo qualche parola», richiama la più che celebre *«Non chiederci la parola...»*: «*qualche* storta sillaba», «Codesto *solo* oggi possiamo dirti» (corsivi miei). Nei vv. 4-5 («Forse è tardi, può darsi che la ruota / giri troppo in fretta perché resti qualcosa») si percepisce l'eco di *Dora Markus* («Ma è tardi, sempre più tardi») e di *Eastbourne* («Vince il male... La ruota non s'arresta»);
- il v. 5 ricorda, per il costrutto sintattico, altri luoghi montaliani tra *Occasioni* e *Bufera*: «Occorrono troppe vite per farne una» (*L'estate*), «La vita / che t'affàbula è ancora troppo breve / se ti contiene!» (*Notizie dall'Amiata* I), «Troppo tardi / se vuoi essere te stessa» (*Lungomare*), «ero / già troppo ricco per contenerti viva» (*Per album*);
- i vv. 11-12 («non ho frasi da dirti, non ho / voce per questa fede che mi resta»), oltre a riprendere il modulo logico-sintattico della negazione già di *«Non chiederci la parola...»*, recupera, mescolato ad altre memorie letterarie (qui Foscolo, prima Manzoni) la parola tematica «fede», che sigilla il 'canzoniere' montaliano in *Piccolo testamento*: «fede che fu combattuta».

Questi sparsi frammenti di memoria montaliana diventano però organici se ricondotti alla situazione della poesia, alla «notizia» come spunto epistolare della lirica, su cui s'impernia la dialettica con Montale e le sue *Notizie dall'Amiata*: i versi centrali della poesia di Raboni – «*Qui* i frantumi diventano poltiglia», «*E* anch'io che *ti scrivo / da questo luogo*» – intrattengono con il modello una relazione che da allusiva tende infatti a divenire quasi citatoria. Quest'intensificazione è funzionale, perché spinge verso il cuore al tempo stesso espressivo e ideologico della poesia: «la possibilità della parola della poesia sullo sfondo della realtà nei termini

[4] Cfr. in particolare Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, 1992, pp. 257-299; Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, entrambi messi a frutto nel commento di Rodolfo Zucco (in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, cit., Apparato critico, p. 1429). Si veda inoltre il saggio di commento a *Notizia* a cura di Sandra Simonato, nel contributo curato da Pietro Gibellini, *Per un commento alle poesie di Raboni: esperienze di un'officina veneziana*, in *Per Giovanni Raboni*, cit., pp. 82-88.

di un rapporto distruzione-residuo».[5] Più familiare è la parola altrui allusa nei versi, più forte è la dissonanza nel contesto nuovo e antagonistico in cui viene calata: lo straniamento che ne risulta rende a sua volta più incisiva e comunicabile la dichiarazione di poetica che *Notizia* sottintende. L'intertestualità esibita implica sempre un rischio, quello di passare per epigoni, ribelli quanto si vuole ma comunque tali, rispetto al caposcuola, all'*inventor*. In un tempo letterario come la metà del Novecento, fuori dallo schema dell'imitazione classicistica e dentro la dinamica modernista del superamento continuo di una poetica nell'altra, quello di epigono è un ruolo storicamente senza riscatto. Il giovane Raboni accetta il rischio, perché la riconoscibilità dell'ipotesto gli serve per prendere le distanze, attraverso negazioni o espressioni dissacranti (un luogo «non trasfigurato», una «fede» senza voce, una scrittura «col gomito o col naso»), non tanto dall'autore-modello quanto dalle modalità di rappresentazione adottate in *Notizie dall'Amiata*.

Diversamente da altri lettori, non credo infatti che la prima poesia delle *Case della Vetra* rimanga solidale con il testo montaliano, distaccandosene solo per il motivo della trasfigurazione negata; è l'intera *Notizia* che entra in contrasto con l'apparato suggestivo di *Notizie dall'Amiata*: nella montaliana «valle d'elfi e di funghi» non ci sarebbe spazio per il «conto / sbagliato dal padrone»; Guernica non è un'icona luminosa; «i fiaschi simmetrici, le sedie / di paglia ortogonali» di Raboni hanno un'immediatezza realistica inconciliabile con il *décor* desueto della grande lirica di Montale. Paradossalmente (ma non troppo), la contestazione di Raboni esprime un'adesione piena all'oggettività montaliana: è il finale denso, metaforico delle *Occasioni* infatti a 'tradire' i canoni, non il poeta che attraverso quei canoni ha delineato l'immagine del Maestro e si è inscritto nel raggio della sua poesia. La peculiarità della poesia di Montale – osserva Raboni in un suo bilancio critico del 1981, scritto pochi giorni dopo la morte del poeta – risiede soprattutto nella «scelta, appunto, degli oggetti attraverso i quali la realtà "si presenta", si fa significante o, se si vuole, emblematica». In Montale, prosegue Raboni, «le parole tendono a essere private di ogni alone, di ogni sovradeterminazione musicale o comunque "suggestiva", per venire assunte ed esaltate come "scabre ed

[5] Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, p. 86.

essenziali", cioè nella loro funzione precipuamente veicolare, nella loro originaria e dura capacità di "dare un nome" alle cose».[6] Scabro è il piano oggettuale di *Notizia*, essenziale il suo scenario; al contrario, l'*imagery* di *Notizie dall'Amiata* tende a quella suggestività – in senso proprio, perché suggerisce un'invenzione, fabbrica una quinta per mediare l'esperienza[7] – che Raboni esclude dai valori montaliani.

La peculiarità della lirica, orientata già verso il simbolismo di secondo grado della *Bufera*, era stata tempestivamente intuita da Contini, che in una sua lettera a Montale aveva insistito sui tratti artificiosi del *décor*: «L'*icona* e la *Galassia* delle *Notizie* mi paiono quei diamanti falsi da cui solo la tua poesia sa ricavare degli effetti d'autenticità».[8] Anche Raboni, alla fine degli anni Cinquanta (*Notizia* è del 1957-'58), deve aver percepito nel finale delle *Occasioni* la ricerca di un effetto: certo ancora senza l'esperienza di Contini («diamanti falsi» è un'espressione tanto genialmente appropriata quanto coscientemente ambivalente), ma con l'idea chiara che l'insegnamento di Montale, o l''interpretazione autentica' che le generazioni successive ne davano, non indicava la strada dell'affabulazione ma quella della concretezza realistica. La stagione è quella di *Nel magma* (1964) e *Gli strumenti umani* (1965), libri che nascono su un terreno preparato sì da Montale, ma come espressioni di poetiche autonome e anzi già autorevoli come nuovi punti di riferimento:

> Abbandonando il registro «alto», la densità tragica delle *Occasioni* e di parte della *Bufera*, per un registro «basso» e quasi prosastico, per una pronuncia sapientemente dimessa e per così dire borbottata, Montale ha indubbiamente contribuito a fissare, dal punto di vista stilistico, un importante rivolgimento che era nell'aria e che ha dato i suoi esiti più convincenti, negli anni Sessanta e Settanta, con poeti come Mario Luzi e Vittorio Sereni e con i migliori poeti delle generazioni successive. Ma vorrei fosse chiaro che, da questo specifico punto di vista, l'apporto di Montale è notevole, sì, ma non decisivo né primario: quando esce *Satura*, e anche quando ne escono in plaquette alcune anticipazioni, sono già state

---

[6] Giovanni Raboni, *Il vero Montale e l'altro*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 53.

[7] Per un approfondimento di quest'aspetto della lirica montaliana, rimando alla mia *Interpretazione di «Notizie dall'Amiata»*, in Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 37-64.

[8] Lettera del 13 maggio 1939, in *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 45.

> scritte, e in parte pubblicate, le poesie di due libri ben altrimenti emozionanti e innovatori come *Nel magma* (1964) di Mario Luzi e *Gli strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni.
> Insomma, non sempre i poeti più anziani influenzano i più giovani; può anche accadere il contrario.[9]

3. Il quadro storico tratteggiato da Raboni, centrato sulla svolta postlirica di Sereni e di Luzi, è coerente con la selezione che il poeta delle *Case della Vetra* opera sulla materia montaliana. La necessità del modello di Montale (quello di *Occasioni* e *Bufera*) s'intreccia quasi subito, infatti, con la consapevolezza della sua inattualità (o, peggio, della sua più o meno prevista dissoluzione). Per questo, mentre lo evoca con una sorta di esorcismo iniziale, *Le case della Vetra* «pare decisamente voler sottrarsi»[10] all'orizzonte montaliano. Di qui anche la presenza relativamente contenuta di montalismi flagranti e tratti allusivi, già nel primo Raboni; presenza che tende a restare circoscritta in *Gesta Romanorum* o nelle sezioni più antiche delle *Case della Vetra*, e che riguarda principalmente:

- certi elementi quasi proverbiali del lessico 'tecnologico' montaliano, come *acetilene*: lo si ritrova in *Risanamento* (*Le case della Vetra*), nella medesima giacitura ritmica che ha in *Arsenio*: «La piazza / piena di bancarelle con le luci / a acetilene, le padelle nere»;
- sintagmi riconoscibili come formule montaliane, ad esempio *persone separate*: «Noi tre soli / a non sapere, a chiederci chi siamo, / persone separate o una» (*La riunione ristretta*, in *Le case della Vetra*), da accostare senz'altro a *Personae separatae* in *Finisterre* («Così pure noi / persone separate per lo sguardo / d'un altro»);
- congiunture ritmico-lessicali qualificate da forme sdrucciole, tipicamente montaliane, in contesti semantici coerenti con i motivi e l'*imagery* del modello: per esempio «E un giro di secoli precipita» (*Diana e Endimione*, in *Gesta Romanorum*), da accostare a un verso come «sa che il tempo precipita e si infrasca» (*Flussi*, in *Ossi di seppia*); o ancora «Distesi sulla panca / che scivola nell'ombra dai bagliori»

---

[9] Il brano faceva parte di un articolo uscito sull'«Europeo» il 1 novembre 1986 (con il titolo *Il poeta innamorato fa il verso dimezzato*), incentrato sulle poesie del *Diario postumo*; si legge ora in Raboni, *Il vero Montale, e l'altro*, cit., p. 66.

[10] Simonetti, *Dopo Montale*, cit., p. 108.

(*Tradimento di Pietro*, ancora in *Gesta Romanorum*), modulato su «La gondola che scivola in un forte / bagliore di catrame» (mottetto XIII).[11]

Più persistenti nel complesso, anche perché più facilmente assimilabili nella *koiné* postmontaliana, sono alcuni elementi retorico-sintattici quali:

- l'esortazione iniziale[12] («Non chiederci la parola...», «Ascoltami, i poeti laureati...», «Non rifugiarti nell'ombra...» «Non recidere, forbice, quel volto...»), presente ad esempio in *Dal crepuscolo all'alba* (*Gesta Romanorum*): «Chiudi in fretta lo splendido messale e parla» e in contesti mimetici («"Non lasciatemi solo..." E: "Sapeste / quanto bene mi ha fatto!"», *Nel grave sogno*); «"Digli qualcosa, pensa che è venuto / solo per te"», *Quare tristis*);
- la sintassi paratattica e tendenzialmente elencatoria, di cui è traccia frequente in Raboni, da *Gesta Romanorum* («Scegliere chiodi giusti, scegliere il fiele e la spugna, / far le prove con Anna e con Pilato, / discutere la piaga coi lanciatori di coltelli», *Meditazione nell'orto*) e *Le case della Vetra* («la notizia che arriva non un secondo dopo, / l'impulso trasognato che ti fa attraversare / la strada in quel momento, / uno che muore soltanto per cavarti d'impaccio», *Altrimenti*), fino a *Barlumi di storia* («i coltelli / col manico d'osso che erano quattro / e adesso sono tre, / le chiavi che di colpo si rifiutano / di entrare nelle loro toppe, / il libro sparito che ricompare», *«Ogni giorno in una casa succede...»*).

4. «Non possiamo non dirci montaliani», ha scritto Raboni; la capacità di inquadrare e selezionare la realtà, di «"dare un nome" alle cose» e di fondare su queste una «dialettica fra vuoto e gremito, fra sgomento e speranza, fra negatività e salvazione»[13] sono il lascito inalienabile di Montale alle generazioni poetiche successive. Alcuni poeti postmontaliani hanno continuato lungamente a lavorare dentro l'inquadratura ritagliata dagli *Ossi* e dalle *Occasioni*: tra questi, il più dotato e originale è stato probabilmente Giorgio Orelli. Altri hanno spostato l'obiettivo, come ha

---

[11] *Ibidem*, pp. 102-104.

[12] *Ibidem*, p. 202 (dove si cita al riguardo anche Gilberto Lonardi, *Piccolo, Montale e l'agone*, in «Studi novecenteschi», XV, 35, 1988, p. 131).

[13] Raboni, *Il vero Montale, e l'altro*, cit., p. 54.

fatto subito Raboni, preferendo seguire piuttosto Sereni nella scelta delle «cose» da nominare. «Il rapporto con Sereni», ha dichiarato Raboni,

> da un certo momento in poi è diventato di amicizia molto intensa. 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, com'è stato detto, di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell'istituzione poetica.[14]

La mossa d'apertura di *Le case della Vetra* è ispirata da una volontà dialettica rispetto a quei 'padri' o 'fratelli' poetici (cui si aggiungeranno almeno Rebora, Betocchi, Fortini, per non dire di Baudelaire ed Eliot), o piuttosto da una tensione alla circolarità: l'apertura, cioè, implica anche una chiusura, un esorcismo che è a sua volta premessa al rilancio. Mi pare che questo tratto sia una costante dell'opera di Raboni, che di fondo è perciò difficilmente separabile in una prima maniera più ossequiosa e una seconda più emancipata rispetto ai maestri novecenteschi. Il paradigma non è oppositivo ma piuttosto evolutivo: un rinnovamento che passa attraverso la conoscenza graduale di nuovi territori formali e tematici (la componente sociale e politica della poesia matura di Raboni non dipende né da Montale né da Sereni; un riferimento più vicino è Fortini, ma anche in questo caso la consonanza non è dipendenza). In questo senso, come dicevo all'inizio, Raboni chiude il cerchio della poesia novecentesca, assumendola e superandola.

Il superamento più importante riguarda forse la posizione dell'io: alla fedeltà per il canone modernista della rappresentazione indiretta di sé, attraverso situazioni e personaggi (il correlativo di Eliot, gli oggetti di Montale), è subentrato infine il racconto privato, l'autobiografia. «Per me

[14] Dall'intervista a cura di Guido Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, in «Allegoria», IX, 25, 1997, pp. 141-146 (recentemente riproposta sul sito culturale «Le parole e le cose» e leggibile qui: [http://www.leparoleelecose.it/?p=16122], ultimo accesso 25 febbraio 2015).

la capacità di parlare direttamente di me in prima persona è stata una conquista molto lenta», si legge in un illuminante *Autoritratto* del 2003; se all'inizio Raboni aveva sentito il bisogno «di raccontar*si* in modo indiretto, di raccontar*si* attraverso situazioni reali, attraverso storie già scritte in qualche modo», le più recenti poesie «di racconto amoroso, di autobiografia amorosa» hanno permesso alla dimensione privata di entrare «addirittura in modo spudorato» nei versi. L'opzione per le forme chiuse che caratterizza il Raboni tardo risponde proprio al «bisogno di crearsi una specie di gabbia protettiva per dire di sé, per affrontare in modo ultimativo, estremo, l'autobiografia e la confessione».[15]

5. Conviene tornare ancora al confronto con Montale per cogliere quest'evoluzione dell'ultimo o penultimo Raboni; non più termine di confronto esplicito, quale era per il giovane poeta delle *Case della Vetra*, Montale resta comunque una figura o una funzione dialettica fino in fondo al percorso raboniano. Lettore tra i più fini e sicuri nel giudizio, Raboni studia Montale per saggiarne i pieni e i vuoti, e sembra accomodarsi nella maniera del vecchio modello per prenderne meglio le distanze. Come in *Notizia* aveva lavorato sulla materia del Montale 'tragico', così negli ultimi libri si avvicinerà ai modi del Montale 'comico' di *Satura*. Raboni non amava il quarto libro montaliano, ne metteva addirittura in dubbio il «diritto [...] a rappresentare davvero un quarto tempo autonomo»; in *Satura*, scrisse in una recensione del '71, «si è verificata una massiccia, decisiva, deliberata irruzione del Montale personaggio [...] nella sfera, prima rigorosamente autopreclusa, del suo fare poetico»; ecco «dunque, in *Satura*, il pessimismo montaliano scindersi dai suoi oscuri, predestinati oggetti metaforici e pronunciarsi, microscopicamente, al livello, da un lato, di motivazioni autobiografiche esplicite [...], dall'altro di divagazioni "filosofiche" sulla negatività della storia».[16]

L'avvicinamento al tardo Montale consiste proprio nell'opzione per il racconto di sé illustrata da Raboni nell'*Autoritratto 2003*, per l'autobio-

---

[15] Giovanni Raboni, *Autoritratto 2003*, in Id., *Tutte le poesie 1949-2004*, cit., pp.V-XX (i brani citati si trovano alle pp.VI, XIII, XV, XVIII).

[16] La recensione uscì con il titolo *L'altro Montale* in «Paragone-Letteratura» nel giugno 1971; inclusa in *Poesia degli anni sessanta*, è ora un paragrafo di Raboni, *Il vero Montale, e l'altro*, cit., pp. 55-63 (citazioni alle pp. 55 e 58-59).

grafia (quasi) immediata, cui si affiancano talvolta anche quelle «divagazioni» sulla negatività o sull'inconcludenza della storia individuate in *Satura*. Una storia che proietta, appunto, solo «barlumi» – il vocabolo così montaliano («La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi», del *Balcone*) con cui Raboni ha intitolato la sua ultima raccolta. Il mondo di *Satura*, il tempo e lo spazio che quel libro ritaglia, possono essere condivisi dal vecchio Raboni: a volte è una perplessa, semironica elegia («Mi sono distratto – oh, per poco, appena / quaranta, cinquant'anni – e mi ritrovo / di colpo, gli occhi abbarbagliati, in piena / vecchiaia, mia e del mondo. Niente è nuovo», *Quare tristis*); altre volte è una surdeterminazione idiosincratica del quotidiano e del domestico («i coltelli / col manico d'osso che erano quattro / e adesso sono tre, / le chiavi che di colpo si rifiutano / di entrare nelle loro toppe, / il libro sparito che ricompare / dove nessuno, neanche i filippini, / può averlo messo...», *Barlumi di storia*).

Ma la differenza, più che nell'allineamento di un testo a un altro, si misura nell'arco dei rispettivi percorsi. Ciò che di *Satura* Raboni fa più fatica ad accettare è lo scarto, il rovescio rispetto ai libri precedenti di Montale: in particolare, lo scadimento o l'addomesticamento delle forme («le soluzioni metriche che per lo più caratterizzano *Satura* sono soluzioni medie, di compromesso»[17]) e il deliberato «oltraggio del passato». Il governo stilistico, che Raboni si è imposto più o meno dall'inizio compensando e smorzando gli estremi espressivi,[18] gli ha permesso di mantenere un costante regime formale, fin dentro la forma chiusa del sonetto,[19] che anche per questo non appare un artificio metrico né una forma di *contrainte*, ma un mezzo per rinnovare la propria libertà espressiva senza oltraggi.

---

[17] *Ibidem*, p. 60 (l'espressione successiva tra virgolette, citata sopra nel testo, si legge a p. 61).

[18] La «pluralità di registri linguistici» di Raboni – ha scritto Mengaldo – «tende alla vicendevole smorzatura o elisione, a partire da estremi che sono il linguaggio più informale in senso colloquiale [...] e quello più formalizzato in senso non letterario ma "burocratico"» (dall'introduzione alla scelta antologica di poesie di Raboni in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, p. 986).

[19] «Il fatto che la lingua di Raboni sia *ancora* prosastica, cioè sia *ancora* quello che era prima dell'adozione del sonetto, ci consente di individuare un'altra dialettica, o forse solo di approfondire maggiormente quella formulata dal poeta. Se si pensa al metro come istituto che veicola e preserva valori tradizionali, una delle possibilità di agire contro quei valori senza negarli (vale a dire senza rivoluzione) passa attraverso la ricerca di espressione della propria individualità, cioè della propria lingua.» (Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto, 2008, p. 211).

Raboni non ha avuto bisogno di portare la voce in maschera, sovrapponendo al poeta il 'personaggio', per parlare di sé. Sarà per questo che, in *Barlumi di storia*, è riuscito a pronunciare senza inflessioni verità tragicamente semplici che altri (e tra questi il vecchio Montale) avrebbero accomodato dietro reticenze o eleganze ironiche. Verità politiche: «Ricordo troppe cose dell'Italia. / Ricordo Pasolini / quando parlava di quant'era bella / ai tempi del fascismo. / [...] Il punto / è che è tanto più facile / immaginare d'essere felici / all'ombra d'un potere ripugnante / che pensare di doverci morire». E verità esistenziali: «Si farà una gran fatica, qualcuno direbbe / che si muore – ma a quel punto / ogni cosa che poteva succedere sarà successa [...] / E tutto, anche le foglie, che crescono / anche i figli che nascono, / tutto, finalmente, senza futuro».

Niccolò SCAFFAI
Università di Losanna
niccolo.scaffai@unil.ch