

CRONACHE

ISABELLA BECHERUCCI

I Dialoghi immaginati di Giulia Asselta in presa diretta (Camminata con Manzoni e Testori da Brusuglio a Novate, sabato 21 settembre 2024)

1. Se è vero che sono spesso gli accidenti a dare il sapore alle cose della vita, la necessità di spostare la prima stazione di questa sorta di *via crucis* laica dal cortile della Villa Manzoni di Brusuglio alla chiesa parrocchiale di San Vincenzo adiacente (e collegata al parco da una porticina *a latere*) ha fatto sì che la scena iniziale si trasformasse da un dolente *paraclausiteron* (cioè il pianto dell'amante dinanzi alla porta chiusa) in un canto ben più suggestivo.

Un sole splendente, anch'esso imprevisto, filtrando dal portone spalancato della chiesa fin ben addentro al coro dell'abside, dove un giovane e bravissimo Sebastian Herrera nelle vesti di Giovanni Testori evocava, sottilmente ironico, l'immagine del suo illustre interlocutore («È lui? È apparso? / Sei davvero tu? / Matto? Che matto! / È qui! Non vedete? / È qui!»), ha inaugurato con una nota gioiosa questo 'dialogo immaginato' così intriso di nostalgia e di motivi dolorosi: come del resto *l'a solo* dell'Introduzione, sempre per la voce di Herrera/Testori, non aveva mancato di mettere in evidenza («Manzoni fu e sarà sempre il "doloroso grembo" della storia»).

È iniziato così, col grande Lombardo impersonato dal barbuto e giustamente pacato Matteo Bonanni che, nel suo lento avvicinarsi fino a guadagnare sul proscenio il posto accanto al suo antagonista (perché di questo, infine, si è trattato: dell'incontro / scontro fra due diverse concezioni dell'arte), si difende dalle accuse che via via l'altro gli muove lungo le quattro tappe previste nel brillante copione di Giulia Asselta. Prima di tutto quella linguistica, dove il dialetto lombardo potentemente fatto rivivere nel ricordo di Carlo Porta da entrambi tanto amato, fa la parte del leone («Bravo el mè Baldissar! Bravo el mè nan!»).

2. Sotto il sole davvero impietoso dell'ora meridiana, in piedi e fianco accucciati sulle basi del celebre monumento funebre della famiglia Manzoni (stazione seconda, al cimitero di Brusuglio), dove le tante lapidi composte da chi la morte aveva visitato con accanita frequenza (per esempio quella di Giulia Manzoni d'Azeglio, quella di Enrichetta Blondel, quella di Sofia Trotti) e intristite dai sedimenti del tempo che le ha rese quasi illeggibili, i due personaggi si sono confessati sul loro diverso modo di accettare il dolore: composto, pudico, mai sopra le note, quello di Manzoni, a partire dal carne alla madre per la scomparsa del compagno Carlo Imbonati fino al grido d'amore di Ermengarda derelitta; incanalato sempre in un sofferto ragionamento al limite dell'invettiva («Non vedi? Sei soffocato, sei strozzato... (...) Di' la verità di Brusuglio! Combattuta, dileggiata, calpestata, strozzata, assassinata, verità, dove sei? Gridala, urlala! (...)») quello del giovane discepolo dissidente.

3. Eppure lo sguardo pietoso rivolto all'amata città, che non la corona poetica dei monti lombardi sotto quel cielo «così bello quando è bello, così limpido, così in pace», ma la ben più prosastica catena dei grattacieli di Citylife stagliava sullo sfondo di questa terza sosta nel parco della Belossa, è risultato lo stesso per entrambi i dialoganti. È stato questo il punto di maggior contatto fra le diverse esperienze artistiche degli scrittori qui rappresentati: proprio dinanzi alla scritta quasi antifrastica di «Belvedere», dove il sole accecante coi suoi giochi di luce riflessi nell'argento delle lettere feriva dritto negli occhi i due attori grondanti per il caldo e per la fatica, sono scorsi i panorami di un'altra Milano ugualmente prostrata, a partire da quella rievocata da Fermo nel suo secondo girone infernale e appestato nella prima stesura del romanzo («Quale città! E che è mai ora a ricordare quel ch'ella fosse stata... (...)»; «Come è conciato Milano! Quel che bisogna vedere! (...)») fino al controcanto di Renzo nei *Promessi sposi alla prova*, insieme a tanti altri passi della poesia e della prosa testoriana. Veri e propri inni di amore e dolore («Mia città, / mia dolente patria / che ti stendi assembrata / nelle nubi della notte; / mia cupa madre di cemento (...)» // «Casa. Città! Culla; tavolo; letto; bara; eppur sempre cara; madre nostra civile; riflesso della madre nostra corporale! (...)») secondo una comune volontà di ritrovamento e di denuncia espressa in un corale *planctus* per le sorti magnifiche e progressive della nostra civiltà.

4. E il ritrovamento c'è stato davvero nel ritorno a Casa Testori (quarta e ultima stazione), quando ormai i raggi del sole cadente suggerivano la mestizia di quei tramonti lombardi tanto amati dal poeta novatese anche nei "suoi" pittori. La tappa finale di questa lunga ricerca di pace è stata davvero simbolica di un percorso diventato anche quello di tutti gli spettatori: con l'approdo a una casa dai cancelli aperti, accogliente, festosa, disposta a esaltare il grande *nostos* del finale.

Qui le passioni erano in gioco, tutte, con la loro lotta, con la furia spietata

che Marianna de Leyva continua a esprimere sui palchi d'Italia, mentre gli elementi temporali assecondavano il loro esplodere, alle spalle del reticente Manzoni: tanto che una folata di vento impetuoso (quello della *bufera infernal* appunto del canto V dell'*Inferno*) ha fatto volare via il copione dal suo leggio, non bloccando affatto il giovane recitante Testori che, al contrario, ha proceduto sicuro, sfruttando il violento refolo a suo favore, proprio mentre declamava il rosario degli aggettivi sostantivati (secondo un *cliché* tutto manzoniano, basti pensare all'Innominato) teso a scolpire quella figura in un tragico monumento («la forzata, la tentata, la furibonda, la sconscacrata, la Scatenata, la furia, sì, la furia: vera e propria furia; anzi, jena; quantunque, poi, dolcissima...»).

Il dialogo a tratti quasi all'unisono, specialmente nel sentimento campanilistico, s'è proprio qui franto in una perorante accusa di Testori: «L'hai lasciata inulta, seppellita di lastre di silenzio!» e nella fredda e sofferta difesa manzoniana: «Ho taciuto perché io sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere delle passioni in modo di far consentire l'animo di chi legge a queste passioni stesse»).

Ma con la scesa definitiva della sera, è calata assieme anche la sua pace: la poesia unisce, non separa, anche quando le soglie sono lontane e la prospettiva sembra opposta, se c'è alla base un identico credo, una qualche non debole speranza in quella «provvida sventura» che trasforma il *torrente dell'angoscia* versato sul *nostro mattino* nella pietà riserbata *al resto*.

«Siamo arrivati tutti insieme alla fine (della storia) e / della nostra grande / bellissima *passeggiata*», grazie proprio alle passioni: quelle della sceneggiatrice Giulia Asselta e dei suoi – lo ripetiamo ancora una volta, bravissimi – attori, Sebastian Herrera e Matteo Bonanni.

★ Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*. Edizione e commento a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS («Biblioteca Senese. Studi e testi»), 2023

Grazie a questa pregevole edizione curata da Monica Marchi, la *Novella di Angelica Montanini* di Bernardo Lapini può essere finalmente letta unitamente al suo ideale *sequel* che si temeva perduto, il *Discorso di Ginevra Luti*, riportato alla luce da un manoscritto privo di segnatura attualmente conservato nella biblioteca di Chatsworth a Bakewell, nel Derbyshire. Il volume rappresenta un prezioso strumento non solo per gli studiosi della novella umanistica ma, dato l'ampio respiro del progetto, anche per tutti coloro che vogliano addentrarsi nelle dinamiche culturali della Siena tardo-quattrocentesca. All'edizione dei due testi, infatti, è premessa una cospicua introduzione completa di apparato iconografico atta a illuminare il contesto dell'opera di Bernardo Lapini, ripercorrendo le fila dell'attività diplomatica dell'autore e tracciando un ricco e coerente panorama artistico e letterario all'interno del quale si inserisce la composizione della *Novella* e del *Discorso*. Le due opere, inoltre, sono accompagnate da un apparato di commento suddiviso, per maggiore utilità del lettore, in tre diverse parti: una fascia sottostante al testo dedicata eminentemente al chiarimento dello stesso, una sezione autonoma che raccoglie i brani del *Commento ai «Trionfi»* dell'Ilicino corrispondenti agli *exempla* utilizzati nella *Novella di Angelica Montanini* e nel *Discorso di Ginevra Luti* e, infine, un'ultima sezione contenente i profili biografici di ogni personaggio citato. Data l'impostazione argomentativa sia della cornice della *Novella* sia del *Discorso*, imperniata sul frequente richiamo di antichi esempi di vizi e virtù, la ragionata elaborazione di questo triplice apparato si rivela perfettamente funzionale a una fruizione tanto completa quanto agile delle due opere illiciniane.

Nell'introduzione, anzitutto Marchi contestualizza il *Discorso di Ginevra Luti*, dedicato a Ippolita Maria Sforza, e la storia del suo felice ritrovamento. In questo testo, la nobile senese prende la parola durante le festività natalizie del 1472 per esprimersi su una *quaestio* rimasta in sospeso fra altre tre nobildonne (Battista degli Incontri da Litiano, Margherita Malavolti e Bianca Saracini) che si erano reciprocamente confrontate sulla vicenda di Angelica Montanini durante un convito di nozze sul finire dell'anno precedente. In quell'occasione, narrata nella cornice della *Novella di Angelica Montanini*, non era stato possibile individuare quale dei tre personaggi coinvolti nella storia (Angelica Montanini, suo fratello Carlo e il suo sposo Anselmo Salimbeni) avesse dato prova di maggiore virtù. Anselmo paga generosamente per la libertà di Carlo, giovane appartenente a una famiglia nemica ingiustamente condannato a morte, permettendogli di tornare in libertà e conservare la dimora, il suo unico possesso, dove abita anche la sorella nubile, Angelica. Carlo, interrogandosi sulle ragioni di un simile gesto, comprende che Anselmo è innamorato della sorella e convince quest'ultima a concedersi all'uomo per ricambiare il favore ricevuto. Angelica cede, ma è

fermamente decisa a darsi la morte dopo aver perduto l'onore. Anselmo, tuttavia, non approfitta della fanciulla ma la chiede in sposa, risolvendo felicemente il conflitto fra le due famiglie. Ginevra Luti, spronata dalla stessa Bianca Saracini, si esprime sull'accaduto, impostando la discussione su nuove premesse e sostenendo che ciascuno dei protagonisti abbia primeggiato in una diversa virtù: Anselmo in liberalità, Carlo in gratitudine e Angelica in magnanimità. In questo modo, a un anno di distanza, Bernardo Lapini chiude idealmente la cornice dialogica in cui aveva inserito la *Novella di Angelica Montanini*, una storia di grande successo nel rinascimento italiano, già in precedenza indagata ed edita dalla stessa Marchi (*La storia di Angelica Montanini: Un topos della novellistica nel Rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017). Del *Discorso di Ginevra Luti*, trasmesso da un codice manoscritto, di cui aveva dato notizia nel 1999 Lorella Badioli, si conosceva l'esistenza solo tramite descrizioni in catalogo. Il testimone si credeva venduto a privati, ma Marchi è riuscita a reperirlo ancora conservato a Chatsworth, dove ha potuto curarne l'edizione.

La studiosa si sofferma puntualmente sulla perizia retorica che caratterizza non solo il dialogo nella cornice extradiegetica, ma anche i dibattiti fra i personaggi della vera e propria novella. Si pensi, ad esempio, al monologo interiore di Anselmo Salimbeni, allorché si risolve a pagare il riscatto per salvare la vita a Carlo, o del confronto fra Carlo e la sorella Angelica, in cui il fratello persuade la fanciulla alla sofferta decisione di concedersi ad Anselmo, seguendo i modi delle *disputationes* medievali. Ma sono senz'altro le donne senesi chiamate nel presente a pronunciarsi sui fatti avvenuti a brillare per capacità retorica ed erudizione: le loro argomentazioni in favore dell'uno o dell'altro personaggio si fondano sulle tecniche della scolastica e sono sostanziate da un ricco repertorio di *exempla* tanto classici quanto cristiani, in un connubio tipico dell'umanesimo quattrocentesco. Se fra le tre interlocutrici della *Novella* era stata Bianca Saracini a spiccare per l'eloquenza e per la ricchezza delle sue conoscenze, la nobildonna è a sua volta superata nel successivo *Discorso* da Ginevra Luti, tanto che Bianca giungerà nel finale a indicarla come vero e proprio esempio di virtù incarnata.

La rappresentazione di protagoniste tanto dotte e distinte non è fine a sé stessa, né al mero compiacimento delle fanciulle presenti (fra cui la nuova musa dell'autore, Ginevra Luti): nell'opera dell'Ilicino, infatti, si riconosce «un *fil rouge* all'insegna dell'encomio delle figure muliebri, elette a specchio della città e a rappresentanza dei concittadini» (p. 25), non avulso dall'intento politico di promuovere Siena nelle missioni diplomatiche estere dell'autore. Le opere dell'Ilicino erano, dunque, «pensate principalmente per il pubblico extracittadino» (p. 43), come si evince anche dalle dediche. Mentre la *Novella* era stata inizialmente dedicata a un non meglio identificato «Illustrissimo Principe», il ritrovamento del *Discorso di Ginevra Luti* dedicato ad Ippolita Maria Sforza permette di individuare nella variante «Illustrissima Principessa» attestata da alcuni testimoni l'ultima volontà dell'autore, che con ogni probabilità ha voluto reindirizzare l'intero dittico alla Duchessa di Calabria. In questa operazione, argomenta Marchi, può

leggersi il proposito di riportare verso Siena i favori aragonesi dopo che Luigi Pulci, dedicando alla stessa Ippolita la *Novella del picchio senese*, aveva esaltato Firenze proprio in funzione antisenesa.

Al contempo, il progetto di Lapini si inserisce perfettamente in un filone letterario e artistico della città di Siena che esaltava la patria attraverso la celebrazione delle concittadine più illustri. Marchi illumina questa pratica attraverso altri documenti dedicati a Ginevra Luti, a Bianca Saracini nonché ad Onorata Orsini, madre di quest'ultima: dai registri battesimali ai componimenti poetici, dagli affreschi alle miniature, le donne vengono immortalate come esempi della *senensis excellentia*, con moduli retorici e iconografici che attraverso gli anni si intersecano con grande fortuna nelle opere cittadine. Per l'Ilicino, questa strategia prende avvio fin dal monumentale *Commento ai «Trionfi»*, che giustamente occupa un ruolo di primo piano nel corredo di questa edizione. Per quest'opera intrisa di erudizione umanistica, Marchi segue il testo tramandato dal manoscritto Italiano 397 della Biblioteca Universitaria Estense di Modena, autorevole testimone segnalato da Lucrezia Arianna (che sta curando un'edizione del *Commento*)¹. Si tratta di una risorsa di grande valore per vagliare la conoscenza della classicità latina e greca dell'autore, offrendo l'estesa trattazione di ben trenta *exempla* menzionati dalle nobili donne senesi nella *Novella* e nel *Discorso* a sostegno delle proprie argomentazioni.

In questa edizione, il testo della *Novella di Angelica Montanini* riproduce, con alcune correzioni, quello già offerto nel precedente studio di Marchi, condotto sul codice guida Ashburnham 1111 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, in questa sede scevro di apparato. Il *Discorso di Ginevra Luti*, invece, riproduce il testo dell'unico testimone di Chatsworth, dotato di una fascia di apparato che dà conto degli interventi della studiosa. La veste grafica adottata per le due opere è conservativa, ma non priva di ammodernamenti che ne rendono più immediatamente scorrevole la lettura: è così possibile apprezzare pienamente la scrittura dell'Ilicino, con particolare riguardo per l'impronta classicheggiante che permea lo stile retorico delle sue narrazioni.

Ai meriti di questa attenta operazione editoriale va aggiunta, non da ultimo, la scelta di due testi estremamente significativi per la rappresentazione femminile nel XV secolo. A costituire il punto focale delle due opere sono, infatti, proprio le donne senesi, ritratte nell'atto della civile conversazione, esaltate nelle capacità intellettuali e retoriche. Marchi analizza con acutezza i molteplici fini della loro sublimazione a simbolo di una città nel delicato equilibrio fra i diversi centri del potere nella Penisola e, al contempo, coglie quanto Lapini proietti di sé e

1 L. Arianna, *Tracce del Boccaccio latino e volgare nell'«Esposizione» di Bernardo Ilicino al «Triumphus Pudicitie» di Petrarca*, in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2022*. Atti del Seminario Internazionale di Studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 8-9 settembre 2022), a cura di M. Berté, Pisa, Pacini, 2022, pp. 147-68.

della propria cultura in queste figure muliebri. In questo modo, *La novella di Angelica Montanini* e il *Discorso di Ginevra Luti* si propongono come un dittico di grande interesse non solo per il loro intrinseco valore documentario, in quanto tessere inedite della letteratura senese, ma anche per la complessità di sfaccettature che i personaggi femminili assumono nel progetto culturale iliciniano.

[Giulia Depoli]

★ 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 capiti 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 *Troppo 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'esautiva 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 Vètra* (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 *plaque* 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 neoavanguardia) 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 Vètra*, 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 intono 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 sottragga 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'appressarsi 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 impregna 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]

