



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA in *Letteratura e filologia italiana*

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Adele Dei

Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

Dottorando

Dott. Chella Anna

Tutore

Prof. Dei Adele

Coordinatore

Prof. Dei Adele

Anni 2012/2015

Indice

<i>Introduzione</i>	7
---------------------	---

Capitolo I. L'urgenza della realtà

I.1 Il primo tempo	25
I.2 La riscrittura del Vangelo	30
I.3 Giustificare la poesia	37
I.4 L'esperimento della <i>Passione</i>	43
I.5 Le poesie «post-passione»	49
I.6 «Notizie, grumi di realtà»	56
I.7 Oggetti come simboli	61
I.8 L'abbozzo su Pound	66
I.9 Le poesie del 17 settembre '57	73
I.10 «Una poesia milanese»	82

Capitolo II. Costruirsi una storia

II.1 Il «musicomane passivo»	91
II.2 Ancora sulla biblioteca di Raboni	97
II.3 Verso la realtà	104
II.4 Sul realismo	111

II.5 Fenomenologia della poesia italiana nel dopoguerra	116
II.6 Alcune note su Raboni critico	126
II.7 Una poesia inclusiva	130
II.8 Linea lombarda?	144

Capitolo III. Mostrare la corda della parola

III.1 Raboni lettore di Gadda	153
III.2 Altre riflessioni su lingua e stile	161
III.3 «L'eterna storia del consistere umano»	172
III.4 Dare forma all'informale	179
III.5 Poesia e industria	188
III.6 Visite in fabbrica	193
III.7 Materiali di costruzione	200

Capitolo IV. «La poesia che si fa»

IV.1 Perché «Questo e altro»	207
IV.2 «Cominciare dal presente»	214
IV.3 Gli spigoli della realtà	223
IV.4 «L'altro nella poesia»	232
IV.5 Informale e realtà	242
IV.6 I libri degli altri	248
IV.7 Notizie e questioni di poesia	256

Capitolo V. Nel cantiere delle Case della Vetra

V.1 Le carte, gli archivi	267
V.2 La storia della raccolta: <i>plaquettes</i> e inediti	275
V.3 Dall'abozzo al titolo	281
V.4 Tagli e finali sospesi	288
V.5 Lavori in corso	294
V.6 Storie e fantasmi	300
V.7 La città invisibile	307
V.8 Da un libro all'altro	313
V.9 Oltre la realtà?	321
<i>Conclusioni</i>	331
<i>Appendice</i>	349
<i>Abbreviazioni e nota al testo</i>	397
<i>Bibliografia</i>	399

Introduzione

Poeta, critico, traduttore, intellettuale, Giovanni Raboni (1932-2004) è una delle voci più importanti del secondo Novecento italiano. Questa tesi è dedicata alla prima fase del suo lungo percorso, certamente la più delicata, forse la più importante. Il punto di partenza saranno i suoi primi tentativi poetici, risalenti all'inizio degli anni '50; quello di arrivo il suo esordio ufficiale come poeta in una delle sedi più prestigiose dell'epoca, la collana dello Specchio della casa editrice Mondadori. Grazie all'interessamento di Vittorio Sereni, dal '58 direttore letterario di via Bianca di Savoia, Raboni pubblica nella primavera del '66 *Le case della Vetra*, una raccolta dal titolo manzoniano e milanese, che non pochi critici considerano, ancora oggi, il suo libro più bello. Sono anni difficili ma straordinariamente fecondi per la poesia italiana: in breve tempo escono *Nel magma* di Mario Luzi, *L'osso, l'anima* di Bartolo Cattafi, *La vita in versi* di Giovanni Giudici, *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* di Giorgio Caproni, *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, per ricordare soltanto alcuni titoli.⁷ Nel turbine delle profonde, e talvolta traumatiche, mutazioni sociali ed economiche che caratterizzano gli anni '60, «da poesia – osserva Enrico Testa – interviene con una radicalità che forse non ha precedenti».⁸ *Le case della Vetra* nascono da un confronto coraggioso con le urgenze del proprio tempo, da una lunga e meticolosa ricerca stilistica e formale, da un dialogo appassionato con quella che Raboni ha sempre amato definire la «poesia in carne e ossa», la «poesia che si fa».⁹

Tredici anni prima, nel 1953, un Raboni poco più che ventenne aveva partecipato a un concorso per giovani scrittori indetto a Roma (presidente di giuria era Giuseppe Ungaretti) e si era aggiudicato il primo premio con un corposo dattiloscritto intitolato *Gesta Romanorum* in omaggio a una delle sue letture predilette, il *Doctor Faustus*

7 La prima edizione di *Nel magma* di Mario Luzi esce presso l'editore Scheiwiller nel 1963 (la raccolta sarà poi ristampata in forma accresciuta nel '66 da Garzanti); *L'osso, l'anima* è pubblicato da Mondadori l'anno successivo; *La vita in versi*, *Gli strumenti umani* e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* appaiono tutti nel 1965 (i primi due per Mondadori, il terzo per Garzanti).

8 Enrico Testa, Introduzione a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

9 *La poesia che si fa* è il titolo di un noto intervento di Raboni pubblicato su «L'Approdo letterario» nel 1963, che Andrea Cortellessa ha preso in prestito per il titolo dell'antologia postuma di scritti sulla poesia, uscita nel 2005 presso Garzanti, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004* (d'ora in poi POE, secondo la tavola delle *Abbreviazioni*). Anche quella di «poesia in carne e ossa» è una definizione ricorrente negli scritti di Raboni (si veda, per un esempio, proprio la *Premessa* a POE, che riproduce un articolo uscito sul «Corriere della Sera» nel 2004).

di Thomas Mann. Quest'opera giovanile, in parte rimasta inedita, rappresenta la prima testimonianza pubblica di una tenace vocazione alla poesia, coltivata attraverso letture fluviali e con una sorprendente maturità. Degli anni dell'infanzia e della gioventù, Raboni ha sempre ricordato il periodo dello sfollamento in campagna durante la guerra come un'epoca di quiete e di grandi incontri letterari. «Ho cominciato a leggere allora, e mi sembra di aver letto soprattutto in quegli anni», ha raccontato.¹⁰ Più volte ha rievocato anche l'emozione del ritorno a Milano dopo la Liberazione («è stata una riscoperta ed è stato anche un innamoramento»),¹¹ il susseguirsi di una serie di esperienze nuove – le librerie, il teatro, il cinema – e il fervore dell'estate del 1950, in cui, a casa dell'amico Arrigo Lampugnani Nigri, preparò da privatista gli esami di maturità.¹² Gli insegnanti privati di Lampugnani si chiamavano Enzo Paci, per la filosofia, e Vittorio Sereni, per l'italiano: sono due incontri fondamentali per la vita di Giovanni. È su suggerimento di Paci, che sarebbe diventato di lì a poco uno degli esponenti più importanti della scuola fenomenologica italiana, che i due liceali (il suo vero «allievo» Lampugnani e lo «studente abusivo» Raboni) si buttano nella lettura del *Faustus* di Mann, ed è ancora grazie a Paci che il futuro poeta, nella stessa estate, affronta la *Recherche* di Proust.¹³

Nell'archivio privato di Raboni, in via Melzo a Milano, si conservano alcuni frammenti di un diario giovanile, un piccolo *journal* intellettuale, in cui ricorrono i nomi di Rilke, Mann e Gide, intrecciati ad appassionante riflessioni sulla filosofia e la teologia. Si tratta di una trentina di fogli sparsi, non datati ma certamente risalenti alla fine degli anni '40. In varie pagine Raboni si interroga anche sulla lettura e la critica, e già si attribuisce non lo sguardo distaccato e imparziale del filosofo ma l'ottica «parziale e gelosa» del poeta. In uno dei suoi appunti annota per esempio:

Vedere fino a che punto un lettore opera inconsciamente, mentre legge, un'opera di critica.
Per me è impossibile stabilirlo perché mi sembra d'aver sempre letto come un poeta (anche

10 Intervista tratta dal videodocumentario *Il futuro della memoria* di Egidio Bertazzoni (1999). Cito dalla trascrizione di Rodolfo Zucco 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 (d'ora in poi OP), p. LXXIII. Per le sigle che indicano le singole raccolte poetiche si rinvia alla tavola delle *Abbreviazioni*. La sigla PAS indica la raccolta di saggi critici *Poesia degli anni sessanta*, pubblicata nel 1976 presso Editori Riuniti e ora ristampata in OP; essendo questa prima edizione ormai difficilmente reperibile, i numeri di pagina si riferiscono alla ristampa di OP.

11 *Le ragioni della vita*, videointervista registrata per la trasmissione «Pantheon» (in onda su Rai Nettuno Sat il 18 settembre 2004), ora in OP, p. LXXVI, trascrizione di Zucco.

12 Giovanni Raboni, *Quell'estate del 1950*, «Aut Aut», n.s., 214-215, luglio-ottobre 1986.

13 Ivi, p. 32.

se non lo ero e non lo sono ancora): cioè con speranza di profitto e quasi con un desiderio di appropriarmi delle cose più vere. Un poeta che legge è probabilmente esposto a tentazioni molto forti di questo genere. (Desiderio di far entrare tutte le cose vere in ciò che si dice: dunque non solo le cose vere del proprio spirito e della natura ma anche quelle degli altri spiriti).

Sembra quasi di vederlo: un giovanissimo Raboni che sfoglia «con speranza di profitto» libri come *La barca* di Mario Luzi, *Realtà vince il sogno* di Carlo Betocchi e «le *Poesie* di Sereni nell'edizione Vallecchi del '42», scovati negli ultimi mesi di guerra in una libreria di Varese e conservati tra i più cari e preziosi della propria biblioteca.¹⁴ In questo desiderio di fare proprie le «cose più vere» è difficile non intravedere il bisogno che innerverà tutta la sua ricerca poetica e critica: rendere la poesia uno strumento della «verità umana»,¹⁵ mettere la «vita in versi» (per citare un ammirato compagno di strada) con il preciso intento di comunicare con un linguaggio «più ricco, più completo, più compiutamente umano»¹⁶ qualcosa «che ci riguarda da vicino».¹⁷

Tra il 1953 di *Gesta Romanorum* e il 1966 delle *Case della Vetra*, si dipana una vicenda delicata e, per molti versi, avvincente: la tenace ricerca della propria voce portata avanti da un giovane poeta con singolare precocità, limpida perseveranza e una mite, ma al tempo stesso fermissima, chiarezza d'intenti. È stupefacente la rapidità con cui Raboni arriva a certe soluzioni: una poesia come *Meditazione nell'orto* dal dattiloscritto del '53 giunge praticamente senza varianti nell'*Appendice 1951-1954* alle *Case della Vetra*. Al tempo stesso, sono molte le difficoltà con cui il giovane poeta deve fare i conti. La poesia del secondo '900, scriverà Raboni anni dopo, nasce sulle rovine di una «grazia rifiutata».¹⁸ A metà degli anni '50 i poeti devono, in gran parte, ancora risolvere il problema dell'esaurimento del codice ermetico, dell'uscita da quel «dirismo degli anni trenta»¹⁹ su cui anche Raboni si era formato. Dal canto suo, il giovane poeta intuisce rapidamente che, per ritrovare il filo di una scrittura poetica possibile e praticabile, per

14 Giovanni Raboni, *Mario Luzi, gioventù di poeta*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2001 (traggo la citazione da OP, p. LXXIV).

15 Si ricordino le parole del manifesto programmatico della rivista «Questo e altro»: «La letteratura può essere [...] una forma di conoscenza del mondo; ma è anche un aspetto, e dei meno trascurabili del conoscibile, una ricchezza, un valore, della realtà, un itinerario che ognuno ripercorre dall'inizio, ma anche un punto di arrivo, un luogo della verità umana» (*Perché «Questo e altro»*, «Questo e altro», I, 1, 1962, p. 55).

16 POE, p. 5.

17 L'espressione ricorre, come vedremo, in molti scritti di Raboni: a mo' di esempio si veda una pagina dedicata a Bertolucci, Caproni, Luzi e Sereni in POE, p. 189.

18 Giovanni Raboni, *Ipotesi su una ristampa*, «Paragone», XX, 230, aprile 1969, p. 158. L'articolo si legge ora in PAS alle pp. 374-377; il passo citato è a p. 374.

19 OP, p. 1400.

definire una nuova immagine convincente di poesia, è bene seguire due strade, parallele l'una all'altra. Da una parte, conviene cercare in *altro loco* e rivolgersi in particolare alle esperienze della poesia straniera (per Raboni soprattutto Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot);²⁰ dall'altra serve meditare certe evoluzioni «dall'interno»²¹ avvenute nella poesia italiana stessa: non le brusche e irrisolte istanze di rottura portate avanti nella breve stagione del neorealismo, ma le aperture – più sofferte, e per questo decisive – di poeti come Luzi, Betocchi e Sereni che avevano esordito tra le fila degli ermetici e che, nella seconda metà degli anni '50, stavano intraprendendo, con modi e risultati diversi, un vero e proprio «viaggio verso la realtà».²²

Raboni riesce ad attraversare gli impoetici decenni che si aprono nel secondo dopoguerra senza mai spezzare il filo della tradizione, sorretto da una limpida fiducia nel valore della poesia e nell'efficacia dei suoi strumenti. Non solo, come ha rilevato Guido Mazzoni, «è l'unico poeta importante della sua generazione a non aver mai attraversato una fase dichiaratamente sperimentale»,²³ ma è anche uno dei pochi a non aver mai corteggiato il silenzio, a non aver mai dubitato che il linguaggio contenga una carica di verità, per quanto parziale, contraddittoria e imperfetta. La sua fiducia nella poesia consente a Raboni di alterare, mascherare e in parte disinnescare la propria voce lirica, di abbracciare in pieno le istanze antiermetiche e l'urgenza di realtà che animano la poesia degli anni '50 e '60, scavandosi però una propria autonoma direzione. Da una parte, si tiene saldamente al riparo da ricadute nell'Arcadia lyricizzante; dall'altra prende nettamente le distanze anche dai tentativi sperimentali dei Novissimi. Il *fil rouge* che attraversa i suoi scritti critici degli anni '60 è quello della ricerca di un «bersaglio umano»,²⁴ ossia di esperienze poetiche capaci di accogliere l'opacità, l'impurità e la resistenza delle cose («oggetti negativi non trasfigurati»)²⁵ mantenendo intatta la «positività dell'oggetto poetico totale che li racchiude».²⁶ Sono parole, queste, che non

20 Cfr. per esempio Giovanni Raboni, *Discorsi magici e politici sopra la tradizione*, «Paragone», XX, 238, dicembre 1969, p. 138: «per tanti di noi [...] negli ultimi venti o trent'anni, frequentare i poeti stranieri (soprattutto gli inglesi e gli americani) è un modo per cercare di rompere con una tradizione che ci andava (o credevamo ci andasse) troppo stretta» (il passo citato non è incluso né in PAS né in POE).

21 POE, p. 192.

22 POE, p. 83.

23 Guido Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «allegoria», n.s., XVII, 49, 2005, p. 119.

24 Così nell'intervento a due voci scritto con Giorgio Cesarano per la puntata delle *Questioni di poesia* dedicata alle *Lotte secondarie* di Giancarlo Majorino («Paragone», XVI, 186, agosto 1965, p. 122).

25 PAS, p. 225.

26 *Ibidem*.

fanno parte di un teorico programma poetico, ma si riferiscono a un esempio, vivo e concreto, della «poesia che si fa»: il Sereni delle poesie pubblicate in rivista nel 1960, i futuri *Strumenti umani*. Nel 1964, rispondendo a un questionario della rivista «Nuovi argomenti», Raboni spiegherà ancora:

Per riuscire a sopravvivere nella poesia e farsi, in essa, significato, la fede umanistica di uno scrittore o di una generazione di scrittori passa [...] attraverso delle strozzature, delle crune; i momenti in cui ci appare più fragile e appiattita, più vicina a dissolversi, sono in fondo i più importanti perché è allora che essa *sta passando di là*.²⁷

Tra la metà degli anni '50 e i '60, anche Raboni «passa la cruna»: riesce a uscire da una delle più profonde, e giustificate, crisi del linguaggio letterario con cui la contemporaneità abbia dovuto fare i conti, mantenendo intatta un'idea di poesia alta, classica e positiva.

La presente ricerca muove dal proposito di illuminare l'intreccio, davvero esemplare nel caso di Raboni, tra la critica e la poesia, particolarmente fecondo nei suoi primi anni di attività saggistica e pubblicistica. Tra la metà degli anni '50 e l'inizio dei '60, Raboni pubblica i suoi pezzi meno occasionali e più compromessi con la propria scrittura poetica. Uno dei temi centrali è la ricerca e la definizione di una *poesia nuova*, interrogata (mai, si badi, teorizzata *a priori*) sul tavolo della critica, e rincorsa e tentata con gli strumenti della scrittura in versi. L'ampia e appassionata produzione saggistica di Raboni è confluita solo in parte nel volume *Poesia degli anni sessanta*, da lui stesso curato nel 1976,²⁸ e nell'antologia postuma *La poesia che si fa*, di cui si è occupato Andrea Cortellessa.²⁹ Per costruire l'antologia del '76, Raboni ha dovuto di necessità compiere un lavoro di taglio e rielaborazione dell'ampio materiale a sua disposizione, che ha illuminato certi nodi e passaggi e ne ha lasciati in ombra altri. *Poesia degli anni sessanta* è giustamente considerata dalla critica una *summa* del pensiero critico di Raboni nella fase che va dal 1958 al 1974. La sfida del presente lavoro di tesi è stata quella di considerarlo anche un libro da smontare, che dice molte cose, ma ne tace o attenua altre.³⁰ In molti casi, tornare alle prime versioni dei saggi pubblicate in rivista si è rivelato prezioso. Il

27 Giovanni Raboni, *10 domande su «Neocapitalismo e letteratura»*, «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, p. 95 (ora in PAS, pp. 303-312; il passo citato è a pp. 306-307).

28 Giovanni Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

29 Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

30 Anche la figura di Carlo Betocchi, al quale a metà degli anni '70 Raboni restava legato da un profondo affetto ma che non rappresentava più un punto di riferimento come nei decenni precedenti, risulta piuttosto tenue nell'antologia critica del '76.

contributo sui *Cantos* di Ezra Pound pubblicato nel 1959 su «Letteratura» rappresenta, nella sua forma originale, una straordinaria riflessione del giovane poeta sulle ragioni del proprio fare poesia, da leggersi in parallelo con le importantissime poesie scritte nell'autunno del '57. L'aveva intuito Carlo Betocchi che, presentando sulla rivista di Bonsanti cinque componimenti di Raboni, scriveva:

a intendere meglio le ragioni di questa poesia gioverebbe moltissimo conoscere l'acutissimo saggio che Raboni ha scritto, e anche riscritto e ampliato da tempo, sui *Cantos* di Pound, e sui rapporti della poesia di Eliot con quella del «miglior fabro» americano: il quale saggio, o meglio *Appunti per una lettura dei Cantos*, come l'ha chiamato l'autore, anche affido a «Letteratura» augurandomi che possa pubblicarlo a seguito delle poesie, o in uno dei numeri successivi.³¹

Anche l'importante riflessione di Raboni sulla poesia del secondo dopoguerra, sviluppata in una serie di lunghi articoli sul periodico «Aut Aut», diretto da Enzo Paci, compare solo in frammenti in *Poesia degli anni sessanta*.

Rileggerne su «Aut Aut» la versione integrale aiuta a comprendere come, in questi anni, il pensiero critico di Raboni evolva e vada chiarendosi grazie al profondo influsso della filosofia fenomenologica. In uno di questi contributi,³² inoltre, una nota a piè di pagina, poi rimossa, richiama un fondamentale saggio di Eliot, *La musica della poesia*³³ che Raboni aveva letto con profondo entusiasmo e i cui echi sembrano rifrangersi in vari luoghi della sua riflessione sulla lingua della poesia, dalla formula di «poetico parlato»³⁴ proposta per Sereni alla difesa della parola immersa nella storia del noto intervento su Clemente Rebora.³⁵ Sia *Poesia degli anni sessanta* sia *La poesia che si fa* – i titoli sono espliciti – hanno giustamente privilegiato i contributi sulla poesia e, in particolare, sulla poesia italiana. Inevitabile che dalle due sillogi dovessero restare esclusi alcuni articoli che sono invece importantissimi nella riflessione critica di Raboni, come quello dedicato, nel '60, a Carlo Emilio Gadda. Nelle pagine sullo scrittore del *Pasticciaccio*, non compare soltanto il concetto di *epoché*, fondamentale nella pratica critica

31 Giovanni Raboni, *Notizia, Annata cattiva, Una volta, Dialogo sul risanamento, A mia madre*, con presentazione di Carlo Betocchi, «Letteratura», V, 33-34, maggio-agosto 1958. Il saggio sarà pubblicato nel numero 39-40 dell'anno successivo.

32 Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961 (solo in parte riprodotto in PAS e POE). La nota è a p. 86.

33 Thomas Stearns Eliot, *La musica della poesia*, in Idem, *Sulla poesia e sui poeti*, traduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Bompiani, 1960 (poi ristampato da Garzanti nel 1975).

34 PAS, p. 226.

35 PAS, pp. 254-260.

di Raboni, ma fa anche una delle sue prime apparizioni (forse la prima in assoluto) una categoria centrale del suo pensiero come quella di «inclusività».³⁶

I primi anni della storia poetica e critica di Raboni si sono rivelati più ricchi di zone inesplorate di quanto si potesse prevedere. Questa ricerca ha potuto avvalersi di molti materiali poco noti o completamente nuovi: saggi di remota pubblicazione di cui si erano perse le tracce, preziosi nuclei epistolari e alcuni significativi inediti poetici. Attraverso un accurato lavoro di ricerca bibliografica, esteso anche oltre il '66, è stato possibile integrare le bibliografie esistenti con alcuni titoli pressoché dimenticati ma spesso molto significativi. Tra questi, il breve articolo dedicato a Carlo Betocchi comparso sulla «Fiera letteraria» nel '56, che rappresenta probabilmente il primo scritto di Raboni dedicato alla poesia;³⁷ i contributi apparsi sulla rivista milanese «Poesia e critica» (tra i quali si è rivelato particolarmente interessante, per le analogie che stabilisce con le esperienze pittoriche informali, l'*Omaggio a Dylan Thomas*);³⁸ e, in anni più lontani, i numerosi interventi usciti sulle pagine culturali dell'«Avvenire», di cui dal '68 al '71 Raboni fu soprattutto – ma non soltanto – critico cinematografico. Alcuni tra i testi più interessanti, scarsamente conosciuti e di difficile reperibilità, sono stati trascritti in una *Appendice*.

Le carte e gli epistolari, consultati presso vari archivi pubblici e privati, hanno portato alla luce molti materiali preziosi. I documenti più interessanti sono stati consultati presso l'Archivio privato di Raboni nella casa di via Melzo a Milano, presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (dove è conservato il Fondo Carlo Betocchi), e presso il Fondo Alessandro Parronchi della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Alcune lettere di grande interesse sono state reperite anche tra le carte dei poeti Vittorio Sereni e Mario Luzi, e fruttuose si sono rivelate le visite agli archivi dei primi editori di Raboni, Scheiwiller e Mondadori. I materiali inediti, o solo in parte editi, provenienti dagli archivi sono stati preziosi per ricucire la figura del critico con quella del poeta, per colmare lacune o chiarire alcuni punti incerti. Dai faldoni e dalle carpette degli epistolari, non sono emerse soltanto utili indicazioni cronologiche e bibliografiche ma soprattutto testimonianze di dialoghi umani di grande spessore, cui talvolta sono affidate alcune rare, ma davvero straordinarie,

36 *Principio di una discussione su C. E. Gadda*, «Aut Aut», 60, novembre 1960, pp. 370-371.

37 *Poeta difficile*, «La Fiera letteraria», XI, 25, 17 giugno 1956.

38 Giovanni Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, «Poesia e critica», II, 5, dicembre 1963.

dichiarazioni di poetica. In particolare, è emerso quanto, nella formazione di Raboni, sia stata preziosa la figura del poeta fiorentino Carlo Betocchi, conosciuto proprio nel 1953 in occasione del concorso vinto con *Gesta Romanorum*. Betocchi, ricorderà Raboni a molti anni di distanza, è «il primo poeta in carne e ossa» che egli abbia «avuto la fortuna di incontrare». I due si conoscono proprio in occasione della consegna del riconoscimento:

Andai a Roma per ritirare il premio. Betocchi faceva parte della giuria, che era presieduta da Ungaretti. Io avevo vent'anni, ero timido e spaesato, avevo voglia solo di tornarmene a casa. Al ricevimento che precedette la premiazione cercavo di nascondermi dietro i camerieri e, se qualcuno mi guardava, facevo finta di essere lì per caso. Ma mi sentii di colpo a mio agio quando venne verso di me un omino con gli occhi allegri e pungenti, uno strano incrocio fra un folletto da fiaba e un artigiano da racconto verista toscano. Mi tese la mano con un sorriso acutamente buono: «Tu devi essere Raboni», mi disse.³⁹

Per il giovane poeta milanese, Betocchi si rivela una guida paterna e generosa, un solido punto di riferimento. «Era un lettore veramente straordinario – ricorderà Raboni molti anni più tardi –, non ho mai incontrato nessuno che leggesse con tanta generosità, con tanta finezza e serenità».⁴⁰ Le lettere, che negli anni Raboni gli ha inviato con affettuosa costanza, rappresentano senz'altro uno dei documenti più preziosi per ricostruire la storia della prima poesia di Raboni. Sebbene le risposte di Betocchi siano consultabili solo in parte,⁴¹ i suoi scritti (le affettuose note firmate per «La Fiera letteraria» e «Letteratura», le lettere di presentazione stese in favore del giovane amico per Alessandro Bonsanti prima, per l'editore Vanni Scheiwiller poi) mostrano con quanta delicatezza e onestà egli abbia saputo guidare i primi passi nel mondo letterario di un poeta che, per molti aspetti, gli era e gli si sarebbe rivelato piuttosto lontano.

Il giovane Raboni è un critico e un poeta rigoroso, pratico, saldamente ancorato alle vicende del proprio tempo, insofferente verso etichette, semplificazioni e luoghi comuni interpretativi; un intellettuale che, certo, anche gli studi giuridici hanno allenato all'ascolto attento e alla decostruzione del punto di vista altrui. Le riflessioni, che egli compie sulle pagine e i libri altrui, nascono sempre da un contatto diretto con i testi, letti il più delle volte in maniera operativa, trasformando cioè l'atto critico in una verifica

39 Giovanni Raboni, *Isolato nella melodia*, «Il Messaggero», 27 maggio 1986 (ora in POE, pp. 87-90; il passo citato è a p. 88).

40 *Vivere almeno al 50 per cento*, intervista a Daniele Piccini, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003 (cito da OP, p. LXXXVI).

41 Nel Fondo Betocchi dell'Archivio Alessandro Bonsanti si conservano solo alcune minute di mano di Betocchi, ma non gli originali delle lettere spedite a Raboni, che, per il momento, non sono disponibili per la consultazione.

dell'efficacia degli strumenti, delle scelte stilistiche e tecniche, delle strategie di restituzione della realtà del mondo messe in campo dall'autore o dagli autori presi in esame. «Per me valgono solo gli esempi», spiega in una delle sue prime lettere a Betocchi.⁴² Negli anni il bisogno di ancorarsi alla concretezza del fare poetico diviene sempre più profondo e consapevole. «Alle volte mi domando – scrive nel '63 – se non sia venuto il momento, ormai, di parlare della poesia che si fa, che si sta facendo e non più, o non soltanto, della poesia che si dovrebbe fare».⁴³ Questa costante attenzione, questo profondo dialogo con ciò che avviene al di fuori del suo privato laboratorio di poeta giustificano il doppio binario seguito nel presente lavoro: il percorso critico di Raboni e la cronologia dei suoi incontri più importanti, reali e letterari, vengono fatti costantemente reagire con le tappe della sua produzione poetica. Ma, fra critica e poesia, è la scrittura in versi il punto d'arrivo della ricerca, l'oggetto centrale dell'interpretazione. Il restringimento cronologico agli anni 1953-1966, che si è imposto di necessità per garantire la coerenza del discorso, ha comportato certamente alcuni sacrifici, che si è cercato di compensare con frequenti aperture anche sulla produzione poetica e critica posteriore al '66. Molti sono i temi su cui sarebbe interessante lavorare ancora: la riflessione sul romanzo e il racconto intrapresa alla fine degli anni '60, per esempio, e il suo intrecciarsi agli esperimenti in prosa di *Economia della paura* (se ne darà conto, pur molto brevemente, nelle *Conclusioni*); o i rapporti tra la scrittura di Raboni e la sua lunga consuetudine di appassionato e recensore di cinema. Pur penalizzante per alcuni aspetti, il taglio cronologico ha consentito di lavorare in profondità, di compiere uno scavo puntuale e ravvicinato che ha finito per rivelare come, già nella prima fase del suo percorso, emergano molte, forse quasi tutte le linee essenziali della storia di critico e di poeta di Giovanni Raboni.

*

La tesi si divide in cinque capitoli che, seguendo il filo della cronologia, ruotano ciascuno attorno a un nodo essenziale della riflessione e della scrittura poetica di Raboni. Il capitolo I, intitolato *L'urgenza della realtà*, ricostruisce il primo tempo della sua scrittura,

42 FB, lettera di Raboni del 31 marzo 1954.

43 Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, «L'Approdo letterario», n.s., IX 22, aprile-giugno 1963, p. 67 (l'intervento si legge in PAS, pp. 283-287).

la ricerca di una propria voce e di una giustificazione al fare poesia. Decisive sono, in questi primi anni, le letture dei poeti stranieri, e in particolare la scoperta di Eliot e Pound. Per tutta la sua vita, Raboni ha sempre indicato i due poeti anglosassoni come le radici del proprio mondo poetico. «Io non avrei mai scritto poesie se non avessi conosciuto la poesia inglese e americana», scrive a Betocchi il 14 febbraio 1956. Il debito verso i due autori è un dato ormai acquisito dalla critica, che le testimonianze offerte dalle lettere a Betocchi hanno permesso di leggere in maniera più chiara. Ampio spazio, poi, è stato dedicato all'esperienza di riscrittura del Vangelo. Prima in alcune poesie del *Gesta Romanorum* del '53, poi in un'ambiziosa composizione rimasta inedita, la *Passione secondo San Luca*, Raboni utilizza il testo sacro, e in particolare la vicenda della passione di Cristo, come un grande correlativo oggettivo – un serbatoio di storie, figure e aneddoti – attraverso il quale raccontare in modo obliquo la storia del proprio tempo. «Era – spiegherà molti anni più tardi – [...] uno stratagemma, un modo di parlare di me, finalmente, e del mio tempo e di quello che vedevo intorno a me, senza tuttavia ancora espormi a una esplorazione diretta della realtà».⁴⁴

Nella *Passione* prende forma la poetica che caratterizzerà gran parte delle *Case della Vetra*: una scrittura antilirica e polifonica, attraversata dalla volontà di scrutare il male umano nelle sue incarnazioni più quotidiane e familiari, in cui la voce del poeta appare costantemente camuffata e nascosta, senza alcuna concessione alle trappole dell'espressione lirica. L'io poetico adottato da Raboni si apparta in posizioni marginali e si presenta come un personaggio impacciato e non troppo perspicace, incapace di pronunciare condanne e di fornire giudizi o interpretazioni di una realtà sempre più sfuggente e complessa («tutto si complica, anche il male», recita un verso delle *Case della Vetra*).⁴⁵ Talvolta il poeta cede la parola a voci anonime o a personaggi che raccontano da soli la propria storia; più spesso la tecnica adottata è uno straniante sdoppiamento: all'io si affianca un vago tu, rappresentante della pubblica opinione o improbabile *alter ego* del soggetto stesso. L'esame di alcune lettere indirizzate a Betocchi e ad Alessandro Parronchi, cui la *Passione secondo San Luca* era stata inviata in lettura, ha confermato la centralità di questo tentativo, che solo molto di recente è stato portato all'attenzione

44 *Intervista a Giovanni Raboni*, Firenze, 29 maggio 2003, in Matilde Biondi, *Su «Le case della Vetra» di Giovanni Raboni*, tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002/2003 (traggo la citazione da OP, p. 1398).

45 *Una volta*, CV.

della critica.⁴⁶ Pochi mesi dopo l'esperimento della *Passione*, seguendo gli incoraggiamenti di Betocchi, Raboni comincia a poco a poco ad abbandonare l'esperienza di riscrittura del Vangelo e comincia cautamente ad avvicinarsi alla quotidianità della sua esperienza: il mondo della fabbrica e del capitale (dal 1955 lavora nell'industria come consulente legale), le radici lombarde, la città e i suoi abitanti. Nell'estate del '56 Raboni intraprende anche il suo primo, importantissimo, lavoro critico: il saggio, che con Betocchi definisce «autobiografico»,⁴⁷ dedicato ai *Cantos* di Ezra Pound. Le poesie che Raboni spedisce a Betocchi nell'autunno del '57 – testi che cominciano a esplorare l'ambiente lombardo e lo spazio della memoria familiare – riscuotono per la prima volta l'approvazione completa del poeta fiorentino: nasce così il progetto di un libro e l'editore prescelto è il milanesissimo Vanni Scheiwiller.

Mentre il dattiloscritto della futura *Insalubrità dell'aria* attende il giudizio dell'editore, grazie al contatto con Enzo Paci, Raboni avvia un'intensa collaborazione con la rivista «Aut Aut». Tramite Betocchi ha cominciato a proporre poesie e articoli anche alla «Fiera letteraria», a «Letteratura», al «Verri». Nel capitolo II, *Costruirsi una storia*, si seguono i suoi primi passi di lettore e critico, cercando di aprire qualche finestra sul crogiuolo di suggestioni e influssi in cui, dalla fine degli anni '50 in poi, matura la sua idea di poesia. Non contano in questi anni soltanto gli incontri letterari: gioca un ruolo fondamentale la passione per la musica – amata anche per la sua capacità di rappresentare uno specchio e un completamento della letteratura – e, poco più tardi, l'interesse per il pensiero fenomenologico, più profondo di quanto Raboni stesso non abbia voluto far credere e ancora assai poco indagato dalla critica.⁴⁸ Un lungo paragrafo è dedicato, nel secondo capitolo, alla lettura che Raboni compie sulla «poesia italiana nel dopoguerra»,⁴⁹ oggetto di una serie di articoli pubblicati proprio su «Aut Aut». Le categorie della fenomenologia sembrano aiutare Raboni a chiarire un problema

46 Cfr. Luca Daino, «*Passione secondo san Luca*»: una plaquette inedita di Giovanni Raboni, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo Pupino, Pisa, Ets, 2013, tomo II.

47 FB, lettera di Raboni del 13 agosto 1956.

48 Spicca il suggerimento di Fernando Bandini in *Raboni primo e secondo*, intervento che apre il volume *Per Giovanni Raboni*, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006. Bandini ha parlato di una «resistente intenzionalità» attiva nella poesia di Raboni e della sua vicinanza alla scuola fenomenologica (ivi, p. 15). Anche Cortellessa, nella sua postfazione al volume del 2005, nota: «Quello del Raboni critico esordiente – sulla più adeguata delle sedi – è impianto [...] schiettamente fenomenologico» (Andrea Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, in POE, p. 387).

49 Giovanni Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «Aut Aut», 55, gennaio 1960, p. 24 (solo in parte raccolto in PAS e POE).

fondamentale: il rapporto tra poesia e realtà. Egli si interroga più volte su quale sia la posizione che la *poesia nuova* deve assumere nei confronti del reale, cui appare più che mai urgente aprire le porte. Nei suoi saggi critici, pur professando una profonda ammirazione per Pound e per lo straordinario esempio di corpo a corpo col caos del mondo offerto dai *Cantos*, Raboni finisce col concludere che la poesia non può limitarsi a una semplice «trascrizione»⁵⁰ della realtà. Dal lato opposto, egli è cosciente di quanto sia anacronistico ricadere nella pratica della «riduzione»⁵¹ del reale, ovvero nell'atteggiamento tipico dei poeti ermetici e postermetici (ma già dell'Ungaretti dell'*Allegria* cui, non molto tempo dopo, contrapporrà un po' provocatoriamente Rebora):⁵² compiere una selezione preventiva degli oggetti distinguendoli in poetici e non poetici, cantabili e non cantabili o, nei casi migliori (Ungaretti) attuare una sorta di *epoché* del linguaggio estraniandolo dalla sua storia, dalle sue incrostazioni e impurità. Convinzione di Raboni è che i nuovi strumenti espressivi (i ritrovati tecnici ereditati da Eliot e Pound, ma anche il linguaggio materico e informale dei poeti sperimentali) possano essere messi al servizio di una scrittura che non rinuncia a proporsi come valore: una poesia che non deve essere immediata «trascrizione» del caos, né ricadere in una «riduzione» del reale.

Nel panorama, a tratti ancora confuso, della poesia a lui contemporanea, Raboni giudica decisivo l'aprirsi verso una nuova e più aperta compromissione con la realtà di tre poeti che aveva amato nelle loro raccolte ermetiche: Mario Luzi di cui esce nel '57 *Onore del vero*, Carlo Betocchi che pubblica nel '59 *Il vetturale di Cosenza*, e Vittorio Sereni,

50 «Trascrizione» è, come si vedrà nei capitoli I e II, una parola chiave dei primi scritti di Raboni. Cfr. per esempio Giovanni Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, p. 53: «La redenzione è solo nella trascrizione». E ancora, ivi, p. 55: «nei *Cantos* sono proprio i termini della resa ad essere sovvertiti: gli oggetti vengono accolti e per così dire cristallizzati in tutta la loro resistenza e insuperabilità, la condizione cercata non è quella della trasfigurazione lirica [...] ma quella risultante da una trascrizione senza riserve».

51 Per l'opposizione tra «riduzione» e «trascrizione», si veda ancora il saggio sui *Cantos*: «il mondo oggettivo dei *Cantos*, il mondo che viene trasferito nell'allucinato crogiolo dei *Cantos*, non è altro che il mondo intatto, senza riduzioni della memoria del poeta» (Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., p. 52); «la memoria è integrale e in un certo senso simultanea: nessuna riduzione è stata operata in essa prima della sua immissione nella sfera della volontà espressiva» (ivi, p. 53).

52 Cfr. Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, cit., p. 26: «mi sembra che risulti come la nozione della poesia in quel tempo (l'immagine unica che in ogni stagione tenta di condensare sul piano astratto, ideale le ragioni concrete e ambigue dei poeti) sia orientata nettamente, in modo quasi esclusivo, sulla speciale riduzione del reale che nella poesia di Ungaretti accompagna (dall'*epoché* operata nel *Porto sepolto* al ripensamento della tradizione cominciato nel *Sentimento* e avviato alle stupende conseguenze che oggi sappiamo) tutta una vicenda di graduali acquisizioni espressive». Per un confronto tra Ungaretti e Rebora, si veda il saggio *L'attesa di senso* (pubblicato su «Paragone» nel 1971, si legge ora in PAS, pp. 412-423, oppure in POE, pp. 38-48).

che nel '60 comincia a pubblicare in rivista le prime anticipazioni degli *Strumenti umani*. Il legame con questa triade, che si aggiunge – e si contrappone – a quella formata da Ungaretti, Quasimodo e Montale, non prende la forma soltanto di un debito letterario, ma anche di un profondo e affettuoso dialogo umano. Nelle lettere inviate a Luzi, Betocchi e Sereni, Raboni professa loro la sua riconoscenza per avergli aperto una strada possibile, e comincia a formulare una propria idea di poesia «inclusiva», che vede realizzarsi nello stile «poetico *parlato*» delle nuove poesie di Sereni.⁵³ Quest'ultimo diventa a poco a poco un punto di riferimento e una conferma. È in un importante articolo dedicato alla *Visita in fabbrica*, appena uscita sul quarto «Menabò», che Raboni mette chiaramente a fuoco il compito della poesia: cercare di restituire «intenzioni» e «contenuti» umani a una realtà sempre più disumanizzata.⁵⁴ La nozione di intenzione o «intenzionalità», che fa qui la sua comparsa, ha tutto il peso che gli attribuisce un quadro critico di evidente impianto fenomenologico. E se tale quadro risulta attenuato in *Poesia degli anni sessanta*, esso riappare in tutta la sua chiarezza a chi vada a rileggere, in successione cronologica, i saggi di Raboni nelle loro versioni originarie, integrandoli con quelli rimasti esclusi dalle scelte antologiche del '76 e del 2005. L'idea di «intenzionalità», da leggersi nel senso di «tensione etica, di scopo, che caratterizza il nostro rapporto col mondo»,⁵⁵ risolve, applicata alla scrittura, l'*impasse* tra la poetica della «trascrizione» e quella della «riduzione», cui si accennava poco sopra. Già in questa prima fase si intravede, nella scrittura critica di Raboni, un'abitudine ricorrente: definire due opposti schieramenti (qui «trascrizione» e «riduzione», altrove «cosismo» e «arcadia»)⁵⁶ per poi tracciare la propria traiettoria a metà strada, con lucida fermezza.

Il concetto fenomenologico di «intenzione» è centrale anche nella meditazione che Raboni compie sul linguaggio poetico. Nell'articolo dedicato alla *Visita in fabbrica*, Raboni avanza molti dubbi sull'invito di Elio Vittorini a spingere la letteratura «a livello» della nuova realtà del mondo capitalistico. «A un certo punto – scrive – [...] bisognerà accorgersi che il problema non è di portare la letteratura a livello dell'industria ma, al contrario, l'industria al livello della letteratura (della vera letteratura): di investire con la

53 Si veda il paragrafo *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, in Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., pp. 87-93 (poi in PAS, pp. 223-226).

54 Giovanni Raboni, *Il livello industriale*, «Aut Aut», 67, gennaio 1962, p. 68 (il saggio è riprodotto solo in parte in PAS, pp. 261-263).

55 Cito ancora da Bandini, *Raboni primo e secondo*, cit., p. 15.

56 Cfr. PAS, pp. 331-336.

letteratura, con la poesia ecc. le forme “vuote” e quindi disponibili, dell’industria (e della tecnica politica) per iniettare in esse delle intenzioni, dei contenuti, un significato umano e “naturale”». ⁵⁷ Il capitolo III, *Mostrare la corda della parola*, è dedicato ad approfondire proprio la riflessione di Raboni sulla lingua della poesia. È molto presente, nei suoi scritti nei primi anni ’60, l’eco del dibattito sulla forma e sul formalismo, che ha uno dei suoi momenti più accesi all’apparire, nel ’61, dell’antologia dei *Novissimi*. ⁵⁸ Ai poeti della neoavanguardia, Raboni rimprovera di voler cristallizzare la «crisi della comunicazione, della intenzionalità e direzionalità del linguaggio» in una poesia che vuole «*essere* la crisi», senza proporsi di superarla. ⁵⁹ Molto più vicino gli risulta, invece, uno scrittore come Gadda, impegnato in una «implacabile esplorazione» del reale, che il suo stile, a torto chiuso nell’etichetta della «baroccaggine», cerca di intrappolare con una «spugnosità» e «inclusività» che hanno pochi precedenti nella tradizione italiana. Sul narratore Gadda, Raboni «lettore di poesia scrive uno dei suoi articoli più animati e ricchi di calore e riconoscenza.

Gli interventi critici dei primi anni ’60 sono attraversati da un pungente rovello: rompere l’aggancio tra le inedite possibilità espressive suggerite dal lavoro sulla lingua di alcuni grandi innovatori (Pound, Gadda, Beckett, Joyce ecc.) e il nichilismo in cui molte esperienze poetiche e letterarie (la neoavanguardia, *l’école du regard*) sembrano invece precipitare. Ai più antichi paragoni con la musica si sostituiscono, a poco a poco, le analogie con l’universo dell’arte pittorica, dominato come la poesia dalla necessità di ristabilire un equilibrio tra il figurativo e l’informale, di definire «una “nuova figuratività” che venga dopo, anzi *attraverso* le esperienze dell’astratto, dell’informale ecc.». ⁶⁰ Raboni guarda con interesse alle esperienze di stile «materico», di uso di materiali informi e degradati. Per la poesia, scrive in un bellissimo intervento intitolato *Mostrare la corda*, è arrivato il tempo di confrontarsi con ciò che, a lungo, aveva scansato e corretto: le «parole comuni e consumate, convenzionali, mistificate, avviluppate nel groviglio dei loro nessi posticci e insensati». Occorre trovare il modo di *pronunciare* proprio queste parole, e di farlo «mostrandone la corda», ovvero «l’anima meccanica, vile, eppure

57 Raboni, *Il livello industriale*, cit., p. 68.

58 *I Novissimi: poesie per gli anni ’60*, con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, poi ristampata da Einaudi a partire dal ’65.

59 Giovanni Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «Aut Aut», 65, settembre 1961, p. 467 (il saggio si legge ora in PAS, pp. 238-246, oppure in POE, pp. 336-343).

60 Giovanni Raboni, *A proposito di una prefazione e di un poeta*, «Aut Aut», 71, settembre 1962, p. 437 (la recensione appare anche in PAS, pp. 269-273).

resistente; la non autenticità e tuttavia la resistenza delle convenzioni linguistiche, e insieme delle convenzioni sociali, psicologiche, culturali che stanno dietro ad esse». ⁶¹ Non molto tempo dopo, questa poetica della frase fatta e del luogo comune linguistico costituirà un importante punto di contatto con l'esperienza di uno dei suoi più cari compagni di strada, Bartolo Cattafi.

Il capitolo IV, «*La poesia che si fa*», indaga, appunto, il tempo del dialogo e degli incontri, che si apre per Raboni con l'esperienza, importantissima, di collaborazione alla rivista milanese «Questo e altro», cui lavora con passione al fianco di Sereni. Il primo dei suoi articoli sulla neonata rivista è dedicato a un «maestro in ombra» del Novecento italiano, Clemente Rebora. In Rebora, Raboni trova l'esempio di una poesia impura, capace di conservare la storia, perché composta da «parole pesanti», cariche delle ambiguità e delle incrostazioni del linguaggio, che il poeta evita coscientemente di filtrare, *ridurre*, trasfigurare. La ricerca di materialità e di *consistenza* si precisa come uno dei roveli della scrittura critica e poetica di Raboni, e l'articolo su Rebora rappresenta, in questo senso, un importante terreno di riflessione e di bilancio. A partire dagli anni di «Questo e altro», il poeta milanese, che negli anni precedenti aveva dialogato soprattutto con figure di *maestri* che, per quanto vicini, lo precedevano comunque di un passo, si trova per la prima volta a contatto con *compagni di strada*: con poeti con cui spartisce un progetto, con cui condivide, del tutto o in parte, un'idea di letteratura. Anche la sua scrittura critica sembra risentire di questa benefica novità: chiusi ormai i conti con il passato (la poesia anglosassone, la storia della poesia italiana), Raboni dirige con decisione il suo sguardo verso la realtà concreta e attuale della «poesia che si fa». La critica diventa un vero e proprio dialogo nelle *Questioni di poesia*, che egli cura per «Paragone» assieme all'amico Giorgio Cesarano, proseguendo l'esperienza di «Questo e altro» chiusasi prematuramente. Grazie al legame con Sereni, Raboni comincia anche a occuparsi, concretamente e materialmente, dei *libri degli altri*. Per Mondadori compila molti pareri di lettura, e si prende cura in particolare di due libri decisivi degli anni '60: *L'osso, l'anima* di Bartolo Cattafi e *La vita in versi* di Giovanni Giudici. È un'esperienza che non va sottovalutata: Raboni esamina i dattiloscritti di Cattafi e Giudici proprio nei mesi in cui, su invito di Sereni, sta lavorando alla struttura del libro che segnerà il suo esordio ufficiale di poeta, la raccolta *Le case della Vetra* che uscirà per Mondadori nel '66.

61 *Mostrare la corda*, in Giovanni Raboni, *Proponenti e letture*, «Aut Aut», 69, maggio 1962, p. 268.

L'ultimo capitolo, il V, intitolato *Nel cantiere delle Case della Vetra*, intende far luce sul complesso laboratorio creativo del primo grande libro di Raboni. Della silloge mondadoriana viene ricostruita nel dettaglio la storia editoriale, e vengono chiariti i rapporti con le due *plaquettes* che la precedono: *Il catalogo è questo*, pubblicata dall'amico Lampugnani Nigri come strenna per il Natale del 1961, e *L'insalubrità dell'aria*, che Vanni Scheiwiller stampa nel 1963 dopo una lunghissima gestazione cominciata addirittura nel '58. Raboni si è sempre dimostrato molto riservato riguardo al processo elaborativo delle proprie poesie: le carte a disposizione non consentono di indagare le varianti genetiche dei singoli testi, ma raccontano il movimento complessivo, lo sviluppo della sua storia della poesia, ne illuminano le radici, chiariscono le scelte e le strategie in opera nella costruzione dei libri. Attraverso alcuni importanti documenti provenienti dall'Archivio privato di via Melzo e dalle carte del Fondo Betocchi, è stato possibile arricchire la puntuale ricostruzione che, nell'*Apparato critico all'Opera poetica*, Rodolfo Zucco ha offerto lavorando sulle varianti a stampa. Sondato nella sua storia privata, consegnata a lettere, progetti, abbozzi e *plaquettes*, *Le case della Vetra* si rivela un libro bifronte. Da una parte, rappresenta il punto d'arrivo di un lungo apprendistato, di una trafila editoriale lenta e intricata. Dall'altra, appare già una raccolta che appartiene di diritto alla piena maturità dell'autore: è il paradossale primo libro di un poeta ormai completamente maturo. Pur presentandosi omogenea e coerente, grazie al motivo della città di Milano che ne diventa il perno e la chiave costruttiva,⁶² la raccolta del '66 è infatti il frutto di una complessa stratificazione di fasi poetiche, che i carteggi e i materiali inediti, consultati per la stesura di queste pagine, hanno fatto riemergere in modo estremamente vivido.

Nel corso del lavoro, partito dall'idea di una sorta di dualismo tra il Raboni critico e il Raboni poeta, una terza figura si è affiancata in modo sempre più evidente alle precedenti: quella del Raboni lettore, appartenente a quella straordinaria categoria rappresentata dai poeti lettori di poesia. La tesi è diventata così, in gran parte, una storia di lettori e di letture: non solo la storia di Raboni, lettore infaticabile, alle prese con Eliot, Pound, Sereni, Manzoni ecc., ma anche la storia di Betocchi che legge Raboni; la storia di Raboni che si rilegge e ripensa la propria storia, il proprio passato e futuro; la

62 Cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 45: «I piani tematici delle *Case della Vetra* sono legati tra di loro in una struttura isotopica da una dominante spaziale: il libro è percorso da una fitta serie di indicazioni di luogo che pare generare i movimenti del discorso della poesia e costituire il tratto più evidente della sua continuità».

storia di incontri rassicuranti con compagni di cammino ma anche di confronti, spesso ancor più fecondi, con percorsi distanti ed estranei. Certamente, come ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo, Raboni va considerato a tutti gli effetti un «critico-critico».⁶³ Tuttavia, più di una volta, nel caotico magma degli anni '50 e '60, la penna del critico, o meglio del lettore di poesia, sembra, se non guidare, almeno sorreggere, con la sua mite e severa fermezza, la mano libera e autonoma del poeta.

*

Ringraziamenti

La mia gratitudine va, innanzitutto, a Patrizia Valduga, custode della memoria e delle carte di Giovanni Raboni, che mi ha aperto le porte della casa e dell'archivio di via Melzo, e ha seguito questa tesi con affetto e sollecitudine, consentendomi la consultazione e la riproduzione di molti preziosi materiali. Ringrazio, con pari gratitudine, Giulia Raboni per la gentilezza, i consigli e la costante e generosa disponibilità. Per la loro sensibilità e cortesia, rivolgo un sentito ringraziamento ad Anna Bossi Betocchi, Alina Kalczyńska, Silvia Sereni e Giovanni Anceschi che mi hanno consentito la consultazione e la riproduzione di alcune lettere conservate tra le carte di Carlo Betocchi, Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni e Luciano Anceschi.

Le mie ricerche d'archivio sarebbero state ben più difficili e infruttuose senza l'aiuto e la competenza di Gloria Manghetti, direttrice dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, di Ilaria Spadolini, Fabio Desideri e Carolina Gepponi. Nel raccogliere i materiali necessari a questo lavoro, ho preso contatto e visitato molti archivi e biblioteche. Vorrei ringraziare Elisabetta Nencini e Luca Lenzini che mi hanno accolta al Centro Studi Franco Fortini di Siena e aiutata nella consultazione del Fondo Parronchi; Nino Alfiero Petreni del Centro Studi Mario Luzi di Pienza; Gaia Rijtano e Raffaella Gobbo del Centro Apice di Milano; Tiziano Chiesa e Annalisa Cavazzuti dell'archivio storico della casa editrice Arnoldo Mondadori; Angela Motta che mi ha agevolato la consultazione dell'archivio della

⁶³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 108.

trasmissione «L'Approdo» presso la sede Rai di Firenze; il personale dell'Archivio Vittorio Sereni di Luino; quello della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, in particolare la direttrice Anna Manfron.

Per la generosità nel condividere la sua straordinaria competenza su Raboni, sono profondamente debitrice al professor Rodolfo Zucco dell'Università di Udine. Nell'avviare le mie ricerche mi è stato prezioso l'aiuto di Paolo Maccari. Strada facendo, ho ricevuto sostegno, indicazioni, consigli e simpatia da molti studiosi e amici di Raboni. Vorrei menzionare almeno Arrigo Lampugnani Nigri, amico d'infanzia, datore di lavoro e primo editore di Raboni; Masha Belova; Barbara Colli; Luca Daino; Alessandro Duranti; Maria Antonietta Grignani; Arnaldo Soldani; Giorgio Tabanelli. Vorrei rivolgere un pensiero grato alla memoria della professoressa Elena Salibra: mi accompagnano i suoi incoraggiamenti e il suo esempio di rigore e amore per la poesia. Ringrazio, infine, tutti i docenti e i colleghi del dottorato internazionale in *Letteratura e filologia italiana* delle tre sedi di Bonn, Firenze e Parigi: grazie a loro la letteratura è diventata un luogo prezioso di dialogo, incontro e scoperta. Da ultimo due ringraziamenti alla professoressa Adele Dei: come coordinatrice del corso di dottorato per la sua pazienza e attenzione; come tutor di questa tesi per le intuizioni, la delicatezza e la passione con cui l'ha guidata pagina dopo pagina.

Capitolo I

L'urgenza della realtà

I.1 *Il primo tempo*

L'esperienza, la pratica quotidiana della poesia, per Raboni, inizia precocemente, sostenuta e alimentata da letture vaste e appassionante. È il poeta stesso a ricordare in un *Autoritratto* del 2003:

Ogni tanto mi chiedono – e qualche volta chiedo anche a me stesso – perché si scrivono poesie, come si comincia a scrivere poesie, come si scopre di avere bisogno della poesia. Per quel che posso ricordare è un'esigenza nata molto presto – io sono stato scandalosamente precoce come poeta, e come lettore prima ancora – nata, credo, da un desiderio di emulazione: si leggono i poeti che si ammirano da ragazzi, da adolescenti, e si vuole essere come loro. [...] Partendo da lì, certo poi la poesia diventa un fatto di necessità interiore. All'emulazione, al piacere di fare come gli altri a poco a poco subentra il bisogno di parlare di sé, di dire qualcosa di sé.¹

All'inizio degli anni '50, la voce del giovane poeta è già abbastanza sicura da lasciare una prima, significativa testimonianza: la raccolta *Gesta Romanorum*, il cui dattiloscritto risulta vincitore nel 1953 del premio romano per inediti «Incontri della gioventù». *Gesta Romanorum* è un libro dalla vicenda intricata. Più volte Raboni ha usato questo titolo per indicare testi appartenenti al primo tempo della sua poesia: così accade nelle raccolte garzantiane *Tutte le poesie* del 1997 e del 2000 e nell'*Opera poetica* del 2005, il Meridiano cui il poeta aveva cominciato a lavorare con Rodolfo Zucco, ma che non ha potuto vedere compiuto. Del corposo dattiloscritto del '53, tuttavia, Raboni ha sempre dato soltanto pubblicazioni parziali: alcune poesie giovanili uscirono, nel 1966, in appendice alle *Case della Vetra*; un'altra scelta fu affidata l'anno seguente a un libricino-strenna a tiratura limitata edito dall'amico e datore di lavoro Arrigo Lampugnani Nigri. Quest'ultima *plaquelette* porta, in effetti, il titolo di *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, ma coincide solo in minima parte con la raccolta premiata a Roma.² Di quella silloge giovanile, Raboni finì addirittura per smarrire le tracce, tanto che a lungo è stata considerata perduta, finché non ne è stata ritrovata una copia tra le carte del poeta Carlo Betocchi,

1 TP2014, vol. II, p. V. L'*Autoritratto 2003*, come segnala la *Nota al testo* di Rodolfo Zucco, è la trascrizione di un intervento registrato nel novembre 2003 e andato in onda il 16 gennaio 2004 su Rai Nettuno Sat 1.

2 La sezione, intitolata *Gesta Romanorum*, che apre le sillogi garzantiane e l'*Opera poetica* si basa, in gran parte, sulla *plaquelette* del '67 e sull'*Appendice 1951-1954* alle *Case della Vetra*.

custodite presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.³

Il titolo del dattiloscritto è un significativo omaggio a una delle letture predilette dal giovane Raboni: il *Doctor Faustus* di Thomas Mann,⁴ fondamentale *livre de chevet* di questo inizio degli anni '50, in cui le prime prove poetiche sono attraversate da un'inquieta riflessione sui legami tra musica e poesia. *Gesta Romanorum* convinse Ungaretti, illustre presidente della giuria romana, ma soprattutto conquistò a Raboni la stima e l'amicizia di Carlo Betocchi, che dal '53 in poi divenne per lui una guida paterna e affettuosa. Almeno fino all'inizio degli anni '60 Betocchi è il primo lettore e giudice dei tentativi letterari del giovane milanese. Le oltre centosessanta lettere di mano di Raboni, indirizzate al poeta fiorentino e conservate presso l'Archivio Bonsanti, rappresentano uno straordinario documento per ricostruire i suoi esordi, i primi passi del suo itinerario poetico e persino del suo percorso critico: esse consentono di far luce sulle letture, gli interrogativi, le urgenze, le riflessioni da cui nasce e prende forma la sua idea di poesia. Alle lettere sono spesso allegati testi poetici: esperimenti, tentativi ma anche veri e propri abbozzi di raccolte, che restituiscono almeno in parte la straordinaria profondità filologica dei primi libri di Raboni, dal *Catalogo è questo*, pubblicato nel 1961, fino alle soglie di *Cadenza d'inganno* del 1975.

Nella primavera del '53, poco dopo l'incontro romano, Raboni scrive per la prima volta a Betocchi; in estate gli invia in lettura alcune poesie. Si tratta di testi di poco successivi a quelli di *Gesta Romanorum*. Sulla raccolta presentata a Roma, il giovane comincia già a nutrire dubbi: la sua voce gli pare debole e incerta; le poesie – confessa a Betocchi il 13 luglio – ancora troppo occupate dai «privati fantasmi» delle sue letture (FB). Il *corpus* del *Gesta Romanorum* del '53 appare, in realtà, molto vario e complesso. Vi compaiono esperimenti stilistici e metrici che non avranno seguito nella produzione di Raboni, come le quartine e le composizioni di ispirazione mitologica (protagonisti Ulisse, Europa, Niobe, Narciso, Leda, ma anche Orlando e il moderno don Giovanni, la

3 La scoperta si deve a Luca Daino che ne ha dato notizia nel saggio «A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...»: *Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni* («Istmi», 25-26, 2010). Daino ha ripercorso con grande attenzione la storia editoriale dei vari *Gesta Romanorum*, mettendo in luce come, partendo dalle ceneri del proprio dattiloscritto giovanile perduto, Raboni abbia finito per creare «una compagine ricostruita *ex post*» completamente diversa dal testo originario del '53 (ivi, p. 206).

4 *Gesta Romanorum* è il titolo dell'opera immaginaria composta da Adrian Leverkühn, protagonista del romanzo di Mann. Raboni ne possedeva probabilmente la prima edizione: Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1949.

cui figura è destinata, in realtà, a una certa fortuna nella storia poetica di Raboni).⁵ Altri testi lasciano invece trapelare motivi che accompagneranno a lungo il poeta; tra questi, il tema dei morti e dell'affiorare della loro presenza nel mondo dei vivi. Così accade nella poesia intitolata *Pioggia*, che sarà pubblicata sulla rivista milanese «La Parrucca» il 22 luglio 1954:⁶

I miei morti somigliano agli etruschi
ilari, il capo levato, dischiusi
nel più verde riposo. Il mio respiro
diventa da quel sonno. Anime mute,
erranti, cercano una voce
per chiamarmi. I miei morti non han pena
della mia vita. L'autunnale pioggia
lava le pietre, scaglia le pietre, scioglie
l'angolo di tre ossa con la terra.
Eccoli fiore, eccoli vento:
freddezza vera, morsi di memoria...⁷

Si intravedono, in questi versi giovanili, «gli spigoli giusti» del *Cotto e il vivo* nelle *Case della Vetra*, i «morsi d'ossido» di *Quadratura in Cadenza d'inganno*. Nella poesia di Raboni, gli «spariti dal tempo»⁸ sono e resteranno sempre tenacemente vicini ai sopravvissuti, presenze acute che si rapprendono negli interstizi della realtà e cercano con insistenza un colloquio coi vivi.⁹ In questi versi giovanili, l'immagine dei defunti e del loro riposo conserva un'ombra di serenità che sparirà completamente nei testi più maturi. La pioggia ha ancora il potere di dissolvere la trappola terrena che imprigiona i defunti, ed essi possono trasformarsi in «fiore» e «vento».¹⁰ Nella poesia che nel dattiloscritto del '53

5 Si ricordi nelle *Canzonette mortali* la sezione *Lista di Spagna* (ma il riferimento all'aria di Leporello è già nel titolo della *plaque* giovanile *Il catalogo è questo* del '61) e la raccolta di prose *La fossa di Cherbino*.

6 Giovanni Raboni, *Pioggia*, «La Parrucca», II, 5, 22 luglio 1954. Sulla stessa rivista Raboni aveva pubblicato anche la poesia *I giorni della Terra Promessa* («La Parrucca», II, 4, 25 giugno 1954, ora in PDO).

7 *Pioggia*, PA. Nell'immagine degli etruschi e del loro sonno, c'è forse un influsso dell'*Appennino* di Pier Paolo Pasolini: «dove azzurri / gli etruschi dormono». Il poemetto, poi raccolto nelle *Ceneri di Gramsci*, era stato pubblicato su «Paragone» nel dicembre 1952.

8 *O cari infinitamente, spariti*, OTP.

9 Spiega Raboni in una intervista del '98: «In realtà il vero tema delle mie poesie non è il ricordo, ma la comunione tra i vivi e i morti. E non in senso metafisico, quanto piuttosto come elemento della quotidianità. Lo dico in tutta franchezza: non potrei mai sopportare il sospetto che i morti non ci siano. Al contrario, credo fermamente che siano con noi, proprio come noi siamo (o saremo) con loro. Ed è di questo che voglio scrivere, perché mi aiuta a vivere» (*Ma la nascita trionfa*, intervista ad Alessandro Zaccuri, «L'Avvenire», 24 dicembre 1998).

10 In *Requiem lombardo*, del '57, i morti appariranno invece irrimediabilmente bloccati sulla terra: «non serve che ti dica di pregare / per i morti. Nessuno più di loro / è preso senza scampo in questa trappola / di corda grossa e corteccia / che le mani gelate non riescono a slegare». Pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 aprile 1957, la poesia compare, con il titolo *Requiem per compleanno*, in GR67 e da qui passa in GR.

segue immediatamente *Pioggia*, torna l'atmosfera autunnale e compare anche l'immagine del fuoco:

Ecco autunno, aria antica del mio bene:
è lontana ogni vita, non precisa
mi appare morte. E in così lunga attesa
trovo la pace e un desiderio umano.

Eppure, voi beate, anime schiave
senza riposo, sciolte senza brama!
Guardando il fuoco ho immaginato i morti,
accesi e stanchi per la prima vita.¹¹

La sepoltura nella pioggia, l'umido paesaggio autunnale, il focolare come luogo del manifestarsi delle presenze riappariranno in molti altri testi. In una poesia di qualche anno successiva, *Inverno*, conservata tra le lettere a Betocchi del 1957 (ma probabilmente, come vedremo meglio più avanti, da retrodatare al '56), tornano proprio i dettagli della pioggia («Poveri morti longobardi, / sepolti come mucchi di radici / in una terra fradicia») e del fuoco («ai miei morti / sulle sedie di paglia, con le mani / diafane al fuoco»).¹² Accolta nell'*Insalubrità dell'aria*, la poesia non compare nelle *Case della Vetra*, ma a molti anni di distanza verrà recuperata da Raboni per aprire la sezione «familiare»¹³ dell'autoantologia *A tanto caro sangue* del 1988. È un esempio della straordinaria precocità di Raboni, una testimonianza di come molti dei temi fondamentali del suo universo poetico avessero cominciato a lavorare nella sua mente già all'inizio degli anni '50. Anche la poesia che chiude il dattiloscritto del '53, *Epistola prima*, racchiude molti motivi che attraverseranno l'*Insalubrità dell'aria* e *Le case della Vetra*, e dal punto di vista linguistico si rivela straordinariamente ricca di tratti stilistici e lessicali che saranno propri della prima maturità di Raboni. Si tratta di un testo che lascia emergere una sorta di poetica dell'incertezza:

si quaeret quid agam, dic multa et pulchra minantem vivere nec recte nec suaviter.

Orazio, *Epistole*, I, VIII

Forse in altre terre vive un uomo più saggio
che non teme freddo né aquiloni, e lavora in puro profitto
nutrendo speranze per i figli. O forse un giorno noi stessi

11 *Fantasia e fuga per il principio dell'autunno*, GR53.

12 La poesia si legge ora in PA, con il titolo *Requiem*. Si tratta di un testo dalla storia editoriale piuttosto travagliata: viene stampata per la prima volta in una antologia di giovani autori (*Nuovi poeti*, raccolti e presentati da Ugo Fasolo, Firenze, Vallecchi, 1958, vol. II); in versione rivista e accorciata appare in IA, con il titolo di *Pioggia*; e molti anni dopo, in redazione ancora diversa, è accolta in ATCS, con il titolo *Qualcuno*. Per altre indicazioni sulla storia di questo testo, cfr. OP, pp. 1613-1614, e TP2014, vol. II, p. 243.

13 La definizione di «romanzo familiare» è di Rodolfo Zucco (OP, p. 1612).

smetteremo di agitarci a causa della morte
 e vivremo aspettando d'invecchiare
 per riposarci al sole e non badare che al roccolo.
 Ma ora chi ardirebbe di pensarli vicini?
 Per chi acquista, acquistare è difficile, ma non così per chi perde:
 giacché non esiste una forma, ma molteplici voleri
 che governano gli occhi con discordanti figure.
 Mondo e fede s'accapigliano, genitori dementi,
 lasciandoci angoli e lacrime. E noi che trovammo in un libro
 che siano verità e bellezza, non riusciamo che a piangerle
 senza provare angoscia. Spero che non vorrai
 sapere, o Plinio, quali morti fecero grande Roma
 prima che una morte l'umiliasse (io negli anni che studiai
 per conoscere ogni cosa, resi ogni cosa più oscura
 rovinandomi la vista). Di quel che dice Antonio
 a me non importa niente; per lui è lo stesso: così nessuno s'arricchisce.
 E allora a che serve vendere locomotive,
 firmare cambiali per avere scuderie,
 aspettare alla finestra che la principessa si pettini?
 Ogni cosa è più vana d'un tempo, o almeno ci sembra. La servitù
 ruba (ma sarà vero?) e diventa insolente:
 hai un bel chiudere gli occhi, non sei più giovane e nel sonno
 ciò che nel giorno hai trascurato ritornerà più crudele.
 E tu, mio Valerio, che rimedio suggerisci?
 Forse mi hai dimenticato. Lo so, ogni giorno perdo tre denti
 e ieri sera per sbaglio ho incendiato la parrucca:
 ma come puoi scordare che t'ho amato?
 E ora sono qui, e scrivo sciocchezze sulla fortuna,
 in una gelida stanza dove il fuoco ruggisce.¹⁴

L'anafora del «forse», gli inserti dubitativi («o almeno ci sembra», «ma sarà vero?»), le domande retoriche («Ma ora chi ardirebbe [...]?»), «E allora a che serve [...]?») sono tratti inconfondibili di testi importantissimi delle *Case della Vetra* come *L'errore coloniale* («ecco, chi avrà il coraggio [...] di dargli addosso?»), *Risanamento* («distruggere le case, / distruggere quartieri [...] a che serve?»; «A me sembra») o *Dal vecchio al nuovo* («mi sembra di dire»). La situazione dell'uomo che scrive chiuso in una stanza non può non evocare anche memorie montaliane (in particolare *Notizie dall'Amiata*), ma hanno poco a che vedere con la poesia delle *Occasioni* il linguaggio vistosamente colloquiale, fitto di frasi fatte e attraversato persino da qualche tratto lombardo («badare [...] al roccolo»), e l'adozione di un personaggio chiaramente distante dall'autore: elementi, questi, che rimandano a un secondo modello di cui dovremo occuparci a lungo, Thomas Stearns Eliot. L'immagine finale della stanza «gelida» preannuncia l'interno di *Notizia*, poesia con cui Raboni sceglie di aprire sia *L'insalubrità dell'aria* sia *Le case della Vetra*. Il legame tra i due testi non è casuale: nelle carte Betocchi il titolo originario di *Notizia* è proprio *Epistola seconda*.

14 *Epistola prima*, PA.

I. 2 *La riscrittura del Vangelo*

Il *Gesta Romanorum* del '53 non rappresenta soltanto una testimonianza preziosa del primo tempo della poesia di Raboni, ma ne racchiude anche i primi, precocissimi, segnali di maturità. Questo denso e complesso zibaldone poetico non accoglie i primi testi di Raboni in assoluto,¹⁵ ma segna a tutti gli effetti l'inizio del suo percorso di poeta. Non a caso, pur con una certa vaghezza e molti rimaneggiamenti *a posteriori*, Raboni è sempre tornato a *Gesta Romanorum* come alla radice della sua poesia, ritagliando però nel variegato *mare magnum* del dattiloscritto del '53 soltanto un piccolo gruppo di poesie, quello corrispondente a un tema che ha sempre sentito particolarmente caro: la riscrittura del Vangelo e in particolare dell'episodio della Passione di Cristo.¹⁶ Delle quattro parti in cui è suddiviso il dattiloscritto giovanile (*Gesta Romanorum*, *Tre preghiere*, *Quartine* e *Poesie allegoriche e familiari*), le prime due sono quelle più legate al tema evangelico.

Sul fascino esercitato su di lui dal Vangelo, e in particolare dal racconto di San Luca, Raboni ha riflettuto più volte, in numerose interviste e autocommenti. Ha ricordato come, in origine, la riscrittura del Vangelo abbia rappresentato per lui uno «stratagemma», un espediente adottato per poter «parlare di sé e del proprio tempo» scansando una pronuncia in prima persona che, per un generazionale, ma intimamente radicato, pudore del lirismo, egli avvertiva come ardua e rischiosa. Così ha spiegato, ad esempio, in un intervento pubblicato nel 2005:

Era appunto uno stratagemma, un modo di parlare di me, finalmente, e del mio tempo e di quello che vedevo intorno a me, senza tuttavia espormi a un'esplorazione diretta della realtà, ma valendomi di quel potente «correlativo oggettivo» che tanto era servito nella storia dell'umanità in pittura, in scultura, in musica.¹⁷

15 Molti dei primi esperimenti giovanili del poeta sono andati perduti. Tra le carte dell'Archivio privato rimane qualche testo che Raboni donò alla madre di Arrigo Lampugnani Nigri e che l'amico ha conservato a lungo nel suo archivio di famiglia.

16 Daino, «*A cose fatte...*», cit., p. 209: «*Gesta Romanorum*, a differenza di quanto spesso si crede (anche sulla base di affermazioni dello stesso Raboni), non è mai stato [...] un libro costruito esclusivamente intorno alla narrazione evangelica».

17 Giovanni Raboni, *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2005, pp. 47-49 (il brano citato si legge anche in OP, p. 1400).

Del racconto sacro, Raboni ha più volte rilevato la straordinaria potenzialità figurativa. Il Vangelo ha sempre rappresentato, per lui, la *storia* delle storie, il serbatoio, la radice dell'intero possibile umano: «un confronto continuo con quello che l'umanità e l'uomo possono significare, possono offrire attraverso qualcosa che è successo una volta e continua a succedere dentro di noi». ¹⁸ Fin dal dattiloscritto del '53, la riscrittura compiuta da Raboni sulle vicende sacre è molto personale. Dapprima quasi istintivamente, poi con sempre maggiore consapevolezza, il poeta forza infatti il racconto in una direzione ben precisa: sceglie, cioè, di adottare l'ottica vile e stanca dei miti carnefici, degli incoscienti aguzzini del Cristo.

Nel *Coro di soldati* (GR53), questi ultimi prendono la parola in prima persona, quasi rei confessi di fronte a un tribunale, dal quale implorano una sospensione del giudizio («non guardateci così»), un'assoluzione per incapacità di intendere:

Noi l'abbiamo ucciso, e torneremo ad ucciderlo
 perché così ci è stato ordinato. È chiaro che adempiamo
 a un volere iniquo, ma ci è stato predicato
 di non fare distinzioni troppo sottili, e questo si addice al temperamento
 di chi beve vino e impugna lance a due mani.
 Non guardateci così. Non abbiamo sangue sul volto
 ma soltanto vino. E forse un po' di polvere. Siamo stanchi
 come ogni sera. Uccidere stanca
 come portare pietre o piantare le viti
 nel mantello del sole.

O, ancora, si veda la confessione di Barabba:

Sono uscito col mio carico di spugne
 dal fiume. Certo lo sbaglio
 è che l'acqua non m'abbia annegato. Così era scritto e così sembrava anche a me. Ma cosa conta la
 [volontà dell'acqua quando il Signore
 vuole per sé la morte?¹⁹

Compaiono personaggi che non vorrebbero essere sulla scena, costretti a prendere parte a un dramma per loro incomprensibile. Il tono, le cadenze giuridiche e processuali sono, e resteranno a lungo, un tratto caratteristico della poesia di Raboni, che proprio in questi anni stava concludendo gli studi di Legge. Nel *Gesta Romanorum* del '53 egli versifica spesso in endecasillabi e misure regolari, ma è proprio in queste poesie di tema evangelico, più dense e meditative (talvolta ai limiti del concettoso), che la sua scrittura comincia a rompersi in ritmi prosastici, parlati, quotidiani.²⁰ Tutta la produzione del primo Raboni, ha osservato Fabio Magro, appare attraversata da un «sacrificio della

¹⁸ TP 2014, vol. II, p. VII.

¹⁹ *Voce di Barabba*, GR53.

musicalità», da una «repressione della melodia»: da qui le ragioni dei «bruschi, improvvisi cambi di ritmo e di passo», delle «inserzioni di versi brevi o al contrario lunghi» e della «ricerca di una melodia che si fondi sull'articolazione sintattica piuttosto che sulla partitura metrica».²¹ All'interno del dattiloscritto, i testi dedicati al tema della Passione sono i più sperimentali, i più gravidi di futuro. La sezione eponima porta un'epigrafe, tratta dal canto XXV del *Purgatorio* («Secondo che ci affliggon li desiri / E gli altri affetti, l'ombra si figura, / E questa è la cagion di che tu ammiri»), che introduce il tema del peccato e della sua visibilità, della sua caratteristica, cioè, di segnare gli esseri umani. Legato a questo è il motivo della doppiezza dell'uomo, incarnato dalla figura di Giuda. Tutti i personaggi sono accomunati da una sensazione di impotenza, dall'incapacità di decifrare con certezza il senso dell'evento cui assistono. Così parlano i ladri:

Noi siamo sempre i primi ad afferrare le cose.
 Pilato, pur riconoscendo per iscritto
 la legittimità del suo regno,
 l'ha condannato alla prova orale. Di questo noi sappiamo la ragione, e come noi la sapranno i
 nostri [colleghi futuri. Ma noi
 sappiamo anche:
 è inutile uccidere un re
 com'è inutile stracciare un mazzo di carte da gioco
 a cui qualcuno abbia attribuito un'apparenza odiosa o difficile.
 Una volta distrutto quel mazzo, migliaia di mazzi uguali sono pronti nei magazzini e nelle
 fabbriche. E [non basterà incendiare le fabbriche e
 pugnalarle i disegnatori
 perché l'idea delle carte da gioco esiste nella mente degli uomini
 e anzi, a guardare la cosa da un certo punto di vista, soltanto la mente degli uomini ne è
 responsabile
 e che gli inventori, i disegnatori, i fabbricanti non sono stati altro che artigiani illuminati e fedeli. A
 [questo punto una sola cosa resterebbe da decidere: se spetti alla
 mente
 la paternità dell'idea, oppure all'idea
 la paternità della mente. In altri termini, vedere
 s'egli si possa con più ragione chiamare figlio dell'uomo
 oppure figlio di Dio. Ma questa decisione è troppo ardua
 per il nostro intelletto di ladri.²²

20 A proposito di *Coro di ladri*, cfr. Daino, «*A cose fatte...*», cit., p. 211: «Questo brano conferma come l'uscita "dal lirismo degli anni trenta" [...] è avvenuta non solo attraverso il ritirarsi dietro le quinte dell'io lirico [...], ma anche per via dell'adozione di un tono colloquiale ad altissimo grado di comunicatività [...]. Nel contempo, questa lingua risulta libera da ogni intenzione realistica o neo-realistica: sono soldati che si parlano un linguaggio prosastico, ma come straniato in direzione burocratica o meglio telegrafica, visto il suo procedere per brevi e secche coordinate asindetichiche». Anche la metrica, osserva ancora Daino, rivela in parecchi testi del *Gesta Romanorum* del '53 «movenze più azzardate» di quanto non accada nei componimenti inclusi nella *plaque* del '67.

21 Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008, pp. 30-31.

22 *Coro di ladri*, GR53.

L'apparizione, in questo testo, dei «magazzini» e delle «fabbriche» lascia trapelare, sotto la crosta della narrazione evangelica, il ribollire del presente: già in queste poesie giovanili si avverte la spinta a forzare il tempo del racconto verso l'attualità, attraverso l'uso degli *anacronismi*, mutuati e legittimati – come ricorderà più volte lo stesso Raboni – dall'esempio di Eliot.²³

La scelta del tema evangelico, oltre che dalla suggestione offerta dall'opera di Mann, è legata nei ricordi dell'autore anche ad ascolti musicali e a scoperte artistiche: alla stagione di musica sacra tenutasi alla Scala nel 1950 in occasione del Giubileo, alla visita al portale di San Zeno a Verona, e al ricordo dei bassorilievi della cattedrale di Chartres. Decisiva risulta, però, la scoperta della poesia inglese e americana, come ricorda Raboni stesso:

si respirava nel campo letterario, e nel campo della poesia in particolare, quella voglia di rottura, di uscire dal lirismo degli anni trenta su cui mi ero formato. Si sentiva l'esigenza di una poesia più discorsiva, più narrativa, più dentro la realtà. E in quel periodo, oltre alla straordinaria esperienza della musica sacra, oltre alle prime esperienze di appassionato di pittura e di scultura – e aver visto per la prima volta il portale di San Zeno a Verona o i bassorilievi di Chartres rientra in questo apprendistato –, c'è soprattutto la lettura dei grandi poeti anglosassoni che io non conoscevo e ho conosciuto in quegli anni, soprattutto Eliot.²⁴

Nel 1967, dando alle stampe – su invito dell'amico Arrigo Lampugnani Nigri – una selezione di testi di *Gesta Romanorum*, Raboni spiega nella *Presentazione* che il libretto avrebbe potuto «essere dedicato alla memoria di T. S. Eliot, a Igor Stravinski, o a tutt'e due, tanto chiaro e obbligato risulta l'oscillare, allora, delle mie propensioni tra un ideale di concitata modernità neoclassica e le tentazioni del *pastiche* e della trascrizione ironica in chiave neoclassicistica».²⁵ Nelle pagine di Eliot, che Raboni leggeva in una delle edizioni Guanda degli anni '40, con prefazione e traduzione di Luigi Berti,²⁶ andranno dunque cercate molte delle radici del mondo poetico che nasce con *Gesta Romanorum*.

23 A proposito di *Meditazione nell'orto* (GR53, poi GR), in un'intervista a Silvana Tamiozzo Goldmann, Raboni ha spiegato: «c'è un voluto spiazzamento verso il contemporaneo, un gioco di anacronismi che ho imparato da Eliot» (cito da OP, p. 1397).

24 Raboni, *Lo stratagemma della Passione*, cit. (cito da OP, pp. 1400-1401).

25 Giovanni Raboni, *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Milano, Lampugnani Nigri, 1967. La *plaquelette* nasceva dal proposito di offrire (così Raboni nella *Presentazione*) «una scelta diversa e integrativa, ma soprattutto “diversa” rispetto all'*Appendice 1951-1954* che chiudeva *Le case della Vetra*, in cui Raboni aveva proposto una piccola antologia dei suoi testi più antichi.

26 Raboni leggeva Eliot in un'edizione Guanda ancora conservata nella sua biblioteca privata, senza data di stampa, ma certamente degli anni '40. Il libro, come mi informa Patrizia Valduga, presenta la nota di possesso «Raboni».

In una testimonianza in memoria di Enzo Paci uscita su «Aut Aut» nel 1986, Raboni ricorda come già nell'estate del '50 Eliot fosse diventato il poeta nel quale egli cominciava «a vedere l'unico modello possibile, l'unico che volessi avere». In queste pagine Raboni rievoca con affetto la sua lettura di un saggio eliotiano di Paci, *Verità ed esistenza in T. S. Eliot*, raccolto nel volume *Esistenza ed immagine*, «comprato per caso alla bancarella dei libri di via Cavour».²⁷ Lo scritto di Paci è una complessa e suggestiva lettura, in chiave esistenzialista, dell'opera di Eliot. «Americano ed europeo – scrive Paci –, Eliot è oggi davvero il poeta del nostro tempo - tempo di incontri e di rapporti, di sintesi quasi ellenistica».²⁸ Paci spiega come Eliot, al pari di tutti i grandi poeti, operi in un orizzonte di molte contraddizioni, si muova in un tempo insieme individuale e universale, attraversato dall'illusione e dalla follia (incarnate, ad esempio, dall'immagine dell'inferno della città) ma percorse anche da un'ansiosa ricerca di purificazione e rinascita:

Il poeta che esprime il suo tempo esprime in realtà la stessa eterna vicenda ed incarna la contraddizione della stessa poesia: da un lato l'uomo in quanto agisce e il poeta in quanto parla, non fanno che riconfermare la propria illusione; dall'altro proprio nell'azione e nella poesia, l'uomo e il poeta sperimentano l'urgenza di un «mondo nuovo» che esca dal ciclo e fondi così la propria libertà.²⁹

Strumento di una comunicazione per «immagini», la poesia ha il potere di costringere il lettore a oltrepassare le barriere della propria soggettività. Scrive Paci:

La poesia ci parla così, in un momento, di una nostra esperienza eterna, di un'esperienza nostra e degli altri, della nostra anima e dell'anima di tutti gli uomini: la poesia è, in una voce, l'esperienza della vita.³⁰

Attraverso Eliot, Paci promuove un'idea di poesia come dialogo e intreccio di voci, luogo in cui l'individuo incontra la storia universale e in cui i vivi ascoltano i messaggi dei morti.

Quale lezione concreta Raboni ricava, però, dalla sua lettura di Eliot? Nonostante le esplicite dichiarazioni d'autore sembrano sgombrare il campo da qualsiasi equivoco, la questione del suo debito verso la poesia anglosassone si rivela abbastanza delicata e complessa. Per quanto riguarda il versante tecnico-formale, si nota, già nel *Gesta Romanorum* del '53, una forte presenza della componente dialogica e teatrale,

27 Giovanni Raboni, *Quell'estate del 1950*, «Aut Aut», n.s., 214-215, luglio-ottobre 1986, p. 30.

28 *Verità ed esistenza in T. S. Eliot*, in Enzo Paci, *Esistenza ed immagine*, Milano, Tarantola, 1947, p. 91.

29 Ivi, p. 96.

30 Ivi, pp. 109-110.

mentre ricorre spesso anche la cadenza della preghiera, della litania, come nel poemetto *Asb Wednesday*. Nella più «eliotiana» (la definizione è dello stesso Raboni) delle poesie del dattiloscritto, *Meditazione nell'orto*,³¹ la Passione diviene un dramma da replicare, da rimettere inesorabilmente in scena nel teatro del quotidiano. Eliotiano è l'enfatizzare il senso di artificiosità e teatralità dell'atto locutorio (si veda, nella traduzione di Luigi Berti, *Ritratto di donna*: «Fra il fumo e la nebbia d'un pomeriggio di dicembre / La scena s'accomodi da sé come sembra»³²). Ed è (anche) eliotiana la costante tendenza dell'io a identificarsi con personaggi di sfondo, di secondo piano e di scarsa credibilità, sul modello del *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock*:³³

No! Non sono il principe Amleto, né destinato ad esserlo;
 Sono un cortigiano, che farà
 Aumentare una battuta, eseguire una scena o due,
 Avvisare il principe; senza dubbio, un facile strumento,
 Rispettoso, contento d'esser utile,
 Meticoloso, cauto e sagace;
 Pieno di solenni sentenze, ma un po' ottuso;
 Quasi ridicolo, a volte, veramente,
 E il Buffone, pure, qualche volta.³⁴

Molto profondo appare anche l'influsso di *Assassinio nella cattedrale*, un testo che Raboni, presentando la traduzione compiuta nel 2003 per il Teatro Biondo Stabile di Palermo, racconta di aver sempre amato moltissimo:

Desideravo tradurre *Assassinio nella cattedrale* da qualcosa come mezzo secolo: esattamente dal 1953, quando, durante il mio primo viaggio in Inghilterra, acquistai in una libreria di Londra il testo originale del dramma, che già avevo ascoltato letto e volentersamente amato nella volenterosa traduzione italiana allora disponibile.³⁵

I cori dei ladri e dei soldati del *Gesta Romanorum* del '63, e più tardi quelli della *Passione secondo San Luca*, devono senz'altro molto a quelli del dramma di Eliot, fitti di interrogativi e di sgomenta dichiarazioni di incomprendimento, rese da «versi lunghi e

31 Si ricordi quanto dichiarato a Silvana Tamiozzo Goldmann (OP, p. 1397): «questa [...] in un certo senso è la più eliotiana di tutte».

32 Cito da *Poesie di T. S. Eliot*, con testo a fronte, traduzione e prefazione di Luigi Berti, III edizione aumentata e riveduta, Bologna, Guanda, 1949, p. 27.

33 L'ottica di scorcio sarà, a lungo, una costante della scrittura di Raboni. Cfr. Raboni, *Lo stratagemma della Passione*, in OP, p. 1400: «avevo cominciato a immaginare dei personaggi di contorno, sempre suggestionato dai bassorilievi romanici in cui si vede un intero popolo al lavoro intorno allo scandalo della croce [...] Qui, è chiaro, c'è molto Eliot [...]. Ecco, questa iniziazione al coraggio di parlare con la mia voce e non più prendendo in prestito le voci dei poeti che ammiravo e che amavo, credo mi sia venuta l'idea da quell'idea di ripercorrere il racconto evangelico, i racconti della Passione, con quella distanza, quella lontananza, quelle diverse angolazioni, quella tendenza a prendere di sbieco, a inquadrare diversamente e anche, a poco a poco, a tagliare fuori il personaggio principale e puntare sui personaggi di contorno, come avevo imparato dai grandi modelli del passato».

34 *Poesie di T. S. Eliot*, cit., p. 23.

lunghe» che puntano a mimare il ritmo del parlato.³⁶ Si prenda a mo' di esempio il coro su cui si apre il dramma.³⁷ Parlano le donne di Canterbury:

Restiamo qui, vicino alla cattedrale. Aspettiamo qui.
È il pericolo a guidarci? È l'idea della salvezza a guidare i nostri passi
verso la cattedrale? Quale pericolo può esserci
per noi poverine, per le povere donne di Canterbury? quale tribolazione
cui non siamo già avvezze? Nessun pericolo per noi,
né salvezza nella cattedrale. Il presagio d'un atto
del quale i nostri occhi devono farsi testimoni
ci ha costrette a muovere i nostri passi
verso la cattedrale. Noi siamo costrette a testimoniare.³⁸

Anche la tecnica dell'anacronismo è ampiamente impiegata nei versi dell'*Assassinio*:

La vita dell'uomo è inganno e delusione;
ogni cosa è irreale,
ogni cosa è irreale o deludente;
la ruota della fortuna, il gatto della pantomima di Natale,
i premi in palio al ballo dei bambini,
il premio per il miglior componimento,
il diploma consegnato allo studente, la decorazione assegnata allo statista.³⁹

Nella sua nota alla traduzione del 2003, Raboni descrive il suo «corpo a corpo» con la «partitura eliotiana» come «uno dei più perigliosi e al tempo stesso dei più felici, dei più disperanti e al tempo stesso dei più appaganti». La sfida cui il dramma di Eliot chiama il traduttore, spiega, è quella di restituirne «il peculiare respiro ritmico – quell'inimitabile commistione di solennità e di colloquialità, di slancio lirico e pacatezza raziocinante [...] della quale quasi tutti i poeti occidentali venuti dopo Eliot [...] hanno tentato, poche

35 Giovanni Raboni, *Una traduzione*, in *Per ricordare Giovanni Raboni*, «l'immaginazione», XXXI, 289, settembre-ottobre 2015, p. 12. Il testo era stato scritto per il programma di sala dello spettacolo, e si legge anche in Thomas Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, traduzione di Giovanni Raboni, regia e scene di Pietro Carriglio, Palermo, Eurografica, 2006, p. 11. Sulla traduzione raboniana si veda Lisa Cadamuro, *Assassinio nella cattedrale di Giovanni Raboni da T. S. Eliot: uno studio linguistico-stilistico*, «Stilistica e metrica italiana», II, 2011. Scrive Cadamuro: «si può [...] sostenere che la traduzione di *Murder in the cathedral* chiuda il cerchio della presenza eliotiana nell'opera di Raboni» (ivi, p. 242).

36 Cadamuro, «*Assassinio nella cattedrale*» di Giovanni Raboni, cit., pp. 243-244: «Eliot [...] ha recuperato il verso drammatico, e per renderlo accettabile al pubblico moderno ha conformato il ritmo poetico a quello del parlato ponendosi come scopo fondamentale la resa dell'individualità dei personaggi. [...] Per ottenere un ritmo simile al parlato, Eliot mette in discussione il sistema sillabico: il numero di sillabe diventa irrilevante e la periodicità del verso viene a dipendere dal numero di accenti presenti in esso. È quindi possibile usare versi lunghi e lunghissimi, perché il numero di accenti può arrivare fino a sei o otto, mentre si mantengono limitatamente alcune caratteristiche della struttura tradizionale».

37 Anche Paci, nella sua lettura di Eliot, aveva rilevato la centralità del coro: «Nel teatro di Eliot il personaggio sembra essere il coro: i cosiddetti personaggi sono le immagini obiettivate di un'anima e quindi di un unico dramma. L'unico personaggio in Eliot è l'uomo [...]: la storia è la voce dell'uomo» (Paci, *Verità ed esistenza*, cit., p. 99).

38 Cito il testo nella traduzione di Raboni (Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, cit., p. 93).

39 Parla qui uno dei Tentatori (ivi, p. 115).

volte riuscendoci, di essere in qualche modo all'altezza»,⁴⁰ e con cui – possiamo aggiunge –, proprio agli esordi della sua storia di poeta, anch'egli si era trovato a confrontarsi.

I. 3 *Giustificare la poesia*

Nelle lettere giovanili a Betocchi, Raboni affianca, fin da subito, a quello di Eliot un altro nome: quello di Ezra Pound.⁴¹ Il fortissimo debito di Raboni verso Pound e Eliot viene immediatamente avvertito dal poeta fiorentino, che probabilmente giudica la presenza dei due poeti nei versi del giovane amico un po' troppo ingombrante. Non è stato possibile, sfortunatamente, consultare le missive di Betocchi a Raboni, ma, a dare l'idea del dibattito avviatosi tra i due nell'estate del '53, basta la lettera di Raboni del 28 agosto (FB), che è al tempo stesso una giustificazione e un'appassionata dichiarazione di fedeltà poetica. Scrive Raboni:

Della Sua Lettera (dove tutto mi è parso molto giusto e vero) La ringrazio infinitamente. Certi Suoi giudizi (quell'immagine, per esempio, di un «mondo di chincaglierie») sono così precisi e pungenti da farmi arrossire. Una cosa sola vorrei dirLe, nel timore che Lei forse possa aver avuto un'altra impressione: ed è che Eliot e Pound non sono, per me, dei modelli; ma sono stati, al tempo in cui li ho scoperti, la rivelazione di una misura poetica, di una dimensione entro la quale avrei potuto (non che l'abbia fatto davvero) muovermi per mio conto, con mezzi miei. Che poi il loro esempio abbia in effetti, invece che allargato, diminuito e soffocato il mio orizzonte poetico, è tutta un'altra cosa. Non è che seguirli fosse impossibile; è che io li ho seguiti male – più da letterato che da poeta. Certo l'impressione che la mia poesia deve fare a chi la guardi liberamente, è che io avanzo in una foresta di simboli che m'impediscono la voce. Ma io so che il male non è nell'abbondanza dei simboli, bensì – temo – nella povertà della voce. Comunque non potrò fare che continuare su questa strada. Non spero di esser toccato dalla grazia: ma so di non potermi far forza. Dunque mi affido al tempo e, spero, all'onestà.

In Pound ed Eliot, il giovane Raboni trova le risposte, o meglio gli *strumenti* adatti ad affrontare quella che sente come la grande urgenza espressiva del suo tempo: confrontarsi con il reale abolendo le operazioni di trasfigurazione lirica, di purificazione o anche solo di selezione della lingua, che avevano caratterizzato le esperienze della poesia italiana precedente la guerra.⁴² Nei primi anni '50, il giovane Raboni è ancora lontano dalle limpide sintesi critiche dei saggi su «Aut Aut» del decennio successivo, in cui si impegnerà a disegnare, per sé e i suoi compagni di strada, una vera e propria

40 Raboni, *Una traduzione*, cit. p. 12.

41 I *Canti pisani* escono per Guanda nel 1953, nella traduzione di Alfredo Rizzardi. Ma molti testi di Pound (e anche di Eliot) sono presenti nell'antologia *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, a cura di Carlo Izzo, la cui prima edizione esce, sempre per i tipi di Guanda, nel '49.

genealogia poetica, fatta di fantasmi e feticci di cui liberarsi e di «maestri in ombra»⁴³ di cui recuperare la lezione. Tuttavia, è proprio in questi anni, e nell'intenso dialogo con Betocchi, che prendono pian piano forma i fondamenti della sua poetica, che va precisandosi il suo modo di vedere la poesia e di chiarirne le ragioni. Il giovane poeta, che nel novembre '53 si chiede ancora con inquietudine se il suo lavoro sia «giustificato»,⁴⁴ legge e rilegge con crescente passione Mann e Eliot, «del quale – scriverà infine il 31 marzo '54 – mi sembra finalmente di cogliere appieno la maggior forza e organizzazione rispetto a Pound». Solo nella musica, tuttavia, gli sembra di trovare un completo appagamento: nei quartetti di Beethoven, scrive ancora a Betocchi nel '54, «mi è parso di abitare per giorni, per settimane».⁴⁵ Nella musica, che è, e resterà, per lui un *amor de lonh*,⁴⁶ egli ritrova le «giustificazioni umane», le «presenze umane»⁴⁷ che ancora non riesce a rintracciare nella poesia, ma che, già a partire da questi anni, saranno l'oggetto della sua ricerca e la chiave della sua idea di scrittura.

Una prima, importante occasione di riflessione giunge nella primavera del '54, quando Betocchi invia a Raboni due numeri della rivista «La Chimera». Raboni apprezza uno scritto di Luzi su Apollinaire, ma avanza qualche riserva su un articolo di Angelo Romanò, piuttosto critico nei confronti dei giovani poeti e delle loro aspirazioni.⁴⁸ «Ma certi pensieri dei giovani sulla poesia – si domanda Raboni –, sia pure che non approdino a nessun risultato visibile, son proprio da condannare così alla leggera e dall'alto? Quel tendere dei giovani verso una poesia narrativa, verso una poesia di personaggi a me sembra che abbia ragioni più pure e profonde che non un generico

42 Nelle primissime poesie di Raboni, Fabio Magro ha rintracciato i segni di una maturazione in atto: se un testo come *Poesia per Bianca*, del '49, ancora «risente in modo palese, sul piano stilistico-formale, della lezione dell'ermetismo», già nei *Compagni d'Ulisse* il dettato si fa più denso di oggetti, secondo la lezione di Eliot e la poesia «si nutre di letteratura, ma [...] nella letteratura cerca una strada attraverso cui tornare alla realtà» (Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., pp. 23-24). *I compagni d'Ulisse* si legge ora in PA; *Poesia per Bianca* in PDO.

43 La formula è di Pier Paolo Pasolini. La si trova, ad esempio, nel saggio *I «canti dell'infermità» di Rebora*, ora in Idem, *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, p. 411 sgg.

44 FB, lettera di Raboni del 19 novembre 1953.

45 FB, lettera di Raboni del 13 febbraio 1954.

46 Cfr. Giovanni Raboni, *Inebrianti incognite di un'incarnazione*, in TP2014, vol. II, p. 232: «Fu durante la guerra [...] che all'età di nove o dieci anni interruppi lo studio del pianoforte intrapreso qualche tempo prima per tenace volere di mia madre. L'interruzione doveva essere temporanea e invece fu definitiva. Il bisogno d'un qualche concreto fare estetico [...] si riversò sulla letteratura, e il mio amore per la musica si trasformò in "amore di lontano", senza possesso né speranza di possesso, come quello cantato dai poeti medievali».

47 FB, lettera di Raboni del 13 febbraio 1954.

amore per il realismo». ⁴⁹ Betocchi (lo si nota dalle energiche sottolineature a matita rossa) accoglie con interesse queste osservazioni del giovane amico e lo invita a chiarire la questione in uno scritto più esteso. Nemmeno una settimana dopo, Raboni gli invia un dattiloscritto intitolato *Del poema*, «frammento – dice – di un discorso più vasto che probabilmente non sarò mai capace di scrivere». ⁵⁰ In queste pagine giovanili, seppure in modo ancora incerto e frammentario, Raboni comincia a tracciare i confini della sua poetica. ⁵¹ Nel piglio raziocinante del pezzo, nel suo deciso procedere prima di tutto a sgombrare il campo da possibili equivoci o falsi interrogativi, si intravede già qualche tratto del lucido stile che sarà proprio del Raboni critico maturo. Il giovane poeta parte dal rifiuto di stabilire se la poesia sia un atto «volontario» o «involontario»:

Dicono che gli atti degli uomini siano tutti o volontari o involontari. Una terza specie non si dà. Eppure c'è l'atto poetico (voglio dire l'atto della creazione poetica) del quale è difficile dire se appartenga all'una o all'altra categoria.

I due piani, suggerisce Raboni, semmai si incrociano (in anni molto lontani da queste pagine giovanili, in risposta ai numerosi interrogativi sul senso della poesia, amerà citare la definizione di Tommaso Ceva, «un sogno fatto alla presenza della ragione»); ⁵² tuttavia l'interrogativo in sé gli appare utile, poiché delimita dei campi di idee, produce delle ipotesi di poetica. Da quel dubbio iniziale (se sia possibile un atto poetico senza intenzioni soggettive, «involontario») nasce infatti l'ipotesi di una poesia totalmente oggettiva, o meglio «realistica»:

Realistica nel senso che non si fonda sulla scelta, sull'eliminazione, insomma sui soliti modi di dominio e controllo della materia, ma, al contrario, sulla solitudine della materia e, fino a un certo segno, sull'assenza del poeta, il quale interviene solo per pronunciare la materia, per darle una voce.

48 Angelo Romanò, *La poesia e la prosa*, «La Chimera», I, 2, maggio 1954, p. 1. Romanò tracciava un quadro piuttosto sconcertante della contemporaneità poetica, con poche aperture di credito verso gli esordienti: «quei giovani [...] i quali [...] tentano una lirica d'impostazione realistica, narrativa, in aperto discorso con la situazione generale del tempo, non sanno in realtà giustificarla con ragioni teoriche». Nonostante riconoscesse valide conferme di nomi come Luzi Caproni e Bertolucci, Romanò non rinveniva nemmeno in loro cambiamenti significativi: «la poesia dei poeti formati nel periodo culturale tra le due guerre non si è modificata nei suoi elementi strutturali [...], il rapporto con la nuova situazione storica non è stato [...] istituito». Insomma, incalzava Romanò, «una poesia del dopoguerra, cioè una poesia che rispecchi peculiarmente la situazione di questi anni e ne esprima i motivi non esiste».

49 FB, lettera di Raboni del 15 maggio 1954.

50 FB, lettera di Raboni del 22 maggio 1954.

51 Il dattiloscritto è allegato alla lettera del 22 maggio 1954 (FB). Per la trascrizione integrale si veda l'*Appendice* alla tesi.

52 Cfr. Raboni, *Lo stratagemma della Passione*, cit., in OP, p. 1399.

Raboni procede per dicotomie, per contrasto, a disegnare l'identità di questa ipotetica «poesia realistica»: contro la scelta e il controllo del contenuto la semplice pronuncia delle cose; al posto della centralità del poeta quella della materia; in opposizione alla lirica il *poema* inteso come «realità verificata e miracolosamente pronunciata». Se la lirica appare inquinata da bugie e fantasmi, al poema appartiene l'attributo della verità; se la poesia soggettiva risulta figlia di infiniti dubbi, il poema sgorga dall'imporsi di una «realità integrale» che «prevale momentaneamente sulla problematica, sul dubbio, sulla continua riproposizione dei quesiti». Nel 1954, la possibilità del poema, la facoltà di trasportare sulla pagina una realtà vera e «integrale» appare a Raboni legata alla presenza di una fede, che può essere «tanto individuale che collettiva» e che va al di là delle scansioni e delle epoche della storia:

fede in un mito o in una verità metafisica, nel ritorno degli Argonauti o in un certo destino degli atomi o dell'anima. Esaltato da questa fede il poeta si tende come un arco, avvicina allo zero la propria personalità per rendere il più possibile oggettiva e persuadente la rappresentazione ch'egli offre del creduto reale.

In questi paragrafi, certo ancora acerbi e forse troppo drasticamente sbilanciati, fanno la loro prima comparsa alcune dei temi chiave della meditazione critica raboniana: la *realtà* e la *verità* come categorie indispensabili all'esistenza della poesia; la necessità di trasformare la «pronuncia» in uno strumento capace di restituire il mondo nella sua integrità, abbandonando le strategie di scelta ed eliminazione proprie del controllo lirico sulla materia. Emerge chiaramente come il giovane Raboni, formatosi alla scuola della lirica, si senta ormai istintivamente attratto dal poema. Anche grazie alle sollecitazioni di Betocchi, Raboni comincia a fissare l'obiettivo della sua scrittura: una trascrizione del reale aperta e senza compromessi. Inizia, per lui, un periodo di intensa sperimentazione e ricerca: al poeta agli esordi occorrono strategie, esempi, strumenti per avvicinarsi, dalla condizione di lirico (pericolosamente naturale, soprattutto per i giovani) all'universo compatto e vero del poema, un oggetto ancora vago ma che, ben presto, si incarna in un nome e in un esempio: quello dei *Cantos* di Ezra Pound.

Betocchi stesso sembra incoraggiare Raboni su questa nuova strada: qualche mese dopo l'invio del dattiloscritto *Del poema* accoglie tiepidamente l'invio di due poesie ancora legate alla maniera più tradizionale del *Gesta Romanorum* del '53 (*Leda e Mandando un fiore*), a proposito delle quali lo stesso Raboni ammette con sincerità: «sono completamente d'accordo: non piacciono neanche a me». Nella stessa lettera, datata 9 dicembre '54, Raboni fa un annuncio importante: sta lavorando a un nuovo progetto,

«una composizione vasta, una *Passione secondo San Luca*» (FB), che lo affascina e lo interessa enormemente.

Prima di esaminare più da vicino questa fondamentale tappa della biografia poetica del primo Raboni, vale la pena però soffermarsi, per lo spazio di qualche paragrafo, sul primo suo articolo di cui si abbia notizia. Si tratta, com'è noto, di uno scritto di tema non poetico ma cinematografico, che, tramite la mediazione di Betocchi, sarà pubblicato proprio sulla rivista «La Chimera» nei primi mesi del '55 con il titolo *Luoghi comuni sul cinema*.⁵³ È una testimonianza della precoce attrazione di Raboni per il mezzo filmico. Come la musica, il cinema rappresenta un linguaggio altro, che al giovane poeta, impastoiato in profondi dubbi circa l'autenticità della propria (ma anche altrui) voce, appare straordinariamente libero e ricco di possibilità di significazione. «Non è più tanto il linguaggio (inteso come problema del linguaggio) del cinema a interessarmi – scrive a Betocchi il 3 febbraio '55 –, quanto la sua struttura psicologica e la possibilità di significati, la possibilità di ridare vita a significati divenuti impossibili o difficili per altri mezzi espressivi» (FB). In questo pezzo, come di consueto, Raboni disegna due schieramenti in opposizione tra loro: da una parte i «formalisti» per cui «un film va giudicato sempre e soltanto in ragione delle sue qualità puramente sintattiche», critici che mirano a definire uno specifico filmico da opporre allo specifico di altri linguaggi; dall'altra gli «ideologici» che vedono invece il cinema come «un mezzo per diffondere delle idee». Questa seconda posizione è quella che il poeta sente più vicina a sé, ma con una differenza essenziale: «io metterei l'accento sul mezzo, non sulle idee». Anche la posizione dei critici *engagés* si rivela infatti, per il giovane Raboni, «incompleta e tendenziosa», poiché essi tralasciano quello che, ai suoi occhi, rappresenta il nodo centrale della questione: «come queste idee siano risolte e rappresentate, con quanta intensità, forza, sincerità (fino a che punto, insomma, siano diventate poesia)», ed è senz'altro significativo l'emergere, quasi in un lievissimo *lapsus*, di quest'ultimo termine.⁵⁴

53 Giovanni Raboni, *Luoghi comuni sul cinema*, «La Chimera», II, 11-12, febbraio-marzo 1955, pp. 8-9.

54 Poco oltre Raboni ripropone l'analogia tra cinema e poesia: «La più grande scoperta critica che si potrebbe fare intorno al cinema, io credo che sarebbe quella di accorgersi che non c'è niente da scoprire, che un film va giudicato come un libro, come una pittura, come una musica – per ciò che esprime e per come lo esprime; che esistono, è vero, un linguaggio e una sintassi del cinema, ma non più precisabili, non più obbedienti a grammatiche o leggi di quanto lo siano, ad esempio, il linguaggio e la sintassi della poesia (che è quanto dire infinitamente liberi, definibili solo in concreto e *a posteriori*)» (*Luoghi comuni sul cinema*, cit., p. 8).

Ancora una volta l'enfasi è sul concetto di verità, una verità che va ritrovata e misurata proprio nello stile: «ogni film ha una sua verità stilistica [...], un suo modo insomma (più o meno vero) di essere *del cinema* – o meglio, di essere una più o meno compiuta realtà espressiva». I vari «luoghi comuni» sul cinema di cui Raboni cerca di chiarire le ragioni (il cinema come luogo deputato al fiabesco e al surreale, o al contrario consacrato solo alla documentazione del reale) sono frutto anche della sua peculiare storia: senza ancora aver avuto un proprio passato o una propria tradizione, la nuova arte s'è trovata immediatamente sottoposta «all'attenzione dei critici moderni, grandi formulatori di programmi e di intenzioni», che avevano affilato le loro armi in secoli di riflessioni sull'arte, la letteratura, la scienza. Nel finale del pezzo, Raboni affronta il tema cruciale, quello del *realismo*. Nonostante la legittimità di limiti e riserve, la via del realismo gli appare per il cinema l'unica percorribile: «in una specie di sottofondo, di *secrétaire* del pensiero, nutro anche l'opposta convinzione che il realismo sia oggi un passo pressoché obbligato per il cinema e oserei dire una condizione necessaria per la sua positiva esistenza». E non solo. Facendo ancora una volta riferimento al suo mestiere più segreto, Raboni aggiunge una considerazione significativa:

Noi oggi sentiamo confusamente ma con forza, che la strada è quella [...] così come nel campo della poesia sentiamo che – nonostante l'incertezza su ciò che sia attuale, nonostante lo stato ancora nebuloso delle nuove aspirazioni – i giovani che cercano oggi di rifarsi alla bellissima ma esaurita esperienza dell'ermetismo non possono che arrivare a risultati, magari preziosi, ma di sapore indicibilmente archeologico.⁵⁵

È probabilmente la prima volta che Raboni prova a descrivere lo scenario che rappresenterà il costante punto di partenza di tutta la sua riflessione critica dei primi anni '60: il definitivo esaurimento del linguaggio ermetico (più che come movimento l'ermetismo viene giustamente percepito da Raboni come linguaggio, come possibilità espressiva) e la necessità, non solo per il cinema ma anche e soprattutto per la poesia, di muovere verso «una trascrizione il più possibile ordinaria e non cifrata della realtà». Anche alla poesia spetterà infatti recuperare – seppure, come vedremo, in chiave nuova rispetto ai tentativi già compiuti nell'immediato dopoguerra – quella che Raboni chiama la «primordiale ma anche (almeno nella nostra cultura) veramente fondamentale» posizione estetica del realismo.⁵⁶

55 Ivi, p. 9.

56 *Ibidem*.

I. 4 *L'esperimento della Passione*

Nella lettera del 9 dicembre '54, Raboni comincia a professare il suo distacco dalla «maniera di Roma», che gli pare ormai «finita e diventata inaccessibile»; si trova – scrive a Betocchi – in uno dei suoi ricorrenti momenti di smarrimento, ma un progetto almeno lo appassiona. Sta lavorando a una «composizione vasta, una *Passione secondo San Luca*», che descrive con entusiasmo al suo maestro:

Di questo evangelista mi hanno sempre colpito la folla delle figure e la vivacità degli aneddoti, l'una e l'altra cosa vicinissime a una mia inclinazione (col conseguente rischio di farne una passione da mercato). Intanto lavoro con molta gioia e ostinazione; e qualche frammento di questa *Passione* mi piace più di qualsiasi altra cosa abbia mai fatto. (FB)

«Figure» e «aneddoti» sono, appunto, gli elementi centrali di questo esperimento, che prende piano piano la forma di una vera e propria *plaque*, di significativo spessore e maturità, tanto che si può senz'altro concordare con Luca Daino, il primo a studiare le carte del Fondo Betocchi, che vi riconosce «la sistemazione più autentica, la meglio distillata ed elaborata degli esordi raboniani». ⁵⁷ Il lavoro sul testo della *Passione*, che prosegue i tentativi di riscrittura del Vangelo già presenti nel *Gesta Romanorum* del '53, si intreccia a quello sull'articolo cinematografico per «La Chimera». Alla fine di febbraio a Betocchi, che attende il pezzo per la rivista, vengono invece recapitati dei “frammenti di Passione”, che il poeta fiorentino sembra apprezzare. ⁵⁸ Il 1 aprile 1955, Raboni spedisce il dattiloscritto completo della *Passione* che ha lo schema di «una passione bachiana» in cui «le citazioni testuali dal Vangelo vanno intese come recitativi; e i cori, a volte partecipano all'azione (cori di soldati, *crucifige* ecc.); a volte invece intendono commentarla». ⁵⁹ La costruzione di questa *plaque* è musicale: la *Passione secondo San Luca* si presenta, a tutti gli effetti, come «un'originale declinazione poetica delle passioni in musica». ⁶⁰ Decisivo, ancora una volta, è l'influsso della musica sacra, e in particolare il ricordo delle *Passioni* di Johann Sebastian Bach, che Raboni aveva ascoltato nella

57 Luca Daino, «*Passione secondo San Luca*: una *plaque* inedita di Giovanni Raboni», in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della Mod, 7-10 giugno 2011, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo Pupino, Pisa, Ets, 2013, tomo II, pp. 319-320.

58 FB, lettera di Raboni a Betocchi del 1 marzo 1955: «Spero che non mi penserà così vano e sciocco da rallegrarmi tanto solo perché le mie ultime cose non Le sono dispiaciute: ciò che conta di più è che le Sue parole mi confortano a continuare a lavorare su questo piano che dopo molte penose incertezze mi sembra ancora il più aderente alla mia coscienza: al di fuori di esso non ho trovato che brutti risultati e un senso d'insoddisfazione e d'insincerità».

59 FB, lettera di Raboni del 1 aprile 1955, cui è allegato il dattiloscritto della *Passione secondo San Luca*.

60 Daino, «*Passione secondo San Luca*», cit., 324.

memorabile stagione di concerti di musica sacra organizzata a Milano per il Giubileo del 1950.

Il dattiloscritto si apre con un *Frontespizio*, in cui un personaggio anonimo dà l'avvio a un canto «per amore della disputa innalzato»: a parlare è un io «bugiardo per natura», che si paragona al garzone dispettoso che «strappa al cuoco il suo berretto e corre / a spiare la mensa del padrone» (FB). Seguono una serie di *Cori* e *Arie* che danno voce a vari personaggi del racconto di San Luca. Tutte le poesie, fatta eccezione per il *Frontespizio*, sono introdotte da citazioni latine tratte dalla *Vulgata*, che hanno la funzione di «recitativi». Il testo presenta molti elementi di novità. Tra i quattro racconti evangelici, Raboni sceglie quello di Luca perché affascinato dalla vivacità delle figure e degli aneddoti di cui la narrazione è intessuta. Questi elementi diventano il cardine della sua riscrittura: essi, osserva il giovane poeta, rispondono bene a una sua personale «inclinazione», a quel tendere, cioè, verso una poesia di storie e di personaggi, che aveva già confessato a Betocchi nel maggio precedente. Il testo d'apertura funge da chiave di lettura per l'intera composizione:

Il colloquio dell'albero con il gelido pallore
di chi strappa e dà fuoco alle radici;
l'estremo, indocile lume di fronte
al buio eternamente dissipato:
qui e non altrove s'aggira il mio canto
per amor della disputa innalzato.

E tu perdona alla mia penna arditata
e dolente – avvicinati al garzone
che strappa al cuoco il suo berretto e corre
a spiare la mensa del padrone.

Perché ignaro del tuo sviluppo astrale,
ignaro dei santi, bugiardo per natura,
io m'insinuo sicuro nei chiodi e nella lancia
e interpreto piangendo la loro ferrea statura.⁶¹

Nella prima strofa viene individuato il luogo della poesia, il punto in cui avviene la presa di parola («qui e non altrove»). Il canto, innalzato «per amore della disputa», prende vita da una dialettica violenta: dal contrasto tra una vittima (l'albero) e un persecutore (colui che strappa e dà fuoco alle radici), e poi tra la luce e l'oscurità. L'*incipit* di *Frontespizio* ricorda (e anticipa) quello di un'altra poesia della *Passione*, il *Coro di soldati*: «Il gioco della civetta nella camera buia, / il duello rischiarato da un'unica candela / non reggono il

61 *Frontespizio*, FB.

confronto con la partita d'offese / tra un uomo legato e i suoi custodi». ⁶² La seconda poesia del dattiloscritto, il primo dei *Cori*, è un chiaro esempio dell'ottica straniata che caratterizza tutto il testo della *Passione*: viene messa in scena la figura del Cristo sotto gli occhi di spettatori che guardano ma non vedono «ogni cosa», e spesso non comprendono. La poesia reca come epigrafe un versetto della *Vulgata* (Luca 22, 43: «Apparuit autem illi Angelus de caelo, confortans eum») essenziale alla comprensione del testo: ⁶³

Ecco una cosa da dimenticare.
Ricordati: devi dimenticare.
I vecchi lo sapevano e ce l'hanno insegnato:
muore giovane chi parla con gli angeli.

Certo, noi non vediamo ogni cosa – ma intanto
lo spettacolo è questo: un uomo parla
come se rispondesse, fissando il buio negli angoli. ⁶⁴

L'incomprensibilità e la confusione, motivi già presenti nelle poesie evangeliche del *Gesta Romanorum* del '53, attraversano anche la *Passione secondo San Luca*, assieme ai temi della viltà, della minaccia, del tradimento. Il secondo *Coro* della *plaquelette*, ispirato all'episodio del bacio di Giuda, ⁶⁵ si conclude con l'immagine di un amico fraterno («l'amico che invitiamo al nostro tavolo / la notte di Natale»), che, in un sogno premonitore, «mutandosi nel volto per un segreto disegno / ci pianta l'attizzatoio in mezzo al petto». ⁶⁶ Oltre alle anonime folle dei *Cori*, nel dattiloscritto prendono direttamente la parola alcuni personaggi: sei monologhi, detti *Arie*, sono affidati alle voci di un apostolo, di Erode, di Pilato, di Simone, di un giocatore e del centurione.

Come ha ricostruito Daino, Betocchi non accolse molto favorevolmente l'esperimento della *Passione*. La minuta della lettera del poeta fiorentino del 21 maggio 1955, una delle poche conservate assieme alle lettere di Raboni, riporta un giudizio problematico e, tutto sommato, tiepido:

62 Con il titolo di *Partita*, la poesia entra in GR67 e da qui in GR.

63 Daino, «*Passione secondo San Luca*», p. 326: «da decisione di collocare bene in vista i passi evangelici di riferimento non fornisce alla raccolta un'impostazione erudita; al contrario, rafforza il progetto che ne è alla base: quello di fornire della *Passione* una rappresentazione spregiudicata e straniante, assumendo un punto di vista scorciato e 'dal basso' in rapporto a una storia normalmente narrata da tutt'altro punto di mira e con altre modalità».

64 *Coro* «*Ecco una cosa da dimenticare*», FB. Si anche noti la paronomasia, in clausola, tra «angeli» e «angoli».

65 Il versetto che accompagna il *Coro* è: «Adhuc eo loquente, ecce turba; et qui vocabitur Iudas, unus de duodecim, antecedebat eos; et appropinquavit Iesu ut oscularetur eum (Luca 22, 47)».

66 *Coro* «*Mai, mai i nostri occhi saranno stanchi di vedere*», FB.

Caro Raboni, non mi voglio dare per più di quel che sono: io direi che questa Passione secondo San Luca sia, nel complesso, una bella cosa. Dovrei leggerla, rileggerla, pensarci e ripensarci. Io, ora, non la capisco tanto [...].

Ciò che a Lei preme mettere in luce è l'immensa distanza che corre tra la divina tragedia e i personaggi: la sua poesia pone in essere con una tecnica che si potrebbe dire cubista l'assurda e d'altra parte razionale nequizia di questi: che tutto il castello poggia su basi necessariamente vere e necessariamente false.

Dunque il risultato di questo poemetto dipendeva tutto dalla sua sapienza sull'uomo. La sua sapienza sull'uomo è di prima mano o derivata da fatti culturali? Mi pare che qui resulti che è derivata da fatti culturali.

Mi pare che non resulti nemmeno tanto bene: gli oggetti rappresentativi non riescono molto spesso a definire il peccato che si vuol colpire [...].

C'è, in fondo a questa ossessione del male radicato nell'uomo un che di giansenismo; c'è qualcosa di protestante che tenta le vie della salvezza denunciandosi e soprattutto rinunciando alla protesta.

Ma ciò vuol dire, e mi riconferma, che la sua esperienza, anche per la sua età ancora giovane, è massimamente affidata a dati culturali. So [...] che Lei ha tenuto a rispettare la narrazione evangelica. Direi, allora, che questo poemetto rappresenti già un bel punto lungo la strada di una lunga elaborazione da fare.

Non mi sono affatto sviluppato dalle difficoltà che Lei mi ha proposto con questa lettura. Io le ho accettate in pieno, e Le ho già detto che per ora il testo mi risultava difficile. Ami dunque la mia buona volontà, e mi perdoni il poco che ho saputo dirLe. Penso che Le ci vogliano dei maestri migliori di me. Ma bisognerebbe che fossero, però [...], altrettanto onesti [...]. (FB)

La risposta di Raboni, datata 27 maggio, è una preziosa dichiarazione di poetica. Il giovane accetta le osservazioni di Betocchi, condivide i dubbi sull'eccessivo intellettualismo nella costruzione dei personaggi, e tuttavia tiene a chiarire la sua posizione di autore rispetto al dubbio principale sollevato dal maestro, quello riguardante la rappresentazione del male. Di nuovo, Raboni si trova a riflettere sul problema della verità, o meglio delle molteplici verità, e su quali siano gli strumenti più adatti a trasportarle sulla pagina. A Betocchi replica:

Non vorrei mai suggerirLe un modo di leggere [...] questa *Passione*: se una poesia non parla da sola è meglio che stia davvero zitta. Quello che vorrei dirle, invece, è che il Suo modo di leggerla mi è sembrato giustissimo: e che, in sostanza, quello che speravo risultasse dalla lettura mi sembra che a Lei sia risultato. E cioè: dalle verità parziali, accanitamente parziali, dei personaggi e del coro, dalla loro tendenza a capire solo se stessi, a usare pietà solo per la propria condizione, ad avere brividi solo per i propri mali e per i propri sciagurati trionfi, io volevo che risultasse (*a contrariis*, direbbero i miei pandettisti) la solitudine destinata del Cristo, e il fatto che la passione (quella vera, non quella che nel mio titolo assolve a un'intenzione ironica) si svolge su un piano incomunicabile e parallelo a quello della storia. Non era precisamente (o non soltanto) il male che io volevo rappresentare ma la provvisorietà delle nozioni, la confusione delle opinioni, insomma il lato comico della verità. (Questa tinta grottesca deriva, io credo, dal fatto che noi sappiamo come la storia è finita: sappiamo chi era Cristo, come le Sue affermazioni rispondessero a verità ecc. Senza questa qualificazione *a posteriori*, l'intera cronaca della passione si potrebbe leggere come si legge il giornale, e l'egoismo dei protagonisti non ci commuoverebbe oltre i limiti d'uno scandalo quotidiano). Il mio procedimento è stato molto semplice: ho cercato di entrare in ciascuno dei personaggi (oppure nell'umore della folla) e di mettermi dal loro punto di

vista, cioè dal punto di vista della più totale incomprendimento del dramma di Cristo e, invece, della più tenera adesione ai loro stati d'animo personali. (Per semplicità di discorso, tralascio di parlare dell'ironizzazione di tali stati d'animo, che in fondo è una questione formale, di strumentazione: ho sentito di recente la Passione secondo S. Giovanni di Bach e ricordo di aver notato, per esempio, che il pianto delle donne era accompagnato dal flauto e il coro del Crucifige dalle trombe). Evidentemente, è a questo punto che deve aver giocato, come Lei dice, la mia insapientia umana: è chiaro che devo esser caduto in clichés rappresentativi e che la resa dei sentimenti deve avere un'aria piuttosto libresca. Mi sembra questa la cosa più grave. Invece mi sembra che fosse inevitabile una certa confusione circa l'identificazione dei peccati: io ho appunto cercato di non vedere ogni personaggio in funzione di un peccato: [...] la mia interpretazione dei personaggi non voleva essere dogmatica e condannatoria, ma anzi (almeno in un certo senso) affettuosa e complice. Così accanto ai peccati definiti, come la stanchezza di Pietro, lo snobismo dei soldati e l'arrivismo di Pilato, c'è tutta una massa di peccati innominati, oltre, si capisce, ai miei personali, che si sono infiltrati un po' dappertutto. E tutto è doppiamente confuso dal fatto che in ogni brano c'è sempre, accanto all'autodenuncia di tali peccati, un tentativo di giustificazione o, addirittura, un atteggiamento vanaglorioso.

M'accorgo che l'esegesi si sta facendo non meno confusa del testo da interpretare. Le chiedo scusa. La verità è che questa *Passione* mi sta a cuore e non so resistere alla tentazione di sostenerla un po' davanti a Lei che, sono sicuro, ci ha visto tutto quel po' di buono che ci si poteva vedere. (FB)

Nonostante le sue riserve, Betocchi spinge Raboni a inviare il testo anche a Ungaretti. L'illustre poeta promette una lettura e un parere, che però non arriverà mai.⁶⁷ Ciò che probabilmente non è ancora noto è che, alla fine di marzo del '55, su invito di Betocchi, il giovane Raboni aveva sottoposto la *Passione* a un terzo giudizio, quello di Alessandro Parronchi. Ne resta testimonianza in alcune lettere conservate presso il Fondo Alessandro Parronchi della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Nel marzo '55 Raboni scrive infatti a Parronchi per rispondere ad alcune sue richieste di chiarimento a proposito dell'articolo *Luoghi comuni sul cinema*, in uscita sulla «Chimera», e aggiunge:

Betocchi mi dice di spedirle qualche mia poesia. Certo, col più grande piacere. Fra pochi giorni avrò finito di scrivere una specie di oratorio intitolato *Passione secondo San Luca*, e gliene manderò una copia. Vedrà fino a che punto (e, ho paura con quanta avventatezza ho dilatato e deformato la mia idea del realismo...)⁶⁸.

Il 5 aprile (la missiva è senza indicazione d'anno ma è probabilmente da attribuire al '55), Raboni si trova dunque, per la prima volta, a dover difendere il proprio testo. Giusta la supposizione sull'anno, la lettera a Parronchi precede di poco quella, appena citata, a

67 La vicenda del mancato parere di Ungaretti è stata ricostruita da Daino, «*Passione secondo San Luca*», p. 328. Nel settembre del '55 Raboni riceve un biglietto di Ungaretti. «Caro Raboni – gli scrive il poeta dell'*Allegria* –, ricevo la sua *Passione*. Parto per la Sardegna, ma al mio ritorno gliene scriverò a lungo. Lavori. Il suo aff.mo Giuseppe Ungaretti» (il documento è riprodotto in *Il catalogo è questo. Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009, p. 26). Il parere, tuttavia, non arriverà mai. Nel gennaio successivo Raboni racconta a Betocchi di aver avuto da Ungaretti dei biglietti molto gentili ma, purtroppo, nessun giudizio sul manoscritto.

68 FP, lettera di Raboni del 23 marzo 1955.

Betocchi, e ne anticipa i toni e le argomentazioni. A Parronchi, che doveva aver espresso vari dubbi sul testo, in particolare sull'uso dei passi della *Vulgata*, Raboni scrive:

Capisco quello che Lei dice, e vedo che ha ragione. Quel riferirsi continuo, a tutti i costi, al testo evangelico, capisco che deve dare l'impressione di un gioco di bussolotti, o d'un partito preso. Ma il fatto è che, per me, quei riferimenti sono reali: ogni pezzo è nato proprio dalla lettura del passo che gli ho messo vicino, e proprio quando il nesso è più fragile e il distacco più assurdo e magari disgustoso, ho paura che a togliergli il sostegno di quelle parole tutto diventerebbe arbitrario e davvero insensato. Lo so che i cori non seguono né lo spirito né la lettera delle epigrafi: ma sono condizionati da esse – se non le avessero vicine svanirebbero nel niente. Quanto al senso complessivo del lavoro, credo che non ne abbia alcuno. Le confesso che la mia intenzione era appunto di cambiare continuamente il punto di vista: e se un senso ci fosse sarebbe il senso della folla dove difesa e accusa si confondono.

Per finire, mi lasci tentare un'ultima giustificazione. Lei forse si chiede perché, per impiantare questa specie di confuso processo dove tutti i testi sono contemporaneamente a carico e a scarico, io sia andato a prendere proprio la cronaca della passione. La verità è che non conosco nessun'altra vicenda così seria e irrimediabile, così veramente cruciale. Del testo di San Luca ho trattenuto soltanto la cronaca: e così Lei ha proprio ragione di dire che San Luca non c'entra. Certo, il mio atteggiamento non è strettamente religioso, anche se nel fare tutto questo ho cercato di mettere quanto ho potuto della mia fede. (FP)

Raboni chiarisce qui un punto importante: ad attirarlo, nel racconto della *Passione*, non è tanto la dimensione religiosa, quanto il potenziale narrativo, la cronaca, il peso di realtà. Molti anni dopo, nel già citato *Autoritratto* del 2003, confesserà di essere sempre stato attratto dal Vangelo in quanto «somma di tutto il *possibile* umano, oltre che naturalmente divino», «confronto continuo con quello che l'umanità e l'uomo possono significare». ⁶⁹ È l'umano, non il divino che interessa Raboni: non tanto la rappresentazione del dramma del Cristo, quanto la voce della folla, l'aspetto comico della verità, il suo scheggiarsi e moltiplicarsi in una babelica confusione di ipotesi e nozioni. A Parronchi Raboni spiega che, se un significato può essere trovato in ciò che ha scritto, questo è il «senso della folla dove difesa e accusa si confondono». Qualche riga più avanti fa nuovamente riferimento al tema, per lui cruciale, del processo. Proprio in questi mesi Raboni stava concludendo la sua tesi di laurea in Storia del diritto romano: della sua solida formazione giuridica si avvertono chiaramente gli echi in molti testi di *Gesta Romanorum* e della *Passione*, e dallo studio del diritto romano, oltre che dalle suggestioni musicali, deriva forse anche il fascino per le citazioni latine. Quello che prende vita dalla cronaca tramandata da San Luca, spiega a Parronchi, è un appello impossibile «dove tutti i testi sono contemporaneamente a carico e a scarico». In questo senso, il riferimento al testo evangelico è decisivo e non pretestuale. I riferimenti sono «reali»: le parole di Luca rappresentano per Raboni il serbatoio, il sostrato di viva realtà da cui attingere

69 TP 2014, vol. II, p. VII. Il corsivo è di Raboni.

materia per la poesia, o, detto altrimenti, il correlativo oggettivo necessario alla presa di parola. Nella lettera a Betocchi, Raboni parla di intenzioni ironiche, della volontà di rappresentare il «lato comico della verità», immedesimandosi – a costo di cadute in *cliché* e stereotipi – in ciascuno dei personaggi. Questi ultimi sono oggetto di uno sguardo, se vogliamo, doppiamente straniato e straniante, poiché – dal momento che il grande e confuso processo che viene messo in scena non consente né prevede condanne né assoluzioni – essi vengono rappresentati secondo un’ottica non di condanna o giudizio, ma, scrive Raboni, «(almeno in un certo senso) affettuosa e complice». La pietà nei confronti del male umano, la consapevolezza dell’universalità del peccato e l’ironico intenerimento verso la meschinità e la vigliaccheria, che emergono per la prima volta nei versi della *Passione*, saranno alcuni dei tratti più originali e inconfondibili della scrittura poetica del primo Raboni.

I.5 *Le poesie «post-passione»*

L’esperimento della *Passione secondo San Luca* si chiude con il silenzio di Ungaretti. Nel gennaio del ’56 Raboni sta ancora attendendo un parere che non arriverà mai. Nel frattempo, dopo un’estate di intense letture (Joyce, letto e riletto, Molière, Rimbaud) e di viaggi per mare tra Rodi, Istanbul e Atene, si è laureato (nel novembre ’55) e ha trovato un posto nell’industria (presso il cugino, titolare di un complesso industriale).⁷⁰ Il lavoro gli ha aperto una nuova finestra sulla realtà e regalato una più fresca consapevolezza del mondo, che lo libera definitivamente dalle tracce di qualsiasi libreria letteraria giovanile. Il ’56 e il ’57 sono due anni di intensa scrittura, e gli scambi con Betocchi ne conservano molte significative testimonianze. Per Raboni, ormai lavoratore a tempo pieno, la poesia è a tutti gli effetti un secondo mestiere: è la «parte dei fantasmi»,⁷¹ alla quale tuttavia dedica crescente impegno ed energie, dividendosi tra il perdurare del fascino per i temi evangelici («non riesco a chiudere il capitolo della *Passione* – mi sembra che in fondo sia quello il mio diario, il mio libro aperto al quale tornare di continuo),

70 Cfr. OP, p. LXXXVII: «Venuta meno, dopo la morte prematura del padre, l’idea della carriera accademica o nella magistratura, alla fine dell’estate del 1955 Giovanni accetta la proposta di Angelo Volpato di lavorare nell’ufficio legale dell’azienda petrolifera di famiglia, la San Quirico, svolgendo per questa mansione di procuratore e compiendo qualche viaggio in Italia e all’estero». Lascerà la San Quirico nel 1960 per impiegarsi, come consulente legale, presso l’industria tessile Lampugnani Nigri.

71 FB, lettera di Raboni del 27 novembre 1955.

confessa)⁷² e l'affacciarsi alla coscienza di nuovi, urgenti motivi. In questi mesi, Raboni non si limita alla scrittura in versi, ma comincia anche a tentare di tradurre in saggi e riflessioni critiche l'ammirazione e i debiti di riconoscenza che sente verso i poeti che ama. Tra l'estate del '56 e la successiva, abbozza il suo fondamentale saggio su Pound, che dopo vari ritardi sarà pubblicato nel 1959 su «Letteratura» con il titolo *Appunti per una lettura dei Cantos*, ed entrerà (anche se solo in parte) in *Poesia degli anni sessanta*.⁷³ Nella primavera del '56, Raboni aveva pubblicato sulla «Fiera letteraria» un articolo su Betocchi che rappresenta probabilmente il suo primo intervento sulla poesia italiana. L'anno successivo, in aprile, la «Fiera» ospita anche un suo gruppo di poesie accompagnate da una postilla di Betocchi. Sempre nel '57 lavora a un ambizioso pezzo su Brahms e sul romanzo europeo, che ben presto accantona, ma i cui materiali gli serviranno, qualche anno più tardi, per uno dei suoi primi interventi su «Aut Aut».

Nelle lettere a Betocchi, il giovane poeta continua a mettersi in discussione, a indagare e verificare le proprie motivazioni, e riversa nel dialogo col maestro i suoi dubbi ma anche le idee e le convinzioni che sta maturando. È un periodo decisivo per il consolidarsi della poetica di Raboni: lo conferma il fatto che proprio alla fine del '57 egli cominci a progettare il suo primo libro milanese, *L'insalubrità dell'aria* (che tuttavia per lungaggini editoriali vedrà la luce solo nel '63). I gruppi di poesie allegati alle lettere a Betocchi del '56 e del '57 sono quindi particolarmente interessanti. Purtroppo, lo stato lacunoso delle carte conservate a Firenze rende difficile datare con certezza alcuni testi poetici, ma il percorso della scrittura di Raboni si delinea comunque in maniera sufficientemente chiara. Con la lettera del 16 gennaio '56 (FB),⁷⁴ Raboni invia a Betocchi un gruppo di poesie: *Sonno difficile*, *Mattina di Natale*, *Congedo*, *Agli amici*, *Una coppia felice*, *Inverno*, *L'allegro invitato*, *Visita alla villa*, *Risveglio*, cui probabilmente va aggiunta anche *Il gatto con gli stivali*. Le definisce un «piccolo saggio post-passione». Tra queste, tre poesie (*Mattina di Natale*, *Congedo* e *Requiem*) saranno accolte nell'antologia *Nuovi poeti* di Ugo Fasolo, con il quale Betocchi aveva messo in contatto Raboni fin dai tempi del premio romano.⁷⁵ Per quanto riguarda la lingua e lo stile, queste poesie si collocano nella stessa direzione di apertura al parlato, al quotidiano e alla prosa inaugurata dai testi evangelici

72 FB, lettera di Raboni del 21 giugno 1956.

73 *Appunti per una lettura dei Cantos*, «Letteratura», 39-40, VII, maggio-agosto 1959 (in parte in PAS, pp. 213-215, con il titolo *Frammenti di un saggio su Pound*).

74 La lettera del 16 gennaio, senza indicazione di data né busta, è stata attribuita dal catalogatore al 1957 ma è probabilmente da retrodatare al '56 in forza dei riferimenti interni: l'attesa del parere di Ungaretti sulla *Passione* e l'accenno al nuovo lavoro nell'industria.

del *Gesta Romanorum* del '53 e confermata dalla *Passione secondo San Luca*. Vi si rintracciano alcuni nuclei tematici particolarmente significativi: quello del sogno, del rimorso, del segreto; quello dei morti accompagnato da immagini di paesaggi invernali e case in rovina; e infine gli scenari borghesi, con i loro dettagli e le loro ipocrisie. Il tema del sogno, come luogo in cui si svela la doppiezza umana e i rimorsi affiorano crudelmente alla coscienza, compare in *Sonno difficile*, che sembra raccontare una sorta di fine dell'infanzia:

Non dormirà questa notte: non certo da bambino.
Così com'è, cosparso di stampelle,
di cupole, di gabbie vegetali,
il letto non è più come una volta,
questo è sicuro.

Ogni minuto è come
un solo, lungo brivido per il ragazzo che sa
di vegliare, e dolore nel costato
al ragazzo che cresce e già nel sogno
si sforza d'esser due.⁷⁶

La poesia è nettamente bipartita in due strofe anche visivamente speculari. Nella prima, il letto, da tradizionale nido accogliente, diventa, per il ragazzo non più bambino, uno spazio malcerto, occupato dagli strumenti di una misteriosa architettura («cosparso di stampelle, / di cupole, di gabbie vegetali»). Anche la seconda strofa è simmetricamente divisa da una cesura segnata, al verso 8, dalla virgola. Non è del tutto chiaro se il ragazzo di cui si parla sia uno, o se invece i fanciulli siano due, e forse l'ambiguità è voluta. Nei versi conclusivi, si sovrappongono le immagini di Cristo («dolore nel costato») e di Giuda, al quale Raboni lega, fin dagli esordi, il motivo della doppiezza.⁷⁷ Il tema della crudeltà dei sogni, e del loro potere di amplificare e deformare le colpe e i vizi segreti

75 L'antologia *Nuovi poeti* esce nel 1958. Già nel dicembre '53, su invito di Betocchi, Raboni aveva spedito a Fasolo le poesie premiate a Roma e qualche testo più recente. Nell'Archivio di via Melzo sono conservate un paio di lettere e una cartolina di Fasolo. Nella cartolina del 29 dicembre 1953, Fasolo conferma la ricezione dei materiali, si dice entusiasta delle poesie e propone a Raboni di partecipare al volume dei *Nuovi poeti*. «Ho ricevuto il suo dattiloscritto – scrive –, ad apertura di pagina vi ho trovato ottime cose. Ora lo leggerò attentamente e le scriverò. Sono lieto d'aver avuto queste sue liriche, perché già mi promettono la gioia di incontrare un poeta» (AR). Il progetto, però, va per le lunghe a causa di problemi dell'editore Vallecchi, e verrà ripreso solo nella primavera 1957. Nell'estate successiva Raboni invia a Fasolo alcuni testi più recenti per l'antologia che vede finalmente la luce l'anno seguente.

76 *Sonno difficile*, FB.

77 In *Orazione di Giuda* (GR), una delle poesie più antiche tra quelle con tema evangelico, l'apostolo traditore sembra imprimere su ogni creatura umana il marchio e la condanna alla doppiezza: «a voi romani tendo la mano/ del perdono, perché ogni cosa sia fatta / due volte, e ogni uomo guardi con quattro occhi».

degli uomini, torna in *Congedo*, accolta nei *Nuovi poeti* nel '58 e poi nel *Gesta Romanorum* del '67:

Le parole scambiate col barbiere
credendole aride e vane, credendole fraintese
e sepolte per sempre in un orecchio peloso

ritornano: più fioche, più crudeli
girano come spettri nei miei sogni,
turbano il mio riposo. Non m'è dato correggerle, ormai,
né scacciarle dall'umida bottega.⁷⁸

Il motivo del sogno perturbante era già apparso in uno dei *Cori* della *Passione secondo San Luca*.⁷⁹ Già in queste poesie dell'inizio del '56, sembra di riconoscere qualche presagio dell'atmosfera straniata che connota gli ultimi testi delle *Case della Vetra*,⁸⁰ per esempio nell'inquietante scena di *Risveglio*:

Il ragazzo intontito dagli spari
nell'alta, lucida finestra della veloce facciata
coperta di rampicanti e ancora silenziosa
è il bersaglio più docile e sicuro
per gli ospiti acquattati fra i cespugli.

Quanti sono e cosa fanno? S'accorge dell'errore
e pensa d'aver sognato: ma nello stesso istante
già precipita volando verso il selciato dove
l'inchioda il ferro del pallottoliere.⁸¹

L'ambientazione di questo gruppo di poesie è ancora non ben precisata: alcuni testi, come *Mattina di Natale*, sembrano collocarsi in una sorta di Medioevo da presepe, fatto di figurine pittoresche («un venditore / di castagne, un soldato, un suonatore / di cornamuse, due spazzacamini»), umide botteghe come quella del barbiere di *Congedo*, e focolari attorno ai quali si raccontano ai compagni storie di caccia:

L'amara ruota del falco fucilato,
i suoi stridi se il volo si frantuma
mentre il ringhio del cane diventa verticale:
io vidi queste cose e ne fui lieto. E mi piace ricordarle
e parlarne con gli amici accanto al fuoco.⁸²

78 *Congedo*, GR.

79 *Coro* «*Mai, mai i nostri occhi saranno stanchi di vedere*», FB.

80 In particolare si veda *Figure nel parco*, CV.

81 La scena dell'adolescente che si agita, inquieto e insonne, tra il sonno e la veglia tornerà in altre poesie di Raboni. Un esempio si trova nei versi conclusivi dell'*Estate nella villa in Brianza*, datata nelle carte Betocchi «1957», pubblicata in IA e poi recuperata, con altre poesie di tema familiare, nell'autoantologia del 1988: «Erano troppe due persone invisibili: / troppe per il ragazzo che filate / le preghiere, nel buio, credendo di vegliare / lottava con i mobili di noce» (cito da ATCS).

82 *Agli amici*, FB.

Altrove cominciano invece ad affacciarsi atmosfere borghesi e lombarde, anch'esse colte nei loro lati più inquietanti, tra segreti, rimorsi e falsi ritratti di benessere. Accade nei testi legati al nucleo tematico dei morti e delle storie familiari: *Inverno*, *L'allegro invitato*, *Visita alla villa*. Nella criptica *Una coppia felice*, che sembra quasi ispirarsi a una vecchia fotografia, a un dagherrotipo ingiallito (forse appartenente a una tomba?), torna anche il motivo dell'inconsapevolezza umana, già affrontato nella *Passione*:

Perfetti – invecchiati e morti senza sapere
cosa pensa il lombrico
(l'ospite sotterraneo del giardino)
e ogni altro verme e il tarlo soffocato
nelle vene del legno
e il ridicolo tapiro né cosa sia memoria
con un soffitto basso e poca luce
come quei serbatoi di Istanbul o come
l'opus 131.⁸³

Inverno, pubblicata nell'antologia di Fasolo con il titolo di *Requiem* e nell'*Insalubrità dell'aria* con quello di *Pioggia*, è probabilmente la poesia più importante della serie. Come abbiamo già ricordato nel paragrafo dedicato a *Gesta Romanorum*, questa poesia riprende alcuni motivi già precocemente vivi nel dattiloscritto del '53: la presenza tenace e vicina dei morti, il dovere dei sopravvissuti di ascoltarne le voci, di fare i conti con loro – temi che, com'è noto, non abbandoneranno mai la poesia raboniana. *Inverno* contiene anche i primi riferimenti autobiografici rintracciabili nella produzione del poeta. La riportiamo nella versione dell'antologia di Fasolo, la più vicina (le varianti sono lievissime)⁸⁴ a quella inviata a Betocchi:

Poveri morti longobardi
sepolti come mucchi di radici
in una terra fradicia
Pensavo
alla ragazza morta di spagnola
nel '17 (e fiori freschi sulla tomba
anche quest'anno); al Crespi
ucciso dai briganti, dicono: tornava
da Milano a Saronno (ma forse fu da solo
con un colpo di carabina: è questo
che ho creduto per anni: ora non so),

al nonno di mio nonno, I. R. prefetto
devoto a Maria Teresa, ospite ancora
del suo inzuppato catasto,

83 *Una coppia felice*, FB.

84 Nel dattiloscritto inviato a Betocchi, la data della morte della ragazza, 1917, è trascritta in lettere («diciassette»), e mancano – ma si tratta forse di un refuso di battitura – le due virgole dopo «ora non so» e «catasto».

ai miei morti negli occhi,
sulle sedie di paglia, nelle mani
diafane al fuoco.

I personaggi che qui compaiono appartengono alla storia familiare del poeta: la «ragazza morta di spagnola nel diciassette» è la zia paterna, Angela Raboni; il Crespi appartiene alla famiglia della nonna paterna, Giulia Crespi; il «nonno di mio nonno» è Fulvio Maria Mariani prefetto imperialregio di Maria Teresa d'Austria.⁸⁵ Sono lontani antenati familiari, le cui storie un po' oscure non cesseranno mai di affascinare il poeta.⁸⁶ Compare in questo testo, legato alla figura dell'antenato Crespi, anche il motivo dei ricordi, che – nella poesia di Raboni – sono quasi sempre bugiardi, fasulli, ingannevoli, quasi che ciascun morto avesse qualcosa da tener nascosto, e lasciasse dietro di sé un'eredità fatta soprattutto di silenzi e di vergogne mai del tutto cancellate. Le ipocrisie borghesi sono oggetto di un amaro dileggio in *L'allegro invitato* (FB), in cui compare un'altra immagine cara a Raboni, quella della tavola, del cibo con le sue connotazioni sinistre e crudeli:

La buona cucina non è un segreto
ma un incubo, una storia per spaventare i bambini
con le sue ricette di filtri e animali scuoiati vivi
e piantine strappate appena in fiore

Ma dire queste cose
non è bon ton: la tavola è un arredo
delle persone distinte, come la comunione
del venerdì, la casa a Portofino,
l'abbonamento alla Scala. Auguriamoci soltanto
di non svegliarci pieni di rimorsi
per aver confuso la vittima o il coltello.

Si noti l'uso, straniato e ironico, di una frase fatta del linguaggio quotidiano borghese («dire queste cose / non è bon ton»): è un metodo che Raboni comincia a sperimentare, con ogni probabilità, sull'esempio di Eliot. Anche gli oggetti, emblemi dello *status* sociale, vengono portati in primo piano secondo la lezione eliotiana (difficile non pensare alle innumerevoli tazzine da tè o ai cucchiari da caffè che popolano gli interni delle poesie di *Prufrock* o di *The Waste land*). Nel finale, compare la consueta scena di risveglio angoscioso, anch'essa – se vogliamo – con significativi precedenti in Eliot.⁸⁷ Il tema della tavola verrà ripreso in una poesia dell'anno successivo, che sarà inclusa nelle

85 OP, p. 1614.

86 Si ricordi la serie *Inchiesta* in CI, ma anche il poemetto incompiuto *La parentela*, conservato nell'archivio di via Melzo, parzialmente riprodotto in *Il catalogo è questo. Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009, p. 11.

Case della Vetra col titolo di *Tovaglia*. La riportiamo nella versione pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 aprile '57, leggermente diversa da quella della raccolta del '66:

A che serve parlare con gli amici?
Solo qualcuno crede nei fantasmi,
gli altri s'arrabbiano o ridendo
si turano gli orecchi. Chi parla di galera,
di cantanti invecchiate o dimagrite. Fuori
la notte si gonfia come un gufo.
E siamo pochi, troppo pochi a patire
tanti capi d'accusa:
l'uovo, il pane, il bicchiere
posati sulla mensa
come parchi strumenti di tortura.⁸⁸

Gli oggetti posati sul tavolo compongono un'inquietante natura morta (si potrebbe ipotizzare qualche ispirazione figurativa: forse Cézanne?), che riunisce vari simboli cristologici e minacciosi.

Territorio dei morti è la campagna con le sue ville umide e in rovina. Già nel *Gesta Romanorum* del '53 compariva l'immagine della «casa dei morti»,⁸⁹ e il motivo si riaffaccia nelle poesie del gennaio '56:

Chiedono spiegazioni
per il viale già spoglio, per le rose
troppo presto sfiorite,
per tutto ch'è più triste, più selvatico,
più scolorito...

Appena lo richiudo
dietro il fragile legno che se li porta via
il cancello s'abbatte fragoroso...⁹⁰

Il gatto con gli stivali, la poesia più lunga del gruppo, è anche la più particolare, quasi un esperimento a sé, tanto da far dubitare che sia stata inviata a parte in un altro momento. Si tratta di un lungo testo, il monologo di un personaggio fiabesco – il gatto – che, in una Venezia di abbaini e ambasciatori, cerca di nascondere la propria natura felina con «forbici per le unghie» e «unguenti delle sette leghe», reggendosi «a fatica nell'imbuto /

87 *Preludes*, II: «Si rivela il mattino alla coscienza / Con odori acidi e deboli di birra, / Dalla segatura nella strada calpestata / Da impronte che s'affrettano / Ai caffè mattutini. / Con l'altre mascherate / Che riprende il tempo, / Uno pensa alle mani / Ch'ombre scure si levano / in stanze ammobiliate» (da *Poesie di T. S. Eliot*, cit. p. 35).

88 *A tavola*, «La Fiera letteraria», XII, 16, 21 aprile 1957. In CV cade il secondo verso e vengono leggermente modificati i successivi, così da far scomparire l'allusione all'ascolto delle voci degli scomparsi.

89 *Una notte in casa dei morti*, FB: «Ho visto la casa dei morti, ho visto / i muri nuovi, le tende alle finestre, / gli stipiti fioriti di muffa e di rose, / ho varcato la soglia della casa dei morti / stanotte, quando rombava il vento».

90 *Visita alla villa*, FB.

degli stivali», e cercando «di vivere su un calcolo / troppo sottile, come il fantasista / che cammina sui trampoli e s'affida / ai cenni del compare». Ancora una volta è il sogno il territorio più minaccioso, quello che rivela all'io che parla la sua vera natura e i suoi intimi desideri e deve essere esorcizzato e scongiurato:

prima che il sogno strappi la mia coda
al risucchio del vento
[...]
e nel sogno ripiombi a quattro zampe
come i ladri acrobatici e tigrati che di giorno
non guardo che attraverso l'occhialino
[...]
sognando di morire, di sputare sul muso
alla folla arguta e compita, ai critici cortesi,
alla guardia d'onore
stupidamente sull'attenti mentre rulla il tamburo.

In una lettera a Betocchi del febbraio '56, Raboni parla di «una specie di poemetto» ispirato alla poesia di Palazzeschi. Alla lettera non risultano allegati testi poetici, ma l'esperimento di «fumisteria» cui il poeta milanese fa riferimento potrebbe essere proprio *Il gatto con gli stivali*. Si tratta, ammette Raboni, di un tentativo stravagante, in cui ha cercato di mettere qualcosa di suo: «del mio – specifica –, intendo dire nel senso umano, nel senso della pena».⁹¹

I. 6 «Notizie, grumi di realtà»

Come di consueto, la lettera di Raboni a Betocchi che segue l'invio dei testi poetici del gennaio '56 è a metà tra l'autoesegesi e la giustificazione. Oggetto di discussione è, ancora una volta, l'influsso (che probabilmente Betocchi continuava a percepire come eccessivo) di Eliot e di Pound. Scrive Raboni il 14 febbraio '56:

Lei ha perfettamente ragione di dire che il mio mondo è ancora quello di Pound e di Eliot: chissà se ne uscirò mai? Io personalmente credo di no. Certo sto cercando di filtrarlo, di riviverlo (per usare una parola un po' convenzionale): ma fra me e la natura, fra me e l'infinita incertezza delle possibili forme espressive ci saranno sempre, io credo, questi esempi a farmi da intermediari. Io non avrei mai scritto poesie se non avessi conosciuto la poesia inglese e americana: è una dichiarazione che non smentirò mai, comunque mi piace scriverla perché anche Lei possa fra qualche anno, se mai dovessi dimenticarmene, ricordarmela e rinfacciarmela. (FB)

È una dichiarazione, questa, che Raboni ripeterà in effetti in moltissime occasioni. Negli anni '50, Eliot e Pound rappresentano il modello di scrittura che il giovane poeta sente

91 FB, lettera di Raboni del 14 febbraio 1956.

più affine, e in questo senso possono essere definiti la prima vera fonte della sua poesia e del suo stile: è attraverso di loro che egli si avvicina a una idea di poesia che sente come la più urgente, la più attuale. E il debito verso i due autori non si limita a questo. Andrea Cortellessa ha notato quanto sia stato importante per Raboni l'incontro con due straordinarie figure di poeti-critici:

il giovane Raboni dichiara recisamente che è all'orizzonte internazionale che occorre guardare – ove si cerchi un *sensò* della poesia meno astratto e fumoso di quanto [...] continuasse allora a proporre «un'area di derivazione più o meno strettamente crociana». Ed è nella diade Pound-Eliot che questo *sensò* viene rintracciato: soprattutto per l'associazione da parte di entrambi, alla pratica della poesia, della più appuntita (perché squisitamente «tecnica», appunto) pratica critica: in primo luogo come riscoperta e rinnovamento costante, nel *talento individuale*, della *tradizione*.⁹²

E il seguito della lettera del 14 febbraio conferma:

Noti che P. e E. sono stati per me, al di là del loro esempio personale, anche una specie di veicolo per avvicinare altre zone che io considero decisive per la formazione del mio punto di vista: attraverso Pound, il trecento italiano (compresi i cronisti); attraverso Eliot, più in particolare Dante oltre a Donne, a Shakespeare e all'insieme del gusto elisabettiano. E in tutti questi testi ho trovato una risposta alla mia tendenza a cercare nella poesia non solo stati d'animo e idee ma anche notizie: notizie come notizie o notizie come simboli (Pound e Eliot sono in questo senso i termini opposti di una gamma: dal trascendentale al trascendente, tanto per parlare difficile), ma comunque notizie, grumi di realtà da trasfigurare, sì, ma anche da tenere nel dovuto conto per quello che è il loro peso oggettivo, quotidiano (o storico, che è poi lo stesso). Capisco che quello che dico può far pensare a mire, da parte mia, decisamente realistiche: il che non è esatto perché nel tipo di poesia alla quale io tendo il realismo (inteso come rispetto del dato di fatto, come sentimento della cronaca) si unisce, in ultima analisi, alla più violenta astrazione: cosa che non accade solo in P. e in E. ma anche e oserei dire soprattutto in Dante, il quale rimane naturalmente in questo campo il modello più alto e irraggiungibile (se proprio occorresse un'esemplificazione e un modello concreto mi sembra che dovrebbe essere il canto quinto del *Purgatorio*).

Rileggo le ultime due frasi e m'accorgo d'aver scritto «quotidiano (o storico, che è poi lo stesso)». Mi rendo conto della debolezza e della contraddittorietà di una simile affermazione: ma la mantengo, anzi desidero sottolinearla perché mi sembra che dia – magari, anzi senz'altro a mio disdoro – la chiave della mia poetica: cercare la storia dove forse non c'è, nell'aneddoto, nel fatto di cronaca (ho cercato di farlo, su larga scala, nella *Passione* che lei conosce), con l'aggravante che i miei fatti di cronaca sono perlopiù inventati, preparati ad hoc e quindi invece di diventare simboli lo sono già in partenza, con quegli effetti di illogico e di arbitrario che, se ho capito bene, mi ha rimproverato anche Parronchi, a proposito della *Passione*.⁹³

In questa pagina davvero decisiva, Raboni mette a fuoco le coordinate essenziali della sua poetica: la sua vuol essere una poesia della cronaca, delle notizie, dei «grumi di realtà», fatta delle schegge di una sorta di piccola storia quotidiana, la storia delle minute e mutevoli vicende umane. Significativamente egli parla di «formazione del [...] punto di vista»: la storia degli esordi di Raboni è anche quella della ricerca di un angolo

92 Andrea Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, postfazione a POE, p. 386.

93 FB, lettera di Raboni del 14 febbraio 1956. Le sottolineature sono di Raboni.

prospettico dal quale poter pronunciare il mondo, del continuo assestamento del terreno sul quale avviene la presa di parola. Le lettere a Betocchi e Parronchi testimoniano quanto fosse essenziale per il giovane autore della *Passione* chiarire il proprio «punto di vista». «Il mio procedimento è stato molto semplice: ho cercato di entrare in ciascuno dei personaggi [...] e di mettermi *dal loro punto di vista*, cioè dal punto di vista della più totale incompienza del dramma di Cristo e, invece, della più tenera adesione ai loro stati d'animo personali», spiegava Raboni a Betocchi.⁹⁴ E a Parronchi: «le confesso che la mia intenzione era appunto di cambiare continuamente il *punto di vista*».⁹⁵ I cronisti del '300, Dante, il teatro elisabettiano, la pittura fiamminga: sono tutte suggestioni che portano Raboni a rafforzare il gusto per la rappresentazione dei personaggi marginali, per le tinte vivaci, spinte a volte fino al grottesco, per i particolari fortemente realistici, per la ricerca della storia «dove forse non c'è». Il procedimento che Raboni descrive nella lettera del 14 febbraio coincide, in sostanza, con quello del correlativo oggettivo eliotiano: oggetti e dettagli quotidiani si trasformano in simboli. Tra Eliot e Pound cominciano a precisarsi alcune differenze: in Pound, nel cui universo poetico la trascendenza è assente, i simboli rimandano genericamente a qualcosa che oltrepassa la comprensione umana («trascendentale»); in Eliot essi alludono invece a un significato sovranaturale o ulteriore («trascendente»). Il giovane poeta sembra infine afferrare ciò che nella sua poesia risulta più debole: gli aneddoti e i fatti di cronaca su cui egli costruisce i suoi testi non sono autentici bensì frutto di un'invenzione letteraria, difettano in freschezza e rendono la scrittura stanca e artificiosa, poiché non diventano simboli ma «lo sono già in partenza».

In questa lettera, Raboni torna a parlare di *realismo*, per fare però un'importante precisazione: la sua poesia vuole sì aderire alla cronaca, al dato di fatto, ma anche conservare un alto grado di «violenta astrazione», sul modello di Eliot, di Pound, ma soprattutto di Dante. Nell'epigrafe al *Gesta Romanorum* del '53, Raboni aveva già fatto riferimento al *Purgatorio* citandone il canto XXV («Secondo che ci affligon li disiri / e li altri affetti, l'ombra si figura, / E questa è la cagion di che tu ammiri»). Stavolta chiama in causa invece il V, il canto di Jacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro e Pia de' Tolomei, come modello inarrivabile di equilibrio fra realismo e astrazione metafisica. Ancora una volta il passo dantesco citato riguarda la natura delle ombre. Per narrare lo

94 FB, lettera di Raboni del 27 maggio 1955, corsivo mio.

95 FP, lettera di Raboni del 5 aprile 1955.

stupore delle anime di fronte a un vivo che cammina tra di loro, Dante poeta usa infatti uno stratagemma narrativo straordinariamente quotidiano e realistico. Il poeta-personaggio, che avendo un corpo in carne e ossa fende la luce senza venirne attraversato, genera sorpresa per la propria ombra, e Virgilio deve rispondere al *pispiagliare* degli spiriti, chiarendo e confermando la loro meraviglia. Il fascino di Raboni per i passaggi danteschi sulle ombre, e sul contrasto tra materiale e incorporeo, è confermato da altri richiami intertestuali. In una delle enigmatiche quartine inedite del primo *Gesta Romanorum*, egli cita il celebre finale del canto XXI del *Purgatorio* e i versi dell'impossibile abbraccio di Stazio a Virgilio («Ed ei surgendo: “Or puoi la quantitate / comprender dell'amor ch'a te mi scalda, / quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa salda”»),⁹⁶ mentre l'*incipit* della seconda quartina di *Dialogo notturno* richiama il primo incontro di Dante con il poeta mantovano: «Nessun passante guarda, nessuna / ombra si leva fioca a parlare».⁹⁷ Come per molti poeti della sua e delle generazioni precedenti, anche per Raboni, il filtro principale del recupero di Dante sembra essere Eliot, che aveva scelto proprio i versi del finale del canto XXI del *Purgatorio* come epigrafe per *Prufrock and Other Observations*, in ricordo dell'amico scomparso Jean Verdenal.⁹⁸

Il sogno e le ombre sono elementi che appartengono anche alla poesia di Betocchi, al quale, proprio a metà del '56, Raboni dedica un breve saggio pubblicato sulle pagine della «Fiera letteraria». Questo articolo è probabilmente il primo intervento critico di Raboni sulla poesia italiana, finora ignorato dalle bibliografie. Fa parte di un numero speciale dedicato al poeta di *Realtà vince il sogno*.⁹⁹ In polemica contro le vulgate

96 *L'Umido, che col Tempo è giustiziere...*, GR53.

97 *Dialogo notturno*, GR53. Sul dantismo di Raboni, si veda Concetta Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», II, 2002. Di Franza sottolinea come in Raboni il «dantismo [...] riesc[a] a farsi non solo lievito poetico [...], ma anche punto di riferimento, costante e mai esibito, di una scrittura che dell'adesione alla realtà ha sempre fatto indispensabile baluardo morale contro la lusinghevole autoreferenzialità dell'abbandono lirico» (ivi, p. 410). «Un “realismo” – prosegue la studiosa –, quello di Raboni, cui la parola dantesca presta ora il viatico ad un impegno civile che il consapevole rifiuto [...] di ideologie totalizzanti non basta a scalzare, ora lampi di una forza espressiva capace di oggettivare, fino alla drammatizzazione, anche fatti interiori privatissimi, come il dolore e la paura davanti alla morte. Ai quali tuttavia la stessa suggestività del verbo dantesco non nega talvolta, barlume di speranza, lo schiudersi di uno spiraglio verso una dimensione altra» (*ibidem*).

98 «*Per Jean Verdenal, 1889-1915 / mort aux Dardanelles. // la quantitate / Puote veder dell'amor che a te mi scalda / Quando dismento nostra vanitate / Trattando l'ombre come cosa salda*» (*Poesie di T. S. Eliot*, cit., p. 15).

99 Raboni, *Poeta difficile*, «La Fiera letteraria», XI, 25, 17 giugno 1956. Il saggio è trascritto nell'*Appendice* a questa tesi.

critiche, Raboni parla di Betocchi come di un poeta arduo da inquadrare e da interpretare correttamente, di «una figura isolata, fuori dal giro: un poeta difficile», che proprio la crescente popolarità rischia di confinare in etichette fuorvianti. È utile rileggere qualche paragrafo di questo articolo:

Nei giorni successivi all'assegnazione del Premio Viareggio era facile imbattersi su riviste e quotidiani in ritratti che ci facevano vedere un Betocchi familiare e delicatamente elegiaco, una specie di Pascoli che ha letto i francesi e si ricorda del Duecento. Questi ritratti piaceranno a molti, forse non dispiaceranno del tutto neanche a lui [...]: ma chi abbia veramente letto e cercato di capire (con amore, con fatica) i suoi libri non può dimenticarne, al di là della musica, la violenta integrità spirituale, l'asprezza metafisica; il clima stupefatto e quasi irrespirabile di poesia come *Sulla natura dei sogni*, *Dell'Ombra*, *Vetri*, *Domani*.¹⁰⁰

Le poesie di Betocchi citate da Raboni hanno come motivi dominanti proprio l'ombra e il sogno. In *Sulla natura dei sogni*, i «sogni notturni» sono personificati da due giovani, che l'io poetico vanamente insegue, dopo averli fuggevolmente intravisti alle prime luci del risveglio del mondo:

Son essi i miei sogni, essi
i miei veri sogni notturni
che invano insegue, desti
gli occhi già in sonno taciturni.

In *Dell'ombra*, nell'«ombra d'un'albatrella» della brughiera il poeta ravvisa, «fra tante ombre che vanno / continuamente, all'ombra eterna, / e copron la terra d'inganno», un'«ombra ferma», una «mite apparenza» di un'altra dimensione. In *Vetri* le nuvole oltre la finestra diventano «correnti prati», poi «lenti sogni», e ancora «fuggitivi armenti», e infine conducono lo sguardo al cielo dove «con la nuvola [...] / va la volontà d'Iddio», in un continuo e progressivo trascolorare dal terreno al metafisico. *Domani*, poesia che conclude la raccolta *Realtà vince il sogno*, è invece una prefigurazione della vita ultraterrena, del modo in cui gli uomini, ormai «lontani» dal mondo, ormai «profondamente vivi», lo guarderanno a distanza:

appena un persuasivo candore
vedremo, delle montagne,
come le vene d'erba,

e il mare, dentro nullo colore,
come un vago occhio che piagne,
come una gemma acerba.¹⁰¹

100 Raboni, *Poeta difficile*, cit., p. 4.

101 Cito da Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, a cura di Luigina Stefani, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996.

In molti suoi scritti su Betocchi Raboni insisterà sullo speciale realismo del poeta fiorentino: un «realismo metafisico»¹⁰² che, per citare ancora una volta il canto XXV del *Purgatorio*, sembra davvero conservare la capacità di trattare le «ombre» come se fossero «cosa salda». Anche per Raboni il realismo, tante volte evocato nelle lettere giovanili, deve essere corretto dalla «più violenta astrazione», ma l'ago della bilancia pende ormai con certezza dalla parte della realtà. Forse non sarà casuale che egli utilizzi per Betocchi lo stesso aggettivo, parlando di una «violenta integrità spirituale». Non è da escludere che Raboni, in questi mesi, stia tentando di conservare e di rendere ancora fruttuosi gli strumenti poetici, offertigli dal suo maestro fiorentino, certo per stima e per riconoscenza ma, forse, anche come contrappeso alle ingombranti voci di Eliot e Pound. Come vedremo, sarà infine una raccolta del '59, *Il vetturale di Cosenza*, che Raboni giudicherà decisiva, a consentirgli di includere senza incertezze anche Betocchi nella genealogia poetica che va costruendosi: nel segno, tuttavia, non più dell'astrazione metafisica ma della riconquista dell'oggetto e del definitivo prevalere, sul sogno, della realtà.

I.7 *Oggetti come simboli*

Nell'estate del '56 Raboni comincia a lavorare a un saggio sui *Cantos* di Ezra Pound. Si tratta di uno scritto che lo coinvolge profondamente: parlandone a Betocchi lo definisce «prevalentemente psicologico e magari autobiografico»,¹⁰³ cosciente che in quelle righe metterà in gioco non solo il suo modo di leggere Pound ma la sua stessa idea di poesia. L'elaborazione di questo testo è molto lunga; Raboni invia a Betocchi un primo abbozzo del saggio solo nell'estate del '57, e la pubblicazione arriva infine due anni più tardi, nel 1959. Nel frattempo, anche sul tavolo del poeta il lavoro ferve, e Betocchi riceve, a cadenze piuttosto regolari, i prodotti del cantiere sotterraneo del giovane amico. Il 19 marzo '57 Raboni gli spedisce un gruppo di ben diciannove testi:

102 Così, ad esempio, nella *Prefazione* a Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, cit., p. VIII (ora in POE, pp. 79-80): «Capire la profonda veridicità, la natura essenzialmente, intimamente realistica del Betocchi estatico e visionario delle prime raccolte è indispensabile per seguire il filo della coerenza evolutiva che lo lega al Betocchi narrativo e gnomico degli anni Cinquanta [...] e, più avanti, al Betocchi disperatamente, potentemente diaristico e introspettivo dell'ultima stagione; ma serve anche, intanto, ad ascoltarne compiutamente il suono, a coglierne sino in fondo tutte le vibrazioni e implicazioni armoniche».

103 FB, lettera del 13 agosto 1956.

Autunno in campagna, inverno in città; Si vieillesse savait; Scherzo; Preghiera particolare; Testimoni; Requiem lombardo; A tavola; Alba; Portale; Dal crepuscolo all'alba; L'invito; Con gli idoli; Dispari; Martedì; Radio; Orpheus; Cherubinus quidam; Lettera al Castello e Ballata. Betocchi ne sceglierà sette che saranno pubblicati, con una sua nota introduttiva, sulla «Fiera letteraria» del 21 aprile 1957. Si tratta di poesie piuttosto vicine a quelle, appena analizzate, del gennaio '56. Torna il tema della campagna come luogo dei ricordi e delle memorie del passato; riappare la casa, simbolo di un benessere ormai tramontato:

Siamo stati fra gli ultimi a tornare:
anche il giorno dei morti si sta bene in campagna
se non attacca a piovere. E l'autunno è sembrato
così dolce quest'anno, nella casa
coperta d'ipoteche e già venduta
al fornaio di buon cuore. La ghiaia che sprofonda
nel viale – la campana suonerà
quattro volte ancora, cinque? Quel che importa è partire
a stagione finita, con la nebbia,
rimandando il dolore a primavera.¹⁰⁴

L'inverno, che in questo testo segna una sospensione del dolore, in *Requiem lombardo* diventa invece una prigione, che intrappola nel mondo terreno i morti, senza che l'io riesca a liberarli:

Tu sai com'è gennaio qui da noi: ricordi
che certe volte ogni cosa diventa
più stretta di un grumo di terra, d'una pietra,
più stretta d'una croce. Così, credo,
non serve che ti dica di pregare
per i morti. Nessuno più di loro
è preso senza scampo in questa trappola
di corda grossa e corteccia
che le mani gelate non riescono a slegare.¹⁰⁵

In altri componimenti riaffiorano i riferimenti evangelici cari all'autore. *Preghiera particolare* riprende il tema della folla dei peccatori, centrale nella *Passione secondo San Luca*. L'io scrivente, che nella *Passione* aveva tentato di farsi colpevolmente «complice» dei personaggi che assistevano alla morte di Cristo, giunge qui a manifestare apertamente il desiderio oscuro di confondersi una volta per tutte nella massa dei colpevoli. Lo stesso nome dell'autore – ed è notevole il gioco onomastico, poiché si tratta della prima, e probabilmente ultima, volta che Raboni cita sé stesso – si confonde tra le righe del testo evangelico.¹⁰⁶

104 *Autunno in campagna, inverno in città*, PDO.

105 Si cita la versione pubblicata sulla «Fiera letteraria» (XII, 16, 21 aprile 1957, p. 4). La poesia, con il titolo *Requiem per compleanno*, si legge ora in GR.

È il mio sogno più cupo: sparire nella folla
dei peccatori, fitta e silenziosa
come una migrazione di sardine.
E so che dopo più nessuno
potrà tirarmi fuori, né sapere
qual è il mio nome.
Signore, il mio nome
è la parola della Maddalena
in San Giovanni 20,16. Se vuoi
ricordalo, per poco
che lo meriti il cuore.¹⁰⁷

Il tema della folla torna anche in *Portale* (CV), direttamente ispirata alla facciata della basilica di San Zeno a Verona, che Raboni ammirava moltissimo e che ha spesso indicato tra le fonti della propria passione per le storie bibliche.¹⁰⁸ Ancora una volta a colpire la fantasia del poeta sono le raffigurazioni di scene corali con personaggi grotteschi e geometrie inquietanti:

Difficile dire
quante spade, quante lance, quanti elmi di cuoio
su profili romani,
quanti fabbri e pescatori col cappelluccio a cono
e le orecchie puntute,
quante facce di porco e di drago, quanti piedi
con cinque dita

e ruote e focacce sbilenche e proiezioni
di tavole imbandite

nella ressa, nel fuoco, nella gioia
della neve che approssima, del vino
bevuto in gioventù,
della folla irta e viva, di un'intera nazione
che pesca caccia ecc. e prepara
l'acre festa sul legno.

Alba evoca invece una tortura senza fine (e forse una resurrezione impossibile). La riportiamo nella sua prima versione:

Ormai fa giorno. Non basta
sedere gravemente sulla sedia di paglia
vestito di canna e di sangue
ascoltando le ingiurie dei soldati, ospitando nel fianco
l'orma sintetica della lancia. L'alba vera sarà
avere il braccio lontano dalla spalla,

106 Il passo evangelico citato nella poesia recita: «Gesù le disse: “Maria!”. Ella si voltò e gli disse in ebraico: “Rabbuni” – che significa “Maestro!”» (cito dalla traduzione della Cei del 2008).

107 *Pregliera particolare*, PA.

108 La poesia è stata accostata alla *Triumphal March* della prima sezione di *Coriolan* di Eliot. Si veda a questo proposito Luca Daino, *Raboni e il modernismo anglosassone*, in *Per ricordare Giovanni Raboni*, «l'immaginazione», XXXI, 289, settembre-ottobre 2015, p. 19, che riprende uno spunto di Guido Mazzoni (Idem, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX 43-44, giugno-dicembre 1992, p. 272n).

l'unghia sparsa dal dito,
una mano di calce sopra il cuore.¹⁰⁹

Come in *Meditazione nell'orto*, la storia della Passione è presentata come un racconto già scritto, come il racconto per eccellenza: un dramma che viene rimesso costantemente in scena in luoghi e tempi diversi. L'io scrivente (nei panni di una sorta di narratore esterno) sa già quello che deve accadere «perché tutto si compia» e lo predice, dando al tempo stesso l'idea della durata della tortura di Cristo e quella dell'infinità possibilità che essa si ripeta.¹¹⁰ La «sedia di paglia» è un dettaglio ricorrente in altre poesie del primo Raboni: le «sedie / di paglia ortogonali» fanno parte dello scenario di *Notizia* (CV), ma soprattutto il sedile di paglia appartiene ai morti sia in *Inverno* («Pensavo [...] ai miei morti negli occhi, / sulle sedie di paglia») sia in un altro testo inedito dell'anno successivo, il '58, intitolato *Le conseguenze della nebbia* («do sgabello di paglia per i morti»). I tre versi finali evocano una sorta di scena del delitto. L'alba non è soltanto il momento del ritorno della luce, ma anche il segno che i fatti sono compiuti, e i misfatti palesi o occultati. In *Dal crepuscolo all'alba*, a un tu non bene precisato viene rivolto l'invito a raccontare «prima della campana, molto prima dell'alba, / prima che il coltello si sfilò dal costato / e voli luccicando verso il forno operoso» (GR). Torna, in questo gruppo di poesie, anche il tema del segreto, delle parole da seppellire in «orecchi avidi e timorati, cuori / pronti a soffrire quest'altro segreto [...]. O a bisbigliarlo / più tardi, in fin di vita, nell'orecchio peloso / del confessore».¹¹¹ Raboni continua a sperimentare la tecnica eliotiana dell'anacronismo: in *Radio* (FB) San Gerolamo parla da una «piattaforma di roccia / popolata d'antenne». L'inedita *Orpheus* è una sorta di dantesca discesa agli Inferi:

Ma poi, discesi ai piedi della scala,
cosa importa di che fossero i gradini,
se di legno pietra corda o fuoco?
Lo so: c'è puzza di sigari, e gran ceffi
coi colli inamidati. Ma qui il viaggio
è finito. Qui s'incontrano le ombre
che conosco e ho meditate parole
da dire. Chi vuol scender più in fondo
dovrà lasciarmi.

109 *Alba*, FB. La poesia si legge ora in GR, con lievi modifiche.

110 In *Rappresentazione della Croce*, il dramma sui Vangeli che Raboni pubblica nel 2000, rispolverando a quasi cinquant'anni di distanza il nucleo ispiratore delle proprie poesie giovanili, il personaggio di Giuda esprimerà il desiderio, impossibile, che qualcosa nella storia già scritta possa ancora cambiare: «[...] in un punto infinitesimo / della germinazione del delitto / qualcosa, chissà, potrebbe ancora incepparsi... / Che assurdità! Quello che è scritto è scritto, / anzi, pensando a chi mi sta a sentire: / quello che è letto è letto. / Ma lasciatemi ancora per un poco / la transitoria, illusoria dolcezza / di non averlo fatto» (5. *Giuda*, RC).

111 *Testimoni*, GR. «Peloso» era anche l'orecchio del barbiere di *Congedo*, GR.

Il titolo richiama il mitologico viaggio nell'oltretomba, ma quello in cui il poeta sosta è un aldilà tutto terreno, quasi grottesco, che richiama alla memoria le latterie e i bar del *Passaggio d'Enea* di Giorgio Caproni, altro grande lettore di Eliot.¹¹² «Ma poi [...] cosa importa», «Lo so», «qui»: le movenze colloquiali, i deitici sono tratti ormai inconfondibili dello stile raboniano.

Di fronte a queste poesie si ha spesso l'impressione di una complessa intertestualità sotterranea, difficile da decifrare. Qualche chiave di interpretazione potrebbe forse essere cercata nei dettagli degli olii fiamminghi (Hans Memling, ma forse anche i Brueghel), che affascinavano il giovane Raboni proprio per il cupo ma nitidissimo affollarsi di simboli e figurine sullo sfondo. Memling, in particolare, autore tra l'altro di una celebre *Passione* conservata alla Galleria Sabauda di Torino, viene citato in una delle poesie del *Gesta Romanorum* del '53.¹¹³ Il nome del pittore è forse suggerito proprio dall'amore per Pound che lo menziona nel canto XLV («Usura contagia cancrena all'azzurro, al cremisi nega fiorami / Non trova smeraldo il suo Memling»)¹¹⁴. Spesso, nei versi di Raboni, affiorano brandelli di racconti, allusioni a storie, forse a leggende, fitte di dettagli che restano enigmatici. Il mondo poetico del primo Raboni è (poundianamente ed eliotianamente) affollato di oggetti, di personaggi solo apparentemente banali e insignificanti. Talvolta c'è una vera e propria predilezione per l'elenco e l'accumulo di luoghi e oggetti: «finestre, sottoporteghi, scale» (*Testimoni*, GR); «l'uovo, il pane, il bicchiere» (*Tovaglia*, CV); «spade, [...] lance, [...] elmi di cuoio», «fabbri e pescatori [...] facce di porco e di drago [...] e ruote e focacce sbilenche e proiezioni / di tavole imbandite» (*Portale*, CV). E ancora, nelle poesie inedite: «slitte, [...] cani e sonagliere / e nei vicoli il cuoio dei grembiuli / dei ciabattini» (*L'invito*, FB); «un covo di bisbigli, di camicie inamidate / sopra teneri cuori, / di scapole e sorrisi / cosparsi di lentiggini, / di capezzoli verde-rosa» (*Cherubinus quidam*, FB). Altre volte, in una sorta di *zoom* cinematografico, emerge un unico oggetto, un particolare fortemente emblematico, come la già ricordata «sedia di paglia» di *Alba* (GR) o «il coltello» che vola nei versi di *Dal crepuscolo all'alba*, nella stessa raccolta. Ci sono luoghi ricorrenti come le

112 La prima edizione della raccolta di Giorgio Caproni è stampata a Firenze da Vallecchi nel 1956.

113 *Sono lievi le forme...*, GR53.

114 Raboni poteva leggere il canto XLV nell'antologia *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, a cura di Carlo Izzo, pubblicata da Guanda nella collana della Fenice nel 1949, e poi ristampata varie volte (si cita dall'edizione del '49).

scale e il «letto» in cui si agitano gli incubi dei fanciulli.¹¹⁵ Il dettato poetico accoglie con naturalezza osservazioni fortemente realistiche: «c'è puzza di sigari» (*Orpheus*, FB); e spesso l'astratto e l'immateriale vengono accostati al concreto, il quotidiano al simbolo. In *Requiem per compleanno* (GR) «ogni cosa diventa / più stretta di un grumo di terra, d'una pietra, / più stretta d'una croce»; l'inedita *Cherubinus quidam* affianca i «bisbigli» alle «camicie inamidate»; in *Lettera al castello*, anch'essa inedita, si mescolano «sputi, schiaffi, mancamenti di fede, / brindisi col vino». Spesso il poeta sembra divertirsi a giocare su contrasti stridenti: «galera, [...] cantanti invecchiate» (*Tovaglia*, CV); «discorsi tenebrosi di morti e di dentiere» (*L'invito*, FB). Gli oggetti appaiono il più delle volte «parchi strumenti di tortura»,¹¹⁶ correlativi oggettivi di segrete inquietudini, ipocrisie, oscuri sensi di colpa.

1.8 L'abbozzo su Pound

Il saggio dedicato ai *Cantos* di Ezra Pound è decisivo per Raboni. Si potrebbe definirlo una sorta di lunga autoanalisi letteraria: non soltanto il poeta vi fa i conti con la paternità ingombrante di Pound (e inevitabilmente anche di Eliot), ma – proprio attraverso Pound (e Eliot) – cerca di mettere a fuoco le urgenze e i compiti di quella che anni dopo chiamerà la «poesia che si fa», la nuova poesia che vede nascere e a cui si sente vicino. Nella prima versione, inviata a Betocchi già nel giugno '57, il saggio comincia con un invito piuttosto perentorio, quasi un *ultimatum* al lettore. Chi affronta l'opera poundiana, esordisce il giovane critico, deve credere nella «poeticità della sua poesia», ovvero disporsi ad accettare che «una pagina, una qualunque pagina dei *Cantos* è una poesia», che «fra Pound e il lettore avviene un contatto positivo, una vera e propria comunicazione» e che «la comunicazione [...], se avviene, avviene per immagini, sul piano della poesia».¹¹⁷ Raboni definisce i *Cantos* un «poema», la cui verità «non ha che un unico fronte, quello della violenza espressiva». Proprio al «poema» come esempio di

115 Il particolare del letto ricorre almeno in tre poesie inedite di questo periodo: *Con gli idoli*, *Cherubinus quidam* e *Lettera al castello* (FB).

116 *Tovaglia*, CV.

117 La prima versione del saggio, conservata in FB, è allegata alla lettera di Raboni a Betocchi del 9 giugno 1957. In questo paragrafo, salvo diversa indicazione, si citerà direttamente dall'abbozzo di FB. La versione definitiva del contributo esce su «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, con il titolo *Appunti per una lettura dei Cantos* (la si trova trascritta nell'*Appendice* alla tesi).

«realità verificata e miracolosamente pronunciata» egli aveva dedicato il suo primo tentativo di riflessione critica, l'abbozzo *Del poema*; di «violenta astrazione» aveva parlato invece nell'importante lettera a Betocchi del 14 febbraio '56. Il saggio è, nella sua prima versione, leggermente diverso da quello che uscirà poi a stampa su «Letteratura» nel 1959. Se vogliamo, la prima stesura è, in parecchi punti, ancora più chiara ed esplicativa:

1. Un discorso su un poeta è sempre un discorso per iniziati: iniziati vorrà dire, per questa volta, che credono nell'esistenza di quel poeta, che riconoscono, con un atto di fede necessario quanto insondabile, la poeticità della sua poesia. Chi non condivide, al riguardo dei *Cantos*, questa certezza, è meglio che ci lasci subito al nostro destino. Non avrebbero alcun valore, per lui, i dati della nostra esperienza: grazie ai quali il nostro animo di fronte a una pagina dei *Cantos* è quello di chi legge una poesia e non, diciamo, una scheda di appunti mnemonici o di esercitazioni criptografiche.

Accettare questo dogma – una pagina, una qualunque pagina dei *Cantos* è una poesia – è come riconoscere che la scrittura dei *Cantos* è leggibile, che fra Pound e il lettore avviene un contatto positivo, una vera e propria comunicazione. Dato che nessun altro senso o valore è seriamente attribuibile ai *Cantos*, la comunicazione di ciò che vi si dice, se avviene, avviene per immagini, sul piano della poesia.

[...]

2. Abbiamo detto che i *Cantos* sono un'opera di poesia, che loro strumento di comunicazione è quello proprio della poesia, il processo di immagini. Abbiamo fissato così la condizione (indispensabile e indimostrabile insieme) del discorso sui *Cantos*. Ma dicendo «processo di immagini» siamo, di colpo, nel centro delle nostre intenzioni. Perché sia il senso finale che la grande novità espressiva dei *Cantos* vanno cercate, a nostro avviso, appunto in questa direzione: nella strana vastità di quel processo. La volontà poetica di Pound sembra non essersi posta, nei *Cantos*, altri limiti che non siano i confini stessi della conoscenza pratica: e tendere strenuamente a una redenzione del reale basata sull'annullamento del punto di vista lirico, sulla pronuncia totale, sull'esercizio violento e incontrollato della memoria.

Raboni riprende, approfondendole notevolmente, le precoci annotazioni su lirica e poema del dattiloscritto del '54. Le lettere a Betocchi e a Parronchi, coeve all'esperimento della *Passione*, hanno rivelato quanto per lui fosse decisiva la questione del punto di vista, sempre straniato, distorto, sempre altro rispetto a quello dell'io scrivente.¹¹⁸ Pound gli offre ora l'esempio di un totale «annullamento del punto di vista lirico», del definitivo rifiuto della pronuncia lirica del mondo. La poesia di Pound – che, come ogni poesia, è per Raboni, eliotianamente, un «processo di immagini»¹¹⁹ – vive negli oggetti e passa, non può non passare attraverso gli «oggetti della vista e della

118 Nella versione pubblicata su «Letteratura», Raboni scriverà: «Fin dalle prime pagine il lettore dei *Cantos* capisce che non può contare su uno degli strumenti più efficaci per la conoscenza di un poeta. L'individuazione dell'oggetto rappresentato, della parte di realtà che il poeta ha coinvolto nella rappresentazione» (*Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., p. 52).

119 Cfr. Paci, *Verità ed esistenza*, cit., p. 92: «Da Pound Eliot eredita il senso della logica delle visioni, ma la visione diventa fede nell'immagine come purificazione e come scoperta di una nuova realtà. L'immagine è la concretezza della verità e del sogno, della coscienza e dell'inconscio: è l'elemento primo di ogni esperienza spirituale, di ogni cultura, di ogni comunicazione, di ogni religione».

memoria». Essi rappresentano, però, un universo magmatico, scomposto, all'interno del quale non è possibile stabilire alcuna gerarchia estetica: vano e inutile è reputato cercare di distinguere «i cantabili dai non cantabili, i ridicibili dai non ridicibili». Nei *Cantos*, nemmeno alla memoria (e si gioca qui la distanza da Proust che su questo tema è chiamato in causa come imprescindibile termine di confronto) è consentito imporre un'organizzazione al «flusso», a «quell'incredibile succedersi di ricordi, di epigrammi, di restituzioni fonografiche o spiritiche» che, come la vita, è «incoerente, ansioso, ansiosamente trascinato» verso una morte senza scampo e senza possibile redenzione. Proprio per questo ai lettori, ormai abituati alla nozione proustiana di memoria (la memoria come capacità di salvare e riscattare alcuni oggetti sottraendoli al flusso del tempo), l'esperienza di Pound riesce così ardua da accettare. Pound offre un esempio limite di trascrizione integrale della realtà, tanto decisivo quanto – ammette Raboni – oscuro e impraticabile, irripetibile da altri «senza cadere nella leggerezza e nell'arbitrio di una scrittura automatica, o nel grottesco di un *pastiche* linguistico senza drammaticità né peso». L'oscurità della forma è intimamente connessa a quella del contenuto; e i *Cantos* restano un terreno accidentato: «così com'è difficilmente praticabile, o solo a pena di follia, l'interrezza, l'intatta sfericità del reale». Entra dunque in gioco la decisiva mediazione di Eliot, cui sembra toccare in sorte il compito di districare dal groviglio del contenuto la forma, la tecnica espressiva, per potersene appropriare, per poterla usare, e farla usare da altri, come strumento di rappresentazione. Spiegherà Raboni su «Letteratura»:

Il fatto è che l'influenza di Pound si è esercitata quasi esclusivamente attraverso la mediazione eliotiana: e il rapporto Eliot-Pound sta proprio ad esprimere la chiarificazione tematica, l'individuazione delle possibilità e dei pregi di un linguaggio del quale non si condivide la direzione. L'appropriamento da parte di Eliot di tanta tecnica poundiana (le citazioni, la fuga a più voci, le sostituzioni e gli scambi di personaggi, la simultaneità di epoche luoghi e persone lontanissimi, ecc. ecc.) mette in luce, più ancora che l'affinità stilistica, la larga lontananza spirituale dei due poeti. Tutto ciò che in Pound si manifesta come confusione, senso dell'indistinto e della morte e grandiosa coralità naturale, diventa in Eliot tematica morale e metafisica, visione critica della storia, saggismo ad alto livello: persino il caratteristico disordine, il tumultuoso accavallarsi di aforismi e di presenze che è un aspetto così peculiare ed eccitante (e gratuito) dei *Cantos*, lo ritroviamo volto, in *The waste land*, a rappresentare finalisticamente, con spietata lucidità, una condizione morale collettiva, storicamente rilevante e rappresentabile.

È grazie a questo *medium*, «attraverso l'individuazione delle loro possibilità strumentali e il loro impiego in senso strettamente funzionale», che le novità tecniche del linguaggio poundiano diventano assimilabili e ripetibili, che si rivelano «un termine spontaneo di integrazione, un autentico fatto di cultura», in grado di agire non solo sulla vicina poesia

anglosassone ma anche in «una cultura poetica non troppo disponibile come quella italiana». Raboni mette a fuoco, con sorprendente chiarezza, i termini e la portata del debito della poesia italiana (che è anche, e soprattutto, la sua poesia) verso Eliot e Pound:

Certo, la tendenza [...] verso una poesia di fatti e di personaggi, verso una specie di nuovissima epica, ironicamente adattata su aspetti anche banali, tragicamente incolori, dell'esistenza; certo il sentimento di reazione, non davvero ai mirabili risultati, ma alla strenua purezza d'intenzioni di molta lirica europea; certo l'affermarsi, anche in ambienti poetici dalle tradizioni metriche estremamente radicate, di ritmi meno puntuali, più pronti a rompersi in forme parlate, discorsive o dialogiche, e ad accogliere, conglobandoli in una stessa misura, puri dati mnemonici e riferimenti culturali: tutto questo, e altro ancora, non sarebbe molto agevole spiegare se non risalissimo, attraverso Eliot, alla linea stilistica poundiana, a tante figure espressive compiutamente affermate (o riaffermate) per la prima volta nei *Cantos*.

Non diciamo che quella sia l'unica fonte, la chiave di volta della situazione: le radici di una così forte dilatazione del linguaggio poetico sono certo numerosissime e per elencarne solo qualcuna dovremmo probabilmente invadere altri campi, come quello del romanzo (per risalire, attraverso l'*Ulysses*, forse fino al Flaubert di *Bouvard e Pécuchet*). Ma in questo intrico di derivazioni e di forze la linea poundiana gioca, ripetiamo, un ruolo assolutamente insostituibile: per nostro conto noi non sapremmo fare un altro nome (insieme, si capisce, indissolubilmente insieme a quello di Eliot) che desse di scatto e con altrettanta energia il senso di una direzione, il colore di un'epoca.

Su queste pagine poundiane Raboni lavora molto a lungo, precisando e approfondendo, anche su suggerimento di Betocchi,¹²⁰ che lo invita – per esempio – ad aggiungere riferimenti a Browning e Whitman.

Varie parti dell'abbozzo del '57 mostrano traccia di postille e sottolineature di Betocchi che, a margine di molti paragrafi, annota appunti come «Whitman?» o «non è molto Whitman tutto ciò?». Raboni raccoglie i suggerimenti del poeta fiorentino: gli spiega però che conosce poco Browning e, quanto a Whitman, che lo percepisce molto distante da Pound.¹²¹ Certo, ammette Raboni nella seconda stesura del saggio, se si

120 Betocchi gli contesta, per esempio, l'uso del termine «poeticità». Cfr. FB, lettera di Raboni del 1 luglio 1957: «Ha mille volte ragione: “poeticità” è un termine che a rileggerlo mi pare, senz'ombra di dubbio, equivoco e debole. Io volevo dire esistenza di quella data poesia: anzi cancello subito “poeticità” e ci metto “esistenza”. (Sia un termine che l'altro, si capisce, sottintendono, nel contesto della mia affermazione, un pensiero che non mi sento in grado di esporre: ma al quale all'incirca potrebbe accennarsi dicendo che la radice di qualsiasi percezione estetica è squisitamente emozionale, non razionale né facilmente razionalizzabile)».

121 FB, lettera di Raboni del 1 luglio 1957: «riflettendo, nel caso di Whitman, si tratterà [...] soprattutto di opposizione. Perché l'infinità di oggetti della sua poesia presuppone sempre, mi sembra, come una specie di (fastidioso) basso continuo, l'intento di sottolineare il senso panico, naturalistico ecc. ecc. oppure umanitaristico, sociale ecc., della cosa: insomma io ci vedo sempre un'intenzione scoperta, in questa larghezza di visuale: non è, come nel caso di P., un'autentica incapacità di discernere (una vocazione a non discernere), una disperazione, una rivolta del cuore contro l'elettività dell'atto poetico. Io non voglio certo male a W.: ma rispetto a quello di P., il suo punto di vista poetico mi fa l'effetto di una civile incisione romantica raffrontata ad un disastro di natura, a, poniamo, una vera e propria frana, con tanto di sassi in testa».

considerano la «molteplicità (con tendenza alla totalità) degli oggetti investiti dalla rappresentazione» e il tentativo di pronunciare «un'esperienza senza limiti», è facile avvertire una vicinanza di Pound al Whitman di *Leaves of grass*. Tuttavia, tra i due poeti, c'è una differenza profonda:

Già sul piano puramente espressivo è evidente in Whitman la volontà di includere l'intera esperienza nella zona del canto, di vincere l'attrito delle cose con la forza dinamica dell'esclamazione, con una continua tensione lirica in cui gli oggetti superino se stessi e rimangano, per così dire, in sospensione dentro lo scorrere costantemente alto e impetuoso della musica: dunque non un sovvertimento del linguaggio lirico, ma l'ardito sconfinamento di esso al di fuori dei soliti inventari [...]; cambia, o meglio si allarga il criterio di scelta del materiale, ma non cambiano i termini della restituzione poetica di questo materiale, non cambia la fondamentale condizione espressiva. Mentre nei *Cantos* sono proprio i termini della resa ad essere sovvertiti: gli oggetti vengono accolti e per così dire cristallizzati in tutta la loro resistenza e insuperabilità, la condizione cercata non è quella della trasfigurazione lirica (del canto che supera, non importa se per annullarla o, come in Whitman per esaltarla, la complessità dei dati esistenziali), ma quella risultante da una trascrizione senza riserve, la cui validità espressiva è in relazione con il punto assoluto raggiunto dalla fedeltà ai dati e dunque, in ultima analisi, con la complessità e oscurità stessa del risultato. La voce si sovrappone alla realtà con un'estrema coincidenza d'inventario e il variare di quella rispetto a questa, la rilevanza estetica della prima in confronto all'indifferente esistere della seconda, derivano da una pura immanenza, dalla virtù veramente interna e misteriosa della pronuncia.¹²²

Nella versione pubblicata su «Letteratura» (ma spedita in lettura a Bonsanti già nel '58), Raboni aggiunge anche un paragrafo interessante sull'oscurità poundiana. Diversamente da quanto accade in uno scrittore come Joyce, scrive, l'oscurità di Pound non è intenzionale ma «pratica, *a posteriori*», nata dall'incapacità di imporre un qualsiasi ordine (persino quello del caos o del flusso, come accade nel joyciano monologo di Molly Bloom) alle cose.¹²³ Tuttavia, le immagini, gli oggetti della poesia di Pound tendono «verso una coerenza e un significato raramente raggiunti ma, per così dire, negativamente (drammaticamente) presenti». Raboni paragona lo «spasimo che interviene nel cuore del poeta a dissociare le immagini e a restituirle crudelmente nella loro solitudine» ai ritratti e alle figure di Picasso «in cui la spaventosa crisi, l'atroce rivolta spirituale del personaggio dipinto impediscono alle sue membra di comporsi nell'ordine naturale, alle sue orecchie, al suo naso, di situarsi nel rispetto delle fattezze umane». ¹²⁴ Un'ulteriore precisazione riguarda Eliot, di cui Raboni, nella seconda stesura del saggio, cita esplicitamente la teoria del correlativo oggettivo:

122 *Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., pp. 54-55.

123 Ivi, p. 53.

124 Ivi, p. 54. È un riferimento significativo: Picasso, cui nel '53 fu dedicata a Milano un'importante esposizione, sarà citato anche nella poesia *Notizia*, di poco successiva.

le idee di Eliot sulla propria poesia sono di una straordinaria eloquenza: personaggi, aneddoti, ambienti, non andranno intesi come immagini paghe di esistere, di continuare ad affermarsi nella deriva della memoria, ma come modi di validità di qualcos'altro: correlativi oggettivi.¹²⁵

In Eliot, come in Pound, al centro della rappresentazione poetica sta l'immagine, ma per Eliot questa immagine diventa un correlativo che rinvia a «qualcos'altro». Raboni doveva aver meditato a lungo i saggi di poetica di Eliot: nella sua biblioteca è ancora conservata una copia dell'edizione Bompiani del 1947 dei *Saggi elisabettiani*, che, nel capitolo *Amleto*, contengono proprio una delle prime enunciazioni della nota teoria:

Il solo modo d'esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un «correlativo oggettivo»; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena d'eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensoria, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione.¹²⁶

Il correlativo oggettivo eliotiano si rivela un prezioso antidoto all'effusione lirica, uno strumento per governare il *mare magnum* della realtà e delle possibilità poetiche che si spalancano una volta rotto l'involucro del codice ermetico.

Nell'abbozzo del '56 Raboni parla della nascita di una «nuovissima epica, ironicamente adattata su aspetti anche banali, tragicamente incolori, dell'esistenza» (e si ricordi l'antinomia tra *lirica* e *poema* del suo primo giovanile scritto di poetica); nella seconda stesura precisa ulteriormente la definizione, con un aggettivo per lui particolarmente significativo: un'«epica borghese».¹²⁷ Nonostante sia piuttosto vicina all'abbozzo del '56, vale la pena riportare per intero la parte conclusiva del saggio nella sua versione definitiva. Raboni vi ribadisce ancora una volta l'importanza, per la «nuova poesia», dell'acquisizione degli strumenti provenienti dalle esperienze della poesia anglosassone:

L'aspirazione verso una poesia di fatti e personaggi, verso una specie di epica borghese chiamata ad involgere, a pronunciare aspetti convenzionalmente irriducibili della vita pratica e intellettuale; il ricorso all'ironia come a un veicolo per inserire elementi passivi come dati mnemonici, elenchi, resoconti ecc., nel vivo di una comunicazione poetica: l'affermarsi [...] di ritmi meno puntualmente musicali, pronti a rompersi in forme parlate, discorsive o dialogiche: questi e molti altri, che sono i presupposti linguistici della formazione di una nuova coscienza poetica, di un rivolgimento d'intenti veramente (ce lo

125 Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., p. 56.

126 Thomas Stearns Eliot, *Saggi elisabettiani*, introduzione e traduzione di Alfredo Orbetello, Milano, Bompiani, 1947, p. 89.

127 Si potrebbe applicare a Raboni quello che egli osserva a proposito di Nelo Risi, Bartolo Cattafi e Luciano Erba, notando tra loro una sorta di aria di famiglia, di affinità di «bottega», da attribuirsi forse a ragioni sociologiche. I tre poeti, scrive Raboni, condividono una «non improvvisata estrazione borghese, perfettamente in grado di gestire, per esempio, un codice di allusioni familiari o di gruppo, con il suo potenziale di ironia, oppure di cogliere e utilizzare, all'occorrenza, il significato simbolico-oggettivo di un interno, di un arredo...» (POE, pp. 271-272).

auguriamo) fondamentale, sono anche, nello stesso tempo, gli indizi sicuri di una profonda assimilazione, da parte delle nuove generazioni, delle scoperte espressive poundiane. Il fenomeno si manifesta dunque su due piani: come obbedienza ad un'educazione formale prima, come ricerca di una nuova significatività e di nuovi significati poi; dei quali solo il primo dovrebbe interessarci in questo momento come il solo che sia direttamente collegato al tema del nostro discorso. Ma esiste, si capisce, fra i due piani un assiduo rapporto di scambio, nel senso soprattutto che le condizioni espressive prodotte sul primo si pongono come un antecedente della ricerca morale condotta sul secondo e la regolano.¹²⁸

Le novità formali (l'ironia, l'inserzione di tratti del parlato, di dialoghi, il ricorso a personaggi altri rispetto all'io poetico ecc.) rappresentano, per Raboni, le condizioni che rendono possibile un rinnovamento anche sul piano della coscienza poetica: nuove forme rendono possibili nuovi significati, o meglio nuove ricerche di significato, tentativi di significazione. Il legame tra forma e contenuto è, per Raboni, fortissimo. Qui, e accadrà ancora in seguito, la penna del critico sembra riconoscere pienamente l'importanza delle intuizioni dei poeti. In poesia il vero cambiamento, il vero rinnovamento – sostiene Raboni – nasce prima di tutto sul piano della scrittura: è sperimentando nuove tecniche, praticando nuovi strumenti espressivi che si può arrivare anche ad un cambiamento di «funzione del discorso», ad un «rivolgimento d'intenti», insomma a una nuova idea di poesia, il cui termine di confronto negativo, alla fine degli anni '50, resta la poesia pura dell'*entre deux guerres*. Scrive Raboni:

La volontà di creare una condizione poetica diversa dalla condizione lirica, in opposizione non certo ai mirabili risultati, ma alla strenua purezza filologica di tanta poesia fra le due guerre, diviene positiva solo grazie all'incontro con la tecnica espressiva poundiana, con la poetica dell'integrità, con la voce che può pronunciare tutto anche se nella sua prima applicazione ha finito col perdersi nel buio. Bisogna insomma rovesciare le regole dello stile e passare dall'esclamazione a un discorso continuo e stiamo per dire banale, prima di poter variare anche la funzione del discorso passando dal sacrificio dell'oggetto, dalla fuga nel canto alla presente ricerca di una salvezza del reale, di un punto di musica che non dissolva ma conservi la vita e ci aiuti a coltivarla nel senso di una verità.

Nella conclusione del paragrafo, Raboni sembra al tempo stesso allargare e restringere lo sguardo:

Quella complessa situazione della sensibilità e del gusto che noi ci permettiamo di riassumere nel nome di Pound è dunque l'antefatto necessario e la garanzia formale di una nuova poesia che intravediamo, la cui esistenza, anche se ancora problematica e piuttosto rivolta verso il futuro, ci sembra già un modo irrinunciabile della nostra esistenza, una promessa che la storia della poesia potrà continuare al di fuori delle accademie e delle arcadie, dentro la nostra vita. La poesia di domani dovrà scendere sempre di più nella coscienza e nella storia, non erigere torri, ma scavare cunicoli sempre più profondi nel passato e nel destino degli uomini.¹²⁹

Quando parla di una «nuova poesia», Raboni sembra pensare anche e soprattutto alla propria: del resto lui stesso aveva confessato a Betocchi che il pezzo su Pound sarebbe

128 *Appunti per una lettura*, cit., pp. 59-60.

129 Ivi, p. 60.

piaciuto poco a critici e filologici, perché sarebbe stato prevalentemente «autobiografico».

I.9 *Le poesie del 17 settembre '57*

Il lavoro su Pound e la profonda riflessione critica (e autocritica) che esso innesca si legano a nuovi importanti incontri letterari: quello con *Onore del vero* di Mario Luzi, letto con entusiasmo nell'estate del '57, e quello con il *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda, iniziato in settembre. Ma il 1957 è un anno decisivo soprattutto per la scrittura poetica: è tra l'autunno e l'inverno, infatti, che Raboni comincia a progettare il suo primo libro, una raccolta che ancora non ha nome, ma che rappresenta la prima tappa del lungo e complesso cantiere elaborativo da cui uscirà, nove anni più tardi, *Le case della Vetra. L'imprimatur*, il primo fondamentale incoraggiamento a rendere pubblico il suo lavoro sotterraneo arrivano a Raboni da Carlo Betocchi. I materiali relativi a questi mesi conservati all'Archivio Bonsanti presentano, in verità, alcuni problemi di datazione. Parecchie missive non recano indicazioni d'anno o sono prive di data e timbri postali, e in alcuni casi gli allegati poetici potrebbero essere stati attribuiti a lettere sbagliate. La condizione lacunosa del carteggio rende impossibile qualsiasi attribuzione certa; tuttavia, in base ad alcuni riferimenti interni e a raffronti incrociati di buste, grafie e inchiostri, si può ricostruire uno schema abbastanza plausibile del dialogo tra il giovane poeta e la sua guida. Il 17 settembre '57 Raboni annuncia a Betocchi l'invio di varie «cose recenti» (tra queste una poesia che riprende un vecchio tema a lui caro, la storia di Giovanna d'Arco) assieme ai «frammenti» di una composizione chiamata *La piccola passione*, che riprende e tenta di chiudere l'esperienza della *Passione secondo San Luca*. Il 1 ottobre Betocchi risponde con giudizio entusiasta:

Nella piccola raccolta, che ho goduto lungamente, l'unità dell'uomo è formata ed evidente. Mi pare, caro Raboni, che su questa base sia ormai il caso di pensare a formare un tuo libro.¹³⁰

Non è facile capire quali siano i testi che Betocchi definisce «eccellenti»; si possono però tentare alcune ipotesi. Nella lettera del 10 ottobre successivo Raboni annuncia la spedizione di due copie in carta velina della «piccola raccolta che lei conosce» (FB). In una prima catalogazione, nel fascicolo di dattiloscritti poetici allegato alla lettera, oltre

130 FB, minuta di Betocchi del 1 ottobre 1957.

alle veline, erano stati archiviati anche una serie di testi in carta semplice, datati 1957, uno dei quali (*Giovanna e i giudici*) spiegherebbe il riferimento contenuto nella lettera di Raboni del 17 settembre. Tra i testi in carta semplice, c'è anche *La piccola passione (frammenti)*, anch'esso menzionato nella stessa missiva («I frammenti della *Piccola Passione* m'accorgo rileggendoli che sono piuttosto degli epigrammi e credo che rimarranno dei frammenti in ogni caso», scriveva Raboni). Le poesie «eccellenti», in cui Betocchi vede ormai compiuta la maturazione del giovane amico, potrebbero essere quindi le poesie in carta semplice allegate per errore alla lettera del 10 ottobre (anziché a quella del 17 settembre), e cioè: *A mia madre*, *Annata cattiva*, *Epistola seconda* (che sarà poi *Notizia*), *Giovanna e i giudici*, *La piccola passione (frammenti)* e *L'estate nella villa in Brianza*.¹³¹

Fatta eccezione per *Giovanna e i giudici*, ognuno di questi testi avrà una lunga fortuna nella storia della poesia di Raboni. *Epistola seconda* è una dichiarazione di poetica; il titolo originario (poi mutato in *Notizia*) suggerisce uno stretto legame con l'*Epistola prima* che chiudeva il *Gesta Romanorum* del '53. L'*Epistola seconda* riprende molti elementi di quell'antica poesia: anche questa volta un io scrivente tenta di fare i conti con la propria presa di parola, cerca di afferrarne il senso, rileva con autoironico sgomento la fragilità della propria voce. L'esordio ricorda da vicino anche la lettera a Betocchi del 14 febbraio '56 in cui Raboni spiegava di aver ormai fatto sua una poetica delle notizie, delle storie, degli aneddoti. In primo piano c'è l'oggetto, che è la scrittura stessa mostrata

131 In una prima catalogazione delle carte di Carlo Betocchi, la lettera del 17 settembre era stata attribuita al '56, e le erano state allegate tre poesie manoscritte intitolate *Guarigione*, *Partenza all'alba* e *Sogno mattutino di Giovanna d'Arco*, che tuttavia sembra molto probabile (per grafia, inchiostro, tipo di busta e soprattutto per contenuti e tratti stilistici) appartengano invece alla lettera del 21 settembre 1954. Probabilmente a trarre in inganno il primo compilatore era stato il riferimento a Giovanna d'Arco, contenuto nella lettera del 17 settembre. Tra il 2014 e il 2015 è stata compiuta una seconda e più accurata catalogazione del Fondo Betocchi: la lettera del 17 settembre è stata definitivamente spostata al 1957; permane però un po' di incertezza nell'assegnazione degli allegati poetici. Il secondo catalogatore ha confermato l'attribuzione alla lettera del 17 settembre delle poesie *Guarigione*, *Partenza all'alba* e *Sogno mattutino di Giovanna d'Arco* (che, come si è detto, sono evidentemente molto più antiche), e ha aggiunto un gruppo composto da *A mia madre*, *Epistola seconda* (titolo poi corretto a mano da Raboni in *Notizia*), *Annata cattiva*, *L'estate nella villa in Brianza*, *Giovanna e i giudici*, *La piccola passione (frammenti)* e *Dialogo sul risanamento*. Le poesie di questo secondo gruppo sono però tutte dattiloscritte su velina (il che fa pensare che siano state spedite piuttosto con la lettera del 10 ottobre in cui Raboni parla espressamente dell'invio di due copie «in carta velina» della «piccola raccolta» in preparazione). Resto dell'ipotesi che – in base alle indicazioni contenute nelle lettere di Raboni – le poesie allegate alla lettera del 17 settembre siano invece le copie dattiloscritte su carta semplice, ovvero *A mia madre*, *Epistola seconda*, *Annata cattiva*, *L'estate nella villa in Brianza*, *Giovanna e i giudici*, *La piccola passione*, che, oltre allo stesso tipo di carta, condividono anche la medesima indicazione di data, «1957». Alla lettera del 10 ottobre dovrebbero quindi essere attribuite le copie su velina di *Dialogo sul risanamento*, *L'estate nella villa in Brianza*, *Giovanna e i giudici*, *Elogio del mattino* e *Il giocatore* (le ultime due in doppia copia). È vero che nella lettera Raboni parla di un invio di veline in doppia copia, ma è molto probabile che alcune carte siano andate perdute, perché – come dimostrano i segni e le postille a matita del poeta fiorentino – Betocchi aveva scelto proprio in questo gruppo di veline le poesie da proporre ad Alessandro Bonsanti per una pubblicazione su «Letteratura».

nella sua materialità. Sembra che l'io risponda ad una domanda taciuta (che cosa stai scrivendo?), mostrando direttamente il povero frutto del proprio lavoro:

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.

I conti, nella poesia di Raboni, sono sempre sbagliati; l'economia del mondo è perennemente complicata da un'intima e sottile confusione del bene con il male, della colpa con l'onestà, che spariglia ogni calcolo e rende difficile qualsiasi pareggio del bilancio. Ai versi 6-7, Raboni evoca Picasso, che aveva già citato nel quasi contemporaneo saggio su Pound: le immagini dissociate della poesia poundiana erano paragonate ai ritratti del pittore, in cui membra e fattezze sono dolorosamente separate, e risulta impossibile ricomporne l'unità in una visione armonica. Il «luogo» in cui il poeta prende la parola sembra ancora peggiore della scena di immensa disperazione restituita da Picasso in *Guernica*, cui si allude con amara ironia («bei tempi»); tra i «frantumi» di eliotiana memoria non è più possibile ritrovare nemmeno una scheggia di immagine, di senso. Il soggetto si ritrae mentre sta scrivendo, ma le sue stesse facoltà sembrano a poco a poco abbandonarlo («non ho frasi», «non ho voce», «non ho più vista o certezza»). Anche il tema della miopia, della debolezza dello sguardo, che sarà costante nella poesia di Raboni, era già presente in *Epistola prima* («io negli anni che studiai / per conoscere ogni cosa, resi ogni cosa più oscuro / rovinandomi la vista»)¹³². L'atto stesso dello scrivere si riduce a una goffa e grottesca caricatura di sé stesso. La poesia, come si è già osservato per *Epistola prima*, ha una cornice montaliana: viene da Montale l'idea di

132 La vista è, per Raboni, sempre il senso più compromesso. Si veda un'altra poesia del '57, *Elogio del mattino* (inedita, FB): «[...] Di certo / so che la luce mi entra dalla bocca, / forse dal naso, / mai dagli occhi: ci vuol tempo, bisogna / che il mattino sia alto per vedere».

scrittura come notizia, come lettera scagliata (forse) nel vuoto.¹³³ Anche l'immagine della ruota ha significativi precedenti in Montale (non solo *Eastbourne* ma anche la «Ruota minacciosa» di *Ezekiel saw the Wheel*). Per Zucco la ruota è soprattutto «un'interferenza manzoniana»;¹³⁴ l'immagine compare tuttavia anche nei versi di Eliot:

Per il bene o per il male, bisogna che la ruota giri.
Sette anni che la ruota sta ferma, e questo non è bene.
Per il male o per il bene, bisogna che la ruota giri.
Chi può sapere, infatti, dove finisce il bene e dove la sventura?
Finché rimane immobile la mola
e la porta su strada sarà chiusa
e tutte le figlie della musica resteranno in silenzio.¹³⁵

Il sintagma «luogo non trasfigurato» rinvia invece, ancora una volta, alla scrittura critica, e in particolare al saggio su Pound, in cui la poesia dei *Cantos* è polemicamente opposta alla «trasfigurazione lirica» di Walt Whitman;¹³⁶ pochi anni dopo Raboni parlerà, stavolta riferendosi alla poesia di Sereni, di «oggetti negativi non trasfigurati».¹³⁷

In *Annata cattiva* e *A mia madre* riappare il tema familiare: dal passato e dalle memorie domestiche emergono storie, aneddoti. In *Annata cattiva* la rottura di un vaso diviene il cupo presagio di futuri tempi rovinosi. La trattazione del tempo, in questa poesia, risente di tutto il peso della lezione eliotiana. Raboni adotta infatti un'ottica doppiamente straniata. I verbi «pensava» e «rifletteva» introducono una sorta di monologo interiore del nonno dell'autore («mio nonno») che compie le sue azioni in un lontano passato remoto («scese»), e, dal suo passato, immagina il futuro. Con il consueto gioco di anacronismi appreso da Eliot, Raboni forza le barriere della cronologia, introducendo nel passato del nonno un presagio del futuro:

Fu la sera che il vaso
lentamente andò in briciole, frusciando
come la crusca scivola in dispensa
fra le zampe del topo. Quella sera
mio nonno scese in giardino come sempre
a finire il virginia. A Bergamo

133 Commentando in un'antologia della poesia italiana *Notizie dall'Amiata*, una delle fonti più evidenti di *Notizia*, Raboni annota proprio: «la poesia [...] si finge lettera» (Giovanni Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 143). Sugli echi montaliani in Raboni, si rimanda al saggio di Guido Mazzoni (*La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992) e al volume di Gianluigi Simonetti (*Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002).

134 Un riepilogo delle interstualità, montaliane e non, di *Notizia* si trova in OP, p. 1429.

135 Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, cit., p. 98.

136 Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., p. 55.

137 Giovanni Raboni, *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, in Idem, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961 (il passo citato si legge ora in PAS, p. 225).

è già freddo fra gli alberi. Pensava
 al secco e alla grandine, ai raccolti perduti,
 alla fine del mondo ormai sicura
 dopo tanti disastri e incertezze
 nelle stagioni. Forse rifletteva
 su quel avvenne dopo: i contadini
 spaventati dalla crisi e bisognosi
 di denaro affollarsi agli sportelli
 per estinguere i conti. Una banca
 di piccolo credito artigiano
 o agricolo non resiste se di colpo
 si asciugano i risparmi. Questo avvenne
 dopo. Quella sera, quel buio
 il vaso finì in polvere, struggendosi
 nella crepa sottile come dentro
 una confusa clessidra.¹³⁸

La ripetizione del sintagma «avvenne dopo» ai versi 18-19 chiude l'epifania, riportando il tempo nei suoi ranghi consueti. Il piccolo evento del tramutarsi del vaso in polvere con cui la poesia ha inizio («Fu la sera che il vaso») diventa il correlativo oggettivo della rovina successiva. La crisi economica viene annunciata da una *climax* di immagini naturali, quasi bibliche: «[...] Pensava / al secco e alla grandine, ai raccolti perduti / alla fine del mondo ormai sicura / dopo tanti disastri e incertezze / nelle stagioni». Alla siccità naturale corrisponde il prosciugarsi delle casse delle piccole banche. Nell'universo della poesia di Raboni, complice probabilmente anche il suo ingresso in prima persona nel mondo dell'industria, sta prendendo campo una nuova concezione del tempo: alla cronologia scandita dalle stagioni e dai ritmi della natura si sovrappone sempre più quella completamente monetizzata della modernità, cui appartiene un tempo che si consuma e si logora velocemente, che va calcolato e ottimizzato secondo la logica del profitto, un tempo che scarseggia sempre e non concede la possibilità di chiudere i conti, nemmeno i più importanti, quelli con i morti. Così accade in *A mia madre*:

Cerchiamo di parlare
 in due minuti, mentre il servo aggiusta
 le tende alle finestre e gli amici
 sono già per le scale. Sempre c'è
 poco tempo quando dobbiamo fare
 i conti coi morti. E così dico
 a mia madre di aver pazienza: a lei
 che vicina a morire, ancora
 vuol sapere com'era la mia cena.
 E con gli altri lo stesso, anche con gli altri
 la parola di scusa,
 la preghiera buttata a fior di bocca
 come si sbriga un creditore. Quanti,
 troppi segreti con i morti. Allora
 non sono i morti a star lontani: noi

138 *Annata cattiva*, CV.

non li sentiamo, non crediamo in fondo
a questa lunga comunione, e loro
diventano fantasmi.¹³⁹

In questa versione, più estesa di quella che molti anni dopo sarà pubblicata in *Cadenza d'inganno*, la poesia esce su «Letteratura» nel '58, e sarà inclusa nell'*Insalubrità dell'aria* del '63. In *Cadenza d'inganno* la poesia assume il titolo di *Quadratura* e diviene la seconda parte della serie *Parti di requiem*, tutta dedicata «alla memoria di mia madre».¹⁴⁰ Il testo risulta però dimezzato: sono mantenuti solo i primi nove versi con lievi varianti.¹⁴¹ La più significativa è al verso 2: il «servo» viene mutato in un generico «qualcuno», come per aumentare il coefficiente di autobiografismo. Nel '57, l'io delle poesie familiari di Raboni, che pure recupera storie e aneddoti ripescandoli negli album e nei ricordi dei propri nonni e bisnonni, non è mai del tutto sovrapponibile alla persona biografica dell'autore. Si avverte sempre un lieve istinto allo straniamento, una volontà di mantenere alto il diaframma fra l'io delle poesie e il sé reale, una difficoltà nel gestire la propria memoria che Raboni risolve aggrappandosi a dati e notizie con uno sguardo tra l'ironico, il distaccato e il curioso: i ricordi familiari vengono in qualche modo sliricizzati imponendo loro una patina antiquata e quasi romanzesca o ostentandone il pittoresco borghese.

La piccola passione (frammenti) riprende l'esperienza della *Passione secondo san Luca*. Si tratta di un insieme di cinque brevi monologhi, in cui prendono la parola alcuni personaggi di sfondo del racconto sacro: l'economista, la lavandaia, il chirurgo, l'indovino, il fornaio. Ancora presenti nell'*Insalubrità dell'aria* del '63, queste schegge evangeliche sono assenti nella prima edizione delle *Cose della Vetra*, in cui il tema giovanile della Passione resta circoscritto all'*Appendice 1954-1955*. A poco a poco, in Raboni, il motivo del Vangelo diviene sotterraneo, senza però mai scomparire definitivamente. Ciò che si compie è, in realtà, una sorta di slittamento tematico: i ritmi prosastici, i tratti colloquiali, le soluzioni e gli strumenti eliotiani (e poundiani), precocemente sperimentati e affinati nelle riscritture e variazioni evangeliche, vengono ora impiegati su altri oggetti, altre situazioni. Acquista spazio il tema familiare e larico degli scomparsi, mentre ci si avvia a una pronuncia più diretta del contemporaneo. Betocchi è il primo a incoraggiare Raboni

139 Cito da IA, dove la poesia appare con il titolo *Rapporti difficili*.

140 OP, p. 1473.

141 I versi soppressi verranno in parte recuperati nel titolo, *Creditori* (CI).

in questa sua graduale evoluzione. In un'intervista del 2003 Raboni rievocerà così questi mesi decisivi:

Betocchi non è che mi incoraggiasse granché in quello che stavo in quel momento scrivendo, mi incoraggiava soprattutto a continuare, ad andare avanti. Non era elogiativo: metteva in evidenza che avevo la capacità di scrivere di un po' di tutto, ma che a volte non si capiva quasi chi fossi. Secondo lui in *Gesta Romanorum* c'era qualche valore, ma non lo considerava ancora un libro veramente mio. Aveva nei miei confronti sempre una riserva, nel senso che riconosceva in me una certa bravura (lui stesso fece pubblicare mie poesie in alcune riviste), però capiva che non avevo ancora imboccato la via giusta. Infatti trovai la mia strada quando cominciai a scrivere da dentro il mondo del lavoro. Ricordo di avergli mandato un primo gruppo di poesie dell'*Insalubrità dell'aria* in cui si parlava della mia esperienza, di quello che stavo facendo, di quello che stavo vedendo, cioè del mondo del lavoro, dell'economia, della realtà di Milano: allora lui mi scrisse dicendomi che era totalmente soddisfatto, che questo era quello che voleva da me. Fu proprio lui che mandò un gruppo di quelle poesie a «Letteratura», poi di sua iniziativa contattò l'editore Vanni Scheiwiller per farmi realizzare il libro.¹⁴²

In verità, è Raboni stesso a scegliere «Letteratura» come sede ideale ad accogliere i suoi testi.¹⁴³ Sul numero 33-34 del maggio-agosto '58 saranno pubblicate *Notizia*, *Annata cattiva* e *A mia madre*, cui si aggiungeranno le di poco successive *Una volta* e *Dialogo sul risanamento*.

La poesia di Raboni si presenta ora come una vera e propria inchiesta sul male, annidato nelle implacabili (e sempre meno umane) leggi del lavoro e dell'economia, di cui il paesaggio milanese e lombardo diventa a poco a poco un grande correlativo oggettivo. Milano, che mostra tracce di convulsi mutamenti architettonici (la copertura del Naviglio, la distruzione di interi quartieri) e tentativi di bonifica del tutto inutili poiché «il male / non è mai nelle cose»,¹⁴⁴ appare spesso come una città che ormai non esiste più. In *Dialogo sul risanamento* (poi *Risanamento*, CV), attraverso i ricordi dei racconti del padre, Raboni rievoca un mondo scomparso di strade, case e piazze brulicanti di

142 OP, p. 1420. Cfr. anche l'intervista rilasciata a Daniele Piccini, *Vivere almeno al 50 per cento*, in «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003: «Al periodo in cui ho cominciato a lavorare risalgono d'altra parte i primi scritti nei quali poi mi sono più riconosciuto. Avevo già scritto *Gesta Romanorum*, ma è da questo momento che comincio a scrivere le cose per me più importanti, anche se sempre mascherate, perché c'è l'esperienza del mondo del lavoro o della città, ambiti nei quali io sono un personaggio in ombra, un testimone, uno spettatore».

143 Betocchi gli propone anche «Il Verri», ma il giovane poeta, dimostrando già una chiara consapevolezza di sé, confessa di sentirsi un po' estraneo al clima della rivista. Cfr. FB, lettera di Raboni del 10 ottobre 1957: «Temo che ne risulterebbe, se le mie poesie si leggessero sul "Verri", una lettura un po' complicata per non dire deformata, cosa di cui ho molta paura perché la chiarezza sul senso di quello che faccio mi è indispensabile per continuare. [...] come rivista amerei molto "Letteratura" dove, mi sembra, ciascuno è libero di essere come è e la Sua presentazione fornirebbe l'unica chiave, l'unica suggestione».

144 *Risanamento*, CV.

piccole storie oscure, di varia umanità e personaggi poco raccomandabili, inutilmente sacrificati all'utopia del benessere:

[...] Ma così
come hanno fatto, abbattere case,
distruggere quartieri, qui e altrove
(la Vetra, Fiori Chiari, il Bottonuto)
a cosa serve? Il male non era
in quelle scale, in certi portoncini
con la spia, nei cortili soffocati
dai ballatoi, lì semmai c'era umido
da prendersi un malanno. Se mio padre
fosse vivo chiederei anche a lui: ti sembra
che serva? È il modo? A me sembra che il male
non è mai nelle cose, gli direi.

La scrittura di Raboni coglie uno dei roveli del mondo contemporaneo: la difficoltà di individuare con chiarezza dove e quale sia il male. Se «il male non è mai nelle cose», sembra suggerire Raboni, è perché esso risiede ormai in quella che in molte poesie è chiamata l'«aria che tira»:¹⁴⁵ l'atmosfera greve e nebbiosa, la peste che si respira, segnali di una negatività sempre più difficile da afferrare e quindi da combattere, che si diffonde oscuramente sotto forma di un senso di colpa collettivo e angosciante. Così, in *Una volta* (CV), la ricchezza di un tempo, ingiusta sì, forse crudele, ma tutto sommato calcolabile e decifrabile, quindi meno inquietante («una volta in Brianza o a Bergamo, da dove / viene la mia famiglia, / molte fortune si contavano a gelsi / o con quante ragazze sedevano a filare / i bozzoli scottati per ammazzare le farfalle / nelle fredde officine»), viene contrapposta al nuovo, viscido benessere del capitale:

[...] Se penso
a chi è la gente ricca adesso, a cosa
gli costa il capitale, alla fatica
che fa per arrivare dove crede
d'essere molto in alto,
mi convinco che tutto si complica, anche il male.
Una volta le colpe dei padroni
erano così semplici: chi sfrutta
il prossimo e lo paga troppo poco
non può far peggio. Ma adesso, chi sarà
che sbaglia? E chi vuol troppo, chi approfitta
della povera gente? Forse
nessuno,
forse ogni cosa è proprio da rifare,
l'ingiustizia è nell'aria. Il padrone

145 Cfr. ad esempio *Il giocatore* (CV), la cui prima stesura risale proprio del '57: «Un giorno lascerò perdere: sorpreso / da un altro vizio, o povero con questa / aria che tira, / smetterà di aspettare davanti alle lavagne / dei bookmakers». Si veda anche *Una poesia di Natale* (CI), scritta all'indomani della strage di Piazza Fontana: «con l'aria che tira / di peste, tersa, meravigliosa». Ma si ricordi anche il titolo pariniano della prima *plaque* di Raboni: *L'insalubrità dell'aria*. E si veda, ancora in CV, 19**: «Quando più te l'aspetti / torna a tirare un'aria di cappucci».

d'oggi, il consiglio d'amministrazione
o il gruppo di maggioranza, è un peccatore
un po' troppo sui generis per me...

Se la città rappresenta il presente del mondo industrializzato, stretto nelle leggi dell'economia e contaminato dal capitale (che, com'è stato più volte notato, rima significativamente con «male»), la campagna, divorata a poco a poco dai «morsi» del *boom* economico, mantiene il ruolo di spazio dei morti e dei ricordi di un passato borghese, che rivela anch'esso numerose zone d'ombra: è una Brianza nebbiosa, con le sue ville umide e assediate dalle muffe, le cui scale e corridoi evocano il ricordo di lontani, e talvolta oscuri, antenati lombardi. Risale al '57 un'altra poesia dalla storia editoriale piuttosto complessa, *L'estate nella villa in Brianza*, presente nell'*Insalubrità dell'aria* ma non nelle *Case della Vetra* (ricomparirà solo in *A tanto caro sangue* nel 1988), della cui complessa vicenda editoriale ci occuperemo nel capitolo V. La riportiamo nella versione dell'*Insalubrità*, molto vicina a quella delle carte Betocchi:

L'estate nella villa in Brianza
con la nonna malata e i ritratti del nonno
morto nel ventinove,
fa' conto che sia di questo che ti parlo.
Una piena di scrupoli, a tacere
in alto, in fondo, dentro un cannocchiale
di stanze polverose;
l'altro in fuga per sempre, dallo studio
tenuto in mezzo lutto, dalla sala
dei vini secchi e del bigliardo...
Erano troppe due persone invisibili:
o era poca la luce che filtrava
dalle persiane, fra le quinte acquose
del pomeriggio. E invece, che passione
l'ora del pranzo! il fuoco acceso per burla,
la tovaglia macchiata di ragù,
lo squisito formaggio del fattore
nell'acre odore della notte. Poi
lo strazio, la salita delle scale,
i topicchi nel corridoio pietoso
fra stanze abbandonate.
Erano troppe due persone invisibili:
troppe per il ragazzo che filate
le preghiere
nel buio, credendo di vegliare,
lottava con i mobili di noce.¹⁴⁶

Come in *A mia madre*, la condizione della vecchiaia e della malattia (quella della nonna) è assimilata a quella della morte (il nonno, presente sotto forma di ritratto). La

146 Il particolare dei «mobili di noce» tornerà in altre poesie come dettaglio del passato familiare: in *Trasloco* (CI) il letto della madre è fatto di «troppo noce»; in *Specchio*, parte della sequenza *L'intoppo*, l'io poetico confessa alla compagna: «Ho le mie storie: di bisnonni e prozii d'alto colletto / invischiati con l'Austria e decorose / darsene a lago – io così / detesto che un mobile non sia scuro e di noce» (CI).

rievocazione dei ricordi non può avvenire in presa diretta, ma è introdotta da una locuzione distanziante, «fa' conto che sia di questo che ti parlo», che protegge l'io dai rischi di una eccessiva esposizione autobiografica, ma forse è solo un riflesso, un tic stilistico quasi involontario, poiché nella modernità (e Raboni era un lettore appassionato dei romanzieri modernisti, da Joyce alla Woolf) l'atto della narrazione ha ormai perso ogni sua naturalezza e l'autore si sente in dovere di interrogare continuamente il proprio racconto, metterlo in dubbio, svelarne l'artificiosità.

I.10 «Una poesia milanese»

L'insalubrità dell'aria e la sezione iniziale delle *Case della Vetra*, che raccoglie testi datati «1955-1959», distillano solo una parte del vasto materiale su cui Raboni lavora a partire dall'autunno del '57. Il percorso verso il primo libro è lungo e complesso. Raboni comincia a impostarlo con entusiasmo, partendo proprio dal piccolo nucleo di poesie che per prime, nel settembre '57, avevano riscosso la piena approvazione di Betocchi. In novembre, gli fa visita a Firenze portando già con sé «il dattiloscritto di quello che potrebbe essere un libretto di Scheiwiller». ¹⁴⁷ L'idea di rivolgersi all'editore milanese era venuta proprio da Betocchi. Al Centro Apice, tra le carte di Scheiwiller, si conserva una lettera del poeta fiorentino risalente al luglio '58, in cui, senza alcuna incertezza, Betocchi prepara il destino milanese della prima raccolta di Raboni:

Molti mesi fa Le parlai del giovane poeta milanese che aveva vinto i primi Incontri della gioventù con grande stacco dagli altri, del cammino che aveva fatto, e della possibilità di pubblicare un suo libretto nelle sue preziose edizioni. Lei mi disse: – Ho lavoro per due anni. Io non mi scomposi, perché conosco Raboni, e Raboni non è il poeta delle smanie. Le dirò di più: io avevo promesso a Raboni di presentare un piccolo gruppo delle sue poesie a «Letteratura». L'ho fatto in questi giorni, dopo un anno. E si sa che «Letteratura» è lenta a uscire più della chiocciola di Pinocchio. E Raboni zitto. Mai un moto di impazienza. Sembra, a sentirmi, che io voglia insistere su una virtù del mio Raboni, per riuscire ad appoggiare la sua poesia. Non ci penso nemmeno.

Invece, caro Scheiwiller è vero soltanto che la poesia di Raboni, in prima apparizione, non può che uscire presso di Lei. Il tempo non conta. La poesia di Raboni, che so io, è come il *Dei delitti e delle pene* del Beccaria, o come «Il Conciliatore». Non può uscire che a Milano. È una poesia milanese. È una poesia Scheiwilleriana: non può uscire che da Lei. Pound è alle viste, dietro la poesia di Raboni, ma come se, invece di essere americano, avesse il nonno e la nonna, il babbo e la mamma, nati a Milano, invece che in America. Bisogna, naturalmente, leggerlo. Ora io son certo che Lei lo leggerà. Lei non è uno che stampa senza leggere i poeti che stampa. [...] Credo di rendere un servizio alla mia cara Milano, mandando a Milano queste poesie.

147 FB, lettera di Raboni del 18 novembre 1957.

E poi, senza nessuna furia. Legga Lei, e ci pensi su. La poesia di Raboni, intanto, consoliderà. È una poesia che io vedo crescere da cinque anni. Guardi un po' quanta furia abbiamo avuto! Eppure da cinque anni penso a Raboni da Scheiwiller.¹⁴⁸

Nella stessa estate Raboni invia al poeta fiorentino un dattiloscritto che rappresenta il più antico abbozzo del libro di cui rimanga traccia tra le carte dell'Archivio Bonsanti. Il titolo è *La piccola passione*; e le poesie di ambientazione lombarda bilanciano, con studiata alternanza, i testi legati all'esperienza più antica della riscrittura anacronistica del Vangelo. I titoli delle cinque sezioni suggeriscono un'architettura musicale, e più precisamente operistica: *Recitativi 1*, *Tre arie*, *Recitativi 2*, *La piccola passione* e *Finale*. L'etichetta di «recitativi» potrebbe far pensare a testi, rispetto agli altri, più ragionati e prosastici; tuttavia anche le «arie» hanno ben poco di cantato e si presentano semplicemente come monologhi straniati di singoli personaggi (Pietro, Pilato e il centurione in *Tre arie*; il legnaiolo, la lavandaia, il chirurgo, l'indovino e il fornaio nei già ricordati frammenti della *Piccola passione*) oppure come raffigurazioni corali di folle più o meno numerose (*Portale* e *L'errore coloniale* ancora nella sezione *La piccola passione*). La sezione *Finale* accoglie la sola *Mattina di Natale*. Il nucleo ispiratore legato al Vangelo è ancora vivo per Raboni, come dimostra un nuovo importante testo, *L'errore coloniale*, in cui è ancora pienamente in opera la tecnica dell'anacronismo, ma entra anche l'eco acuta della storia del proprio tempo. Lo spunto ispiratore deriva infatti dalla cronaca del presente (gli atroci fatti delle guerre d'Algeria e d'Indocina),¹⁴⁹ trasportata però – con i consueti effetti di straniamento – in un non tempo ben precisato. Un processo si svolge così in un misterioso tribunale coloniale, e la vicenda di Cristo è evocata come archetipo di tutti gli episodi di tortura e oppressione compiuti dall'uomo sull'uomo, e dei quali (ancora una volta il rovello dell'inafferrabilità del male) diventa sempre più difficile condannare i colpevoli:

Lo so: ma chi ha il coraggio
di crederli dei porci? Se li penso
uno per uno [...]
tutti, fino alla scorta in calzettoni,
giacche cachi, berretto con visiera
per legarlo a quel palo nel deserto
ecco: chi avrà il coraggio, guardandoli uno a uno
di dargli addosso? [...]

Le prima sezione del dattiloscritto, *Recitativi 1*, raccoglie invece poesie di ambientazione lombarda. La Lombardia di Raboni è un paesaggio in gran parte letterario: le atmosfere

148 FS, lettera di Betocchi del 1 luglio 1958.

149 OP, pp. 1441-1442.

borghesi (ville umide, abitate più dai morti che dai vivi, interni soffocanti, avi dal passato oscuro) hanno – lo si è già notato – una patina quasi romanzesca: circola in queste poesie un sottile senso di malessere e malinconia («l'autunno è sembrato / così dolce quest'anno, nella casa / coperta d'ipoteche e già venduta»),¹⁵⁰ di senso di colpa e rimorsi («Quanti, / troppi segreti con i morti»),¹⁵¹ che, a conti fatti, resta tuttavia preferibile a «quel che avvenne dopo»,¹⁵² all'avvento cioè della nuova realtà industrializzata («Se penso / a chi è la gente ricca adesso») in cui «l'ingiustizia è nell'aria» e «tutto si complica, anche il male».¹⁵³ La seconda sezione di *Recitativi* risulta meno omogenea: si apre con *Notizia* e accoglie *A tavola*, *Sonno difficile*, *Il giocatore* e una poesia nuova, *Gli addii*, la cui seconda parte (vv. 6-11) è una sorta di variazione dei temi di *Notizia*:

Ogni tanto mi provo
 a ricordarli: il ladro di verdura,
 il matto, la servante au grand coeur,
 il medico ecc. Strano gioco,
 ho paura, e assai poco redditizio.
 Tanto tempo è passato! E io
 che mi gratto la testa e sto seduto
 al tavolo di pietra del mulino
 aspettando il sereno, non
 sento di quelle spente dolcezze più
 che un rauco, degradato miagolio.¹⁵⁴

La citazione in francese è tratta dalle *Fleurs du mal*, un'altra lettura importantissima per il giovane Raboni, che di Baudelaire diventerà, a partire dagli anni '70, uno dei più importanti traduttori italiani. L'eco del poeta francese è qui piuttosto significativa. Il prelievo, in lingua originale, è tratto dal numero C dei *Tableaux parisiens*, un testo che contiene molti motivi cari al Raboni degli esordi: l'ingratitude dei vivi verso i morti; il persistere in questi ultimi di una residua sensibilità fisica che, in Baudelaire, coincide addirittura con la grottesca percezione del proprio decomporsi; l'immagine del focolare come luogo di un possibile manifestarsi dei *revenants*; la figura del fanciullo. Rileggendo il testo baudelairiano (lo riportiamo qui nella prima traduzione di Raboni, pubblicata nel '73), si avvertono molte significative consonanze:

150 *Autunno in campagna, inverno in città*, PDO.

151 *A mia madre*, FB, pubblicata su «Letteratura» nel 1958, poi *Creditori* in CI (*Apparato critico*, pp. 1474-75).

152 *Annata cattiva*, CV.

153 *Una volta*, CV.

154 Anche qui si avvertono echi montaliani. Si ricordi l'attacco di *Proda di Versilia*, «I miei morti che prego perché preghino per me, per i miei vivi... »; e nell'*Arca* le figure delle «vecchie serve» e il finale «detratto di fedeltà» cui il «rauco, degradato miagolio» dei versi di Raboni sembra fare eco.

La serva dal gran cuore di cui eri gelosa,
 che dorme sotto un povero prato, qualche volta
 potremmo anche portarle un po' di fiori.
 I morti, i poveri morti, hanno tanti dolori,
 e quando Ottobre, potatore di vecchi alberi, sospinge
 fra i loro marmi la triste lama del suo vento,
 penseranno che i vivi sono dei begli ingrati
 a dormire, come fanno, sotto calde lenzuola,
 mentre rosi da nere fantasie,
 senza compagno di letto, senza buone parole,
 vecchi scheletri di ghiaccio trituriati dai vermi,
 sentono, loro, le nevi dell'inverno sgocciolare, il secolo
 frusciare via e nessuno, amico o parente, che rassetti
 gli stracci appesi ai ferri della tomba.
 Se, quando il ceppo sibila e canta, qualche sera
 io la vedessi, tranquilla, occupare la poltrona;
 se in un'azzurra, gelida notte di dicembre
 nell'angolo della mia stanza la trovassi rannicchiata
 che, da un eterno sonno riemmersa, sta covando
 il ragazzo cresciuto con grave occhio materno,
 cos'avrei da risponderle, anima pia! Vedendo
 che le cadono lacrime dalle palpebre vuote?¹⁵⁵

Si ricordino i morti intrappolati nel gelo di *Requiem per compleanno* (GR); il senso di colpa di *Rapporti difficili* («non sono i morti a star lontani: noi / non li sentiamo», IA); ma anche l'*incipit* di *Requiem* («Poveri morti», PA), molto vicino al «Les morts, les pauvres morts» di Baudelaire. Il motivo della sepoltura e della sensibilità dei corpi defunti riemergerà nel *Cotto e il vivo*, una delle poesie più note delle *Case della Vetra*. E, come eco baudelairiana, potrebbe forse essere letto anche il dettaglio (per certi versi un po' estemporaneo) dell'apparizione del «servo» in *Rapporti difficili*.

Come accade in *Notizia* e nella maggior parte dei testi di questo periodo, anche negli *Addii*, l'io poetico si colloca in una posizione di marginalità: è uno spettatore che osserva gli eventi dal proprio angolo, senza agire, sorpreso in un'inerte attesa. In queste poesie, i termini chiave sono in realtà gli avverbi, reiterati con una cadenza quasi ossessiva: poco, troppo, forse. I primi due bloccano l'azione: non si raggiunge mai una giusta misura (c'è «poco tempo», ci sono «troppi segreti», «troppe [...] persone invisibili», il «peccatore» è «un po' troppo sui generis») e il soggetto, che non riesce ad assestarsi in un punto di vista stabile e certo, è costretto all'inazione, agli interrogativi. Il principale avverbio del dubbio domina la sintassi: «ma forse», «forse ogni cosa è proprio da rifare», «forse qualcosa / s'indovina», «Forse è tardi», e si potrebbe continuare. Le domande che l'io si pone riguardano spesso un passato che sembra dileguarsi e che l'atto, il più delle volte stanco e svogliato, della memoria tenta di trattenere senza troppa

155 Charles Baudelaire, *Quadri di Parigi*, C, in Idem, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

convinzione. Da qui la frequenza dei verbi del ricordo, della rammemorazione, spesso però attenuati da restrizioni temporali o sfumature conative e ipotetiche: «se penso», «Ci penso anch'io delle volte», «quante volte ne ho sentito parlare», «ogni tanto mi provo a ricordarli», per fare solo qualche esempio. Altre volte gli interrogativi si traducono in meschini *cui prodest* («Ma a chi giova / tanta fatica?», «A che serve parlare con gli amici?», «Lo so: ma chi ha il coraggio [...]?»), che giustificano malamente l'inerzia del soggetto.

Oltre al drappello di poesie che va organizzandosi in libro, risalgono a questo periodo altri testi, che Raboni invia a Betocchi ma lascia ai margini della raccolta che sta progettando. Alcune poesie inedite, spedite nel marzo '58, si rivelano piuttosto utili per mettere a fuoco una sorta di *topos*, di situazione ricorrente nella poesia raboniana: quella in cui, nel finale, un dettaglio, colto in una specie di *zoom* ravvicinato, diventa la spia di un mutamento, di una trasformazione spesso rovinosa. Il tempo che attraversa le poesie del primo Raboni, in particolare quelle familiari, appare spesso stantio e quasi immobile: è un tempo di infinite ripetizioni, un succedersi di stagioni, in cui ogni cambiamento dello *status quo* è vissuto come violenza o inutile sopruso. A incrinare questa apparente immobilità compaiono, tuttavia, alcune spie linguistiche. Nell'inedita *La moda per il '58*, per esempio, è il consueto «forse» a innescare il dubbio di un lento mutare, che si rivela, in realtà, una frana verso il peggio:

Che strano capodanno. Ma forse
è come ogni volta: soltanto
lo champagne è più secco, le ragazze
hanno vestiti più corti, collane
molto lunghe (impossibile, amara
ripetizione del charleston: la moda
sente la morte) – e nel cocktail, che sembrava
selvatico, hanno messo troppo gin.
Forse niente è cambiato: siamo sempre
gli stessi a ballare fra noi due,
le tue spalle son sempre magre. Forse
niente è cambiato. La canzone parla
dei soliti rimpianti, il vischio è ancora
inchiodato allo stipite. Ma se
si stacca, se un bicchiere si rompe...¹⁵⁶

Spesso, nelle poesie di questo periodo, i finali ospitano improvvisi squarci e presagi: piccoli eventi che infrangono l'ordine apparente delle cose. Così accade anche nel finale della già citata *Annata cattiva*: «Quella sera, quel buio / il vaso finì in polvere, struggendosi / nella crepa sottile come dentro / una confusa clessidra». Nella clausola di

156 Uno schema compositivo simile si trova in una poesia molto più tarda: «[...] io così / detesto che un mobile non sia scuro e di noce. / Ma se in mezzo allo specchio con la cornice dorata in / mezzo, nel buio dello specchio ci sei tu... » (*Specchio*, CI).

un'altra poesia del '58, *La guerra vinta*, contemporanea al dattiloscritto della *Piccola passione*, un intero, fragile mondo viene colto mentre crolla in rovina:

La poltrona di faggio e canna d'india
lasciata a dondolare
con un gesto impaziente, non cattivo
giù per ripidi gradini e fioche
lampade ad arco
si ferma prima d'essere un fantasma.
Lenti pensieri,
la bocca morsicata, gli occhi acuti
della ragazza che tende il filo, rimasta
a rifinire inutili coccarde...
È così che ricordo
cose non viste, l'inverno
di Caporetto dei borghesi ai piani
alti di via Andegari o Pietro Verri
dove stava mia nonna. E all'alba, il freddo
di stufa che non s'accende, le missive
del ministero o della Croce Rossa,
la sinistra prudenza delle fodere
sui divani imbottiti.
Ma la fine
è stata quella, e poi questa: va in pezzi
l'interno decoroso,
il cauto puntaspilli si rovescia.¹⁵⁷

Nel fervido laboratorio poetico sommerso, che darà vita all'*Insalubrità dell'aria* e alle *Case della Vetra*, non trova spazio soltanto la scoperta della realtà industriale e delle sue contraddizioni (e la conseguente volontà di raccontarla), ma anche la registrazione del tramonto del mondo borghese, con le sue storie e i suoi personaggi. Ancora ben rappresentate nella *plaque* del '63, le poesie borghesi e familiari resteranno in gran parte escluse dalle *Case della Vetra*, salvo poi essere recuperate, a quasi vent'anni di distanza, nell'autoantologia *A tanto caro sangue*.

Anche nei testi inediti, la posizione dell'io poetico resta costantemente marginale. Chi parla osserva il mondo da un angolo, come accade in *Le conseguenze della nebbia*, poesia con significativi echi eliotiani, ma anche ungarettiani:

Fra quelli che ricordo, forse è questo
l'inverno più nebbioso. Viene buio,
è sera prima che accendano i lampioni:
e di tanti amici, di tante
case che si frequentano, nessuna
che non sembri lontana. Il posto buono
è lo spigolo rotto del camino,
lo sgabello di paglia per i morti
stanchi di camminare sulla corda

157 La poesia è qui trascritta nella versione conservata in FB, sensibilmente diversa rispetto a quelle a stampa. Il tema storico verrà ripreso in *Notizie di Caporetto* (IA), poi *Interno esterno* (ATCS).

da un comignolo all'altro; è il fuoco, che hai
con gli artigli del gatto, su una guancia.¹⁵⁸

Nulla è ciò che sembra, poiché dietro ogni apparenza di benessere e decoro borghese, si celano segreti e minacciosi presagi: nell'inedita *Senza sogni* per «dormire senza sogni» l'io consiglia, con amara ironia, di voltare «contro il muro» i ritratti di famiglia di «signori pallidi e alti, non maturi / ma stranamente prossimi alla morte» e il quadretto in cui «l'adolescente magro dalle orecchie / dolorose, forse guarda la bionda / sorellina con troppa tenerezza...». Di nuovo troviamo l'insistenza sul dettaglio, sul particolare oscuro, e la poesia diventa una sorta di indagine sulla lenta e sottile corruzione di intere generazioni umane. Nessuna imposizione di senso sembra possibile di fronte ai frammenti del reale: «sarebbe già qualcosa decifrare / le parti del gelato, l'etichetta / dell'ultima bottiglia, / prima che il mondo faccia un altro giro», commenta l'io di un testo dal titolo sarcastico *Una giornata ben spesa* (FB). Come accadeva alle perplesse figurine dei giovanili testi evangelici, il soggetto non sembra volersi attribuire la capacità di compiere un'indagine profonda della realtà, nei suoi nessi, cause e conseguenze. Al pari dei ladri di *Gesta Romanorum*, l'io poetico appare afflitto da una sorta di impotenza gnoseologica, un'incapacità di andare a fondo dei problemi. In una delle rare poesie d'occasione, *Piccola ode per il generale Massu*,¹⁵⁹ confessa la propria condizione di «esteteta», bloccato dall'impatto delle immagini:

[...] E
per essere sottili, e più obiettivi,
si potrebbe indagare
chi dà la molla a questi burattini.
Lo so: ma per l'esteta,
per chi è bloccato, o quasi, alle apparenze,
niente toglie il respiro,
niente sente di morte e di putredine
come la scialba cronaca d'Algeri:
quattro foto: l'atroce
ginnastica, gli sforzi mattutini
di un generale cinquantenne.

158 Per Ungaretti, si veda *San Martino del Carso*, vv. 1-8 («Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro // Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto»), e, per l'immagine del focolare, *Natale*. Di Eliot si ricordi le prime due strofe del *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock*: «Allora andiamo, tu ed io, / Quando si tende la sera contro il cielo / Come il paziente in preda alla narcosi; / Andiamo, per certe semideserte strade, / Ritrovi mormoranti / Di chi passa notti agitate in dormitori pubblici / E *restaurants* pieni di segatura e gusci d'ostrica [...] / La nebbia gialla che strofina il dorso sui vetri della finestra, / Il fumo giallo che strofina il muso sui vetri della finestra / Lambi con la lingua gli angoli della sera [...]» (cito da *Poesie di T. S. Eliot*, cit., p. 17).

159 Il 27 maggio 1958 Raboni annuncia a Betocchi l'invio di un'altra «piccola cosa scritta per una delle occasioni di questi giorni (vede che faccio come Quasimodo con lo Sputnik; non resisto all'attualità!)» (FB). Gli allegati alla lettera mancano, ma è probabile che Raboni si riferisca proprio a questo testo rimasto inedito.

Le poesie pubblicate su «Letteratura» nel 1958 sono precedute da un'affettuosa presentazione di Betocchi. Fin dalle prime righe della sua nota («Giovanni Raboni è un ragazzo di Milano»), Betocchi pone l'accento sulla componente lombarda della poesia del giovane amico. Rievoca con una certa commozione il loro primo incontro a Roma e la vittoria del premio («la poesia di Raboni si presentò in un certo dattiloscritto intitolato *Gesta Romanorum* che meravigliò molto i giudici, a cominciare da Ungaretti: lo stacco dagli altri concorrenti era grandissimo») e ricostruisce l'intera storia della poesia di Raboni che, a suo parere, ha appena raggiunto la propria maturità, dopo una prima fase sbilanciata verso Eliot e Pound. Se scrivendo a Scheiwiller aveva definito Raboni un «Pound» con «il nonno e la nonna, il babbo e la mamma, nati a Milano, invece che in America»,¹⁶⁰ in questa prosa per la rivista di Bonsanti Betocchi saluta con gioia quella che gli appare come la necessaria riconquista, da parte del giovane amico, della propria identità lombarda. Particolarmente positivo giudica l'ingresso di Raboni nel mondo del lavoro e dell'industria, il suo essersi finalmente «immesso nel giro delle faccende della metropoli economica»: è proprio la nuova esperienza lavorativa, spiega Betocchi, ad aver prodotto in lui la decisiva maturazione, facendo sì che il «personalissimo senso dell'oggettività», assorbito prima per via letteraria attraverso le letture poundiane ed eliotiane, venisse finalmente «digerit[o], smaltit[o], fatt[o] su[o]». È utile rileggere le parole di Betocchi:¹⁶¹

Occorreva a Raboni, per gradi, lasciar crescere sulla fantasiosa adolescenza quella forte e onesta gioventù che gli conosco, passare attraverso la sua laurea in legge, e l'essere immesso nel giro delle faccende della metropoli economica lombarda dove [...] lavora da qualche anno, per rendersi conto che l'idolo de' suoi primi anni di poeta aveva una tal consistenza e radici tanto profonde e necessarie, per lui, da tornare nella sua meditazione facendo, in fondo, un solo corpo della sua storia familiare e civile, delle sue acquisizioni di linguaggio, compreso quello legale, e della sua ispirazione. Intendo cioè che Raboni, un poeta così lontano dalla mia indole, mi torna vicino, anzi vicinissimo, comprensibilissimo, e del tutto persuasivo perché, in fondo, non è un poeta che si preoccupa della sorte della poesia, dei suoi accorgimenti estetici e della sua fortuna: ma è un poeta che si preoccupa della giustificazione della sua vita in mezzo al mondo in cui vive, e di dargli l'accento autentico che è germogliato in lui.

Nelle righe conclusive Betocchi annuncia la prossima pubblicazione su «Letteratura» di un «acutissimo» saggio di Raboni, utile «a intendere meglio le ragioni» della sua poesia: si tratta del già ricordato *Appunti per una lettura dei Cantos*, in quel momento in via di revisione, che apparirà esattamente a un anno di distanza, nel numero 39-40 del maggio-

160 AS, lettera di Betocchi del 1 luglio 1958.

161 La presentazione di Betocchi è integralmente trascritta nell'*Appendice* alla tesi.

agosto 1959. Il 1 luglio Betocchi invia una copia di questa sua presentazione a Scheiwiller assieme alla lettera già citata e al dattiloscritto delle poesie di Raboni, il cui primo titolo, *La piccola passione*, sembra però non convincere molto l'editore. In questo stesso periodo, grazie all'intervento di Betocchi, esce sulla rivista «Il Caffè» la poesia *L'errore coloniale*. «Mi sembra stia benissimo con quell'impaginazione e quel corpo piccolo quasi fosse, come in parte è, un fatto di cronaca», scrive Raboni a Betocchi, e propone di intitolare la sua futura raccolta scheiwilleriana proprio *L'errore coloniale* («mi sembra che sia abbastanza alla Scheiwiller: ma chissà se a lui sembrerà lo stesso?»), si chiede.¹⁶² Già nel 1958 la raccoltina di Raboni viene inserita nel catalogo scheiwilleriano, ma la gestazione editoriale sarà molto lunga. Nell'estate del '58 Raboni sposa Bianca Bottero, viaggia con lei tra Venezia e Vienna, organizza il trasloco in una casa di via Morigi (una «casa del settecento dove è morto, s'immagini, Cesare Cantù»),¹⁶³ prepara l'esame di abilitazione alla professione legale e comincia ad abbozzare un pezzo su Brahms per la rivista «Aut Aut» del filosofo Enzo Paci, che ha conosciuto attraverso amicizie comuni.¹⁶⁴ È l'inizio di una collaborazione importante, che innesca un periodo di intense letture (e riletture) e di importanti meditazioni critiche. Sulle pagine di «Aut Aut» Raboni comincia infatti a tracciare, con chiarezza crescente, le coordinate della sua poetica, riflette sulle esperienze culturali e letterarie che gli sono più care, individua i suoi maestri e compagni di strada e con loro cerca di fare i conti, di tirare le somme sui compiti e le urgenze della «poesia nuova» che vede (o vorrebbe vedere) affacciarsi. Comincia insomma a costruirsi ufficialmente una propria *storia* di poeta.

162 FB, lettera di Raboni del 4 luglio 1958.

163 FB, lettera di Raboni del 28 giugno 1958.

164 Raboni aveva conosciuto Paci tramite l'amico Arrigo Lampugnani Nigri (cfr. G. Raboni, *Quell'estate del 1950*, cit., p. 30).

Capitolo II

Costruirsi una storia

II.1 *Il «musicomane passivo»*

La collaborazione di Raboni con «Aut Aut» inizia nel 1958. Sulla rivista diretta dal filosofo Enzo Paci, importante esponente della scuola fenomenologica italiana, il giovane poeta pubblica articoli su temi molto diversi: riflette su un possibile parallelo tra la musica di Brahms e l'*Ulisse* di Joyce; tenta una lettura fenomenologica di Proust e Beethoven; affronta la questione, per lui cruciale, della situazione della poesia italiana nel dopoguerra. Per «Aut Aut» Raboni scrive anche molte recensioni a romanzi e saggi italiani e stranieri; segue i dibattiti sulle riviste (dal «Verri» e «Nuovi argomenti a «Officina» e «Il Menabò»); registra alcune personali scoperte, come il *Pasticciaccio* di Gadda, sul quale già nel '57 aveva speso con Betocchi parole entusiaste. In questa prima fase la scrittura critica rappresenta per lui anche un modo per sistemare e riordinare idee, per dare corpo e significato a impressioni di lettura più o meno recenti, per riflettere su mutamenti e innovazioni, per fare (finalmente) i conti con testi e autori molto amati, che lo hanno a lungo accompagnato, attraversando e influenzando il suo modo di guardare alla letteratura e alle sue urgenze. Nella formazione di Raboni, al di là del peso (talvolta incalcolabile) delle letture di poeti classici e moderni (condotte – racconta lui stesso – «per conto mio, gelosamente, sulla base di un cifrario di cui io solo possedevo o credevo di possedere la chiave»),¹ riveste un ruolo decisivo la passione per la musica. I riferimenti all'universo musicale sono frequentissimi negli scritti critici giovanili di Raboni, e il primo dei suoi articoli su «Aut Aut» è dedicato proprio a un compositore molto amato, Brahms. La musica rappresenta per Raboni un linguaggio *altro*, un codice che – suo malgrado – gli resta in parte estraneo,² ma che può diventare un prezioso specchio della poesia, delle sue crisi e contraddizioni. Nelle prime lettere a Betocchi, Raboni racconta

1 Giovanni Raboni, *Quell'estate del 1950*, «Aut Aut», n.s., 214-215, luglio-ottobre 1986, p. 30.

2 Sull'abbandono dello studio del pianoforte e sulla musica come «amore da lontano», cfr. Raboni, *Inebrianti incognite di un'incarnazione*, cit., in TP2014, vol. II, p. 232.

con entusiasmo i propri ascolti musicali, in particolare quelli degli ultimi quartetti di Beethoven. La musica gli appare superiore alla poesia non tanto sul piano della spiritualità e della purezza, quanto nella capacità di restituire l'umano, la verità. Così scrive a Betocchi nel febbraio '54:

Non so dirLe come rimpiango di non aver mai studiato un po' di musica. Ma pazienza! [...] E chissà che la musica non abbia per i profani un incanto che non ha per gli iniziati: quella specie di dilatazione fantastica che assumono certe cose di cui non si riesce a cogliere la ragione formale. La musica io che ne sono così ignorante devo fare un vero sforzo per ricomporla in termini normali, in un discorso: ma da questo sforzo mi viene (se non m'illudo) una certa familiarità, un'abitudine quasi di vita con i musicisti che amo di più, Mozart, Vivaldi, Schubert, César Franck... A volte mi sembra di veder più chiaro nella musica di quanto non abbia mai visto nella poesia. Non è vero che nella poesia, anche nella più chiara, c'è sempre qualcosa che va al di là, al di là della misura umana, al di là addirittura della coscienza? O forse è un'impressione che mi viene dalla mia abitudine su certi testi e dalle mie preoccupazioni che sono state sempre quasi esclusivamente formali. Certo è che nella musica, pur con tutta la sua trascendenza, il suo incomunicabile, la sua purezza, io trovo sempre a sufficienza giustificazioni umane, presenze umane; un rifugio sempre per il cuore. E anche mi sembra che musica e poesia siano lontane, lontanissime. Lei penserà [...] che questa mia paura della poesia, questo cercar rifugio nella musica dipende da certe mie personali amarezze e sconfitte. Certo è così.³

Fin dagli anni '50, la musica rappresenta per Raboni una sorta di specchio della poesia: un'arte sorella attraversata dagli stessi cambiamenti fratture e trasformazioni che interessano la letteratura, ma capace di lasciarli emergere con maggiore evidenza, in maniera più chiara ed essenziale. In *Esempi per Brahms*, pubblicato su «Aut Aut» nel '58,⁴ Raboni tenta di analizzare le strutture del linguaggio del musicista: ne indaga le frasi, i temi, lo spessore, usando termini molto vicini a quelli degli scritti sulla poesia, e si spinge a paragonare la musica di Brahms a un'altra fondamentale esperienza linguistica della cultura occidentale, quella compiuta da James Joyce nell'*Ulisse*.

A distanza di qualche mese dalla pubblicazione, egli stesso ammetterà con Betocchi di considerare questo testo su Brahms un po' stravagante e non perfettamente riuscito. In realtà, aggirata qualche tortuosità, l'obiettivo che il poeta si propone appare piuttosto chiaro: usando come «reagente» il romanzo di Joyce, Raboni vuole prendere in esame la «struttura esistenziale del linguaggio brahmsiano», ovvero individuare «il particolare angolo che la diagonale del linguaggio forma con il piano reale».⁵ Ancora una volta egli affronta la questione centrale del punto di vista, ovvero del *come*, o meglio del *dove*, lo strumento del linguaggio debba posizionarsi di fronte alla realtà. «Calcolare quest'angolo – spiega infatti Raboni – vuol dire verificare quello che ci sembra il più

3 FB, lettera di Raboni del 14 febbraio 1954.

4 Giovanni Raboni, *Esempi per Brahms*, «Aut Aut», 48, novembre 1958.

5 Ivi, p. 326.

autentico dominio dell'espressione brahmsiana e cioè la trascrizione di una realtà comune, l'approfondimento e la pronuncia di un nucleo oggettivo molto radicato, di un'esperienza veramente fedele ai primi dati». ⁶ Il vocabolario critico – «verificare», «trascrizione», «realtà comune», «esperienza», «dati» – è quello già adoperato per Pound, che verrà poi riutilizzato per Luzi, per Sereni, persino per Ungaretti, ed è, dunque, qualcosa ben di più significativo di una semplice eco di formule e categorie in voga. In Brahms, nota ancora Raboni, mancano «folgorazioni» e «soluzioni oniriche», e la lingua si limita a inseguire la realtà assumendo, proprio per questo, un particolare «spessore»:

dovendo rispecchiare e verificare una realtà infinitamente complessa [...] la frase diventa tanto più sensibile, capillare, forse tortuosa; lo sviluppo prevale sull'enunciazione categorica, l'importanza letterale del tema si attenua di fronte al suo approfondimento analitico e alla sua capacità di adattamento nei confronti di una realtà che procede per variazioni continue e sottili. ⁷

Come quello joyciano, il linguaggio di Brahms appare a Raboni autonomo rispetto alla realtà pronunciata: al di là dell'immagine del mondo che trasmette, esso diventa infatti una «acquisizione della nostra cultura», uno strumento efficace e riutilizzabile. ⁸ Brahms – che, come vedremo, Raboni associa frequentemente a Pound – rappresenta, dopo il poeta dei *Cantos*, un secondo maestro senza trascendenza, ⁹ e viene contrapposto a Beethoven, così come Eliot fa da contrappeso a Pound. Ancora una volta le lettere a Betocchi aiutano a chiarire un punto importante. Al poeta fiorentino, che come di consueto aveva ricevuto in lettura l'articolo e lo aveva commentato col giovane amico, Raboni indirizza infatti una significativa precisazione:

Mi sembra verissimo quello che Lei dice del mio pezzo su Brahms e, più in generale, della drammatica situazione di una cultura che gira in tondo vedendo in se stessa il proprio unico fine. Su un solo punto sento il bisogno di giustificarmi e di precisare le mie intenzioni: anche in questo pezzo, come nello scritto su Pound che lei forse in parte ricorderà, la mia analisi ha, seppure non proclamato (forse più evidente nel *Pound*), un punto di fuga, di convergenza, insomma una prospettiva che in sostanza mi sembra coincida con le ragioni della Sua critica: contrapponendo allora Eliot a Pound e adesso (in modo molto più indiretto) Beethoven a Brahms io intendevo appunto suggerire che l'impasse filologica si supera, si può superare in una visione dinamica che includa e trascenda, come uno spazio più vasto e finale, il mondo della realtà data e della cultura intesa unicamente (Pound,

6 *Ibidem*.

7 Ivi, p. 327.

8 Si veda, per contrasto, quello che Raboni scrive in una recensione all'opera del poeta Attila József: «József è tutt'altro che un caso letterario interessante: come altri grandi poeti, sembra nutrire verso l'idolo della forma più rispetto che amore, una serena sicurezza che rasenta l'indifferenza. Non cercheremo nella sua poesia scoperte di spazi formali validi per sé, capaci di ricevere e creare diversi contenuti» (*Segnalazioni*, «Aut Aub», 49, gennaio 1959, p. 69).

9 Il caso di Brahms conferma, conclude suggestivamente Raboni, che proprio nello «spessore del linguaggio», nei «deliziosi abissi della pronuncia» si trova spesso il «supremo asilo di chi conduce una esperienza profondamente morale, ma senza altri soccorsi» (*Esempi per Brahms*, cit., p. 329).

Brahms) come l'approfondimento linguistico, la dimensione estetica di questa realtà. Certo, la mia non è una posizione critica ma appena una prospettiva, una colorazione spirituale, e lo sgomento che anch'io provo di fronte a un linguaggio che s'avvolge su se stesso ed è inchiodato al significato dell'esperienza fisica non m'impedisce di ammirare Pound come e più di Eliot e di amare Brahms forse più dell'infinitamente più grande Beethoven. Così anche a proposito di Brahms ho cercato di analizzare, tentando relazioni e accostamenti magari un po' fantasiosi, le ragioni della validità linguistica e della novità del discorso brahmsiano, più che a mettere in luce quella che a me come a Lei (ma veramente non so se Lei condivide questo modo di intendere Brahms) appare come una vera e propria mutilazione spirituale.¹⁰

Se Raboni si schiera dunque istintivamente «dalla parte di Brahms» (e di Pound), egli non può non riconoscere in sé un intimo e radicato bisogno di un «punto di fuga»: di abbracciare cioè un'idea di scrittura che in qualche modo superi la pura e spasmodica *trascrizione* del caos del mondo e si apra a un qualche spiraglio di speranza o anche soltanto di fiducia nel valore di riscatto dell'arte stessa.

Come accade a molti poeti e scrittori, anche nel caso di Raboni l'interesse per la musica trascina con sé una fitta trama di letture e riferimenti culturali. Anzi, il più delle volte, gli ascolti musicali che nutrono il giovane poeta sono accompagnati e filtrati da ben precise esperienze e scoperte letterarie, che la musica contribuisce a illuminare, amplificare e rendere memorabili. In una sua breve autobiografia di «musicomane passivo», pubblicata nel 1999 sul «Corriere»,¹¹ Raboni stesso è costretto ad ammettere che «uno scrittore non può parlare del proprio amore per la musica – tanto meno per una musica – senza fare, bene o male, della letteratura».¹² Più volte il poeta ha ricordato la sua passione per il *Doctor Faustus* di Thomas Mann, e in particolare per il capitolo dedicato alle lezioni del maestro Kretzschmar su Beethoven. Sono proprio le pagine di Mann a propiziare a Raboni l'incontro con l'opera del musicista:

Non so come [...] non m'era mai riuscito di ascoltare dal vivo l'ultima, l'estrema fra le sonate per pianoforte di Beethoven, l'op. 111 [...]. In compenso, sapevo quasi a memoria le pagine stupende ad essa dedicate nel *Doctor Faustus*, il romanzo di Thomas Mann la cui traduzione italiana, pubblicata da Mondadori nel '49, era diventata – e come avrebbe potuto non accadermi, in quegli anni? – uno dei miei *livres de chevet*. Mi ripetevo le frasi, al tempo stesso misteriose e lampanti, che il grande scrittore, con la complicità del suo «consulente» T.W. Adorno, aveva messo in bocca al goffo e geniale Wendell Kretzschmar per spiegare «perché Beethoven non ha aggiunto un terzo tempo alla sonata per pianoforte op. 111» e come proprio in questa assenza, in questa enigmatica e sublime mutilazione si celebri il commovente e in qualche modo terribile «addio» dell'intera musica occidentale alla lunga, gloriosa vicenda della forma sonata; e quasi quasi mi sembrava di sapere, di quella composizione sconosciuta, qualcosa di più che se la conoscessi, anche se naturalmente, riflettendoci, mi rendevo conto di saperne molto meno....¹³

10 FB, lettera di Raboni del 20 dicembre 1958.

11 *Inebrianti incognite di un'incarnazione*, cit., in TP2014, vol. II, pp. 232-236.

12 Ivi, p. 236.

13 Ivi, p. 235.

Nei saggi critici, nei pezzi giornalistici e nelle interviste, sono frequentissimi i riferimenti al *Faustus*,¹⁴ letto e riletto, da ragazzo, assieme all'amico Arrigo Lampugnani Nigri nella famosa estate del '50 («Lì c'era tutto: la tragedia e l'intelligenza della tragedia, l'avanguardia e l'antidoto dell'avanguardia; e già Adorno, persino».)¹⁵ Nel 2002, in un intervento destinato a un volume di omaggi al musicista Giacomo Manzoni,¹⁶ Raboni si sofferma su una significativa coincidenza:

ricordo d'aver letto, non solo con grande interesse ma anche, a tratti, con commozione, [...] il racconto in terza persona del [...] lungo percorso d'avvicinamento alla composizione del *Doctor Faustus* che Manzoni pubblicò una quindicina d'anni orsono sulla rivista «Il Verrì» e che fu ripreso nel programma di sala quando [...] l'opera andò in scena alla Scala. E al di là del fatto, non poi così sorprendente, che anche su di me la scoperta del gran libro di Thomas Mann (avvenuta, mi sento di presumere negli stessi mesi, forse, chissà, nelle stesse settimane) aveva avuto un impatto fortissimo, per molti aspetti addirittura decisivo, a colpirmi fu soprattutto un particolare apparentemente secondario ma, per me, così sottilmente, così incantevolmente suggestivo da provocarmi quasi un brivido, una specie di soprassalto interiore. Manzoni racconta, a un certo punto, di essersi parzialmente ispirato alla descrizione d'una delle immaginarie composizioni di Adrian Leverkühn «per il finale di una sua operina in un atto destinata al saggio del conservatorio – 1955? – ma rimasta poi nel cassetto». Ebbene, pochi anni prima (anch'io potrei azzardare con qualche dubbio una data: 1952?) e comunque sicuramente a ridosso della lettura del *Faustus*, anche a me capitò di rifarmi a una di quelle composizioni – precisamente alla suite per burattini composta da Adrian dopo le sue *Pene d'amor perdute* e prima dell'*Apocalipsis cum figuris* – per il titolo, *Gesta Romanorum*, della mia prima raccolta di versi, rimasta anch'essa per molti anni nel cassetto prima che mi decidessi a pubblicarla, per così dire, a cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...¹⁷

Nella memoria del poeta il romanzo di Mann appare legato a un momento di passaggio. Ciò che le pagine del *Doctor Faustus* raccontano è un congedo dal «vecchio» per approdare a un «nuovo» ancora non del tutto definito, una crisi del linguaggio che sembra portare alla rovina ma che forse – suggerisce Raboni – prelude semplicemente a un mutamento. È una situazione che, agli occhi del poeta, appare singolarmente vicina a quella attraversata dalla poesia del dopoguerra, alle prese con l'implosione (o, forse, esplosione) del linguaggio ermetico e con una profonda crisi di identità e di rappresentazione. Scrive Raboni:

14 Un primo esempio in Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-61, gennaio-marzo 1961, p. 76: «Se fosse possibile e se fossimo capaci di descrivere questo libro, questo poeta come ha fatto Thomas Mann per le ipotetiche musiche seriali di Adrian Leverkühn, credo che il ritratto finirebbe con l'assomigliare moltissimo al Luzi dell'*Avvento notturno*».

15 Raboni, *Quell'estate del 1950*, cit., p. 32.

16 Giovanni Raboni, *Primo frammento sulla redenzione*, in *Per Giacomo Manzoni*, a cura di Carmelo Di Gennaro e Luigi Pestalozza, Quaderni di M/R Libreria Musicale Italiana, supplemento 2, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, pp. 191-193.

17 Ivi, pp. 191-192.

Dietro questo remoto intreccio di coincidenze [...] c'è per altro, credo, qualcosa di più sostanziale, qualcosa che ha probabilmente a che vedere con un modo analogo di vivere il significato e la funzione e insomma, per dirla con Adorno, la «filosofia» del nuovo: nella musica come (mutato, s'intende, il non poco che è da mutare) nella poesia. Il vecchio, amatissimo Thomas Mann – e proprio Manzoni l'ha detto, nella sua prefazione al *Doctor Faustus* dei Meridiani, con tanta semplicità e precisione da indurmi a ridirlo con le sue stesse parole – «non poteva intendere il nuovo mondo musicale [...] nel segno della positività... Con la sua ottica di uomo musicalmente legato all'Ottocento, egli non poteva che scorgere nei prodotti del suo personaggio [...] i messaggeri di una musica angosciosa e sinistra...». In altre parole (parole, sempre, di Manzoni), Mann ha intuito il nuovo «quasi contro se stesso, lanciando un messaggio di redenzione autentica per la musica del futuro» – una musica in cui tutte le peculiarità del linguaggio, tutti i mezzi formali ed espressivi che nella prospettiva di Mann potevano essere usati solo per lanciare messaggi «angosciosi e sinistri» vengono usati, invece, «nel segno della positività» – che si inserisce in modo esemplare nella musica dello stesso Manzoni, compresa, ovviamente, la musica del «suo» *Doctor Faustus*.

Insomma, l'opera che Manzoni ha tratto dal romanzo di Mann chiude, mi sembra, con assoluta perfezione il cerchio di quel percorso di «redenzione» al quale il romanzo allude nel momento stesso in cui si propone o forse semplicemente presume di negarlo, ossia nel momento stesso in cui dà l'impressione di optare, sia pure a malincuore, per la tragica inevitabilità della dannazione. Ma (ecco il punto o, meglio, la domanda cruciale) qualcosa di analogo non è successo forse, durante il Novecento, anche nel campo della poesia? Non è forse vero che anche lì dei mezzi, degli strumenti linguistici ai quali sembrava preclusa qualsiasi possibilità di essere usati e intesi «nel segno della positività», che sembrano dover essere adibiti senza fine [...] al ruolo di reperti (e provvisori puntelli) d'una catastrofica, irrimediabile rovina, si sono rivelati invece non soltanto passibili, ma addirittura portatori, veicoli, messaggeri di «redenzione» – di quella redenzione, magari, che sempre ci si nega o neghiamo, che da sempre viene bloccata o sfigurata o resa comunque, generazione dopo generazione, atrocemente impossibile altrove, nella società, nella vita? Personalmente, sono convinto che sia vero; ed è proprio su questo punto che si è incentrato, nei lontani anni Sessanta, il contenzioso fra il non-gruppo dei poeti del quale, nei limiti in cui si può far parte di un non-gruppo, facevo allora parte e il gruppo iperorganizzato dei poeti e teorici della cosiddetta neo-avanguardia, tanto convinti assertori e propugnatori del nuovo quanto prigionieri – se ne rendessero o, più probabilmente, non se ne rendessero conto e fossero anzi convinti di trovarsi ben in salvo, ben al riparo sulla sponda opposta – del fatale cortocircuito nuovo-negatività. Ma questo è, si capisce, un altro discorso, un discorso che mi propongo di fare, magari in occasione di una delle prossime ricorrenze comuni, con il mio amico Giacomo Manzoni, convinto come sono che in musica le cose importanti succedono spesso prima e in ogni caso si vedono quasi sempre più chiaramente, più limpidamente che in poesia.¹⁸

All'interno del panorama della poesia del Novecento, Raboni traccia una linea «positiva» che ha saputo fare dei nuovi «mezzi» e «strumenti linguistici», generati dalla crisi del linguaggio, non soltanto dei sismografi del caos e della rovina ma, come è accaduto in musica, dei «portatori, veicoli, messaggeri di “redenzione”». A distanza di molti anni dal periodo di «Aut Aut» e delle discussioni sulla poesia nell'età dell'industria, egli continuerà a essere fedele al tentativo di rompere l'aggancio tra «nuovo» e «negativo», di conservare almeno alla poesia (e forse a lei sola) uno spazio di «redenzione» e di riscatto. Poco importa se di fronte alla compagine «iperorganizzat[a] dei poeti e teorici della cosiddetta neo-avanguardia» sta un «non-gruppo» di poeti. Tra loro, nelle singole (e anche molto diverse) esperienze di quella che presto ribattezzerà la «poesia che si fa», al

18 Ivi, pp. 192-193.

riparo da manifesti scuole o programmi, Raboni comincerà a cercare i propri compagni di strada.

II.2 *Ancora sulla biblioteca di Raboni*

Nel marzo '59 Raboni dedica un altro contributo su «Aut Aub» a un parallelo tra musica e letteratura. Tenta, questa volta, di accostare Beethoven a Proust, dando corpo a un'antica «fissazione». ¹⁹ Lo dichiara nelle primissime righe, in un *incipit* che, tra l'altro, è tutto proustiano: «Per molto tempo ho inseguito il rapporto tra la *Recherche* e gli ultimi quartetti per archi di Beethoven». ²⁰ Qual è, agli occhi di Raboni, l'elemento comune a queste due esperienze? I quartetti 130, 131, 132 e 135 di Beethoven mettono l'ascoltatore di fronte a un «ribaltamento dell'immagine del mondo che le opere della maturità avevano faticosamente e vittoriosamente innalzato»: Beethoven vira infatti verso «una tematica completamente interna», restituita da un «linguaggio nudo e complesso, determinato [...] da un unico impulso di verità fondamentale, attaccato [...] soltanto al primo fermento interiore, al residuo infinitamente vivo di una radicale operazione di rifiuto e di abbandono». ²¹ Allo stesso modo, nella *Recherche*, tutte «le vicende e le immagini del poema proustiano» sono trascinate «da una profonda, inarrestabile corrente che le sospinge [...] verso il vertiginoso maelström del *Temps retrouvé*», ²² verso la riduzione finale, il disvelamento quasi brutale di tutti gli inganni e le illusioni, secondo un procedimento avvicicabile a quello dell'*epoché* husserliana. Si giunge così ad un quesito fondamentale:

19 Cfr. FB, lettera di Raboni del 3 giugno 1959: «Grazie per aver letto il mio articolo, e per avermene subito scritto. Rileggendolo ho condiviso il Suo sospetto: che sia scritto più che altro per liberarmi di certe vecchie impressioni sui quartetti di Beethoven, che ascolto e riascolto da cinque anni, senza vederne mai il fondo. Però quel modo di leggere Proust (altro pozzo insondabile per me), d'altronde appena suggerito, continua a non sembrarmi arbitrario, vale a dire: non del tutto "letterario". Ma "letterario" può voler dire anche tirato via, schivando i passi più duri, eludendo, più o meno con eleganza, le questioni più difficili: e in questo senso son d'accordo con lei, con tutto il cuore».

20 Giovanni Raboni, *La riduzione nella Recherche*, «Aut Aub», 50, marzo 1959. Recentemente il saggio è stato ristampato in Giovanni Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di Giulia Raboni, Parma, Mup, 2015, pp. 11-29).

21 Ivi, pp. 84-86.

22 Ivi, p. 87.

c'è un al di là alla riduzione operata nell'ultima *Recherche*, la riduzione è un dato finale e inappellabile di chiusura, oppure come in Cartesio e in Husserl è un dato intermedio anche se fondamentale, il *medium* necessario per la conquista della vera percezione?²³

Dietro queste pagine su Proust, fitte di riferimenti alla fenomenologia, c'è naturalmente la figura di Enzo Paci. Raboni stesso ha raccontato di dovere a lui la sua prima lettura della *Recherche*:

fu per suggerimento di Paci [...] che in quell'estate del '50 finiti gli esami, mi buttai – proprio come uno si butta nell'acqua per imparare a nuotare – nella mia prima lettura integrale della *Recherche* [...]. Fu Paci a farmi cercare, a farmi trovare in Proust il significato alto e severo che si può cogliere solo alla fine dell'opera, nel punto in cui la fine rimanda e si riannoda al principio: un significato così sbalorditivamente diverso dalla struggente dolcezza e malinconia di Combray e della *petite phrase*... Alcuni anni dopo, e proprio su «Aut Aut» di cui ero diventato, nel frattempo, segretario di redazione, pubblicai la mia prima «impresa» proustiana: uno scritto, pieno di ingenuità e di buone intenzioni, intitolato *La riduzione nella Recherche*. Rileggendolo, riesco a non arrossire: se non altro perché ricordo con quanto affetto Paci, intuite le mie intenzioni, mi aveva messo sotto gli occhi il passo di una traduzione francese delle *Meditazioni cartesiane* di Husserl che, in effetti, chi volesse prendersi la briga di controllare troverebbe citato – non so con quanta pertinenza, ma certo con grande fervore – in quel remoto e curioso preavviso del mio interminabile corpo a corpo con Proust.²⁴

Nelle pagine di Husserl e nei due saggi di Paci citati coscienziosamente nella nota finale (*Senso essenza e natura* e *L'uomo di Proust*),²⁵ Raboni sembra trovare una risposta al suo quesito: se la riduzione finale della *Recherche* sia o meno fine a sé stessa. Non c'è alcun dubbio, per Raboni, sul fatto che la presunta negazione del finale della *Recherche* vada letta in senso positivo e costruttivo: essa finisce per capovolgersi e «diventare un principio attivo di verità».²⁶ Ciò avviene grazie allo «scambio continuo» tra due zone temporali, quella in cui gli eventi si compiono e quella in cui vengono raccontati. Scrive Raboni:

Il *temps retrouvé* coincide dunque con l'inizio della *Recherche*: solo in questo senso è davvero ritrovato, solo in quanto la ricerca può essere cominciata: il recupero, altrimenti impossibile, del tempo perduto è possibile nella funzione attiva della memoria e quindi nell'inizio della ricerca. E la ricerca riprodurrà, a sua volta, la vicenda delle dispersioni, la perdita del tempo donato, il consumo, la distruzione e alla fine il recupero della percezione nell'annientamento del mondo e il tempo ritrovato nella salvezza della memoria e nell'inizio della ricerca. Attraverso questo processo (e non è un processo circolare ma un processo aperto, un processo infinito se è vero che a ogni negazione corrisponde l'acquisto di una verità più vicina alla verità, di un più alto grado di percezione e dunque niente è ripetuto ma tutto è continuamente trasceso) la distruzione si trasforma in valore, la dispersione in arricchimento, la morte in vita. [...] Arriviamo, dunque, alla fine della *Recherche* per scoprire che le sue ultime battute ci rimandano all'inizio del libro, che le pagine «metafisiche» del

23 Ivi, p. 91.

24 Raboni, *Quell'estate del 1950*, cit., p. 32.

25 *Senso essenza e natura* fa parte del volume di Enzo Paci, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957 (si legge alle pp. 353-369); *L'uomo di Proust* è raccolto in Enzo Paci, *Esistenza ed immagine*, Milano, Tarantola, 1947, pp. 177-198.

26 Raboni, *La riduzione nella Recherche*, cit., p. 93.

Temps retrouvé ci rimandano alle pagine «poetiche» del *Du côté de chez Swann*, al famoso gioco della *madeleine*.²⁷

Dalla «demolizione radicale» scaturisce dunque un «incremento di verità», in un continuo gioco di echi e rispecchiamenti che permea ogni pagina dell'opera proustiana e che l'orecchio del lettore – sembra suggerire Raboni – riesce a cogliere sotto forma di una «musica» rivelatrice dell'unità del tutto, poiché «è nella musica (la famosa musica della *Recherche*) che l'unità e l'infinità del processo diventano cose visibili e toccanti».²⁸ La musica proustiana, spiega Raboni, coincide con il «fluire del tempo», ed è «lo spazio poetico, l'equivalente espressivo del pensiero di Husserl». Le ultime pagine della *Recherche* offrono un «commento indimenticabile e terrestre [...] a questa frase di Husserl: "L'io si costituisce nei modi del fluire: passato, presente e futuro"». È utile rileggere per intero la conclusione di questo antico saggio proustiano:

Solo nel tempo: «dans le Temps»: è l'ultima battuta della *Recherche*, e quale avrebbe potuto essere se non questa? La verità per Proust è nella musica e dunque nel tempo, nel processo perennemente chiuso e riaperto, nella direzione: solo in questo processo il passato raggiunge il futuro e il futuro vive, attraverso la memoria, del passato e lo sottrae alla dispersione. Il passato di Marcel non esiste che per essere distrutto, frantumato, ma il presente vive di questa distruzione: e che cos'è il futuro se non la ricostruzione secondo verità della stessa vicenda?

Secondo verità: io so che è a questo punto che il discorso dovrebbe cominciare, ma la verità non può essere colta per conto di terzi, la verità, la vera percezione che Proust raggiunge dopo la negazione del mondo, dopo l'epoché, non appartiene, l'abbiamo visto, che alla musica del suo libro: la verità della *Recherche* è nella *Recherche*, come la verità della vita è nella vita e non altrove. Possiamo tracciarne un grafico, ma non sarà più di un segno nella polvere; possiamo indicarne i vuoti meccanismi, lo schema ma tutto è nel libro e niente è al di fuori del libro. Così questa verità a furia di parlarne potrà sembrarci un nome, un fantasma mentre sappiamo che è una viva e adorabile sostanza.²⁹

Scriveva Paci in *Senso essenza e natura*, uno dei due saggi citati da Raboni nella nota al testo:

La percezione del tempo che passa, la percezione profonda, legata alla mia struttura fisica biologica e fisiologica e alla natura nella quale vivo e che in me vive; la percezione che in me l'esistenza si consuma e si consuma con me il mondo, mi spinge verso nuove forme, verso nuove possibilità, così come mi spinge verso la comunione dell'eros, e mi costringe, per recuperare il consumo, finché voglio vivere, al lavoro. Sentire è sentire che qualcosa non è più uguale a se stesso; è sentire una differenza di livello, una differenza di potenziale ed è, insieme, esigenza profonda di reintegrare l'energia perduta, di riconquistare il mondo che si consuma. Può presentarsi come il bisogno di ritrovare – ma è una ricerca illusoria – il tempo perduto. Perché in realtà il tempo perduto non si riconquista. Il senso del mondo non è nel passato ma nel futuro, nel passato che per Proust diventa parola, espressione, simbolo della possibilità, per ogni uomo, di una nuova vita. È questo che ci insegna, in quanto opera d'arte, la *Recherche du temps perdu*.³⁰

27 *Ibidem*.

28 Ivi, p. 94.

29 Ivi, p. 95.

Così Paci chiudeva la sua riflessione:

Un misterioso piacere ci lega alle cose, «ce plaisir spécial» di cui parla Proust a proposito dei campanili di Martinville. [...] Qualcosa sembra, nel mondo, dietro alle cose, e possiamo credere di scoprire il loro mistero, di riconquistare gli oggetti, di cogliere «l'arte nascosta» della natura e di toccare il passato, il tempo perduto, cercando nel fondo più segreto delle nostre percezioni. Ma ciò che scopriamo non è l'oggetto chiuso e separato, o il passato che non può essere più riconquistabile, perché è impossibile rovesciare il tempo; ciò che scopriamo è invece l'oggetto che in noi seguita a vivere, e noi che siamo il suo aprirsi nel tempo, al futuro. Il piacere segreto che ci lega alla natura si attua nelle nostre parole, nell'esperienza estetica che coglie una nuova armonia, esprime un nuovo modo di sentire ed apre la possibilità di nuove forme di vita, di un senso positivo del mondo. Proust scrive, e scrivendo sente e vive, apre un nuovo orizzonte. Soltanto la sua opera di artista lo può liberare «de ces clochers e de ce qu'ils cachaient derrière eux». Il mistero delle cose si risolve nell'aprirsi delle cose con noi quando riprendiamo il cammino, e li vediamo poco a poco, con le loro «nobles silhouettes», «se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire... et s'effacer dans la nuit».³¹

La conclusione, tutta proustiana, del saggio di Paci è una dichiarazione di fiducia nel valore della letteratura, efficace antidoto a certe spinte negative e nichiliste che Raboni coglieva, con rammarico, nella letteratura a lui contemporanea.

In molti dei suoi scritti giovanili Raboni fa uso, con una certa competenza, di un lessico fenomenologico. Più volte accenna alla *riduzione*, metodo di indagine filosofica del reale, teorizzato da Husserl, basato su un cambiamento del punto di vista, su una sospensione (*epoché*) del pregiudizio, capace di consentire una comprensione più autentica dell'oggetto.³² I contatti di Raboni con la fenomenologia, avvenuti attraverso la mediazione di Enzo Paci, sono assai precoci e ben più profondi di quanto si pensi. Tutto il saggio di Paci dedicato a *Senso essenza e natura*, cui si accennava nel paragrafo precedente, è ricco di passi che devono aver colpito profondamente il giovane Raboni. Se pensiamo alla sua poesia della fine degli anni '50, alle inquietudini e agli interrogativi che la attraversano, alcuni paragrafi del filosofo, e in particolare le sue riflessioni sui temi della lingua e della parola, risultano particolarmente interessanti. Proprio nelle prime righe di *Senso essenza e natura*, Raboni poteva leggere queste frasi come questa, straordinariamente consonanti con il motivo del colloquio terreno con i morti che, fin dagli esordi, attraversa la sua poesia:

30 Enzo Paci, *Senso essenza e natura*, in Idem, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, cit., p. 368.

31 Ivi, pp. 368-369.

32 Si veda la definizione di «epoché» contenuta in Enzo Paci, *Il senso delle parole 1963-1974*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Milano, Bompiani, 1987. «Epoché – spiega Paci – vuol dire sospensione del giudizio, intendendo per giudizio il pregiudizio. È un atteggiamento, un esercizio, un metodo. [...] L'epoché sospende i pregiudizi mondani» (p. 30). E ancora: «l'epoché mi deve liberare di tutto ciò che mi impedisce di riconoscere proprio quello che vedo» (p. 31).

Le nostre parole non sono di nostra esclusiva proprietà. Non è soltanto perché i libri che abbiamo letto, e la nostra vita quotidiana, ci legano ad un linguaggio istituzionale nel quale si incarna il nostro pensiero. È anche perché i morti vivono in noi, col loro senso della vita. E in noi si incontrano e si parlano, e se li interroghiamo «per loro umanità ci rispondono», e si aprono in noi, nel presente, un varco verso l'avvenire.³³

È costante, nella riflessione di Paci, il rimando all'husserliano «fluire del tempo». Nel tempo si attua l'esistenza, nel tempo prende corpo la conoscenza che non può mai chiudersi in sé stessa, perché «la realtà è per sua natura incompiuta», generata da una rete di relazioni perennemente mobili. L'io stesso non esiste. Spiega infatti il filosofo:

Sentire è consentire e non solo io consento col mondo ma il mondo consente con me. E il consentire del mondo fa sì che ogni suo momento sia sensazione. Non c'è una percezione isolata: è il mondo che si percepisce nelle percezioni e la mia percezione sarebbe impossibile se non fosse intessuta con le altre, se le altre non consentissero in lei., Io sento ma non soltanto io sono vivo nel sentire. È tutto il mondo che vive nel mio sentire, un «mio» che non mi appartiene come non mi appartengono le mie parole.³⁴

E, ancora, sul tema delle parole:

La parola non deve essere la parola che impongo ma la parola che nasce dalle situazioni che in essa si aprono, maturano, emergono verso nuove possibilità. [...] Ogni parola, se non è mera ripetizione, è una prospettiva, un impegno.³⁵

Il linguaggio non appartiene più al soggetto (nulla di più lontano, si direbbe, dal tradizionale monologismo lirico), ma prende vita da un incessante colloquio tra individui diversi, persino tra morti e vivi; la parola nasce dalla storia, e in essa si rinnova.

In una recensione del luglio '59 dedicata alla critica su Ungaretti,³⁶ facendo riferimento a una lettura filosofica compiuta sui *Cori per la Terra Promessa* proprio da Enzo Paci,³⁷ Raboni adopera per la poesia dell'*Allegria* la categoria di «epoché» del linguaggio. Per Ungaretti, scrive Raboni, è ormai cominciata la «critica dei posteri».³⁸ È giunto il momento in cui, essendo il suo itinerario quasi giunto a perfezione, si può coglierne con più chiarezza la storia. Appare dunque evidente come l'*Allegria* rappresenti

33 Paci, *Senso essenza e natura*, cit., p. 353.

34 Ivi, p. 357.

35 Ivi, pp. 359-360.

36 Giovanni Raboni, *Recenti contributi alla critica ungarettiana*, «Aut Aut», 52, luglio 1959. Raboni recensisce un libro di Gigi Cavalli (*Ungaretti*, Milano, Fabbri, 1958) e alcuni contributi dedicati a Ungaretti usciti sul numero 35-36 di «Letteratura» del 1958, in particolare gli articoli a firma di Enzo Paci e Luigi Rognoni.

37 Enzo Paci, *Ungaretti e l'esperienza della poesia*, «Letteratura», V, 35-36, settembre-dicembre 1958, poi ristampato in Giuseppe Ungaretti, *Lettere a un fenomenologo*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1972. Nello stesso numero di «Letteratura» Raboni segnala anche il saggio di Luigi Rognoni, *Analogie musicali nella poesia di Ungaretti*.

38 Raboni, *Recenti contributi alla critica ungarettiana*, cit., p. 249.

la «fase della nudità dolorosa», della rinuncia, dell'*epoché* del linguaggio del tutto necessaria al successivo ritrovamento della tradizione compiuto con il *Sentimento del tempo*.³⁹ Raboni apprezza il lavoro di Paci su Ungaretti: il passo in avanti compiuto dal filosofo (leggere Ungaretti non «dentro una prospettiva filosofica, ma al livello della filosofia»)⁴⁰ gli pare assolutamente importante. Tuttavia, da poeta, non si trattiene dal suggerire un lieve aggiustamento di tiro: sì alla lettura fenomenologica, ma con l'avvertenza che occorrerebbe estenderla dal piano dei contenuti, cui Paci si era limitato, anche a quello della lingua. Limitarsi a considerare il messaggio della poesia ungarettiana – scrive un po' provocatoriamente Raboni – sarebbe infatti un po' come compiere «un'analisi del Don Giovanni di Mozart [...] interamente [...] sui testi delle arie e dei recitativi anziché sulla musica».⁴¹ Nella realtà della poesia lingua e messaggio sono inscindibilmente legati:

i contenuti ungarettiani [...] sono così profondamente calati e dissolti nella voce che li pronuncia, che parlare di quelli significa rendere indirettamente testimonianza anche della verità e vitalità di questa [...] Alla fine ci succederà di rilevare che la coincidenza, che Paci mette in luce, fra i testi della fenomenologia husserliana e le stupende suggestioni della *Terra promessa* sussiste anche, e si conferma, ad un altro livello, quello dello stile [...]. L'esperienza esistenziale di Ungaretti è anche l'esperienza della sua lingua viva, della sua pronuncia e in questa si riflettono i temi e la problematica di quella verificandosi l'una e l'altra a vicenda, provandosi a vicenda l'unicità e l'urgenza della loro matrice.⁴²

Ungaretti diventa il rappresentante di una speciale poetica dell'*epoché* e della «riduzione». Nel suo articolo per «Aut Aut», rifacendosi a una lettura di Luigi Rognoni, Raboni lo affianca a Schönberg: entrambi, il poeta e il musicista, compiono esperienze simili di

39 «Ci sembra – scrive Raboni – che questa intuizione, anche se non sempre o non compiutamente espressa sia la migliore garanzia [...] dell'importanza del lavoro di Cavalli» (*Recenti contributi alla critica ungarettiana*, cit., p. 251).

40 Ivi, p. 252.

41 *Ibidem*.

42 Ivi, pp. 252-253. Sulla vicenda di questa critica a Paci, cfr. anche Raboni, *Quell'estate del 1950*, cit., p. 33: «non ricordo Paci solo come un grande intellettuale [...] ma anche come uno straordinario organizzatore di cultura, a dispetto di certe sue cavillose ingenuità e sospettosità che lo immobilizzavano, a tratti, in una sorta di difesa mimetica. Mi è capitato spesso, a questo proposito, di ripensare con divertita commozione a un piccolo episodio o incidente che mi riguarda. In un numero speciale della rivista "Letteratura" dedicato interamente a Ungaretti in occasione dei suoi settant'anni, Paci aveva pubblicato una sua bellissima lettura di alcuni degli *Ultimi cori per la terra promessa*: una lettura tematica, dove i testi ungarettiani erano analizzati unicamente nei loro significati. Un po' per convinzione e un po' per spirito di fronda, preparai un piccolo pezzo nel quale, segnalando l'importanza del saggio di Paci, osservavo tuttavia che leggere Ungaretti in quel modo era un po' come leggere Mozart attraverso Da Ponte, mettendo in parentesi la musica. Paci approvò senza battere ciglio il pezzo, che uscì regolarmente su "Aut Aut": ma subito dopo, e poi a varie riprese e addirittura a distanza di anni, continuò a parlare della mia nota come di un "attacco" a lui. E quando, molto tempo dopo, ripresi di sfuggita l'argomento in un saggio su Ungaretti che uscì in "Paragone", mi disse con un indescrivibile miscuglio di rassegnazione, malinconia e *sense of humour*: "Ho visto che hai ripubblicato quella stroncatura al mio Ungaretti"».

ritrovamento della parola dopo il silenzio. Diverso è invece, prosegue Raboni, il caso di Igor Stravinskij, capace di compiere una restaurazione neoclassica, in cui la forma cerca di ridare vita a contenuti cristallizzati.⁴³ Queste analogie tra musica e poesia consentono di far luce su un dettaglio: nel '67, ristampando *Gesta Romanorum* per Lampugnani Nigri, Raboni dedica il libretto, oltre che a Eliot, proprio a Stravinskij. Quella di Raboni non è, e non sarà mai, una poesia che sfiora il silenzio; ben presto egli comincerà a opporre alla linea tracciata da Ungaretti un'altra poetica, quella della parola impura capace di conservare dentro di sé la *storia*, che vedrà incarnata in un grande maestro eretico del Novecento italiano, Clemente Rebora.⁴⁴

L'influsso della fenomenologia sulla poetica e sulla poesia di Raboni è stato segnalato da Fernando Bandini e poi da Andrea Cortellessa;⁴⁵ di recente Luca Daino ha raccolto la preziosa indicazione di Bandini e, in modo suggestivo ma anche piuttosto convincente, ha proposto di attribuire le continue espressioni di dubbio, cautela e approssimazione, e le manifeste difficoltà a cogliere e definire l'oggetto, così frequenti nella poesia del primo Raboni, anche all'adozione, da parte del poeta, di un *habitus* mentale di stampo fenomenologico.⁴⁶ In realtà, ciò che appare davvero decisivo è come la fenomenologia consenta a Raboni di scansare l'*impasse* in cui rischiava di cadere tra gli anni '50 e '60. Il Raboni critico, recensore, intellettuale non accetta mai di mettere in dubbio le capacità costruttive e positive della letteratura: egli è persuaso che i nuovi strumenti espressivi (quelli messi a punto in poesia sulle orme di Eliot e Pound, così come quelli offerti in musica dall'esempio di Brahms), non debbano soltanto contribuire a registrare l'insensatezza del mondo, ma essere messi al servizio di una poesia che non rinunci a proporsi come valore. Una poesia che non dev'essere, dunque, pura *trascrizione* del caos, né – d'altra parte – limitarsi a compiere una propria *riduzione* del reale (si ricordi

43 La fonte del parallelo tra Ungaretti e Schönberg e della contrapposizione con Stravinskij è il saggio di Luigi Rognoni, *Analogie musicali nella poesia di Ungaretti*, pubblicato anch'esso in «Letteratura», V, 35-36, settembre-dicembre 1958 e recensito da Raboni assieme a quello di Paci. Fa da sfondo naturalmente la ricostruzione tentata da Theodor Wiesengrund Adorno nel volume *Filosofia della musica moderna*, uscito proprio in quell'anno presso Einaudi con una introduzione dello stesso Rognoni.

44 La contrapposizione tra Ungaretti e Rebora verrà approfondita, anni dopo, nel contributo *L'attesa di senso (inizio di un saggio su Ungaretti)*, pubblicato su «Paragone», XXII, 254, aprile 1971 (si legge ora in PAS, pp. 421-423 oppure in POE, pp. 38-43).

45 Si vedano i già citati Fernando Bandini, *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 15, e Andrea Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, postfazione a POE, p. 387.

46 Cfr. Luca Daino, *Il calzerotto di Husserl. Raboni tra modernismo e fenomenologia*, intervento tenuto al convegno *Questo e altro. Giovanni Raboni 2004-2014*, svoltosi all'Università di Verona l'11 e 12 dicembre 2014 (in via di pubblicazione).

l'opposizione tra la memoria riduttiva di Proust e quella integrale di Pound).⁴⁷ La via d'uscita, il necessario «punto di fuga» di cui parla nella lettera a Betocchi su Brahms del 20 dicembre '58, Raboni finirà per trovarlo proprio nella nozione, fenomenologica, di *intenzione*: compito della poesia, e del linguaggio – scriverà qualche anno più tardi in un pezzo, fondamentale, sulla *Visita in fabbrica* di Sereni – è «iniettare [...] delle intenzioni, dei contenuti, un significato umano e “naturale”» nelle forme «vuote», nella realtà sempre più disumanizzata dell'industria.⁴⁸ Il compito di intenzionare (o ri-intenzionare) il linguaggio restituirà all'io poetico, pur «in sordina»,⁴⁹ pur depotenziato e dubitoso, la sua centralità e il suo carico di responsabilità, e alla poesia il suo autonomo valore di verità, consentendole di prendere una direzione diversa dalla, pur preziosa, esperienza di *riduzione* incarnata da Ungaretti. Ma è bene ora non anticipare troppo, ed esaminare, passo passo, come e attraverso quali incontri ed esperienze si costruisca e si rafforzi questa fiducia, profonda e resistente, in una capacità positiva della letteratura, che ci appare assolutamente decisiva per la storia della poesia di Raboni.

II.3 *Verso la realtà*

Nell'ottobre del '58 Raboni annuncia a Betocchi che sta scrivendo per «Aut Aut» un pezzo su «un argomento che [lo] appassiona»:⁵⁰ l'ultimo Luzi, ovvero il Luzi della raccolta *Onore del vero*, uscita nel '57. In quell'autunno Raboni si trova in un intervallo di riflessione e di silenzio dalla poesia. «Non scrivo poesie – confessa a Betocchi in novembre – anche se penso molto alla poesia (compresa la mia)».⁵¹ È un momento di attesa: il libro scheiwilleriano è già in catalogo, ma i tempi dell'editore sono lunghi, la pubblicazione è ancora lontana, e Raboni non se la sente di sollecitare troppo. In questi mesi di stasi apparente nascono, probabilmente, le prime riflessioni di Raboni sulla

47 Cfr. Raboni, *Appunti per la lettura dei Cantos*, cit., pp. 52-53.

48 Giovanni Raboni, *Il livello industriale*, «Aut Aut», 67, gennaio 1962, p. 68 (il passo citato non compare nella versione pubblicata in PAS).

49 La definizione è di Guido Mazzoni, ripresa e sviluppata da Enrico Testa in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. A proposito delle *Cose della Vetra*, Testa annota: «il fondamento dell'enunciazione lirica (centralità dell'autore coincidente con la voce del testo) viene mantenuto, ma in una versione, per così dire, ridotta: una “forma di sordina” (Mazzoni), segnata dal venir meno dell’“esemplarità del soggetto” e dal suo programmatico indebolimento» (ivi, p. 206).

50 FB, lettera di Raboni del 25 ottobre 1958.

51 FB, lettera di Raboni dell'11 novembre 1958.

poesia italiana del dopoguerra, che verranno pubblicate, in diverse puntate, sulla rivista di Paci tra il '58 e il '61. Quando nell'estate del '57 legge tempestivamente *Onore del vero*, Raboni ha già un'alta opinione di Luzi, che apprezza sia come poeta sia come critico. Nelle lettere a Betocchi ha sempre parole di ammirazione per gli scritti di Luzi che appaiono su «L'Approdo» e «La Fiera letteraria», le cui uscite può seguire con regolarità anche grazie alle spedizioni di Betocchi. La raccolta del '57, tuttavia, lo tocca in modo particolare: *Onore del vero* innesca e ravviva una serie di interrogativi e riflessioni, ed è la prima volta che qualcosa di simile accade a Raboni con un poeta italiano suo contemporaneo. Nelle nuove poesie di Luzi, egli rileva infatti immediatamente una svolta che gli appare inequivocabile e decisiva: il passaggio dall'estrema purezza e rarefazione del codice ermetico, «dal discorso difficile e lucente, araldico, del *Quaderno gotico*»,⁵² a una nuova e più aperta compromissione con il reale. Sulle pagine di «Aut Aut» Raboni commenta così questa svolta:

L'evoluzione di Luzi [...] è sicuramente nel senso di una apertura verso l'oggetto, verso l'altruità e insieme di una spezzatura di certi nodi del linguaggio a favore di una trascrizione più normale, di termini di restituzione più espliciti.⁵³

Non si tratta, avverte il giovane critico (e cose simili scriverà poi per Betocchi), di un incosciente passaggio di bandiera, «della solita storia di letterati che si spostano dall'ermetismo al realismo e scivolano dall'assenza nella più rumorosa delle presenze», ma di una «crescita su sé stesso», di un'evoluzione dall'interno che non contraddice la strenua coerenza di Luzi verso la propria identità.⁵⁴ Fin dagli esordi la poesia di Luzi è caratterizzata da una particolare *immagine del mondo*, quella di un universo duplice, poiché costantemente attraversato da un «messaggio di trascendenza». A cambiare, scrive Raboni, attento lettore di Eliot, non è questo nucleo intimamente radicato ma le immagini attraverso cui questa peculiare *immagine del mondo* viene comunicata.⁵⁵ In *Onore del vero* Luzi varca i confini del «teatro completamente interno» del *Quaderno gotico* e delle raccolte ermetiche, e il campo del rappresentato si allarga anche a «una piccola serie di vicende esterne».⁵⁶ Con attento interesse Raboni cerca e individua le tracce di questa

52 Giovanni Raboni, *Sull'ultimo Luzi*, «Aut Aut», 49, gennaio 1959.

53 Ivi, p. 44.

54 «La storia di Luzi ha una direzione unica, un'assoluta coerenza» (*Sull'ultimo Luzi*, cit., p. 44).

55 Spiega Raboni: «Parlando di evoluzione intendiamo riferirci piuttosto al tipo della meditazione [probabile refuso per «mediazione»], al modo di essere delle immagini attraverso le quali l'immagine viene partecipata» (ivi, p. 44).

56 Ivi, p. 45.

apertura verso il reale: «la figura dell'oscurità e del maltempo che il poeta scruta da uno spazio interiore ma sovente anche da un ambiente interno fisicamente precisato»; «gli avari, difficili segni di vita», le presenze che appaiono e riappaiono nell'oscurità e «la fanno più profonda».⁵⁷ Le «apparizioni» di Luzi, precisa Raboni, sono diverse da quelle montaliane: mentre in Montale dettagli e oggetti rappresentano uno strappo nel tessuto ordinario del reale, alle spalle del quale si intuisce un baratro di nulla e nonsenso,⁵⁸ il buio di Luzi schiude, proprio nel suo punto più profondo, frammenti di speranza. A proposito di *Onore del vero*, Raboni usa, probabilmente per la prima volta, un termine che avrà una buona fortuna nella sua produzione critica: «rendiconto». In Luzi, scrive, le «vicende interiori» sono «verificate nel vivo di un'esperienza umana, di cui *Onore del vero* ci sembra un rendiconto molto preciso».⁵⁹ Parrebbe quasi un'etichetta lievemente maldestra per una raccolta di alto respiro metafisico, di atmosfere ancora rarefatte come *Onore del vero*. Tuttavia, a questa altezza cronologica, quello che a Raboni preme, ciò che egli chiede alla poesia (alla poesia che legge, e a quella che scrive) è proprio la capacità di restare fedele ai dati, agli oggetti, di restituire la verità dell'esperienza umana; ed è proprio in nome di questo legame tra scrittura e verità, mai messo in dubbio (anzi, laddove possibile, enfatizzato), che trasformazioni ed evoluzioni linguistiche come quella di Luzi gli appaiono pienamente legittime e giustificate.

In parallelo, in ciò che scrive sul suo tavolo di poeta, Raboni rincorre un ideale di precisione e adesione al vero che lo conduce talvolta ai limiti della secchezza e dell'impersonalità. Nei primi mesi del '59, compone quattro poesie che invia a Betocchi in marzo: *Ma chi sono i marziani?*, *Notizie di Caporetto* (che sarà inserita nell'*Insalubrità dell'aria*), *Quello che so dell'America* e *Confidenza per confidenza*. Il 24 aprile scrive al maestro:

Le Sue osservazioni alle mie ultime poesie mi sembrano, come al solito, giustissime. [...] Ma per intanto, quello che mi sento di fare è questo, anche se mi accorgo che certe forme mi diventano tra le mani sempre più rigide, perfino ossessionanti, e nello stesso tempo le immagini e i riferimenti a cui ricorro non mi sembrano mai abbastanza precisi, abbastanza «anagrafici». Chissà forse è davvero una strada senza sbocco... Ma le ultime cose scritte e che le manderò prima o poi, anche se ancora dominate dall'incubo della precisione e della

57 *Ibidem*. La stanza di *Sulla riva*, ricordata da Raboni, è forse il tramite dell'ispirazione montaliana (in particolare *Notizie dall'Amiata*) di *Notizia*, che fa parte del gruppo inviato a Betocchi il 17 settembre e potrebbe essere stata scritta proprio nell'estate del '57, in parallelo o in seguito alle letture luziane.

58 Si veda, a proposito di Montale, l'intervista del 2003 citata in OP, p. 1446: «Nella mia poesia ci sono delle tracce della poetica degli oggetti attraverso Montale; la persistenza dell'esempio montaliano c'è sicuramente, però mi sembra che fin dall'inizio l'uso degli oggetti come emblemi e amuleti misteriosamente salvifici tenda a lasciare il posto a vere e proprie situazioni "drammatiche", nel senso anche tecnico del termine, cioè teatrali»

59 *Sull'ultimo Luzi*, cit., p. 46.

secchezza (e dei particolari), sono però su una derivazione un po' diversa: certo, non alla Shelley, per ora... Comunque, anche con questa poca voglia di fare, continuo a scrivere: è l'unico modo che conosco per sbloccare situazioni che altrimenti mi soffocherebbero, per non diventare di sale, per liberarmi delle vecchie idee e poterne avere di nuove. (FB)

Il 1959 non è un anno facile per la poesia di Raboni, che attraversa mesi colmi di incertezze. Dell'*impasse* descritta in questa lettera sembrano essere un corrispettivo poetico proprio i quattro testi citati poco sopra, e in particolare *Quello che so dell'America*, poesia rimasta inedita che – in omaggio all'ossessione di precisione anagrafica propria di questo periodo – è fittissima di dati, notizie, riferimenti di cronaca, echi, citazioni:

Certe storie le sappiamo
tutti allo stesso modo: il ragazzino
che spara ai genitori o brucia la casa
per questioni di principio; la suora
che gioca a pallavolo... altre
non riesco più a ricordarle eppure
so che le ho lette nel rapporto Kinsey, su Life ecc. Ma
credo che nella parte buia dell'occhio (dove
i morti, dicono, stanno a testa in giù)
tutti tengano in fresco qualche immagine:
scale nere di ferro ripide e
(parlo per me) cataste di mattoni
o sabbia su profili di fiumi; e in ellissi
di piazze, dentro gabbie, giardini
tetri dove s'allenano scontrosi
adolescenti; e sudici gradini
per posare la bottiglia del latte, negre
con la borsa del pane e grandi rose
sul cappellino... Lo so: vaghi frantumi,
cose né vere né false, sovrapporsi
di fotogrammi a quadri di Ben Shahn:
ma chi riesce a regolare queste
corruzioni di fantasia e memoria?
io no certo. (E in sezioni
ancora più remote dell'occhio, se
più l'aguzzo, s'affocano visioni
diverse, fredde e chiare: di sobborghi
civili, case linde, prati
falciati con la macchina, orti dove
cresce verdura radioattiva, gatti
colpiti da strane radiazioni...)

Parecchi spunti saranno riutilizzati in composizioni successive: si pensi alle «ellissi di piazze» che ricompariranno in *Città dall'alto* (CV), o al riferimento alle «storie» che qui, come accadrà altrove, introduce il consueto tic raboniano all'accumulo, alla collezione di dati ed eventi che vanno a formare un catalogo di orrori e bizzarrie quotidiane. La poesia somiglia a una sorta di *brainstorming*, a un collage di immagini sul tema dell'America: ai frammenti di notizie e dati letti qua e là (i «grumi di realtà» spesso evocati nelle lettere a Betocchi), ricapitolati con il solito tono tra lo svogliato e l'ottuso

(«non riesco più a ricordarle eppure / so che le ho lette nel rapporto Kinsey, su Life ecc.»), si mescolano le strane figurazioni dell'inconscio personale e collettivo. L'io poetico procede a una sommaria ricognizione della «parte buia dell'occhio», dove ognuno conserva bizzarre immagini, ridotte a nulla più che «vaghi frantumi» e mescolate confusamente a *flashes* fotografici e suggestioni artistiche («quadri di Ben Shahn»). Più in profondità («in sezioni / ancora più remote dell'occhio») appaiono infine icone di benessere che tradiscono tuttavia segnali inquietanti («verdura radioattiva, gatti / colpiti da strane radiazioni...»); e ancora una volta l'io riconosce la propria incapacità di discernere il vero dal falso, di mettere ordine nei dati della realtà, in quei frantumi che già in *Notizia* erano stati sconsolatamente classificati come «poltiglia». ⁶⁰

Dopo molti «abbozzi e progetti» e vari «tentativi di poesia subito richiusi nel cassetto», ⁶¹ Raboni sembra infine ritrovare il filo della propria scrittura nel giugno, quando, ospite di «un'umidissima villa di amici in Brianza», ⁶² scrive *L'insalubrità dell'aria*, una lunga poesia che sblocca un periodo d'incertezze e gli apre una chiave di costruzione per il libro scheiwilleriano. La versione inviata a Betocchi il 22 giugno 1959 è parecchio più lunga rispetto a quella che apparirà in volume, nella raccolta omonima, quattro anni più tardi:

Da questo verde-reliquia,
dai rimasugli d'erba che cosa
s'aspettano i gitanti? È vero, piove
molto anche qui, le nuvole fanno ombra,
siepi, palle di pietra nascondono giardini
umidi, ville che sentono di muffa
da far scappare gli inquilini (e d'ottobre
difficili a scaldare) o merloturrite dove

60 Sul tema dell'America risultano molto interessanti alcune recensioni apparse sulla rivista «Il Bimestre», per cui Raboni tenne una rubrica di *Narrativa straniera* tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. Il poeta, che in gioventù era stato un appassionato lettore dell'antologia *Americana* di Vittorini, dedica vari pezzi al romanzo d'oltreoceano. Le immagini dell'America che emergono dai testi recensiti da Raboni ricordano, per molti versi, quest'antica poesia. Prendendo spunto da due romanzi di Saul Bellow e Philip Roth, Raboni parla per esempio di «una società frantumata, dispersa in grumi consistenti e dunque descrivibili, ma tendenzialmente estranei l'un altro», che si nega all'ampio respiro del romanzo e tende piuttosto a dar vita a «invenzioni specialistiche, contratte, forme d'esplosione brevi e violentemente luminose». La «Controamerica» del *Lamento di Portnoy* di Roth è, scrive Raboni, un «mondo la cui terribile, squallida, esilarante tristezza coincide al limite, assai naturalmente con la tristezza di ciascuno di noi [...]; l'America sorridente e banale dei nostri terrori quotidiani» (*La sorridente America dei nostri terrori*, «Il Bimestre», II, 7, marzo-aprile 1970, p. 37). In *Americana vecchia e nuova* («Il Bimestre», III, 14-15, maggio-agosto 1971), dedicato a Ernest Hemingway e James Purdy, Raboni evoca il tema della maschera dell'America. Di Purdy cita in particolare una frase: «La paura della realtà attanaglia l'America. Nessun paese ha mai nascosto il volto dell'uomo sotto una maschera così falsa» (ivi, p. 46).

61 FB, lettera di Raboni del 3 giugno 1959.

62 FB, lettera di Raboni del 22 giugno 1959.

può anche darsi che s'agiti il fantasma
di un protoindustriale. Ma qui, la groppa
della campagna s'infilza sui rovi
delle famose qualità lombarde,
l'orgoglio del pescecane, l'ambizione
dell'impiegato,
 la tenace ossessione di
successo che trasforma l'artigiano
in piccolo imprenditore, le aziende
in trust e monopoli,
 il buonumore
degli azionisti... qui il coniglio non corre
neanche a pagarlo
borbottando *the duchess*: resta muto,
tranquillo nella sua gabbia fatta
di casse d'imbballaggio. E così, addio
campagna! crolla a spicchi nella rete
del metano, nei pratici miraggi
di altiforni e gasometri e villette
leggiadre, verdi o rosa che l'amarezza,
l'assurdità d'essere come sono contorce
profondamente. E (immagino) le strade
che i miei bisnonni Sala o Crespi
solcavano in calesse
allargate si coprono d'asfalto,
di macchie d'olio. Ma non è questo, ancòra
non è questo. Ma i piccoli fuochi
simulati che brillano sui vetri
dei villeggianti – i gemiti d'invidia
per la macchina nuova degli amici,
lo schifo per i ladri e i morti, il mito
del mediocre benessere
che fa odiare i più ricchi e disprezzare
chi ancòra non ha tanto
– e i conti in tasca ai parenti, e il sorriso
ambiguo al cugino che non sai
se ti risponde, è questo groviglio
che ci fa incespicare, non le piante
sradicate, che sòffoca, non l'odore
dei residui che incrinano le foglie...⁶³

Come accade spesso nella poesia di Raboni, l'*incipit* sembra proseguire un discorso già avviato; i deitici («questo», «qui») inquadrano l'oggetto: la campagna lombarda in cui i «gitanti» sembrano cercare invano un luogo di ristoro e che ha invece spiccate connotazioni mortuarie («verde-reliquia»). L'attenzione si sofferma sull'elemento dell'umidità, sulla pioggia, che, come sappiamo, fin dagli esordi della poesia di Raboni, evoca la presenza dei morti; il discorso procede tra i consueti incisi parentetici e le espressioni di dubbio («può anche darsi») e riassume la nota vicenda del cedere della

63 La poesia è datata «1959». Il testo pubblicato a stampa si legge ora in PA. Nella versione a stampa, la seconda parte della poesia, dalla metà del verso 22 in poi, risulta tagliata e il punto dopo «imbballaggio» viene sostituito da tre puntini di sospensione. La prima parte presenta lievissime varianti grafiche e di punteggiatura: al verso 18 i puntini di sospensione sono sostituiti dal punto fermo, al verso 20 il corsivo «the duchess» è sostituito con «the Duchess», mentre i due punti vengono corretti in una virgola. Al verso 10 «groppa» diventa «mappa».

campagna al mondo dell'industria e delle «famose qualità lombarde». Nel triste scenario, persino il coniglio di *Alice in Wonderland* è ridotto all'impotenza (il riferimento è qui all'amato Lewis Carroll, molto letto in questi anni, quando ancora è viva la memoria di un viaggio in Inghilterra compiuto nell'estate del '57).⁶⁴ La seconda parte della poesia, ben presto espunta forse perché giudicata un po' troppo didascalica, amplia il tema dell'industrializzazione della campagna. Evocando sarcasticamente il «mito del mediocre benessere», Raboni mette a fuoco il vero «groviglio» che intrappola e soffoca quella che (si direbbe) è un'intera generazione o classe sociale: il disprezzo per i morti, l'odio per i ricchi, lo scherno per i poveri e l'ipocrisia di ogni rapporto, in primo luogo di quelli familiari. Si intuisce così che il male non è solo quello della società del «capitale» ma è anche la meschina oscurità radicata nell'intimo di ogni individuo. Uno degli elementi più significativi di questa poesia è il titolo; per il suo forte riferimento a Parini (e, dunque, per il richiamo alla tradizione lombarda) piacerà a Vanni Scheiwiller, poco convinto dalle prime proposte di Raboni per il libricino in preparazione. In una lettera all'editore dell'8 marzo 1960, conservata presso l'archivio Scheiwiller, Raboni sembra infatti aver accantonato l'idea di inserire la poesia nella *plaquette*,⁶⁵ ma propone *L'insalubrità dell'aria* come titolo dell'intero libretto. Scrive infatti all'editore:

Caro Scheiwiller,

per il caso che la pubblicazione del mio volumetto di poesie (inviatoLe a suo tempo, come ricorderà, tramite Carlo Betocchi) fosse in qualche modo di attualità, ho pensato a due nuovi titoli da proporLe in sostituzione di quello (*La piccola passione*) da Lei giustamente scartato, e cioè:

L'errore coloniale (titolo di una poesia che, se non ricordo male, è compresa nella raccolta); oppure *L'insalubrità dell'aria*. Questo secondo titolo (che io personalmente preferirei) non fa invece riferimento specifico ad alcuno dei singoli testi.

Spero di poterLa incontrare presto. E La prego intanto di credermi il Suo devotissimo

Raboni⁶⁶

Il richiamo a Parini è molto significativo. Nel marzo 1959, data non molto lontana da quella della composizione della poesia (che viene spedita a Betocchi in giugno), Raboni

64 FB, lettera di Raboni del 22 giugno 1959: «La citazione del coniglio che parla in inglese si riferisce, naturalmente, all'episodio del coniglio che in *Alice nel paese delle meraviglie* arriva in ritardo al cricket della duchessa per aver perduto i suoi guanti bianchi (o qualcosa del genere): episodio di cui due anni fa attraversando certe contee inglesi ho avuto modo di accertare la plausibilità in quella speciale cornice. – Ma il riferimento pariniano implicito nel titolo vuol essere, si capisce, più pregnante».

65 La poesia verrà invece inserita in IA seppure dopo l'energico taglio di tutta la seconda parte.

66 FS, lettera di Raboni dell'8 marzo 1960. La lettera è in parte citata in Isotta Piazza, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 36-37.

aveva recensito con favore su «Aut Aub» un saggio apparso su «Paragone» nel dicembre '58: *Parini e la poetica dell'oggetto* di Folco Portinari. Nella sua *Segnalazione* Raboni annotava:

Con una buona scorta di testi e di riferimenti Portinari cerca di stabilire una doppia accezione del «realismo» pariniano: dove il vero, come egli osserva, «assume i due significati di fine dell'arte e di condizione stilistica». Il discorso sottintende, ripetiamo, l'attualità dei concetti svolti nel senso dell'avvento oggi, come suggerisce cautamente e non senza humour Portinari, di una stagione pariniana (o dell'oggetto) dopo la stagione leopardiana (o della memoria).⁶⁷

II.4 *Sul realismo*

In questi mesi, Raboni segue con attenzione i dibattiti attorno alla questione del realismo, un'etichetta che, fin dagli scritti giovanili, aveva sempre maneggiato e osservato con estrema cautela. Nel suo primissimo articolo sulla «Chimera», aveva definito il «realismo» come una «posizione estetica» fondamentale per la letteratura occidentale e ne aveva segnalato con interesse il ritorno in campo attraverso il cinema; nelle lettere a Parronchi e Betocchi, parlando della propria poesia, ne aveva sottolineato più volte la tensione verso una sorta di «realismo», anche se deformato e capace di conservare un alto tasso di «astrazione». Nel 1959 si interessa alla discussione inaugurata dalla pubblicazione, sulle pagine della rivista «Tempo presente», di un testo di Adorno, *La conciliazione forzata (Lukacs e l'equivoco realista)*,⁶⁸ fortemente critico verso le posizioni del filosofo ungherese di cui era appena uscito in Italia il volume *Il significato attuale del realismo critico*.⁶⁹ Raboni segnala il saggio di Adorno sul numero di «Aut Aub» del luglio 1959, definendolo «veramente indispensabile per un ridimensionamento del libro di Lukacs, abbastanza diffuso fra noi, e in generale per una più adeguata impostazione del problema del realismo». Nei mesi successivi continuerà a seguire lo sviluppo del dibattito, che coinvolge anche Franco Fortini che interviene su «Officina».⁷⁰ Affrontare il problema del «realismo» a Raboni appare essenziale, come ribadisce anche in una segnalazione a un fascicolo di «Nuova corrente» uscito nell'autunno 1959:

67 *Segnalazioni*, «Aut Aub», 50, marzo 1959, p. 136.

68 Theodor Wiesengrund Adorno, *La conciliazione forzata (Lukacs e l'equivoco realista)*, «Tempo presente», IV, 3, 1959, poi raccolto in *Idem, Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979.

69 György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1958.

70 Cfr. anche Franco Fortini, *Lukács in Italia*, citato da Raboni in una recensione del gennaio 1960, poi in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989 (la prima edizione era stata pubblicata dal Saggiatore nel 1965).

A parte il valore e il significato dei singoli saggi [...] ci preme sottolineare la positività per noi dell'impostazione e cioè, crediamo di capire, il proposito di riprendere il discorso sul realismo proprio nel momento in cui esso può apparire ormai superato, anacronistico mentre è probabile che solo ora, con la caduta delle posizioni aggressive e schematiche dell'immediato dopoguerra e con l'insorgere di più sottili problematiche, di una più attenta coscienza stilistica, persino con il formarsi di nuove avanguardie, la nozione di realismo sia diventata sufficientemente complessa, duttile e dialettica per consentire finalmente nel proprio ambito efficaci aperture critiche e nuovi validi risultati creativi.⁷¹

La ricerca di una soluzione «positiva» alla crisi del dopoguerra, il tentativo di emancipare la nozione di realismo da quella di avanguardia è, come sappiamo, un tema decisivo per Raboni, cui spesso formule ed etichette paiono insoddisfacenti. Tra le posizioni che non lo convincono del tutto c'è anche la formula di «neo-sperimentalismo» proposta da Pasolini sulle pagine di «Officina».⁷² Rispetto a Pasolini, Raboni si mantiene spesso, in questi anni, su posizioni di diffidenza, se non di esplicito distacco. Nelle lettere a Betocchi più volte esprime dubbi e critiche;⁷³ tuttavia, il percorso del poeta friulano, che pure sente tanto distante da sé, lo incuriosisce e lo interessa. Pur giudicando piuttosto negativamente la raccolta *Le ceneri di Gramsci*, scrive a Betocchi che il libro è «nella sua

71 *Segnalazioni*, «Aut Aut», 57, maggio 1960, pp. 199-200. Il fascicolo segnalato è il numero 16 dell'ottobre-dicembre 1959, intitolato «Perché realismo oggi». Il numero si apre con un corsivo redazionale che spiega: «Riproporre oggi il discorso sul realismo potrebbe sembrare un anacronismo, se si pensa alla situazione presente, dove da una parte nessuna persona libera da interessi di fazione osa più contestare gli errori commessi dal neorealismo e dall'altra si assiste al ritorno delle avanguardie quasi sempre in veste "disimpegnata" sotto varie forme [...] Ma poiché siamo convinti della validità permanente dell'impegno per un'arte che ci parli in modo non evasivo della condizione reale dell'uomo, ci è sembrato che la situazione esigesse lo sforzo di dire una parola chiara ed onesta in proposito» (s.p.). La premessa insiste sulla necessità di non rinnegare l'esperienza del neorealismo: «ognuno sente che col venir meno del clima di appassionata volontà di rinnovamento del dopoguerra la cultura italiana ha perduto qualcosa di prezioso, la cui eredità sarebbe insano lasciar disperdere, come la fregola passeggera d'una stagione, anche se quell'esperienza ha fruttato in parte discorsi errati, confusi e poco soddisfacenti» (s.p.). Il numero contiene saggi di Gianni Scalia, Raymond Williams, Mario Boselli, Giovanni Sechi, Franco Francese, Piero Raffa, e interventi, tra gli altri, di Fortini, Giuliani, Pagliarani, Pignotti, Roversi.

72 Pier Paolo Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, ora in Idem, *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009. Scrive Pasolini: «la produzione poetica di questi ultimi dieci anni finisce [...] proprio col presentarsi dominata dal segno di una nuova sperimentazione, includente i segni, lisi, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate» (ivi, p. 515). Pasolini accomuna, sotto la definizione di «neo-sperimentalismo», esperienze anche molto diverse: «un largo terreno franco, dunque, a fasce, in cui vengono a sovrapporsi, tingendosi a vicenda, l'area ermetica e l'area neorealistica» (*ibidem*). In un articolo di poco successivo, *La libertà stilistica*, ribadirà: «Il neo-sperimentalismo si definisce insomma [...] come una zona franca, in cui neo-realismo e post-ermetismo coesistono fondendo le loro aree linguistiche: una specie di fondo comune, che, graduandosi, viene a colorare di una tinta che non è più semplicemente neutra un contingente cospicuo della poesia scritta in questi ultimi anni» (*Passione e ideologia*, cit., p. 530).

73 Dopo aver letto con approvazione un articolo di Betocchi su Pasolini (Carlo Betocchi, *Lo sposo della storia*, «Il Popolo», 27 luglio 1957), gli scrive: «lei ha assolutamente ragione su Pasolini. A me sembra che la poesia dovrebbe restituire la storia e, nello stesso tempo, diventarne parte, non aggiungersi ad essa» (FB, lettera di Raboni del 21 ottobre 1957).

poca riuscita [...] un'occasione critica interessantissima». ⁷⁴ Pasolini pone, e gli pone, problemi urgenti, che non possono essere ignorati. ⁷⁵

Nel gennaio 1959, tuttavia, in una recensione al volume *Poesia italiana del dopoguerra* curato da Salvatore Quasimodo, pur avanzando non poche riserve sull'operazione antologica del poeta siciliano, Raboni si trova a dover riconoscere di sentirsi più vicino al «vago, un po' ineffabile realismo profetizzato da Quasimodo» che non alle posizioni di Pasolini. Questa brevissima recensione è, in verità, piuttosto significativa. L'antologia di Quasimodo, e in particolare la sua introduzione, sembrano essere servite a Raboni da esempio (e forse, si potrebbe azzardare, da modello negativo) per l'esperimento critico che, a distanza di qualche mese, egli avrebbe compiuto nell'ampio saggio intitolato *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, di cui a breve dovremo occuparci. ⁷⁶ L'*incipit* dell'articolo di Raboni sembra infatti voler rovesciare proprio il titolo dell'antologia di Quasimodo. «Parlare della poesia italiana nel dopoguerra – scriverà Raboni – è una intenzione molto diversa che parlare della poesia italiana *del* dopoguerra». ⁷⁷ Il testo della recensione a Quasimodo è molto breve e, anche se presenta qualche refuso editoriale (tra «dif-» e «convenzioni critiche» c'è un'evidente

74 FB, lettera di Betocchi del 6 settembre 1957.

75 A Pasolini, alla fine degli anni '70, Raboni dedicherà un ampio articolo che affida a Betocchi dopo una lunga incubazione nei propri cassetti (Giovanni Raboni, *Appunti sull'antinovecentismo di Pasolini*, «L'Approdo letterario», n.s., XXIII, 77-78, giugno 1977). Raboni presenta Pasolini come un poeta istintivamente antinovecentista, animato da una «tenace volontà di contrapporsi agli ideali di concentrazione lirica, di "purezza", di superamento e annullamento dell'oggetto nella pronuncia che caratterizzano la linea privilegiata [...] della poesia italiana della prima metà di questo secolo» (ivi, p. 133). All'«antinovecentismo stilistico», osserva Raboni, si accompagna in Pasolini anche un «antinovecentismo ideologico»: un'opzione sempre più decisa per il passato, contrapposto al presente degradato del *boom* industriale. Pasolini resta così estraneo alle due grandi correnti, anch'esse ognuna a suo modo antinovecentiste, che percorrono il secondo '900, ovvero la neoavanguardia da una parte e, all'opposto, il filone in cui Raboni idealmente si colloca, «quella scuola "lombarda" il cui iniziatore può essere considerato Vittorio Sereni e al cui irrobustimento tematico e stilistico hanno contribuito, fra l'altro, l'esempio della tradizione milanese espressionistico-narrativa (da Carlo Porta a Carlo Emilio Gadda) e l'assimilazione attiva di alcuni grandi modelli anglosassoni» (ivi, p. 136). Mentre negli altri poeti antinovecentisti prevalgono atteggiamenti di *inclusività* («atteggiamenti – spiega Raboni – che vanno [...] da un tentativo di comprensione, o addirittura di adesione mimetica, a un progetto di trasformazione, cioè di conquista, *anche* attraverso la poesia, di una "nuova" umanità nella quale possano rivivere, trasformati, i valori della "vecchia" umanità in crisi»), quello di Pasolini è un linguaggio «drammaticamente "esclusivo", anzi "preclusivo" nei confronti di tutto ciò che non corrisponde a quel vecchio mondo – il mondo dell'autenticità, della grazia, della naturalezza [...] – che Pasolini è stato forse l'ultimo poeta europeo a percepire ed esprimere come qualcosa di vivo, come un oggetto d'amore e non come un reperto archeologico» (*ibidem*).

76 Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «Aut Aut», 55, gennaio 1960 (solo in parte ristampato in PAS, pp. 216-220 e poi in POE, pp. 183-186).

77 Ivi, p. 24. Il corsivo è mio.

lacuna dovuta probabilmente a un errore tipografico), vale la pena trascriverlo per intero:

Molte volte i discorsi che un poeta conduce in sede critica si valgono di suggestioni destinate a rimaner tali, di curiose anticipazioni, di antitesi fittizie ma non per questo meno illuminanti. Nell'introduzione a questa grossa antologia di autori (quarantatre autori, cinquecento pagine) Quasimodo vuol fissare l'immagine di un nuovo sentimento lirico, isolare la radice comune, il comune denominatore, di una corolla di voci il cui accostamento suggerisce piuttosto, a prima vista, l'idea di una bizzarra varietà: e lo fa ricorrendo appunto ad un linguaggio provvisorio, a una misura critica la cui forza consiste proprio nell'apparente superficialità con cui si vogliono ignorare gli avvertimenti delle più dif-[fuse] convenzioni estetiche. Quale altro letterato avrebbe osato contrapporre, come fa Quasimodo, una poesia che insiste su uno «spazio reale» a una poesia confinata in uno «spazio ideale»? è un'antitesi veramente provvisoria che un'analisi appena più sottile basterebbe a travolgere, eppure resta a testimoniare di una esigenza, di una volontà confusa ma viva: certo, non è questo il modo per leggere e discriminare la poesia, ma vale l'audace spinta programmatica, il coraggio di chi accetta di sbagliare secondo un certo linguaggio perché vuole mettersi al di fuori di questo linguaggio.

È difficile cogliere un movimento comune, un «dettato interno», come dice Quasimodo, comune nelle disparate riuscite espressive accolte nell'antologia: dal grazioso, evasivo folklore di Carrieri al discorso fitto e strutturale di Brunello Rondi o di Sanesi, di Tadino, dalla robusta, fin troppo evidente, vocazione di D'Arrigo alla pura incandescenza di Bellintani o alla grave e civilissima eloquenza di Pasolini. Eppure, se fossimo costretti a scegliere, giureremmo volentieri su questo vago, un po' ineffabile realismo profetizzato da Quasimodo contro la formula, criticamente più giustificata e plausibile, del «neo-sperimentalismo» proposta da Pasolini: se è vero che non è difficile sottolineare gli aspetti di una crisi mentre è impresa più ardua e meritevole cercare di situarli secondo una prospettiva positiva.⁷⁸

Ecco confermata, ancora una volta, l'attitudine – quasi una fissazione – di Raboni a voler mantenere un atteggiamento costruttivo e positivo verso la *crisi*, della cui esistenza egli non può non prendere atto e di cui, nella successiva produzione critica, arriverà a poco a poco, a cogliere pienamente la portata e il significato.

Non stupisce che, nel settembre '59, Raboni recensisca invece con favore l'apparizione del primo numero del «Menabò» di Italo Calvino ed Elio Vittorini, approvandone in particolar modo lo scritto d'apertura. Nelle pagine di presentazione della nuova avventura editoriale del «Menabò», l'anonimo prefatore (probabilmente Vittorini) passava in rassegna le cause della situazione di «deficienza critica» evidente nella cultura e nella letteratura italiana contemporanea. Tra i colpevoli di questa crisi non c'erano, a suo parere, soltanto l'avvento della cultura di massa, il disumano («quasi marziano») sviluppo di quella scientifica e la decadenza dell'individuo come eroe e, di conseguenza, del romanzo come genere (fatto meno preoccupante poiché «ormai associato alla necessità ugualmente storica di una rivalutazione della parte individuale come la sola possibile parte morale»), ma anche e soprattutto il «fenomeno purtroppo

78 *Segnalazioni*, «Aut Aut», 49, gennaio 1959, pp. 68-69.

così immobile e irreversibile, così negativo, dei continui “arresti” dall'esterno, artificiali, traumatici, non organici, non “storici”, dell'avanguardia moderna». ⁷⁹ Agli occhi dei redattori del «Menabò» la crisi stava coinvolgendo l'Europa intera e anche l'America, senza far cadere però la speranza di poter rintracciare e riportare alla luce il filo di un discorso positivo:

Noi parliamo per l'Italia, naturalmente. Ma non pensiamo che fuori d'Italia si stia molto meglio. A una prima occhiata diremmo anzi che quanto era vivo in Europa e in America fin dopo la seconda guerra mondiale, come discorso di rapporto dell'uomo col mondo (con la natura e con la storia, e con la storia ch'è anch'essa natura), ossia come discorso storicamente filosofico (e storicamente morale e storicamente civile) che la letteratura sapeva contrapporre a verifica e antitesi di quello della teoria [...] sia ormai, dappertutto, un discorso sospeso, piantato lì, mollato in bando... Da una parte le tendenze tecniciste, come la cosiddetta «nuova scuola» francese [...]; dall'altra i giovani tromboni della rivolta a vanvera, neo-naturalistica o neo-nihilista, come certi spagnoli di dopo Cela, o gli americani dell'ultima (e industrializzata) «beat generation»... Ma noi ci auguriamo che la realtà sia nel suo fondo un po' diversa; non «irredimibile», non nera; e che quanto ci si è lasciato di ricco e aperto alle spalle per metterci a piantare giardinetti di betonica e ghiaia non ci sia ancora uscito di mente almeno come bisogno di «plein air»; e che quel discorso sia stato interrotto nell'attualità della superficie ma che sotto sotto continui da persona «reale» a persona «reale». ⁸⁰

Di Vittorini, suo antico amore, ⁸¹ Raboni segnalava con piacere il ritorno in campo in un «menabò tutto, o soprattutto, vittoriniano»:

occorre dire che una delle parti più vive del volume è costituita dall'avvertenza direzionale, anonima ma inconfondibile riapparizione dell'energia polemica vittoriniana? La violenta denuncia della situazione di conformismo, di assenza di scandalo, di tecnicismo ecc. in cui ristagnano a suo parere la letteratura e la cultura degli ultimi anni e della pericolosa confusione insorta fra la nozione di avanguardia e quella di decadentismo (a questo proposito si potrebbero richiamare i termini della polemica a distanza Adorno-Lukàcs che abbiamo segnalato nello scorso numero di «Aut Aut») ci riporta intatti e validi il significato e la tensione di un discorso che ha avuto il peso che sappiamo nel clima morale di questo dopoguerra. ⁸²

Raboni condivide la fiducia vittoriniana che la realtà non sia del tutto «irredimibile» e la decisa condanna della confusione tra «avanguardia» e «decadentismo»: in germe in queste righe è tutto il futuro scetticismo verso il lavoro della neoavanguardia. Come Vittorini, Raboni conserva la speranza che una letteratura come «discorso di rapporto

79 «Il Menabò», I, 1, 1959, p. 5. La *Premessa* è ristampata in *Il menabò (1959-1967)*, a cura di Donatella Fiaccarini Marchi, presentazione di Italo Calvino, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973, pp. 67-70.

80 Ivi, pp. 5-6.

81 Nell'Archivio di via Melzo, come mi informa Patrizia Valduga, sono conservate due brevissime lettere di Vittorini, su carta intestata Arnoldo Mondadori Editore. Nella prima, datata 16 aprile 1962, Vittorini accusa ricezione del *Catalogo è questo*; nella seconda, del 24 aprile 1962, commenta l'articolo di Raboni su Rebora uscito su «Questo e altro»: «Ottimo sia come impostazione, sia come argomenti. Un “intervento” coi fiocchi». Nella biblioteca di Raboni c'è un'edizione dell'antologia *Americana* del 1942; tra le pagine ci sono i ritagli di sette articoli di Vittorini usciti sulla rubrica *America*.

82 *Segnalazioni*, «Aut Aut», 53, settembre 1959, p. 344.

dell'uomo col mondo [...], ossia come discorso storicamente filosofico (e storicamente morale e storicamente civile)»⁸³ sia ancora, nuovamente possibile.

II. 5 *Fenomenologia della poesia italiana nel dopoguerra*

Sul piano critico, accanto alla nuova attenzione per il Luzi di *Onore del vero*, resta ben salda la sincera fedeltà a Betocchi, su cui Raboni inizia ad abbozzare un saggio proprio nell'estate del '59. È la riflessione compiuta sulle pagine di Luzi a ispirargli il desiderio di tornare a occuparsi, con maggiore serietà, anche del suo Betocchi, e questo avviene in un momento particolarmente propizio, poiché l'affetto antico e costante che Raboni nutre per l'autore di *Realtà vince il sogno* trova nuovi appigli nella personale evoluzione compiuta dal poeta fiorentino. Anche la poesia di Betocchi, infatti, sta cambiando. Nel dicembre '59 egli invia a Raboni un libricino, *Il vetturale di Cosenza*, che il giovane amico aveva atteso a lungo e che legge con gioia, non solo poiché ne ammira il valore, ma anche perché la *plaquette* gli conferma in pieno una sua idea, o meglio il quadro, la ricostruzione che, proprio in quei mesi, egli sta tentando di mettere su carta. Quando legge *Il vetturale*, Raboni ha appena terminato la stesura, ancora una volta per le pagine di «Aut Aut», di un pezzo abbastanza ambizioso dedicato a fare il punto sulla situazione della poesia italiana dopo il '45. L'articolo (in nome del quale, tra l'altro, egli finisce per accantonare proprio il lavoro critico su Betocchi) si intitola *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*. Anche se è ormai troppo tardi per approfondire la novità segnata dal *Vetturale* (le pagine sono già in via di pubblicazione), Raboni fa di tutto per poter riaprire le bozze e inserire almeno un riferimento a questo libretto che gli pare tanto importante. Le *Quattro tesi* escono sul numero di «Aut Aut» del gennaio 1960. Si tratta di un saggio molto esteso che è stato ripubblicato solo in frammenti sia in *Poesia degli anni sessanta* sia in *La poesia che si fa*; dell'originale di «Aut Aut» si citeranno dunque ampi stralci.⁸⁴

Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra è, per ammissione dello stesso Raboni, un articolo-manifesto. Raboni vi adotta (e lo dichiara proprio nelle prime righe) un'ottica

83 «Il Menabò», I, 1, 1959, p. 5.

84 Giovanni Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «Aut Aut», 55, gennaio 1960. Il saggio è riprodotto integralmente nell'*Appendice* alla tesi.

ben precisa: quella della «particolare categoria di lettori e critici che sono i poeti». È vero che, come ha notato Mengaldo, prevale come al solito l'uso di un «noi generazionale»,⁸⁵ ma in parecchi punti il critico-lettore-poeta Raboni tradisce la propria presenza. Per ripercorrere la storia della poesia italiana dopo il '45, egli avvia una doppia indagine. Da una parte si dedica a esaminare le vicende «esterne» delle voci più importanti di questo panorama («i soliti Ungaretti, Saba, Montale ecc.»), ovvero la storia della loro ricezione da parte della speciale categoria dei «lettori-critici» o «critici-poeti»; dall'altra intende seguire la loro storia «interna», la storia cioè della loro personale evoluzione, più o meno dipendente e influenzata dalle tensioni e dalle polemiche in atto. Ciò a cui, invece, rinuncia del tutto sono gli «esempi ancora confusi dell'ultima cronaca»: egli tenta piuttosto di «illuminare lo sfondo», di «costruire una specie di scena senza personaggi ma necessaria o addirittura, se fosse possibile, evocatrice della loro presenza».⁸⁶ Lo scopo è tracciare una sorta di genealogia, una storia della poesia italiana che vada oltre la fotografia di una situazione o il semplice esercizio critico; è raccontare una vicenda orientandola, e forse persino sbilanciandola, verso l'oggi, perché dell'oggi e di ciò che vi accade (della «poesia italiana nel dopoguerra», appunto, e non della «poesia del dopoguerra», come Raboni ha precisato fin dall'*incipit*) possa dare le ragioni e magari anche prevedere gli sviluppi. Il baricentro, il punto di arrivo di questa narrazione è un oggetto evanescente, solo vagamente intravisto e volutamente lasciato nell'indistinto: gli «esempi», cui Raboni consapevolmente rinuncia, sono quelli della «nuova poesia» all'interno della quale egli non può evitare di collocare idealmente anche sé stesso.

In questo saggio Raboni ricorre nuovamente agli strumenti interpretativi appresi grazie al legame e alla collaborazione con Paci. Sulla poesia italiana «nel dopoguerra» egli compie una lettura che può essere definita a tutti gli effetti fenomenologica. Per quanto riguarda l'anteguerra, disegna in modo abbastanza netto uno scenario di due forze contrapposte: da una parte la nozione di poesia dominante, vincente, incentrata sulla «speciale *riduzione* del reale»⁸⁷ operata da Ungaretti; dall'altra le spinte «eretiche», ma anch'esse profondamente vitali, di poeti come Saba, Sbarbaro, Penna e – retrospettivamente – Rebora, orientate piuttosto verso una pronuncia «integralmente

85 Pier Vincenzo Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 108.

86 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 24.

87 Ivi, p. 27. Il corsivo è mio.

reale e nello stesso tempo integralmente lirica» (così a proposito di Saba)⁸⁸ che viene però avvertita dai contemporanei come stravagante, ardua da inquadrare e valutare. L'opposizione tra *riduzione* e *trascrizione*, centrale nel vecchio saggio su Pound, viene qui riproposta come chiave di lettura per l'intera poesia italiana del '900, che – nota Raboni – non a caso, almeno fino al '45, trascura i poeti anglosassoni dedicando tutta la sua attenzione alle vicende dei colleghi francesi e spagnoli. Emerge, da queste pagine del '60, un quadro chiaro, un netto panorama di «ortodossi» ed «eretici», che in *Poesia degli anni sessanta* (in cui del saggio vengono ritagliati solo alcuni frammenti, seppure molto significativi) risulta in qualche modo attenuato.

Dopo il '45, agli occhi di Raboni, due diverse spinte agiscono sulla poesia italiana e ne mutano la vicenda «esterna», accentuandone l'evoluzione in senso «eretico»: non solo, cioè, di polemica contro la poesia «ortodossa» (o almeno considerata tale fino a quel momento) ma anche di recupero delle forze «eretiche» della tradizione. Scrive Raboni:

Da quanto si è detto fin qui spero sia possibile ricavare, grosso modo, i lineamenti della vicenda «esterna» vissuta a mio parere negli anni del dopoguerra dalle grandi figure, dalle figure consolidate della poesia italiana. In una semplificazione e schematizzazione ancora più spietate, questa vicenda può forse esser ridotta a suoi due aspetti fondamentali: da una parte la polemica iniziale [...] contro l'ermetismo inteso come tensione verso una poesia «pura», verso i valori esclusivi e assoluti della pronuncia, e sentito, giustamente, come la linea dominante, ufficiale della cultura poetica italiana anteguerra: polemica condotta in nome di un'ipotetica ma urgente nuova dimensione espressiva, capace di pronunciare senza distruggere zone particolarmente estese – comprese le più opache, le meno cantabili – del reale, di trasferire sul piano della restituzione estetica in una misura meno riduttiva, più immediata e insieme più problematica *tutti* gli oggetti, compresi i più irti e difficili, compresi gli oggetti «non poetici» continuamente – ma negli anni di quella polemica, direi, ancora più implacabilmente – sollevati dalla coscienza e dalla storia, dalle intermittenze del cuore come dagli attriti oggettivi della vita economica; dall'altra parte la scoperta, il particolare recupero delle forze diverse [...] operanti controcorrente in quella stessa scena culturale [...].⁸⁹

Tra le forze «involontariamente eretiche» Raboni colloca Saba ma soprattutto i poeti inglesi e americani, scoperti proprio nel dopoguerra. Giudica invece ambigua per i «giovani lettori» (quindi anche per sé stesso) la figura di Montale. Nel quadro disegnato da Raboni, il poeta degli *Ossi* si trova infatti nella bizzarra posizione intermedia di

88 Il quadro che Raboni traccia è molto chiaro: «Credo che [...] si potrebbe tentare una spartizione [...] delle voci iscritte in quell'arco di anni: dove il gruppo degli ortodossi riunirebbe sicuramente sicuramente, dopo Ungaretti, poeti come Gatto, Quasimodo, De Libero, Sinisgalli e come Luzi, Bigongiari, Parronchi, Fallacara, mentre tra gli eretici veri e propri al nome fondamentale di Saba accosterei Sbarbaro (Sbarbaro poeta in versi, il poeta di *Pianissimo*) e forse Penna e in senso retrospettivo (come ascendenza rifiutata o trascurata, cioè come antenato eretico) Rebora; e in quello degli eretici tollerati, cioè degli eretici chiamati già allora, in vista di certe relazioni esterne, a far parte della chiesa ufficiale, mi sembra che oltre a Montale bisognerebbe collocare per esempio Betocchi, Caproni, Sereni» (*Quattro tesi*, cit., pp. 28-29).

89 Ivi, p. 30.

«eretico tollerato»: nell'anteguerra la sua vicenda è spesso percepita come «complementare» a quella di Ungaretti, ma da Ungaretti egli in realtà si distacca, traendo – proprio dalla «personale frequentazione» della poesia anglosassone in quel momento trascurata dai più – una «pronuncia [...] più preoccupata e sommessa», in cui si avverte «il comparire di fiati piatti timpani e voci baritonali in un concerto di archi e voci bianche». ⁹⁰ Di Montale, scrive Raboni, «non può non affascinar[e] la fittissima trama delle circostanze, la precisione cruda e avara del gesto, il continuo drammatico affluire di dati esistenziali, di “contenuti” verso lo sbocco di un dialogo continuamente interrotto e ripreso». ⁹¹ Si noti anche in questo caso l'uso del lessico: come accade ogni volta che si trova di fronte a una esperienza poetica che in tutto o in parte lo convince, Raboni usa (difficile dire quanto consapevolmente) un linguaggio connotato in senso tecnico. Qui parla di «precisione» e «dati», come già per Luzi aveva parlato di «resoconto»: un linguaggio coerente con un'idea strumentale della poesia, con l'idea, cioè, che la poesia sia, in fin dei conti, una sorta di dispositivo utile a misurare il mondo e, a suo modo, renderne conto.

Nella poetica di Montale, Raboni avverte «la barriera di una finale non comunicabilità» che deriva dalla «nozione di lucido sgomento implicita nelle battute più alte di [un']esperienza percorsa da schianti o da raffiche ma dominata da un orizzonte vuoto o indecifrabile». ⁹² Non è la prima né sarà l'ultima volta che Raboni arretra di fronte a esperienze poetiche che schiudono una visione del mondo che si potrebbe definire, con qualche approssimazione, fondamentalmente nichilista. Di «sgomento» ⁹³ aveva parlato a Betocchi anche a proposito della musica di Brahms e si ricordi il suo bisogno di correggere Pound con Eliot (o, in anni più recenti, la sua dichiarazione di fedeltà a Manzoni, polemicamente opposto a Leopardi proprio in funzione antinichilista). ⁹⁴ Anche nelle pagine delle *Quattro tesi*, Raboni continua a tendere istintivamente verso un'idea di poesia portatrice di valore, trasmittitrice non della verità ma almeno di *una* verità diversa dal nulla, precaria titolare di una sorta di capacità di

90 Ivi, p. 28.

91 Ivi, pp. 30-31.

92 Ivi, p. 31.

93 FB, lettera di Raboni del 20 dicembre 1958.

redenzione dal basso (e di «redenzione», si ricordi, Raboni parlerà nell'importante testo sulla musica e sul *Faust* di Mann dedicato a Giacomo Manzoni).⁹⁵

Nelle *Quattro tesi*, Raboni non dedica attenzione soltanto alla storia «esterna» della poesia nel dopoguerra, ovvero al modificarsi dell'orizzonte di attesa dei «lettori-critici» (o «critici-poeti») e alla loro ricerca, tra recuperi e scoperte, di nuovi modelli ed esempi, ma si sofferma anche sulle vicende «interne» dei grandi protagonisti della scena letteraria e poetica. Stringe cioè l'obiettivo su Ungaretti, Montale e Quasimodo, mostrando come abbiano reagito al clima mutato, certo che «le battute recenti delle storie cominciate prima [...] non appartengono solo cronologicamente, ma anche sostanzialmente al clima poetico che stiamo tentando di ricostruire».⁹⁶ In questi paragrafi Raboni esplicita una delle sue più radicate abitudini critiche: la tendenza a rileggere integralmente un autore a partire dai suoi risultati più recenti. Spiega infatti:

l'evoluzione di Ungaretti, di Luzi, di Quasimodo ecc. negli ultimi anni non solo ha trasformato l'immagine totale della loro poesia ma ha anche fatto muovere i giovani lettori da posizioni che erano, all'inizio, di difesa e di reazione (cioè da quella polemica che per comodità continuiamo a chiamare antiermetica) a posizioni di adesione, di complicità anche se ormai non certo di obbedienza.

E aggiunge, in parentesi, un'osservazione importante, quasi una dichiarazione programmatica del suo metodo critico:

(Vorrei sottolineare che queste immagini mutate non risultano dall'equilibrio meccanico fra le vecchie immagini e una parte nuova e in certa misura diversa che le bilancia, ma da una rilettura totale, da una lettura più motivata delle intere storie, in altre parole da un'interpretazione à rebours consentita dalle ragioni esplicite della parte finale ma aderente alle ragioni implicite in ogni zona di quelle carriere spirituali. Insomma il senso della evoluzione di quelle voci non agisce solo meccanicamente [...] sull'andamento del loro grafico ma provoca una specie di reazione chimica che ce ne presenta una figura diversa, più o meno profondamente innovata).⁹⁷

94 Si veda a questo proposito, Paolo Maccari, «*Il luogo del supplizio*»: *manzonismo di Raboni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi*, cit., pp. 151-152: «Cosa significa per Raboni anteporre Manzoni a Leopardi? Lasciamogli [...] la parola, citando da un brevissimo pezzo giornalistico poi raccolto in *Deviazioni perverse*: “Qualche volta penso l'Italia sarebbe migliore se il grande poeta nazionale, il poeta che tutti amano dopo e nonostante la scuola fosse (anche) Manzoni e non (soltanto) Leopardi. [...]”. Quanto sarebbe complesso e difficoltoso avventurarsi ora in una disamina approfondita di questa posizione [...]. Ci limitiamo a fornire un'altra testimonianza autografa [...]: “Se dovessi definire in modo un po' scherzoso – dice Raboni in un'intervista – il senso di ciò che viene fuori da questo mio libro, cercando di vederlo distaccato da me, proporrei la formula di ‘antinichilismo’”. [...] La strage delle illusioni lascia in Manzoni, in Raboni, dei barlumi superstiti, variamente scintillanti, in Leopardi sgombra un orizzonte su cui si proietta la luce del nulla».

95 Raboni, *Primo frammento sulla redenzione*, in *Per Giacomo Manzoni*, cit., pp. 191-193.

96 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 31.

97 *Ibidem*.

Quali sono, dunque, le posizioni assunte dai «vecchi poeti» di fronte al «nuovo clima culturale e soprattutto di tensione morale che condiziona [...] le scelte critiche e le ricerche espressive dei giovani lettori e poeti» (e si noti l'insistenza, forse di vittoriniana memoria, sulla tensione morale)?⁹⁸ Le reazioni fondamentali sono tre:

1) la registrazione perfettamente naturale, coerente e spontanea all'interno e nel modo della propria linea espressiva della stessa esigenza di più vive specificazioni, di restituzioni più esplicite, di una pronuncia più inclusiva e compromessa con l'ambiguità effettiva dei dati e meno riduttiva del materiale investito, che come abbiamo fin qui presupposto è l'esigenza centrale, tipica sollevata dalla coscienza morale in rivolta della nuova generazione; 2) un'adesione totale ma completamente volontaria e quindi in qualche modo esterna, innaturale, retorica; 3) una indifferenza tanto perfetta da apparire perfino (ma sicuramente non lo è) polemica, accompagna da qualche sintomo di chiusura, di ripetizione, da una tendenza abbastanza sensibile alla cristallizzazione [...].⁹⁹

Le tre tendenze sono, naturalmente, suggerite da tre singole esperienze, tre esempi della «poesia che si fa»: Ungaretti, Quasimodo e Montale. L'adesione naturale alle nuove esigenze di inclusività è rappresentata dal *Dolore* di Ungaretti (1947), raccolta che consente finalmente ai giovani un giusto rapporto col poeta dell'*Allegria* non più in termini di «obbedienza» e «dipendenza» ma di «fruizione profondamente libera e attiva». *Il dolore*, scrive Raboni, permette di rileggere anche l'*Allegria* e il *Sentimento del tempo* in chiave nuova, ritrovandovi (e si notino le solite parole chiave) «la stessa radice di verità, gli stessi grumi essenziali di una vicenda morale e civile difficile ma sicura, presente in una trascrizione vertiginosa ma stupendamente fedele ai suoi dati».¹⁰⁰ Nella stessa direzione, Raboni colloca la *Terra promessa* («una specie di commento perpetuo del poeta alle ragioni intime della sua poesia») e il *Monologhetto* in cui sembra addirittura che «Ungaretti incontri, nei suoi speciali moduli s'intende, ma con un'esattezza addirittura impressionante, certe ricerche di tecnica espressiva programmate da una parte della giovane poesia».¹⁰¹ La seconda posizione, quella di un'adesione forzata e tutto sommato superficiale alle nuove istanze, è rappresentata da Quasimodo e dalla sua produzione posteriore a *Giorno dopo giorno*, che aveva rappresentato al contrario un felice punto di

98 Cfr. FB, lettera di Raboni del 10 ottobre 1957: «devo alla Sua mediazione di aver scoperto nella poesia uno strumento di vita morale (non più solo di passione intellettuale), nella quale unica via credo di dover cercare la salvezza (nel senso letterale) dell'anima in una vita di cui ogni giorno di più (non parlo della mia vita) mi appare la spaventosa amarezza».

99 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 32.

100 Ivi, p. 33. Parole molto simili Raboni aveva usato per Brahms, parlando della «trascrizione di una realtà comune», dell'«approfondimento e la pronuncia di un nucleo oggettivo molto radicato, di un'esperienza veramente fedele ai primi dati» (*Esempi per Brahms*, cit., p. 326).

101 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 35.

equilibrio e di autenticità, un libro fondamentale per la formazione di molti giovani poeti, «una delle chiavi per decifrare il clima poetico di questi anni».¹⁰²

Il terzo atteggiamento, di indifferenza e al tempo stesso di chiusura, è invece incarnato da Montale: in *Finisterre* e nella *Bufera* Raboni vede una «cristallizzazione», una sorta di arroccamento del poeta sulle proprie posizioni. Il suo è un giudizio netto, che vorrebbe rendere giustizia anche alla statura di Montale, ma finisce per prenderne decisamente le distanze (forse non è un caso che questi paragrafi su Montale siano tra quelli tagliati in *Poesia degli anni sessanta*):

[...] chiusura non vuol certo dire caduta né, propriamente, involuzione: queste ultime battute della storia montaliana sono recitate a una quota così alta e con una dignità così profonda che parlare per esse di caduta o di involuzione sarebbe veramente inadeguato. Ma certo, in questi ultimi cori di una lacerante tragedia borghese nella quale i personaggi continuano a compiere gli stessi gesti bloccati, impossibili, a consumare gli stessi indecifrabili amuleti, non circola aria nuova: le notizie continuano a non filtrare, a non raggiungere l'altro capo del filo, gli oggetti a nominarsi fitti, inquietanti e imprevedibili, i *flash* delle apparenze a lampeggiare su un fondo buio che subito li annulla, li riassorbe... [...] La scelta degli emblemi tende a diventare, da necessaria, obbligata; il ritmo a ritrovare cadenze già note [...]: sembra che il poeta tenda l'orecchio alla sua voce [...]. Ma tutto questo [...] non è causato da stanchezza o da un crollo interiore, da una frana: al contrario, è proprio la compattezza senza spiragli, l'assoluta, implacabile sincerità interiore del mondo poetico montaliano a imprigionare il poeta, a impedirgli qualsiasi contatto con l'esterno e qualsiasi evoluzione, qualsiasi scoperta.

Raboni insiste sulla necessità della poesia di modificarsi, di maturare a contatto con il reale:

anche la più alta delle poesie se non è sempre, di continuo, nuova, se non rinasce continuamente da sé stessa facendo violenza sulla propria immagine, crescendo un giorno dopo l'altro sulle proprie ceneri, diventa un volto di pietra, una bellissima maschera: la bufera s'arresta, la rissa è un gesto scolpito, i porcospini moriranno di sete... [...] nel caso di Montale, l'ultima parte della vicenda non ci dà un'immagine diversa, non ci aiuta a vedere in una prospettiva più profonda la sua poesia, ma ce ne conferma il grado quasi insopportabile di sincerità, di necessità: la strettissima aderenza a un unico grumo

102 Per un bilancio del rapporto con Quasimodo, si veda Giovanni Raboni, *Quasimodo e la giovane poesia*, «Nuova presenza», VII, 15-16, autunno-inverno 1964. Scrive Raboni: «la fede nella poesia come giustizia e nella dignità e autonomia del proprio agire poetico, così evidente, e oserei dire fisicamente accertabile, nella pronuncia poetica di Quasimodo, se è qualcosa a cui non possiamo fare a meno di credere quando la vediamo – come nel suo caso – così nobilmente incarnata, è viceversa qualcosa che ci sfugge se cerchiamo di porla sullo stesso piano dei propositi astratti, se cerchiamo di isolarla come modello di azione o di comportamento» (ivi, p. 8). E ancora: «ciò che riusciamo, per il momento, a sentire come nostro concreto obiettivo [...] è in qualche modo il contrario di tali concetti e cioè la dissacrazione e, come dire?, la banalizzazione del fare poetico, la riduzione della poesia al livello di ogni altro modo o dimensione della realtà e della cronaca, in un suo ambito e ruolo specifici, questo sì, e magari insostituibili, ma in nessun modo dotati di una speciale immunità o di una piattaforma particolarmente elevata dalla quale discutere e gareggiare con la realtà». Raboni sente molto lontana da sé la «fulmineità» con la quale Quasimodo «dà ogni volta l'impressione di stabilire il contatto giusto e vantaggioso, la giusta angolazione di possesso fra la voce che pronuncia e l'oggetto che viene pronunciato»; al contrario la «nuova poesia» cerca «di desumere il modo di pronunciare le cose proprio dalle cose stesse che si vogliono pronunciare, attraverso formulazioni linguistiche che sono sempre, per così dire, a posteriori rispetto ai dati della realtà psicologica, della cronaca e della pura materia» (ivi, p. 9).

esistenziale che nessuna sollecitazione esterna, nessun mutamento del clima son riusciti a far schiudere o a alterare.

Il «quasi eretico» Montale esercita così sui «giovani» un influsso ambiguo: la sua presenza – scrive Raboni – si manifesta «per lo più [...] in ragioni di sintassi e pronuncia, di tecnica espressiva senza toccare l'area interna del significato, il tracciato delle figure esistenziali».¹⁰³ È un'affermazione che occorrerà tenere a mente.

Infine, il presente. Fra i poeti della generazione successiva a quella di Ungaretti Quasimodo e Montale, tre figure si collocano, agli occhi di Raboni, sulla stessa traiettoria inaugurata dal *Dolore*, quella cioè di «una certa dilatazione e integrazione del discorso in direzione della realtà, un irrobustirsi e moltiplicarsi dei rapporti fra il piano dove si svolge il processo della fissazione lirica e una somma più denunciata e cospicua di dati esistenziali».¹⁰⁴ Il primo è Carlo Betocchi, e viene citata in particolare la raccolta *Il vetturale di Cosenza*: un riferimento cui, come sappiamo dal carteggio con il poeta fiorentino, Raboni teneva moltissimo, e che volle a ogni costo inserire in tutta fretta quando il saggio era già in bozze.¹⁰⁵ Il secondo è Mario Luzi, sul cui *Onore del vero* Raboni aveva già scritto con calore e interesse. Il terzo nome, per il momento semplicemente menzionato, è quello di Vittorio Sereni, la cui esperienza avrà enorme importanza nella riflessione critica successiva, e che fa qui la sua prima comparsa negli scritti saggistici di Raboni. L'ultima parte delle *Quattro tesi* è dedicata a mettere a fuoco più da vicino il formarsi, nel dopoguerra, di una «giovane generazione» di poeti. Il rinnovamento, nota Raboni, viene avviato su due piani «incernierati l'uno all'altro»: quello dell'«organizzazione morale» e quello della «ricostruzione espressiva».¹⁰⁶ Dopo la polemica contro l'ermetismo, gioca un ruolo fondamentale la scoperta della poesia anglosassone di Lee Masters e soprattutto di Pound ed Eliot. Su questo argomento Raboni scrive, probabilmente, i suoi paragrafi più autobiografici, che costituiscono anche la parte preponderante dei frammenti che, anni dopo, sceglierà per l'inserimento

103 Raboni, *Quattro tesi*, cit., pp. 35-36.

104 Ivi, p. 37.

105 FB, lettera di Raboni del 18 gennaio 1960: «Dell'altro lavoro fatto, le manderò, non appena pubblicato, un articolo per "Aut Aut" sugli ultimi 15 anni (dal '45 in poi) di poesia in Italia (un discorso poco esemplificato e molto, in compenso, semplificato, una specie di manifesto, tutto sommato...) che cercherò di riaprire sulle bozze per inserire almeno un riferimento al *Vetturale di Cosenza* che più ci penso, più mi sembra (come, a modo suo, il luziano *Onore del vero*) un testo-chiave per capire (per prendere nel verso buono) quello che è successo e sta succedendo nella poesia italiana dopo la fine della guerra».

106 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 38.

in *Poesia degli anni sessanta*. Nel '53 Raboni, scrivendo a Betocchi, aveva definito Eliot e Pound non solo dei modelli ma «al tempo in cui li ho scoperti, la rivelazione di una misura poetica, di una dimensione entro la quale avrei potuto (non che l'abbia fatto davvero) muovermi per mio conto, con mezzi miei». ¹⁰⁷ Nel ricordo di Enzo Paci del 1986, aveva parlato di Eliot, letto all'inizio degli anni '50, come dell'«unico modello possibile, l'unico che volessi avere». ¹⁰⁸ Nelle *Quattro tesi* scrive qualcosa di molto simile:

Per molti lettori della mia generazione la scoperta di Eliot, di Pound, della *Spoon River Anthology* e poi dei panorami offerti dalle varie antologie della poesia americana e negra si è posta, mi sembra, addirittura come l'immagine incarnata e ripetibile della poesia, come il *medium* fra una zona ideale e la zona della loro volontà espressiva, insomma come l'unica dimensione poetica proficuamente praticabile e dentro la quale poter compiere i propri esperimenti, dar fuoco alle proprie personali avventure. [...] In quanto ho detto è già implicito che le esperienze più decisive, sul piano sostanziale, incontrate dall'ultima generazione di lettori e di poeti si riferiscono per mio conto a Pound e a Eliot: e avverto subito che si dovrebbe anzi parlare, a mio avviso, di un'unica esperienza avente per oggetto la figura unica ma complessa e in qualche modo dialettica, bipolare risultante dalla connessione, che per certi aspetti si atteggia come complementarità, di queste due poesie. ¹⁰⁹

Di Eliot e Pound Raboni ricorda anche la lezione critica: ¹¹⁰ la loro capacità di veicolare «un'area foltissima e per noi sostanzialmente sconosciuta della poesia inglese», di offrire esempi di lettura «totale» (il Dante di Eliot), di suggerire recuperi dai poeti provenzali e dallo Stilnovo (Pound). A Pound, come di consueto, viene attribuito il merito di aver provocato un inedito allargamento della sfera del cantabile, ovvero del dicibile in poesia:

la trascrizione integrale, fonografica attuata da Pound nei *Cantos* (una trascrizione che eleva al livello della restituzione poetica *per il solo fatto del loro inserimento* i dati più brutali, gli oggetti meno «poetici», dalle semplici schede mnemoniche alle conseguenze dei più vertiginosi processi associativi, da brani di conversazione quasi stenografica agli spettrogrammi delle più complicate approssimazioni interiori) offre la più appropriata anche se estrema delle soluzioni espressive alla nostra richiesta di un linguaggio capace di aderire (senza distruggerla nella pronuncia) a una tematica particolarmente fitta e irriducibile, di coinvolgere nella rappresentazione una serie di dati culturali, economici ecc. ai quali non ci si accontenta di alludere. ¹¹¹

In *Poesia degli anni sessanta* questo brano viene riaggiustato e tagliato, ma – nonostante sia forse meno elegante – è utile recuperarne la stesura più antica, in cui il corsivo tipografico sembra significativamente attribuire all'intenzionalità del poeta una sorta di capacità di far diventare un oggetto, qualsiasi oggetto, poesia. La scelta del poeta, o meglio il suo rifiuto di scegliere, di distinguere gli oggetti «cantabili» dai «non cantabili»

107 FB, lettera di Raboni del 28 agosto 1953.

108 Raboni, *Quell'estate del 1950*, cit., p. 30.

109 Raboni, *Quattro tesi*, cit., pp. 38-39.

110 Su Eliot e Pound come modelli di poeti critici, si veda Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, cit. (in POE, p. 386).

111 Raboni, *Quattro tesi*, cit., pp. 39-40.

(così nel vecchio saggio sui *Cantos*),¹¹² trasporta dunque qualsiasi dato di realtà al livello della poesia. Per Raboni, tuttavia (lo si è ripetuto più volte), poesia significa trasmissione di un messaggio, comunicazione; e ciò che egli coglie nella «tensione della nuova coscienza poetica» del dopoguerra è proprio una «volontà in ultima analisi positiva», un «messaggio di speranza», animato da una profonda coscienza morale. Quale significato proveniva però dall'esperienza poetica di Pound se non quello di «indecifrabilità», di «inestricabilità e inutilità della storia»? Da qui la stringente necessità di quello che Raboni ha più volte chiamato il «correttivo» della lezione eliotiana. Nel saggio sui *Cantos* uscito su «Letteratura», Raboni aveva sottolineato come solo la mediazione di Eliot avesse reso assimilabili e riutilizzabili le tecniche espressive poundiane. Nelle *Quattro tesi* torna sull'argomento, andando ancora più a fondo:

Nel poema di Eliot [*The Waste Land*] è evidente l'uso di una tecnica (citazioni, sovrapporsi di personaggi, fulmineità delle associazioni, ritorni tematici ecc.) estremamente vicina a quella spiegata nei *Cantos*, ma è altrettanto evidente come tutte queste risorse e questo materiale [...] siano invece sfruttati da Eliot come strutture portanti, piegati a esprimere un significato ulteriore, voluto e trascendente.

In altre parole [...] direi che nei *Cantos* troviamo in una forma estrema, assoluta, allo stato quasi di materiale libero e per così dire incandescente la somma degli apparati espressivi necessari ai giovani poeti per elaborare, ciascuno nel proprio ambito naturale e ambientale e secondo il proprio particolare destino, le figure effettive della nuova coscienza poetica; mentre in Eliot è esemplare l'accorto sfruttamento (in vista di un risultato ulteriore, di un significato trascendente) di un materiale fortemente analogo. Come ho già detto è nell'immagine unica ma complessa e in qualche modo dilaniata, formata dall'accostamento di queste due forze che mi sembra di dover riassumere l'efficacia più alta, il ruolo veramente decisivo delle letture inglesi e americane nella formulazione del clima al quale continuiamo ad alludere.¹¹³

Eliot risponde, meglio di Pound, all'istanza di positività propria della poesia nuova. Se Pound suggerisce gli strumenti espressivi, Eliot offre un esempio di come utilizzarli in maniera costruttiva, evitando ai «giovani poeti» di cadere nella trappola dell'indecifrabilità assoluta. Raboni ha così disegnato lo sfondo, la scena su cui i «giovani» possono e devono necessariamente muovere i propri passi. La conclusione di questo lungo articolo è un'ampia apertura sul futuro:

Arrivati a questo punto è impossibile non rendersi conto e anch'io mi rendo conto che un discorso condotto soltanto sul piano delle ragioni collettive e così privo di esempi rischia di apparire come un manifesto, come una denuncia di intenzioni molto più che una ricostruzione obiettiva. Ma per una storia in gran parte futura, per la storia ancora un po' fantastica anche se inevitabile della nuova poesia, quella del manifesto non sarà l'unica forma di discorso veramente possibile? Tutti sappiamo che qualche esempio, qualche nome non manca ma il tempo, mi sembra, non li ha ancora districati con sufficiente chiarezza e d'altra parte è anche per non giocare con loro, per non ipotecare la loro traiettoria che ho

112 Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, cit., p. 52.

113 Raboni, *Quattro tesi*, cit., pp. 40-41.

preferito rinunciare a servirmene. Ma anche senza denunciarli possiamo concludere che la loro poesia è e soprattutto sarà la forma scavata dall'incontro di tutte le forze che ho cercato di descrivere: l'urto contro il fantasma della poesia pura, la scoperta del realismo lirico sabiano, il significato dei nuovi rapporti di lealtà con le figure dei maestri e infine lo sfruttamento delle dimensioni oggettive aperte dalla straordinaria lezione della simbiosi Pound-Eliot.¹¹⁴ [...] Forse c'è un'ultima cosa che bisogna sottolineare e cioè che il clima nel quale è maturata e continua a maturare la nuova generazione di poeti non risulta dalla somma pura e semplice delle varie forze descritte ma da un loro rapporto, oltre che organico, continuamente mutevole, in continuo assestamento e intuibile solo se si cerca di immaginare che la serie delle loro relazioni e integrazioni è praticamente infinita.¹¹⁵

II.6 *Alcune note su Raboni critico*

Prima di abbandonare le pagine di questo gruppo di saggi, sarà forse utile trarne qualche considerazione sulle caratteristiche della scrittura critica di Raboni, già ben evidenti in questi primi tentativi. Lo stile di Raboni si presenta come dubitativo, prudente, cautamente circospetto e tuttavia riesce, procedendo per minimi ma sistematici aggiustamenti di tono, a mettere invariabilmente a nudo il proprio bersaglio. Pier Vincenzo Mengaldo, in un bel profilo dedicato al Raboni saggista, ha parlato di una «critica “tentativa”, così continue vi sono le espressioni di cautela, di approssimazione, ipotesi ecc. (proprie anche [...] della sua poesia)» ma che, tuttavia, rappresenta soltanto «il momento iniziale di posizioni critiche che si rivelano poi vigorosamente organizzative e affermative».¹¹⁶ Dello stesso avviso è Andrea Afribo:

nonostante abbia detto di sé che era un riformista [...] *nonostante* la spesso seriale e ostentata timidezza [...] *nonostante* una soggettività e un autobiografismo del critico castigatissimi [...] *nonostante* una scrittura mai esibizionistica [...] Raboni è un critico *estremisticamente* passionale e drammatico. La sua critica è una attività della ragione in presenza della passione.¹¹⁷

Spesso Raboni esordisce chiarendo il proprio modo di procedere, esplicitando in maniera quasi didascalica il punto di vista che adotterà nella scrittura (e quello del punto di vista, si è visto, è un problema cruciale anche nella sua poesia), preoccupandosi di

114 Poca importanza Raboni attribuisce ad altri fenomeni, come il «*revival* dialettale» (che, a suo parere, si è tradotto il più delle volte in un «contrabbando [...] sotto il travestimento dialettale di una serie di contenuti troppo consumati o affievoliti per una trascrizione normale»), l'«infatuazione lorchiana» o il recupero dei *Poemetti* pascoliani da parte del gruppo di «Officina», né l'uno né l'altro giudicati «abbastanza ricchi di futuro» (ivi, pp. 41-42).

115 Ivi, p. 41.

116 Pier Vincenzo Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in Idem, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 107-111.

117 Andrea Afribo, *Un aspetto*, in *Per ricordare Giovanni Raboni*, «l'immaginazione», 289, settembre-ottobre 2015, p. 14.

sgombrare il campo da ogni eventuale rischio di fraintendimento. C'è una volontà quasi esagerata di chiarezza, di definire il proprio oggetto in maniera limpida e libera da pregiudizi e, al tempo stesso, di non eccedere in semplificazioni, di non trascurare o obliterare nessun dettaglio, sfumatura, possibile ambiguità. Si rilegga l'*incipit* delle *Quattro tesi* e si osservi il moltiplicarsi delle parentesi («le quasi patologiche parentesi» di cui parla Mengaldo),¹¹⁸ ma anche degli incisi e dei due punti con valore esplicativo e di precisazione:

Parlare della poesia italiana nel dopoguerra è un'intenzione molto diversa che parlare della poesia italiana *del* dopoguerra. Ho detto apposta «intenzione»: perché poi in pratica, anche se volessimo limitare il discorso a una rassegna delle così dette voci nuove (delle voci maturate dal '45 in poi: continuiamo a usare questa data perché è più chiara, più aiutata dalla memoria: ma sarebbe giusto cercare la molla di certi movimenti più indietro, nei mesi bui del '43, forse ancora più indietro), anche dall'elenco più arido e confuso credo che sarebbe impossibile non arrivare, da una parte a toccare delle ragioni più larghe e più anonime, dall'altra parte a investire ancora una volta le storie consolidate, i soliti Ungaretti, Saba, Montale ecc. per vedere che cosa è successo delle loro figure delle loro figure sia dall'interno (cioè il significato e le conseguenze di un'evoluzione o invece di una chiusura, di una ripetizione) che dall'esterno, come misura della parte oggettiva guadagnata (o conservata o persa) dalle loro leggende di fronte ai lettori e critici [...].¹¹⁹

È raro che concetti ed etichette non vengano sottoposti a una revisione critica: nelle *Quattro tesi*, per esempio, viene ampiamente e profondamente discussa la validità della categoria di «ermetismo» fino a giungere alla conclusione che, sul banco degli accusati, nell'immediato dopoguerra era stato collocato non un imputato in carne e ossa ma un fantasma:

sotto accusa non si trovava soltanto e precisamente l'ermetismo ma appunto [...] una specie di sigla, la «facciata» della poesia italiana del prima della guerra [...] l'oggetto della polemica, l'imputato non esisteva in quel momento, era in larga misura un oggetto sbagliato, un fantasma [...] un fantasma, ma un fantasma greve, duro, un fantasma con le sue buone ragioni, che in un certo senso valeva la pena di aggredire non solo perché così ci si doveva poi accorgere, un momento o l'altro, di aver aggredito un fantasma, ma anche per investire la matrice di quel miraggio, per mettere a nudo il complesso, la cattiva coscienza che l'avevano provocato e infine per dare un volto – provvisoriamente negativo, polemico – alle ragioni di una (eventuale) nuova poesia.¹²⁰

Non accettare il luogo comune, la classificazione comoda, è per Raboni quasi un dovere morale. La lettura critica diventa una sorta di processo, e ha il preciso compito di imporre al proprio oggetto un'*epoché* da ogni pregiudizio (il metodo verrà evocato esplicitamente in un noto pezzo su Gadda e il «barocco gaddiano» di cui ci occuperemo a breve, nel primo paragrafo del capitolo III).¹²¹ Sono, questi, tratti stilistici che si

118 Mengaldo, *Profili di critici*, cit., p. 109.

119 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 24.

120 Ivi, pp. 24-25.

121 Raboni, *Principio di una discussione su C. E. Gadda*, «Aut Aut», 60, novembre 1960.

possono attribuire alla formazione di Raboni, ai suoi studi giuridici, ma senza dubbio anche al suo accostarsi alla fenomenologia.

A parere di Mengaldo una delle idee critiche più radicate in Raboni è quella di «tensione», veicolata da «termini guida come dialettica, implicazione, rapporto-scontro, intersezione, simbiosi, intreccio, impasto, confluenza ecc.». Mengaldo riscontra in Raboni:

la vocazione a cogliere il senso di un poeta, e della poesia stessa, nel suo progressivo arricchirsi contenendo tensivamente in sé aspetti diversi oppure opposti che sono anzitutto una «non poesia» ed una «poesia» (non in senso crociano, naturalmente: decisivo il [...] concetto di «inclusività» adoperato per Sereni) [...].¹²²

In questi primi saggi critici si può osservare anche la tendenza a concepire la critica come *storia*, ovvero come ricostruzione delle singole tappe di un itinerario al tempo stesso letterario e umano, poiché, in definitiva, la poesia è per Raboni null'altro che la trascrizione di un'esperienza umana. Da qui viene l'abitudine e l'esigenza di compiere, a ogni nuova tappa o punto di svolta, riletture totali delle vicende dei poeti alla luce dei loro risultati più recenti. In alcuni casi, questa rilettura si rivela particolarmente importante. Accade per esempio per Ungaretti:

[...] il *Dolore* [...] è anche una chiave per rileggere l'*Allegria*, il *Sentimento*, per estrarre dalla purezza accecante del primo libro come dalle architetture vibranti e più gonfie del secondo la stessa radice di verità, gli stessi grumi essenziali di una vicenda morale e civile difficile ma sicura, presente in una trascrizione vertiginosa ma stupendamente fedele ai suoi dati.¹²³

Delicata e interessante è anche la questione del *noi* utilizzato negli articoli di Raboni. Nelle *Quattro tesi*, ad esempio, il discorso è declinato sulla vaga figura plurale dei «giovani lettori» e della «giovane generazione», che spesso è inevitabile sovrapporre a quella di Raboni stesso. Esaminando nel testo i punti in cui compaiono i riferimenti all'ottica dei «lettori» e dei «giovani», si notano tuttavia diverse sfumature nell'articolazione del punto di vista. Nella prima parte dell'articolo, parlando della polemica antiermetica e della reazione delle nuove generazioni all'idea «ortodossa di poesia», Raboni sembra riferirsi, senza però mai chiarirlo esplicitamente, all'esperienza ormai piuttosto lontana del neorealismo.¹²⁴ Nel corso del saggio, tuttavia, alla figura dei «primi portatori di quella

122 Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 110: «Al limite basso [...] questa concezione coglie nella poesia un gioco di “compensi” (“contrappassi”) – indispensabili p. es. a capire poeti veri ma che si collocano sotto la soglia del tragico come Risi o Giudici. Ma al limite alto mette in luce la natura, della poesia, costituzionalmente contraddittoria e ossimorica, elidendo ogni idea di catarsi».

123 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 33.

124 Si vedano in vari punti dell'articolo le allusioni ai «primi portatori di quella polemica» (Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 25) e alla «polemica dei così detti antiermetici» (ivi, p. 27).

polemica» egli sovrappone piano piano istanze che sente anche come proprie: entrano in campo le figure dei «nuovi lettori»¹²⁵ che, rispetto agli «antiermetici» loro predecessori, sono capaci di uno sguardo più lucido ed equilibrato.

Difficile non pensare che, quando parla di lettori che si sentono ormai «posterio» rispetto a Ungaretti o che percepiscono come «ambigua» la posizione di Montale, Raboni non pensi anche e soprattutto alle sue personali esperienze di lettura. In un pezzo del luglio '59 su Ungaretti, aveva infatti scritto: «forse non è troppo azzardato affermare che [...] è cominciata per la poesia di Ungaretti la critica di quelli che non l'hanno sentita crescere, la critica dei posterio».¹²⁶ Ed è significativo che in *Poesia degli anni sessanta* la frase «se i nuovi lettori avevano perso Ungaretti» appaia mutata in un più esplicito e personale «Se avevamo perso Ungaretti». Nelle *Quattro tesi* tutto il paragrafo sul poeta del *Dolore*, ma anche quello su Quasimodo, è condotto con un punto di vista quasi autobiografico;¹²⁷ il diaframma critico si ispessisce invece nelle righe su Montale.

A poco a poco Raboni comincia a distinguere sempre più chiaramente due diverse fasi del processo di rinnovamento della poesia: un esordio istintivo e irruente della polemica antilirica nell'immediato dopoguerra, e un secondo tempo (ancora in larga parte da venire) decisamente più maturo e consapevole. Pur continuando a ritenere positiva e profondamente costruttiva la spinta polemica della metà degli anni '40, Raboni ne riconosce i limiti e le imperfezioni, che talvolta arrivano a compromettere il lavoro dei poeti più giovani. Non potendo fare affidamento su «un'immagine già posseduta e stupendamente pronunciata» (come quella di Ungaretti, Luzi o Betocchi), i «giovani poeti» devono infatti «fare i conti con una voce non ancora stabilita, con una serie di strumenti ancora grezzi e per di più fabbricati in un momento di rancore, di polemica, di speranze eccessive» come quello del neorealismo.¹²⁸ È il riconoscimento della difficoltà del congedo dalla lirica, con cui Raboni deve fare i conti in prima

125 Raboni parla di «nuovi lettori» che «si sono trovati di fronte [...] dei poeti da rileggere» e «in un certo senso si sentivano ormai, nei riguardi della poesia "ufficiale" dell'anteguerra, dei posterio» (*Quattro tesi*, cit., p. 26); di «giovani lettori» (ivi, p. 31); di «nuovo clima culturale e soprattutto di tensione morale che condiziona come sappiamo le scelte critiche e le ricerche espressive dei giovani lettori e poeti» (ivi, p. 32).

126 Giovanni Raboni, *Recenti contributi alla critica ungarettiana*, «Aut Aut», 52, luglio 1959, p. 249.

127 Cfr. Raboni, *Quattro tesi*, cit., pp. 33-35: «i lettori della mia generazione»; «a mio parere»; «mi sembra che nel *Monologhetto* Ungaretti incontri [...] certe ricerche di tecnica espressiva programmate da una parte della giovane poesia»; «*Giorno dopo giorno* [...] per me [...] rappresenta, anzi, insieme alle *Nuove poesie* che aprono la raccolta del '42, il momento più vero della poesia quasimodiana»; «è stata la sua evoluzione a permetterci di guardare meglio».

128 Ivi, p. 37.

persona.¹²⁹ Il tono del critico torna autobiografico quando si parla della scoperta della poesia anglosassone: anche in questo caso Raboni distingue un primo momento di assimilazione in cui prevale, per così dire, la funzione *Spoon River* a una seconda fase, dominata dalle figure di Eliot e Pound. Al rifiuto dell'*incipit* di fornire «esempi ancora confusi dell'ultima cronaca»¹³⁰ corrisponde il sorvolare conclusivo sui nomi, quasi un tentativo di protezione (e anche autoprotezione) dalle ipoteche del futuro:

Tutti sappiamo che qualche esempio, qualche nome non manca ma il tempo, mi sembra, non li ha ancora districati con sufficiente chiarezza e d'altra parte è anche per non giocare con loro, per non ipotecare la loro traiettoria che ho preferito rinunciare a servirmene.¹³¹

II.7 *Una poesia inclusiva*

Le generazioni poetiche disegnate da Raboni sono – è chiaro – più ideali che cronologiche, se Betocchi, classe 1899, viene affiancato a Luzi e Sereni, nati rispettivamente nel 1914 e nel 1913. All'inizio degli anni '60 non è facile capire chi, tra i suoi coetanei, Raboni consideri dei compagni di strada: egli sembra piuttosto cercare appigli e conferme nella poesia di chi lo precede, nelle esperienze e nei libri di quelli che chiamerà i «poeti di mezzo»,¹³² che avevano esordito negli anni dell'ermetismo e che, per anagrafe ed esperienze, vengono immediatamente prima della generazione dei più giovani che hanno raggiunto invece la loro *akmé* nel periodo della guerra o nell'immediato dopoguerra. Gli articoli degli anni successivi, come vedremo, confermeranno l'idea, abbozzata nelle *Quattro tesi*, che il momento del neorealismo e della polemica antiaristocratica immediatamente successiva al '45, abbia avuto un forte valore positivo di scossa, ma che le istanze di rinnovamento siano state poste in modo troppo schematico e brutale. Il secondo momento di svolta, certo meno dirompente ma ben più profondo e gravido di futuro, arriva agli occhi di Raboni qualche anno più tardi:

129 Sul tema si veda ancora Bandini, *Raboni primo e secondo*, cit., pp. 12-13: « Lui [Raboni] esprimeva straordinariamente il sentimento esistenziale della nostra generazione. Difficile da esprimere, questo sentimento, perché la lingua poetica degli anni Cinquanta non ci offriva protocolli e modelli. I poeti di vent'anni, ai loro esordi, vivevano un'intensa inquietudine tra l'esigenza fortemente sentita di superare Montale e il rifiuto delle proposte neorealistiche come la torinese "Momenti" [...] tanto ricca di fervida buonafede quanto di confusione e ambiguità. [...] I poeti procedevano per tentativi ed errori. Solo i migliori si salvavano, e furono pochi».

130 *Quattro tesi*, cit., p. 24

131 Ivi, pp. 41-42.

132 Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, p. 74.

quando, cioè, alle ribollenti urgenze di trasformazione dei più giovani comincia a corrispondere anche la naturale evoluzione di alcuni poeti formati negli anni ermetici. L'attenzione si concentra a poco a poco su tre figure, e Raboni finisce per creare una sorta di seconda «triade» da contrapporre idealmente a quella formata da Ungaretti, Quasimodo e Montale per l'anteguerra.

Le tre esperienze decisive sono quelle di Luzi, Betocchi e Sereni, elencati in quest'ordine secondo le date di apparizione dei più importanti documenti della loro svolta verso il reale: *Onore del vero* del 1957 per Luzi, *Il vetturale di Cosenza* nel 1959 per Betocchi, mentre per Sereni contano soprattutto le poesie nuove apparse in varie riviste nel corso del 1960. Per Raboni questa convergenza d'intenti, questa comune apertura verso il reale e gli oggetti, è davvero cruciale. Nel dicembre '59, appena chiuse le *Quattro tesi* e finito di leggere *Il vetturale di Cosenza*, scrive a Betocchi per ringraziarlo del dono del libretto, e gli ripete, a proposito della sua poesia, osservazioni molto simili a quelle che aveva avanzato per Luzi nel saggio del gennaio '59:

Penso soprattutto a come coesistono, integrandosi, in queste poesie [...] la più assoluta fedeltà a una storia interiore e un deciso allargamento dell'ambito della rappresentazione, un registro figurativo reso più folto dall'inclusione di tutta una serie di nuovi, espliciti dati esistenziali. [È proprio su questo campo, aggiungo, che mi sembra di intravedere un certo convergere fra gli ultimi movimenti della Sua poesia – e di altri (il Luzi dell'*Onore del vero*, per dirne uno) della generazione degli ermetici – e le aspirazioni, anche se non appagate, non risolte, della mia generazione.]¹³³

Compare qui, in una delle sue prime accezioni, un termine che per Raboni diverrà importantissimo: «inclusione». Molti anni dopo, scrivendo una *Prefazione* al volume *Tutte le poesie* di Betocchi uscito per Garzanti nel 1996, Raboni ricorderà con affetto l'arrivo, assieme agli auguri di Natale, del *Vetturale*, quel libricino tanto atteso e così dirompente, «folgorante» perché gli apriva un modo nuovo di leggere non solo i versi realisti e visionari di Betocchi ma anche l'intero cammino della poesia italiana. Racconta Raboni:

mi parve, leggendolo, d'essere chiamato ad assistere a un evento tanto semplice quanto sconvolgente: l'incontro tra un poeta realista e la realtà – voglio dire la realtà comune, la realtà che è tale per tutti, che gli occhi di tutti possono vedere. E che era, per di più, una realtà nuova, nuova fino allo sgomento [...]. Tutti i poeti che contano, in quegli anni, sono in viaggio verso la realtà (che voleva dire anche, lo sappiamo, e sempre più avrebbe voluto dire nel corso del decennio successivo, verso la «prosa»: basti pensare, per fare due nomi cruciali, al Luzi di *Onore del vero* e poi di *Nel magma* e naturalmente a Sereni, alla lunga incubazione degli *Strumenti umani*).¹³⁴

133 FB, lettera di Raboni del 22 dicembre 1959. Le parentesi quadre sono dell'autore.

134 *Prefazione* a Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, cit., pp. XII-XIII, ora in POE, pp. 82-83.

Nel gennaio '60, inviandogli le *Quattro tesi* appena uscite su «Aut Aut», ripeterà a Betocchi che il *Vetturale* e l'*Onore del vero* sono due dei testi-chiave «per capire (per prendere nel verso buono) quello che è successo e sta succedendo nella poesia italiana dopo la fine della guerra»,¹³⁵ e ancora, in febbraio, gli scriverà: «pur non conoscendo ancora il Suo ultimo libro, ne presentivo l'esistenza».¹³⁶ La lettura del *Vetturale*, così come quella della raccolta di Luzi, assume dunque un'importante funzione di conferma, di segnale di una direzione.

In questo senso va interpretato anche l'affacciarsi, sempre più frequente nella riflessione critica di Raboni, della figura di Vittorio Sereni, al quale egli si avvicina proprio in questi mesi. Per Raboni, Sereni non rappresenta tanto un modello di poesia, di lingua poetica (quando legge le prime poesie dei futuri *Strumenti umani*, Raboni possiede già una sua voce piuttosto sicura e ben caratterizzata, irrobustitasi anche grazie ad altre fonti, altre letture), ma assume un ruolo prezioso nella rielaborazione critica che egli compie sulla poesia italiana nel dopoguerra e sulla sua stessa esperienza di scrittura. Sereni serve a Raboni, e gli serve in modo straordinario, non tanto come esempio e modello, ma come specchio e conferma, come materializzazione in carne e ossa delle proprie istanze, inquietudini, aspirazioni. Egli ha, insomma, la sensazione che Sereni riesca a mettere su carta quello che egli stesso aveva voluto o vorrebbe scrivere. Lo spiegherà anni dopo in un'intervista a Guido Mazzoni:

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. 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.¹³⁷

L'amicizia con Sereni muove i primi passi proprio nel 1960. Alla fine di aprile Raboni racconta a Betocchi di aver appena avuto un incontro «molto simpatico» con Sereni, che conosceva solo vagamente come insegnante di ripetizioni dell'amico Arrigo Lampugnani

135 FB, lettera di Raboni del 18 gennaio 1960.

136 FB, lettera di Raboni del 6 febbraio 1960.

137 Guido Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997.

Nigri; dice di aver discusso con lui proprio le *Quattro tesi sulla poesia nel dopoguerra* e di averne ricevuto osservazioni e commenti molto simili a quelli inviati, via lettera, dal poeta fiorentino che a sua volta aveva apprezzato il saggio uscito su «Aut Aut».¹³⁸ L'approvazione dei due poeti conforta Raboni che comincia subito a considerare la possibilità di un ulteriore approfondimento delle tematiche del saggio.

L'occasione arriverà ben presto, nell'estate, con il progetto di dedicare un intero numero di «Aut Aut» alla poesia contemporanea: Sereni vi pubblicherà la sua traduzione di *Desert music* da William Carlos Williams, primo testo poetico mai ospitato sulle pagine della rivista di Paci; Raboni preparerà un nuovo contributo sulla poesia italiana post '45, che finirà per diventare uno studio in tre parti dedicato proprio a Luzi, Betocchi e Sereni.¹³⁹ In questi mesi, sulle pagine dell'«Europa letteraria», di «Nuova corrente» e di «Paragone», cominciano a comparire vari testi di Sereni che incrinano il lungo silenzio seguito all'apparizione del *Diario d'Algeria* e che si rivelano molto diversi da quelli dei libri precedenti. Raboni, come al solito, ne dà puntualmente conto nelle *Segnalazioni* di «Aut Aut»:

Esempi molto importanti e indicativi del lavoro poetico più recente (e finora, quasi segreto) di Vittorio Sereni ci sono stati offerti nel giro di poche settimane da tre riviste: «L'Europa letteraria» di Vigorelli – arrivata al terzo, densissimo volume – che pubblica *Ancora sulla strada di Zenna* (I, 3, pag. 37); «Nuova corrente», che si apre appunto (18, pag. 7) con tre inediti di Sereni, *Un incubo*, *Quei bambini che giocano*, *Di passaggio*, e – infine – «Paragone» dove leggiamo (126, giugno 1960, pag. 51) altre tre poesie: *I versi*, *Un sogno*, *Saba*. Annotiamo, promemoria, questa coincidenza in attesa di poter parlare a lungo, in una prossima occasione della nuova fase – ormai chiaramente leggibile – dell'esperienza poetica sereniana.¹⁴⁰

Forse Raboni aveva ricevuto queste poesie dalle mani dello stesso Sereni e forse aveva addirittura letto altri testi del libro in preparazione, come sembrerebbe di intuire da una bella lettera di ringraziamento conservata oggi all'Archivio di Luino. Scrive Raboni:

Caro Sereni, ho tentato ieri sera di telefonarle perché non volevo partire da Milano (parto questa mattina) senza ringraziarla ancora della lettura che mi ha permesso della Sua poesia e soprattutto senza dirle che ne ho ricavato una grandissima impressione. Soprattutto le ultime (penso da *I versi* in avanti: ma anche indietro...) mi sembrano straordinariamente importanti, e non solo per la storia della sua poesia, ma anche per la nostra storia comune, per la lettura che consentono – in chiave positiva, aperta verso il futuro – di una situazione

138 FB, lettera di Raboni del 28 aprile 1960.

139 Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961. Il paragrafo su Luzi, *Luzi e la comunicabilità della solitudine*, è stato ristampato, con qualche variante, in PAS (pp. 227-232) e in POE (pp. 115-120); anche quello su Sereni, *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, è riprodotto, con alcuni tagli, in PAS (pp. 223-226). Non sono stati mai più ristampati invece il paragrafo su Betocchi, *Betocchi e la maturazione dell'oggetto* e la *Premessa*. Entrambi sono trascritti in *Appendice* alla tesi.

140 *Segnalazioni*, «Aut Aut», 59, settembre 1960.

confusa ma piena di nodi, di grumi attivi, come è quella attuale della poesia. A me sembra che questa Sua ultima poesia rappresenti lo sforzo più cospicuo fatto sinora per includere in uno spazio completamente lirico certe linee di tensioni (verso il parlato, verso il racconto, verso il saggio ecc. ecc.) con le quali invece altri lirici, come p. es. Luzi, hanno instaurato un rapporto alternato, dialettico. Non so se questa contrapposizione fra inclusione e dialettica risulti, detta così, comprensibile. Cercherò di approfondirla. E, in generale, le chiedo scusa se le ho scritto cose così poco chiare, così provvisorie. Era solo per partire col cuore più leggero... Grazie ancora.¹⁴¹

Come già nelle *Quattro tesi* e nella lettera a Betocchi del 22 dicembre '59, Raboni torna a parlare di «inclusione»: un termine che, da qui in avanti, comincerà a caratterizzare in modo quasi esclusivo l'esperienza di Sereni, che Raboni sente ancora più vicina di quelle di Luzi e Betocchi. Nei versi del poeta di Luino, Raboni trova l'esempio di un modo intimo e somnesso di confrontarsi con la storia, lontano dalla retorica e dal respiro drammatico che avevano infastidito lui e Betocchi nelle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini. La cronaca del proprio tempo affiora attraverso dettagli, barlumi e aneddoti. Così accade in *Saba*, che esce su «Paragone»:

[...]
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,
lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.
«Porca – vociferando – porca.» Lo guardava
stupefatta la gente.
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.¹⁴²

Sull'«Europa letteraria» appare invece, nel giugno '60, *Ancora sulla strada di Zenna*, una delle poesie più importanti dei futuri *Strumenti umani*. Il discorso di Sereni appare, in

141 AS, lettera di Raboni del 5 luglio 1960. La sottolineatura è di Raboni. Nell'Archivio privato di via Melzo è conservata anche la risposta di Sereni a Raboni, datata 10 luglio 1960. La si legge ora in *L'emozione della poesia. Testi e interventi sull'opera e la figura di Giovanni Raboni*, a cura di Valeria Poggi, Azzate, Stampa, 2014, pp. 25-26 (grazie a un suggerimento di Patrizia Valduga ho potuto emendare un errore di trascrizione). Scrive Sereni: «Caro Raboni, commosso e grato, naturalmente. Ma perché il consenso di uno più giovane di me – e che non è uno dei tanti – non mi sostiene e non mi accompagna per giorni e giorni come una volta mi sarebbe successo? La gratitudine non vien meno per questo, e chissà che io non sia senza rimedio un piagnone e un labile. Quello che mi dice dell'inclusione credo di capirlo, di averlo perseguito da tempo e di perseguirlo più che mai tuttora. Non è affatto approssimativo – tanto più se confrontato con la dialettica – e tanto più ora, avendone conferma dal di fuori, mi fa sentire più arduo e più lontano quel che resta da fare o da finire. Vedo che lei è d'accordo con gli altri amici più anziani (Solmi, Betocchi) sulla preferenza alle cose più recenti, che io da principio non sapevo prendere sul serio. E ho una gran paura che questa diversa coscienza mi scosti sempre più da quelle altre cose non “estemporanee” che forse, a furia d'aspettare, si sono congelate in me; mentre penso ad esse come a punti fermi con un misto di fanatismo e di paura di non farcela, di averli definitivamente persi per strada. La rivedrò con tanto piacere. Resto a Milano fino ai primi d'agosto e dunque ci vedremo certamente. Ieri ho visto Forti per tutt'altro motivo, ma non ha mancato di parlarmi del numero che mi sembra ben congegnato, tale da battere tutto il terreno utile. Grazie ancora e tanti auguri. Suo Vittorio Sereni».

142 Cito da Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

questi versi, fitto di oggetti, di inceppamenti, di rincorse del pensiero. Si è detto che, a questa altezza cronologica, lo stile di Raboni si presenta già ben definito e fermo, ma è facile riconoscere, nelle due poesie databili con certezza al settembre del '60 (*Il nascondiglio del bruto* e *I fatti del diavolo nella città di...*, su cui presto dovremo tornare a riflettere) l'eco di alcuni stilemi sereniani: l'uso del «ma» con funzione strutturante («Ma se leggo certe storie»),¹⁴³ l'incalzare delle ripetizioni. Nel *Nascondiglio del bruto* si nota la tendenza alla ripresa con variazione, in un incessante aggiustamento del tono che è tipico del dettato di Sereni («come si fa a non credere che il buio / dove questo succede, può succedere, prima / è buio della carità», FB); e l'uso dell'anafora è ancora più evidente, nei *Fatti del diavolo*: «Può darsi che a vivere qui / si diventi sul serio come dici: / più opachi, più liberi ogni giorno: / come la nebbia viene sempre meno, / un po' meno ogni inverno». A questi tratti sembra affidato il minimo residuo di musicalità lirica rimasto impigliato nell'insistita colloquialità di Raboni. Egli è già piuttosto lontano dalla dolcezza dell'eloquio di Sereni, che pure resta per lui un esempio straordinario.

Il saggio *Esempi non finiti della storia di una generazione*, che esce infine su «Aut Aut» nei primi mesi del '61, nel poderoso numero doppio dedicato alla poesia, è costruito in crescendo, e il baricentro dell'attenzione critica si sposta tutto sul poeta dei futuri *Strumenti umani*, la cui esperienza assume un valore generale, quasi generazionale (le ultime poesie di Sereni, gli scrive Raboni, sono importanti «non solo per la storia della sua poesia, ma anche per la nostra storia comune»). Il paragrafo su Sereni, l'ultimo, è infatti l'approdo finale di un discorso che riparte proprio dal quadro già delineato nelle *Quattro tesi*. L'*incipit* del saggio, di cui in *Poesia degli anni sessanta* verranno ripresi (in due capitoli separati) solo i paragrafi su Sereni e Luzi, riepiloga tutte le considerazioni del lavoro precedente:

Mi sembra ormai sufficientemente acquisito che alla base del processo di corrosione (cominciato nell'immediato dopoguerra) della figura teorica della poesia stabilitasi in Italia nel corso degli anni trenta c'è un sentimento diverso, profondamente mutato dei rapporti fra verità generale e verità dell'immagine, fra lo spazio e il modo in cui si consuma l'esperienza esistenziale e quelli in cui si forma e si realizza la possibilità della comunicazione poetica. In uno scritto di un anno fa al quale sono costretto a rinviare, ho cercato di suggerire come questo si sia manifestato e abbia agito, dal '45 in poi, su una quantità di piani e cioè prima di tutto facendo scattare la superficiale, ma sotto certi aspetti decisiva polemica anti-ermetica [...]; poi dettando certi recuperi: quello fondamentale di Saba, quello di Sbarbaro, quello [...] di Rebora, ecc.; e ancora determinando – come tensione verso un grado più esplicito di figuratività e di aderenza a una precisa area esistenziale, e come ricerca di un *continuo* espressivo capace di accogliere e salvare fino in fondo (fino alla quota della pronuncia) l'integrità, la complessità e la durezza del materiale

143 *Il nascondiglio del bruto*, FB.

investito – la storia più recente di poeti che pure erano stati o almeno erano parsi, negli anni precedenti, gli interpreti più fedeli (fedeli nei loro modi diversi, concreti, ambigui) dell'altra condizione, quella dell'atto poetico come distruzione della realtà, come «assenza» [...]; autorizzando [...] una rilettura totale di questi poeti [...]; permettendo, infine, l'assimilazione di una figura stimolante della poesia come è quella che emerge dalla prassi poetica anglosassone, prevalentemente attraverso Pound, W. C. Williams e T.S. Eliot, del quale ultimo credo si debba dire oggi quello che Carlo Bo poteva dire [...] di Mallarmé e cioè che il suo nome è per noi «veramente anonimo e universale».¹⁴⁴

Rispetto al lavoro precedente, Raboni si propone di scendere più nel dettaglio e di «interroga[re], secondo la particolare angolazione suggerita dal loro stesso sviluppo, la storia di alcuni dei poeti più significativi appartenenti alla terza generazione. Della poesia «di mezzo» dà ora una ben precisa definizione temporale:

quel gruppo di poeti (assegnabili in prevalenza, ma non necessariamente – penso per esempio a Betocchi, che è di sicuro, senza esserlo anagraficamente, uno di loro – alla terza generazione attiva nel '900) che si situa fra la generazione idealmente unica dei maestri in luce o in ombra, degli Ungaretti, Palazzeschi, Giotti, Saba, Sbarbaro, Jahier, Rebora, Cardarelli, Montale e quella dei poeti che hanno raggiunto la zona decisiva del loro lavoro soltanto nello speciale clima della guerra o degli anni immediatamente successivi, la generazione, tanto per intenderci, di un Fortini e di uno Zanzotto.¹⁴⁵

La presenza un po' extravagante di Betocchi è giustificata proprio dalla svolta segnata dal *Vetturale di Cosenza*: più che i dati anagrafici o le affiliazioni a movimenti e manifesti conta infatti per Raboni la «poesia in carne e ossa»: i testi e la loro materiale presenza.

Nel paragrafo dedicato a Luzi, intitolato *Luzi e la comunicabilità della solitudine*, Raboni ripercorre la storia del poeta alla luce del volume riepilogativo *Il giusto della vita*, uscito proprio nel '60. Se nelle sue prime raccolte – osserva Raboni – la poesia di Luzi aveva offerto una sorta di esempio di «libro ermetico» per eccellenza, dal *Quaderno gotico* in poi essa aveva lasciato intravedere un moto, appena accennato, verso l'alterità, un «primo sforzo [...] di trasferire la stessa difficile figura d'uomo da un'area di solitudine a una area di comunicazione».¹⁴⁶ In *Primizie del deserto* e *Onore del vero*, il «dramma religioso», che rappresenta agli occhi di Raboni il *fil rouge* dell'esperienza poetica luziana, si lega infine alla realtà, al paesaggio, alle persone, agli oggetti, e diventa proiezione di «una ben precisa condizione storica e economica, di una situazione umana collettiva evidentemente reale». Vero è che, nella poesia di Luzi, personaggi e oggetti entrano come «strumenti di oscurità e di solitudine» e che la sola speranza è quella affidata al futuro, a un aldilà cristiano in cui tutto verrà sacrificato. Quella di Luzi resta per Raboni

144 Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., pp. 73-74.

145 Ivi, pp. 74-75.

146 Ivi, p. 77.

una poesia che, in definitiva, continua a «negare» la realtà, pur essendosi arresa a scendere dentro di essa, a esplorarla e a renderne conto:

nel senso della completa svalutazione di una realtà alla quale pure ormai è intimamente costretto a riferirsi, e della speranza che l'attraversa come una lama per appuntarsi su qualcosa di vivo al di là di essa – si può dire che la storia della poesia di Luzi non conosce mutamenti ma solo gradi diversi di esplicitazione e figuratività [...]. Ma per noi [...] ciò che conta è proprio questo, il passaggio da questa prima a questa seconda fase.¹⁴⁷

Come aveva scritto a Sereni, in Luzi Raboni coglie una «dialettica», poiché «quelle figure di solitudine, di oscurità, [...] di non speranza nell'uomo e nella storia dell'uomo, nel momento in cui diventano esplicite diventano, anche, comunicabili: cioè rompono il cerchio della solitudine» e «la stessa negatività del messaggio [...] ammette [...] – pur non accettandone il nome, pur continuando a svalutare le forme del presente e a non vedere in esse che documenti di solitudine e di inerte ripetizione – anche un grado positivo della speranza, una speranza immanente e concreta, per qui e ora». Luzi offre anche l'immagine di un mondo preindustriale che Raboni critico penetra con attenzione, forse perché dello stesso mondo, pur in un paesaggio completamente diverso da quello dell'Italia centrale del poeta toscano, stava provando a raccontare il tramonto:

le ultime poesie di Luzi ci restituiscono – dalla dignità alla rassegnazione, all'inerzia, dall'antica sobrietà di mestieri all'attesa di una salvezza che venga dal di fuori, da lontano – gli aspetti inconfondibilmente umani di un'organizzazione economica preindustriale e con residui addirittura feudali, inchiodata a strutture inattuali che sopravvivono a se stesse e per sopravvivere, implicitamente, negano la speranza, l'esorcizzano, spingono gli uomini a seppellire e risepellire, sempre da capo, ostinatamente, i propri morti.¹⁴⁸

Il 30 giugno '61 Raboni, che aveva spedito a Luzi una copia del saggio, riceve dal poeta di *Onore del vero* una lettera che lo rende molto felice.¹⁴⁹ La missiva di Luzi è, purtroppo, perduta, ma nell'Archivio di Pienza si conserva la risposta di Raboni:

Caro Luzi,

non so dirLe quanto piacere mi ha fatto la lettera che ha voluto scrivermi a proposito delle mie pagine sulla Sua poesia uscite in «Aut Aut». Mi rendo conto di avere appena cominciato un discorso; e che questo discorso (sulla Sua poesia quale si è fatta e si viene facendo, e sui suoi rapporti con la vita che viviamo) ci impegnerà in molti e per molto tempo. Ma può immaginare il conforto che mi viene dall'impressione che Lei ne ha avuto, cioè che questo primo tentativo io abbia in qualche modo incrociato, incontrato la situazione concreta, l'infinita inesauribile ma concretissima realtà del testo... (AL)

Inizia così un legame di stima e reciproca ammirazione stabile e duraturo; e il «discorso» che Raboni tenta sulla poesia può proseguire con rinnovata fiducia.

147 Ivi, p. 79.

148 Ivi, pp. 79-80.

149 Raboni lo racconta a Betocchi lo stesso giorno (FB, lettera di Raboni del 30 giugno 1961).

Per quanto riguarda la poesia di Betocchi, Raboni propone la categoria – già abbozzata in precedenti lavori –¹⁵⁰ di «realismo visionario». Quello di Betocchi è un realismo «secondo il quale le strutture visibili della realtà non vengono affatto ignorate o dissolte ma, nel vero senso della parola, violentate per farle aderite a figure impegnate in una zona diversa ma percepite anch'esse come *verò*: nella sua poesia, insomma, appaiono con naturalezza oggetti mistici e sovranaturali, anch'essi percepiti come reali e concreti. Raboni sottolinea con decisione la svolta segnata da *Notizie di prosa e di poesia* e *Un ponte sulla pianura* prima e infine soprattutto dal *Vetturale di Cosenza*, raccolte che aprono una nuova fase nella poesia di Betocchi. Il titolo del paragrafo, *Betocchi e la maturazione dell'oggetto*, riassume l'idea centrale dell'argomentazione di Raboni: diversamente da quanto accaduto con Luzi, a mutare in Betocchi non è l'atteggiamento verso la realtà, che – spiega Raboni – è «sempre stato quello di un impegno assoluto», ma la realtà stessa. Il testo su Betocchi non è riprodotto né in *Poesia degli anni sessanta* né in *La poesia che si fa*; ancora una volta, dunque, ci concediamo lunghe citazioni. Scrive Raboni sul suo maestro:

è diverso il mondo che gli si apre davanti: un mondo dove si sono rarefatte le strutture visibili dell'invisibile, le «apparizioni» e invece si sono moltiplicate le figure umane percepite al livello degli occhi [...] e si è infittita la rete delle possibili notizie sulla condizione umana presente e passata, sulla storia, sulle circostanze istantanee del «viaggio» [...]. Insomma la nuova verità della poesia di Betocchi, la diversa lunghezza e frequenza di vibrazioni che la rendono ora così intimamente vicina a una nozione totale e insieme comune della realtà, non dipendono da una mutata disposizione del poeta verso l'oggetto, ma da un mutato modo d'esser presente dello stesso oggetto, da una sua diversa evidenza.¹⁵¹

Come Luzi, Betocchi si avvicina alla storia («alla storia della sua generazione e alla storia di questi anni»), anche se risulta difficile capire «fin dove agisce, nel determinare questa nuova fase, [...] la maturazione [...] della realtà politica [...] e fin dove invece una sua maturazione personale, lo sviluppo addirittura fisiologico [...] del suo sentimento religioso». Quel che resta certo è che la svolta avviene nel senso «di un avvicinamento naturale alla figura umana e alle ragioni concrete della storia e di uno sviluppo democratico del linguaggio».¹⁵²

Anche nel caso di Betocchi, possediamo una preziosa testimonianza della reazione del poeta alle intuizioni del giovane amico. In un dattiloscritto, conservato all'Archivio Bonsanti, sono trascritti a macchina alcuni stralci di una lettera in cui

150 Si ricordi il saggio giovanile *Poeta difficile* («La Fiera letteraria», XI, 25, 17 giugno 1956).

151 Raboni, *Esempi non finiti*, cit., p. 85.

152 Ivi, p. 86.

Betocchi commenta gli *Esempi*. Egli apprezza in particolar modo l'etichetta di «realismo visionario» proposta da Raboni:

In quanto a *Realtà vince il sogno*, e all'indirizzo generale della mia poesia, tu hai centrato in pieno scovando fuori quel «vero e proprio realismo visionario» di cui tu parli. [...] Altra indovinatissima intuizione (e nel profondo addirittura la più indovinata), che i capitoli di R. v. il S. siano (come sono in effetti, e furono nell'animo da cui nacquero) «tante struggenti, deliranti e insieme quiete definizioni del quotidiano». Questa era, al tempo delle mie colpevoli voluttà, anche la mia mistica, tradottasi in un'autentica poetica.¹⁵³

In una nota al paragrafo su Betocchi, Raboni cita infine un testo per lui importantissimo, che rappresenta – scrive – lo «sfondo adeguato alle conclusioni» cui è giunto nel suo argomentare. Si tratta del saggio *La musica della poesia* di Eliot, inserito nel volume *Sulla poesia e i suoi poeti*, appena pubblicato nella traduzione di Alfredo Giuliani per Garzanti. È un saggio che Betocchi sicuramente conosce (forse è lui stesso a indicarlo all'amico),¹⁵⁴ e che Raboni legge con il più vivo interesse: senza mezzi termini lo definisce, nella nota, «straordinario».

Nelle pagine della *Musica della poesia*, Eliot rifletteva sui legami della poesia con l'altro da sé (la prosa, la lingua quotidiana, il parlato comune):

Il genere di poesia dei vari periodi è determinato, di volta in volta, dall'influsso dell'una o dell'altra letteratura contemporanea di lingua straniera; o da circostanze che ci rendono un'epoca del nostro passato più affine di altre; o, infine, dal prevalere di un orientamento nell'istruzione. Ma vi è una legge di natura, più forte di queste mutevoli correnti e degli influssi stranieri o del passato: è la legge per cui la poesia non può discostarsi troppo dalla lingua quotidiana che noi stessi parliamo e sentiamo parlare. La poesia – sia essa accentuativa o sillabica, rimata o non rimata, di forma chiusa o libera – non può perdere il contatto col mutevole linguaggio dei rapporti umani.¹⁵⁵

E ancora:

153 FB, dattiloscritto conservato nel faldone «Prose», datato 16 aprile 1961. Dal carteggio pare di capire che Raboni avesse copiato le parti essenziali della lettera e le avesse rispedito all'autore, su richiesta di Betocchi stesso. Betocchi avanza qualche riserva solo sulla lettura di Raboni della fase di *Altre poesie*: «Questa poesia – spiega – nasce da una contrizione, da un fatto di contrita obbedienza religiosa operatosi nel mio spirito dopo l'avventura di *Realtà vince il sogno*. In un certo senso è, dopo gli splendori e la libertà della rinascenza, quel che avvenne nello spirito dei fedeli quando subentrò la controriforma. La poesia di *Altre poesie* riflette l'animo di uno che ha svolto la sua poesia intendendo di restare nel seno della chiesa: quasi di parafrasare un'avventura devota». La storia della sua poesia, chiarisce Betocchi, ha voluto ripercorrere «l'avventura cattolica degli italiani del duecento ad oggi». In questo, aggiunge «si ritrova il perché della mia passione che pone il Manzoni allo stesso livello di Dante, e ciò fin da quando avevo venticinque anni: passione di prosa che possa essere poesia fino alla ineluttabilità del canto anche più soave: ma sempre scolpito come prosa».

154 Nella biblioteca di Carlo Betocchi si conserva una copia di *Sulla poesia e i suoi poeti* fittamente annotata, segno che anche il poeta fiorentino lesse tempestivamente il testo di Eliot appena tradotto. Traggo questa informazione dal saggio di Franco Contorbia, *Sulla poesia e sui poeti*, pubblicato in *Anniversario per Carlo Betocchi. Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 133.

155 Thomas Stearns Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, traduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Garzanti, 1975, p. 26.

Non è possibile formulare leggi precise sulla contiguità tra poesia e conversazione. Ogni rivoluzione poetica tende ad essere, e talvolta lo proclama, un ritorno al discorso comune. [...] Coloro che vengono dopo una rivoluzione sviluppano il nuovo linguaggio poetico in un senso o in un altro, lo affinano, o rendono più perfetto; frattanto la lingua parlata continua a evolversi e quel linguaggio invecchia [...] S'intende che nessuna poesia è mai esattamente lo stesso linguaggio che il poeta parla e ascolta; ma deve trovarsi con quel linguaggio in un rapporto tale, che il lettore o l'ascoltatore possa dire: «Ecco come parlerei se potessi esprimermi in poesia». Questa è la ragione per cui la migliore poesia del nostro tempo può darci un'emozione e un appagamento diversi da ogni sentimento suscitato in noi dalla poesia, anche molto più alta, di un'epoca precedente.

La musica della poesia deve dunque esistere allo stato latente nella lingua comune del tempo e in quella comunemente parlata nel *luogo d'origine* del poeta. [...] Nessuno desidera, s'intende, che un poeta si limiti a riprodurre esattamente il linguaggio familiare suo, dei suoi amici, o della regione in cui è nato; quel linguaggio costituisce nondimeno il materiale da cui egli deve elaborare la sua poesia.¹⁵⁶

Le considerazioni di Eliot sulla musica delle parole devono essere apparse a Raboni uno strumento prezioso per valutare e verificare il proprio lavoro: l'idea che la lingua comune costituisca il «materiale» della poesia, l'inevitabile rinuncia alla melodia o a una poesia fatta solo di «parole belle», la necessaria dialettica tra la poesia e la prosa. In Eliot Raboni ritrova l'idea, a lui già familiare grazie alle pagine di Paci, della parola come luogo di molteplici associazioni e relazioni:

La musica di una parola nasce, per così dire, in un punto d'intersezione: deriva cioè innanzi tutto dal suo rapporto con le parole che immediatamente la precedono e la seguono, e poi, in senso indefinito, dal rapporto con tutto il contesto. Secondo un'altra relazione – quella fra il senso immediato che assume in un dato contesto e tutti i significati diversi che ha assunto in precedenza – la musica di una parola dipende dalla sua maggiore o minore ricchezza di associazioni. S'intende che non tutte le parole sono egualmente ricche e ben connesse; uno dei compiti del poeta consiste proprio nell'inserire al punto giusto le più ricche tra le più povere. Non è possibile appesantire troppo una poesia con parole della prima specie, poiché soltanto in determinate occasioni una parola può essere usata per evocare tutta la storia di una lingua o di una civiltà.¹⁵⁷

L'idea della pesantezza di certe parole, capaci di portare su di sé il carico della storia, tornerà nel noto saggio di Raboni su Rebora, pubblicato nel '62 su «Questo e altro», di cui ci occuperemo nel capitolo IV. Raboni medita attentamente queste pagine di Eliot. Pensando al destino della sua poesia, anche certi paragrafi sul ritorno delle forme fisse suonano particolarmente suggestivi:

Taluni sostengono che la poesia moderna ha definitivamente abbandonato queste forme; io ho visto, invece, qualche indizio del loro riapparire e sono convinto che la tendenza a tornare a schemi metrici fissi, e perfino elaborati, è una tendenza permanente, come il bisogno del ritornello o del coro nella canzone popolare. Certe forme metriche si convengono meglio a una lingua che ad altre, e qualsiasi forma può essere più appropriata a un periodo che ad altri. In una certa fase, la stanza è il giusto e naturale disporsi del discorso in un disegno. Ma la stanza tende a fissarsi all'idioma del momento in cui tocca la perfezione [...]. Appartenendo alla visione mentale d'una generazione passata, la stanza

156 Ivi, pp. 28-29.

157 Ivi, p. 30.

perde rapidamente contatto col mutevole linguaggio di ogni giorno; cade in discredito quando è usata soltanto da scrittori che, non avendo interno impulso verso la forma, sono indotti a versare il loro fluido sentimento in uno stampo già pronto, sperando invano che vi si rapprenda. Ciò che soprattutto ammiriamo in un bel sonetto non è tanto l'abilità del poeta nell'adattare se stesso a quella forma metrica, quanto l'abilità e la forza con cui egli la costringe a ciò che vuole esprimere. Senza tale appropriatezza, che appartiene al genio di un periodo non meno che di un individuo, ciò che rimane è, nel migliore dei casi, virtuosismo; quando l'unico elemento è la musica, la musica svanisce.¹⁵⁸

La teoria eliotiana delle rivoluzioni poetiche come ciclici ritorni al linguaggio comune legittima la lettura che Raboni compie sulla poesia italiana nel dopoguerra. Il poeta che gli sembra incarnare nel modo più giusto ed equilibrato le istanze di apertura alla prosa e al parlato è Vittorio Sereni, cui è dedicato il paragrafo conclusivo degli *Esempi*, intitolato *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*. Grazie a Sereni, Raboni arriva finalmente a toccare il cuore del problema – la crisi della poesia scatenata dall'alienazione indotta dal *boom* industriale – e ad elaborare una propria posizione forte e convincente, cui rimarrà fedele a lungo, in particolare negli anni cruciali di «Questo e altro». Le singole tappe della vicenda poetica di Sereni, com'è consueto nel Raboni critico, vengono rilette e rivalutate attentamente alla luce della storia globale tracciata dal susseguirsi nel tempo delle sue raccolte.¹⁵⁹

Con il paragrafo su Sereni il discorso degli *Esempi* raggiunge il punto del «bilancio», in cui – scrive Raboni – occorre tentare una ricapitolazione ma anche cercare di capovolgere la prospettiva. Con lucidità, Raboni si rende conto di aver tracciato una storia che vuol essere e soprattutto una linea programmatica e arriva a definirla nella sua specificità, a segnare cioè la differenza rispetto ad altre esperienze poetiche del dopoguerra. Il discrimine sta proprio nell'idea di poesia:

158 Quest'ultima frase è citata testualmente da Raboni nella nota all'articolo su «Aut Aut» (*Esempi non finiti*, cit., p. 86).

159 La «riferibilità e la pregnanza oggettive» del *Diario d'Algeria* – la sua capacità di restituire «una situazione singola» e al tempo stesso «senza contraddizioni e senza sforzo una situazione collettiva che [...] possiede una sua esattezza e verificabilità completamente autonome» – rendono possibile dissipare l'immagine ermetica di *Frontiera* (ivi, p. 90).

per avvicinarci proficuamente alla parte più recente del lavoro di Sereni e, insieme, per rendere possibile una specie di bilancio fra le varie partite che abbiamo cercato di aprire in queste pagine, conviene dare per acquisito il punto che ha costituito la preoccupazione centrale, fino ad ora, della nostra ricerca, cioè l'avvicinamento di questi poeti – con diverse partenze, diversi percorsi e diversi esiti – alla realtà generale [...], e cercare invece di capire che questo processo si è consumato e anzi si sta ancora consumando all'interno di una nozione della poesia come forma specifica e insostituibile di verità, senza implicare alcuna crisi di tale nozione, alcun dubbio circa la possibilità della poesia e dei poeti di identificare e impegnare con il loro lavoro una area di verità *qualunque sia* – ma non, si badi, indipendentemente da esso – *lo stadio di evoluzione della realtà sociale* nella quale essi agiscono, come invece mi sembra stia accadendo in misura sempre più vasta, anche se a vari livelli di coscienza, fra i poeti e i critici delle generazioni successive.

La poesia come «forma specifica e insostituibile di verità» si discosta da altre esperienze; senza fare nomi, Raboni allude ai poeti della neoavanguardia ma anche a intellettuali impegnati come Pasolini e soprattutto Fortini:

In alcuni di questi una coscienza particolarmente impegnata o sottile di tali dubbi si realizza in una tendenza a vedere nell'accettazione e quasi nell'ostentazione di uno stato di crisi della poesia – espresso in ideali o idoli passivi molto diversi, dall'informale al *revival* o addirittura alla regressione stilistica – l'unico strumento per esprimere e denunciare una crisi delle strutture sociali, oppure (atteggiamento apparentemente divergente, ma sostanzialmente identico) nella trasformazione delle strutture sociali l'unico modo per superare e risolvere una crisi totale della poesia.¹⁶⁰

Anche la nuova poesia di Sereni offre «il ritratto [...] lacerante di un intellettuale assediato e spinto addirittura sull'orlo dell'alienazione dalle pressioni dell'apparato industriale, della cultura neocapitalistica ecc.». ¹⁶¹ All'inizio degli anni '60 quello del rapporto con l'industria, con la cultura di massa, è *il* problema per eccellenza della scrittura e della poesia; e per Raboni, come per Sereni, esso coincide con una crisi di rappresentabilità. La poesia, «strumento umano» per eccellenza (per dirla con Sereni), si trova a dover fare i conti con un nuovo oggetto – l'immagine del mondo prodotta dalla società capitalistica – che sembra essere diventato altro dall'uomo, un oggetto che si è in larga parte *disumanizzato*. Descrivendo la poesia di Sereni – lo si è notato più volte ma sia consentito ribadirlo ancora –, Raboni illustra l'idea di poesia in cui crede e le soluzioni che egli stesso sta cercando:

una poesia che vuole realizzarsi e si realizza come verità specifica, come nucleo autonomo, valido in sé, di sopravvivenza della cultura umana e di resistenza a quella stessa crisi di strutture che pure risulta inserita in essa come «contenuto» e come significato oggettivo.

Raboni trova in Sereni non soltanto l'idea di poesia che sente più vicina, ma anche la sola che senta come possibile, come praticabile nella situazione presente:

L'inclusione nello spazio della poesia – all'interno di una figura della poesia come tipo di verità – di oggetti pratici e morali che appartengono storicamente a un processo di

¹⁶⁰ Ivi, p. 91.

¹⁶¹ *Ibidem*.

dispersione, di alienazione, di caduta dell'intenzionalità, insomma a una situazione che si identifica ormai in modo quasi simbolico con la parola «crisi», e la ricerca di una condizione del linguaggio e del discorso che consenta la salvezza dell'integrità – e quindi anche della negatività specifica – di tali oggetti e nello stesso tempo una positività, una verità dell'oggetto poetico totale che li racchiude [...] sono visibili, mi sembra, con particolare chiarezza nelle poesie che Sereni ha scritto e sta scrivendo in questi anni di cui cominciamo ora a conoscere pubblicamente, attraverso le riviste, qualche esempio sostanzioso.

Ciò che gli appare decisivo nei versi dei futuri *Strumenti umani* è il modo di confrontarsi con l'alienazione, con il negativo:

la resistenza alla negatività di certe situazioni reali viene cercata e attuata in modo sempre più stringente attraverso l'identificazione formale di uno spazio poetico che sia tale e nello stesso tempo accolga dentro di sé gli oggetti di quelle situazioni secondo un rapporto che non solo non li distrugga e non li «addolcisca», non li faccia lievitare, ma anzi ne salvi una figura integrale, compresa, come s'è detto, la loro stessa negatività.

Restituire, senza trasfigurarli, gli oggetti negativi della nuova realtà è, agli occhi di Raboni, la sola via praticabile per la poesia: «la sua unica possibilità attuale di essere una poesia come tipo della verità e come strumento di libertà contro le situazioni reali verso i cui oggetti essa si dimostra così integralmente inclusiva».¹⁶²

Sono parole, queste, molto vicine all'anonimo manifesto programmatico della rivista «Questo e altro», che Raboni e Sereni fonderanno insieme e la cui formula più folgorante – la poesia come «luogo della verità umana» – sembra sempre più probabile attribuire anche alla penna del giovane Raboni.¹⁶³ Raboni applica alla poesia di Sereni le conclusioni del saggio di Eliot, allargandole dal piano del linguaggio a quello, ancora più generale, dell'atteggiamento stesso della poesia di fronte all'altro. Se per il poeta anglosassone il linguaggio poetico è destinato ciclicamente a doversi muovere per recuperare il contatto con la lingua quotidiana, così per la «poesia in carne e ossa» di Raboni è assolutamente naturale, nella fase particolare che si apre nel secondo dopoguerra, riaprirsi totalmente al contatto con la realtà. In questo l'esempio offerto da Sereni si dimostra più valido ed efficace di quello luziano: se infatti in Luzi il rapporto tra la poesia e la realtà (che si identifica, nel concreto della pagina, con la prosa, il parlato, il racconto: insomma tutto ciò che non è lirica) è un legame dialettico e di alternanza, in Sereni il meccanismo predominante è quello dell'«inclusione». I paragrafi finali del saggio su Sereni lasciano trapelare una profonda meditazione sulle pagine di Eliot:

162 Ivi, p. 92.

163 Sulla questione torneremo nel capitolo IV.

Sul piano concreto del linguaggio questa corrispondenza si attua nell'ultimo Sereni attraverso la ricerca e l'affermazione di un discorso continuo e omogeneo la cui compattezza e qualità musicale è legata a un costante rifiuto dei toni alti: di una pronuncia infinitamente e integralmente inclusiva – come s'è accennato – degli oggetti sia pratici sia dogmatici delle situazioni reali intenzionate: insomma di un linguaggio poetico *parlato* (qui ricordo ancora che l'accento deve cadere sull'aggettivo «poetico» non meno che sull'aggettivo «parlato») la cui identificazione consente di pensare alle recenti poesie di Sereni come ad alcuni dei risultati più autentici e attuali della poesia italiana di questi anni vista nel suo processo interno di ricongiungimento con la realtà e di recupero dei significati oggettivi, vista cioè come una poesia che sta raggiungendo una figura di se stessa nuova e non semplicemente diversa, non semplicemente polemica o addirittura regressiva.¹⁶⁴

La storia che Raboni, nei panni del critico, racconta è quella di un ritorno alla realtà, dell'affermarsi di un nuovo realismo che, alla luce del saggio di Eliot, diventa possibile leggere come una tappa all'interno della vicenda di continue rincorse e pause cui è destinata la parola letteraria in perpetuo inseguimento del proprio oggetto. La situazione storica, lo spiazzante «stadio di evoluzione della realtà sociale»,¹⁶⁵ che nell'articolo su Sereni Raboni descrive con lucidità nelle sue derive di alienazione e caduta dell'intenzionalità, impone una radicale messa in discussione dello strumento della poesia. Nella scrittura poetica, a rischio dell'esagerata secchezza dell'oggettività, Raboni dovrà affrontare tutti i problemi legati allo svuotamento di senso del codice lirico, a quest'altezza ormai inservibile e impraticabile. Resta però fermo il fatto che, nella sua riflessione critica, nella sua ricerca di compagni di strada, egli non abbandoni mai un senso alto e classico della poesia, e nella dispersione e alienazione dell'intero reale continui a cercare per la poesia, e nella poesia, uno spazio e una possibilità concreta di resistenza.

II.8 *Linea lombarda?*

Fin dagli esordi la poesia di Raboni lascia trapelare i segni di un legame profondo, quasi istintivo, con la tradizione lombarda. Se ne accorge immediatamente Betocchi che lo incoraggia ad approfondire questa sua vena e gli concede la propria piena approvazione soltanto di fronte a testi che gli paiono finalmente testimoniare un avvenuto ritorno a quello speciale «senso dell'oggettività»¹⁶⁶ che, prima ancora che in

164 Raboni, *Esempi non finiti*, cit., p. 93.

165 Ivi, p. 91.

166 Carlo Betocchi, *Giovanni Raboni*, «Letteratura», V, 33-34, maggio-agosto 1958, p. 52. La presentazione di Betocchi è riprodotta nell'*Appendice* alla tesi.

Pound e Eliot, aveva radici nella storia e nell'innata sensibilità etica che il giovane amico aveva assorbito dai suoi luoghi d'origine. Presentandolo a Scheiwiller, come si è visto, Betocchi calca la mano proprio sull'anima milanese della scrittura di Raboni. Per il titolare il libretto Raboni sceglie Parini probabilmente dopo la lettura del saggio di Folco Portinari sulla poetica degli oggetti e su una possibile nuova stagione pariniana della poesia. *L'insalubrità dell'aria* segna dunque una ben precisa scelta di poetica. Ben presto Betocchi avverte nei versi di Raboni l'eco della presenza di un altro grande autore lombardo: il dialettale Carlo Porta. Quando glielo fa notare, Raboni non può che assentire: nella lettera del 4 luglio 1958 confessa che del Porta tiene il nome «così profondo nel cuore che non ho neanche il coraggio di parlarne» (FB). All'inizio del 1960 i due iniziano a preparare una lettura radiofonica delle poesie di Raboni per le trasmissioni dell'«Approdo letterario» e, mentre si consultano sulla scelta dei testi, Betocchi scrive una lunga lettera (di cui all'Archivio Bonsanti si conserva la minuta) che, come spesso accade, si trasforma in una fine e sensibile lettura della poesia del giovane amico. Nella produzione di Raboni, egli individua due poli essenziali: quello della memoria, dei ricordi, dei morti, legato soprattutto alla campagna, e quello della città, a proposito del quale, per la seconda volta nel carteggio, viene evocato il nome di Porta. Scrive Betocchi:

Io vorrei leggere quattro tue poesie. Ristudiando le quali, stamani, vedo come quella che ho detto prima, tua voce dell'esistenza oggettiva, dia luogo lo stesso a due distinguibili correnti, nell'una delle quali la fonte del tuo discorso si rivela legata al sentimento dei tuoi ricordi, (*Gli addii; L'estate nella villa in Brianza*); nell'altra sei impegnato dalla viva voce della città, tua ormai esperienza di adulto, e in questa corrente mi sembra che sia certissimo che il tuo maestro è il gran Porta, per il quale, vedi, io ho una venerazione maggiore che per il Belli.¹⁶⁷

Proprio nel 1960, attraverso Paci, Raboni entra in contatto anche con Luciano Anceschi e con il «Verri»: alla rivista spedirà due poesie, *Quadratura* e *Riunione ristretta*, che usciranno nel numero 5 del '60.¹⁶⁸ Sul successivo pubblicherà un breve saggio critico scritto in quell'estate: un pezzo molto interessante, finora piuttosto trascurato dalle

167 FB, minuta di Betocchi del 31 gennaio 1960.

168 Nel Fondo Luciano Anceschi della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna sono conservate alcune lettere di Raboni ad Anceschi. Nella più antica, datata 3 giugno 1960, Raboni scrive: «il prof. Paci mi incoraggia a mandarle qualcosa per il Verri. Spero di poterle sottoporre presto un articolo, che vorrei studiare e scrivere appositamente per la Sua rivista. Vuol vedere intanto se possono interessarLa – sempre per il Verri – queste poesie?» (FA).

bibliografie,¹⁶⁹ che è dedicato proprio a Carlo Porta ed esce infatti in un volume «con riferimenti milanesi».¹⁷⁰

Nelle lettere a Betocchi Raboni si rivela, almeno inizialmente, abbastanza tiepido nei confronti di Anceschi e soprattutto della linea portata avanti dalla sua rivista. Nel '57, ragionandone con Betocchi, egli si era dimostrato riluttante persino all'idea di pubblicare poesie sul «Verri»:

Il clima del «Verri» mi sembra condizionato, per la parte poetica, dal gusto di un gruppo (Risi ma soprattutto Sanguineti, Sanesi) di cui non mi sento certamente migliore ma al quale non appartengo né in pratica né in spirito, nonostante una certa affinità di formazione.¹⁷¹

Tre anni più tardi Raboni sembra aver superato questi timori. Anceschi approva le poesie, e poco dopo anche il saggio portiano; tuttavia la collaborazione con la rivista si ferma qui e, in lettere successive, il poeta ne parla con un certo distacco. Seppure scritto su commissione, il saggio su Porta rappresenta un documento molto prezioso per decifrare tutta una fase della scrittura di Raboni. La fedeltà di quest'ultimo all'autore della *Ninetta del Verzee* ha radici nell'infanzia, nelle primissime letture ascoltate dal padre¹⁷² e nella sua stessa geografia affettiva (Porta è sepolto nel cimitero di San Gregorio, a pochi passi dalla casa natale di Raboni). Il saggio pubblicato sul «Verri» ha un titolo complesso, *Romanzo, oggettività e rinuncia nella Dreigroschenoper portiana*, ma l'argomentazione procede con la consueta, disarmante semplicità. Nell'*incipit* dell'articolo Raboni fa al lettore (e, come al solito, si appella a quello speciale lettore «che ha qualche interesse in proprio in queste questioni, [...] un lettore un po' più compromesso dei soliti lettori») un invito molto simile a quello che aveva già rivolto dalle pagine di «Letteratura» parlando di Pound: anche per leggere correttamente Porta occorre «ricordarsi in ogni momento [...] che si sta leggendo una poesia», occorre vedere nelle ballate portiane una «smentita a dir poco diabolica, una implacabile controverifica» della tradizionale divisione tra poesia e prosa. Spiega infatti Raboni:

169 Giovanni Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia nella Dreigroschenoper portiana*, «Il Verri», IV, 6, dicembre 1960. Il saggio è citato da Rodolfo Zucco nell'introduzione a OP (p. XXVI), ma non è menzionato dalle bibliografie disponibili. Per evidenti ragioni cronologiche, non è stato incluso né in PAS né in POE. È riprodotto nell'*Appendice* alla tesi.

170 AR, lettera di Anceschi del 16 settembre 1960.

171 FB, lettera di Raboni del 10 ottobre 1957.

172 OP, p. LXIX: «Sia la casa del nonno Fulvio che quella paterna sono dotate di ricche biblioteche. Giovanni ascolta dalla voce del padre e della madre le opere di Tessa, Porta, Manzoni». Sulle fonti milanesi della poesia di Raboni, si veda il saggio di Matilde Biondi, *Milano negli occhi di Giovanni Raboni: Le case della Vetra*, «Levia Gravia», 7, 2005.

Mi sembra giusto, insomma, che il lettore del Porta [...] faccia, prima di tutto, il possibile per percepire la sua poesia come un *unicum* (o quasi) di naturale e organica coesistenza fra un altissimo grado di precisione e complessità romanzesche, restituzione topografica, scrupolosità, continuità e secchezza di sviluppi psicologici, e così via, e un punto di musica (anche se di una musica ipotizzata, sovente, dalla propria stessa assenza, costruita stupendamente su un ostinato, pacato rifiuto della propria ideale costellazione) attraverso il quale aria e recitativo sembrano fondersi e integrarsi a vicenda in un *continuo*, in un discorso «naturale» e ininterrotto, pressappoco come doveva succedere, di lì a non molto, per il melodramma.¹⁷³

L'insistenza sulla necessità di armonizzare «aria» e «recitativo» è una costante nella poesia e nella scrittura critica di Raboni. Fin dalla giovanile *Passione secondo San Luca* (la cui architettura compositiva era proprio una puntuale alternanza di arie, recitativi e cori musicali), il linguaggio tecnico della musica e del melodramma offre a Raboni strumenti metaforici e costruttivi preziosi non solo per la scrittura poetica ma anche per la riflessione critica su di essa. Se però nei primi esperimenti evangelici veniva mantenuta, almeno esteriormente, una chiara dialettica tra i due poli, la sfida della maturità sarà proprio quella di conciliare l'«aria» con il «recitativo», alla «ricerca di un *continuo* espressivo capace di accogliere e salvare fino in fondo (fino alla quota della pronuncia) l'integrità, la complessità e la durezza del materiale investito».¹⁷⁴

Porta si inserisce nella linea che Raboni, facendo sua la formula di Folco Portinari, chiama della «poetica dell'oggetto» e che ha come capostipite il Parini. Tra quest'ultimo e il poeta del *Marchionn*, egli rileva però una differenza sostanziale: mentre al centro della poesia di Parini stanno, nitidi e fissi, gli «oggetti tanto dei sensi che dell'intelletto», in Porta a prevalere è il racconto, la narrazione, lungi da qualsiasi intento didascalico e da qualsiasi «aspirazione, sia pure imprecisata, utopistica, a un ordine diverso».¹⁷⁵ All'oggettualità emblematica pariniana si contrappone dunque l'oggettività prospettico-narrativa di Porta; alla poetica delle cose – si potrebbe dire – si affianca una poetica delle figure. Sull'oggettività portiana Raboni scrive un paragrafo che piacerà moltissimo a Betocchi. Spiega Raboni:

Il Porta 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, che essi sono in grado di restituirci con una fedeltà e un risalto il cui grado è tanto più alto quanto più assolutamente passiva è la loro obbedienza umana all'ordine predisposto dei dati e connaturata la loro incapacità di cercare e intravedere vie d'uscita o spiragli nella verità da incubo del mondo che li circonda; di quei poeti, cioè, che riescono a fornire le notizie più concrete, i più persuasivi ragguagli di luoghi di cui, proprio perché da essi non sperano di «tornar giammai», hanno esplorato come

173 Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia*, cit., p. 39.

174 Raboni, *Esempi non finiti*, cit., pp. 73-74.

175 Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia*, cit., p. 41.

nessun altro tutti gli angoli accessibili, tutte le dimensioni normali, sentendo che a loro non spetta tirare conclusioni o azzardare previsioni ma solo dire quello che vedono, *essere* quello che vedono: accogliere e restituire.¹⁷⁶

Il mondo, che il Porta accoglie e restituisce, non è fatto, osserva Raboni, solo di «oggetti-cose» ma anche di «figure»:

figure, che il poeta percepisce al suo stesso livello e cioè come umane e di cui non vuole né saprebbe ignorare le mutue penetrazioni e degradazioni e gli intrighi; [...] uomini e donne di cui conosce – non può rifiutarsi di conoscere – il destino di crescita, reciproca persecuzione e morte.¹⁷⁷

Forse è un esercizio troppo facile e un po' meccanico accostare a questo passo alcuni testi di Raboni. Tuttavia, le uniche due poesie che nel carteggio con Betocchi sono datate «1960», vengono spedite proprio nel settembre,¹⁷⁸ pochi giorni dopo l'invio ad Anceschi del saggio su Porta scritto «durante le vacanze estive».¹⁷⁹ Si intitolano *Il nascondiglio del bruto* e *I fatti del diavolo nella città di ****, e mostrano un modo di restituire le «figure» umane molto simile a quello che Raboni aveva rintracciato nelle ballate di Porta. La prima delle due poesie è una sorta di prima versione di quella che nel *Catalogo è questo* (e poi nelle *Case della Vetra*) diventerà *La carriera del bruto*. Della sua evoluzione testuale ci occuperemo distesamente nel capitolo V. Qui basti ricordarne il contenuto: l'io poetico posa il suo sguardo su un «bruto» («uno dei tanti tipi: spiritosi / con i bambini, complici crudeli / di rapine da pochi soldi...»)¹⁸⁰ chiedendosi quali siano le origini della sua perversione. Torna anche il tema delle «notizie» lette sul giornale («Ma se leggo certe storie / sul giornale: quei poveri terroni / che ammazzano la stiratrice») ed emerge, negli ultimi versi, attraverso l'abituale espediente della domanda retorica, il motivo della pervasività del male e, conseguentemente, dell'impossibilità della condanna:

come si fa a non credere che il buio
dove questo succede, può succedere, prima
è buio della carità, un improvviso
silenzio della grazia, un gelo che
può cadere un po' a tutti sulla testa?¹⁸¹

La seconda poesia del '60, *I fatti del diavolo nella città di ****, sarà invece inclusa nell'*Insalubrità dell'aria*:

176 Ivi, pp. 42-43.

177 Ivi, p. 43.

178 Le poesie vengono spedite a Betocchi con la lettera del 13 settembre (FB) direttamente dalla stazione di Firenze, dove Raboni era sceso di passaggio e aveva cercato invano di incontrare Betocchi.

179 FA, lettera di Raboni del 5 settembre 1960.

180 Si cita dalla versione conservata in FB e riprodotta integralmente nel capitolo V di questa tesi.

181 *Il nascondiglio del bruto*, FB.

Può darsi che a vivere qui
si diventi sul serio come dici:
più opachi, più liberi ogni giorno:
come la nebbia viene sempre meno,
un po' meno ogni inverno. Eh, li conosco
anch'io, sai, questi trucchi del demonio
fra carta da bollo e spago, chiavi doppie
e ascensori – il tuo diavolo banchiere
specialista in coperchi. E che se uno
ha commercio con lui, col Protocollo, vive in pace
con tutti, invecchia bene... Certo, è allora,
è così che si paga. Anche se resta
sempre fuori qualcosa, il memoriale
dell'impiccato, le smorfie dell'amore
sulle pareti degli orinatoi...¹⁸²

A questo testo si avvicina molto una delle due poesie inviate al «Verri», scritta l'anno precedente, *La riunione ristretta*:

La scrittura da alterare
o aggiungere in un libro bollato non vale
i suoi mesi di prigione: un buon inchiostro
invecchia presto: restano i sospiri
dei soci torturati dalle tasse, i sorrisi
all'impiegato complice... Si vede
che anche in queste equazioni marginali e
poco protocollari (e a prima vista
più sordide) s'annida un plusvalore
negativo... Ma davvero, chi è l'ucciso
da vendicare? se poi restiamo soli
a mangiarci con gli occhi: il consigliere
delegato, l'amico, il direttore
delle imposte indirette... noi tre soli
a non sapere, a chiederci chi siamo,
persone separate o una: un coniglio,
un topo che condizionato a certi
riflessi verifica il sistema.

In entrambe le poesie il male si annida tra le pieghe della burocrazia e degli ingranaggi della società capitalistica. Nella *Riunione ristretta* al centro della discussione sembra trovarsi un caso di falso in bilancio di fronte al quale tre personaggi («il consigliere / delegato, l'amico, il direttore / delle imposte indirette») si sentono complici impotenti, intrappolati e inglobati nell'enorme macchina del sistema. Del male rimangono indizi ancora evidenti ma del tutto inservibili («i sospiri / dei soci torturati dalle tasse, i sorrisi / dell'impiegato complice...»); allo stesso modo nei *Fatti del diavolo* ciò che «resta fuori» dall'opera del «diavolo banchiere» – che, contraddicendo il proverbio, fa le pentole e anche i coperchi – sono le tracce di chi si è arreso («il memoriale / dell'impiccato») o residui di sentimenti ridotti ormai a rifiuto («le smorfie dell'amore /

182 Cito dalla versione di IA. La poesia è accolta, con qualche variante, in ATCS.

sulle pareti degli orinato»)). La società del capitale viene osservata dall'interno, raccontata da un io fittizio che ne dà atto, ma, come Porta con la realtà del suo tempo, non la condanna, rendendone l'immagine ancora più straniante e sordida.

Almeno in parte le illuminanti definizioni critiche che Raboni trova per Porta possono essergli ritorte contro. Anche alla poesia di Raboni di questi anni d'anni si potrebbero applicare certe definizioni del saggio uscito sul «Verri». «Quello che il poeta vede e che lui stesso vuol diventare – scrive Raboni – è una realtà irriducibilmente umana, una realtà tanto intrecciata da sembrare compatta, e in continuo movimento da un punto morto a un altro punto morto [...] un sistema di verità burocratiche troppo perfetto per apparire intaccabile dalla speranza».¹⁸³ In Porta – prosegue Raboni – tutto conduce a una «rassegnazione non disgiunta da un certo grado di ammirazione di fronte all'inesorabilità e inevitabilità burocratica e, direi, all'assurda, comica perfezione protocollare delle forme infinite ma sostanzialmente equivalenti e immutabili in cui [la] persecuzione [dell'uomo sull'uomo] si attua quotidianamente».¹⁸⁴ Il punto di maggiore vicinanza tra il poeta e il suo critico-lettore si tocca proprio nella resa delle figure umane:

il reale viene avvertito come un oggetto unico e indivisibile all'interno del quale i particolari oggetti che sono le figure umane vengono trasferiti con la loro umanità acritica e dolorante comprensiva di tutti i rapporti di reciproca persecuzione [o se si vuole, sadico-masochistici] che li uniscono e li condizionano [...].¹⁸⁵

Il Raboni degli anni '60 non può condividere del tutto l'ottica di rassegnata disperazione di Carlo Porta, ma certo sente molto vicina la sua attitudine di Porta ad «accogliere» e «restituire» senza interpretare, senza giudicare, senza pronunciare condanne, la realtà e i personaggi che lo circondano.

Qual è infine il rapporto di Raboni con la «linea lombarda» disegnata, a suo tempo, da Anceschi?¹⁸⁶ Più lontano e forse meno coinvolto di Sereni¹⁸⁷ soprattutto a una certa distanza di tempo, Raboni non ha grandi difficoltà ad accettare, e anzi persino a rivendicare, le proprie profonde radici nella tradizione lombarda. A ridosso degli anni '60, è vero, la sua parziale vicinanza al gruppo del «Verri» lo preoccupa (di «una certa

183 Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia*, cit., p. 43.

184 Ivi, p. 44.

185 *Ibidem*.

186 *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Magenta, 1952.

187 Sono note le profonde difficoltà di Sereni ad accettare la proposta interpretativa di Anceschi. Ne è testimonianza la lunghissima lettera, datata aprile 1952, in cui il poeta manifesta all'amico critico il suo dissenso (di recente ripubblicata in Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 169-185).

affinità di formazione» aveva parlato a Betocchi nel '57)¹⁸⁸ e gli fa temere confusioni, poiché sente di non identificarsi con la direzione presa da poeti come Risi, Sanguineti e Sanesi. Tuttavia Raboni non può fare a meno di riconoscersi nella «poesia *in re*» teorizzata da Anceschi;¹⁸⁹ e, pur in netta autonomia rispetto ai poeti del «Verri» ormai incamminati verso la neoavanguardia, finisce per costruirsi con diverse sfumature una propria linea lombarda.¹⁹⁰ A distanza di anni riconoscerà, infine, che le due posizioni non erano poi così distanti. In una lettera ad Anceschi del '75 la questione sembra infine pacificata:

Caro Anceschi, grazie per la sua lettera, e mi scusi se ho tardato a dirglielo. Mi farebbe tanto piacere incontrarla, e chissà che – passata l'estate – non ci si riesca. Intanto ci tengo a dirle che io, a quella «linea lombarda», ci ho sempre creduto: forse a modo mio, ma ci ho sempre creduto...¹⁹¹

L'anno successivo Raboni scriverà, proprio su richiesta di Anceschi, un pezzo per un numero del «Verri» dedicato alla situazione della poesia.¹⁹²

Credo di non avere idee molto precise sulla «situazione odierna» della poesia italiana, se è di questo che stiamo parlando. Esiste una poesia degli anni settanta, così come è esistita, bene o male, una poesia degli anni sessanta? Può darsi, non mi sembra davvero il caso di escluderlo. Ma, vista l'assenza quasi totale di manifestazioni pubbliche di gruppo [...] sarebbe veramente azzardato, e comunque inutile, darsi alle rilevazioni e agli oroscopi. Se anche uno ci si mettesse, sono sicuro che finirebbe col trovare quello che voleva trovare, e non trovare quello che non voleva trovare. Io, per esempio, troverei la conferma di una mia vecchia idea o fissazione, e cioè che la poesia nuova che conta, da una trentina d'anni a questa parte, si è fatta e si fa soprattutto in area lombarda, dove la «linea» suggerita anni fa da Anceschi si è felicemente imbastardita e irrobustita incontrando, fra il '45 e il '55, l'enorme lezione podiana e, d'altra parte, mettendo a frutto in modo via via più coerente e

188 FB, lettera di Raboni del 10 ottobre 1957.

189 Luciano Anceschi, *Linea lombarda*, cit., p. 19: «La poesia di Sereni è poesia *in re*, si muove soprattutto alla sollecitazione degli oggetti del tempo, nasce da un reame di immagini quotidiane e fedeli in un'aria riservata di sentimento». E ancora, p. 22: «Poesia *in re*... Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia *ante rem*. [...] Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, o ai *data*, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate».

190 A quella di «linea lombarda», Raboni preferirà spesso la definizione di «area lombarda». Cfr. Fabio Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 16: «l'attenzione, anzi la compromissione nei confronti della realtà [...] si collocano anche nel contesto di una tradizione poetica che Raboni acconsente a definire lombarda purché si sfumi il concetto e non di *linea* si parli ma di *area*: così infatti, *Area lombarda*, si intitola un paragrafo del capitolo sui *Poeti del secondo Novecento* scritto per la *Storia della letteratura Garzanti*». In anni più recenti il poeta si dimostra, tuttavia, piuttosto scettico nei confronti dell'ipotesi di Anceschi, come nota Rodolfo Zucco (cfr. Idem, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, ser. VIII, vol. VIII, fasc. I, 2008, p. 235).

191 FA, lettera di Raboni del 29 giugno 1975.

192 L'invito, come testimoniano i documenti conservati nel Fondo Anceschi, arriva a Raboni nel dicembre '75. Nel settembre '76 esce il primo di due numeri del «Verri» dedicati alla poesia (sesta serie, 1, 1976). Intitolato *Equilibri della poesia*, il numero contiene testi e interventi di Anceschi, Michaux, Bacigalupo, Montale, Sinisgalli, Sereni, Luzi, Fortini, Gramigna, Zanzotto, Roversi, Giudici, Leonetti, Sanesi, Rosselli, Sanguineti, Raboni, Porta. Il numero 2 sarà intitolato *Novissimi, e dopo*.

preciso la straordinaria tradizione locale di un espressionismo che attraverso C.E. Gadda e la scapigliatura può esser fatto risalire al grandissimo Carlo Porta e, per li rami, a Carlo Maria Maggi e addirittura a Bonvesin della Riva... E magari [...] arriverei persino a trovare in alcune poesie di oggi [...] la conferma dell'ipotesi che nelle poesie di certi «sperimentali» e di certi «non sperimentali» di ieri (degli anni sessanta, appunto) comincino ad affiorare, in prospettiva, punti di coincidenza e di contatto di cui un po' tutti, a botta calda, avevamo fatto finta di non accorgerci. E che questa coincidenza, questo contatto siano verificabili proprio nel senso di una comune ascendenza espressionistico-lombarda, di un comune debito verso Pound, di un comune rifiuto del monologismo lirico a favore di quel «traffico di parole» di cui parla Marthe Robert e che io intenderei, qui, nel senso di una continua tensione dialogica e di una continua intromissione, nella voce del poeta che parla, di *altre* voci: voci di personaggi espliciti o impliciti, di testimoni orali o scritti, di gente che passa per caso...¹⁹³

In un notissimo autoritratto del 1977, infine, proprio come molti anni prima gli aveva suggerito Betocchi, Raboni lega la sua raggiunta maturità proprio alla riscoperta di un legame con la città di Milano e i grandi autori che l'hanno raccontata:

la vera storia della mia poesia comincia con la rinuncia al sogno di felice autoemarginazione che ha dominato la mia adolescenza e che appartiene, forse, agli inizi di ogni poeta. È inutile precisare che questa rinuncia ha coinciso, per me, con l'ingresso nell'età adulta. Piuttosto, vorrei cercare [...] di legare anche questa fase diversa e più matura della mia poesia e della mia vita al luogo dove sono nato – alla mia città e, dentro la mia città, alla mia casa. Nel 1821, quando è morto, il grande poeta milanese Carlo Porta è stato sepolto nel cimitero di San Gregorio. E io vorrei ricordare di sfuggita che proprio con il Porta comincia, nella poesia italiana, quella linea lombarda, potentemente realistico-narrativa e, per così dire, antipeetrarchesca, che si ritrova anche all'interno della poesia del Novecento e che è l'unica delle quale io aspiri a far parte, nonostante i molti debiti che so di avere nei confronti di altri poeti, da Baudelaire (che considero il più grande poeta moderno) a Pound (che considero il più grande inventore di possibilità poetiche del nostro secolo), – e poi, per venire a nomi più vicini o addirittura vicinissimi, quasi fraterni, a Rebora, a Montale, a Saba, a Sereni.¹⁹⁴

193 Giovanni Raboni, *Da qui, dove mi trovo*, «Il Verrì», sesta serie, 1, 1976, pp. 133-134.

194 *Autoritratto di Giovanni Raboni*, «L'Approdo letterario», XXXII, 77-78, giugno 1977. Si tratta della trascrizione di un intervento andato in onda su Radiouno il 19 aprile 1977. L'*Autoritratto* si legge ora in TP2014, vol. I, pp. V-XI.

Capitolo III

Mostrare la corda della parola

III.1 *Raboni lettore di Gadda*

Nell'autunno del 1960, mentre lavora al saggio sui «poeti di mezzo»,¹ Raboni prepara anche un articolo dedicato a un autore che da anni segue con profondo interesse: Carlo Emilio Gadda.² Come di consueto, il primo ispiratore di questo lavoro è Betocchi: già nell'estate del '57, colpito dagli appassionati commenti del giovane amico sulle pagine del *Pasticciaccio*, il poeta fiorentino gli aveva suggerito di tentarne una sua lettura critica.³ Il primo saggio gaddiano di Raboni esce, però, soltanto tre anni più tardi, nel novembre del 1960.⁴ Si intitola *Principio di una discussione su C. E. Gadda*, ed è uno scritto importante, pieno di calore, profondamente meditato. Come accade con altri autori che Raboni sente particolarmente vicini, anche le pagine su Gadda nascono da una intensa consuetudine di lettura, da una lunga fedeltà all'opera dello scrittore, che Raboni affronta nel suo complesso, tentando di scardinare i luoghi comuni critici che, a suo parere, ne condizionano più acutamente (e ingiustamente) l'interpretazione. Più che ad aprire ulteriori piste di indagine e ricerca, egli mira a suggerire una nuova e diversa chiave di lettura di Gadda: propone, cioè, di spostare il baricentro dell'attenzione ermeneutica dal semplice piano della forma a quello, ben più ampio, del significato globale dell'indagine conoscitiva compiuta da Gadda attraverso la scrittura. Detto in parole più semplici: limitarsi a rilevare le sottigliezze della baroccaggine gaddiana pare a Raboni un'operazione infruttuosa se non si tenta anche di comprendere quale specifica

-
- 1 Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961.
 - 2 Il carteggio con Betocchi offre numerose prove dell'attenzione di Raboni per Gadda. Dell'autore del *Pasticciaccio*, Raboni aveva apprezzato molto uno scritto sui *Promessi Sposi*, apparso sul «Giorno» del 26 luglio 1960 (si trattava di una risposta alla nota introduzione al romanzo firmata da Alberto Moravia per l'edizione Einaudi del 1960). Nel gennaio '59, inoltre, aveva recensito il volume di saggi *I viaggi la morte*, uscito l'anno precedente per Garzanti (*Segnalazioni*, «Aut Aut», 49, gennaio 1959, p. 68).
 - 3 FB, minuta di Betocchi del 1 ottobre 1957: «In questi giorni ho letto altre pagine di Gadda [...] su PALATINA, n. 2 [...]. Io credo che Gadda sia scrittore molto migliore degli interessi ristretti attraverso i quali viene interpretato da critici suoi ammiratori sviscerati ma del tipo di De Robertis: è come un prisma infinitamente sfaccettato di tutti i complessi interessi che ci circondano. Sarebbe molto interessante, penso, date certe tue inclinazioni, leggere un tuo saggio su questo autore».
 - 4 Giovanni Raboni, *Principio di una discussione su C. E. Gadda*, «Aut Aut», 60, novembre 1960.

verità e immagine del mondo quella stessa barocaggine voglia comunicare. Un cambiamento di prospettiva, che distolga lo sguardo dalla superficie della pagina e lo allarghi al senso più profondo dell'opera di Gadda, gli sembra dunque affatto urgente e necessario.

Certo nel ricchissimo panorama della bibliografia critica su Gadda il saggio di Raboni, a tratti appesantito anche da qualche tortuosità sintattica, potrà apparire trascurabile; è però di estremo interesse per ricostruire il suo percorso di critico, di lettore e, come sempre, di poeta. Anche dal punto di vista metodologico, queste pagine si rivelano preziose. Raboni vi mette in campo infatti, in modo quasi esemplare, tutto l'armamentario critico assorbito dalla fenomenologia, ravvivato da una capacità argomentativa e da un piglio inquisitorio, che sono probabilmente il frutto anche dei lunghi anni di studio e pratica giuridica. Quello che il giovane critico inscena è un vero e proprio processo letterario, che vede sul banco degli imputati proprio le interpretazioni più comuni, i *topoi* critici più diffusi sul conto di Gadda. In omaggio agli insegnamenti della scuola di Paci, l'*incipit* del saggio è una constatazione di quanto sia necessario, prima di accostarsi alla lettura di un testo, imporgli (e imporsi) una salutare *epoché*:

Di solito, se pensiamo di riaccostarci a uno scrittore – e ancora di più se è con l'intenzione di farne poi parte a terze persone, di proporle, diciamo pubblicamente, una certa lettura – uno dei primi scopi che dovremmo perseguire è di riuscire a leggerlo «come nuovo», a liberarlo del maggior numero possibile di luoghi comuni e di incrostazioni. Questo non vuol dire che si debba per forza, ogni volta, contraddire tutti gli schemi e le approssimazioni che sulla sua opera sono stati tentati in precedenza, né che si debba arrivare per forza a delle conclusioni critiche diverse: anzi, può darsi benissimo che si finisca con il constatare che molti di quei luoghi comuni sono dei luoghi critici obbligati, necessari. L'importante è di non partire da essi, ma dall'opera; di creare intorno all'opera una certa sospensione, un certo silenzio, mettendo fra parentesi tutte le definizioni e le proposte che siamo abituati, quasi per inerzia, a ricollegare.⁵

Il metodo critico del processo al luogo comune è familiare a Raboni: il suo primissimo scritto per la «Chimera» era dedicato proprio a una messa in discussione dei «luoghi comuni sul cinema»,⁶ e nei saggi sulla poesia del dopoguerra egli spende lunghi paragrafi per verificare, in tutte le sue implicazioni, la validità dell'ormai consolidata etichetta di «ermetismo». Stavolta l'immagine critica con cui egli deve fare i conti è la «più comunemente diffusa» a proposito di Gadda: quella di «un Gadda essenzialmente stravagante e asimmetrico, barocco, neoavanguardista o perlomeno precursore e

5 Ivi, p. 370.

6 Giovanni Raboni, *Luoghi comuni sul cinema*, «La Chimera», II, 11-12, febbraio-marzo 1955.

autorizzatore di nuove avanguardie». ⁷ Si tratta di uno stereotipo che non mette in gioco soltanto la corretta interpretazione della figura gaddiana, ma anche quello che Raboni chiamerebbe il suo valore strumentale: il significato, cioè, che gli spazi formali aperti dalla scrittura di Gadda rivestono per chi, dopo di lui, vorrà appropriarsene, riutilizzandoli a sua volta.

In varie lettere a Betocchi, Raboni manifesta insofferenza per le formule critiche più in voga e per la loro limitatezza. Qualche mese prima dell'uscita del pezzo su Gadda, egli aveva dedicato una (insolitamente lunga) recensione a una raccolta di scritti di Giuseppe Raimondi, *Lo scrittoio*. ⁸ Betocchi l'aveva apprezzata particolarmente, e Raboni si era dimostrato assai felice degli elogi. Scrivendogli nell'ottobre '60, gli spiega che a quel pezzo «nato occasionalmente», per motivi «forse un po' difficili da spiegare», teneva davvero molto, e nel finale della stessa lettera aggiunge un riferimento anche al saggio su Gadda in preparazione:

il libro recensito [*Lo scrittoio* di Giuseppe Raimondi] [...] era anche un po' un pretesto per girare intorno a un argomento – la complessità o, se si vuole, l'ambiguità della cultura letteraria italiana anteguerra – che non finisce mai d'appassionarmi. Forse sarà per reazione: perché altri, molti, l'hanno già definita (nel senso di liquidata) – o almeno credono d'averlo fatto – da un pezzo, ma è un fatto che ogni volta che mi avvicino ad un aspetto di quella situazione sento l'insufficienza, la rigidità delle formule critiche, sia d'allora che di dopo, d'adesso – la disparità, davvero drammatica, fra la statura degli attori e quella degli spettatori-professionisti, dei critici. Ma qui mi sto imbarcando in un discorso un po' troppo ambizioso... (Di questa mia disposizione ho cercato un'altra applicazione, un po' particolare, in un pezzo su Gadda che ho finito in questi giorni e che uscirà su «Aut Aut» di novembre, cioè in dicembre: e che avrà subito, naturalmente). ⁹

Nella sua severa critica a formule ed etichette, raramente Raboni si limita alla *pars destruens*. Anche nel caso di Gadda – com'era già accaduto nella discussione, sopra ricordata, sulla categoria di «ermetismo» – prima di demolire e accantonare del tutto il

⁷ Raboni, *Principio di una discussione*, cit., pp. 370-371.

⁸ La recensione esce su «Aut Aut», 59, settembre 1960, pp. 342-343 (sezione *Recensioni*). Fedele al suo consueto procedere per opposizioni, Raboni paragona Raimondi, scrittore rondista, al prosatore d'arte per eccellenza, Emilio Cecchi. Rispetto a quest'ultimo, rintraccia in Raimondi una coscienza più «lacerata», dovuta al contrasto tra l'aspirazione alla limpidezza del linguaggio e la percezione di «una serie di verità tanto più basse e confuse» (ivi, p. 343). Alla complessità tutta intellettuale di Cecchi oppone dunque la complessità «morale» di Raimondi, evidente nell'uso «doloroso» della punteggiatura, ben distante dalla frase salda ed elastica di Cecchi (*ibidem*). Le intuizioni critiche di Raimondi, conclude poi Raboni, non tendono mai «ad una vera compiutezza e autosufficienza» ma sfociano «sempre in un appello [...] alla parte pesante e oscura, oscuramente profetica di ogni incarnazione poetica» (*ibidem*).

⁹ FB, lettera di Raboni del 12 ottobre 1960. Grazie a questa recensione, e alla mediazione di Betocchi, Raboni allacciò con Giuseppe Raimondi un breve ma significativo scambio epistolare, di cui resta un'interessante testimonianza: quattro lettere di Raboni e una minuta di Raimondi sono conservate presso il Fondo Giuseppe Raimondi della Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna; tre lettere e una cartolina di Raimondi sono custodite nell'Archivio privato dell'autore.

luogo comune messo sotto accusa, cerca di sfruttarne il più possibile quello che chiama il «contraccolpo attivo»: ¹⁰ dallo stereotipo, dalla formula insoddisfacente tenta insomma di trarre, quasi per reazione, qualche spunto di riflessione, qualche appiglio concreto da cui tentare un'impostazione più corretta ed equilibrata del problema.

Come la categoria di «poesia ermetica», anche l'immagine del «Gadda barocco» sembra a Raboni un «feticcio» o meglio addirittura un «contro-feticcio» poiché risulta prodotta da un'altra convenzione critica, ovvero dall'identificazione della prosa d'arte dell'*entre deux guerres* con un ideale di purezza, nitore, equilibrio e misurata musicalità. Spiega Raboni:

la convenzione critica sulla prosa d'arte [...] ha contribuito a formare e condiziona dall'esterno la convenzione critica su Gadda. Questo condizionamento agisce ed è visibile, mi sembra, in almeno in due direzioni: 1) nel senso che costringe la lettura di Gadda in una dimensione prevalentemente formale, nell'ambito di un'attenzione quasi esclusiva alle figure sintattiche, alle scelte linguistiche ecc. intese come valori assoluti, come strutture autonome e autosignificanti (o perlomeno come termine principale di un rapporto in cui all'altro termine – diciamo, riassuntivamente, il materiale, la sezione reale investita dalla rappresentazione – non è riconosciuto che un ruolo secondario e subordinato); 2) nel senso che – all'interno di tale dimensione formale – ispira *a contrario* la lettura di Gadda e i relativi schemi definitivi ponendosi come l'oggetto esemplare a cui riferirsi, magari inconsciamente [...]: ispira cioè l'immagine di un Gadda asimmetrico per quanto un Cecchi, un Baldini, un Praz o un Cardarelli tendono più o meno indirettamente a una finale simmetria di disegno compositivo e di discorso: ricco di escrescenze, divagazioni e digressioni, luoghi specifici, arricchimenti estemporanei per quanto quelli osservano un predestinato rigore; sfrenato e involuto, barocco, per quanto quelli rappresentano [...] l'intento di una restaurazione neoclassica [...].¹¹

Le due immagini – la «prosa d'arte» e il «barocco gaddiano» –, spesso usate per esorcizzarsi l'un l'altra, finiscono per produrre effetti deformanti; proprio dal loro cozzare, tuttavia, risulta evidente secondo Raboni l'errore di fondo, lo «sbaglio da evitare»: condurre la lettura di Gadda «ad un solo esclusivo livello, quello della superficie della pagina, della scrittura». Da qui parte il rovesciamento prospettico che egli propone. La serrata messa in discussione dei pregiudizi critici su Gadda, basati su un'attenzione eccessiva alla «pagina» intesa come stile, come forma, fa infatti emergere per contraccolpo tutta l'urgenza di avviarne una lettura «libera», «totale», «capace di esplorare con imparziale efficacia tutte le dimensioni nelle quali il testo può e deve essere percepito, e che con la loro presenza simultanea identificano lo spazio dove si realizzano e possono essere raccolte la sua complessa geometria e la sua “verità” organica».¹²

10 *Principio di una discussione*, cit., p. 371.

11 Ivi, p. 373.

12 Ivi, pp. 374-375.

Raboni – lo si è sottolineato più volte – considera la forma, la «superficie della pagina», come uno strumento, un mezzo usato per la trasmissione di una verità. Le complicate «macchine stilistiche» della prosa gaddiana gli appaiono così «apparecchi igroscopici», «trappole verbali» che hanno la funzione di catturare notizie, dati, cause e circostanze. È utile rileggere per intero anche questo paragrafo del saggio:

Io credo che una lettura [...] che riuscisse a tenere un conto specifico e originario, oltre che della qualità assoluta, irriferta della prosa gaddiana, anche dell'attitudine di ogni suo luogo, di ogni sua singola macchina stilistica a essere una specie di apparecchio igroscopico, di trappola verbale per catturare nel modo apparentemente più ozioso e indiretto una quantità enorme di notizie ambientali, condizioni, antefatti e circostanze che non mancano poi mai di apparirci indispensabili a un giusto intendimento, anzi alla decifrazione stessa dei fatti rapportati; nonché del particolare disegno secondo il quale Gadda concepisce e attua la funzione narrativa (più nello spazio, direi, che nel tempo: come un congegno che anziché scandire una serie di successioni temporali, è destinato a propagare un certo grumo esistenziale di casa in casa, di quartiere in quartiere... fino «a casa del diavolo»: cfr. *L'incendio di via Keplero*, ultima riga); nonché della storia in qualche modo irreversibile del suo umore, della lenta metamorfosi sociologica del suo pessimismo (dal risentimento alla pietà, dall'alta e media borghesia alla piccola borghesia burocratica e al sottoproletariato: dall'*Adalgisa* al *Pasticciaccio*: benché con infiniti avvolgimenti e anticipazioni); ecc. ecc. [...]: credo, dicevo, che una lettura di questo genere ci procurerebbe di Gadda tutt'altra figura, un'immagine completamente diversa per non dire, in un certo senso, addirittura opposta.

Qualche riga più avanti, con un'altra efficace metafora, Raboni paragona la scrittura di Gadda a una sonda:

una mostruosa sonda capillare capace di portare a livello di percezione i sussulti più interni, segreti e magari vergognosi, inconfessabili, dello spessore sociale investigato.

Agli occhi di Raboni, Gadda si mantiene ben lontano da qualsiasi sperimentalismo formale: le sue soluzioni stilistiche non provengono mai da esperimenti compiuti a freddo, *a priori*, e poi riadattati a un qualsiasi oggetto; al contrario essi risultano perfettamente funzionali alla «accanita esperienza conoscitiva», alla «continua implacabile esplorazione di uno spazio storico-geografico» compiuta attraverso la scrittura.¹³

Già nel settembre 1957, mentre leggeva per la prima volta il *Pasticciaccio*, Raboni si era lamentato con Betocchi di alcuni superficiali paragoni: «ma come fa Cecchi a dire (sul Corriere) che Gadda è vicino a Joyce? Credo che Joyce avrebbe potuto scrivere un capitolo di un libro con una scrittura del genere: ma Gadda scrive così da sempre, e solo così (non dico che non sia difficile)».¹⁴ Lo stile di Gadda, riflette Raboni, è tale perché egli non potrebbe esprimersi in altro modo. Nel saggio su «Aut Aut», con un felice gioco

13 Ivi, pp. 375-376.

14 FB, lettera di Raboni del 6 settembre 1957.

di metafore, il poeta paragona la struttura narrativa dei romanzi di Gadda a un complesso meccanismo di «congegni» messi a punto «per aumentare la superficie tramite la quale il discorso comunica con lo spazio reale, e quindi per accrescerne il potere assorbente, il grado attivo di captazione».¹⁵ La stessa lingua impiegata dall'autore del *Pasticciaccio* – e arriviamo qui ai paragrafi più interessanti del saggio – ha, agli occhi di Raboni, un valore straordinario per il suo «potere assorbente», per la sua «spugnosità», particolarmente evidente nell'uso delle parole dialettali, capaci di restituire da sole interi universi e atmosfere:

basta pensare a come nello schizzinoso eloquio milanese dei vari Cavigioni e Cavenaghi dell'*Adalgisa* si depositi, come in un filtro, l'odore di muffa-incenso, di ipotetico ma riposante *comfort* borghese e di lontani stufati che aleggia nelle stanze spaziose e semibuie dei loro appartamenti, fitte di mobili di noce sui pavimenti di legno lucidato a cera; o a come la parlata romanesca che costituisce la base e il connettivo del labirinto linguistico del *Pasticciaccio* si gonfi, proprio come una spugna, per accogliere via via la presenza di infiniti ambienti e oggetti, dagli squallidi scrittoi del commissariato alle bancarelle dei pescivendoli.¹⁶

Proprio in questa apertura, pressoché totale, della lingua di Gadda nei confronti della realtà, si gioca per Raboni la sua distanza da uno scrittore come Joyce. Da critico che ama i confronti, i ritratti per contrasto – e ripensando forse all'insoddisfazione provocatagli dal vecchio articolo di Cecchi –, Raboni decide di ridiscutere, nel suo saggio, anche il paragone tra Gadda e Joyce, tentando di chiudere definitivamente i conti sulla questione. Egli riconosce come entrambe le scritture (quella di Joyce e quella di Gadda) nascano da una «impossibilità di conoscere separatamente, senza falsare assurdamente ogni prospettiva, uno solo dei piani, una sola delle dimensioni che compongono lo spazio in cui l'opera respira e può essere conosciuta».¹⁷ Tuttavia, rintraccia tra loro una differenza sostanziale:

mi sembra, anche a prima vista, innegabile che proprio all'interno di quello spazio l'intenzione delle stratificazioni linguistiche joyciane è di presentificare uno spessore e una complessità culturali prima e più che uno spessore e una complessità esistenziali; e che la lingua la cui fondazione costituisce uno dei punti limite, degli estremi di tensione di tutta l'opera di Joyce è [...] un organismo autonomo e tirannico la cui ipotesi-base è la distruzione di tutte le lingue preesistenti, o meglio la riduzione di tutte le lingue storiche o viventi allo stesso luogo di lingue morte, di lingue legate all'esistenza ormai fantomatica di altrettante civiltà distrutte, presenti ormai solo come momenti di un flusso onirico in cui l'umanità ripensa confusamente se stessa. Non si potrebbe davvero essere più lontani dal significato e dalla funzione delle stratificazioni linguistiche e dialettali di Gadda. Queste ultime tendono [...] a includere nello spazio della rappresentazione *quanto più è possibile* delle varie sezioni reali, a tirarsi dietro, immettendoli nel sempre aperto ciclo fantastico, il

15 *Principio di una discussione*, cit., pp. 376-377.

16 Ivi, p. 377.

17 Ivi, p. 378.

maggior numero possibile di oggetti la cui attualità e presenza sono appunto connesse alle strutture, vive o state vive, di quella singola convenzione linguistica o di quel singolo dialetto.¹⁸

Di romanzo in romanzo, conclude Raboni, emerge nelle pagine di Gadda il filo di una storia, che è quella della graduale metamorfosi del suo pessimismo, dall'iniziale «risentimento» alla «pietà». Anche questa evoluzione – spiega Raboni – è, a conti fatti, una conseguenza del rapporto, che Gadda non cessa mai di inseguire, con la realtà e i suoi grovigli di storie:

data la spugnosità, l'inclusività della prosa di Gadda, dati insomma i particolari rapporti che l'opera inventiva di Gadda intrattiene con il tempo e lo spazio ideali in cui è immersa [...] possiamo esser sicuri che non si tratta di un incontro casuale, di una pura coincidenza ma di una vera e propria – e naturale – maturazione, passata, si direbbe, per contagio dall'oggetto al soggetto, di una nuova e sottile attualità del modo in cui si corrispondono spazio reale e coscienza, insomma di un altro effetto (che è insieme un'altra prova) dell'attitudine captatoria, del grado attivo di assorbimento verso un oggetto totale posseduti da quella gigantesca trappola della realtà che è il «barocco» gaddiano.¹⁹

Per descrivere la prosa di Gadda, Raboni usa espressioni del tutto simili a quelle che aveva adoperato nei saggi sulla poesia del dopoguerra: parla di una costante tensione della lingua all'«arricchimento del proprio catalogo oggettivo», di una «continua amplificazione e penetrazione dello spazio reale nel quale si aggira»,²⁰ ma anche della «maturazione»²¹ del soggetto a contatto con un oggetto mutato. Chiarisce, insomma, come gli apparenti virtuosismi stilistici della scrittura di Gadda non siano altro che progressivi sforzi di appropriazione, da parte della sua coscienza, di porzioni sempre più ampie dello spazio reale. In questo saggio, il linguaggio critico di Raboni si infittisce di metafore e termini legati alla sfera della caccia e dell'esplorazione terrestre e subacquea, alla chimica dell'assorbimento e della propagazione (la «trappola», la «sonda capillare», l'immersione, l'«attitudine captatoria», la «spugnosità», il «grado attivo dell'assorbimento»), ma anche alla meccanica (si parla di «congegno», «sistema di ingranaggi», «macchine verbali», «apparecchi» fino al paragone con «una fortificazione rinascimentale, o meglio ancora [con] una macchina per catturare un'energia cosmica»²²).

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Ivi, p. 377.

21 Ivi, p. 379. «Maturazione» è una parola chiave del paragrafo *Betocchi e la maturazione dell'oggetto*, contenuto in Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aub», 61-62, 1961, pp. 81-86.

22 Ivi, p. 377.

Entra infine in gioco – anche se più in sordina rispetto a quanto accadrà nelle pagine su Sereni – l'importantissima, formula, su cui Raboni va riflettendo in questi mesi: quella di «inclusività»²³ (per Gadda, Raboni parla più volte, un po' espressionisticamente, anche di «spugnosità»).

A distanza di un paio d'anni, Raboni riprende molte delle argomentazioni di questo saggio in uno scritto per la rivista milanese «Poesia e critica».²⁴ Il nuovo articolo è scandito in nove brevi paragrafi, quasi piccoli aforismi, in cui le acquisizioni critiche del primo contributo sono rielaborate e rese più stringenti ed efficaci. Pur producendo inevitabili ripetizioni, una lettura parallela dei due testi è utile a mettere più chiaramente a fuoco i risultati della riflessione, a tratti ancora un po' tortuosa, del primo articolo. Nel secondo contributo, Raboni riprende e approfondisce la metafora della macchina, che diviene centrale fin dai primi paragrafi:

La prosa di Gadda è barocca e stravagante solo finché non si capisce a cosa serve: a cosa servono i suoi congegni, le sue innumerevoli escrescenze, i suoi labirinti e i suoi cunicoli. «Sembra» stravagante e provocatoria come può sembrare stravagante e formalmente provocatorio l'aspetto di una macchina di cui non si conoscano né si suppongano il funzionamento e lo scopo.²⁵

Formulare teorie circa «la funzione dei congegni della sua prosa», scrive Raboni, è la strada più corretta per capire Gadda. «La mia ipotesi – spiega – è che la loro funzione sia quella di dar vita a un tipo di rappresentazione essenzialmente e profondamente realistico». E aggiunge, riprendendo da vicino il vecchio saggio del '60: «anche quando possono sembrare più accidentali, più gratuite, vere e proprie escrescenze maligne nel tessuto della narrazione, i congegni della prosa gaddiana servono sempre ad aumentare la superficie attraverso la quale il discorso comunica con lo spazio reale [...], affondati come una rete di sonde in un certo spessore sociale, servono a portarne a livello i sussulti più interni, segreti, magari vergognosi».²⁶ In questo senso, Raboni non esita ad applicare a Gadda una categoria che egli usa sempre con molta cautela ma anche con una certa decisione: quella di «realismo», inteso come posizione estetica, come uno dei possibili modi in cui l'uomo, e in particolare l'artista, si colloca di fronte alla realtà e, nel

23 Per una delle prime formulazioni del concetto di «inclusività», si veda il paragrafo *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico* in *Esempi non finiti*, cit., pp. 87-93.

24 Giovanni Raboni, *La macchina di Carlo Emilio Gadda*, «Poesia e critica», I, 3, dicembre 1962. Di Gadda, tre anni dopo, Raboni recensirà anche il *Giornale di guerra e di prigionia*, appena pubblicato presso Einaudi (Raboni, *Il giovane Gadda*, «Palatina», IX, 31-32, luglio-dicembre 1965). Ho riprodotto in *Appendice* alla tesi il saggio uscito su «Poesia e critica».

25 Raboni, *La macchina di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 96.

26 Ivi, pp. 96-97.

caso particolare della letteratura del secondo dopoguerra, come unica strada ancora attuale proficuamente praticabile.

Anche nello scritto del '62, Raboni pone l'accento sulla «pietà» che emerge dalla scrittura di Gadda. La macchina gaddiana, spiega, compie una vera e propria discesa agli inferi, precipitando «dal purgatorio alto-borghese e borghese dell'*Adalgisa* all'inferno piccolo-borghese, proletario e sottoproletario del *Pasticciaccio*», e «man mano che l'occhio obiettivo si allontana dalla borghesia milanese del Cappuccio per inquadrare via via la piccola borghesia, il sottoproletariato, lo speciale *milieu* dei ladri, dei lenoni, delle prostitute eccetera, si ha l'impressione che l'umore di Gadda vada lentamente cambiando dal risentimento [...] a una pietà più esplicita e sostanziosa che l'ironia, ancora feroce, non riesce a coprire». ²⁷ Anche in Carlo Porta, altro importante modello milanese, Raboni aveva colto un'immagine «irresistibilmente comica e [...] lacerante» della società nei suoi strati più bassi, e sul «Verri» aveva messo in luce la straordinaria capacità del poeta della *Ninetta del Verzee* di restituire le figure umane con tutta «la loro umanità acritica e dolorante comprensiva di tutti i rapporti di reciproca persecuzione», mettendosi al loro stesso livello senza pronunciare giudizi né suggerire soluzioni. ²⁸ In Gadda rileva, sempre più chiaramente, un moto di «pietà» che – come aveva suggerito già su «Aut Aut» nel '60 – gli appare non un fatto casuale ma «una maturazione per contagio», ²⁹ un'ennesima prova della sensibilità con cui una coscienza sa adeguarsi alla realtà. Il narratore Gadda gli risulta così vicino quanto i poeti, quanto Betocchi, la cui poesia si era adeguata alla «maturazione» degli oggetti del mondo, e quanto Sereni, che stava diventando l'esempio più efficace e vicino di «inclusività».

III.2 *Altre riflessioni su lingua e stile*

Il primo contributo di Raboni su Gadda esce nel novembre 1960. Tra la fine del '60 e l'inizio del '61, come si è visto nel capitolo II, Raboni comincia ad elaborare l'idea di scrittura cui resterà fedele per tutto il decennio successivo (e anche oltre): quella di

²⁷ Ivi, p. 100.

²⁸ Giovanni Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia nella Dreigroschenoper portiana*, «Il Verri», IV, 6, dicembre 1960, p. 44.

²⁹ *La macchina di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 100.

una poesia inclusiva, esemplificata dal lavoro – che a quest’altezza cronologica gli appare davvero fondamentale – di Vittorio Sereni. A quest’ultimo dedica i paragrafi decisivi del saggio *Esempi non finiti della storia di una generazione*, scritto tra l’autunno e l’inverno del ’60 per il numero doppio di «Aut Aut» sulla poesia del dopoguerra. Negli stessi mesi egli accetta la proposta di impiego dell’amico Arrigo Lampugnani Nigri, industriale del settore tessile, e ne diviene il consulente legale. Inizia il nuovo lavoro nel marzo ’61, lo stesso mese in cui esce il poderoso doppio volume di «Aut Aut»; poco dopo riceve da Elio Vittorini un invito a collaborare anche al «Menabò». A Raboni, Vittorini vorrebbe affidare l’impostazione di un volume sulla poesia italiana *entre deux guerres* e il relativo saggio introduttivo. È una proposta che lusinga e al tempo stesso preoccupa il giovane poeta, e che, a quanto sappiamo, non è mai stata concretizzata.³⁰ Nel frattempo, il dattiloscritto dell’*Insalubrità dell’aria* attende ancora sulla scrivania di Scheiwiller, ma – come al solito – Raboni non sembra avere una gran fretta di pubblicare («il mio libro di poesie? – scrive a Betocchi – Ma, non so; vorrei proporre a Scheiwiller di rifarlo da capo dato che lui, per fortuna (!), non s’è ancora deciso a stamparlo...»)³¹ Anche il lavoro critico, pur ricco di stimoli e profondamente appassionante, sottrae tempo, e persino motivazione, alla scrittura poetica. In effetti, pur tenendo conto delle lacune del carteggio e di eventuali dattiloscritti smarriti, il numero delle poesie inviate a Betocchi nell’arco del ’60 e del ’61 cala sensibilmente rispetto agli anni precedenti. Nell’aprile del ’61 si affaccia, inoltre, un nuovo progetto, nato proprio dalla comunanza di intenti emersa nel lavoro al primo dei due volumi di «Aut Aut» sulla poesia contemporanea: l’idea di una nuova rivista letteraria milanese, che sarà la futura – e per Raboni importantissima – «Questo e altro».

Anche se il lavoro poetico rallenta, Raboni non interrompe mai la riflessione sulla propria scrittura: le sue meditazioni critiche, persino le sue recensioni, lasciano intravedere la ricerca costante, condotta con la consueta onestà e chiarezza d’intenti, di

30 FB, lettera di Raboni del 20 dicembre 1960: «Sarebbe ancora un discorso sulla poesia italiana, in particolare una lettura nuova, non “novecentesca” della poesia italiana *entre deux guerres*. Ma di questa che è davvero una grossa impresa, che mi preoccupa non poco, vorrei riparle più a lungo la prossima volta che ci vedremo». Del progetto Raboni parla ancora in altre lettere successive; non risulta però che il saggio sia mai stato scritto né pubblicato.

31 FB, lettera di Raboni del 7 marzo 1961. E ancora il 12 giugno: «Ho poi nel cassetto alcune cose nuove, che aspetto di rileggere fra qualche giorno per mandarle a lei in lettura... Lei ha ragione quando dice (come mi ha scritto in una delle sue ultime lettere) che se continuo a non pubblicarle, tanto vale che smetta di scriver poesie; eppure, d’altra parte, è un fatto che io mi sento di lavorare bene in questa semi-oscurità...» (FB).

una strada, di una direzione possibile per la poesia, che la salvi dal chiudersi in sé stessa isolandosi dalla storia del proprio tempo, ma che le impedisca anche di scivolare in sperimentalismi senza via d'uscita. Molto spesso l'idea di poesia, che Raboni sta maturando, sembra chiarirsi quando egli è costretto a fare i conti con esperienze che sente estranee, con figure che gli appaiono molto distanti da sé e dal tipo di poesia che ritiene il solo praticabile. A questa categoria appartiene, per esempio, Giacomo Noventa, di cui Mondadori pubblica nel 1960 il volume *Versi e poesia*, che Raboni recensisce su «Aut Aut» all'inizio dell'anno successivo.³² Raboni, che già in altre occasioni aveva manifestato qualche riserva su Noventa,³³ si interroga sulle ragioni del diffuso «disagio»³⁴ della critica nei suoi confronti: gli sembra di poterne individuare la causa nel fatto che, a differenza di quella di Montale, Saba e Ungaretti, la poesia di Noventa si presenta non come «dimensione esclusiva [...] di esperienza e di conoscenza», ma solo come rifugio, come «luogo di superiore ricreazione intellettuale».³⁵ Quella di Noventa, nota Raboni, è una «poesia-letteratura» che «tocca – vuole toccare – solo in alcuni punti la ricca esperienza umana che le è sottesa», radicalmente diversa dalla «poesia-vita» di Montale, Saba e Ungaretti, che «ingloba o addirittura sostituisce, succhiandone ogni ragione vitale, la presenza esistenziale del poeta». Tra i due estremi, Raboni si sente, ovviamente, più vicino a questi ultimi e all'ipotesi di «poesia esistenziale (o di esistenza *pour la poésie*)», che proprio il cozzo con la radicale alterità noventiana fa apparire di colpo più vicina, più

32 Giovanni Raboni, *Per la seconda edizione di Noventa*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961 (poi in PAS, pp. 233-237, e POE, pp. 123-127). Il numero su cui esce questa recensione è il doppio volume, dedicato alla poesia del dopoguerra, che ospita anche il saggio *Esempi non finiti della storia di una generazione*.

33 Si veda la recensione alla raccolta di scritti *Nulla di nuovo* (Milano, Il Saggiatore, 1960) pubblicata sul numero 58 di «Aut Aut» del luglio 1960, p. 261. «L'esito della lettura di questo libro di Noventa – scrive Raboni – mi sembra che non possa non essere una notevole perplessità, per non dire un certo sbigottimento [...]. Bisogna dire anche questo: che la critica di Noventa non investe alcuni aspetti, questa o quella manifestazione della nostra cultura, ma la nostra cultura nella sua totalità, come sistema, come orizzonte; non è una critica dal di dentro, ma dal di fuori». Raboni osserva come Noventa attacchi l'Italia e la sua cultura da un altrove non ben precisato («in nome di chi, di che cosa, viene voglia di chiedere, sono pronunciate queste condanne?»), fino a definirla un paese di morti, dove a parlare non sono che i morti, mentre i vivi (gli analfabeti, i contadini) sono relegati al silenzio. «L'Italia dei morti – spiega Raboni –: è questa l'immagine centrale in cui la polemica di Noventa si raggruma». È un'immagine di cui Raboni non nega l'efficacia, un'immagine che suscita disagio e «malessere», e che tuttavia «si spiega molto più su un piano mitico-poetico che sul piano logico e operativo, della vagheggiata (da lui, Noventa) *rimforma letteraria*». «Dunque – conclude Raboni – non penso soltanto al significato negativo e deprecatorio dell'aggettivo inducendomi a confessare che questo libro di Noventa mi è parso, a conti fatti, uno dei più irritanti che mi sia capitato di leggere negli ultimi due o tre anni».

34 Raboni, *Per la seconda edizione di Noventa*, cit., p. 181.

35 Ivi, p. 187.

utile alla costruzione della poesia nuova, a tracciare il cammino che essa deve necessariamente percorrere:

questa poesia [la poesia di Noventa], che sotto molti aspetti [...] «reagisce» con tanta efficacia nei confronti di una immagine dell'età poetica splendidamente tramontata negli anni della seconda guerra mondiale, è in fondo più lontana da noi di quella stessa immagine, ci aiuta meno di quella a raggiungere una nuova figura, una figura della poesia finalmente affondata ma non dispersa nello spessore concreto e difficile dell'esistenza e della storia.³⁶

Il confronto con esperienze di isolamento e selezione della materia, come quella di Noventa, è utile a Raboni a ritrovare il filo della tradizione in cui, nonostante tutto, vuole collocarsi: una poesia che, fermi i suoi limiti legati a precise situazioni e momenti storici, ha sempre ricercato una compromissione totale con l'esistenza umana.

Ancora più importante, nel percorso critico di Raboni, è la riflessione scaturita da uno degli eventi più notevoli della storia letteraria dei primi anni '60: l'apparizione, presso Rusconi e Paolazzi, dell'antologia *I Novissimi: poesie per gli anni sessanta*, a cura di Alfredo Giuliani, con testi dello stesso curatore, di Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Antonio Porta ed Edoardo Sanguineti. Raboni la recensisce su «Aut Aut» con un articolo piuttosto pepato, che è per lui un'occasione preziosa per tornare a riflettere sui legami tra lingua e realtà, sui problemi della forma e dello stile.³⁷ Anche quella dei *Novissimi* è un'esperienza che egli sente sostanzialmente estranea e alla quale guarda con diffidenza. Come sempre, però, Raboni non rinuncia al tentativo di indagarne le implicazioni, di analizzare i «contraccolpi» e i «movimenti di assestamento» che quel libro così clamorosamente e provocatoriamente innovatore stava suscitando attorno a sé.³⁸ La ragione dell'allarme generale scatenato nel mondo letterario dall'antologia di Giuliani e compagni risiede, a suo parere, proprio nel suo carattere generalmente provocatorio:

L'atteggiamento di questi poeti, o meglio dei quattro quinti di essi, sembra fatto apposta per dar fastidio [...] a destra e a sinistra, per collocarsi insopportabilmente a sinistra per la destra e insopportabilmente a destra per la sinistra.³⁹

36 *Ibidem*.

37 Giovanni Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «Aut Aut», 65, settembre 1961 (PAS, pp. 238-246; POE, pp. 336-343).

38 Scrive Raboni: «Si può essere più o meno d'accordo, in linea di principio, con l'uno o l'altro dei poeti di questo libro e si può avere un'idea o l'altra circa il senso concreto delle loro operazioni, ma di una cosa è comunque impossibile non dar loro atto: l'interesse, anzi addirittura l'allarme che sono riusciti a sollevare un po' dappertutto, da un capo all'altro (da destra a sinistra) dello schieramento culturale» (*A proposito dei Novissimi*, cit., p. 464).

39 Ivi, p. 464. Come faranno altri critici, Raboni esclude dal gruppo Pagliarani, la cui presenza nell'antologia gli pare più che altro occasionale.

Alla provocazione Raboni tenta di reagire con un'altra provocazione; il suo intento – nient'affatto dissimulato – è proprio disinnescare il potenziale sovversivo dei poeti nuovi. Come sempre, il quadro che traccia è molto netto, quasi didascalico, anche grazie al chiarissimo, seppure un po' malizioso, schema preso in prestito dalla politica.

A partire dalla crisi del dopoguerra, spiega Raboni, nella poesia italiana è andato delineandosi uno scenario di due forze contrapposte, di due schieramenti profondamente diversi tra loro. Da una parte (la «destra») stanno quei poeti che, nonostante tutto, hanno continuato imperterriti a «cantare» e a opporre la «salvezza della poesia» alla «perdizione della realtà», appoggiandosi a un catalogo di oggetti poetici chiuso e ben definito;⁴⁰ dall'altra (la «sinistra») si collocano invece coloro che hanno cominciato a scrivere proprio partendo dalla crisi e dalla rottura di quello stesso catalogo di oggetti cui i poeti della «destra» sono sempre rimasti fedeli. I poeti della «sinistra», spiega Raboni, hanno puntato a un allargamento infinito (o perlomeno tendente all'infinito) del catalogo, a uno «scambio continuo di oggetti e significati fra la poesia intesa come strumento di conoscenza integrale della realtà e la realtà intesa come estensione inesauribile del campo della conoscenza».⁴¹ Tra loro, Raboni colloca Fortini, Zanzotto, Risi, Leonetti, Pagliarani, Erba, Pasolini.⁴² Pur con fortissime «differenze di angolazione con la realtà, di direzione ideologica e di specifica verità», essi sembrano infatti condividere una caratteristica fondamentale:

40 Ivi, p. 465. Raboni fa riferimento ad alcuni dei testi pubblicati su «Palatina», 17, gennaio-marzo 1961. Il numero, intitolato *Stile nuovo e tradizione*, aveva ospitato un'antologia curata da Mario Lavagetto ed Enzo Siciliano, che comprendeva poesie di D'Arrigo, Zanzotto, Pasolini, Erba, Artoni, Roversi, Volponi, Leonetti, Conti, Ferretti, Ponzini, Debenedetti e Bertolucci.

41 Ivi, pp. 465-466.

42 Su Pasolini poeta, nelle lettere a Betocchi, Raboni manifesta spesso perplessità, in particolare sulle *Ceneri di Gramsci*. In una nota all'articolo sui Novissimi (*A proposito dei Novissimi*, cit., p. 466) esprime però il suo apprezzamento per *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (che già in una recensione sul numero 50 di «Aut Aut» del marzo '59 aveva segnalato come un «libro di grande interesse») e soprattutto per *La religione del mio tempo*, che definisce «per me bellissimo». Le due raccolte gli consentono di inserire a pieno titolo Pasolini tra i poeti della «sinistra».

la coscienza chiara o latente di derivare da una crisi, da una rottura di linguaggio [...] ma di non essere, ora, bloccati, costretti alla descrizione, o all'esaltazione fino alle estreme conseguenze, di questa crisi, bensì impegnati in una costituzione del discorso attraverso e al di là della crisi, nella scoperta o riscoperta di un rapporto fra poesia e non poesia che consenta alla poesia di non vivere ai margini della realtà e, nello stesso tempo, di esser tale pur tenendo conto di tutti gli aspetti, compresi i più difficili e «non poetici», della realtà esistenziale che è, a sua volta, una realtà esistenziale in crisi; di riuscire ad essere anche una poesia della crisi senza essere per ciò stesso una poesia in crisi; di individuare con le proprie coordinate una realtà ben precisa senza annullarsi o disperdersi in essa, senza dover aspettare la propria salvezza dal di fuori, da una salvezza generale, anzi, in qualche modo, proiettando fuori di sé verso il mondo – non come «messaggio», ma semplicemente come scintille di un attrito, come energia – qualcosa di simile a dei bacilli di salvezza.⁴³

Quella dei Novissimi appare a Raboni una presa di posizione tale da scontentare entrambi gli schieramenti, null'altro che una «provocazione centrista».⁴⁴ A torto infatti, osserva il poeta, i Novissimi credono di poter raggiungere un «germe oscuramente rovesciato e sepolto di libertà e di sopravvivenza» per mezzo della «dilatazione», attraverso l'arte, dello stato di crisi. I poeti dell'antologia legano infatti in modo indissolubile la crisi della società a quella del linguaggio, imponendosi, in quanto poeti (dunque primi, e più consapevoli, utenti del linguaggio), di viverla fino in fondo e di fare della «vita dentro la crisi» l'unico oggetto della poesia e l'«unica dimensione e unico orizzonte autenticamente possibile». È una posizione che a Raboni appare inaccettabile. «Questa poesia – osserva, sviluppando ulteriormente la metafora medica che attraversa tutto l'articolo – vuol *essere* la crisi», vuole addirittura coltivarla ed estenderla adottando quasi «un paradossale principio di cura radicale».⁴⁵

Ai Novissimi egli rimprovera anche di cogliere dell'esperienza delle avanguardie storiche (dal dadaismo al modernismo) soltanto il lato demolitore, di rottura, senza accorgersi del loro valore strumentale, della possibilità cioè che le innovazioni stilistiche e formali dei vari sperimentalismi siano messe al servizio di contenuti altri, non solo negativi. Di Pound, per esempio – scrive Raboni –, Sanguineti vede solo il «côté nevrotico e nichilista» e non ne afferra il «contrappeso, cioè la disperata tensione [...] verso l'ordine e l'equilibrio, verso il poema come *summa* secondo l'esempio dantesco», che consente di coglierne il vero valore rivoluzionario, un «valore di allargamento infinito, non di oscuramento, della realtà».⁴⁶ Il discorso dei Novissimi finisce così per eludere i problemi stessi che intende rappresentare, per cristallizzare la «crisi della comunicazione, della intenzionalità e direzionalità del linguaggio» rendendola ancora più

43 *A proposito dei Novissimi*, cit., p. 467.

44 Ivi, p. 464.

45 Ivi, p. 467.

insuperabile. Nel concludere il suo articolo, Raboni si lascia andare proprio a un appello alla *comunicazione*, vera urgenza del presente, in un «momento, in cui non ci sono tanto dei borghesi benpensanti da scandalizzare con l'“avanguardia” quanto dei soggetti con i quali e fra i quali non si riesce a comunicare mentre sarebbe importante più di ogni altra cosa comunicare». Ancora una volta gli strumenti e i termini, presi in prestito dalla fenomenologia, gli servono per mettere a fuoco il nodo del problema:

il nocciolo della crisi nella quale ci riconosciamo coinvolti è proprio una caduta dell'*intenzionalità* filosofica, estetica, scientifica (e dunque umana) che si manifesta e si traduce nella spietata *oggettivazione* di tutto, nella «perdita di senso» dei prodotti intellettuali, nell'arresto del flusso per il quale le parole e i simboli dovrebbero dirigersi da un uomo a un altro, da un gruppo a un altro, da un tempo a un altro tempo.⁴⁷

La crisi in atto, osserva Raboni, è anche e soprattutto una crisi linguistica, che costringe la poesia a fare i conti con un generale e preoccupante impoverimento delle parole, sempre più meccaniche e vuote di significato. È proprio sul terreno della parola, dunque, che deve compiersi il lavoro della poesia, anche se – lo vedremo – in senso molto diverso da quanto teorizzato da Giuliani e Sanguineti. Agli occhi di chi, come Raboni, «si sente impegnato [...] al ritrovamento di una figura e di un ritmo umani dentro e attraverso e per ciò stesso in qualche modo *al di là* della crisi», l'esperimento dei Novissimi non può che apparire una sfida pericolosa che rischia di trasformarsi in «una deviazione sbagliata e senza sbocco, una strozzatura».⁴⁸

L'articolo di Raboni suscita una risposta di Mario Boselli su «Nuova corrente»⁴⁹, cui il poeta replica a sua volta nel numero 69 di «Aut Aut», nella rubrica *Proponimenti e letture*.⁵⁰ Incalzato dalle questioni di Boselli, Raboni è costretto a chiarire ulteriormente la sua posizione; la sua replica rappresenta così una preziosa appendice allo scritto sui Novissimi. Escluso da *Poesia degli anni sessanta*, il breve contributo non compare nemmeno nella *Poesia che si fa*; ancora una volta ci permettiamo quindi ampie citazioni.

46 Ivi, p. 468. In varie occasioni, Raboni critica la lettura di Pound compiuta dalla neoavanguardia. Cfr. Giovanni Raboni, *Poesia americana, falsa avanguardia*, «Nuova presenza», IV, 4, inverno 1961, p. 34: «Mi sembra [...] che il valore veramente insostituibile, ad esempio, della poesia di Pound [...] sia proprio nella continua incessante inclusione di realtà nello spazio del discorso, nell'allargamento tendenzialmente infinito del campo di percezione creato dalla sua pronuncia e dalle tecniche di presentificazione simultanea, incrociata ecc. nel tempo e nello spazio delle figure e degli oggetti. Piegare i modi di questa metafora generale di tutta la storia alla rappresentazione nevrotica di una ristretta e contingente situazione di crisi significa, direi, fraintenderne la portata e contribuire a confonderne e limitarne le conseguenze. Quello che in un'altra occasione ho chiamato il fondo torbido e “negativo” dell'esperienza poundiana [...] appartiene, infatti, a mio parere, alla storia umana e personale di Pound [...]; e non intacca il significato “positivo” – di allargamento della percezione, di *conquista*, non certo di passiva ripetizione, della realtà da parte della poesia – che la storia della poesia di Pound ha posto e realizzato nel suo farsi».

47 *A proposito dei Novissimi*, cit., p. 469.

Boselli aveva trovato confuso l'elenco di poeti a sinistra.⁵¹ Pur riconoscendogli non poche ragioni, Raboni spiega ancora una volta di averli accomunati perché in tutti loro coglie un elemento comune, distante sia dalla descrizione «lunare» dei poeti a destra, sia dal «calco volutamente inerte» dei Novissimi:

Mettere insieme Fortini con Zanzotto, Pasolini con Risi e addirittura con Erba ecc., lo so anch'io che da molti punti di vista non ha alcun senso: ma mi sembrava che *un* senso l'avesse, uno solo ma decisivo per il discorso che volevo fare: un senso legato all'esistenza, in tutti questi poeti – a svariatissimi livelli di volontà e di chiarezza; con segni contrastanti, anche – di un *rapporto* con una realtà violentemente mutata e ancora – nonostante tutto – in movimento, una realtà sentita ancora come «possibile» al di là della sua fulminata confusione, ancora suscettibile di intervento, di proposte o forse soltanto di un minimo di contestazione e ironia, di un minimo gesto «umano» di rifiuto...⁵²

Raboni tenta poi di chiarire meglio in cosa consista il rapporto con la realtà che gli pare tanto necessario alla poesia nuova. Esso si gioca proprio sul piano della lingua:

Ora, l'esistenza o meno di un rapporto di questo tipo non penso davvero [...] che si possa intendere come un principio di discriminazione di natura puramente formale, linguistica ecc., come sembra credere Boselli: non si tratta semplicemente di vedere se in un poeta certi oggetti «extra catalogo» vengono nominati un sufficiente numero di volte – se il poeta è *riuscito*, in un modo o nell'altro, a nominarli: ma di vedere se la loro presenza implica una

48 *Ibidem*. Nell'Archivio privato di via Melzo è conservata una lettera di Edoardo Sanguineti datata semplicemente 18 ottobre ma risalente, con ogni probabilità, al 1961. Scrive Sanguineti: «caro Raboni, ho letto con molto interesse la Sua recensione ai *Novissimi* su "Aut Aut", e La ringrazio per le cortesi parole. spero sempre di poter avere l'occasione di conoscerLa personalmente». Anche Elio Pagliarani, in una lettera dell'11 gennaio 1962, ringrazia Raboni per la nota a lui dedicata nel saggio, che rilevava – come altri avevano già fatto – la sua eccentricità rispetto al gruppo dei Novissimi, ma cercava di individuarne con più precisione la posizione. «La convinzione che Pagliarani non c'entri in questa compagnia – scriveva Raboni –, e la supposizione che la sua presenza sia dovuta a ragioni un po' estrinseche - p. es. a legami di amicizia o, chissà, a un certo gusto dell'ironia e della mistificazione - sono così diffuse negli scritti sui *Novissimi* che non mi sembra il caso di insisterci a mia volta. Piuttosto, credo che se un giorno vorremo documentare la sordità (intermittente, forse di origine nevrotica) di certi critici potremo utilmente attingere alla serie dei riferimenti sbagliati inventati per Pagliarani: da Testori a De Marchi, e così via. Abbastanza strano mi sembra anche il fatto che accanto ai riferimenti plausibili come Majakovski, Carlo Porta, soprattutto Brecht, non ne sia stato ancora proposto – almeno a quanto mi risulta – un altro che a mio parere è altrettanto illuminante, cioè Jahier» (*A proposito dei Novissimi*, cit., p. 464). L'articolo sui *Novissimi* suscita anche un biglietto di Franco Fortini, anch'esso conservato tra le carte di via Melzo. È datato 16 ottobre 1961: «Caro Raboni, leggo il suo preciso scritto sui *Novissimi*. Guardi che a fare il nome di Jahier per Pagliarani son stato proprio io, a pag 118 prima colonna del «Menabò» n° 2». Con questa segnalazione un po' burbera, che lascia intravedere però una certa approvazione per il giovane articolista, ha inizio un legame di stima e affetto che, con il trascorrere degli anni, diventerà per entrambi i poeti sempre più saldo e importante.

49 m.b. [Mario Boselli], *Ancora a proposito della «destra» e della «sinistra» poetica*, «Nuova corrente», 24, ottobre-dicembre 1961.

50 Giovanni Raboni, *Una domanda generica*, in *Proponimenti e letture*, «Aut Aut», 69, maggio 1962, pp. 267-268.

51 [Boselli], *Ancora a proposito*, cit., pp. 100-101: «Un'ala sinistra [...] tanto eterogenea, quella indicata dal Raboni, da risultare almeno in parte ambigua e confusa (rischio solito, del resto, di chi opera in campo letterario troppo schematizzando). Si va infatti da Luzi a Zanzotto, da Pagliarani a Erba, da Risi a Fortini e a Pasolini ecc. Come ognuno vede, discriminare era qui più che opportuno, indispensabile».

52 Raboni, *Una domanda generica*, cit., p. 267.

tensione effettiva, impegna davvero una direzione; se il discorso nel quale li ritroviamo deriva la propria autenticità e il proprio significato anche dalla loro presenza, dentro di sé e nel mondo... Quali siano poi, in concreto, questa direzione, questo significato ecc. è – questa sì – una domanda che va affrontata caso per caso, e criticamente: e credo che con Boselli ci troveremmo più di una volta d'accordo nel giudicare l'ampiezza di singole posizioni, nel limitarne altre come insufficienti o illusorie, e così via. Ma la prima domanda alla quale mi era parso di dover rispondere, e avevo cominciato a rispondere, è la più generale e dunque, per forza, anche la più generica che si possa immaginare; e dunque anche, fra l'altro, una domanda che ci si può porre in molti modi, con molte sfumature diverse: comunicazione o mimetizzazione? resistenza o «adeguamento»? rischio o consenso? rappresentazione o «documentazione»? tensione verso una nuova figuratività o compiacimento del non figurativo? Il dibattito su meriti e demeriti, l'accertamento e la distinzione dei valori, la scoperta che ciò a cui si era attribuita una certa risonanza, anche politica, ne aveva invece (o anche) un'altra, insomma tutte le operazioni proprie della critica, credo che vengano necessariamente dopo (non in ordine d'importanza, si capisce).⁵³

L'inclusività, che Raboni in qualche modo sta teorizzando, non coincide dunque né con il semplice «prelievo» di oggetti e termini non lirici da immettere *tout court* nel tessuto della poesia, né con un generico mimetismo nei confronti del reale; si tratta di un'operazione ben più complessa e profonda, in cui la resistenza alla feticizzazione e all'alienazione è affidata a una tensione, a una direzione del discorso verso il figurativo e l'umano che spetta a ogni poeta tentare di imprimere. Proprio da questo tendere verso la comunicazione, che rappresenta al tempo stesso il compito della poesia e la sua unica possibilità d'azione, e dal suo cozzare con l'opacità e l'inerzia degli oggetti, sgorgano le «scintille», i «bacilli» di una possibile via d'uscita dallo stato di crisi della lingua, dell'uomo e della realtà stessa. L'inclusività raboniana, si potrebbe dire, non ha un senso univoco: il movimento che si innesca non è soltanto quello che va dalla realtà alla poesia, e che immette, nella poesia, la realtà. Se la poesia si apre al reale, e si sforza di tenere conto dei suoi mutamenti, è anche e soprattutto per tentare, pur marginalmente, pur impercettibilmente, di agire su di esso, cominciando dal terreno che le è più proprio, quello della parola.

Nel settembre '61, inviando a Betocchi il pezzo sui Novissimi appena uscito su «Aut Aut», Raboni gli racconta di aver letto a lungo, durante le vacanze, la sua *Estate di San Martino*. Il libro – scrive – gli ha regalato una profonda lezione che, dopo essersi un po' schermito per il proprio entusiasmo, rievoca con parole commosse:

Credo davvero che sia [...] uno dei libri più veri, più pesanti di questi ultimi vent'anni: un libro di poesia che conta per la vita, che ti fa pensare «allora un poeta può ancora entrarci dentro casa, obbligarti a fare certi conti, a vedere più chiaro in certe tue faccende». Una questione che va al di là della letteratura. Un'esperienza che rimette la poesia nella vita, e non solo viceversa (come temo di essermi limitato a supporre parlando della Sua poesia su «Aut Aut»). In altre parole, credo che, a questo punto, della sua poesia come ci appare ora non sia più possibile parlare in termini specifici: occorre mettersi su un altro piano e cercare

53 Ivi, pp. 267-268.

di capire che rapporto c'è fra una poesia come questa e il mondo nel quale stiamo, e noi che ci stiamo. Non ci aiuta più, ecco, a capire dove va la poesia (e in fondo, che razza di problema è?), ma potrebbe aiutarci a capire cosa stiamo facendo, cosa ci tocca fare, cosa sarebbe meglio fare.⁵⁴

Al di là della testimonianza dell'affetto e dell'ammirazione per l'opera di Betocchi, queste righe sull'*Estate di San Martino* sono, come sempre, preziose per comprendere Raboni. Esse lasciano intravedere quasi un ideale programma di azione futura; rispecchiano ciò che il giovane critico chiede ai poeti e alla poesia: non solo accogliere in sé la vita e la realtà, ma anche «contare» per la vita stessa, mettersi cioè in rapporto diretto con il mondo. È un *Leitmotiv* che ritroveremo, per fare solo un esempio, negli scritti e nei pareri editoriali su Giovanni Giudici e su Bartolo Cattafi, solo di qualche anno posteriori.

Con lo stesso entusiasmo manifestato per l'*Estate*, Raboni aveva accolto, l'anno precedente, uno scritto di Betocchi sulla questione della lingua, pronunciato a un convegno tenutosi a Firenze nella primavera del '60, recensito da Carlo Bo sull'«Europeo» e infine stampato sulla rivista «Persona».⁵⁵ «Non so dirLe – aveva scritto a Betocchi – come le Sue parole, riportate da Bo, mi hanno colpito e rallegrato: da evocare, nei confronti di tanti confusi e ipocriti discorsi che si fanno da tante parti, l'idea di una spada che taglia una montagna di nodi».⁵⁶ Della pubblicazione dell'intervento aveva dato conto in una recensione su «Aut Aut» nel luglio dello stesso anno. Si tratta di un testo piuttosto breve, che potrebbe sembrare occasionale ma che è utile ricordare perché aggiunge un tassello importante alla riflessione di Raboni sulla lingua della poesia, che stiamo tentando di ricostruire. Raboni segnala così l'intervento del poeta fiorentino:

Betocchi mette innanzitutto l'accento sulla funzione strumentale del linguaggio rispetto a quello che è per lui il compito essenziale e, direi, naturale, dello scrittore. «All'atto dell'ispirazione – avverte subito Betocchi – il problema del linguaggio non si pone: si pone altra cosa, l'oscurissima esigenza della verità». E continua: «Un poeta, naturalmente, non presume di possedere la verità: egli anzi è uno che s'accorge che ne manca, che l'ama, che ne ha bisogno, e che quindi ne va in cerca. Per un poeta la verità è la prima cosa, come una persona da salvare. Non si sa che sia: si ha bisogno di salvarla. E si fa poesia come se ci fosse in corso un'ingiustizia da riparare». Il linguaggio è dunque lo strumento della ricerca della verità: ricerca che rappresenta per l'artista e per l'uomo, secondo Betocchi, un

54 FB, lettera di Raboni del 20 settembre 1961. Anni dopo, in un articolo dedicato a Betocchi, Raboni rievocerà la lettura dell'*Estate* come un momento decisivo: «Rileggo, per cominciare, *L'estate di San Martino*. Ricordo d'aver pensato al tempo della prima lettura: è il punto effettivo d'intersezione della storia di Betocchi con la nostra. Non l'avevo mai sentito così vicino né credendo così improbabile sentirlo più vicino» (*Per Betocchi*, «Paragone», XIX, 216, febbraio 1968, p. 147).

55 Carlo Betocchi, *La questione della lingua vista da un fiorentino*, «Persona», 5, 16 maggio 1960.

56 FB, lettera di Raboni del 28 aprile 1960.

compito inesauribile, un compito infinito: «La verità è l'uomo in cammino, e il cammino impone all'uomo sempre nuovi problemi».⁵⁷

Sappiamo dal carteggio che Raboni teneva molto a inserire nelle *Segnalazioni* un riferimento a questo contributo: l'intervento di Betocchi gli era parso «sostenuto da un'energia e da un equilibrio straordinariamente illuminanti» e, per questo, utile a rimettere a fuoco alcuni punti fermi, a offrire una via d'uscita da molti dubbi e interrogativi.

Le parole di Betocchi (come «una spada che taglia una montagna di nodi») ristabilivano salutari certezze, aiutavano a non smarrirsi in un panorama di sperimentazioni e dibattiti pericolosamente incline alla confusione, e soprattutto rimettevano chiaramente al centro della scrittura poetica l'idea di *verità*. Si legge ancora nella recensione di Raboni:

Soprattutto la parte iniziale del discorso, che sottolinea in modo così suggestivo come la funzione del linguaggio non sia che un momento, un passaggio di una funzione più vasta, e come tale vada svolta e interpretata, può aiutarci [...] a chiarire molti equivoci e a correggere molte posizioni in un clima letterario nel quale una nuova, sia pur diversa, assolutizzazione di quel momento strumentale e, come conseguenza, la feticizzazione del linguaggio, l'annullamento – o perlomeno la messa in crisi – della sua tensione verso un *telos*, della sua carica d'intenzionalità, rappresentano pericoli abbastanza diffusi e abbastanza vicini.⁵⁸

È superfluo rilevare come i rischi di «assolutizzazione» e «feticizzazione» del linguaggio, di perdita della «direzione» e dell'intenzionalità, qui condannati con tanta decisione, appena qualche mese dopo sarebbero apparsi a Raboni incarnati in modo esemplare dalle pagine dei *Novissimi*. Il tono entusiasta della recensione a Betocchi gli costa invero una reprimenda sul primo numero di «Rendiconti», in cui – in una rassegna su *Fenomenologia e scienza* in cui sono stigmatizzati i rischi di una involuzione oscura e poco scientifica della fenomenologia in Italia – le posizioni del poeta fiorentino e del suo recensore vengono bollate come antiquate e pericolosamente regressive.⁵⁹ Raboni, tuttavia, non fa che ritrovare nei paragrafi di Betocchi molte delle idee che lo stanno guidando. Nonostante la profonda differenza di temperamento e la distanza anagrafica che lo separa dal poeta di *Realtà vince il sogno*, egli si sente più vicino a lui che non ai nuovi sperimentatori. La sua idea di poesia (ma anche di letteratura *tout court*) resta alta, classica, tradizionale: la poesia è testimonianza dell'esistenza e al tempo stesso indagine

⁵⁷ *Segnalazioni*, «Aut Aut», 58, luglio 1960, p. 263. Meno interesse aveva ovviamente, per Raboni, la seconda parte dello scritto, occupata da vari interrogativi sulla posizione del toscano «dentro il problema più ampio, ed attuale, di una lingua comune, di una lingua capace di servire a quella ricerca della verità» (*ibidem*).

⁵⁸ *Ibidem*.

conoscitiva su di essa («si fa poesia come se ci fosse in corso un'ingiustizia da riparare», aveva scritto Betocchi). È una forma di comunicazione percorsa da una insopprimibile tensione etica, in cui il linguaggio è uno strumento, ed espressione e figure trovano il loro centro e la loro misura in un ideale, forse fragile ma nitido e concreto, di *verità*.

III.3 «L'eterna storia del consistere umano»

Mentre il libro consegnato a Scheiwiller tarda ancora a uscire, nel novembre del '61 l'amico e datore di lavoro Arrigo Lampugnani Nigri propone a Raboni di stampare come stenna di Natale, in edizione limitata, un gruppo delle sue poesie più recenti.⁶⁰ Tra queste ci sono testi completamente nuovi e altri che riprendono, variandole, vecchie poesie. «Il titolo – spiega Raboni a Betocchi – sarà quello, mozartiano, di una delle poesie, *Il catalogo è questo*».⁶¹ In varie missive del novembre '61, Raboni invia a Betocchi molti dei componimenti del futuro *Catalogo* e lo prega di scrivere una pagina introduttiva, una nota, «anche brevissima»,⁶² per accompagnare il volume. Betocchi probabilmente tentenna, perché poco tempo dopo Raboni lo incalza, chiedendogli di poter usare a mo' di introduzione alcuni stralci di sue lettere che gli sono particolarmente care. Il poeta fiorentino approva l'idea a giro di posta, e l'espedito finisce invero per rivelarsi molto felice. Tra le numerose missive ricevute da Betocchi, Raboni ne sceglie infatti due risalenti al marzo del '60, che gli pare possano suggerire

59 *Fenomenologia e scienza* (Husserl, Merleau-Ponty, Paci), «Rendiconti», I, 1, aprile-maggio 1961, pp. 36-38. La scheda non è firmata. Questo il paragrafo dedicato a Raboni: «C'è chi è arrivato a portare come esempio, sia pure in una rapida recensione, [...] Betocchi, il quale scrive: "All'atto dell'ispirazione il problema del linguaggio non si pone: si pone altra cosa, l'oscurissima esigenza della verità", e poi: "Per un poeta la verità è la prima cosa, come una persona da salvare. Non si sa che sia: si ha bisogno di salvarla", in cui appare evidente un salto indietro di almeno dieci anni, in piena angoscia, riscattabile con una oscura fiducia nel "mistero" della poesia». Husserl sarebbe l'«opposto dell'«oscurissima esigenza» di Betocchi in cui si esprime un atteggiamento antiscientifico e francamente irrazionalistico». Così Raboni commenta la nota con Betocchi, il 30 giugno successivo: «ha visto come sono riusciti a fare un solo fascio di lei, di me, di Paci, di Husserl, Merleau-Ponty ecc. ecc. nel primo numero di "Rendiconti"? – C'è da trasecolare e da divertirsi, soprattutto per noi che sappiamo, prima di tutto la scarsa confidenza che il povero recensore G. R. ha (senza vantarsene, beninteso) con la filosofia in generale e con la fenomenologia in particolare; e poi che lo spirito con il quale avevo pensato di proporre all'attenzione dei lettori di "Aut Aut" quella Sua bellissima pagina, non era certo quello di cercare esempi e conforti ("eteronomi", direbbe Anceschi) alla crociata husserliana di Paci. Ma tant'è...» (FB).

60 *Il catalogo è questo. Quindici poesie di Giovanni Raboni*, con una nota di Carlo Betocchi, Milano, Lampugnani Nigri editore, 1961.

61 FB, lettera di Raboni del 14 novembre 1961.

62 *Ibidem*.

una valida chiave di lettura per i testi del *Catalogo*. Come sempre, le parole di Betocchi non appaiono soltanto gli incoraggiamenti affettuosi di un poeta più anziano e affermato a un giovane che cerca ancora la propria strada, ma rappresentano anche una breve e preziosa lettura critica. Siamo in anni cruciali della poesia di Raboni (il primo libro è in preparazione, e lui stesso sente tutta l'ansia di definire una propria voce), e Betocchi tenta di aiutarlo a chiarire le sue ragioni, a isolare la propria ispirazione più autentica, a seguire un percorso coerente al riparo da passi falsi e tentativi sterili.

Nella prima delle due lettere riprodotte come introduzione al *Catalogo*, datata 1 marzo 1960, Betocchi, commentando l'invio di alcuni testi, si rallegrava proprio di una ritrovata ispirazione del giovane amico:

con le poesie che mi spedisti addì 6 Febbraio, sei tornato di nuovo nel filo della tua corrente. [...] Qui, tu badi a far strada, che nel caso tuo è un badare ai fatti tuoi secondo una complessa storia tua e della città, che per ipotesi o in realtà è il mondo del quale tu acquisti conoscenza: la realtà è quella che è, l'ipotesi consiste nel lasciar supporre che le umane lettere non abbiano altro orizzonte, o meglio non possano avere altro orizzonte. Le tue poesie, o meglio i tuoi «ragguagli», danno l'idea di tante piccole spedizioni accuratamente preparate secondo un codice di interessi e una portata visuale che sono la tua stessa natura di persona, giunta al punto della sua perfettibilità: dove tu cadi, lì picchi, e lì subito ti metti a render conto del panorama circolare che ti circonda. Dopo di che qualcuno ti rapisce (senza che questo interessi la storia della tua poesia), ti riporta in alto, e a un certo punto ti lascia ricadere in un altro angolo: sempre della tua provincia, naturalmente, più che città: e il gioco ricomincia, di poesia in poesia. Tu ci ammanisci, in tal modo, un seguito di campioni del tuo paesaggio spirituale, che avendo in comune lo strumento d'osservazione e del tutto fortunosa e imprevedibile la caduta ora in questo ora in quel soggetto, ci danno uno spettacolo quanto mai allettante, e anche divertente.

Forse ancora più interessante è il secondo stralcio, più breve, tratto da una lettera del 31 marzo '61:

... Posta in essere la realtà, a te interessa il sottosuolo della realtà, quello che è diventato personale ma tuttavia, attraverso certe caratteristiche, conserva un senso di universalità. Come ed in che cosa si conserva questo senso di universalità? Nel convenzionale: tu miri a porre in risalto come il convenzionale sia l'eterna storia o la caratteristica eterna del consistere umano. Tu lo fai in modo, tra patetico e ironico, tale che dai tuoi versi risulta qualcosa che è tra l'accusa e la difesa: in un processo di cui sei il presidente.⁶³

Le poesie del 6 febbraio, cui Betocchi fa riferimento nella prima lettera, sono – a quanto risulta dal carteggio – *Il giocatore*, *Pioggia* e *L'insalubrità dell'aria*, appena rivista e abbreviata. Si tratta di tre testi che, in realtà, non entreranno a far parte del *Catalogo*. Raboni considera però queste righe di Betocchi preziose a definire tutto il suo lavoro poetico di questa fase: come sempre, nei commenti e nelle critiche del poeta fiorentino, ritrova sé stesso e le ragioni della sua scrittura. «Io non riuscirò mai a spiegarLe tutto il valore che hanno per me le Sue letture delle mie poesie – gli aveva scritto proprio il 6 febbraio '60

63 Le due lettere sono trascritte anche in OP, pp. 1414-1415.

–: se guardo indietro mi accorgo, e ci credo senza alcuna ombra di dubbio, che quello di buono o almeno di raffigurabile che sono riuscito a fare, l’ho fatto seguendo il Suo modo di vedermi, cercando di incarnare l’immagine di me che Lei volta a volta è stato capace di estrarre (sia approvando che criticando) anche dalle mie prove più incerte» (FB).

Agli occhi di Betocchi, la vera poesia di Raboni, quella più coerente con il suo temperamento, più corrispondente alla sua vocazione di autore, coincide – al pari, si potrebbe dire, della prosa gaddiana (e chissà che Raboni, stendendo i suoi paragrafi su Gadda nell’autunno successivo, non avesse ancora nell’orecchio queste parole) – con una sorta di esplorazione conoscitiva dello spazio del reale, di cui i versi poetici tentano di fornire dei «ragguagli». Lo sguardo dell’io non possiede alcuna trascendenza, nota forse con filo di rammarico il cattolico Betocchi: l’occhio di chi scrive non va oltre la realtà che «è quella che è», quella cioè della città e della provincia lombarda e borghese, di cui le poesie offrono un ritratto vario e ironico, che sembra talvolta guidato da specifici «interessi» dell’io, talvolta da una sorta di capriccio imprevedibile («qualcuno ti rapisce, ti riporta in alto, e a un certo punto ti lascia cadere in un altro angolo»).

La *plaque* del ’61 comprende quindici poesie, che (fatta eccezione per *Gli addii* e *Primitivo*) saranno tutte accolte anche nelle *Case della Vetra: Romanzo, Canzone, Una città, La carriera del bruto, Primitivo, Il catalogo è questo, Altrimenti, Proprio il vuoto, Tovaglia, Dalla mia finestra, Abbastanza posto, Gli addii, E tu cosa, A mio figlio in campagna, Politica estera*. Raboni ha raccontato di aver seguito con grande attenzione la stampa del volumetto:

Dell’impostazione grafica del libro e della sua realizzazione mi occupai personalmente andando diverse volte nello studio-officina di quello straordinario artigiano-artista che era lo stampatore Luigi Maestri. Sceglieammo insieme carta, caratteri e impaginazione e insieme decidemmo che la copertina e il frontespizio dovevano ricordare in qualche modo, con l’andamento accentuatamente verticale delle scritte e l’alternanza di corpi tipografici diversi, una sorta di «catalogo», dando così un’interpretazione o equivalente visivo del titolo.⁶⁴

Se la raccolta scheiwilleriana viene affidata fin dal titolo al nume tutelare di Parini, questo primo – ma, in realtà, secondo – libretto di Raboni si apre *sub specie* manzoniana. La poesia incipitaria mostra un chiaro riferimento a uno dei luoghi più noti dei *Promessi sposi*, la pagina dell’addio ai monti di Lucia:

[...] questi
erano quella sera del lontano
millenovecentosessanta eccetera salendo tre gradini di marmo prima dell’ascensore i pensieri
o pressapoco

64 OP, pp. 1416-1417.

di un certo giovane uomo del quale però per il momento
non ho tempo né voglia di occuparmi.⁶⁵

Ben più pregnante è però, nella terza poesia della *plaquette*, il richiamo alla *Storia della colonna infame*: «non è qui / che buttavano i loro cartocci gli untori?».⁶⁶ Legandosi al filo della più alta tradizione lombarda, Raboni abbraccia un'idea di poesia come testimonianza che, pur marginale e precaria, nasce da un tenace impulso etico. Il libricino, che si apre con la svogliata rinuncia all'istanza narrativa di *Romanzo*, finisce per chiudersi con un aforisma dagli echi evangelici, che, nonostante i persistenti tic dubitativi («e forse no/ o forse altre»), è una chiara affermazione dell'importanza della parola:

Chi parla ha da dire
le cose che dice e forse no
o forse altre. Ma è un fatto che chi tace
lascia che tutto gli succeda e quel ch'è peggio
lascia che quello che hanno fatto a lui lo facciano
a qualcun altro.⁶⁷

Nella poesia di Raboni, Betocchi aveva notato l'interesse per il «sottosuolo» della realtà, la capacità di cogliere nelle minute vicende della cronaca un «senso di universalità». Il legame tra «personale» e «universale», osserva il poeta fiorentino, emerge nei versi di Raboni attraverso l'uso del «convenzionale» (la diceria, il luogo comune, la solita storia letta sul giornale), chiamato, in uno «strano processo» senza condanne né giudizi, a rappresentare «l'eterna storia o la caratteristica eterna del consistere umano».

Dal «sottosuolo della realtà» Raboni preleva, nel *Catalogo*, una carrellata di personaggi apparentemente distanti e repellenti («che schifo, / che schifo solo a guardarlo», recitano due versi della *Carriera del brutto*), ma in realtà più prossimi di quanto il perbenismo borghese non voglia credere, anzi talvolta legati all'anonimo tu, cui le poesie sono spesso indirizzate, da un medesimo destino («uno che muore soltanto per cavarti d'impaccio, / altrimenti non sapresti come fare»)⁶⁸. Sono gli eredi degli untori manzoniani: le prostitute, protagoniste della poesia eponima; la donna che prende la parola in *Canzone*; il «brutto» della *Carriera del brutto*; gli «invertiti, esibizionisti, masturbatori» di *Abbastanza posto*. Molti dei testi della *plaquette* sembrano tentativi di

65 *Romanzo*, CQ. In questo paragrafo, indicherò con la sigla CQ le poesie citate direttamente dalla *plaquette*, poiché in CV non compaiono o compaiono in versione diversa; segnalerò invece con la sigla CV le poesie della *plaquette* che si leggono senza varianti nella raccolta del '66.

66 *Una città*, CQ.

67 *Politica estera*, CV.

68 *Altrimenti*, CV.

smascheramento dei falsi pudori e del perbenismo borghese. L'io poetico si rivolge spesso a un generico tu, talvolta come a una sorta di finto ingenuo borghese da *épater* («ma ci pensi»; «E poi, se vai in giro a piedi finisci / col conoscerle tutte»; «Prova a pensare»; «E tu invece [...] cosa credi che sia»), talvolta come al complice di uno stesso atteggiamento di rassegnata viltà:

Ma siamo sicuri che sia questo
lo scandalo? Passa il tempo, ci sentiamo
più sapienti ogni giorno: però
siamo sempre la gente che tira su il sopracciglio
o si gratta la punta del naso, continuiamo
a pensare che dei tipi così, invertiti,
esibizionisti, masturbatori siano,
rispetto a noi, qualcuno – a non capire
che c'è abbastanza posto per ciascuno di loro
in ciascuno di noi.⁶⁹

Alle accuse taciute, ai pregiudizi del parlare e del comportamento comune, il soggetto tenta debolmente di contrapporre interrogativi e osservazioni destabilizzanti, nella consapevolezza che anche il «profumo dei tigli» dei viali copre oscure storie e «pesi» che trascinano a fondo,⁷⁰ e che persino «l'uovo, il pane, il bicchiere / posati sulla mensa» possono mutarsi in «parchi strumenti di tortura».⁷¹ Nell'ultima parte della *plaque*te compaiono figure ancora più lontane: i fantasmi del passato («il ladro di verdura, / il matto, la servante au grand coeur, / il medico»), la cui presenza sembra spesso inafferrabile per il pigro io parlante («Tanto tempo è passato! e io / [...] non / sento di quelle spente dolcezze più / che un rauco, degradato miagolio»).⁷² Di colpo, nei versi di *E tu cosa*, anche la radicale alterità della morte si fa sinistramente prossima: «a un tiro di fucile, / sembrerebbe, dal casello del dazio – chi ci aspetta / bel caldo in una tuta di nailon, col muso / nella marcita?» (CV). Basta poi un guasto tecnologico, un inceppamento della quotidianità a far sentire vicine le voci degli scomparsi, come il poeta spiega al figlio in uno dei testi più riusciti del libretto, *A mio figlio in campagna*, poi incluso nelle *Cose della Vetra*:

Quando va via la luce in campagna
salta fuori tanta gente ch'era sparita
i pezzi del domino coagulano per terra
dal buio della finestra entrano rami
e si dice pazienza, pazienza (bisogna avere

69 *Abbastanza posto*, CQ.

70 *Il catalogo è questo*, CQ.

71 *Tovaglia*, CV.

72 *Gli addii*, CQ.

pazienza con la Edison) e senti colpi
scolorire, farsi croste sulle ferite aspettando
la lumaca, la mamma, il bruco,
il grillo parlante con la candela.

Nelle poesie del *Catalogo*, Raboni usa una lingua media, colloquiale, volutamente smorzata; il compito di sollevare il discorso da una piatta e prosastica banalità è affidato ora a una sottile ironia, ora a un'abile, quanto sommesso, lavorio sulla metrica, su quella musica della lingua quotidiana di cui aveva parlato, in un saggio a lui molto caro, Eliot.⁷³

Per includere nel discorso poetico il negativo del reale, senza confondersi con esso, il poeta adopera vari stratagemmi, tra cui l'uso attento delle spezzature e delle pause attraverso l'*enjambement*, come accade in *Canzone* (CV):

Quando piove, fanno proprio schifo
le finestre che si coprono d'unto, la stufa
che manda fumo negli angoli e in cucina
il sale che si blocca, la cerata
che appiccica... Ma trovarsi bene
o trovarsi male, questa è un'altra cosa.
I bambini che vanno su e giù
per il ballatoio schiantando i rami secchi
col fianco, fanno paura, mi sembrano un po' gnomi
dagli occhi: sembra che stiano per volare
sopra il tetto. Ma io dico che da qui
a voler tornare dov'ero, magra
per la fame, mangiata dai pidocchi,
ci corre.

Dalla superficie in apparenza prosastica della pagina emerge nei primi tre versi la lieve insistenza sull'allitterazione in *f*, mentre nel finale, a muovere il ritmo del discorso, agisce la rima interna tra «occhi» e «pidocchi». La metrica non è regolare, ma il respiro di fondo sembra essere endecasillabico. L'ultimo verso, trisillabo, chiude in modo lapidario il lungo monologo di una non ben precisata voce femminile, di cui forse, come era accaduto con il «giovane uomo» di *Romanzo*, l'autore finge di non aver «tempo né voglia» di occuparsi troppo. Le studiate dichiarazioni di svogliataggine e disinteresse fanno parte dei meccanismi distanzianti ancora ben attivi nel Raboni di questo periodo. Altro tratto tipico dello stile del giovane poeta è l'elenco, qui un catalogo di piccoli incidenti domestici («le finestre... la stufa... il sale... la cerata...»), che preannunciano la metamorfosi inquietante di uno scenario quotidiano (i bambini che giocano si trasformano in «gnomi») finché il quadro non si precisa come rappresentazione allucinata di un soffocante inferno piccolo-borghese. In altri testi del *Catalogo*, come

73 Thomas Stearns Eliot, *La musica della poesia*, in *Sulla poesia e sui poeti*, traduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Garzanti, 1975.

nella poesia di Sereni, sono l'anafora o la semplice ripetizione, talvolta con *variatio*, a segnare un crescere del *pathos*, a sottolineare l'incalzare delle interrogazioni. Così accade nella *Carriera del bruto*, che abbiamo già citata per la sua vicinanza a certi stilemi sereniani: «che groviglio, che buio / quante cose difficili da nominare / per una faccia come la sua e un giorno / come questo!»; «che schifo, / che schifo solo a guardarlo».

La poesia di Raboni, e Betocchi lo comprende con grande sensibilità, pur in sordina e senza alcun clamore retorico, cerca costantemente un legame con la storia. In una città che è, ma al tempo stesso non è, la Milano del *boom* economico, basta un dettaglio («certi muri») a rievocare tutta un'atmosfera di minaccia e di oppressione:

Una città
come questa
non è per viverci, in fondo: piuttosto
si cammina vicino a certi muri,
si passa in certi vicoli (non lontani
dal luogo del supplizio) e parlando
con la voce nel naso
avidì, frettolosi si domanda: non è qui
che buttavano i loro cartocci gli untori?⁷⁴

Già nel '56 un giovanissimo Raboni scriveva a Betocchi che gli pareva naturale cercare la storia «dove forse non c'è, nell'aneddoto, nel fatto di cronaca».⁷⁵ Nel *Catalogo*, dati e notizie non sono più inventati e progettati *ad hoc* come ai tempi della giovanile *Passione secondo San Luca*, ma estratti e captati (per usare un termine ricorrente nel pezzo su Gadda) direttamente dal mondo della realtà e dei commerci umani. Tra le poesie della *plaque*, la già più volte citata *Carriera del bruto* sembra ispirarsi alla lettura di una pagina di cronaca nera o forse soltanto a un racconto di quartiere passato di bocca in bocca e arricchito di dettagli ai limiti del favoloso e del grottesco:

E alla fine, si capisce,
è il gesto che decide: se uno
divora una bambina, o tira il collo
a una vecchia stiratrice (inamidava
i colletti a Mussolini, pensa), non c'è rimedio
né per lui né per loro, non c'è Cristo.

Il riferimento a Mussolini, lasciato cadere come *en passant*, lega i piccoli fatti dei poveri diavoli di Milano alla grande storia delle tragedie e degli errori dell'umanità, nel modo schermato tipico del Raboni degli anni '60. Proprio attraverso la parola comune, la parola impura, carica di associazioni e ambiguità, la *storia* entra nella poesia; ed è così che

74 *Una città*, CQ.

75 FB, lettera di Raboni del 14 febbraio 1956.

il distacco dalla lirica e dal codice ermetico è infine compiuto. La necessità di mantenere saldo il legame con la storia sarà uno dei punti centrali non solo del pezzo di Raboni su Clemente Rebora, pubblicato sul primo numero di «Questo e altro» nell'estate seguente, ma anche del manifesto programmatico della rivista; su entrambi ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

III.4 *Dare forma all'informale*

Nel Raboni critico l'attenzione alla *forma* è un tema cruciale. Fin dai suoi primi scritti, lo stile, le tecniche espressive, la lingua poetica, quando siano davvero innovative e rivoluzionarie (come accade nel caso di Pound o di Joyce), sono considerati non fini a sé stessi ma preziose acquisizioni culturali: strumenti efficaci e riutilizzabili al servizio di varie esperienze e diversi contenuti. Anche il nesso tra chi scrive e la sua specifica lingua, ovvero tra la forma e il significato di una singola esperienza letteraria, è per Raboni qualcosa di essenziale, né il critico può soffermarsi su uno soltanto dei due aspetti e trascurare l'altro, soprattutto quando si tratta della poesia. Nei primi tempi della sua collaborazione ad «Aut Aut» – lo si è già ricordato nel capitolo II –, Raboni aveva rimproverato persino a Paci un'eccessiva attenzione ai significati a scapito del valore della lingua poetica (l'eccesso opposto, si potrebbe dire, rispetto a quanto qualche anno più tardi avrebbe rinfacciato critici di Gadda).⁷⁶ Nel 1959, il giovane poeta aveva seguito con attenzione i dibattiti sulla nozione di realismo innescati dalla traduzione italiana del saggio di György Lukács sul «realismo critico».⁷⁷ Raboni aveva apprezzato molto il contributo di Adorno: si è già ricordata la sua breve recensione al saggio *La conciliazione forzata*, che sarebbe stato poi raccolto in *Note per la letteratura*.⁷⁸ Nello scritto del filosofo tedesco, Raboni aveva trovato indicazioni importanti per mettere in discussione il nesso, a suo parere assai dannoso, tra decadentismo e avanguardia. Ma le pagine di Adorno, che Raboni deve aver letto con grande attenzione, ribadiscono con forza anche la centralità del legame tra la forma e il contenuto dell'arte. Adorno polemizza infatti con Lukács e con la sua stigmatizzazione del formalismo:

76 Cfr. Raboni, *Recenti contributi alla critica ungarettiana*, «Aut Aut», 52, luglio 1959, p. 252.

77 György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1958.

78 *Segnalazioni*, «Aut Aut», 52, luglio 1959, p. 278. L'articolo di Adorno era apparso sulla rivista «Tempo presente», IV, 3, marzo 1959.

nell'arte moderna stile, forma, mezzi di esposizione sarebbero sopravvalutati smisuratamente [...] come se Lukács non dovesse sapere che attraverso questi momenti l'arte in quanto conoscenza si distingue dalla conoscenza scientifica; le opere d'arte che fossero indifferenti nei confronti del loro «come» sopprimerebbero il loro stesso concetto. Quello che a lui appare formalismo significa, attraverso la costruzione degli elementi sotto la legge formale di volta in volta propria, quella «immanenza del senso» che a Lukács sta a cuore [...].⁷⁹

Adorno insiste anche sui meccanismi di funzionamento dell'«arte in quanto conoscenza»⁸⁰ e sul suo compito di disvelamento in un mondo reificato e alienato:

Come immagine l'oggetto viene accolto nel soggetto invece di pietrificarglisi reificatamente contro, obbedendo al comando del mondo alienato. In forza della contraddizione tra quest'oggetto conciliato nell'immagine, cioè spontaneamente accolto nel soggetto, e quello realmente inconciliato all'esterno, l'opera d'arte critica la realtà [...].⁸¹

Difficile escludere che queste idee abbiano agito sulla riflessione di Raboni, impegnato a meditare il suo progetto di *poesia inclusiva*, capace di conservare una funzione conoscitiva e demistificante nei confronti della realtà.

Più o meno nello stesso periodo, sulle pagine del «Menabò», Elio Vittorini riflette sulla lingua letteraria e sulla sua capacità (e il suo dovere) di produrre destabilizzazione, rompendo i nessi più cristallizzati della lingua d'uso:

La parola in sé [...] raramente è «libera» nel parlato. Le varianti pur infinite delle «frasi fatte» formano una casistica minuziosa che non è proprio immobile ma che muta con lentezza estrema [...]. Ma noi siamo piuttosto i posseduti che i possessori di un linguaggio se non raggiungiamo la possibilità di unire «liberamente» una parola a non importa quali parole e insomma di «inventare» a nostra scelta i rapporti tra le parole, pur realizzando, si capisce, il fatto della comunicazione (e dei suoi fini). [...] E non è magari a partire appunto da tale possibilità (e non da un registro lessicale diverso) se possiamo cominciare a distinguere (rovesciando per forza tutti termini) tra «linguaggio letterario» e linguaggio vivo, tra dialetti, gerghi o «parlato» d'ambiente da una parte e «lingua» (nazionale e di «tutti») da un'altra parte?⁸²

Il «lavoro linguistico degli scrittori», spiega ancora il direttore del «Menabò», consiste proprio nella «“liberazione” degli elementi dialettali, gergali (e di “parlato” in genere) dalla schiavitù delle “frasi fatte” e della “letterarietà” orale o scritta», ed è un lavoro tanto più fecondo «quando è più e *meglio* “plurilinguista”, e insomma più e meglio carico dei portati di diverse fonti».⁸³ Lo scrittore, avverte Vittorini, non deve però dimenticare che le parole esprimono solo «il quindici, il venti, il trenta, il quaranta o al massimo il

79 Theodor Wiesengrund Adorno, *Conciliazione forzata. A proposito del* Significato attuale del realismo critico di György Lukács, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 240.

80 Ivi, p. 251: «L'arte non conosce la realtà perché la riproduce fotograficamente o “prospetticamente”, bensì perché in virtù della sua costituzione autonoma enuncia ciò che viene celato dalla configurazione empirica della realtà».

81 Ivi, p. 248.

82 Elio Vittorini, *Parlato e metafora*, «Il Menabò», 1, 1959, pp. 125-126.

83 Ivi, p. 126.

cinquanta per cento» di quello che la gente dice nel parlato, poiché il resto rimane affidato alla mimica, ai gesti, agli sguardi, al tono e al ritmo della voce. Anche questi elementi, suggerisce Vittorini, devono essere colti e tradotti in parola. «Ma – conclude – tradurre in parola ciò che non è parola significa *fare metafora*».⁸⁴ Per essere rappresentato in tutta la sua realtà, il parlato richiede, di «passare attraverso il carburatore che porta al linguaggio metaforico», poiché «solo la metafora può “precisare” l’informe e l’approssimato». La *metafora* assume così un compito e un valore di «precisazione».⁸⁵ Queste brevi citazioni da Vittorini e da Adorno sono soltanto un piccolo esempio delle letture e dei dibattiti che Raboni seguiva negli anni della sua collaborazione alla rivista di Paci. Di «Aut Aut» era diventato ben presto anche segretario di redazione e, oltre che dei propri articoli e recensioni, si occupava in generale di tutta la confezione di ogni numero. Di necessità egli teneva d’occhio tutte le pubblicazioni letterarie italiane, con cui fervevano scambi di opinioni, e talvolta nascevano polemiche ma anche collaborazioni. Raboni firmava gran parte delle *Segnalazioni* e delle *Recensioni*, e spesso è proprio grazie ai numerosi trafiletti siglati «g.r.» (così accade, per esempio, nel caso dell’articolo di Adorno) che possiamo ricostruire le sue letture e interessi, intrecciandoli con le preziose notizie provenienti dagli epistolari. In altri casi (e questo vale sicuramente per il pezzo di Vittorini, che per il giovane poeta era stato un modello importantissimo) sono la fedeltà e l’ammirazione per alcune firme a renderci certi che alcuni contributi, alcuni corsivi non possano essergli sfuggiti.⁸⁶

Come Vittorini, anche se in modo abbastanza diverso, all’inizio degli anni ’60 Raboni riflette sulla metafora. Comincia, cioè, a leggere la storia della poesia italiana del dopoguerra come un passaggio da una lirica totalmente metaforica – quella degli anni ’30 – a una scrittura che, sull’esempio della poesia americana, diviene, invece, sempre più figurativa. Si tratta di un punto piuttosto importante nella sua riflessione critica, documentato da vari contributi su cui sarà utile soffermarsi un poco. Alla fine del ’60, la rivista «Nuova presenza» gli commissiona un pezzo sulla poesia americana. Raboni lo scrive un po’ in fretta, riprendendo alcune idee già espresse in articoli precedenti: la

84 Ivi, p. 127.

85 *Ibidem*.

86 Nel 1966, alla morte dello scrittore, Raboni ricorderà «il fascino della sua figura», «l’ammirazione addirittura pazzesca» per *Conversazione in Sicilia* e il «Politecnico», e arriverà a scrivere: «forse nessun altro scrittore italiano di questo secolo ha avuto come Vittorini [...] una vocazione così salda e vertiginosa al controllo, alla saggezza, alla dignità di un classico» (Giovanni Raboni, *Vittorini le inquietudini il mito*, «Aut Aut», 92, marzo 1966, pp. 67-68).

centralità della scoperta della poesia americana nel secondo dopoguerra; lo spirito di rivolta contro la lirica pura; la lettura limitante di Pound compiuta dai Novissimi.⁸⁷ Si tratta di un contributo un po' occasionale e forse meno chiaro del consueto, che, tuttavia, presenta alcuni interessanti paragrafi dedicati proprio al passaggio dalla poesia dell'immagine alla poesia della figura e dell'oggetto. Così Raboni descrive infatti la lirica degli anni '30:

Nelle sue formulazioni tipiche [...] la poesia italiana degli anni trenta era stata una poesia essenzialmente metaforica, una poesia in cui la funzione metaforica dell'immagine rispetto agli oggetti è prevalente su ogni altra funzione. Prendiamo certe poesie del *Sentimento del tempo*, o quelle dell'*Arvento notturno* di Luzi. In esse gli oggetti non sono mai dati per presenti, per veri: occorre costituirli, evocarli; e la funzione dell'evocare si identifica con il senso e l'esistenza stessa della poesia. L'oggetto non presente da evocare diventa un puro pretesto, sfuma; e l'evocazione diventa, da strumento, oggetto finale, prende per sempre il posto dell'oggetto. Questo meccanismo fonda un vero e proprio «sistema» poetico che, come ogni sistema, esclude ciò che ne è fuori: ecco perché se ci mettiamo all'interno di questo spazio, di questa poesia, nessun'altra poesia ci sembra possibile o meglio, tutte le altre poesie tendono a deformarsi secondo lo stesso schema (ed è proprio – detto in modo un po' semplificante – ciò che accadde ai critici ermetici).⁸⁸

Tutt'altra radice aveva la poesia americana; ed è proprio la sua profonda alterità rispetto all'esperienza ermetica – spiega Raboni – a dare le ragioni del suo successo tra i giovani poeti del dopoguerra.

Com'era già accaduto con la Grande Guerra, l'esperienza e il dramma del secondo conflitto mondiale avevano scatenato una vera e propria crisi del linguaggio letterario e un'urgenza impellente di espressione, racconto e presa sul reale, di fronte alla quale il codice ermetico si era dimostrato sostanzialmente inadeguato. I giovani pativano l'incapacità della lirica pura di «vivere insieme alla vita, vivere i problemi dell'esistenza e della storia»; l'esempio della poesia americana si era rivelato fondamentale:

Ora nel suo paesaggio complessivo, e nelle sue voci più sincere e più alte la poesia americana è una poesia nella quale a prevalere su ogni altra funzione è la funzione «metaforica» degli oggetti rispetto a una determinata situazione o a una serie di situazioni reali. Gli oggetti sono, in essa, dati per reali, e compito del linguaggio è *nominarli*, spostarli con il loro volume, colore, peso ecc. dalla realtà, nella quale si suppongono esistenti, dentro lo spazio del discorso poetico; e disporli e comporli in un ordine che a sua volta individua – agendo come metafora generale – una determinata storia o situazione. Siamo, insomma, in un ambito chiaramente figurativo (che non vuol dire, è ovvio, illustrativo; e che può

87 L'articolo esce con il titolo di *Poesia americana, falsa avanguardia* su «Nuova presenza», IV, 4, inverno 1961, pp. 29-35 (si legge in PAS, alle pp. 247-253). Inviandolo a Betocchi il 30 maggio del '62 Raboni gli spiega che si tratta di «un pezzo un po' improvvisato [...]: fatto la vigilia di Natale, ricordo, con la fretta di finirlo per uscire e andar a comprar regali... E poi mi hanno giocato un brutto tiro mettendogli quel titolo, che non c'entra niente anzi, peggio, fa pensare a tutt'altre intenzioni che le mie...» (FB). In *Poesia degli anni sessanta* il titolo verrà infatti mutato in *Oggetti e metafore*.

88 Raboni, *Poesia americana*, cit., p. 31.

giungere in tensione, sino ai limiti dell'informale o del puro gesto: mai alla pura astrazione).⁸⁹

Una poesia che nomina e si fa «figura» della storia si oppone dunque alla poesia che evoca; la funzione metaforica, prima affidata a immagini costruite *ad hoc*, viene ora assunta direttamente dagli oggetti. Per gli ermetici, spiega Raboni, è l'«immagine» a farsi metafora dell'«oggetto», che è assente e talvolta ridotto a un puro pretesto che finisce per sfumare e dissolversi, fino ad arrivare all'astrazione; per i poeti americani, invece, l'oggetto – un oggetto reale, non evocato ma nominato in tutto il suo peso di realtà – diviene metafora di una situazione anch'essa reale (senza citarla esplicitamente Raboni sembra riformulare la teoria del correlativo oggettivo di Eliot).

Nel dopoguerra, nota ancora Raboni, l'entusiasmo per la poesia d'oltreoceano aveva prodotto un fiorire di pubblicazioni e traduzioni, spesso condotte frettolosamente e senza grande consapevolezza critica; il contatto tra le due culture poetiche era avvenuto confusamente, in modo superficiale. Nel lungo periodo, tuttavia, questa «brutale e apparentemente insensata operazione di innesto» aveva prodotto trasformazioni preziose:

Le rotture e gli allargamenti del respiro metrico, le ricche e feconde corruzioni reciproche tra discorso «alto» e discorso «basso», la vitale dialettica, insomma, tra prosa e poesia, che riscontriamo nel discorso di alcuni tra i più interessanti poeti delle nuove generazioni e anche (penso, p. es., alle ultime poesie di Sereni) nella produzione più recente di poeti di tutt'altra origine, forse non si sarebbero verificate con la stessa puntualità ed efficacia se non fossero state precedute da quel momento di rottura, di squilibrio.⁹⁰

Si pone infine un problema, che non è quello di «cancellare le brutture» per poi tornare semplicemente alla tradizione e all'equilibrio musicale precedenti, ma di trovare una nuova forma, un nuovo stile, così come era accaduto in musica nel passaggio da tonalità ad atonalità:

Si trattava [...] di dare una forma a ciò che ancora non ne aveva, di far vivere dall'interno delle figure ancora inerti: di dare un ritmo al non-ritmo o, se si vuole, una misura autentica a una crescente «atonalità» della poesia, a una musica che riuscisse tale senza occultare e ricoprire gli oggetti concreti e le strutture logiche del discorso.⁹¹

Il progetto di «dare forma» all'informale accompagna Raboni almeno per tutti gli anni '60.⁹² Si tratta di un compito che gli appare urgente e inderogabile, soprattutto alla luce

89 Ivi, p. 32.

90 Ivi, p. 33.

91 *Ibidem*.

92 Di un «lavoro di formalizzazione dell'informale» parla Raboni stesso in un'intervista a Guido Mazzoni (*Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997).

degli enormi cambiamenti storici e sociali che il mondo sta attraversando. Scrive Fabio Magro:

Per un certo periodo, diciamo all'incirca tra il 1960 e il 1980, l'impegno dei confronti di una poesia *inclusiva* ha coinciso con quella ricerca di «formalizzazione dell'informale» che consiste, molto alla grossa, nell'accogliere dentro lo spazio poetico, cioè nell'organizzare formalmente, realtà e linguaggio (o linguaggi) che fino a quel momento ne erano esclusi. Detto altrimenti, nel rifiutare di fare del linguaggio una realtà autoreferenziale e nel porre invece il reale, anche da un punto di vista linguistico, e di conseguenza stilistico, al centro del discorso poetico. [...] In tutta la prima parte della produzione poetica di Raboni la ricerca di formalizzazione dell'informale si delinea in modo molto chiaro, al punto che le prime tre raccolte poetiche (ma no, non solo) mostrano un eccellente campionario di possibilità di *inclusione* di elementi prosastici [...] entro lo spazio della poesia: dall'inserimento dei brani in prosa (ma anche qui le varietà di registro sono notevoli), ai molteplici espedienti ritmico-sintattici che fanno virare il verso in direzione della prosa, alla rinuncia in sostanza della musica.⁹³

Sappiamo quanto per Raboni contasse la lezione eliotiana sul legame tra poesia e lingua quotidiana. «La musica della poesia – aveva scritto Eliot – deve [...] esistere allo stato latente nella lingua comune del tempo e in quella comunemente parlata nel *luogo d'origine* del poeta [...]; quel linguaggio costituisce [...] il materiale da cui egli deve elaborare la sua poesia».⁹⁴ Secondo il poeta della *Waste land*, occorre ricostruire questa musica proprio lavorando sul rapporto tra le parole («la musica di una parola nasce, per così dire, in un punto d'intersezione: deriva cioè innanzi tutto dal suo rapporto con le parole che immediatamente la precedono e la seguono, e poi, in senso indefinito, dal rapporto con tutto il contesto»), giocando sulla maggiore o minore ricchezza di associazioni che ogni parola possiede («uno dei compiti del poeta consiste proprio nell'inserire al punto giusto le più ricche tra le più povere»)⁹⁵. Negli anni '60, mentre promuove l'apertura totale della poesia al *mare magnum* impoetico e disarmonico del reale, Raboni sembra inseguire un «ritmo», che – come scrive Eliot – non deve ricalcare «esattamente lo stesso linguaggio che il poeta parla e ascolta», ma consentire a chi legge di pensare: «“Ecco come parlerei se potessi esprimermi in poesia”».⁹⁶ La ricerca di questo ritmo, di questo «poetico *parlato*»⁹⁷ è probabilmente una delle chiavi più preziose per comprendere la scrittura poetica di Raboni di questo periodo.⁹⁸

93 Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2008, p. 17.

94 Thomas Stearns Eliot, *La musica della poesia*, cit., p. 29.

95 Ivi, p. 30.

96 *Ibidem*.

97 Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., p. 93 (oppure PAS, p. 226).

In altri articoli di questi mesi Raboni adotta lo stesso schema critico del pezzo di «Nuova presenza» ma anche della recensione ai Novissimi: oppone tra loro poetiche diverse, modi diversi di articolare e sviluppare il discorso della poesia. Nel marzo '62, recensendo un volume di poesie di Yeats curato da Roberto Sanesi, riprende il confronto avviato in *Poesia americana, falsa avanguardia* tra la lirica ermetica e la poesia d'oltreoceano.⁹⁹ Nella sua introduzione al poeta irlandese, Sanesi aveva insistito sulla dialettica tra «esperienza» e «astrazione», discostandosi dalla lettura critica più diffusa riguardo a Yeats che lo inquadrava come poeta essenzialmente «lirico-visionario». Osserva Raboni:

Non è che Sanesi rifiuti la lettura di Yeats [...] in chiave lirico-visionaria, anzi porta ad essa notevoli contributi specifici [...]; tuttavia egli cerca continuamente di integrarla tenendo conto di una serie di altri dati, gli interessi «pubblici» di Yeats, la storia della sua vita politica, insomma evocando, vicino ai testi, quel «qualcosa» che è *altro* rispetto alla sua poesia ma è anche, in qualche modo, compresente e tangente ad essa, e determinante alla fine per la sua concreta configurazione, per la rilevazione del suo spessore espressivo.¹⁰⁰

Le pagine sullo Yeats di Sanesi sono l'ennesima dimostrazione di come, per il Raboni di questo periodo, anche le semplici recensioni e segnalazioni non abbiano nulla di superficiale o fine a sé stesso: ognuna di esse diventa, al contrario, un'occasione per riflettere e approfondire le questioni che più gli stanno a cuore. In questo caso è davvero immediato rilevare come il riferimento all'«*altro* rispetto alla sua poesia» sia tutt'altro che insignificante, visto che proprio in quei mesi Raboni stava lavorando, con Sereni Pampaloni e altri amici milanesi, al progetto della rivista «Questo e altro», che, partito nella primavera del '61, aveva iniziato a concretizzarsi soltanto l'anno successivo. Ciò che, nel marzo 1962, scrive di Sanesi è davvero molto vicino al programma d'intenti della nuova rivista; anche il saggio di Sanesi, dunque, potrebbe forse essere incluso tra le possibili fonti di quel complicato manifesto a più voci che è *Perché «Questo e altro»*¹⁰¹.

98 Ancora Magro, a proposito delle *Case della Vetra* (ma l'osservazione si può utilmente estendere anche ai testi del *Catalogo* e dell'*Insalubrità*), p. 52: «La linea melodica è continuamente riprogrammata, si dà e si nega. È, in sostanza, la modulazione ritmica, l'intonazione, al centro di questa poesia: il singolo verso come la serie composta da due o tre elementi, quanto basta per suggerire, alludere ad un ritmo che poi si smorza, magari proprio alla fine della lirica».

99 Giovanni Raboni, *Omaggio a Yeats: variazioni su «esperienza e astrazione»*, «Aut Aut», 68, marzo 1962.

100 Ivi, p. 172.

101 L'edizione delle *Poesie* di Yeats a cura di Sanesi esce nel 1961 (William Butler Yeats, *Poesie*, traduzione, introduzione e note di Roberto Sanesi, Milano, Lerici, 1961). Di Sanesi, tuttavia, Raboni aveva letto con attenzione anche i contributi in rivista: nella recensione ne segnala, per esempio, uno apparso nel numero 67 di «Aut Aut», *W. B. Yeats uomo pubblico*. Sul manifesto programmatico di «Questo e altro» e sulla complessa questione della sua paternità torneremo nel prossimo capitolo.

Raboni insiste spesso su quanto sia necessario per i poeti non solo saper nominare e accogliere nella propria scrittura oggetti impoetici, ma anche riuscire a imprimere al proprio discorso una tensione, una direzione, una carica di intenzionalità. Da Yeats a Eliot, da Spender a Auden, i poeti inglesi del '900, osserva Raboni, appaiono animati da «un'altissima tensione intellettuale, che si traduce in tentativi di definizione del mondo attraverso la poesia in senso volta a volta metapsichico, filosofico, religioso, politico, ecc.», dallo sforzo cioè di «esprimere con la poesia, e dentro la poesia, una certa profezia organica, sistematica del futuro (e del passato) del mondo».¹⁰² Nella poesia anglosassone, spiegava però Sanesi nella sua introduzione a Yeats, questa tensione concettuale, verso l'astrazione, si manifesta sempre in dialettica con il polo opposto rappresentato dalla poesia e dall'esperienza. Raboni trova questa formula particolarmente interessante, e non esita a tentare di applicarla a ciò che, personalmente, gli preme di più: la situazione della poesia italiana e la polemica antiiermetica sulla responsabilità della poesia.¹⁰³ Rispetto al discorso di Sanesi, propone però di rovesciare i termini «mettendo “poetico” accanto ad “astrazione” e “concettuale” accanto a “esperienza”».¹⁰⁴ Il biasimo verso l'ermetismo, spiega infatti, era nato proprio da un'«accusa di *astrazione*, intesa come rifiuto, annientamento dell'*esperienza* ma anche [...] come evasività ideologica, latitanza *concettuale*» che si manifestava «nell'esaltazione e nell'isolamento della funzione *poetica* della poesia».¹⁰⁵

Se nello schema suggerito da Sanesi per la poesia inglese quella tra *astrazione* e *esperienza* è una dialettica positiva e feconda, nel caso della polemica antiiermetica i termini erano stati contrapposti in maniera assolutamente rigida:

non potendo negare, o negare del tutto, l'esistenza di quella poesia come poesia, la si accusa, in sostanza, di essere *soltanto* poesia, di non essere *anche* qualcos'altro; di non essere anche ideologia, presa di coscienza storica, rilievo esistenziale.¹⁰⁶

102 Raboni, *Omaggio a Yeats*, cit., p. 173.

103 L'opposizione poetico-esperienza vs concettuale-astrazione proposta da Sanesi sembra a Raboni «contenere una carica di interesse e di problematicità davvero notevole», in particolar modo «per chi si senta obbligato, come me, a riportare ogni questione sul terreno delle sue preoccupazioni più vive e costanti; in questo caso, al particolare campo di problemi creato, nella cultura italiana, da una lunga polemica (non ne siamo ancora usciti; soltanto, una battaglia frontale è diventata una guerra di posizione...), quella sulla “responsabilità” della poesia [...]» (*Omaggio a Yeats*, cit., p. 173). Proprio sul tema della «responsabilità» della poesia, nell'estate del '62, Raboni, su invito di Betocchi, comincia a preparare un intervento che uscirà sull'«Approdo letterario» con il titolo *Un nuovo fronte: la poesia* (ce ne occuperemo tra poco).

104 Raboni, *Omaggio a Yeats*, cit., p. 173.

105 Ivi, p. 174.

106 *Ibidem*.

In realtà, tra le due poetiche c'è soltanto una differenza, per così dire, di tecnica. Nella poesia inglese novecentesca, spiega Raboni, «il processo di maturazione dell'immagine dal concreto all'astratto, il passaggio dagli oggetti trovati nella realtà alle intenzioni e al “significato” metafisici o ideologici dell'immagine finale avvengono sempre *durante* la poesia», in modo tale che il significato non annienti l'oggetto, ma anzi resti subordinato al suo permanere «fisico» nell'atto della comunicazione: da qui la presenza costante di un gioco dialettico («una lotta ambigua e necessaria, mai risolta perché irrisolvibile») tra «esperienza» e «astrazione».¹⁰⁷ Alla poesia ermetica, invece, era stato sempre rimproverato di essere «astratta e *quindi* avulsa dall'esperienza», senza accorgersi che anche nell'Ungaretti, nel Luzi, nel Quasimodo cosiddetti ermetici si poneva un'identica tensione tra «esperienza» e «astrazione», con la differenza, rispetto ai poeti inglesi, che «il passaggio dal concreto all'astratto, dai reperti oggettivi all'assenza finale del discorso non avv[eniva] *durante* la poesia ma, in un certo senso, prima di essa», tanto che dell'immagine totale «una sola parte emerge[va] e “appar[iva]” nelle loro poesie». Raboni compie così una complessiva rivalutazione dell'esperienza ermetica:

ostinandosi a lamentare, a rimpiangere l'assenza dalle loro poesie di qualcosa la cui scomparsa ne costituisce insieme [...] la trama e l'essenza, il «contenuto» e l'ideologia, era davvero fatale cadere nel non senso, nella confusione critica e alla fine anche in una grave incomprendione e ingiustizia nei confronti dell'importanza storica dei testi.¹⁰⁸

L'urgenza alla base della polemica anti-ermetica continua ad apparire a Raboni sensata e inevitabile,¹⁰⁹ alla luce delle trasformazioni storiche del dopoguerra. Più che come una negazione, come un rifiuto *in toto* della lirica pura, egli la legge però come un'istanza di trasformazione, un bisogno di maggiore chiarezza, che, anche tra i poeti meno giovani, le coscienze più sensibili (Ungaretti, e poi Luzi, Betocchi, Sereni) avevano immediatamente avvertito. Si tratta di un punto centrale nella riflessione critica di Raboni che la lettura dello Yeats di Sanesi sembra aiutarlo a mettere a fuoco.

107 Ivi, pp. 174-175.

108 Ivi, pp. 175-176.

109 Ivi, p. 176: «Quanto alla richiesta legittima (legittima nel senso di opportuna e attuale di fronte al dischiudersi di una diversa realtà generale) che abbiamo supposto come occultata sotto la superficie dell'“impossibile” processo all'ermetismo, essa era – probabilmente – quella di una nuova poesia i cui termini costitutivi svolgessero il loro rapporto interamente allo scoperto; di un'immagine della poesia interamente o più largamente emersa...».

Il dibattito su industria e letteratura è *il* problema per eccellenza per la poesia e la narrativa dei primi anni '60. La questione è complessa e urgente: la affrontano tutte le riviste letterarie più importanti, e in primo luogo il battagliero «Menabò» di Vittorini, che Raboni tiene d'occhio con grande attenzione. Non si tratta – si osserva da più parti – solo dell'aprirsi di nuovi paesaggi (la fabbrica, per esempio), ma di una trasformazione totale della realtà, da cui ogni oggetto è investito e dalla quale la letteratura stessa non può che uscire mutata. Il quarto «Menabò», datato 1961, è aperto dal poemetto *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni, immediatamente seguito da un corsivo di Vittorini intitolato *Industria e letteratura*. L'industria, avverte Vittorini, non è «un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa» ma «un nuovo grado, un nuovo livello d'insieme della realtà umana».¹¹⁰ Le «cose nuove», nelle quali l'uomo si trova immerso, dovrebbero condurre a un rinnovamento della sua stessa immaginazione, ma, pur essendo giunta a conoscere da vicino questa «novità», la letteratura non se ne lascia toccare nel profondo. È un limite che a Vittorini appare evidente soprattutto nella narrativa:

chiunque raccont[a] di fabbriche e aziende lo [fa] sempre entro dei limiti letterariamente «preindustriali». [...] Oggetti e gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine «naturale» con significati desunti dagli oggetti e gesti «naturali» che li rendono ausiliari di questi senza renderli anche capaci di sostituirsi a questi... [...] Lo scrittore è di fabbriche e aziende che racconta ma non ha interesse agli oggetti nuovi e gesti nuovi che costituiscono la nuova realtà attraverso gli sviluppi ultimi delle fabbriche e aziende. [...] E certo è innegabile che la letteratura, in confronto alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi e in ogni nostro rapporto con essa, risulta nel suo complesso storicamente più arretrata non solo della sociologia neomarxista e di alcune tecnologie [...] ma anche di attività artistiche come la pittura o la musica [...].¹¹¹

Il parere del direttore del «Menabò» è che la letteratura, e specialmente la narrativa, non riesca ancora a dominare il mondo rinnovato, a far valere quella che altrove egli aveva chiamato la forza di «precisazione» della metafora:¹¹²

Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello «naturale», è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il «naturale». Esso ha ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne dei vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci.

110 Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961, p. 14.

111 Ivi, pp. 15-16.

112 Elio Vittorini, *Parlato e metafora*, cit., p. 127.

Ora una letteratura che fosse pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale, conterrebbe tra l'altro l'istanza di questo passaggio ulteriore, e non ideologicamente, ma nelle cose per il fatto stesso che la rappresentazione comporta sempre [...] un minimo di progettazione, quale ad esempio il progetto di libertà ogni volta nuovo che ogni immagine non approssimativa né astratta di servitù ha sempre incluso nelle sue linee, ecc. ecc.¹¹³

La poesia (e qui Vittorini fa esplicito riferimento alla *Visita in fabbrica* di Sereni) può assumere una funzione di traino, perché si dimostra più naturalmente inclusiva:

la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga (se non equivalente) a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di includere un progetto di possesso in qualunque cosa nomini nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di «non possedere».¹¹⁴

Il poemetto sereniano, pubblicato sul «Menabò» in una versione piuttosto diversa da quella definitiva, «giunge [...] – scrive Vittorini – al limite più alto della possibilità di pronunciarsi elegiacamente su un mondo imposseduto».¹¹⁵ In campo narrativo, Vittorini apprezza i risultati dell'*école du regard* per il «nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio», anche se – per motivi molto simili a quelli che avevano spinto Raboni a diffidare dei Novissimi – respinge l'«atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo». Il vero problema è, a suo parere, quello di scrivere «a livello industriale», cosa che non dipende – se non in minima parte – dalla conoscenza diretta del mondo del lavoro.¹¹⁶

La lettura del quarto «Menabò» è molto importante per Raboni, che ne scrive su «Aut Aut» nel gennaio del '62, soffermandosi, naturalmente, soprattutto sulla *Visita in fabbrica* e sullo scritto del direttore.¹¹⁷ Rispetto a Vittorini, egli insiste con più acutezza sul lato negativo e problematico del mondo dell'industria: per lui, come per Sereni, gli «oggetti del “mondo nuovo”» sono «le dimensioni psicologiche dell'ambiente industriale, i problemi di vita e di convivenza in esso, le debolezze e i rancori degli intellettuali che si sentono presi in trappola dal neocapitalismo».¹¹⁸ Si è già osservato

113 Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., pp. 17-18.

114 Ivi, p. 18.

115 Ivi, p. 13.

116 Ivi, pp. 19-20: «L'esperienza di fabbrica potrebbe aiutare a scrivere oggi più di quanto l'esperienza della coltivazione del suolo (e della caccia, della pesca, della pastorizia, ecc.) abbia aiutato a scrivere ieri e avventieri? [...] La verità industriale risiede nella catena degli effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore, tratti o no della vita di fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene».

117 Giovanni Raboni, *Il livello industriale*, «Aut Aut», 67, gennaio 1962 (in parte in PAS, pp. 261-263).

118 Ivi, p. 66.

come nella poesia di Raboni, che ne fa esperienza diretta come lavoratore, l'industria trasforma in maniera intima e radicale la percezione del tempo e dello spazio. Da punti di riferimento assoluti, essi diventano semplici strutture di una nuova visione del mondo dominata dalla forza disumana e incontrollata dell'economia, e l'intero spazio del reale appare in balia di meccanismi oscuri, di cui si cerca vigliaccamente di non conoscere troppo a fondo i segreti. Quanto alla posizione che l'io poetico deve tentare di conquistarsi all'interno di questa nuova situazione, Raboni finisce per prendere le distanze non soltanto dai Novissimi ma anche da Vittorini. Per Sanguineti e compagni, i contenuti nuovi potevano trovare spazio in poesia solo «disintegrandosi in una nuova radicale avanguardia, e testimoniando – forse denunciando – proprio attraverso un'esperienza frantumata, disintegrata, quasi impossibile la crisi totale della realtà».¹¹⁹ posizione difficile da accettare per chi, come Raboni, crede nell'intimo valore poesia e ne teme lo sprofondamento nel caos. La strada suggerita da Vittorini gli appare certamente più costruttiva, ma ugualmente pericolosa e troppo vaga: il direttore del «Menabò» incitava infatti gli scrittori a raggiungere, «in [un] qualche modo più positivo ma ancora misterioso», il *livello industriale* «lasciandosi alle spalle tutti gli atteggiamenti legati a una realtà pre-industriale e perciò arcaica, ineffettiva: naturalismo, psicologismo, un umanesimo invecchiato, e così via».¹²⁰

Come sempre, Raboni individua una via d'uscita, un'opzione convincente grazie a un esempio, attraverso la «poesia che si fa». L'esperienza chiave gli appare infatti proprio quella di Sereni, che, rispetto ai Novissimi e allo stesso Vittorini, imbecca una strada profondamente diversa:

in Sereni, mi sembra che assistiamo a qualcosa che non ci coincide né con l'una né con l'altra delle due ipotesi. Siamo, cioè, di fronte a una poesia che ha lentamente inglobata, senza «pregiudicarla», la nuova realtà; che ne ha, starei per dire, inghiottito vivi i nuovi oggetti, i nuovi problemi: e tutto questo restando, in largo senso, la poesia che era, o meglio crescendo e maturandosi con coerenza, secondo una propria cellula di origine.¹²¹

Sappiamo quanto per Raboni critico (ma anche poeta) conti l'attributo della coerenza, della fedeltà di uno scrittore a sé stesso, a un suo nucleo primigenio di ispirazione, costituito talvolta da una dialettica tra forze contrapposte, come il reale e il sovranaturale in Luzi, talvolta da una speciale attitudine nel guardare il mondo, come nel caso di Betocchi e del suo realismo metafisico. È a partire da questo nucleo che,

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*.

121 Ivi, p. 66.

spiega più volte Raboni, ogni poeta costruisce la sua storia, compie la sua «maturazione», termine che egli sembra preferire a quelli di «svolta» o «mutamento», poiché, nei poeti che lo convincono più profondamente, la necessità dell'apertura agli stimoli esterni, all'altro, gli pare sempre accompagnata da un intimo radicamento alle ragioni più intime e personali della propria scrittura. Nel caso di Sereni, scrive Raboni, la poesia si è adeguata alla «mutata consistenza della realtà» in modo molto diverso, e «ben più complesso e vitale», rispetto a quello della neoavanguardia:

È successo, infatti, che per riferirsi a una realtà sempre più frantumata, e destituita di senso unitario, la poesia di Sereni ha teso all'acquisto di una misura di discorso sempre più ampia e compatta, e da frammentaria e minuta, e sottilmente elegiaca, che era nei suoi inizi, s'è fatta sempre più densa, organica, eloquente (sino al limite del racconto in versi, sfiorato – soltanto sfiorato – dalla *Visita in fabbrica*). Ancora: a contatto con le strutture «astratte» del mondo industriale e aziendale, con i segni «puri» (bianco su bianco) dei grafici di produzione e del buon gusto graficistico, con i problemi di distruzione dell'immagine dell'uomo impliciti nel processo dell'automazione, e così via, la poesia di Sereni si è evoluta verso un grado sempre più intenso di figuratività, di normale e riconoscibile presenza delle figure umane e degli oggetti nel corpo della pronuncia.¹²²

Alla disumanizzazione indotta dal mondo industriale, la poesia non deve infatti reagire riproducendone o mimandone il linguaggio («le strutture “astratte” [...] i segni “puri”») ma proprio con una nuova e più profonda ricerca di «intenzionalità umana», intensificando cioè la presenza di «figure umane» e di «oggetti».¹²³ Di «figuratività» Raboni aveva già parlato nell'articolo scritto per «Nuova presenza» come della capacità di trasferire nello spazio del discorso poetico gli oggetti «dati per reali» componendoli in un ordine in grado di rappresentare una «metafora generale» di una determinata storia o situazione: una definizione, questa, molto vicina alla tecnica compositiva di Eliot, che – pur non nominato – rimane, anche a quest'altezza cronologica, un fondamentale punto di riferimento.¹²⁴ Proprio a partire da questi anni, «figuratività» diventa una parola-chiave del suo percorso di critico e, inevitabilmente, anche della sua poetica: un valore positivo da rintracciare e difendere. Nel fenomeno dell'«ispessimento figurativo», che rileva in Sereni ma anche in Bertolucci Luzi Caproni Betocchi, Raboni scorge infatti il mezzo per reagire alla «progressiva perdita di senso e [...] disumanizzazione delle tecniche di lavoro e di rapporto».¹²⁵

122 Ivi, pp. 66-67.

123 Ivi, p. 67.

124 Raboni, *Poesia americana*, cit., p. 32.

125 Raboni, *Il livello industriale*, cit., p. 67.

Nel *Livello industriale*, uscito all'inizio del 1962, egli attribuisce alla poesia un valore di «resistenza», se non di vera e propria «anticipazione»; alla poesia affida il compito di trasmettere e conservare i valori umani minacciati dal capitalismo. È utile rileggere le sue parole:

il ritrovamento, da parte della poesia, del figurativo nel non figurativo, del discorso nell'afasia, della comunicazione nella solitudine, se da una parte ha accompagnato e seguito il riaffiorare di certi valori (come lo scongelamento della realtà politica e civile, operato dalla guerra di liberazione), nei confronti di una nuova serie di problemi e di minacce è in grado di dimostrare un significato addirittura di anticipazione e comunque – nella minore delle ipotesi – di resistenza e di indicazione. Può preludere, cioè, a un ritrovamento dell'intenzione e della carità nella «purezza» della tecnica aziendale o della strategia di partito, a un recupero del sentirsi e del discorrere umani (o, se proprio si vuole, umanistici) all'interno dei vuoti schemi psicologici e di relazione creati dall'industria e al di là della lotta scientifica per la conquista e il controllo del potere.¹²⁶

I rischi di astrattezza di questo discorso – in cui, ammette l'autore stesso, «profezia, impegno e speranza si intrecciano in modo davvero inestricabile» – sono corretti nel solo modo possibile: dalla concretezza degli oggetti e degli esempi. Il compito, che Raboni, come critico, si è assunto, è proprio questo: cercare nella «poesia che si fa» gli esempi della vera poesia *nuova*, portarli alla luce, attirarvi «quanta più attenzione è possibile». Come aveva scritto a Betocchi, l'urgenza che egli avverte in questi anni è quella di rimettere la poesia nella vita, di capire quali rapporti essa possa intrattenere, e intrattenga, con il mondo e la storia in cui l'uomo è immerso; e il solo modo per farlo è leggere, con l'occhio del critico ma anche del poeta, la «poesia che si fa», per valutarne i risultati ma anche saggiare l'efficacia dei suoi strumenti espressivi.

Il finale dello scritto sulla *Visita in fabbrica* è una critica, una *correctio* del discorso di Vittorini, che pure non viene più nominato (ma, forse, non ce n'è nemmeno bisogno, dato che il titolo stesso dell'articolo lo evoca senza possibilità di equivoco). Non spetta all'artista – scrive Raboni – adeguarsi al mutare delle strutture economiche, poiché rischierebbe di «fare interessi molto diversi» da quelli che si era proposto. Proprio perché al mondo industriale, «a chi si è costituito, in un modo o nell'altro, al di sopra

126 *Ibidem*. Raboni è ben consapevole di come il problema dell'«umanizzazione» della realtà industriale debba allargarsi a uno spazio ben più ampio di quello della letteratura, e di come vada a toccare questioni nodali del dibattito sul capitalismo. È forse proprio per ribadire questa sua consapevolezza, e troncata sul nascere qualsiasi accusa di eccessiva astrattezza intellettuale, che si concede una rara annotazione politica, quasi in un *a parte*, attutito dalle abituali parentesi: «(Quali potranno essere, poi, gli strumenti politici e giuridici attraverso i quali il progetto di abilitare in senso umano lo spazio industriale troverà il suo principio di realizzazione non è, evidentemente, un argomento da discutere in questa sede. Mi sembra lecito, tuttavia, e forse necessario, *supporre* l'esistenza di questi strumenti: darli paradossalmente, per scontati. Per conto mio, se proprio dovessi fare un esempio, indicherei lo strumento più empirico: la partecipazione degli impiegati e degli operai alla gestione delle aziende)» (*Il livello industriale*, cit., p. 67).

degli altri uomini conviene che gli uomini non parlino tra loro e non sappiano la storia», occorre difendere la comunicazione e la storia, che ad altri (a Vittorini) paiono «invecchiate». Con gli ultimi due paragrafi dell'articolo, Raboni si inserisce con decisione e chiarezza nel dibattito sull'industria. Come Vittorini, egli lega in maniera significativa la poesia alla politica, e con fiducia le attribuisce ancora una capacità di azione – di azione positiva – che se non dirompente e rivoluzionaria, si rivela però profonda e preziosa. Così conclude infatti la sua riflessione:

Mi sembra, dunque, che si dovrebbe cercare di non cedere al fascino della «purezza» e della perfezione astratta dell'organizzazione industriale (o della strategia di partito) facendosene, più o meno inconsciamente, dei modelli da contrapporre a nozioni «antiquate» come il senso umanistico della natura, l'importanza della psicologia nella letteratura, e così via; così come, d'altra parte, è necessario resistere alla suggestione della retorica anti-aziendale, che equivale al qualunquismo in politica (e che nella poesia di Sereni è giustamente attribuita al «più buono e più fesso»).

A un certo punto, insomma, bisognerà accorgersi che il problema non è di portare la letteratura al livello dell'industria ma, al contrario, l'industria al livello della letteratura (della vera letteratura): di investire con la letteratura, con la poesia ecc. le forme «vuote», e quindi disponibili, dell'industria (e della tecnica politica) per iniettare in esse delle intenzioni, dei contenuti, un significato umano e «naturale».¹²⁷

III.6 *Visite in fabbrica*

In questi mesi, se non in concomitanza in un periodo certo molto vicino alla stesura dell'articolo sul *Livello industriale*, anche Raboni tenta alcune poesie sul tema dell'industria. Nel giugno 1962 invia a Betocchi un gruppo di testi scritti dopo *Il catalogo è questo*, dunque tra il Natale del '61 e la primavera seguente.¹²⁸ Tra questi, c'è una poesia intitolata *Dal vecchio al nuovo e ritorno* che racconta proprio una «visita in fabbrica». Si può immaginare che Raboni avesse già letto il «Menabò» con il poemetto di Sereni, e che anche la stesura dell'articolo che lo commenta, uscito nel gennaio '62, preceda di poco questi versi. La poesia viene inviata a Betocchi in una versione leggermente diversa rispetto a quella che, quattro anni più tardi, comparirà nelle *Case della Vetra*:

Beh, certo, una buona ripulita... La fabbrica
(corpi bassi e staccati, di mattoni)
è coperta di rampicanti, di muschio

¹²⁷ Ivi, p. 68. Il passo è tagliato in PAS.

¹²⁸ Si tratta di *Dal vecchio al nuovo e ritorno*, *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni*, *Le opere della calce*, *Autocritica* (1962), *Simulato e dissimulato*, *Lezioni di economia politica*, *Segreti di ufficio*, *Città dall'alto*. Solo *Segreti d'ufficio* sarà inclusa in IA; le altre poesie, fatta eccezione per *Autocritica* (1962) che è rimasta inedita, verranno accolte in CV.

o è come se lo fosse. Sabato sera – d'estate
 con in testa un cappello da fattore –
 è capace d'aspettare che gli operai, saranno
 cinque o seicento, passino il cancello: buonanotte,
 buona festa ecc. Sa lui, lui solo
 che guanti usare volta a volta: di velluto,
 di corda, di fildiferro... il ricatto morale,
 la concione nel refettorio, la minaccia
 di licenziamenti o serrata. Qui c'è bisogno
 di una buona ripulita, pensiamo
 varcando anche noi il cancello, col motore
 che sale di giri: piazzare
 due o tre cronometristi in tuta, un ingegnere al posto
 di stivali e frusta e di tante parole
 viscide, mielate... Venezia
 è un'antica repubblica di abati
 e di puttane; persino le macchine, a sentirli,
 sembra che vadano a soffio, a parole... e mai
 un dato sicuro, costi, rese... Sì, presto
 una buona ripulita: con gli operai
 un rapporto finalmente preciso, virile, si sappia
 chi sfrutta e chi è sfruttato, un rapporto preciso
 è comunque il più pulito. E i dati
 in tabelle, velocità, produzione,
 anche loro li devono sapere. Ah sì presto,
 il più presto possibile. Il futuro
 scientifico tinge di rosa il tramonto
 mentre l'autista evita una corsa
 di galline, riprende, innesta l'over drive.¹²⁹

Il testo di Raboni è, al tempo stesso, vicino e diverso rispetto alla *Visita in fabbrica* di Sereni. Il punto di vista, qui, non è quello dell'io poetico sereniano, «straniero al grande moto e da questo agganciato», sorpreso e turbato da un istinto frustrato di identificazione con gli operai («l'ansia di dirsi uguali»).¹³⁰ A parlare è una sorta di doppio o *alter ego*, che sembra ispirarsi all'esperienza autobiografica di Raboni, procuratore legale presso l'azienda Lampugnani Nigri e spesso incaricato di visite e ispezioni alle varie filiali. In una lettera a Betocchi dell'1 marzo 1961, il poeta, appena impiegato presso l'azienda della famiglia dell'amico, racconta così le sue prime ispezioni a due fabbriche, una filatura di cotone a Treviso e una di iuta a Bassano:

In confronto a quelli ai quali ero abituato, mi è parso che in questo campo i problemi industriali (di organizzazione, tempi, costi, manodopera, rapporti con gli operai ecc.) siano molto più vivi e complessi. Le due fabbriche che ho visto impiegano più di 1200 operai. Credo che questo lavoro mi occuperà di più, ma in compenso in modo più stimolante, di quello che ho lasciato. (FB)

Nei versi di *Dal vecchio al nuovo e ritorno* l'impersonale visitatore cui il poeta cede la parola è, con ogni probabilità, un ispettore in visita ad uno stabilimento veneziano che riflette

129 La poesia esce anche in «Nuova presenza», VII, 13, primavera 1964 con il titolo *Dal vecchio al nuovo eccetera*. In CV sarà intitolata semplicemente *Dal vecchio al nuovo*.

130 Sereni, *Una visita in fabbrica*, cit., p. 9.

proprio sui «problemi industriali» cui Raboni accenna a Betocchi. Il discorso del funzionario lascia trapelare un'ingenua attrazione per la purezza, la pulizia, l'ordine del nuovo mondo delle fabbriche che certamente richiama da vicino gli «asettici inferni» sereniani,¹³¹ ma che è anche molto prossima a quella eccessiva fascinazione per il nitore dei segni che Raboni rimproverava anche a Vittorini, reo di simpatie rischiose per il *nouveau roman*.

L'io parlante si fa portavoce di un ansioso ottimismo sindacale, che la distanza, che l'autore stabilisce fra sé e il suo doppio, finisce per far sembrare fragile e illusorio. La poesia, come accade spesso in Raboni, ha un attacco *in medias res*, quasi si ritagliasse un lacerto di un più vasto ribollire di pensieri. L'anonimo ispettore sembra rimuginare dentro di sé una propria riflessione o forse la frase di qualcun altro: «Beh, certo, una buona ripulita...». La parola «ripulita» introduce il tema principale: sulle prime sembra che l'invocata operazione di pulizia debba riferirsi all'edificio fisico della fabbrica «coperta di rampicanti, di muschio»; si accampa invece sulla scena la figura del padrone, sul quale il poeta appunta l'attenzione tramite un'anafora: «lui, lui solo». Di fronte alla gestione autoritaria e viscidamente paternalista di questo personaggio («La potenza, vedi, di che inviti si cerchia, / che lusinghe», aveva scritto Sereni nella sua *Visita*), gli ispettori si augurano l'avvento di un sistema più preciso e chiaro. Di nuovo emerge, nella poesia di Raboni, il tema dell'inafferrabilità del male, della commistione del male con il bene e dello sgomento che deriva dall'incapacità di capire di chi sia la colpa. L'io parlante esprime la fiducia che, stabilendo un'organizzazione più impersonale e meccanizzata della fabbrica, con dati sicuri, costi e rese trasparenti e oggettivi, i ruoli possano diventare finalmente più chiari: «con gli operai / un rapporto finalmente preciso, virile, si sappia / chi sfrutta e chi è sfruttato». L'ironico finale, in cui «il futuro / scientifico tinge di rosa il tramonto»,¹³² getta tuttavia un'ombra di sarcasmo e disinganno, mentre lo stesso titolo sembra contraddire l'idea di progresso.¹³³ Il monologo è composto nella lingua colloquiale e dimessa caratteristica del Raboni di questo periodo. Sono proprio i tratti del parlato – anche se si tratta probabilmente di un parlato interiore – a garantire la

131 Il tema della pulizia, rileva giustamente Zucco, lega inequivocabilmente il testo di Raboni alla *Visita in fabbrica*: si ricordino gli «asettici inferni» ma anche le «vesti leggere, tute linde» del poemetto di Sereni (OP, p. 1455).

132 Anche qui agisce probabilmente l'ipotesto sereniano: «quel rigoglio ruggente dei padroni: / sul secolo giovane, / ingordo di futuro dentro il suono in ascesa / la gugia del loro ardimento» (*Visita in fabbrica*, cit., p. 7).

133 Nella poesia di Raboni, questa situazione si trova anche rovesciata: in *Una volta* (CV) l'io rimpiange appunto la vecchia gestione paternalistica condannata in *Dal vecchio al nuovo*.

coerenza del testo in un crescendo di riprese anaforiche che crea una sorta di *climax*: dalla fiacca osservazione iniziale («Beh, certo, una buona ripulita...», v. 1) attraverso successive conferme («Qui c'è bisogno / di una buona ripulita», vv. 12-13; «Sì, presto / una buona ripulita», vv. 22-23) fino all'ansioso augurio finale («Ah sì presto, il più presto possibile», vv. 28-29).

Nella versione definitiva, più asciutta (scompaiono, tra le altre cose, tutti i riferimenti a Venezia), questa architettura quadripartita risulta meno evidente, poiché l'insistere, da parte della voce dell'io, sul motivo della pulizia viene leggermente variato e sostituito nella seconda e quarta occorrenza da altre confuse battute («Bisogna / rimmetterci le mani», vv. 11-12; «Dunque andiamo / verso la mezza stagione», vv. 23-24), semplici e banali riempitivi che fanno apparire chi parla ancora più imbarazzato e passivo. Gli interventi di correzione toccano soprattutto la seconda parte della poesia, da metà del verso 11 in poi:

[...] «Bisogna
rimmetterci le mani...»
(passando anche noi il cancello, col motore
che va su di giri): piazzare
due o tre cronometristi, un ingegnere al posto
di stivali e frusta e di tante parole
viscide, mielate. Persino
le macchine, se dà retta a loro, sembra che vadano
a soffio, a parole... Sì, presto
una buona ripulita, con gli operai
un rapporto finalmente preciso, virile, si sappia
chi sfrutta e chi è sfruttato, un rapporto preciso
è sempre il più pulito. «Dunque andiamo
verso la mezza stagione» mi sembra di dire, al buio
della corsa – in città per la cena – cercando
di vedere la forma delle case.

Rispetto a Sereni, Raboni coglie la realtà industriale in modo ancora più contraddittorio e straniante, grazie a una focalizzazione tutta interna, a uno sguardo che proviene direttamente dal cuore del mondo industriale. La poesia non restituisce così soltanto l'immagine dell'alienazione umana colta dallo sguardo smarrito e addolorato di un intellettuale di fronte al neocapitalismo, ma anche quella della complicità e della connivenza di chi, suo malgrado o meno, è intrappolato nel meccanismo stesso, e forse ne è persino attratto.

Compagno nei versi di Raboni funzionari, impiegati, ispettori che avvertono un oscuro senso di colpa ma in fin dei colpi lavorano a perpetuare gli «asettici inferni» della *Visita* di Sereni. Una poesia come *Lezioni di economia politica*, appartenente allo stesso

gruppo di *Dal vecchio al nuovo* e poi inclusa nelle *Case della Vetra*, è una sorta di confessione di colpa da parte di un ex studente, un tempo oscuramente affascinato da un professore devoto al più spietato capitalismo:¹³⁴

Cosa vuoi che ti dica. Più tardi
può darsi che la maschera si squagli e tu riesca
a scorgerti con i tuoi occhi i veri,
i santi moti del tuo cuore... tardi
per assecondarli, magari: ma allora,
a diciotto, a diciannove anni e nessuno
che ci dicesse sul muso «stronzi», il nostro modo
di rivoltarci era quello, il conformismo,
la pacatezza, il freddo disgusto
per le intemperanze giovanili; aver schifo della rivoluzione...
Uno come lui, capisci, era per forza il nostro uomo
con i suoi colletti rotondi e duri, la spilla,
le scarpe da vampiro. E tu ricordi,
non ne perdevamo una: issati
sui vecchi banchi (e dalle porte-finestre il giardino
delle Reali Fanciulle o come diavolo
si chiamavano), immobili, cascando
di sonno, d'incertezza e insieme
impalati d'orgoglio, ci sforzavamo
d'essere alla sua altezza, come lui
lucidi e spassionati – di capire
com'è giusto applicare anche ai salari, alle teste
degli operai
la legge della domanda e dell'offerta.

Finora la critica su Raboni non si è soffermata molto sulla componente autobiografica dei suoi testi. Pur filtrato da innumerevoli schermi distanzianti, meccanismi di smorzatura e strategie di straniamento, un profondo sostrato di vissuto e di esperienza costituisce la base di moltissime poesie dell'*Insalubrità* e poi delle *Case della Vetra*. La biografia del poeta, curata da Rodolfo Zucco per il Meridiano, restituisce qualche accenno alla conflittualità con cui Raboni, procuratore legale prima alla San Quirico poi presso Lampugnani Nigri, dovette vivere il suo ruolo, certo più vicino a quello dei padroni che a quello degli operai. Così Zucco ricostruisce infatti la carriera professionale del poeta:

Nell'autunno 1960 lascia la San Quirico e diventa consulente legale dell'industria tessile Lampugnani Nigri, proprietà della famiglia dell'amico Arrigo. Ma il ruolo di dirigente industriale è vissuto con profondo, radicato disagio interiore [...]. È un disagio che diventa vera e propria crisi dopo la tragedia del Vajont.¹³⁵

In un'intervista del '97 Raboni stesso ricorda:

134 Nelle *Case della Vetra* questa poesia precede immediatamente *Dal vecchio al nuovo*, e Zucco ipotizza che la voce parlante sia la stessa in entrambi i testi (OP, p. 1455).

135 OP, p. LXXXIX.

Allora ero veramente giovane; andavo in fabbrica, vedevo gli operai, come amministratore delegato partecipavo ad esempio alle trattative con i sindacati, mentivo per mantenere, per contenere le richieste dei sindacati, dei lavoratori. Questo tipo di finzione non la sopportavo. Ero sempre dalla parte degli operai che mi sembrava chiedessero quello che dovevano chiedere, anche meno di quello che dovevano chiedere. Mi trovavo nella situazione di doverglielo negare, di dover tentare di negarglielo. E questo era proprio un tipo di dissociazione non più tollerabile.¹³⁶

Lo stesso disagio è testimoniato dalle lettere a Betocchi. Il lavoro nell'industria, salutato inizialmente come una benefica immersione nella realtà, e portato avanti con scrupolo ma anche con una certa curiosità, a poco a poco, diventa per Raboni sempre più problematico. Dal carteggio con Betocchi (in contraddizione con la cronologia di Zucco che lo data già al '64), si evince come il congedo definitivo di Raboni dall'industria sia avvenuto soltanto nel corso del '67. Nella primavera del '68 Raboni commenta infatti così la sua scelta:

non m'andava più, non riuscivo più a sostenere la parte del padrone... con tutto che questo padrone era un amico, intelligente, colto e persino sensibile, e mi trattava come meglio non avrebbe potuto. Ma quanto meglio stavo, tanto più dovevo diventare lui, fare la sua parte: e ho dovuto constatare che non era, non poteva essere la mia. Ecco la ragione del mio «colpo di testa» deciso in ottima armonia e amicizia col mio ex-padrone ridiventato, a questo punto, un amico.¹³⁷

Questa sotterranea contraddizione, che esploderà senza scampo negli anni della contestazione politica più acuta, percorre tutte le poesie di tema industriale. Da questa esperienza provengono molti tra i temi ricorrenti del libro che Raboni va costruendo: il motivo della menzogna, quello del senso di colpa per una vischiosa connivenza con il potere oscuro del capitale e del mercato, ma anche la sensazione di trappola, di schiacciamento, cui il poeta, già nel '59 (quando ancora lavorava presso il cugino Volpato) aveva provato a dare voce nei versi finali della *Riunione ristretta* (CV):

[...] Ma davvero, chi è l'ucciso
da vendicare? se poi restiamo soli
a mangiarci con gli occhi: il consigliere
delegato, l'amico, il direttore
delle imposte indirette... noi tre soli
a non sapere, a chiederci chi siamo,
persone separate o una: un coniglio,
un topo che condizionato a certi
riflessi verifica il sistema.

136 Piero Del Giudice, *Giovanni Raboni poeta nella città di Milano*, «Galatea», VI, 11, novembre 1997, pp. 54-59 (traggo la citazione da OP, p. LXXXIX). Ancora nell'intervista a Del Giudice, Raboni racconta a proposito del disastro del Vajont: «È stata una cosa spaventosamente drammatica per me. Per questo avvenimento tragico, e poi per come ho visto svilupparsi la ricostruzione e tutto l'intreccio di corruzione e di imbrogli che una cosa di questo genere comporta. Mi sono sentito incompatibile insomma. Ero diventato sì avvocato, ma insieme uomo dell'industria e del capitale».

137 FB, lettera di Raboni del 3 maggio 1968.

L'uomo è ridotto a mera parte di un ingranaggio, di una funzione nitida e spietata, che è frutto di una ragione completamente estranea a qualsiasi cura dell'umano. Nei versi si moltiplicano gli interrogativi: domande retoriche spesso senza possibile risposta, il cui scopo è tuttavia quello di cercare di lacerare il velo con cui la macchina potente e perfetta del mercato e del capitale sta coprendo il mondo.

Già nel Raboni di questo periodo si nota una certa enfasi sull'azione del vedere come metafora del conoscere: la prima stesura di *Dal vecchio al nuovo* si chiude proprio uno sforzo dello sguardo («cercando / di vedere la forma delle case») che richiama lo sforzo di comprensione compiuto dall'io durante la visita; in *Lezioni di economia politica* il vedere è un'azione tardiva e inutile («Più tardi / può darsi che la maschera si squagli e tu riesca / a scorgerli con i tuoi occhi i veri, / i santi moti del tuo cuore... tardi / per assecondarli, magari»); nella *Riunione ristretta* (CV) assume addirittura sfumature aggressive («se poi restiamo soli / a mangiarci con gli occhi»). L'espedito di affidare la parola a personaggi ingenui, il più delle volte vili e nient'affatto acuti, rende paradossalmente ancora più straniante l'operazione conoscitiva che Raboni tenta sul reale: lo studiato candore diventa lo strumento di una sorta di fenomenologica *epoché* dal basso. Mentre i soggetti parlanti restano incapaci di attingere una vera conoscenza delle cose, come accadeva nella giovanile *Passione secondo San Luca*, proprio attraverso la limitatezza delle loro voci balenano schegge e grumi della bassa e comica «verità umana», capace di rappresentare – come aveva scritto Betocchi – l'«eterna storia» del mondo. Il vero punto di forza della scrittura è proprio la capacità di restituire il parlato interiore attraverso frasi fatte, termini logorati dall'uso, abilmente esposti e intrecciati: «Il padrone / d'oggi, il consiglio d'amministrazione / o il gruppo di maggioranza, è un peccatore / un po' troppo sui generis per me... »¹³⁸; «se poi restiamo soli / a mangiarci con gli occhi».¹³⁹ È anche negli oggetti, nei dettagli che la poesia di Raboni trova i suoi momenti più felici: il «cappello da fattore» del padrone di *Dal vecchio al nuovo*; i «colletti rotondi e duri, la spilla, / le scarpe da vampiro» del professore di *Lezioni di economia politica*. La vera e decisiva *epoché* è, dunque, quella imposta dalla stessa scrittura poetica, che dev'essere in grado di contenere e accogliere il negativo della disumanizzazione, dell'automatismo e della vuota superficialità persino delle parole più trite, degli oggetti e

138 *Una volta*, CV.

139 *La riunione ristretta*, CV.

paesaggi più impoetici e banali, senza mai cedervi, anzi tentando costantemente di accendere in essi un senso, di riattivarne la nascosta carica umana.

III.7 *Materiali di costruzione*

In un mondo ormai reificato e alienato, Raboni attribuisce alla poesia il compito di riportare alla luce ciò che di vero ancora si può cogliere sotto la superficie delle cose; e il mezzo privilegiato per raggiungere questo scopo è proprio il lavoro sulla lingua: la lingua della poesia e quella della vita quotidiana che – come gli aveva insegnato Eliot – sono, e devono restare, vicine e comunicanti. La già citata rubrica *Proponimenti e letture* del numero 69 di «Aut Aut», oltre alla risposta a Boselli e alla recensione a un volume di poesie di Roberto Sanesi, contiene anche un breve scritto in cui Raboni si concede una riflessione un po' estemporanea ma estremamente interessante sulla lingua poetica. Il titolo è *Mostrare la corda*.¹⁴⁰ Raboni si ispira proprio a un sintagma dell'uso comune, una frase fatta:

Leggendola per caso non importa dove [...] sono colpito dallo spessore, dalla pregnanza dell'espressione «mostrare la corda»: e la penso subito – come mi accade sovente – in rapporto alla poesia, a un certo modo di intuire la situazione e le possibilità oggi della poesia...

Mostrare la corda: cioè, lasciar trasparire per consunzione ciò che sta sotto la liscia superficie di un oggetto, ciò che la liscia e decorosa (orrida magari: ma sempre, in quanto tale, decorosa) superficie è destinata a nascondere: l'ordito del tessuto, l'intelaiatura grezza del mobile, il fildiferro che sostiene le membra del manichino: l'anima vile di un oggetto. Per un lampo [...] mi chiedo: non potrebbe essere questo, oggi, un principio di descrizione e insieme di provocazione della poesia: identificarla, voglio dire, con quel modo di pronunciare una parola – *qualsiasi* parola – che arriva a «mostrarne la corda», l'anima meccanica, vile, eppure resistente; la non autenticità e tuttavia la resistenza delle convenzioni linguistiche, e insieme delle convenzioni sociali, psicologiche, culturali che stanno dietro ad esse?¹⁴¹

Questo articolo esce in maggio; all'inizio dell'estate vedrà la luce il primo numero di «Questo e altro». Tra gli intellettuali italiani, si è appena aperto il profondo dibattito sulla letteratura dell'industria cui abbiamo fatto cenno nel paragrafo precedente. Già in occasione dello scritto sui Novissimi, si è visto, Raboni aveva preso una posizione molto netta: la poesia non deve porsi allo stesso livello delle cose, non deve reificarsi, né diventare tutt'uno con il caos e l'insensatezza di cui tuttavia non può evitare di rendere

140 *Mostrare la corda*, in *Proponimenti e letture*, «Aut Aut», 69, maggio 1962.

141 Ivi, p. 268.

conto. Se questo accadesse, ribadisce qui ancora una volta, essa verrebbe a mancare al suo compito di disvelamento, di strumento di libertà e verità:

chi ci mostrerà l'anima nascosta e vile delle cose? da chi sapremo cosa c'è sotto la loro superficie, e come difenderci da essere? Ancora: perché (per alcuni) solo l'economista o il sociologo sono abilitati a indicarci con i loro strumenti, nel loro linguaggio *cosa c'è sotto*, a contestare, a proporre e non anche, con i loro diversi strumenti e – si capisce – ad altri, diversi gradi di coscienza, e d'incidenza sull'agire politico, il poeta e l'artista, condannati invece a mimare confusamente e cocciutamente ciò che confusamente e passivamente vedono?¹⁴²

Con quali parole, con quale materiale il poeta che scrive nell'epoca dell'industria può costruire i suoi testi? Raboni coglie un cambiamento proprio all'interno della retorica poetica:

Siamo agli inizi, forse, di una nuova retorica della parola: la parola vergine, ieri, oggi la parola «oggettiva»; ieri la parola che non prende parte umana perché scavata nell'abisso del silenzio, nel profondo, nel buio dell'anima, senza rapporto con la storia: oggi la parola che non deve prendere parte umana perché umano vuol già dire mistificato... perché si può nominare e conoscere la realtà solo operando dal di fuori, come l'ufficio statistiche e programmazione di una grande industria, come le scienze [...] – o come l'obiettivo di una macchina fotografica. Ma [...] le parole comuni e consumate, convenzionali, mistificate, avviluppate nel groviglio dei loro nessi posticci e insensati e insieme infinitamente attivi, queste parole alle quali nessuno voleva e quasi nessuno vuol più [...] fare credito: che sia invece anche dicendo queste parole, trovando il coraggio di metterle insieme dentro una poesia (dentro *una* poesia!), mostrando – con la corrosione e la correzione, con l'acido rabbioso e incolore della «pronuncia» – la corda loro e la corda delle storie, delle situazioni, dei rapporti che stanno dietro a loro – che sia anche così che dei poeti, degli artisti possono contribuire a inceppare il perfetto funzionamento circolare della «crisi», a strapparne a poco a poco la coda dalla bocca serrata del serpente.¹⁴³

È una prima tappa della riflessione sull'impurità del linguaggio che Raboni proseguirà su «Questo e altro» nel famoso articolo su Clemente Rebora, più o meno contemporaneo a queste pagine. Nel lavorare proprio sulle parole più «consumate» e «mistificate» – su ciò che Betocchi, nella sua nota al *Catalogo*, aveva chiamato il «convenzionale», e che, qualche anno prima, lui stesso indicava vagamente come «scoria» o «grumo di realtà» –, Raboni individua il mezzo per tentare di mettere in salvo il valore della poesia. Anche per questo, forse, egli sente così vicina l'esperienza di Gadda, la cui scrittura esaspera quelli che Raboni chiama i «nessi posticci e insensati e insieme infinitamente attivi» delle parole, e la cui «pronuncia» riesce a far emergere la «corda delle storie, delle situazioni dei rapporti». Tra le parole logore e mistificate, che la poesia deve tentare di ricondurre – in qualche modo – alla loro verità, occupano un posto importante i luoghi comuni, le frasi fatte, che diventano un materiale privilegiato di costruzione per i versi raboniani:¹⁴⁴ è un'idea che costituirà un importante punto di contatto con l'esperienza di un grande

142 Ivi, p. 269.

143 *Ibidem*.

amico e compagno di strada, Bartolo Cattafi,¹⁴⁵ con i cui testi proprio nel '62 Raboni sta cominciando a confrontarsi da vicino.¹⁴⁶

Una nuova occasione di riflettere sul tema della parola gli viene offerta da una recensione a una raccolta di Carlo Villa, *Il privilegio di essere vivi*.¹⁴⁷ Il libricino si era guadagnato un prefatore illustre, Pier Paolo Pasolini, le cui conclusioni stimolano in Raboni una serie di dubbi e interrogativi. Pasolini colloca la poesia di Villa «in un'area di incrocio, di compromesso [...] fra *astratto* e *figurativo*»: figurativi sarebbero i particolari di realtà, astratti il linguaggio, la sintassi e il metro. Secondo Raboni, nel caso di Villa (ma anche, aggiunge, di «altri poeti che ci interessano» come Risi Pagliarani Pignotti) occorre però anche «cercare di capire in che senso si sviluppa il suo, il loro linguaggio: qual è la *direzione* implicita in esso».¹⁴⁸ Non conta tanto riconoscere e quantificare gli elementi figurativi, opponendoli alla tensione verso l'astrazione, ma comprendere se essi rappresentino «dei residui, delle tracce di qualcosa che c'era [...] ma è probabilmente destinato a scomparire» oppure si rivelino «frammenti iniziali di una immagine in formazione che risulterà fondata [...] proprio sullo sviluppo di senso, sulle proiezioni di tali frammenti anche se, nel suo insieme, “nuova” rispetto ad essi e largamente imprevedibile».¹⁴⁹ Occorre stabilire, insomma, se il discorso si muova dal figurativo all'astratto (come accadeva, per esempio, nella poesia ermetica) o viceversa. In Villa, Raboni riconosce un andare verso la figura, verso gli oggetti umani. Come la «baroccaggine» gaddiana, anche la lingua di Villa, il suo metro e la sua sintassi gli

144 Ecco soltanto due esempi tratti da CQ: «Ma in casa dell'impiccato se di corda/ non si deve parlare / di cosa mai parleremo?» (*Romanzo*); «[...] non c'è rimedio / né per lui, né per loro, non c'è Cristo» (*La carriera del bruto*).

145 Scrive, a proposito di Cattafi, Adele Dei: «Il linguaggio è smontato, eroso appunto fino al suo osso, fino a “mostrare la corda”. Non a caso, Giovanni Raboni già nel 1962, in significativa consonanza con il procedimento cattafiano ancor largamente *in fieri*, usava proprio questa formula di uso comune per tentare addirittura una definizione generale della poesia e del suo farsi: singolare e patente dimostrazione, fra l'altro, di come sia stato inevitabile e progressivo l'incontro fra il poeta e uno dei suoi maggiori critici e compagni di strada. Il confronto – la contiguità e la colluttazione – di Cattafi con questa “anima meccanica” del linguaggio è davvero uno dei nodi centrali della sua poesia, uno dei suoi tratti più riconoscibili, fondanti e replicati» (*Proverbi taglienti. Note sul linguaggio poetico di Cattafi*, in *Anniversario per Bartolo Cattafi*, a cura di Adele Dei, Firenze, Tipografia del Comune di Firenze, 2006, pp. 17-28).

146 Al 6 ottobre 1962 è datato infatti un parere di lettura su un dattiloscritto di Cattafi, intitolato *Eredi della Grecia e altri versi*, stilato dal «dettore Giovanni Raboni» per Mondadori (il tramite è, con ogni probabilità, Sereni), di cui ci occuperemo più a fondo nel prossimo capitolo.

147 Raboni, *A proposito di una prefazione e di un poeta*, «Aut Aut», 71, settembre 1962, pp. 436-440 (anche in PAS, pp. 269-273).

148 Ivi, p. 437.

149 *Ibidem*.

sembrano avere la funzione di allargare l'area di incidenza poetica del linguaggio «mediante l'acquisizione ad essa di zone linguistiche violentemente diverse da quella “tipica” della poesia».¹⁵⁰

La poesia di Villa sembra muoversi un po' nella direzione da lui stesso suggerita in *Mostrare la corda*. L'uso dei «luoghi comuni linguistici» – una strategia che secondo Pasolini avrebbe la funzione di distruggere il linguaggio per poi comporre coi suoi frammenti una sorta di *collage* astratto – è invece, per Raboni, la paradossale dimostrazione della «consistenza e [...] reattività *poetiche* di tutto quel materiale basso, informe e periferico». Raboni descrive nei dettagli l'operazione compiuta da Villa:

chiediamoci: l'intenzione di queste spezzature, scivolote di tono, vuoti e slogature di ritmo, volontarie e ironiche sciatte; [...] di questo infilare uno dopo l'altro luoghi comuni linguistici, abbassando al livello del luogo comune, del proverbio, del *non-sense* anche le poche immagini «poetiche» (le nubi rosate): l'intenzione di tutto questo [...] è [...] quella di dimostrare, paradossalmente, la consistenza e la reattività *poetiche* di tutto quel materiale basso, informe e periferico; di acquisire allo spazio infinitamente aperto della poesia un brulicare di interiezioni e cadenze comuni, i per sé inerti e indifferenti codici linguistici «impuri» (dal parlato al giornalistico, dallo sportivo al burocratico e così via), le varie zone gergali allargantisi concentricamente intorno a un unico punto d'imputazione: il personaggio che parla e che a un certo punto, invece di difendersi dai loro fantasmi con l'evocazione di un altro fantasma, di un suo linguaggio «privato» a circolazione chiusa, ha deciso di reagire altrimenti e cioè mettendosi a «parlare in poesia» *proprio mediante quei codici, quei gerghi*, stravolgendone in senso ironico-poetico le amorphe e viscide apparenze?¹⁵¹

Come per Sereni, come per Gadda, anche per Raboni, questa azione di allargamento e inclusione, è, alla fine dei conti, il prodotto della reazione di un soggetto di fronte alla realtà. Fabio Magro, discutendo le formule di transitività e di inclusività applicate alla poesia raboniana,¹⁵² ha chiarito in modo efficace come il baricentro dell'operazione inclusiva propria della poesia resti, sempre e comunque, l'io:

150 Ivi, p. 438.

151 Ivi, p. 439.

152 La categoria di «transitività» è stata proposta, in alternativa e a completamento di quella di «inclusività», da Rodolfo Zucco. Cfr. Zucco, *Introduzione a OP*, pp. XXVI-XXVII: «ad assumere come costitutiva della propria ricerca poetica la categoria operativa ed estetica dell'*inclusività* è [...] Raboni [...]. Ora, a uno sguardo retrospettivo [...], 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'*inclusività*, ma lo libera da quanto vi risuona di contingente (il confronto polemico con le posizioni della neovanguardia) 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». Da questo scritto a quattro mani emerge infatti il concetto di *transitività* come qualità per eccellenza del testo tradotto, ma non solo. «Se la transitività del verbo – spiega Zucco – 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 *in iuxta propria principia*».

Se il concetto di *transitività* privilegia il carattere di mobilità del dato poetico, la refrattarietà a manifestarsi in un luogo privilegiato, la tendenza a non darsi mai del tutto, la possibilità viceversa di nascondersi ovunque e di potersi quindi nutrire di qualsiasi cosa ecc., quello di *inclusività*, di «pronuncia inclusiva», è ancora utile a mio avviso per sottolineare come l'opera di Raboni sia profondamente segnata dall'io, che si sforza di accogliere una molteplicità straordinaria di stimoli, ma riconducendoli a sé, facendoli propri. Il movimento che suggerisce una tale esperienza poetica è dunque duplice, centrifugo, di apertura e movimento, o *transitivo*, ma anche centripeto, di chiusura o raccoglimento, *inclusivo*: non può essere transitivo senza essere anche inclusivo, pena la dispersione e la perdita di centralità dell'io, e non può essere inclusivo senza essere anche transitivo, pena la staticità, la fissità, al limite una sterile autoreferenzialità.¹⁵³

Alla poesia, l'abbiamo ripetuto più volte, Raboni attribuisce il compito di restituire intenzioni umane a un mondo che ne è sempre più privo; e il terreno sul quale quest'opera si compie è, in primo luogo, quello del linguaggio comune, che la scrittura tenta di riattivare e rifunzionalizzare non soltanto, come scriveva Vittorini, spezzando i nessi più logori e abusati, ma anche imprimendo al discorso una direzione, un'intenzione comunicativa, che varia presumibilmente da poeta a poeta, da poesia a poesia. In un momento di trasformazioni profonde e fermenti, in cui si affacciano molte esperienze e molte novità, anche un semplice libretto, come quello di Villa, solleva interrogativi profondi e cruciali:

cosa ci sarebbe [...] di più intensamente *figurativo* di questo confuso impasto di parole umane – balbettamenti, slogan, borbottii – sollevato per pura forza di accostamenti, incastri, ripetizioni, *per pura intenzione*, a un livello di incidenza espressiva, di comunicazione?

Credo che a questo punto, di fronte a questa serie di domande rischiamo di trovarci tutti – Pasolini, io e qualsiasi altro lettore – del tutto inermi [...]. E non c'è forse precisazione o divagazione «teorica» che tenga [...]. Sembra impossibile; eppure può bastare un libretto di poesie [...] a scatenare una ridda di dubbi «importanti» e rischiosi, di ipotesi contrastanti, di domande alle quali bisogna accontentarsi di dare delle risposte smozzicate, di cominciare, soltanto cominciare a rispondere.¹⁵⁴

Ci troviamo, del resto, in un momento in cui discussioni e dibattiti stanno ormai arrivando a mettere pericolosamente in questione l'esistenza stessa della poesia. Nel settembre del '62,¹⁵⁵ Raboni firma un corsivo per «L'Approdo letterario» dedicato al tema della responsabilità della scrittura. Era stato invitato da Betocchi a dire la sua in uno scambio di opinioni aperto da Bonfiglioli su «Rendiconti» e ripreso da Macri sull'«Approdo». Oggetto della discussione era, ancora una volta, la vecchia e annosa polemica contro l'ermetismo. Raboni, che pure se n'era occupato a lungo e in varie sedi,

153 Magro, cit., pp. 20-21.

154 Raboni, *A proposito di una prefazione*, cit., pp. 439-440.

155 Raboni, *Un nuovo fronte: la poesia*, «L'Approdo letterario», n.s., VIII, 19, luglio-settembre 1962 (PAS, pp. 264-268, con il titolo *Il punto dello scandalo*).

riconoscendone il valore storico e la salutare funzione di svolta per l'evolversi della poesia italiana,¹⁵⁶ non esita adesso a bollarla come inutile e datata:

a noi che continuiamo, peccatori impenitenti, a preoccuparci della poesia (non dei suoi «problemi», sia ben chiaro: ma della sua esistenza, anzi di una sua sopravvivenza, diciamo, «funzionale»), o meglio ancora, a preoccuparci del mondo soprattutto attraverso la poesia, che effetto fa questa impensata e vivace ripresa, oggi, di un dibattito che ha avuto origine, e la sua parte più nutrita di cronaca, negli anni dell'immediato dopoguerra? e che prospettive propone, quale spazio può offrire (se ne offre) a eventuali ripensamenti e progetti?

Dico subito che rimettersi a discutere pro o contro il «Novecento» o pro o contro l'ermetismo mi sembra – per quanto riguarda appunto l'esistenza, il modo di essere, oggi, della poesia – fondamentalmente inutile e intempestivo.¹⁵⁷

A suo parere le vere questioni sono ben altre, e ben più cruciali:

Oggi – afferma Raboni – la discussione centrale da fare, il punto dello scandalo non è pro o contro un certo tipo, una certa idea di poesia ma – implicitamente o esplicitamente – pro o contro la poesia stessa; per negare o invece difendere la possibilità stessa di comunicare e testimoniare come uomini attraverso la poesia [...]. La possibilità «umana» della poesia: credo che addirittura questo, nel campo di cui ci occupiamo, sarà il tema delle discussioni dei prossimi anni.¹⁵⁸

Occorre ormai, scrive Raboni, abbandonare le polemiche sterili, e tenersi fermi sulle proprie posizioni, di fronte alle forze che da parti diverse sembrano condurre «verso la logica, “necessaria”, “inevitabile” negazione della poesia»: non solo la «nuova avanguardia» e i teorizzatori del «livello industriale», ma anche un intellettuale come Franco Fortini che, sulle pagine del «Menabò» aveva dato voce alla sua sfiducia nella poesia come «progetto di vita», come «autonomo e sia pure ambiguo strumento di progresso o almeno di resistenza, di contestazione».¹⁵⁹ Con la lucida e amarissima presa di posizione di Fortini, Raboni dovrà inevitabilmente fare i conti.

156 Ivi, p. 115: «L'alzata di scudi contro la cultura ermetica, pur con tutte le tendenziose deformazioni [...], ha svolto, lo sappiamo, negli anni dal '45 al '55 un'insostituibile funzione di rottura e ampliamento del discorso sulla (e nella) poesia. [...] Il senso di profonda insoddisfazione [...] che si manifestò appunto negli anni acuti del dopoguerra, che cosa nascondeva, che cosa portava in sé di autentico e vitale, se non la richiesta di una poesia che anziché pretendere di costituire ex novo il mondo [...] si “rassegnasse” a partire dalla realtà, a utilizzarne delle parti per illuminarne altre e cercasse, insomma, di dar vita a dei sistemi di metafore parziali e di giudizi attraverso i quali esperienza e storia entrassero vivi e interi nella poesia, stessero “in tensione” con la poesia [...], invece di precipitare e dissolversi in essa? Questa era, fra l'altro, anche la lezione dei poeti anglosassoni, degli Eliot, degli Auden, dei Pound, dei Sandburg, dei Lee Masters, nelle cui poesie l'ideologia e la storia e persino la cronaca entrano appunto come nuclei fitti e inquieti e per così dire non masticati, non digeriti, a comporre il tessuto vario e così accattivante, così direttamente eloquente del discorso».

157 Ivi, pp. 114-115.

158 Ivi, p. 116.

159 Raboni fa riferimento all'ultima parte del saggio pubblicato nel 1962 da Fortini sul numero quinto del «Menabò», *Astuti come colombe*, poi raccolto in Idem, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965 (l'ultima ristampa è quella Einaudi del 1989).

Capitolo IV

«La poesia che si fa»

IV.1 Perché «Questo e altro»

All'inizio dell'estate del '62 esce il primo numero di «Questo e altro». Raboni l'aveva già annunciato a Betocchi in varie lettere, in cui lo teneva al corrente di incontri, problemi e rinvii. Della rivista si era cominciato a parlare nella primavera del '61, poco dopo l'uscita del numero doppio di «Aut Aut» dedicato alla poesia contemporanea. In effetti, il fascicolo 61-62 del giornale di Paci aveva portato alla luce una certa comunanza d'intenti tra alcuni poeti, intellettuali e critici: da qui l'idea di una nuova pubblicazione, esclusivamente letteraria, che prendesse le mosse proprio dalle riflessioni sulla poesia avviate su «Aut Aut», mantenendo con quest'ultima rapporti di simpatia e collaborazione. Nell'aprile del '61 Raboni commenta con Betocchi il doppio fascicolo di «Aut Aut», cui aveva lavorato a lungo e con dedizione: nel rileggerlo lo trova «buono e unitario, e direi quasi necessario, dall'inizio fino allo scritto di Sereni (compreso, naturalmente)». ¹ E racconta:

Ora poi c'è, a Milano, un'altra novità, di cui forse avrà sentito qualche cosa: e cioè l'idea di una nuova rivista letteraria – non estranea, direi, ad alcune coincidenze di posizione riscontrate proprio nella prima parte dell'ultimo «Aut Aut» – di cui sarebbero animatori, per la parte milanese, Sereni e Pampaloni, e alla quale anch'io parteciperei sia come *trait d'union* con Paci, sia perché l'amico industriale con il quale lavoro sarebbe interessato alla cosa come eventuale editore: oltre, si capisce, al desiderio e al piacere da parte mia di lavorare con amici dei quali condivido in larga parte idee e aspirazioni. ²

1 Il fascicolo doppio di «Aut Aut» (61-62) esce nel gennaio-marzo 1961. Nella prima parte sono pubblicati una serie di interventi di critica letteraria: Enzo Paci, *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*; Geno Pampaloni, *Fra l'antica e una nuova stagione di poesia*; Gianni Scalia, *La poesia e la critica militante*; Marco Forti, *L'ultima poesia di Saba*; Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*. La sezione *Prospettive e interventi* si apre con la traduzione di Vittorio Sereni della *Musica del deserto* di William Carlos Williams (accompagnata da *Una proposta di lettura* dello stesso Sereni); seguono vari interventi di critici e poeti: *La strada di Atene* di Giorgio Bàrberi Squarotti; *Le riviste di poesia del dopoguerra* di Sergio Pautasso; *Espressione e significato* siglato E.P. [probabilmente Enzo Paci]; *Lo scrittore in versi come tipico umano* di Giovanni Giudici; *Stilemi sperimentali* di Edoardo Sanguineti. Nella sezione *Cronache e recensioni* compaiono infine vari pezzi brevi firmati da Marco Forti, G.R. [Giovanni Raboni], Sergio Pautasso e Franco Floreanini.

2 FB, lettera di Raboni del 23 aprile 1961. L'«amico industriale» è Arrigo Lampugnani Nigri che diventerà effettivamente l'editore di «Questo e altro».

Il progetto editoriale procede per vari mesi tra riunioni e qualche difficoltà organizzativa; e finalmente il 30 maggio '62 Raboni scrive all'amico fiorentino su carta intestata della nuova rivista:

sembra proprio che per la metà di giugno verrà fuori il primo numero, che sarà molto grosso e ricco e – mi sembra – ben riuscito. Lei vedrà. Io ci sono con un pezzetto su Rebora, al quale tengo molto anche se non so quanto sia riuscito. E in uno dei numeri successivi, credo, con una scelta di poesie nuove, che sto rivedendo e ricopiando in questi giorni e che conto di spedirLe prestissimo per avere – al solito – un Suo giudizio, un Suo consiglio. (FB)

Il «pezzetto» cui Raboni fa riferimento è il saggio *Gli spigoli della realtà*, prima testimonianza di una lunga fedeltà critica a Clemente Rebora; le poesie usciranno l'anno successivo accompagnate da una nota dello stesso Betocchi.³

Raboni partecipa alla vita della rivista dal primo all'ultimo numero: oltre alle poesie vi pubblica, a propria firma, cinque interventi di critica e anche una curiosa traduzione da Michel Butor.⁴ Fondamentale è, però, il suo ruolo pratico all'interno del giornale: «io, più che collaborare alla rivista, praticamente la facevo, ero il redattore che la confezionava», racconterà in un'intervista, anni più tardi.⁵ Nel 1991, in un commosso ricordo di Vittorio Sereni,⁶ rievoca così la nascita di «Questo e altro»:

Il titolo [...] era, credo, proprio di Vittorio ed era comunque un titolo straordinariamente sereniano, perché «Questo» voleva indicare la letteratura e «l'altro» voleva indicare tutto ciò che sta intorno alla letteratura – i suoi dintorni più o meno immediati – e da cui la letteratura non può prescindere. Su quel titolo sono fiorite battute e variazioni, più o meno scherzose, ricordo Bo che diceva «Questo, solo questo» e non è difficile capire cosa intendesse dire, cioè che per lui la letteratura era tutto, continuava a essere tutto. Fortini fece invece un epigramma che suonava pressappoco così: «Questo e altro per voi, questo è altro per me», e anche qui non è difficile capire il senso dell'intenzione e della polemica, la diversità suggerita. A me il binomio posto dal titolo, la non alternativa e la non esclusione che esso implicava continuano a sembrare decisivi: per Sereni, per noi la letteratura era – è – un grande valore che non si esaurisce in se stesso, che non esclude l'importanza dell'«altro», della realtà, di tutto ciò che la realtà contiene e propone; e il tentativo di mantenere intero il binomio e viva la tensione fra i due termini del binomio è stato centrale per Sereni sia come poeta che come uomo di cultura e centrale per molti di noi nel fare poetico come nell'operare letterario e oserei dire civile.⁷

3 *Cinque poesie*, «Questo e altro», II, 4, 1963. Le poesie sono *Simulato e dissimulato*, *Città dall'alto*, *Lezioni di economia politica*, *Il cotto e il vivo*, *Compleanno*, seguite dall'intervento di Carlo Betocchi, *Il più milanese*.

4 Michel Butor, *Il libro come oggetto*, introduzione (siglata «g. r.») e traduzione di Giovanni Raboni, «Questo e altro», II, 3, marzo 1963. Oltre a quello su Rebora, gli interventi di critica riguardano la poesia di Lorenzo Calogero («Questo e altro», 2, 1962), il dibattito sulla «poesia tecnologica» (3, 1963), una raccolta di saggi di Sergio Solmi (4, 1963) e un romanzo di Rafael Sánchez Ferlosio (6-7, 1964).

5 OP, p. XCIII.

6 *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 41-49.

7 Ivi, pp. 42-43. Una copia del noto epigramma di Fortini è conservata anche nell'Archivio privato di Raboni, in un dattiloscritto con dedica datato 25 aprile 1987: «La differenza è minima? Se vuoi./ Ma differenza è. / «Questo e altro», per voi. / «Questo è altro», per me».

Come molti poeti della sua generazione, Raboni aveva sempre avvertito con dolore la scissione tra la letteratura e l'«altro» da essa, particolarmente acuta nella cultura italiana; la necessità di ricucire lo strappo, di colmare lo scarto tra la poesia e la vita è un motivo dominante nei suoi primi interventi su rivista e nelle sue lettere degli anni giovanili. Il 20 settembre 1961, felicitandosi con Betocchi per la sua *Estate di San Martino*, lo elogiava così:

Qui insomma, in Italia, se c'è un poeta al quale la poesia non è che non stia a cuore, ma sta molto meno a cuore di tutto il resto; e che proprio per questo può entrare nel vivo del nostro tempo, della carne del nostro popolo, questo poeta è Lei. (FB)

Nei versi di Betocchi – lo si è visto nel capitolo precedente – Raboni ammirava la capacità di rimettere la poesia nella vita, di contare per la vita stessa; mentre esperienze come quella di Giacomo Noventa, tendenti a isolare la letteratura in un *a parte* separato dal mondo, lo lasciavano diffidente, finivano per convincerlo sempre più profondamente della necessità di un'identità totale tra scrittura ed esperienza umana.⁸ Pochi mesi prima dell'uscita del primo numero di «Questo e altro», commentandone un saggio su Yeats, Raboni si trovava a sottoscrivere con decisione le parole dell'anglista Roberto Sanesi:

Ecco [...] un primo tema generale che è possibile desumere dallo scritto di Sanesi: non c'è poesia che non viva praticamente anche dell'«altro» da sé, che non ricavi – in pratica – il proprio modo d'essere, il tipo della propria metafora ecc. anche dall'esperienza «altra» del poeta, per distante e autonoma che quest'ultima possa apparire.⁹

Si tratta di osservazioni vicine all'esperienza di Raboni, poeta e al tempo stesso lavoratore a tempo pieno nel mondo «altro» dell'industria, ma anche molto prossime – lo si è già notato – allo spirito della rivista in preparazione, cui, anche a molti anni di distanza, egli continuerà a dichiararsi fedele («a me – spiega nel ricordo di Sereni del '91 – il binomio posto dal titolo, la non alternativa e la non esclusione che esso implicava continuano a sembrare decisivi»).

La sezione *Inventario* del numero 1 della nuova rivista si apre con una sorta di manifesto programmatico, intitolato *Perché «Questo e altro»*, anonimo e redazionale, ma frutto probabilmente di una scrittura a più mani, in cui – come ha dimostrato Patrizia Valduga – anche l'intervento di Raboni deve essere stato tutt'altro che trascurabile.¹⁰

8 Cfr. *Per la seconda edizione di Noventa*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961.

9 Giovanni Raboni, *Omaggio a Yeats: variazioni su «esperienza e astrazione»*, «Aut Aut», 68, marzo 1962, p. 172.

10 Patrizia Valduga, *È di Raboni «Un luogo della verità umana»*, in www.giovaniraboni.it/SeITextsIndex.aspx.

Gian Carlo Ferretti riassume così la complessa storia di questo intervento, che getta le basi del lavoro di «Questo e altro»:

La nascita e la funzione della rivista vengono motivate da un lungo corsivo non firmato, ma attribuibile a Sereni: non c'è dubbio peraltro che questo e gli altri scritti non firmati di «Questo e altro» e a lui via via attribuiti, partecipino di una discussione e verifica collettiva all'interno della direzione e redazione della rivista, come verrà confermato ancora una volta da un'attendibile testimonianza [Raboni TA].¹¹

In verità, appoggiandosi ad alcuni documenti epistolari dell'archivio dell'editore Lampugnani Nigri, Patrizia Valduga ha attribuito l'impronta generale del discorso più che a Sereni al critico Geno Pampaloni: secondo la sua ricostruzione Raboni – che della rivista era redattore o meglio, sottolinea Valduga, era proprio «la redazione» – avrebbe lavorato a trascrivere e sistemare un abbozzo inviato da Pampaloni a Lampugnani il 10 novembre 1961, in cui veniva tratteggiato a grandi linee il programma editoriale. L'abbozzo contiene in effetti alcune frasi che ritroviamo, parola per parola, nel testo definitivo:

temi di fondo: la verità della letteratura nella società contemporanea, forme espressive e vie di ricerca, gerarchia di valori necessaria ad un discorso concreto in tal senso; studio, e cauta sollecitazione, della «reversione» in atto (non si tratta più, o meglio: non si tratta soltanto di aprire la letteratura a nuovi contenuti, ma di aprire la società all'importanza decisiva dei fatti letterari perché sia mantenuta in tensione, in ricerca spirituale, in fedeltà alla libertà della vita); la letteratura non si identifica con la civiltà del dialogo, ma è essenziale perché il dialogo si alimenti alla verità umana e non si riduca a dialogo di «idiologie» che sfocia nella morte, - la più vera interpretazione dell'uomo e della società è nell'invenzione, che è impossibile senza un margine di rischio verso l'assoluto, di tangenziale alla «storia»; ovviamente perché un discorso simile sia valido, abbia un senso, occorre che siano dispersi i residui delle concezioni grettamente aristocratiche, tecnicistiche, poeticistiche o consolatorie della letteratura, e questo, nella situazione attuale, copre il 50% del lavoro. (Ma il discorso va posto così, e non viceversa, come era forse necessario quindici anni fa).¹²

Dall'altro lato, però, le carte dell'archivio di Lampugnani Nigri e la corrispondenza con altri amici e collaboratori mostrano come Sereni lamentasse a più riprese una scarsa partecipazione proprio da parte di Pampaloni, e di conseguenza un carico di lavoro troppo gravoso per sé, soprattutto per quanto riguardava la scrittura di corsivi e

11 Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 138. La sigla «Raboni TA» fa riferimento a una testimonianza orale rilasciata a Ferretti proprio da Raboni.

12 La lettera di Pampaloni a Lampugnani Nigri è citata in Patrizia Valduga, *È di Raboni «Un luogo della verità umana»*, in www.giovaniraboni.it/SelTextsIndex.aspx. Scrive Valduga: «Possiamo ragionevolmente ipotizzare una stesura dei “perché” della rivista di mano di Raboni, con citazioni letterali dal “progettino di massima” di Pampaloni, con qualche correzione o aggiunta da parte di Sereni, forse dove parla, ad esempio, di società letteraria “priva di amicizia”, e del “declinare” e dello “sbiadirsi dell'amicizia” [...]; e forse anche dove “dice” che “non da oggi, apparteniamo tutti al campo socialista” (a un ventinovenne che sosteneva, in *Il livello industriale*, “la partecipazione degli impiegati e degli operai alla gestione delle aziende” questa non poteva sembrare una notazione rilevante); ma forse invece le ha scritte proprio lui quelle parole, perché sapeva di scrivere per conto di quelle quattro persone che avevano - ricordiamolo - dieci, quattordici, diciannove e vent'anni più di lui».

preamboli editoriali.¹³ Ferretti cita, in particolare, una lettera di Sereni a Pampaloni del 19 luglio 1962 in cui il poeta appare piuttosto seccato per le assenze del critico: «Se invece di inviare elaborati telegrammi mi dicessi quando intendi venire a Milano per discutere del secondo numero, credo che ne sarei vivamente compiaciuto. O credi che il secondo numero si faccia da sé per forza d'inerzia sull'avvio del primo?». ¹⁴ È dunque ipotizzabile che anche nel caso di *Perché «Questo e altro»*, dopo aver steso quel primo significativo abbozzo inviato a Lampugnani, Pampaloni abbia lasciato crescere il testo in altre mani, e sia dunque intervenuto Sereni, ma forse anche Raboni, uno dei suoi più stretti e fidati collaboratori.

Perché «Questo e altro» enuncia i principi e gli intenti che guidano la nuova pubblicazione. La letteratura, si legge nelle pagine del manifesto, non è solo bellezza e «forma di conoscenza del mondo», ma assume anche un importante compito etico e, addirittura, umanitario: è un «modo di fedeltà, di solidarietà morale tra uomini di diverse condizioni, età della storia, sentire». Il suo ruolo nel mondo è coraggiosamente rivalutato: è «una ricchezza, un valore, della realtà, un itinerario che ognuno ripercorre dall'inizio, un luogo della verità umana». ¹⁵ Constatata l'assenza, nell'Italia contemporanea, di «un'estetica egemonica e perciò ordinatrice» e al tempo stesso di «un serio dialogo tra estetiche diverse», la nuova rivista è costretta ad aprirsi «senza formulazione di un programma ambiziosamente precettivo», ma «non per questo [...] senza intenzioni». Essa intende proporre, in ogni suo fascicolo, un «consuntivo», in cui, mano a mano, e sempre meglio, possa emergere «ciò che è valido e ciò che non lo è, ciò che è urgente e ciò che è effimero nella letteratura e in rapporto alla presenza della letteratura nella vita del nostro tempo». In Italia esiste infatti «una somma di intelligenze, creative e critiche, notevolmente superiore al contributo globale che esse offrono oggi alla nostra società letteraria», ma il rischio è quello di un'allarmante «anarchia» e «indifferenza morale». Ciò è dovuto anche al mutare della situazione politica: se l'permetismo aveva potuto costituirsi come «vera società letteraria» solidale contro «le

13 Cfr. Ferretti, cit., p. 126: «Nei carteggi che nel 1962 Sereni tiene con Gallo, Isella e Pampaloni, e con l'editore di "Questo e altro", sono frequenti le sue lamentele per lo scarso impegno dei condirettori della rivista che lo costringono praticamente a fare "tutto da solo"».

14 *Ibidem*. Più o meno dello stesso tenore una lettera del 15 ottobre 1962, inviata da Sereni a Pampaloni (e in copia a Gallo, Isella e Lampugnani Nigri), conservata presso l'Archivio privato dell'editore (ho potuto consultarne una copia in AR): Sereni vi lamenta di aver dovuto scrivere da solo, con estrema fatica e riluttanza, il preambolo al secondo numero di «Questo e altro», che sarebbe invece toccato a Pampaloni.

15 *Perché «Questo e altro»*, «Questo e altro», I, 1, 1962, p. 55.

intimidazioni della non-letteratura» incarnate dalla dittatura fascista, la letteratura degli anni '60 si trova a dover fronteggiare «forze intimidatorie [...] molto più articolate e proteiformi» (è il tema, importantissimo anche nella poesia di Raboni, dell'inafferrabilità del male nella nuova società del *boom* economico). Se la letteratura si sente una semplice «ospite» della società – prosegue il manifesto –, se si rivela «irresponsabile» verso l'uomo, se la società letteraria appare incapace di sfruttare i suoi ingegni e priva di «amicizia», la ragione risiede proprio nell'isolamento del «questo» dall'«altro», nella sfiducia nella capacità della scrittura di comunicare una verità utile per il mondo.¹⁶

L'idea di scrittura che emerge da queste pagine è molto prossima a quella di Raboni, che non poteva non condividere questo severo richiamo al valore di verità «in rapporto alla società, alle forze storiche, ai nuovi contenuti, all'«altro» dalla letteratura». Anche l'anonimo manifesto di «Questo e altro» insiste poi sulla svolta «salutare» del '45, cui spetta il merito di aver imposto ai poeti l'apertura a nuovi contenuti dopo il periodo depresso della Ronda e gli anni dell'ermetismo. Nella contemporaneità si riconosce infine l'emergere di una nuova consapevolezza:

Oggi noi siamo [...] in grado di valutare comprensivamente quelle diverse esperienze: oggi noi sappiamo abbastanza bene che ci sono accenti di non-poesia di cui è irrecusabile la verità letteraria e poetica, la profonda necessità espressiva, ma sappiamo altrettanto bene che la poesia non è surrogabile nella vita dell'uomo.¹⁷

Se da una parte appare chiara l'urgenza di accettare il valore espressivo dell'impoetico, la sua specifica verità, dall'altra resta salda la fiducia nella poesia come strumento insostituibile e prezioso: è l'idea che anche Raboni aveva espresso nell'articolo *Il livello industriale*, additando a esempio proprio l'esperienza di Sereni. In un momento di transizione e brusche novità – spiega ancora il manifesto – i «fatti letterari» appaiono «gli unici capaci, o tra i meglio capaci» di mantenere la società «in tensione spirituale, in stato di fedeltà alla libertà della vita» (e qui la noticina di Pampaloni a Lampugnani viene puntualmente trascritta). Contro tutte le «concezioni aristocratiche, tecnicistiche, poeticizzanti o consolatorie», per cui la letteratura è soltanto «questo», occorre dunque portare la letteratura fuori dal cerchio del privato e dell'edonismo spirituale e trasformarla in «valore fungibile per gli altri». Bisogna insomma ricordare (ancora si trascrive, quasi parola per parola, dall'abbozzo di Pampaloni) che «la verità dell'uomo non si può ricercare senza un margine di rischio verso l'assoluto, di tangenziale alla

16 Ivi, p. 56.

17 *Ibidem*.

realtà della “storia”». ¹⁸ Così «Questo e altro» intraprende il suo cammino: più che con scopi programmatici, nel segno del «dibattito» e della «testimonianza». ¹⁹

Il lavoro alla nuova rivista è un’esperienza importantissima per il giovane Raboni. Non tanto perché produca in lui cambiamenti rilevanti sul piano della poetica: le sue idee erano già abbastanza radicate e chiare, e del tutto in armonia con i proponimenti del giornale – anche perché provenivano almeno in parte dalle stesse esperienze e letture. La vera novità è che per la prima volta, o perlomeno in misura maggiore rispetto a quanto accadeva nella collaborazione ad «Aut Aut», Raboni si trova a contatto con compagni di strada: con poeti, scrittori e critici con cui spartisce un progetto, un’idea di letteratura. A Betocchi, il 23 aprile ’61, racconta il «desiderio» e il «piacere» di «lavorare con amici dei quali condivid[e] in larga parte idee e aspirazioni». Non è un caso, credo, che proprio a partire da questi anni l’obiettivo critico di Raboni, prima puntato soprattutto su grandi modelli stranieri (Eliot, Pound) o su piccoli maestri (Luzi, Betocchi, Sereni) che per quanto vicini lo precedevano comunque di un passo, cominci ad avvicinarsi di preferenza ai poeti che gli stanno accanto e percorrono, o tentano di percorrere, il suo stesso cammino. L’esigenza che Raboni avverte sempre più profondamente è quella di affrontare infine la «poesia che si fa», di sostituire a vaghe profezie e dichiarazioni oggetti concreti e presenti. Lo racconta lui stesso nell’*incipit* di uno dei suoi articoli più noti di questi anni:

Alle volte mi domando – scrive – se non sia venuto il momento, ormai, di parlare, della poesia che si fa, che si sta facendo e non più, o non soltanto, della poesia che si dovrebbe fare. Lo so che è difficile: la tendenza ad affrontare l’argomento in termini profetici o precettistici è così diffusa, così radicata, che sfuggirvi costituisce un grosso problema [...]. Ma insomma, con tutte le riserve e i sospetti del caso, questa esigenza c’è, mi sembra, e si avverte: l’esigenza, dico, di ristabilire la direzione normale del rapporto fra poesia e discorso sulla poesia; di partire dall’oggetto e non dalla profezia dell’oggetto; l’esigenza, ecco, di riattaccare i buoi davanti al carro. ²⁰

18 Ivi, pp. 56-57.

19 La rivista, diretta da Niccolò Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni e Vittorio Sereni (cui si aggiunge, dal numero 4, Angelo Romanò), è pubblicata dall’editore Lampugnani Nigri. Escono in tutto otto numeri (i numeri 6 e 7 in un fascicolo doppio) tra l’estate 1962 e il giugno 1964. Nel numero 8, in calce al primo articolo, a pagina 5, si comunica con un breve corsivo che la rivista sta per cessare le pubblicazioni: «La fisionomia che la rivista [...] ha cercato di assumere nel frattempo, non è giunta sin qui a quella compiutezza che i suoi redattori e collaboratori più assidui si erano augurati; ma questa non è una buona ragione per negare all’esistenza della rivista un suo significato e per escludere che alcuni dei temi proposti possano essere ripresi tra non molto e nella forma che si riterrà più opportuna».

20 Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, «L’Approdo letterario», n.s., IX, 22, aprile-giugno 1963, p. 67 (anche in PAS, pp. 283-287).

Più che prevedere «*dove va*» la poesia – scriverà nel '63 in un interessante pezzo su Dylan Thomas – occorre capire «dove, in termini concreti» essa si trovi.²¹ Come per i redattori di *Perché «Questo e altro»*, anche per Raboni l'attività del critico si traduce necessariamente in un atto, profondamente responsabile, di riconoscimento e di scelta. Nel *mare magnum* del pubblicato (ma anche del pubblicabile)²² è al lettore-critico che spetta distinguere «ciò che valido e ciò che non lo è»²³, separare la poesia dalla non poesia, individuare «il corpo vivo, la presenza fisicamente autentica della poesia», anche a costo di patire accuse di «disimpegno» e «qualunquismo».²⁴ Si prepara e si apre il periodo degli incontri, delle amicizie, della cura dei libri altrui, ed è forse quello più importante per un poeta come Raboni che, nella storia della poesia italiana contemporanea, spicca per la sua apertura al nuovo, per la sua disponibilità ad ascoltare le voci d'altri, e a lasciarsene mutare, senza paura di smarrire la propria.

IV.2 «Cominciare dal presente»

Nel suo ricordo di Vittorio Sereni, pubblicato nel '91, Raboni lega chiaramente la nascita di «Questo e altro» al lavoro per il fascicolo di «Aut Aut» sulla poesia contemporanea:

Bertolucci ricordava [...] i rapporti di Sereni con Paci; a mia volta ho avuto un periodo abbastanza lungo di collaborazione con Paci alla rivista «Aut Aut» e di quel periodo ricordo come particolarmente importanti proprio i contatti e gli incontri con Sereni, ricordo come molte cose che poi sono venute a maturazione e si sono realizzate in «Questo e altro» si siano preparate proprio in quei contatti e quegli incontri. Ci fu, in particolare, un numero di «Aut Aut» interamente dedicato alla poesia a cui Sereni contribuì con una stupenda

21 Giovanni Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, «Poesia e critica», 5, II, dicembre 1963, pp. 21-22. L'articolo è riprodotto nell'*Appendice* alla tesi. Sia Raboni che Betocchi avevano giudicato negativamente il fascicolo della rivista «Ulisse» intitolato *Dove va la poesia?* Si veda, ancora una volta, la lettera di Raboni a Betocchi del 20 settembre 1961, a proposito dell'*Estate di San Martino*: «credo che, a questo punto, della sua poesia [...] non sia più possibile parlare in termini specifici: occorre mettersi su un altro piano e cercare di capire che rapporto c'è fra una poesia come questa e il mondo nel quale stiamo, e noi che ci stiamo. Non ci aiuta più, ecco, a capire dove va la poesia (e in fondo, che razza di problema è?), ma potrebbe aiutarci a capire cosa stiamo facendo, cosa ci tocca fare, cosa sarebbe meglio fare». Il fascicolo di «Ulisse» viene recensito, piuttosto tiepidamente, da Raboni su «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961. Un'avversione molto simile si trova in Vittorio Sereni, che proprio in un'intervista del '62 dichiara: «Ecco una condizione da cui nulla la poesia ha da guadagnare: l'essere cioè considerata fatto a sé stante e magari privilegiato [...]. Per questo guardo con sospetto a ogni iniziativa che tenda a isolare e specializzare la poesia e il discorso sulla poesia, i centri di poesia, i convegni e i dibattiti su “dove va la poesia”» (cfr. Ferretti, cit., p. 133).

22 Dal '62 in poi, come vedremo tra poco, Raboni diventa lettore editoriale per Mondadori.

23 *Perché «Questo e altro»*, cit., p. 56.

24 Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, cit., p. 22.

traduzione da William Carlos Williams, *La musica del deserto*, e fu un'indicazione straordinaria, di grande novità e lucidità: a un numero monografico fatto di contributi saggistici Sereni ci diceva, ci mostrava che è possibile partecipare – e partecipare in modo determinante – con dei versi.²⁵

Dell'importanza di questa traduzione, e della nota che la accompagna, ci occuperemo presto. Sarà utile, del resto, soffermarsi per lo spazio di un paragrafo proprio su questo fascicolo così ricco di fermenti, al quale Raboni – che di «Aut Aut» era segretario redazionale – aveva lavorato in un lungo corpo a corpo, pubblicandovi anche il saggio *Esempi non finiti della storia di una generazione*, di cui si è dato ampiamente conto nel capitolo II. Nelle lettere a Betocchi Raboni ripete più volte che il fascicolo gli sembra convincente fino allo scritto di Sereni: nella parte, dunque, che comprende, oltre al suo, gli interventi di Enzo Paci, Geno Pampaloni, Gianni Scalia e Marco Forti. Meno costruttivi si sarebbero invece rivelati, a suo parere, i contributi di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Pautasso, Giovanni Giudici ed Edoardo Sanguineti. «La parte che segue [lo scritto di Sereni] – spiega Raboni a Betocchi – è semmai utile in quanto documenta - come in effetti si voleva: ma si sperava in testimonianze più stringenti e precise - lo stato di agitazione e confusione al quale la prima parte del fascicolo vuole in fondo, non dico reagire, ma porre degli argini e infondere qualche stimolo verso la concentrazione, la sincerità e la chiarezza».²⁶ Con una lieve forzatura cronologica, ho scelto di posticipare a questo capitolo l'analisi del numero doppio di «Aut Aut» (uscito in realtà all'inizio del '61), perché mi pare possa funzionare da valida introduzione al periodo che si apre con l'esperienza di «Questo e altro», e che al tempo stesso possa servire da raccordo tra la riflessione di Raboni sulla lingua della poesia, ricostruita nel capitolo III, e la meditazione sul legame tra parola e storia, che rappresenta uno dei più acuti roveli critici di questi anni (e, non a caso, è il tema principale del primo saggio di Raboni sulla rivista milanese, quello, molto noto, dedicato a Clemente Rebora).

La parola, il suo legame con la storia, la lingua e il suo significato sono temi cari al pensiero di Enzo Paci. Nell'ampio e complesso saggio del filosofo che apre il numero 61-62 di «Aut Aut», intitolato sobriamente *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*,²⁷ si ritrovano molte delle categorie, dei termini e dei concetti fenomenologici che punteggiano gli scritti pubblicati da Raboni in questi anni, prima su «Aut Aut», poi su

25 Raboni, *Sereni a Milano*, cit., pp. 43-44.

26 FB, lettera di Raboni del 23 aprile 1961.

27 Enzo Paci, *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 1-21.

«Questo e altro». Rileggere le pagine di Paci significa confrontarsi con una, e forse la più importante, delle fonti che nutrono il pensiero critico del giovane Raboni. Sul primo numero di «Questo e altro», il filosofo pubblica un altro scritto molto importante, *A cominciare dal presente*, che in qualche modo riprende, completa e chiarisce molti degli spunti del precedente articolo di «Aut Aut». ²⁸ I due saggi formano una sorta di dittico su fenomenologia e letteratura, e appaiono così coerenti e legati l'uno all'altro che credo sia giustificato citarli insieme e intrecciarne tematiche e argomentazioni. Su «Aut Aut», nel gennaio '61, Paci esordiva descrivendo una «situazione di *crisi*», con termini molto simili a quelli che Raboni avrebbe usato, pochi mesi dopo, nei suoi articoli sui *Novissimi* e sul *Livello industriale*. Lo stato presente delle cose, nota Paci in questo articolo, rischia di condurre il linguaggio a trasformarsi in un feticcio di sé stesso:

Considerato in sé stesso un discorso, anche un discorso poetico, se non viene ricondotto al modo con il quale è sperimentato e vissuto precategorialmente nella *Lebenswelt*, e se non è ricondotto alla sua intenzionalità storica, perde il suo significato, diventa un mero «oggetto» [...] ed è per questo che Husserl critica l'«oggettivazione», e la «feticizzazione» rivendicando la *soggettività*. ²⁹

Anche l'*incipit* dell'articolo su «Questo e altro» è una chiara e lapidaria presa di coscienza della complessa situazione che si pone nel presente:

La nostra letteratura, la nostra poesia, la nostra arte, la nostra musica, sono in crisi. «Noi» siamo in crisi. Comprimerlo vuol dire comprendere il senso della crisi ed il superamento ad essa immanente. ³⁰

La posizione dello scrittore, prosegue Paci, è particolarmente difficile: gli si chiede «di non fuggire dalla realtà, di non evadere», di essere «realista», di sentirsi inserito in una comunità storico-sociale, ma troppo spesso questa richiesta arriva «dal di fuori [...]», con una interpretazione già data o con una teoria, con una ideologia». Si polemizza contro l'intimismo e soggettivismo, arrivando ad applicare l'etichetta di «soggettivismo intimistico» a due autori come Proust e Joyce, che non potrebbero esserne più lontani. Proprio partendo dalle pagine della *Recherche*, dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake*, Paci dimostra il paradosso insito in questa categoria:

Il mondo di Proust non è soltanto il mondo del «Je» che parla [...] Il soggetto Proust che parla in prima persona, e tutti i personaggi della *Recherche*, siamo «noi»: la loro storia è la nostra storia [...] proprio il soggettivismo di Proust ci permette di vivere nella nostra realtà e nella nostra situazione storica – mentre ogni romanzo che vuol essere *a priori* realistico e

28 Enzo Paci, *A cominciare dal presente*, «Questo e altro», 1, 1962, pp. 49-54.

29 Paci, *Qualche osservazione*, cit., p. 4. Paci indica come suoi punti di riferimento Husserl (*Ideen II*) e la *Critica della ragione dialettica* di Sartre. L'aggettivo «categoriale», spiega, è usato in senso negativo per indicare ciò che è relativo a idee e concetti che hanno perso il loro contatto con l'esperienza quotidiana, la *Lebenswelt*.

30 Enzo Paci, *A cominciare dal presente*, cit., p. 49.

storico a partire da un materiale non rivissuto, o da una teoria dalla quale vuol dedurre se stesso, finisce, di solito, per dissolversi nell'insignificanza.³¹

Il saggio di Paci su «Questo e altro» è un tentativo di ristabilire la necessaria centralità del soggetto, anche in relazione al problema del linguaggio. Chi polemizza contro il «soggettivismo», spiega Paci, rivendica spesso l'efficacia di una tecnica linguistica che è chiamata «oggettiva» ma che in realtà è solo «oggettivata», ovvero feticizzata e alienata. Ora, l'arte deve sì descrivere l'alienazione, ma *non* diventando un'arte alienata: per evitare questo occorre che il soggetto non si ponga di fronte alla realtà alienata vedendola «separata da [sé]» come in attesa di essere descritta dall'esterno, ma che sperimenti e viva l'alienazione sulla propria pelle, scoprendovi la possibilità di superarla. Se l'arte si impone l'alienazione come «programma», incalza Paci, non fa che produrla o contribuire a produrla.³² Proprio questo Raboni rimproverava ai Novissimi: «non si può pensare – aveva scritto nel settembre '61 – [...] di avviare a una soluzione la crisi della comunicazione, della intenzionalità e direzionalità del linguaggio, semplicemente dimostrandola in atto e oggettivandola nei versi o nelle superfici dipinte: in questo caso non si fa che cristallizzarla, renderla una volta di più insuperabile».³³ Aveva senz'altro nelle orecchie queste parole di Paci:

In una situazione alienata, si dice, l'arte non può che esprimere l'alienazione, anzi, non può non essere alienata essa stessa. Ora è precisamente questo discorso che è equivoco e astratto. Io non esprimo un mondo alienato a partire dalla teoria dell'alienazione o a partire da una astratta realtà alienata, che penso là, separata da me e davanti a me, in attesa che io la descriva o esprima. È proprio questa passività che è alienante: sono io che in quest'atteggiamento mi alieno come uomo e come uomo che scrive. Se c'è un'alienazione è perché è sofferta da me e vissuta da me. Se posso esprimerla, anche quando mi si rivela nei più foschi colori, è perché io [...] sono attivo e ho superato l'alienazione perché l'ho fatta mia, l'ho vissuta in me stesso ed ho indicato nell'espressione il suo senso e il suo superamento intenzionale. Non la posso descrivere ed esprimere prima di viverla – in dipendenza da un giudizio anticipato ed esterno. Il soggetto, se davvero sperimenta (se «vive» nel senso dell'*Erlebnis*) qualcosa, se davvero lo fa proprio, rivela a sé e agli altri – intesi e sperimentati come soggetti – l'intenzionalità positiva del mondo e della storia.³⁴

La letteratura e l'arte rappresentano «un modo di vita umana e sociale» proprio perché, partendo dalla concretezza del presente e della storia (*A cominciare dal presente* è, appunto, il titolo dell'intervento di Paci), riescono a ristabilire il contatto tra soggetto, alterità e universalità: a scoprire, cioè, «la realtà e la possibilità degli altri in [sé] stess[i]».³⁵ Già su «Aut Aut», prendendo spunto dalla riflessione compiuta da Sartre nella *Critique de la*

31 Ivi, pp. 49-50.

32 Ivi, p. 50.

33 Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «Aut Aut», 65, settembre 1961, p. 468.

34 Paci, *A cominciare dal presente*, p. 50.

35 *Ibidem*.

raison dialectique,³⁶ Paci si era interrogato sul legame tra la storia individuale e quella collettiva. Negli anni '60, in poesia, il rapporto con la storia aveva appena cominciato ad essere ricostruito, e Paci notava proprio come, in poesia, esso potesse assumere forme del tutto peculiari:

Non potrebbe darsi che il poeta così detto privato e astorico, proprio nella sua avventura individuale, e nella fedeltà a tale avventura, vivesse il senso della storia a cui partecipa? E non potrebbe darsi, reciprocamente, che proprio il poeta autenticamente aperto alla direzione collettivistica ritrovasse proprio in questa una sua più profonda ed autentica individualità, un proprio dramma prima occultato e coperto, una più profonda ragione soggettiva?³⁷

Anche della polemica contro l'ermetismo Paci aveva offerto su «Aut Aub» una lettura di cui Raboni ha evidentemente tenuto conto nelle sue riflessioni critiche:

La polemica contro la poesia pura ha avuto ed ha certamente una sua funzione ed ha indicato ed indica, in ogni caso, una volontà di rinnovamento, di apertura, di autentica trasformazione. Il suo senso positivo, a nostro parere, sta nell'intaccare la pretesa che la poesia non abbia significato che nell'interno di un linguaggio «poetico», non abbia quindi un significato umano, storico, il significato che le vien dato da chi la vive e la vive come totalità umana e non come una sezione o una parte dell'essere o una forma dello spirito.³⁸

E ancora:

La poesia è il risultato di operazioni poetiche, di una vita che è di tutti gli uomini e che è, per tutti, costitutiva, e contribuisce, per tutti, all'attuazione del senso della verità nella storia. Le operazioni poetiche sono compiute nello stesso mondo concreto, nella stessa *Lebenswelt*, nella quale sono compiute le operazioni scientifiche, o giuridiche; nello stesso mondo nel quale l'uomo è soggetto a causalità materiali, nel quale mangia e lavora, dorme ed è sveglio, nasce e muore. [...] Ora se prendo la poesia e la separo dalle operazioni dalle quali è costituita avrò una parte dell'essere e dello spirito che chiamerò poesia, che separerò da altre parti che poi non riuscirò più a collegare, a riunire. Avrò compiuto un'oggettivizzazione, una fetichizzazione. Avrò dimenticato l'origine dell'attività poetica che nasce da un mondo nel quale l'uomo è sempre presente con la sua totalità d'uomo.³⁹

36 Paci, *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*, pp. 5-6: «La vera esperienza, l'esperienza critica, l'esperienza non occultata, il mondo nel quale sempre e da sempre viviamo, il mondo che dà senso, intenzionalità e funzione ai nostri discorsi, presuppone addirittura, per Sartre, almeno come ipotesi [...], l'identità della vita individuale e della vita storica, identità che dà senso alla "totalità" *in fieri*, nella quale la vita individuale vive la vita collettiva e la sua direzione, nella quale la storia di un soggetto personale, se autentica, è la storia, in lui, della sua collettività, come se nel finito individuale fosse presente l'infinità storica [...] e l'infinità storica non potesse non vivere, concretamente, nel senso di una storia individuale».

37 Ivi, p. 7. Si tratta di osservazioni singolarmente vicine a quanto, molti anni più tardi, Raboni tenterà di spiegare in un'intervista a Renato Minore, pubblicata sul «Messaggero» dell'8 novembre 1984. Ricordando uno dei momenti di più drammatica immersione nella storia, quello degli anni di piombo, il poeta racconta: «C'era pudore nel rispecchiare, in letteratura, l'impegno. Così nel periodo in cui partecipavo di più politicamente, scrivevo di cose molto private quasi per caricarmi di colpa di cui poi risarcirmi, e viceversa. Le mie poesie che qualcuno ha definito «civili» sono le più «personali» che abbia mai scritto. La mia è stata una oscillazione, un movimento dialettico con una serie di compensazioni molto forti che alla fine si intrecciavano» (cito da OP, p. 1471).

38 Paci, *Qualche osservazione filosofica sulla critica e sulla poesia*, cit., p. 13.

39 Ivi, pp. 14-15.

Paci riconosce all'attività poetica un prezioso valore di disvelamento, a patto che essa si mantenga aperta all'«altro», alla comunicazione con il mondo, alla ricerca di una consonanza con la storia degli altri individui:

La lotta del poeta con il linguaggio è una lotta per la conquista di se stesso, per il disoccultamento di sé in rapporto agli altri, al mondo [...]. Nella poesia vive un significato che si cerca e se la poesia è solo verso, se il suo significato è solo nel verso, l'intenzionalità cade e muore nel verso anche l'uomo. Per l'uomo i versi, le parole, non sono parole. Sono cose nelle quali si sente, anche se non si conosce, come cosa o come «l'opaca trafilata delle cose». Sono atti «i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alle catene» [...] Nelle cose e negli atti l'individuarsi di sé, della propria storia nell'incontro, chiuso ed aperto (la «frontiera») all'infinito, con la storia di tutti (e il linguaggio della poesia era, ed è, il linguaggio di tutti).⁴⁰

Non serve forse ricordare che *Frontiera* oltre a essere il nome di una raccolta di Sereni, era stato anche uno dei titoli pensati per «Questo e altro», come si racconta anche nel pezzo d'apertura di *Inventario*.⁴¹ Proprio sulle pagine della neonata rivista, Paci torna a ribadire con forza come la lotta contro l'alienazione (la presa di coscienza della propria soggettività e il ritrovamento in essa «degli altri come soggetti»)⁴² debba tradursi per il poeta soprattutto in lavoro sulla parola, in «rifiuto di una tecnica linguistica precostituita», in «rapporto dialettico col linguaggio»:

Il linguaggio tende ad obliare se stesso, la propria origine soggettiva. [...] Rivivere il linguaggio in senso intenzionale significa ripresentificarlo, riscoprirlo. [...] ogni scrittore riscopre il linguaggio alla sua origine, lo rende sempre presente passando attraverso le sedimentazioni e rinnova i significati. [...] Il linguaggio è un insieme di operazioni umane e non un oggetto alienato considerato separatamente dall'uomo. [...] Il linguaggio che troviamo di fronte a noi, le stesse lingue – non sono talvolta che le orme di operazioni che hanno obliato se stesse.⁴³

Paci cita Joyce e la profonda riflessione sulla lingua racchiusa in *Finnegans Wake*; per lo scrittore irlandese, spiega, lavorare su allitterazioni e onomatopее significa prefigurare il grande sogno verso cui il linguaggio tende: la coincidenza tra senso e suono. «È la caduta di questa intenzionalità e la perdita del *telos* che determinano la crisi», prosegue Paci. Il *telos*, tuttavia, non riguarda soltanto il linguaggio, bensì l'intero movimento che la coscienza umana compie verso il *risveglio*, verso il passaggio dal sogno alla verità:

40 Ivi, pp. 20-21.

41 *Perché «Questo e altro»*, p. 56: «Tra i molti possibili titoli che questa rivista avrebbe potuto avere, è rimasto molto a lungo, tra gli ultimi ad essere cancellati, “Frontiera”: lo abbiamo messo da parte perché la parola richiamava un'epoca molto precisa del gusto (uno dei noi l'aveva scelta 25 anni fa per il suo primo libretto), e perché essa è stata ripresa e ringiovanita di recente da uno dei protagonisti della politica mondiale; soprattutto perché “Questo e altro” ci è sembrato esprimere lo stesso concetto in modo più incisivo e dinamico, più apertamente provocatorio».

42 Paci, *A cominciare dal presente*, cit., p. 52.

43 Ivi, p. 53.

Il rapporto tra significato riposto e luogo comune, la rottura ironica e sarcastica della formula rigida e la riscoperta della formula nel giuoco che vuol superarla, l'uso del *lapsus* – tutto ciò molto bene chiarisce Butor – ancora una volta non riguarda il linguaggio ma l'uomo ed il *telos* non è il sogno del linguaggio ma il muoversi continuo e pressante [...] degli uomini nel mondo secondo il senso della loro umanità. Il sogno del linguaggio deve ricercare in se stesso il proprio significato. Deve risvegliarsi, deve diventare *Wake*.⁴⁴

Per Paci la letteratura, e in particolare la poesia è, e deve essere, un atto profondamente intenzionale che ha un fine di chiarimento, di comunicazione, di ricerca dell'intersezione tra la propria e la storia di tutti:

Ciò che importa è la delucidazione del sogno, il risveglio, *the Wake*, la veglia, la presa di coscienza, la *Selbstbesinnung* dello scrittore. Ma la coscienza dello scrittore è la coscienza dell'uomo, della sua soggettività totale, del rapporto con gli altri. È la coscienza dell'*Ineinander*, dell'immanenza della società umana nelle operazioni individuali, nell'opera dello scrittore che vive e può vivere non come una astrazione ma come uomo concreto tra uomini concreti.

Ciò significa reagire all'oggettivazione come estraneazione, significa sapere che quando scrivo non sono una forma dello spirito ma un soggetto reale. [...] Quando scrivo, la mia attività, alla sua origine, è una mia operazione individuale che scopre in sé la propria tipicità. Le immagini di cui mi servo non sono un mero arbitrio ma variazioni della mia esperienza che mi fanno scoprire in me stesso le operazioni reali e possibili di ogni uomo, di ogni uomo del mio tempo e dell'uomo del genere umano, del *Gattungwesen* storicamente individuato.⁴⁵

Non va, credo, dimenticato che la poesia come «linguaggio di tutti», come parola di tutti, in grado di esprimersi per un'intera collettività, era anche l'idea che un'intera generazione aveva trovato nelle pagine di Eliot, di cui Paci era stato un acuto lettore, e che – anche grazie alla sua mediazione – avevano colpito l'attenzione di molti giovani poeti, tra i quali il giovanissimo Raboni.⁴⁶

Le intersezioni e le riprese tematiche tra il fascicolo 61-62 di «Aut Aut» e il numero 1 di «Questo e altro» sono molteplici, e meriterebbero forse approfondimenti più accorti. Lo scritto di Paci su «Aut Aut» era seguito, per esempio, da un contributo di Geno Pampaloni,⁴⁷ anch'esso degno di nota, soprattutto per la sua vicinanza ad alcuni

44 Ivi, p. 54. Il riferimento a proposito del *lapsus* allude al *Repertorio* di Michel Butor, pubblicato nel 1961 dal Saggiatore.

45 *Ibidem*.

46 Si veda ancora una volta Giovanni Raboni, *Quell'estate del 1950*, «Aut Aut», n.s., 214-215, luglio-ottobre 1986, p. 30: «Di Paci avevo letto un solo libro, *Esistenza ed immagine*, comprato per caso alla bancarella di libri usati di piazza Cavour. A destare il mio interesse erano stati, lo confesso, più del nome di Paci che conoscevo solo per averlo trovato in qualche rivista, quelli degli scrittori, dei poeti che più avevo amati o amavo o ero confusamente, ciecamente sul punto di amare: Proust, naturalmente; e Rilke [...] e T. S. Eliot, nel quale proprio allora [...] cominciavo a vedere l'unico modello possibile, l'unico che volevo avere. [...] Ricordo quasi a memoria l'inizio del saggio su Eliot: una scrittura suggestiva, orchestrata con sapienza, d'un tipo che sarebbe diventato di moda, anche troppo, fra i saggisti vent'anni o trent'anni dopo».

47 Geno Pampaloni, *Tra l'antica e una nuova stagione di poesia. Appunti su quattro esempi del 1960*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 22-36. I quattro poeti presi in esame sono Sereni, Luzi, Pasolini e Roversi.

passi di *Perché «Questo e altro»*, che sembrerebbero confermare la presenza della mano del critico nel corsivo redazionale. Pampaloni coglie «nella “situazione” della poesia italiana» un momento particolarmente positivo, vede «i segni di un esito, il sollevarsi delle nebbie di molti equivoci, il ricostituirsi di una fiduciosa capacità di ricerca e di discorso poetico». ⁴⁸ La società contemporanea, scrive, ha bisogno di poesia, anzi «una intima necessità di poesia, e cioè necessità di ritrovare anche nelle forme letterarie l’espressione più diretta, più capace di andare al di là della mistificazione, e per ciò stesso più piena». ⁴⁹ Queste pagine rappresentano un ipotesto diretto di *Perché «Questo e altro»*, come dimostra anche una piccola, ma poco equivocabile, spia linguistica. «Siamo – scrive Pampaloni su «Aut Aut» – sempre più disponibili per la poesia, perché si è dimostrato in questi anni, se non altro, che essa non è *surrogabile* da ciò che non sia poesia». ⁵⁰ E il manifesto recita: «oggi noi sappiamo abbastanza bene che ci sono accenti di non-poesia di cui è irrecusabile la verità letteraria e poetica, [...] ma sappiamo altrettanto bene che la poesia non è *surrogabile* nella vita dell’uomo». ⁵¹ Come Raboni e come i redattori del manifesto, Pampaloni coglie segnali di speranza proprio nei versi di alcuni autori – il primo e più consapevole dei quali è naturalmente Vittorio Sereni – che gli paiono aprire finalmente una nuova stagione di poesia.

All’interno del fascicolo di «Aut Aut» Raboni giudica infine importantissima la traduzione di Sereni di *Desert music* di William Carlos Williams, e la *Proposta di lettura* che la segue. ⁵² I versi di Williams, scritti in occasione di una pubblica lettura ad Harvard, raccontano di un viaggio compiuto dal poeta nel deserto attorno a El Paso: tentano di riportare sulla pagina la musica che spira dai ponti al confine «tra due stati» dove giacciono abbandonati corpi «indecifrabili[i] nel semibuio»; inseguono i suoni dei mercati, dei piccoli mendicanti del Texas, dei bar e dei bordelli di luoghi dimenticati; cercano di trattenere la fiducia che «una ben calcolata poesia, su una misura esatta: / che imiti, non copii la natura» possa avvicinarsi all’oggetto, «danzare» con esso e forse riuscire a

48 Ivi, p. 22.

49 Ivi, p. 24.

50 *Ibidem*. Corsivo mio.

51 *Perché «Questo e altro»*, cit., p. 56. Corsivo mio.

52 William Carlos Williams, *La musica del deserto*, traduzione di Vittorio Sereni, «Aut Aut», 61-62, gennaio-giugno 1961, pp. 94-109; Vittorio Sereni, *Una proposta di lettura*, ivi, pp. 110-118. Il testo di Sereni fu ripubblicato nel volume *Lecture preliminari* (Padova, Liviana, 1973). Si legge ora nell’edizione di *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni (Milano, Mondadori, 2013), pp. 858-867.

trascrivere qualche istante della melodia inquieta che tanto spesso investe l'io in ascolto.

Così si conclude il racconto in versi di Williams nella versione di Sereni:

Turbina ora la musica, così come l'odo
in un momento solitario. Tutta
ora m'è attorno. La danza! Si stacca da sé
la parola, tenta d'articolarsi.

E non sapevo tenermi dal pensare ai prodigi
del cervello che ode quella musica
e alla nostra bravura
che a volte la trascrive.⁵³

Il lungo componimento offre al traduttore-poeta Sereni la preziosa occasione di verificare il funzionamento della scrittura di Williams, di smontarne il meccanismo «pezzo per pezzo» nella sua *Proposta di lettura*. Sereni nota come l'operazione che il poeta americano compie nei suoi versi assomigli per molti versi proprio a una traduzione.⁵⁴ Williams – spiega Sereni – si è trovato «a tradurre, a rendersi conto di qualcosa che l'aveva colpito; e per rendersi conto pienamente ha impiegato il tempo, lo spazio e la fatica» dei lunghi versi di *Desert music*.⁵⁵ All'interno dell'«autonomo organismo vivente»⁵⁶ che è la sua poesia, Williams ha portato anche i dintorni della scrittura: ha incluso nei versi «ogni possibile operazione preliminare, ogni dato spaziale e temporale di origine», raccontando al tempo stesso «certe cose (di contorno?) da lui viste e udite» e «sé stesso alle prese con le cose viste e udite», in un *continuum* tanto strettamente coeso che «non sembra possibile distinguervi essenzialità e scorie». La poesia si traduce così in una «proliferazione» degli oggetti dell'esperienza: Williams «fa nascere idee dalle cose», le dilata, ma prima di tutto «accoglie»: accoglie *a priori* qualsiasi oggetto o sensazione, si appropria senza esitare anche di «ciò che altri scarterebbe come futile o si riserverebbe di elaborare prima di assumerlo». Questo atteggiamento istintivamente inclusivo si

53 Williams, *La musica del deserto*, cit., p. 109.

54 Anni dopo, recensendo la versione del *Faust* di Franco Fortini, anche Raboni paragonerà il *tradurre* all'atto poetico stesso, la poesia a una traduzione, il cui testo a fronte è la realtà: «[...] l'antico luogo comune che pone la creatività 'minima' del traduttore sullo stesso piano della creatività 'massima' del poeta – scrive – trattiene, credo, una buona dose di plausibilità. Il cosiddetto testo originale è, infine, un oggetto che chiede d'esser conosciuto e criticato perché sia poi possibile *descriverlo* a parole, proprio come le parti di realtà coinvolte in una poesia sono – prima che il coinvolgimento abbia luogo – un testo da decifrare. Analogamente, una richiesta di *fedeltà al testo* potrebbe esser rivolta con qualche diritto anche al poeta in proprio – con l'ovvia, ma in fondo superficiale differenza che non esistono né potrebbero esistere edizioni di versi con la realtà a fronte» (*Divagazioni metriche (a proposito del Faust di Fortini)*, «Paragone», XXII, 254, aprile 1971, pp. 119-120).

55 Sereni, *Una proposta di lettura*, cit., p. 112.

56 Ivi, p. 114.

trasforma in una «costante inclinazione a sviluppare fin dove possibile la potenzialità della cosa, a portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e a darvi ulteriore figura e significato».⁵⁷ Con il suo rifiuto di distinguere il poetico dal non poetico, Williams si rivela assolutamente estraneo alla lirica, e persino il «sentimento della poesia», che talvolta sembra affiorare, è per lui nulla più che un mero «materiale di costruzione» come tanti altri. Il *ma* della «censura intima, pregiudizio lyricizzante, remora psicologica» in Williams «si fa sentire meno che in chiunque»; il «personaggio poetico, l'io poetante è come annullato»; la poesia si presenta come un «prodotto [...] attivo, in movimento» portatore di un'energia che è «destinata a far rinascere [...] quei sentimenti di cui ci si era serviti, trasformandoli, per una costruzione in divenire». L'esperienza del poeta americano offre, secondo Sereni, preziosi spunti di riflessione anche e soprattutto ai colleghi italiani:

Williams ci autorizza a vedere in una poesia, più che un risultato, una potenzialità; più che una «forma», un'energia che spera d'investire non più, finalmente!, il lettore-poeta, il lettore addetto ai lavori, ma, semplicemente, il lettore.

Nemmeno mi sentirei di proporre Williams come esempio ad alcuno, se non a me stesso. Ma come argomento sì, utile a un discorso cui si può partecipare in tanti modi, anche solo traducendo una poesia. Per altri, un'indicazione d'un ordine, d'un atteggiamento plausibile, d'un immagine plausibile, di poeta del nostro tempo.⁵⁸

È certo che Raboni deve aver letto con grande attenzione i versi di Williams ma anche le indicazioni del suo traduttore. E l'immagine di poeta, che egli comincia in questi anni a tratteggiare con precisione crescente, deve molto sia all'«uomo concreto tra uomini concreti» di Paci,⁵⁹ sia all'antilirico ascoltatore delle cose incarnato dal William Carlos Williams di Sereni. Un altro modello di poeta gli verrà offerto da un maestro in ombra della tradizione italiana appena riscoperto: Clemente Rebora.

IV.3 *Gli spigoli della realtà*

Sul primo numero di «Questo e altro», nel '62, Raboni pubblica il noto articolo dedicato a Rebora.⁶⁰ La critica se n'è occupata spesso e con attenzione, poiché si tratta di

57 Ivi, pp. 112-114.

58 Ivi, p. 116-118.

59 Paci, *A cominciare dal presente*, cit., p. 54.

60 Giovanni Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», I, 1, 1962, pp. 75-77 (poi in PAS, pp. 254-260, e in POE, pp. 18-22).

una testimonianza importante per ricostruire la storia della poesia di Raboni. Egli stesso ne ha ripreso più volte le argomentazioni, anche a grande distanza di tempo, sulle pagine di «Paragone», o più tardi nelle collaborazioni al «Corriere della sera» e nel lavoro a varie antologie e storie letterarie. Nonostante una certa sfasatura temporale, l'articolo è accolto nel '76 in *Poesia degli anni sessanta*, accanto alle pagine sulle esperienze, ben più vicine, di Sereni, di Giudici, di Bertolucci, dei Novissimi... Ma il punto è proprio questo: Rebora è una presenza centrale nella storia poetica che Raboni sta tentando di costruirsi, perché gli appare come un poeta estremamente attuale, utile per tentare di definire una nuova (o forse solo diversa) linea di sviluppo della poesia italiana. Rebora è importante allo stesso modo in cui, per Raboni, è importante Pound: per il suo essere estremo, per il suo offrire un esempio radicale, profondamente diverso dalle esperienze più diffuse. Di Rebora Raboni sottolinea a più riprese l'alterità, fino ad arrivare (lo farà su «Paragone» nel 1971) a contrapporlo idealmente a Ungaretti come possibile caposcuola di una differente, e – a suo parere – più costruttiva, idea di poesia:

Facciamo, una volta tanto, un esempio: prendiamo una poesia come *Veglia* (1915): «Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato/ con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio», con quel che segue, e mettiamola mentalmente a confronto con *Viativo*, una poesia d'argomento affine scritta da Clemente Rebora nello stesso o negli stessi anni: «O ferito laggù nel valloncetto, / tanto invocasti / se tre compagni interi / cadder per te che quasi più non eri. / Tra melma e sangue / tronco senza gambe» ecc.

Sia chiaro che non m'affascina per nulla il gioco sadico-puerile delle preferenze; [...] quel che m'interessa, qui, è solo sottolineare il doppio rapporto – a mio avviso lampante, e illuminante – fra la gracilità intellettuale e immaginativa, da una parte, e l'estrema purezza e univocità di resa espressiva, dall'altra, nel testo ungarettiano, e invece fra il tanto più alto, arduo, tragico arco di pensiero che si tende nel testo reboriano e la lingua nobilmente logora e retorica, fra stilemi danteschi e forzature espressionistiche, che gli dà forma e suono.⁶¹

Avvicinandosi al poeta dei *Frammenti lirici*, Raboni persevera anche nel riannodare il filo che lo lega alla tradizione lombarda: Parini, Porta, Manzoni.

L'articolo su «Questo e altro» del '62 è solo l'inizio di una «lunga fedeltà' – fedeltà di tutta una vita – di Raboni a Rebora».⁶² Zucco ha notato come questa prima lettura reboriana di Raboni si inserisca con estrema naturalezza nel «percorso di ricerca poetica in cui si sente coinvolto lo scrittore in versi che si accinge a presentare la sua prima raccolta organica, *Le case della Vetra*»: Raboni legge Rebora «nella stessa

61 Giovanni Raboni, *L'attesa di senso (inizio di un saggio su Ungaretti)*, «Paragone», XXII, 254, aprile 1971, pp. 41-42 (PAS, pp. 412-423, oppure POE, pp. 38-48).

62 Rodolfo Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, ser. VIII, vol. VIII, fasc. I, 2008, p. 221. Rimando a questo contributo (oltre che a POE, pp. 18-31) anche per preziose indicazioni bibliografiche sugli scritti di Raboni su Rebora.

prospettiva con cui è venuto leggendo le poesie che Sereni ha pubblicato in rivista in quegli anni», facendolo diventare parte dell'idea di poesia che si sta, a poco a poco, costruendo.⁶³ Ma andiamo con ordine. Nel 1961 Vanni Scheiwiller aveva appena ripubblicato *Le poesie*: iniziava una generale rivalutazione di Rebora e della sua esperienza. La riflessione di Raboni su «Questo e altro» prende le mosse proprio da questa – appena riscoperta – attualità del poeta; parte dalla «sensazione abbastanza diffusa [...] che le poesie di Rebora [...] siano più fruibili, più ambientate, rispondano meglio a certi interessi comuni oggi che non, diciamo, l'altroieri». Raboni cita vari interventi e prese di posizione, da Cambon a Fontana, da Cherchi a Valeri, che gli paiono però non del tutto soddisfacenti. «*Perché Rebora* – si chiede –: perché oggi più di ieri?»⁶⁴ Lo spunto più utile gli viene (non è la prima né sarà l'ultima volta) da un saggio di Pier Paolo Pasolini, da poco raccolto in *Passione e ideologia*. Nel suo contributo, Pasolini aveva inquadrato Rebora attraverso le categorie, strettamente collegate tra loro, di «impegno» e di «permanenza nella storia».⁶⁵ Raboni le fa proprie, le discute e le approfondisce, proponendo però un aggiustamento di tiro:

Pasolini [...] sembra dell'avviso che la dialettica di isolamento e «permanenza», di «preservazione» e impegno riguardino la storia umana di Rebora, non quella della sua poesia. Sembra di capire [...] che per Pasolini la poesia di Rebora è poesia solo quando nasce dalla sua intima vocazione religiosa (*l'anima, la vita interiore*) mentre rimane una semplice e nuda, e sia pure commovente testimonianza quando risponde alla parte pratica di quella vocazione: all'*impegno* sacerdotale, diciamo. [...] Io credo che si debba andare molto al di là di queste intenzioni: e riconoscere che i termini enunciati da Pasolini hanno invece senso e importanza soprattutto *per la poesia* di Rebora (e per ogni parte della storia di essa), e ci aiutano a individuare un campo di «vibrazioni» critiche nei confini del quale la domanda *perché Rebora* diventa particolarmente evidente, sonora, addirittura – penso – rispondibile.⁶⁶

Se confrontato con la maggior parte dei poeti del '900 italiano, osserva Raboni, Rebora appare radicalmente diverso:

Chi ha letto per la prima volta Rebora avendo già una lunga familiarità con i poeti del novecento «ufficiale» italiano – con l'Ungaretti del *Sentimento del tempo*, con il Montale dei *Mottetti*, con il Quasimodo di prima della guerra ecc.: ed è una cosa, immagino, che è capitata a molti, forse a tutti i lettori che hanno cominciato a interessarsi di poesia dopo il '40, diciamo fra il '40 e il '45 – sembra che difficilmente abbia potuto evitare una specie di *choc*: la sensazione di essere andato a urtare contro un oggetto inaspettatamente spigoloso, contro qualcosa di irto e duro...⁶⁷

63 Ivi, p. 220-221.

64 Raboni, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 75.

65 Pier Paolo Pasolini, *I «Canti dell'infermità» di Rebora*, ora in *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009.

66 Raboni, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 75.

67 *Ibidem*.

Già Pasolini aveva parlato del poeta dei *Canti anonimi* come di un «maestro in ombra», relegato ai margini della storia letteraria; Raboni individua in lui un esempio *ante litteram* (addirittura precedente allo scoppio della polemica antiermetica) di linguaggio altro rispetto a quello novecentesco. Il saggio di Raboni procede tutto per opposizioni; lo stesso stile critico tenta di adeguarsi al proprio oggetto: la speciale concretezza dei versi di Rebora. È uno dei primi esempi di quel «mimetismo» critico (la definizione è di Andrea AFRIBO)⁶⁸ che più di una volta pare caratterizzare la scrittura saggistica di Raboni. Le poesie di Rebora, scrive Raboni, sembrano «fatte di un materiale più povero e più pesante», «non ben sortite, non ben lievitate», poiché si nutrono di «scorie» e ne derivano «la propria consistenza, il proprio peso specifico». La scrittura di Rebora nasce da una «ricerca di tipo morale, dalla ricerca di una verità (non una verità poetica, ma una verità pratica, comune e totale)», di cui la poesia diventa il «diario».⁶⁹ Non vi si avverte, nota Raboni, alcuno sforzo di concentrazione lirica, alcun filtro: non c'è tentativo di rendere la parola più limpida e pura. In *Mostrare la corda*, Raboni aveva colto i segni di una nuova «retorica della parola» proprio nella volontà di sostituire «la parola vergine», la parola «scavata nell'abisso del silenzio» con «le parole comuni e consumate, convenzionali, mistificate, [...] alle quali nessuno voleva e quasi nessuno vuol più [...] fare credito».⁷⁰ In questo Rebora si dimostra una sorta di precursore:

Le parole di Rebora (voglio dire la sua lingua, la sua sintassi, la sua metrica, il tipo della sua metafora) sono parole pesanti, parole trattenute e bilanciate a terra dal piombo del loro significato quotidiano e storico. La poesia in cui le troviamo è l'area in cui esistono in questo momento, da un certo momento: non quello in cui hanno *cominciato* a esistere. È evidente che nella poesia continuano a significare qualcosa che hanno già significato prima; proiettano lunghissime ombre: sono crudelmente segnate, deformate da un uso anteriore. In questo senso sono davvero impure, nello stesso senso in cui le parole pronunciate, mettiamo, nell'*Alcyone* (e nel *Sentimento del tempo*, nell'*Oboe sommerso*, nell'*Avvento notturno*), così tese e limpide e drammaticamente isolate nello sforzo di essere soltanto se stesse e la propria apparizione, di *non* essere il proprio significato e la propria storia, sono delle parole pure.⁷¹

La qualità della lingua di Rebora – agli occhi del giovane Raboni fedele lettore di Eliot – è data proprio dal suo essere «stranamente vicin[a] [...] ai compromessi, alla pesantezza, all'opacità del linguaggio quotidiano». La prossimità alla parola comune non è raggiunta tanto attraverso la semplicità lessicale (molto più accentuata, per esempio, nell'Ungaretti dell'*Allegria*) ma tramite la carica di ambiguità che la parola poetica è in grado di

68 Andrea AFRIBO, *Un aspetto*, in *Per ricordare Giovanni Raboni, «l'immaginazione»*, 289, settembre-ottobre 2015, pp. 14-15.

69 Raboni, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 75.

70 Raboni, *Mostrare la corda*, in *Proponimenti e letture*, cit., p. 269.

71 Raboni, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 76.

conservare. Diversamente dalla parola pura, rificata dal silenzio, di Ungaretti, la poesia di Rebora rappresenta «un luogo non privilegiato, non originario... un luogo dove le parole, come s'è detto, anziché nascere o rinascere continuano ad esistere, con i loro complessi e organici significati legati alla tradizione, all'esistenza del poeta, a quella della collettività». Come si è cercato di illustrare nel capitolo precedente, per Raboni è proprio la lingua, nella sua materialità di strumento, a garantire la presa della poesia sul reale, sulle vicende e le verità umane; è attraverso la lingua che la poesia può arrivare a contenere, quasi fisicamente, la storia.

Così, non è soltanto l'uomo Rebora a «permanere nella storia» – come scriveva Pasolini –, ma tutta la sua poesia «perché linguisticamente non la cancella, perché non si pone (non vuole porsi) come un luogo autonomo e originario rispetto allo spazio e al tempo della storia». Archiviata la polemica antiermetica, in un momento in cui in poesia la «purezza» non è più un valore, anzi è rifiutata in nome di un «allargamento dell'area linguistica e del catalogo oggettivo», il recupero di Rebora appare particolarmente prezioso. Anche nell'impegno, nella ricerca pratica che attraversa tutta la vicenda esistenziale del poeta fino alla radicalità della conversione, vanno cercate le ragioni dell'effetto di «pesantezza» che la sua poesia produce nel lettore, e le radici della sua diversità rispetto ai novecentisti ortodossi. Mentre la poesia precedente fondava infatti la sua stessa esistenza sulla scomparsa degli oggetti e del contenuto, quella di Rebora «non [...] riflette un'ideologia, ma [...] la contiene quasi fisicamente, la contiene come un oggetto», «non presuppone la macerazione, la distruzione della letteralità (o fisicità) dei propri argomenti ma, al contrario, la conserva accuratamente, si basa su di essa, si sforza di contenerla intera». ⁷² Non solo la poesia permane nella storia, ma anche la storia nella poesia; e la poesia – come recita il testo programmatico di «Questo e altro» – diventa a tutti gli effetti un luogo capace di includere la storia e la verità. È giunto così, conclude Raboni, il momento in cui i versi di Rebora possono essere pienamente compresi, rivalutati, assunti come modello:

Confrontato a quello di cui disponeva la critica di venti o trent'anni fa si può ben dire che il nostro punto di vista su Rebora [...] è davvero ideale, un osservatorio privilegiato: dal quale non facciamo più fatica ad accorgerci che la durezza esistenziale di Rebora, la pesantezza, la fisicità dei suoi oggetti «metafisici» non sono punti di eccessivo attrito di una poesia che non riesce a liberarsi dalla realtà, a essere veramente tale, ma i mezzi necessari e naturali di una poesia che non vuole trionfare sulla realtà e vuole invece salvarne dentro di sé le dimensioni concrete, gli spigoli vivi, le parti opache, le profonde spaccature

72 *Ibidem.*

per attuare continuamente e sempre da capo, si direbbe, di fronte a questa presenza il compito urgente e infinito della sua motivazione.⁷³

Prima su «Aut Aut», poi – con maggiore consapevolezza – su «Questo e altro», Raboni traccia un'idea di poesia in cui all'apertura alla storia e alla realtà corrisponde, sul piano del linguaggio, una sempre più accentuata «impurità», l'affiorare sempre più frequente di quelle che Raboni chiama le «scorie», «le dimensioni concrete, gli spigoli vivi, le parti opache, le profonde spaccature»,⁷⁴ che la poesia non deve riprodurre o mimare, ma accogliere e contenere. Nella nota alla traduzione di *Desert music* di Williams, pubblicata su «Aut Aut», anche Sereni aveva usato la parola «scorie» per definire la peculiare scrittura del poeta americano («tra le cose considerate – scriveva –, non sembra possibile distinguere essenzialità e scorie perché tutto è essenzialità e tutto scorie fuori dall'elemento principe che le fa convivere; o, almeno, nulla sarebbe di tutto ciò senza anche le scorie – o si tratterebbe di tutt'altra poesia») e il verbo da lui adoperato con più frequenza per descrivere l'operazione compiuta da Williams era proprio «accogliere»:

La sabbia nel vento, il turbine più visto che udito: l'ineffabile della sensazione, della sensazione pura, che è insieme una proposta della realtà visibile e una domanda inesistente... Cose da lasciar cadere o da conservare? Williams, prima di tutto, accoglie: vede una cosa, giudica che altro ne verrà. [...] Occorre insistere sin da questo punto sulla grande varietà ed eterogeneità degli oggetti e delle relazioni tra oggetti che Williams decide in partenza di accogliere come oggetto della propria poesia.⁷⁵

La poesia è concepita come spazio, come luogo, il cui contenuto materiale – gli oggetti, le sensazioni, le idee – deve rimanere il più possibile visibile, allo scoperto, riconoscibile nella sua alterità rispetto al «questo» del linguaggio, che di esso necessariamente si impregna e si sporca, senza tuttavia lasciarsi corrompere verso una babelica incomunicabilità.

Nella sua produzione critica, Raboni scrive spesso pagine di estremo interesse dedicandosi a poeti che sente affini, e ne sono un esempio questi paragrafi su Reborà. Altrettanto spesso però si rivelano preziosi e degni di attenzione gli interventi che riguardano gli autori a lui decisamente estranei. La recensione che, nel secondo numero di «Questo e altro», egli dedica alla poesia di Lorenzo Calogero arricchisce e completa in modo singolare il ritratto ideale di poeta abbozzato nel pezzo su Reborà.⁷⁶ La pubblicazione postuma dell'*opera omnia* di Calogero era stata una sorta di caso editoriale e

73 Ivi, pp. 76-77.

74 Ivi, p. 77.

75 Sereni, *Una proposta di lettura*, cit., p. 113.

76 Giovanni Raboni, *Caccia in riserva*, «Questo e altro», I, 2, 1962.

aveva suscitato molti entusiasmi, nient'affatto condivisi da Raboni. La figura di poeta che Raboni caldeggia è infatti del tutto estranea allo stereotipo del «disadattato, senza storia» che l'esperienza di Calogero sembra invece confermare:

Ci sono convinzioni delle quali non si riesce a fare a meno [...]. Di queste, per me, è la convinzione che un poeta debba essere, al limite, anche un uomo profondamente sensato, sensibile al significato delle circostanze e capace di aderire, di «adattarsi» (o di reagire giustamente) ad esse [...]. Aver preteso [...] che i poeti «tenessero conto» della realtà e della storia [...] vuol dire che si è creduto, a un certo punto, di dover puntare tutto o quasi tutto appunto sull'immagine ideale di un poeta capace di incontrarsi (o scontrarsi) con la realtà.⁷⁷

Mentre molti, Raboni compreso, continuano a credere in questa necessità, parecchi «negli *ultimissimi anni* hanno saltato il fosso, alcuni per rimettersi a scorrazzare nelle riserve di caccia dell'ineffabile, altri per dedicarsi alla guerriglia anarchica, al terrorismo spicciolo». Al di là della loro grazia e leggerezza, i versi di Calogero non riescono, secondo Raboni, «a creare uno spazio di poesia nel quale si possa respirare, muoversi, vivere». Perché questo accada, la poesia ha bisogno di non essere solo lirica, ma anche discorso, comunicazione, struttura:

nella poesia c'è una parte di logica e di coerenza interna, di resistenza strutturale che deve comunque esserci e che difatti ritroviamo, ogni volta, anche nelle opere dei poeti umanamente meno «ragionevoli» [...] qui non c'è nemmeno una pietra, un *grumo* da tastare con la mano, tutto è spappolato, tutto è omogeneo, lieve, fruscante...⁷⁸

L'«infinito, quietamente e infinitamente franante vaniloquio» di Calogero è agli antipodi della poesia concreta, spigolosa e impura di Rebora.

«Scorie», «grumi», «materiale» sono termini ricorrenti negli scritti critici di Raboni di questi mesi. Ovviamente, si potrebbe dire la stessa cosa per parecchi altri poeti e scrittori, ma nel caso di Raboni il tutto risulta particolarmente evidente, grazie alla limpidezza quasi disarmante del suo discorso critico. A chi legga in sequenza cronologica tutti i suoi articoli di questo periodo, il continuo insistere sulla «non purezza», sui «grumi di verità», sugli «spigoli» e le «parti opache» (aggettivo molto frequente, e di sicura matrice sereniana)⁷⁹ comincia ben presto a suonare familiare se non ripetitivo. È la spia, o la testimonianza, di una tenace richiesta di consistenza fatta alla poesia, continuamente ribadita e riproposta, ma che potrebbe risultare difficile da comprendere se non si tiene conto anche della formazione poetica di Raboni, di quei

77 Ivi, p. 82.

78 Ivi, p. 83. Corsivo mio.

79 Nella *Cruna dell'ago* («Questo e altro», 3, marzo 1963, p. 66) Raboni parla della «scoperta [...] di una dimensione “diversa” per la poesia, dove la realtà non fosse più l'oggetto da distruggere, l'incerto da abolire, l'opaca e insignificante preistoria ecc.».

primi anni in cui si era accostato alla poesia attraverso le grandi raccolte liriche ed ermetiche di Luzi, Sereni, Quasimodo e Ungaretti. Per lunga parte del suo percorso poetico e critico, Raboni continua a sentire l'esigenza di reagire a quell'altissimo modello di limpidezza e distillazione della lingua, che aveva rappresentato la prima immagine di scrittura con cui era venuto a contatto. La poesia – sembra di capire dalle sue lettere, dai suoi primissimi articoli – gli era apparsa in quegli anni remoti un abito affascinante ma scomodo, elegante ma troppo stretto. Solo così si spiega l'enorme entusiasmo, che rasenta quasi la gratitudine e il sollievo, con cui egli registra la scoperta dell'altrimenti ostica esperienza di Pound. Quest'ultimo, assieme a Eliot, aveva finalmente aperto orizzonti e possibilità prima solo intuite a un giovane che, già nelle pagine del *Diario d'Algeria* o dei libri di Betocchi e Luzi, cercava le tracce di un qualcos'«altro», che dietro la superficie della poesia gli sembrava ribollire in attesa di essere detto. A lungo per Raboni il legame dell'«altro» con il «questo» della scrittura continuerà ad apparire tanto urgente e necessario, quanto fragile e, a più riprese, persino minacciato.

In alcune delle poesie cui Raboni lavora nel 1962, «grumi» e «scorie» sembrano quasi esposti, collocati in primo piano. Nelle *Opere della calce*, scritta probabilmente nella prima metà del '62, che sarà inserita nelle *Cose della Vetra* con il titolo *Il cotto e il vivo*, la dialettica tra poetico e impoetico risulta particolarmente accentuata. Il testo ha un tema quasi sgradevole: la riesumazione delle ceneri del padre del poeta, resa necessaria da lavori al cimitero milanese di Musocco.⁸⁰ È un episodio che conduce Pio a dolorose riflessioni. Questo il testo nella versione conservata nel Fondo Betocchi:

Dopo dieci anni tirarli su. A Musocco
c'è bisogno di posto e il posto si fa
mettendo un morto sopra l'altro, sigillati
in un pezzo di muro. Muovere un campo dopo l'altro. Questo mese
il campo 49, dov'era sepolto mio padre. Non vorrai
lasciarlo davvero in questo buco
da incubo: corpo coi mattoni; finirà
che non avrai mai voglia di venire
a trovarlo. Ma lascia stare, non ci andavo
neanche prima, di sicuro non andrei
neanche nel cimitero di campagna
che aveva visto da vivo e credo
che gli sarebbe piaciuto. E poi adesso
chi può più dirlo. Adesso che non vuole
più niente, forse son proprio queste cose
che vuole di meno: la fragranza
dell'erba, la povertà della croce,
il nome fregato dalla pioggia ecc. Forse capisce

80 Il cimitero del Musocco compare nella dedica della raccolta di Delio Tessa, *El di di mort, alegher!* («Musocco / Campo 61 – Fossa 800 / per questa tomba»).

di più un pezzo di muro, sente
gli spigoli giusti, le opere della calce, il cotto
e la calce, connettersi il mattone
e il vivo, gli spigoli, le ossa dei vicini...

La poesia spedita a Betocchi presenta alcune varianti rispetto alla stampa definitiva. Poco rilevante è quella del verso 7, in cui il punto e virgola viene mutato in due punti. Gli interventi più significativi interessano invece il finale, e in particolare i versi 18-22. Questa la versione definitiva:

il nome schiarito dalla pioggia. Forse capisce
di più un pezzo di muro, sente
gli spigoli giusti, le opere della malta, mischiarsi
sabbia e calce, connettersi il cotto
e il vivo, gli spigoli, le ossa dei vicini...

La correzione di «fregato» in «schiarito» e l'eliminazione di «ecc.» al v. 18 rendono meno prosastico il tono; ai versi 20-22 vengono cassate alcune ripetizioni con un risultato ancora vicino all'ideale di «poetico *parlato*»⁸¹ inseguito in questi anni, ma più elegante e sciolto rispetto alla prima stesura. Le correzioni testimoniano una certa cura per l'*explicit*, verso il quale si sbilancia il baricentro del testo. La poesia si chiude con una figura retorica tipica del Raboni di questo periodo, l'accumulazione. Tra molti, ho scelto di citare questo testo proprio per il suo finale, e in particolare perché l'elenco dei materiali con cui le ossa del defunto dovrebbero mischiarsi (nella prima stesura: «un pezzo di muro», «gli *spigoli* giusti, le opere della calce, il cotto / e la calce, [...] il mattone / e il *vivo*, gli *spigoli*») ricorda piuttosto da vicino la *climax* del paragrafo finale del pezzo su Rebora, in cui Raboni parla di una poesia che salvi in sé «le dimensioni concrete, gli *spigoli vivi*, le parti opache, le profonde spaccature» della realtà.⁸² In entrambi i casi «spigoli» è la parola centrale, tanto importante da essere usata, nell'articolo, come titolo (*Gli spigoli della realtà*), e da essere ripetuta due volte nella chiusa della poesia. Nel saggio su Rebora al sostantivo «spigoli» è poi accostato l'aggettivo «vivi», centrale anche nei versi, dove finirà per essere accolto anche nel titolo definitivo, *Il cotto e il vivo*. Certo, si tratta di una consonanza lessicale tutto sommato tenue: non possiamo nemmeno definirla un'eco, perché, in base ai documenti a disposizione, risulta arduo stabilire se la precedenza cronologica spetti al saggio o ai versi. Essa risulta però rafforzata dalla prossimità cronologica: l'articolo esce su «Questo e altro» nel giugno '62, la poesia è spedita a Betocchi il 22 dello stesso mese.

81 Cfr. *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., p. 93.

82 I corsivi sono miei.

La rilettura del saggio su Reborà rende così possibile, forzando appena un poco, una lettura metapoetica delle *Opere della calce*. Anche la poesia, tutta giocata su un dialogo che potrebbe anche essere un colloquio interiore, indica infatti un'opzione decisa per un faccia a faccia aperto e senza sconti con il reale che viene affrontato nella sua prosaicità più estrema. Persino all'esperienza della morte è negato qualsiasi addolcimento lirico: nulla si concede che possa renderla se non più accettabile, almeno più facile da tollerare e da avvicinare serenamente da parte dei vivi. Alla «fragranza / dell'erba, la povertà della croce, / il nome fregato dalla pioggia», immagini cimiteriali di vaga atmosfera romantica, è bruscamente contrapposta una brutale mescolanza, un impasto tutto terreno di ossa e materia, di calce e spigoli, in cui tuttavia – si ipotizza – il padre morto (ma forse, con un *transfert*, il poeta stesso) potrebbe sentirsi più a suo agio, trovare più quiete o, almeno, più verità. Il meccanismo con cui questa poesia è costruita produce una sorta di paradosso: in fin dei conti il nuovo macabro, sgraziato sepolcro appare più vero e vicino dello stilizzato cimitero romantico dei versi precedenti: pronunciare l'impoetica realtà costa sforzo, ma si rivela forse più consolante che tentare di sfuggirla tacendo. Nella nuova epoca dell'industria, la poesia non ha più il potere né il compito di abbellire il reale, così come per i morti dell'età delle fabbriche i luoghi del riposo non sono più gli umani sepolcri di campagna ma gli asettici e affollati cimiteri cittadini, di tanto in tanto sottoposti (come le città) a brusche ristrutturazioni. Di fronte a questi rivolgimenti, l'attitudine del poeta non è però quella della chiusura, della fuga dentro di sé o indietro nel passato. Anzi. Alla poesia spetta misurarsi con gli «spigoli vivi» della realtà, accoglierli dentro di sé, farne il proprio centro, restituirli – per quanto possibile – a una loro dimensione umana, poiché proprio da essi, come Raboni notava meditando sulla poesia di Reborà, potrebbero nascere nuove «motivazioni» del mondo.

IV.4 «L'altro nella poesia»

«Questo e altro» si inserisce ovviamente nel dibattito sull'industria, aperto dal «Menabò» di Vittorini. L'industria, scrive Lamberto Pignotti proprio nell'*Inventario* del numero 1,⁸³ ha mutato profondamente il rapporto tra il poeta e l'oggetto: ha prodotto un sensibile restringimento dei temi (di fronte alla nuova realtà, infatti, i poeti si limitano

83 Lamberto Pignotti, *L'industria che non si vede*, «Questo e altro», I, 1, 1962.

a reagire tuffandosi a capofitto nella più stringente attualità oppure cercando rifugio nei recessi della psiche); e ha causato un preoccupante sterimento del linguaggio, di cui sono complici sia il realismo sia la neoavanguardia. Il realismo con il suo insistere nell'utilizzare «un linguaggio logorato [...] dalla comunicazione» e l'avanguardia col suo sprofondarlo negli abissi del silenzio e della negazione della parola sono infatti scivolati verso esiti simili di asemantività e incomunicabilità.⁸⁴ La sola strada che, a parere di Pignotti, resta praticabile per la poesia è quella dello «stile tecnologico»,⁸⁵ che si presenta come possibile fusione delle istanze più legittime delle due poetiche: del realismo fa propria l'«esigenza della comunicazione linguistica», della neoavanguardia la spinta all'«aggiornamento sintattico-semantic». «L'industria – conclude infatti Pignotti – è una bestia feroce, ma anche affascinante, che va domata prima che ci divori».⁸⁶ Dal canto suo, egli comincia subito ad applicare la teoria del «tecnologismo». Nel settembre 1962, mentre è in preparazione il secondo numero della rivista, Raboni racconta a Betocchi che Pignotti sta lavorando a una «curiosa rassegna sulla poesia tecnologica».⁸⁷ In effetti, nel numero 2 di «Questo e altro», compare una vera e propria mappa delle esperienze di adozione di stile «tecnologico» in atto nella poesia italiana contemporanea.⁸⁸ Pignotti definisce come «stile tecnologico» qualsiasi scrittura in cui sia «riscontrabile il trapianto e la manipolazione di elementi linguistici tecnologici», e classifica i poeti italiani in quattro diversi gruppi di «poesia tecnologica» o «tecnologismo».⁸⁹ Il primo gruppo è quello del «tecnologismo decorativo», ed è lo schieramento di chi reagisce all'offensiva prosastica dell'industria con una *surplus* di poesia, rappresentato principalmente da Zanzotto. Il secondo gruppo è quello del «tecnologismo formale»; i nomi sono quelli di Sanguineti, Balestrini, Porta ecc. Unico oggetto della loro poesia è il linguaggio, unico scopo il «nuovo»: come il precedente, anche questo tipo di «poesia tecnologica» risulta, in

84 Ivi, p. 60.

85 La definizione è tratta dal filosofo Max Bense.

86 Ivi, p. 61. Ancora una volta risulta centrale la nozione fenomenologica (e husserliana) di «intenzionalità» che tanti poeti e critici avevano incontrato attraverso Antonio Banfi ed Enzo Paci: «il processo che dà luogo allo “stile tecnologico” – spiega infatti Pignotti – non deve essere considerato come un trapianto puro e semplice di termini e di moduli da universo di discorso a universo di discorso. Il “tecnologismo” secondo noi risulta da un processo di estrazione-astrazione per il quale il poeta preleva il materiale linguistico da un universo di discorso attualmente non è di sua pertinenza per impiegarlo con una intenzionalità e per una finalità estetiche» (Pignotti, *L'industria che non si vede*, cit., p. 60). La posizione di Pignotti è largamente condivisa anche da Sereni che firma l'articolo *Ipotesi o precezioni?*, pubblicato sullo stesso numero della rivista, di seguito al contributo di Pignotti.

87 AP, lettera di Raboni del 30 settembre 1962.

88 Lamberto Pignotti, *La poesia tecnologica*, «Questo e altro», I, 2, 1962.

89 Ivi, p. 61.

definitiva, aristocratico ed elitario. Nel terzo insieme, quello del «tecnologismo descrittivo», Pignotti colloca Giudici e Raboni: la loro poesia, anziché al linguaggio, attinge ai contenuti per compiere un generale avvicinamento alla prosa, a rischio del prevalere *a priori* del contenuto e dell'ideologismo. Il quarto, e ultimo, gruppo è quello del «tecnologismo funzionale». Mentre nei casi precedenti, spiega Pignotti, persiste un'opposizione tra il linguaggio poetico e quello tecnologico, nel caso del «tecnologismo funzionale» il discorso poetico viene ottenuto tramite il «perfezionamento» dei linguaggi tecnologici. All'avanzata della prosa si oppone, insomma, non un *surplus* di poesia, ma un «di più» di tecnologia.⁹⁰ Diversamente dagli altri gruppi, quello del «tecnologismo funzionale» – cui appartenerebbero Erba, Risi, Cattafi, Pagliarani, Fortini, Pasolini, Roversi e lo stesso Pignotti – nasce da un tentativo di fare poesia non per pochi, ma per la massa.

Raboni risponde alla proposta di Pignotti in un intervento pubblicato sul terzo numero di «Questo e altro» e intitolato *La cruna dell'ago*:⁹¹ egli trova stimolante il discorso del collega; apprezza il tentativo di cercare un principio di descrizione della poesia di «questi anni». Ritiene necessario, però, cercare di andare al di là della mera rilevazione del «grado tecnologico», poiché – spiega – «l'efficace presenza in una poesia [...] dei linguaggi tecnologici [...] non rappresenta il suo o loro modo di essere». La radice della presenza dell'elemento tecnologico in poesia appare a Raboni ben più profonda:

il vero principio unitario, se esiste, la vera «misura aurea» della poesia degli ultimi anni, stanno più giù, più nel fondo. Stanno, per conto mio, nella disposizione verso la realtà, nel tipo di tensione, nel particolare rapporto fra poesia e realtà; è lì che vanno cercati: nel mutamento – realizzatosi per gradi a partire dagli anni dell'immediato dopoguerra – di quella disposizione, di quel rapporto. [...] è da lì che veniamo, da quell'impasto di buona volontà e di errori; è proprio da lì che viene, voglio dire, anche la nostra poesia tecnologica. Da lì, cioè dalla scoperta [...] di una dimensione «diversa» per la poesia, dove la realtà non fosse più l'oggetto da distruggere, l'incerto da abolire, l'opaca e insignificante preistoria ma (spontaneamente, necessariamente) l'*altro* termine di una tensione essenziale, di un processo costitutivo e per sua natura inesauribile.⁹²

Raboni arriva così a fornire la propria interpretazione del titolo della rivista:

Questo e altro, diciamo oggi, e forse è anche questo che vogliamo dire: 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

90 Ivi, p. 66.

91 Giovanni Raboni, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», II, 3, marzo 1963. A Pignotti, nello stesso numero, risponde anche Vittorio Bodini che condivide e approva la sua mappatura della poesia contemporanea. «Caro Pignotti – scrive Bodini –. Credo che con la tua proposta tecnologica tu abbia trovato la misura aurea della poesia del dopoguerra». Bodini dedica poi a Pignotti una «canzone tecnologica», la *Canzone semplice dell'esser se stessi* (ivi, p. 65).

92 Raboni, *La cruna dell'ago*, cit., p. 66.

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...

La «poesia tecnologica» di Pignotti appare dunque a Raboni soltanto una delle possibili *forme* di una fondamentale tensione tra «una serie di volontà poetiche essenzialmente tese verso la presenza di oggetti integrali della realtà» e «una determinata zona» di questa stessa realtà, quella tecnologica e industriale. Sarebbe scorretto – ammonisce Raboni – valutare negativamente «una poesia altrettanto aperta e inclusiva [...] solo perché la sua intersezione con la realtà è avvenuta a un livello diverso [...] non ancora, o non ancora tanto, o semplicemente non tanto, tecnologizzato».⁹³ In realtà, il nodo del problema, conclude, consiste – ancora una volta – nell'affrontare l'antica, ormai logora, questione del realismo:

[...] non sono così distratto da non accorgermi che intorno a questa cascata di domande aleggia uno spettro quanto mai importuno, lo spettro di una parola: «realismo». Ma [...] se è una specie di scandalo di cui sentiamo il bisogno, perché non rischiarne uno davvero grosso [...] mettendoci a spiegare in che senso, secondo quale nuova accezione e con quali cautele ecc. sarebbe ormai il momento di ricominciare a parlare di realismo per la poesia?⁹⁴

Pignotti raccoglierà le osservazioni di Raboni in un successivo editoriale, intitolato *Un'avanguardia di massa?*, in cui intona una sorta di *requiem* per l'avanguardia. «L'industria – scrive infatti riprendendo alcune osservazioni di Umberto Eco e del critico d'arte Guido Montana – ha dato [...] il colpo di grazia all'avanguardia imbalsamandola [...] ad uso e consumo della massa»; si è giunti ormai al periodo del «manierismo» dell'innovazione e della *post avanguardia*.⁹⁵

Pignotti aveva apprezzato molto un altro editoriale di Raboni, pubblicato sull'«Approdo letterario» e intitolato *Un nuovo fronte: la poesia*.⁹⁶ Raboni vi aveva lavorato sul finire dell'estate del '62, rispondendo a una sollecitazione di Betocchi. «Ho raccolto l'invito a riprendere per *L'Approdo* il discorso sulla 'responsabilità' della poesia – scriveva al poeta fiorentino nel giugno '62 –: e ci sto già pensando [...] ci tengo molto».⁹⁷ Ne era uscito un testo piuttosto deciso e battagliero: recensendolo, Pignotti non può far a meno di notare come dietro la moderazione di Raboni si celi una presa di posizione più drastica di quanto possa sembrare. «È evidente – nota, quasi divertito – che Raboni con

93 *Ibidem*.

94 Ivi, p. 67.

95 Lamberto Pignotti, *Un'avanguardia di massa?*, «Questo e altro», 4, 1963, p. 80.

96 Giovanni Raboni, *Un nuovo fronte: la poesia*, «L'Approdo letterario», n.s., VIII, 19, luglio-settembre 1962 (poi in PAS, pp. 264-268).

97 FB, lettera di Raboni del 22 giugno 1962.

apparente mitezza sa essere più settario di me». Il poeta del *Catalogo è questo* non sembra infatti ammettere che possa esistere una poesia praticabile al di fuori di «quella del significare, del comunicare, del testimoniare». ⁹⁸ Pignotti non sbaglia. In un nuovo pezzo uscito sul numero primaverile del '63 dell'«Approdo», il ben noto *La poesia che si fa*, ⁹⁹ Raboni rincara la dose e arriva ad affermare che gran parte delle poesie pubblicate sulle riviste di letteratura e sulle pagine dei giornali, caratterizzate da tecniche sperimentali e avanguardismi, sono poesie che «come tali, non esistono». Il suo giudizio è netto:

Non esistono, né più né meno di come non esistevano le poesie d'intonazione epico-sociale, le inchieste e i racconti in versi di cui parlavano i sostenitori della rivolta antilirica e antiaritmica del dopoguerra. Esistono come fatto grafico, si capisce; esistono come libri di singoli, come pagine di rivista, come antologie: ma non esistono come poesie. Sono, in effetti, un'altra cosa: dei trattati d'estetica in versi, delle dichiarazioni di poetica in versi, dei manifesti, dei progetti di poesie, se volte; degli ingegnosi progetti, magari. Manca loro la dimensione fisica e, per chi sappia cos'è, inconfondibile della poesia: il corpo, le membra, i nervi della poesia. Manca la poesia come fatto naturale. ¹⁰⁰

Questo pezzo, molto noto per la pregnanza del titolo (che Andrea Cortellessa ha preso in prestito, nel 2005, per l'antologia postuma degli scritti di Raboni sulla poesia), è, con buona ragione, considerato una sorta di manifesto tanto della sua idea di poesia quanto della sua impostazione critica. Raboni, lo si è già ricordato all'inizio del capitolo, vi si impone di abbandonare qualsiasi tono programmatico o precettistico: è giunto il momento, scrive, di prendere finalmente in esame la «poesia che si fa», la «poesia dei giovani», di «tentare di capirla e di descriverla, fare qualcosa di diverso da quello che si è fatto per tanto tempo e cioè inventare, ipotizzare via via (magari senza darsene l'aria) l'oggetto del proprio discorso». ¹⁰¹ Occorre, però, aggiunge, distinguere questa «poesia dei giovani» dalle sperimentazioni linguistiche e dagli avanguardismi che, a un occhio superficiale, potrebbero sembrarne invece la cifra caratterizzante. Al contrario, la «poesia che si fa» appare a Raboni sempre più vicina, «stranamente vicin[a]», al recupero di altre istanze, altre ipotesi poetiche: *in primis* quelle del realismo. A quindici anni di distanza, i giovani – osserva Raboni – lavorano a recuperare il realismo postbellico, ma lo fanno

98 Pignotti, *Un'avanguardia di massa?*, cit., p. 81. Queste le parole di Raboni: «Oggi la discussione centrale da fare, il punto dello scandalo non è pro o contro un certo tipo, una certa idea di poesia ma – implicitamente o esplicitamente – pro o contro la poesia stessa; per negare o invece difendere la possibilità stessa di comunicare e testimoniare come uomini attraverso la poesia» (*Un nuovo fronte: la poesia*, cit., p. 116). E il commento di Pignotti: «da sua frase suona concretamente così: la discussione da fare non è su un tipo o un'idea di poesia, ma sulla poesia; e la poesia è quella del significare, del comunicare, del testimoniare» (Pignotti, *Un'avanguardia di massa?*, cit., p. 81).

99 Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, «L'Approdo letterario», n.s., IX, 22, aprile-giugno 1963, ora in PAS, pp. 283-287.

100 Ivi, p. 68.

101 Ivi, p. 67.

ponendosi «al di sopra [...] della crisi autentica e comunicata di un Pasolini o di un Fortini e all'asciutto della crisi volontaria e ipotetica, e per definizione incomunicabile, dei nuovi avanguardisti».¹⁰² A contraddistinguere i poeti che Raboni sente più vicini è «una profonda esigenza e volontà di figurazione»,¹⁰³ che coincide con una tendenza a mettere quanto più possibile allo scoperto i propri oggetti, i propri meccanismi di funzionamento, le proprie motivazioni, un po' come accadeva nei versi di Williams o nelle parole impure di Rebora.

A partire dai primi anni '60, Raboni intensifica le sue letture e recensioni di novità editoriali nel settore della poesia. La sua attenzione si dirige, sempre più di frequente, verso dei possibili compagni di strada: verso poeti che gli sono anagraficamente più vicini rispetto a Betocchi, Luzi e Sereni – cui pure, soprattutto all'ultimo dei tre, continua a dedicare attenzioni critiche – e di cui spesso sente di condividere non tanto le scelte stilistiche e tematiche, quanto le idee che più nel profondo guidano la scrittura. È un periodo piuttosto felice per l'editoria poetica: escono o stanno per uscire molte raccolte importanti, e il discorso sulla «poesia che si fa» appare più che mai urgente e necessario al giovane Raboni, anch'egli ormai prossimo all'esordio ufficiale in una prestigiosa collana di poesia. Con Sereni, che gli è sempre più vicino, si parla infatti prima del Tornasole, poi dello Specchio di Mondadori. Tra il lavoro per Lampugnani, la scrittura poetica in proprio e le mansioni di segretario per le riviste di Paci e di Sereni, il tempo che resta non è molto, ma Raboni legge con passione, e ad ogni lettura cresce la voglia di provare a impostare un discorso sui poeti più giovani. Nel 1962 annota rapidamente in una delle sue recensioni su «Aut Aut»:

Alcuni libri di poesia, usciti tutti nel giro di pochi mesi, hanno notevolmente precisato e arricchito, mi sembra, il discorso da fare sui poeti delle nuove generazioni; i poeti che vengono (non di molto, alcuni) dopo Sereni, dopo Luzi: penso al libro di Risi, a quello di Roversi, alle *IX Ecloghe* di Zanzotto, alla raccolta di Pagliarani... Un discorso difficile ma necessario, credo, che per parte mia cercherò, un momento o l'altro, almeno di cominciare: magari mettendo semplicemente insieme frammenti di lettura, appunti, come ormai – ogni tanto – mi rassegnò a fare.¹⁰⁴

Nel gennaio 1963 egli dedica finalmente un articolo a tre raccolte, uscite l'anno precedente, che lo avevano particolarmente colpito: *IX Ecloghe* di Andrea Zanzotto, *La ragazza Carla* di Pagliarani e *Minime massime* di Nelo Risi.¹⁰⁵ Si tratta di tre esempi,

102 Ivi, p. 69.

103 *Ibidem*.

104 Giovanni Raboni, *Astratto e concreto: un esempio*, in *Proponenti e letture*, cit., p. 269.

105 Giovanni Raboni, *Tre libri di poesie*, «Aut Aut», 73, gennaio 1963.

stimolanti e vivi, della «poesia che si fa». Come di consueto, Raboni applica – pur senza evocarlo esplicitamente – il metodo dell'*epoché* critica, che abbiamo già visto in azione nei saggi su Gadda; cerca cioè, prima di tutto, di distinguere i tre poeti da ciò che non sono, in aperta contraddizione con i soliti frettolosi collocatori: Zanzotto *non* è un neoermetico che tenti di isolarsi dalla storia; Pagliarani – pur molto affine ad essa per mezzi e strumenti linguistici – *non* appartiene nel profondo alla compagine dell'avanguardia; le massime di Risi *non* sono – come si potrebbe credere – espressione di una sentenziosità allusiva, di un gioco elegante ricamato sul vuoto, ma qualcosa di ben diverso. Di Zanzotto Raboni mette in rilievo la straordinaria «attualità», l'intonazione «drammatica» che rende inconsistente qualsiasi etichetta di astoricità. Il poeta delle *Ecloghe*, scrive Raboni, non ignora la storia, ma ne afferra «fatti di violenza, slittamenti, squilibri» per poi restituirli sotto forma di nevrosi: il suo «connubio tra idillio e fantascienza» è una «operazione di un'ambiguità e di uno stravolgimento» tanto radicali da far apparire «certi tentativi di riprodurre la “crisi” attraverso trucchi e slogature sintattico-linguistici» null'altro che «innocenti balbettii, forme addirittura infantili di feticismo, di dimissioni davanti agli oggetti». ¹⁰⁶ A separare senza incertezza il poeta di Pieve di Soligo dalla neoavanguardia è proprio il «filo di senso che attraversa gli oggetti» e che muove costantemente alla ricerca dell'«ipotesi leggente», del lettore. ¹⁰⁷ È questo che consente a Raboni, nonostante le profonde differenze stilistiche e l'eccezionale singolarità dell'esperienza di Zanzotto, di percepire anche *Vocativo* e le *IX Ecloghe* sostanzialmente vicine al suo modello di poesia compromessa con la storia, impegnata in una strenua resistenza alla crisi del proprio tempo. Così Raboni conclude la sua nota alle *IX Ecloghe*:

Per il momento, mi sembra giusto questo: cercare nelle poesie di Zanzotto i segni, una prova della loro riferibilità a certi nodi di inquietudini e di tensioni che ci appaiono oggi, per una specie di fulminea tradizione, come irrevocabilmente nostri, attuali; e insieme del continuare, del resistere della voce che li raccoglie; del vivere con le proprie regole, del determinarsi su un proprio piano formale autonomo, non «mimetico» della volontà poetica che fra l'altro li sopporta. ¹⁰⁸

Queste parole piacquero a Zanzotto, con il quale, a partire dagli anni '60, Raboni intreccia uno scambio epistolare piuttosto fitto e affettuoso. Nel dicembre '63, a una richiesta di collaborazione alla neonata «Questo e altro», arriva da Pieve di Soligo una

¹⁰⁶ Ivi, pp. 77-78.

¹⁰⁷ Ivi, p. 78.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

risposta che è al tempo stesso dolorosa e ferma, ma in fin dei conti prossima vicina a quell'idea di poesia come valore umano, che anche Raboni si ostinava a inseguire:

Non ho ancora ricevuto «Questo e altro» e lo attendo. Quanto alla mia collaborazione, resta sempre sul tappeto: il fatto è che la mia depressione non ha regole. E poi, dover parlare condizioni di squallore attuale è per me un'immensa fatica. Io, tutto sommato, credo ancora nella poesia, o meglio, nell'idea di poesia che fu della mia prima giovinezza (e che penso valida nella misura in cui si riportava a cose assolutamente costanti, rinunciando alle quali ci si autodistrugge).

Mi fa spavento persino ammettere di poter prendere in considerazione, per polemizzarci, alcune idee oggi imperanti. Per me queste coincidono non con psicosi mimate dall'esterno, ma con la psicosi vera. E forse oggi, sotto l'apparenza di una totale dimissione, di un totale livellamento dell'«emergenza umana», c'è una mancanza d'umiltà ben maggiore che nel passato, di quella dei tempi in cui si parlava di «eternità» e di «preminenza» umana.¹⁰⁹

Molto diversi per temperamento e decisamente distanti nei loro percorsi di ricerca artistica, i due poeti si sono trovati spesso singolarmente vicini. La loro amichevole e reciproca stima è uno dei molti legami sotterranei che attraversano la storia della poesia del secondo Novecento, e senz'altro meriterebbe di essere approfondito anche attraverso l'esame dei documenti d'archivio, purtroppo in larga parte ancora impossibili da consultare.

Nei paragrafi dedicati a Elio Pagliarani e Nelo Risi, Raboni torna a ribadire l'urgenza non di abbandonare o rinnegare l'avanguardia, ma di cercare di andare «al di là» di essa, di appropriarsi cioè dei suoi strumenti per piegarli a una nuova esigenza di significazione. In Pagliarani coglie un «uso acutamente spregiudicato dell'«informale» metrico-sintattico» e un «trasporto letterale (materico) di modi dei linguaggi pratici e tecnici», che lo avvicinano senz'altro ai compagni dell'antologia *I novissimi* e creano una simile sensazione di «terrorismo linguistico». Il *quid* che, però, fa la differenza è la carica di *intenzionalità* che muove il discorso della *Ragazza Carla*:

anche in queste composizioni dove esplodono cariche così notevoli di terrorismo linguistico, noi siamo spinti a sentire, se non mi sbaglio, che il senso del discorso è un altro, o meglio che c'è sotto, qui, davvero un discorso, un discorso «intenzionale» che supera il puro rapporto di equivalenza con la «forma» della realtà e cerca – anche se non ostenta alcuna certezza di trovarli – un altro punto resistente, un'altra riva dove appoggiare la parte finale del suo arco; un discorso nel quale informale, collages, scarti neo-dada, tutto l'apparato della nuova avanguardia non vogliono significare sé stessi, o illuminarsi come simboli diretti e inevitabili di una realtà frantumata, privata di senso e così via, ma inserirsi, saldarsi, vivere insieme come strumenti e parti di esso – precipitare in esso per venirne verificati e stravolti.¹¹⁰

109 La lettera, datata «Pieve di Soligo 16.12.63» è pubblicata in *Lettere a Camerino, Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni (1946-1991)*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Modena, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, «Autografo», 46, XIX, 2011, pp. 172-173.

110 Raboni, *Tre libri di poesie*, cit., p. 80.

In *Minime massime* di Nelo Risi, Raboni segnala la presenza viva, concreta degli oggetti: «i linguaggi “pratici” (tecnici, giornalistici, burocratici) [...] non appaiono trascritti ma trasportati di sana piana, materialmente, “matericamente” presenti». Anche in questo caso, però, essi «non danno suono di “avanguardia”, né hanno l’aria di voler fornire la mimica di una certa impossibilità a fare altrimenti»; tendono invece alla scoperta della dimensione e del significato *poetici* della «non poesia».¹¹¹ Qualche mese dopo, scrivendo della *Pura verità* di Giorgio Cesarano, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei suoi più cari amici, Raboni torna a insistere, a rischio di monotonia, sulla necessità dell’andare oltre, al di là, sulla ricerca di «altro» rispetto alla crisi presente:

Mi sembra che un poeta come Cesarano [...] mostri per chiari segni di voler andare oltre, di volere (come il protagonista di Beckett) «continuare», in cerca d’altro, di altre conseguenze – conseguenze, dico, che siano davvero tali, nell’ambito della storia e della responsabilità umana, e non semplici, riposanti equivalenze, inattaccabili e forbite formule di indifferenza.¹¹²

E ancora:

Si prenda [...] uno qualsiasi di questi cinque poemetti di Cesarano [...], e lo si confronti mentalmente con gli esercizi dei soliti Sanguineti, Balestrini, Antonio Porta ecc.; e si veda come, rispetto a questi ultimi, il modo di procedere di Cesarano risulti nettamente più in là, su una spinta ulteriore, si opponga ad essi, oggettivamente, non per uno sforzo di conservare, congelandola, la «possibilità» di un discorso ma, al contrario, per quello di recuperare tale possibilità al di là della sua stessa crisi, attraverso sottili modificazioni e cauti adattamenti e inversioni di segno di certi strumenti espressivi che proprio nell’ambito della crisi sono emersi e hanno preso consistenza.¹¹³

Come Balestrini o Giuliani, Cesarano è un attento lettore dei *Cantos* di Pound, sotto il cui nome Raboni riassume «tutta una corrente di de-figurazione presente nella tradizione poetica novecentesca». Cesarano si pone però nel solco di Eliot, ripetendone lo stesso «sforzo di ricostruzione, di “utilizzazione di materiali”»:

Sullo sfondo dell’«informale» poundiano Cesarano opera insomma [...] nel senso di una sorta di «nuova figurazione», di un recupero (più o meno obliquo, si capisce, e criticamente intenzionale) dei grumi semantici rintracciabili nella sconfinata e (a prima vista) inconoscibile poltiglia dei *Cantos*: il che sottintende, o perlomeno prelude a una lettura di Pound molto più libera e sottile di quelle correnti, ed è tutt’altra cosa dal formalismo informale di gelida osservanza al quale ho accennato poco fa e che finirà [...] col fare definitivamente il suo tempo nella poesia come sta succedendo o sta per succedere nella pittura.¹¹⁴

Il rinvio è al mondo dell’arte figurativa è – come vedremo – una caratteristica ricorrente in molti scritti critici di questi anni: già notevole nei testi su Pagliarani e Risi, nel caso di

111 Ivi, pp. 81-82.

112 Giovanni Raboni, *Altre conseguenze*, «Aut Aut», 78, novembre 1963, p. 71.

113 Ivi, pp. 71-72.

114 Ivi, p. 72.

Cesarano risulta particolarmente pregnante poiché l'ambito in cui il poeta si muove «con più naturalezza» è proprio quello «visuale».¹¹⁵

L'attenzione crescente verso i problemi della forma caratterizza, agli occhi di Raboni, tutte le «esperienze letterarie, critiche e creative» sviluppatasi dal 1956 in poi: nell'anno della rivolta d'Ungheria e della crisi del Partito comunista egli coglie un secondo spartiacque, dopo quello fondamentale del '45. L'interesse verso la «dimensione e le strutture linguistiche della comunicazione letteraria», – precisa però a più riprese – non significa affatto «formalismo», come dimostra, in prosa, il caso di Gadda, «che nello spessore della sua opera, nella concreta e complessa simbiosi, in atto nelle sue pagine, di realismo e sperimentalismo, è vistosamente e per nostra fortuna ben altra cosa della semplicistica “funzione Gadda” scoperta da certi suoi divulgatori».¹¹⁶ In particolare in poesia Raboni tiene a distinguere da quelle che considera pericolose derive formalistiche (un calderone in cui – come abbiamo visto – egli, forse un po' ingiustamente, mette un po' di tutto, da Pasolini ai Novissimi) l'affermarsi di un linguaggio che, ancora in stretta analogia con il mondo dell'arte, viene definito «materico»:

[il] graduale formarsi di una nuova dimensione linguistica [...] non ha molto a che vedere, credo, né con l'astratto e polemico (polemicamente predeterminato e perseguito) plurilinguismo di Pasolini, né con le manipolazioni a freddo, di volontaristica rottura soprattutto sul piano grammaticale e sintattico, tipiche della frangia neopoundiana che ha avuto in questi anni la sua bandiera nell'antologia *I novissimi*, ma risulta invece, in modo veramente organico e necessario, dall'abilitazione in senso espressivo specifico di vastissime zone del materiale e del repertorio linguistici correnti, cioè del cosiddetto linguaggio parlato o comune, con le sue varie sottospecie e varianti di tipo burocratico, commerciale, giudiziario, tecnico, ecc. e con il suo ricchissimo e «realistico» entroterra di risonanze e

115 Ivi, pp. 73-74: «se abbiamo finito qui sopra, quasi senza volerlo, col pescare riferimenti nel campo della pittura è stato anche per intonarci all'ambito essenzialmente visuale nel quale Cesarano sembra muoversi con più naturalezza e organizza gli effetti più tipici e cospicui del suo lavoro. Si sarebbe addirittura tentati di definire questi effetti – e l'insieme dei procedimenti che li ispirano e degli strumenti che li realizzano – come una tecnica dello sguardo [...]. Ho detto “visuale” e non pensavo dunque soltanto agli evidenti interessi e agganci di Cesarano nel campo della pittura (e a questo proposito bisognerebbe fare i nomi di Bacon, di Guttuso, di Ben Shahn) ma anche all'impiego, in alcune sue pagine, di strumenti espressivi desunti o almeno sollecitati dal cinematografo».

116 Giovanni Raboni, *Lacune e controlacune*, «L'Approdo letterario», n.s., 26, a. X, aprile-giugno 1964, p. 100 (l'articolo compare in PAS, pp. 298-302). Questo accenno ai «divulgatori» della «funzione Gadda» scatenerà un malinteso con Gianfranco Contini, che si sente ovviamente chiamato in causa. In AP è conservata una lettera a Carlo Betocchi in cui il critico chiede spiegazioni. Betocchi prega dunque Raboni di chiarire l'equivoco. «Riletto il pezzo incriminato – gli risponde Raboni il 28 agosto 1964 – devo confessare con mia grande mortificazione che Contini ha tutte le ragioni per irritarsi, mentre io [...] volevo dire tutt'altra cosa: e cioè volevo alludere, non già alle operazioni critiche attorno a Gadda [...], ma ai suoi 'divulgatori' in sede creativa o pseudo-creativa, insomma a quei tali scrittori che hanno scambiato un'opera così singolare e per certi versi irripetibile come quelle di Gadda per un 'filone' da sfruttare a più non posso e, naturalmente, tutto in superficie [...]. La memoria, o forse addirittura l'inconscio, mi hanno giocato un brutto scherzo, facendomi correre alla penna – proprio, è da presumere, per la sua efficacia – l'espressione 'funzione Gadda'» (AP). Poco tempo dopo, Betocchi comunica a Raboni che Contini ha compreso la distrazione linguistica e ha perdonato la confusione.

significazioni: dimensione che non proprio arbitrariamente e non a caso potremmo definire materica, con riferimenti a interessi altrettanto intesi e vitali presenti nel campo della pittura e della scultura e forse anche della musica contemporanea, e dimensione nella quale le manifestazioni più recenti di qualche poeta della cosiddetta generazione di mezzo possono trovarsi senza scandalo vicino a quelle di scrittori più giovani e naturalmente meno definiti e maturi.¹¹⁷

Occorre insomma filtrare il vecchio realismo attraverso la nuova coscienza formale, la nuova attenzione alla forma sviluppatasi dal '56 in poi, e fare del linguaggio «materico» un nuovo, prezioso strumento per catturare e restituire la realtà.

IV.5 *Informale e realtà*

Agli occhi di Lamberto Pignotti, all'inizio degli anni '60 una stessa ricerca di figuratività e di trasparenza comunicativa stava significativamente accomunando pittura e poesia:

Si veda emblematicamente quanto sta accadendo nelle attuali esperienze pittoriche che, proprio in quanto visive, mostrano con più drastica evidenza i mutamenti del quadro generale dell'arte. La situazione è fluida, e non potrebbe essere altrimenti, ma la tendenza a rintracciare una qualche figurazione, a recuperare in qualche modo una parte dell'ingente patrimonio dilapidato quotidianamente dalla civiltà del consumo in generale e più particolarmente dai mass media, a dare forma e contenuto a quelli che appena ieri erano materia e gesto informali, costituiscono sintomi assai eloquenti che l'artista vuole riconferire «significato» al «segno» [...] riportando il linguaggio artistico alla naturale tridimensionalità di ogni linguaggio (sintattica, semantica, pragmatica) dopo che il processo avanguardistico (di cui l'esperienza informale – e non solo in pittura – è l'estrema e logica conseguenza) lo aveva ridotto a pura sintatticità.¹¹⁸

Anche Raboni, da sempre appassionato frequentatore di mostre ed esposizioni, a partire da questi anni moltiplica nei suoi scritti le allusioni ai fatti dell'arte; ricorre spesso a paragoni e paralleli tra poeti e pittori; si interessa ad alcune esperienze di arte figurativa, e, talvolta, ne scrive. Dal linguaggio artistico egli prende in prestito un piccolo

117 Raboni, *Lacune e controlacune*, cit., p. 100. In questo articolo del giugno 1964, Raboni precisa la sua lettura della poesia italiana del dopoguerra: la «accresciuta coscienza formale» della metà degli anni '50 viene interpretata come una reazione, «una risposta e un tentativo di rimozione di un atteggiamento sentito come costante [...] e tipico degli anni dal '45 al '55 [...] che portava a sottolineare nelle opere e nel discorso letterari soprattutto il momento del contenuto o, come si diceva con un termine allora fondamentale, dell'impegno, e che perseguiva una nozione e una serie di immagini concrete del realismo che fossero l'incarnazione e la verifica di tale ordine di esigenze». In un gioco di «lacune» e «controlacune», la giustificata polemica contro l'eccessivo sbilanciamento verso il contenuto degli anni '50 produce due effetti di segno opposto: il risvolto positivo è una «accresciuta coscienza formale», l'avvio di una serie di «ricerche intese ad arricchire e innovare sul piano linguistico gli strumenti della comunicazione letteraria»; quello negativo il «formalismo», i «movimenti diretti a isolare ed esaltare in modo feticistico tali strumenti, sottraendoli al flusso necessario e vitale della doppia circolazione forma-contenuto» (ivi, p. 101).

118 Lamberto Pignotti, *Un'avanguardia di massa?*, «Questo e altro», 4, luglio 1963, p. 69.

vocabolario di termini che comincia ad applicare puntualmente ai suoi scritti di critica: la pittura, così come gli era accaduto con la musica, diventa a poco a poco uno specchio, un terreno di riscontro delle trasformazioni in atto anche nell'universo della poesia. Molto spesso egli trova nell'arte esempi utili a interpretare il complesso passaggio, che vede in atto in pittura come in poesia, dagli estremi esiti dell'«informale» a una rinnovata esigenza di «figurazione» e decifrabilità. Nella recensione alle poesie di Claudio Villa uscita nel settembre '62, che abbiamo citata nel capitolo precedente, Raboni aveva notato un generale prendere campo di una nuova figuratività dopo l'epoca dell'informale: in Villa egli coglieva l'emergere di elementi figurativi come «frammenti iniziali di una immagine in formazione», e sottolineava l'importanza di questa tendenza legandola proprio alle trasformazioni in atto in campo pittorico. «L'ipotesi di una “nuova figuratività” – scriveva – che venga dopo, anzi *attraverso* le esperienze dell'astratto, dell'informale ecc. è all'ordine del giorno, per esempio, nel campo della pittura: e in un modo vitale, forse, al di sotto delle solite improvvisazioni e mistificazioni).¹¹⁹ Particolarmente importante diventa, dunque, verificare le conseguenze di questa ipotesi anche sul terreno della poesia (si ricordino le recensioni a Pagliarani, Risi e Cesarano citate nel paragrafo precedente).

Nel dicembre del 1963, Raboni pubblica su «Poesia e critica» un *Omaggio a Dylan Thomas*: si tratta di un saggio molto poco noto, ma estremamente interessante.¹²⁰ Raboni vi paragona la sua prima lettura del poeta gallese alla visione dal vero dei quadri di Jackson Pollock. Entrambe le esperienze – racconta – lo avevano messo bruscamente a contatto con due esempi estremi di ricerca sull'«informale» decisamente stridenti con l'idea di poesia che egli stava inseguendo in quel periodo: una poesia fatta di cose e figure ben riconoscibili. Thomas e Pollock – osserva Raboni – avrebbero potuto scuoterlo e forse persino allontanarlo dalla sua ricerca di figurazione; al contrario vi si erano inseriti con una sorprendente naturalezza. La prevedibile scossa non si era verificata:

Ho letto per la prima volta le poesie di Dylan Thomas dieci anni fa, nel mezzo di un'educazione eliotiana che già allora cominciava e anche dopo, del resto, ha continuato a funzionare per me come una sorta di medium, di filtro indispensabile quanto, alla fine, involontario. [...] Per ritrovare un'esperienza di lettura altrettanto sconvolgente e insieme perfettamente normale, un'esperienza che, al pari di quella, *avrebbe dovuto* buttare all'aria la crescita dei miei progetti espressivi, concentrati, adesso come allora, sulla prevalenza delle

¹¹⁹ Giovanni Raboni, *A proposito di una prefazione e di un poeta*, «Aut Aut», 71, settembre 1962, p. 437.

¹²⁰ Giovanni Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, «Poesia e critica», II, 5, dicembre 1963. Il saggio è riprodotto in *Appendice*.

cose e del «discorso» sull'immagine, su una riconoscibile centralità delle figure, e vi si è invece inserita con una sorta di inesorabile naturalezza, devo venire molto più in qua, al giorno che ho visto, raccolti insieme e per la prima volta al vero, non riprodotti, un certo numero di quadri di Pollock.¹²¹

Il «non-figurativo» e l'«informale» – prosegue Raboni – sono davvero tali, e quindi vanno rifiutati, solo quando diventano «maniera», «ostentazione gratuita e odiosa, formalistica, del non-discorso, della non-comunicazione»; al contrario «nel loro punto di autenticità, nella parte necessaria e radicata del loro arco evolutivo si traducono [...] in allargamenti e metamorfosi strutturali, in spostamenti in avanti, o comunque altrove, dei confini stessi della figurazione, della forma, della comunicazione».¹²² Dylan Thomas, Beckett, Pollock, Wols, Pound e Gadda – scrive Raboni – non vanno ceduti al campo avversario, fatto di «oziosi e capziosi praticanti dell'«opera aperta» e dell'avanguardia»; e più che mai occorre distinguere «gli inventori di forme dai commercianti di forme, i maestri dai loro astuti traditori, l'oscurità profonda, vitale e alla fine chiarificante dai piccoli trucchi col buio»¹²³.

Un anno più tardi, nel dicembre 1964, Cesarano e Raboni firmano per la rivista «La città» due brevi prose che accompagnano alcune riproduzioni di olii di tre pittori bergamaschi: Fiorenzio Corona, Attilio Steffanoni e Attilio Gattafù.¹²⁴ Le riflessioni di Raboni e Cesarano sono estremamente interessanti; segnano l'inizio di un dialogo, di un sodalizio intellettuale profondo e duraturo che, terminata l'esperienza di «Questo e altro», diventerà ben presto il perno della rubrica *Questioni di poesia* pubblicata su «Paragone» dal '65 in poi. Nel suo testo, Cesarano ricorda le discussioni intavolate con gli amici pittori «per i vicoli e le piazze di Bergamo alta o sedendo sui gradini di fianco a Santa Maria Maggiore, d'inverno in casa dell'uno o dell'altro, con passione ostinata e con cautela», il cui punto nevralgico era la questione del reale, vista anche in chiave politico-ideologica:

Da quanti decenni la realtà terrorizza i pittori? Non piace a nessuno, questa realtà inamabile dove campiamo, ma di qui a parlar sempre e solo d'altro, di qui a sfuggirla come una peste e voltarle le spalle e non volerla vedere, ci corre uno scarto morale, un'implicita rinuncia al discorso, rinuncia che della realtà detestata finisce con l'essere, senza paradosso, obbiettivamente fautrice.

121 Ivi, p. 20. Il riferimento è al saggio di Italo Calvino, *La sfida del labirinto*, uscito sul numero 5 del «Menabò» nel 1962. Calvino, interrogandosi sulle reazioni della letteratura alla seconda rivoluzione industriale, distingueva nelle avanguardie una linea «viscerale», di cui sarebbero stati rappresentanti Dylan Thomas e Jean Genet, e una linea «razionalista» cui accordava la sua simpatia.

122 Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, cit., p. 21.

123 *Ibidem*.

124 Giovanni Raboni-Giorgio Cesarano, *Pittori della nuova realtà (scritti critici)*, I, 6, dicembre 1964.

La realtà è la forma del potere; se la realtà non ti somiglia è perché tu non somigli al potere; [...] se vuoi, per fede politica o religiosa, opposti a questo potere che vedi incarnato nella realtà, prima di tutto guardane e conoscline le forme, falle vedere e conoscere, mostra a tutti la faccia del demonio, la forma concreta del male. Discorsi come questi scambiammo, i miei amici pittori ed io, per diversi anni quasi ogni sera [...].

Avevamo paura di sbagliare. Sapevamo che gli argomenti erano o potevano essere, in parte, speciosi. Che «pittura» è qualcosa di più e di meno, qualcosa di *anche* diverso. Ma eravamo sicuri che non era, non poteva essere qualcosa di *soltanto* diverso. Eravamo soprattutto sicuri che per le nostre e per altre differentissime ragioni – a noi oscure ma che portavamo ugualmente con noi – era *comunque* tempo di fronteggiare il reale: fermarsi, far fronte, guardare, con umiltà sforzarsi d'intendere e con fermezza cercare di far capire.

Nessuno di noi sentiva più di credere a una pittura (o a una poesia) che in odio alla realtà odiosa si pensasse capace di combatterla eludendola, allo stesso modo che nessuno di noi si sentiva più di mettere mano agli strumenti solo per dire che nulla è dicibile o solo per raccontare l'ennesima volta lo scacco dell'Uomo fra le Cose.¹²⁵

Il ricordo di Cesarano ricostruisce con acutezza l'atmosfera in cui nascono non solo le esperienze pittoriche di Corona, Steffanoni e Gattafù, ma in cui prende avvio anche il suo percorso di poeta naturalmente vocato a una azione politica e civile, a una ribellione contro lo stato delle cose, al tentativo di mostrare le cose per quello che sono, di far emergere una verità. Certo, per colui che qualche mese dopo – nelle *Questioni di poesia* – Cesarano chiamerà il poeta «*dissenter*» e «*bricoleur*», alcuni rischi sono in agguato, e tra questi l'«appiattare il discorso al livello dell'illustrazione, della chiosa didascalica», il limitarsi a una «semplice enunciazione». Tuttavia, prosegue Cesarano, «quando intelligenza e poesia scattano», l'arte raggiunge il suo obiettivo:

le forme si animano di nessi e significati, hanno un'eco lunga, concorrono a mostrare e a spiegare la verità profonda che corre dentro le apparenze, al di là delle apparenze.¹²⁶

Nel suo intervento, che segue quello dell'amico, Raboni attribuisce la spinta verso la denuncia e l'azione civile anche e soprattutto al carattere lombardo, da intendere – precisa – nel senso migliore del termine, quello cioè che recupera la tradizione di Manzoni, Parini, Carlo Porta:

lombardi in senso buono [...] 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 frolare 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

125 Ivi, p. 40.

126 Ivi, p. 41.

Porta sta anche nel suo diventare, a tratti, Parini, cioè il contrario della propria figura naturale.¹²⁷

Il testo di Raboni è interessante anche perché – a ulteriore dimostrazione di quanto in lui critica e poesia si intreccino, o meglio si sostengano l'un l'altra – esso contiene curiosi richiami all'atmosfera di alcune sue poesie giovanili. «Badare al roccolo», per esempio, è un'espressione che troviamo già in *Epistola prima*, appartenente al dattiloscritto di *Gesta Romanorum* del '53, dove indicava un modo di vivere banalmente semplice e riparato dall'inquietudine: in questa prosa, associata a varie altre azioni (abitare palazzi, sorvegliare i formaggi, appendere la selvaggina ecc.), connota un intero universo borghese e soffocante (si ricordi che anche Raboni era di lontane origini bergamasche). La «nebbia» e la «marcita» compaiono invece in *E tu cosa*, un testo inquietante che fa parte del *Catalogo* e verrà accolto anche nelle *Case della Vetra*:

E tu invece, gomme di bicicletta
o antenne, cosa credi che sia
questo ronzo che sale dalla nebbia, dai bordi
dell'autostrada, a un tiro di fucile,
sembrerebbe, dal casello del dazio – chi ci aspetta
bel caldo in una tuta di nailon, col muso
nella marcita?

Questi versi fermano «un tetro sfondo di estrema periferia milanese» attraversato da una «immagine del *fuori*»: i dettagli (la nebbia, l'autostrada, il casello, la marcita) sono decisamente realistici e rimandano a una ben precisa geografia; siamo ben lungi, però, da qualsiasi «naturalismo».¹²⁸ Con le sue cadenze colloquiali, proprie dello speciale «linguaggio poetico *parlato*» inseguito da Raboni nelle letture e nella scrittura, l'interrogativa sembra avere lo scopo di gettare il lettore (o, forse, è anche a sé stesso che l'io poetico si rivolge) in una sorta di raggelante smarrimento attraverso la prosaica evocazione («bel caldo») di una scena di morte, che trasforma un panorama quotidiano in un brutale *memento mori*.

Essere lombardi, nel senso più autentico, significa per Raboni esercitare un atto critico sul reale:

La realtà alla quale [i tre poeti] si riferiscono è insieme, e in conveniente proporzioni, giudicata e patita, pesata come materia e illuminata da dietro; le verità che riescono a registrare sono abbastanza presenti, in antefatto, nella loro testa oltre che nel loro stomaco. Guardate i consiglieri di amministrazione di Gattafù, i congressisti di Corona, i boxeurs e i

127 Ivi, p. 42.

128 OP, p. 1451.

personaggi domestici di Steffanoni: è chiaro che prima di inghiottirli i nostri tre pittori hanno cercato di smontarli e rimontarli, hanno preso le loro brave distanze.¹²⁹

Il «grosso recupero figurativo» compiuto dai poeti nasce dall'aver profondamente metabolizzato le esperienze di avanguardia (Bacon, neodada, *ready-made*, linguaggio materico) utilizzandole «in modo critico e attivo» per «formare un tessuto linguistico [...] orientato, nettamente intenzionale». Il discorso di Raboni sui tre pittori è talmente trasparente che è quasi superfluo citare la confessione che conclude il testo:

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.¹³⁰

Raboni è un poeta che, per poter operare, avverte anche il bisogno di inserirsi in una linea, in una tradizione, che non è certo la Tradizione, ma una tradizione da ritrovare, accertare e costruire. Nell'articolo *Lacune e controlacune*, consegnato all'«Approdo» nel giugno '64, aveva ribadito l'esigenza di stabilire un nuovo rapporto con «i grandi scrittori “rivoluzionari” del '900», in chiave non polemica, ma costruttiva. Più che a contestare una «Tradizione», scriveva Raboni, riducendo Kafka, Joyce ecc. a puntelli polemici, occorre pensare a costruirne una nuova, rendendo fecondo l'interesse per «l'opera e le figure» dei capiscuola del modernismo.¹³¹ Si affaccia anche nella prosa critica di Raboni il tema, così vivo nella sua poesia, della necessità di mantenere saldo il legame con il passato, di non chiudere i conti, di non spezzare i fili. In poesia esso prende le forme di un invito ad ascoltare le voci degli scomparsi, ma anche dello sconforto di fronte alle *tabulae rasae* edilizie imposte dai calcoli dei piani regolatori e dalle ruspe dello sviluppo economico (si ricordi *Risanamento*, appena pubblicata nell'*Insalubrità dell'aria*); nella riflessione critica quella della cautela e del rifiuto del nuovo per il nuovo, della diffidenza verso ogni rivolta acritica e senza spessore:

Un po' a rovescio e un po' per traverso, si può dire che il formalismo avanguardistico degli anni sessanta riecheggia proprio la superficialità e la tendenziosità di chi aveva creduto, prima, di poter catalogare e mettere in archivio esperienze così complesse e vitali, con le

129 Cesarano-Raboni, *Pittori della nuova realtà*, cit., p. 42.

130 Ivi, p. 43.

131 Cfr. *Lacune e controlacune*, cit., p. 102: «In tutta un'area, che coincide poi, grosso modo, con il formalismo di specie avanguardistica, tale interesse [...] non sembra affatto inteso a rintracciare in quelle figure e in quelle opere le linee di una tradizione (l'autentica, l'unica davvero pensabile tradizione novecentesca) e a regolarsi di conseguenza, bensì a ricavarne lo stimolo e l'avallo a un'ulteriore rivolta contro una generica, persistente ma non meglio identificata “Tradizione”. [...] Dal '45 al '55 abbiamo pur letto Joyce, Proust, Kafka, Pound, ecc.; ma li abbiamo letti, per lo più, in una chiave parziale, secondo una prospettiva artificiosa, frapponendo un distacco volontario quanto storicamente improbabile: li abbiamo letti, cioè, come i decadenti che credevamo che fossero senza remissione e da quei non-decadenti che credevamo di essere, come se la cosa, insomma (il loro modo di essere nella realtà o fuori dalla realtà) non ci riguardasse, non potesse più riguardarci».

quali i conti, più che essere chiusi, erano evidentemente ancora da impostare. Come se il compito fosse (parlo di allora ma anche soprattutto di oggi, si capisce) non già connettere e andare in fondo alle cose, ma affannarsi a chiudere cicli e inaugurarne di nuovi: come se la storia, insomma, ricominciasse, dovesse ricominciare da capo ogni dieci o vent'anni.¹³²

IV.6 *I libri degli altri*

Grazie al legame sempre più stretto con Vittorio Sereni, che dal 1958 ne era diventato direttore letterario, iniziano i contatti di Raboni con la casa editrice Mondadori di via Bianca di Savoia. Le carte e i documenti della «Segreteria editoriale autori italiani», conservati a Milano nell'Archivio storico della Arnoldo Mondadori editore, mostrano come già nel 1962 Sereni avesse cominciato ad affidare in lettura a Raboni alcuni manoscritti, specialmente di raccolte poetiche.¹³³ Nel corso degli anni '60, Raboni sarebbe diventato uno dei lettori più attivi nel settore della letteratura francese: l'archivio della casa editrice, custodito presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, contiene molti pareri di lettura – la maggior parte piuttosto severi – su autori d'Oltralpe, poeti e narratori. I pareri più antichi riguardano però la poesia italiana: tra il '62 e il '63 Raboni valuta, tra le altre cose, raccolte di Alfredo De Palchi e Elio Filippo Accrocca, che giudica piuttosto negativamente (specie la seconda), e si occupa anche di un imponente manoscritto di Piero Bigongiari (una «poderosissima *summa*» di «quattrocento pagine di poesia» che, nota Raboni, sono davvero «molte per chiunque» e che suggerisce di sfrondare senza esitazioni).¹³⁴ Tra i pareri di lettura su autori italiani, due nomi, in particolare, spiccano tra gli altri, poiché – specialmente nel primo caso – ci troviamo di fronte a incontri umani e letterari molto importanti per la vita e la poesia di Raboni: Bartolo Cattafi e Giovanni Giudici. Di Cattafi Raboni vaglia nell'ottobre '62 il dattiloscritto che sarà il futuro *L'osso, l'anima*; di Giudici, nel gennaio successivo, la versione embrionale della *Vita in versi*. Si tratta, in entrambi i casi, di due autori già discretamente affermati, i cui libri non sono dunque destinati alla più sperimentale collana del Tornasole, ma verranno accolti tra i poeti maturi dello Specchio

132 *Ibidem*.

133 La storia dei rapporti di Raboni con l'editoria è stata ricostruita nella tesi di laurea di Luca Todarello, *Il lavoro editoriale di Giovanni Raboni*, discussa all'Università di Parma nell'anno accademico 2007-2008, che contiene anche un'utile appendice in cui sono trascritti alcuni tra i più significativi dei pareri di lettura firmati da Giovanni Raboni.

134 I pareri di lettura sono conservati in FM, sezione «Segreteria editoriale autori italiani», fascicoli «De Palchi Alfredo»; «Accrocca Elio Filippo»; «Bigongiari Piero».

rispettivamente nel '64 e '65. Questa è, probabilmente, la prima occasione in cui Raboni stabilisce un rapporto così intimo e pratico con i libri d'altri. Da buon lettore editoriale, benché alle prime armi, egli non si limita a fornire un giudizio di valore sui *corpora* di poesie che gli sono presentati, ma entra nel merito della loro organizzazione: medita e suggerisce una possibile architettura di quelle che saranno due raccolte importantissime degli anni '60. Si tratta di un esercizio di cui sarebbe frettoloso trascurare l'importanza, non solo perché – anche nei pareri di lettura – Raboni resta un prosatore limpido, acuto e sottile, ma soprattutto poiché ci troviamo negli anni in cui, da poeta in proprio, egli si affanna a organizzare i suoi stessi libri, e soprattutto comincia a pensare la struttura di quella che sarà la sua prima grande silloge, *Le case della Vetra*. Nell'estate del '62 egli lavora ancora agli ultimi ritocchi della *plaquette* scheiwilleriana ormai prossima all'uscita (si tratta, come sappiamo, dell'*Insalubrità dell'aria* che, dopo lunghe attese, è finalmente pubblicata all'inizio del '63), ma già in quello stesso agosto Sereni gli suggerisce di «scegliere, dai due libretti già fatti e dal gruppetto di poesie nuove, una raccolta da pubblicare, eventualmente, nel Tornasole».¹³⁵ Anche se, com'è noto, il libro vedrà la luce solo nel 1966, in questi mesi Raboni inizia a ragionare sul modo più efficace di organizzare un materiale cronologicamente assai eterogeneo, e riflette spesso sull'importanza di trovare la chiave giusta, l'idea centrale che consenta sia di dare ai testi un ordine formale sia di suggerirne al lettore la più corretta interpretazione.

Fin dagli anni giovanili Raboni appare acutamente sensibile ai problemi dell'architettura poetica e naturalmente incline a pensare alla poesia anche in termini di libro, di composizione in più parti: lo dimostrano le strutture complesse, molto pensate dei suoi primi abbozzi, da *Gesta Romanorum* alla *Passione secondo San Luca*. Anche curando le edizioni delle due *plaquettes* dei primi anni '60 (*Il catalogo è questo* e *L'insalubrità dell'aria*), egli manifesta un'estrema attenzione per il paratesto: per i titoli *in primis* – si ricordi la sua felicità per aver trovato un convincente titolo pariniano per la sua raccoltina del '63 –, ma anche per altri elementi, come, nel caso del *Catalogo*, la *Nota* che insiste nel voler affidare a Betocchi, le cui parole giudica «determinanti come indirizzo, come chiave di lettura» del libro.¹³⁶ Più volte, nelle sue lettere al poeta fiorentino, egli si sofferma

135 FB, lettera di Raboni del 6 agosto 1962. I due libretti, cui si fa riferimento, sono *Il catalogo è questo* e *L'insalubrità dell'aria*, che sarebbe uscito nel gennaio successivo, ma di cui, con ogni probabilità, Sereni conosceva le bozze. Betocchi gli proporrà in seguito di pubblicare presso Vallecchi, ma – in una missiva del 21 gennaio 1963 – Raboni declina ricordando l'impegno già preso con Sereni.

136 FB, lettera di Raboni del 2 febbraio 1962.

sull'importanza di offrire al lettore una cronologia limpida e accurata dei proprio componimenti. Il 30 maggio '62, per esempio, riferendo di una telefonata con Scheiwiller a proposito dell'*Insalubrità dell'aria*, scrive:

[Scheiwiller] mi ha telefonato l'altro giorno dicendo di averla incontrata a Conegliano, [...] e di aver promesso anche a lei che il mio libretto sarà il primo a uscire dopo le ferie [...]. Io ci aggiungerò, intanto, una o due cose nuove, e soprattutto un po' di date, per ristabilire un po' d'ordine in una confusissima e temo (per un lettore) incomprensibile cronologia. (FB)

Le stesse necessità e interrogativi Raboni si pone valutando le raccolte di Cattafi e di Giudici. L'amicizia con Cattafi, probabilmente, era già cominciata: secondo la biografia di Cattafi, curata da Diego Bertelli, i due si sarebbero incontrati «tra la fine del 1961 e l'inizio del 1962 (a presentarli è Sereni)», ponendo le basi di lungo, affettuoso legame «caratterizzato da una cordiale amicizia e dalla condivisione di esperienze di vita comuni». ¹³⁷

Il manoscritto di Cattafi che Raboni riceve in lettura da Sereni si intitola *Eredi della Grecia e altri versi*, ed è la prima versione del futuro *L'osso, l'anima*. Raboni non ha alcun dubbio sull'opportunità di pubblicare il volume; il «giudizio *a priori*» è completamente positivo. «La lettura di queste poesie – ammette subito, con il consueto scrupolo metodologico – ¹³⁸ è partita (si potrebbe anche dire, volendo, che è stata viziata...) da una sorta di preconetto: quello del valore e dell'interesse, in generale, della poesia di Cattafi e, dunque, anche dei testi non ancora conosciuti». ¹³⁹ Scopo del parere di Raboni non è dunque valutare la qualità della poesia di Cattafi, ma riflettere sul modo più giusto di presentarla al pubblico, cercare trasformare una sorta di *mare magnum* poetico in un libro, o meglio, per citare direttamente le sue parole:

identificare, estraendoli dal cospicuo materiale a disposizione, la misura e i lineamenti di uno o più libri; [...] immaginare e proporre uno o più modi – i più giusti e convenienti [agg. a *mano*], o ritenuti tali – per organizzare tale materiale; una o più ipotesi di lettura “pubblica”, ordinata e magari sfolita, di esso.

Quella di Cattafi, annota ancora Raboni nel suo parere, è un'«esperienza che si sviluppa prevalentemente in orizzontale, o meglio nel piano: un'esperienza che si espande a macchia, che conquista brano a brano una superficie sempre più estesa mediante una

137 Cfr. http://www.bartolocattafi.it/cms.php?table=page_dettagliata.

138 Anche in questa ansia di chiarire sempre, fin dall'inizio il proprio punto di vista; di esplicitare qualsiasi condizionamento (positivo o negativo) si avverte, credo, l'importanza della lezione fenomenologica della scuola di Paci.

139 Il parere di lettura è stato ripubblicato, con il titolo *Quel «Kafka cinese» un po' svagato*, sul «Corriere della Sera» del 12 marzo 2009. Si cita qui direttamente dal dattiloscritto conservato in FM, sezione «Segreteria editoriale autori italiani», fascicolo «Cattafi Bartolo».

sorta di moltiplicazione di se stessa, di autoriproduzione». La poesia di Cattafi, si direbbe, è spaziale e non temporale: non è possibile identificarvi una storia, un «prima e un poi», ma non si può evitare di cogliervi un «paesaggio omogeneo sempre più largo, sempre più circolare o, per usare un'espressione intonata al linguaggio di Cattafi, a 360°». Molte poesie di Cattafi, prosegue Raboni, si presentano come resocanti «accurati, cristallini e insieme misteriosi» di spedizioni altrettanto misteriose, così in bilico tra reale e immaginario, da far pensare alle pagine di Franz Kafka.¹⁴⁰

L'altro nome che Raboni chiama in causa per Cattafi è quello di Samuel Beckett. Come nel monologo «continuo» dello scrittore irlandese, anche nella poesia di Cattafi manca infatti «una normale nozione del tempo»:

Tutto vi si svolge nello stesso momento e tutto, d'altra parte, si direbbe che continui a svolgersi da secoli. Questo forma un contrasto molto curioso e molto suggestivo con la "precisione" di Cattafi, evidente nel suo linguaggio così terso, appropriato e scandito. Gli oggetti nominati da Cattafi sono di un nitore e di una specificità straordinari: ma non si capisce – non si deve ancora capire – *dove* sono e *da quanto tempo* ci sono, e per quanto tempo ancora ci saranno... Preciso che questa impressione si prova, a mio parere, anche leggendo le poesie di viaggio (viaggio reale) di Cattafi; pur essendo innegabile che vi si parla di cose avvenute in un certo tempo, captate in un certo tempo e in un certo luogo, tutto è come proiettato in una dimensione diversa, extratemporale, nella quale presente passato e futuro si neutralizzano a vicenda dando luogo a una sfericità assoluta, a un accadere sospeso e insieme continuo.

La forma dell'epigramma, quella del *carnet de voyage* sono in realtà soltanto apparenze esteriori; la sostanza è ben diversa:

In un caso e nell'altro, sotto la secchezza e la finitezza, dentro quei contorni ben precisi, c'è la continuazione di una specie di monologo beckettiano, di un discorso umano in continua e arrischiata tensione con l'assurdo (ma non complice dell'assurdo, sia ben chiaro: in un certo senso il valore della poesia di Cattafi mi sembra stia proprio lì, nel rapporto ferocemente dialettico che persegue fra assurdo e ragione, fra nitore figurativo e espansione informale...).

La precisazione in parentesi, con il riferimento alla dialettica tra il «nitore figurativo» e l'«informale», è perfettamente coerente con la riflessione critica raboniana di questo periodo, profondamente impegnata – come abbiamo visto – nello stabilire un delicato equilibrio tra la fascinazione per le esperienze di rottura, allargamento e sovversione (come quella di Beckett) e il dovere, quasi morale, di non rendersi «complic[i]

140 Su Kafka, si veda quanto Raboni osserva in una recensione al romanzo *Il sosia* del triestino Stelio Mattioni paragonato appunto all'autore della *Metamorfosi*: «Una volta di più, siamo indirettamente invitati a ricordarci che la grandezza e l'esemplarità di Kafka sono anche, forse soprattutto nel suo realismo, nella qualità spaventosamente adesiva, assorbente e restitutiva della sua prosa, nello spessore che ogni parola acquista in essa, quasi che strappasse via e si portasse dietro, ogni volta, facendo corpo insieme, il blocco di realtà che nomina» (*Ipotesi su due narratori*, «Aut Aut», 70, luglio 1962, p. 356).

dell'assurdo», anzi di cogliere e recepire – proprio in queste esperienze – la speranza, lo zoccolo duro di «resistenza».

Il riferimento a Beckett non è casuale. Sappiamo che, già nel 1960, Raboni aveva letto con passione l'*Innommable*. «Sto pensando a un pezzo su Beckett – scrive infatti a Betocchi l'8 marzo del 1960 –, specialmente sull'*Innommable* che sto finendo di leggere e mi ha fortemente impressionato (tanto quanto mi lascian freddo i Butor e i Robbe-Grillet)» (FB). Accanto a quello di Dylan Thomas, di Pound, di Pollock, il nome di Beckett è tra quelli che Raboni vorrebbe affrancare dall'ipoteca delle avanguardie. Nel 1969, in occasione del conferimento del Nobel, gli dedicherà un pezzo sull'«Avvenire» dal titolo parlante, *La speranza oltre l'assurdo*, in cui ribadirà la sua lettura antinichilistica dell'opera beckettiana. Visto che l'articolo è praticamente sconosciuto, vale la pena di riportarne per intero il paragrafo finale. Scrive Raboni:

Forse nessuno come Beckett [...] negli ultimi vent'anni, ha espresso, in un sistema di simboli «puri» e perfettamente relazionati, la nudità, l'angoscia, l'«umanità» dell'uomo di fronte ai grandi temi della solitudine e della morte; nessuno si è interrogato con così potente, essenziale, cupa concentrazione emotiva e stilistica sul significato dei gesti elementari della vita.

È, certo, un interrogarsi che non ottiene e nemmeno si aspetta risposte. Lo specchio davanti al quale gli indefinibili «parlanti» di Beckett consumano i loro atroci e tranquilli monologhi è, senza dubbio, lo specchio della disperazione. Eppure (e in questo, probabilmente, o perlomeno «anche» in questo, sta la grandezza di Beckett) il significato ultimo della sua creazione poetica, la valenza decisiva del suo universo di segni non va cercata nella poderosa mimesi linguistica di tale disperazione, ma piuttosto nel misterioso, paradossale superamento di essa: nel fatto, cioè, che i suoi eroi mutilati e spossessati, privi di ogni speranza e perfino di ogni attendibilità biologica, tuttavia non rinunciano a testimoniare il proprio «esserci»: non rinunciano, loro che non hanno più nemmeno una bocca, a «parlare».

In questo senso, più che di assurdo e di angoscia, sarebbe giusto parlare per Beckett di «resistenza» sui livelli minimi, anzi al di sotto di essi. In Beckett, insomma, l'uomo continua a voler essere tale in un tempo e in un luogo disperatamente profetici in cui non è più tempo né luogo per essere uomini.¹⁴¹

Qualcosa di simile Raboni trova nelle poesie di Bartolo Cattafi. Da lettore coscienzioso, nel suo parere di lettura, Raboni procede a un vero e proprio riordino del materiale inviato dall'amico, che divide in «4 filoni: 1) poesie di viaggi reali; 2) poesie narrative-kafkiane (spedizioni, imboscate, battaglie); 3) poesie descrittive; 4) poesie “dedicate”, cioè poesie d'amore, d'invettiva ecc.». Ognuno di essi merita, a suo parere, di essere ben rappresentato in un libro che voglia rendere conto in modo globale dell'esperienza poetica di Cattafi; per di più essi risultano, a ben guardare, tanto intimamente connessi

141 Giovanni Raboni, *La speranza oltre l'assurdo*, «L'Avvenire», 24 ottobre 1969. L'articolo è trascritto integralmente nell'*Appendice*.

l'uno all'altro, che estrapolarne uno significa falsare l'immagine di tutti gli altri. Spiega Raboni-lettore:

a mio modo di vedere nessuno dei 4 filoni accennati, se preso a sé può rappresentare, non dico il fenomeno Cattafi, ma nemmeno sé stesso: data appunto la situazione di sviluppo orizzontale, di omogeneità, di «paesaggio» che tutte le poesie di Cattafi rappresentano simultaneamente. In altri termini: isolare e dare separatamente uno o più di questi settori, vorrebbe dire, a mio parere, provocare o almeno favorire una lettura sbagliata e gravemente ingiusta sia dei singoli risultati che della poesia di Cattafi in generale.

Come dare, dunque, un'immagine compiuta e rappresentativa del lavoro poetico cattaiano? Il modo più corretto di agire è, secondo Raboni, ordinare tutto il materiale pervenuto in un unico libro, eliminando eventualmente solo «le ripetizioni meccaniche, i doppioni (ma occorrerà non dimenticare, a questo proposito, che anche certe ripetizioni, certi doppioni sono in Cattafi false ripetizioni, falsi doppioni – rettifiche di confine tutt'altro che inutili o trascurabili)». All'interno della raccolta, i «4 filoni» dovranno essere ben evidenti grazie a una delicata e complessa orchestrazione:

Per conto mio, non nuocerebbe affatto che i 4 tipi [...] risultassero abbastanza chiaramente raggruppati e denunciati: a patto, naturalmente, di non incorrere nel pericolo segnalato prima, e cioè nell'isolamento di uno rispetto all'altro. Bisognerebbe cioè che essi risultassero chiaramente come capitoli di un unico discorso o meglio come variazioni di un discorso continuo e imm modificabile: le spedizioni, i viaggi, gli oggetti, le invettive. Tale raggruppamento, o perlomeno la riconoscibile traccia di esso, avrebbe il vantaggio di mettere in vista – e quindi di rinforzare, rendere non fastidiosi, più evidentemente espressivi e funzionali – quei caratteri di ripetizione, di sottile, a volte appena percettibile variazione ricordati poco fa.

Raboni propone dunque una struttura in più parti, resa unitaria dall'impostazione di fondo, dall'attitudine che guida la voce di Cattafi: la tendenza a costruire, per successivi tasselli, e muovendosi più nello spazio che nel tempo, una sorta di paesaggio esistenziale. Due anni più tardi, a volume ormai uscito, salutando la comparsa di «uno dei libri più belli, più “pesanti” di questi anni», Raboni definirà in questi termini lo scenario che *L'osso, l'anima* spalanca di fronte ai lettori:

un paesaggio senza tempo, dove anche la preistoria può trasformarsi di colpo in un'agghiacciante ipotesi sul futuro e conficcarsi, come uno dei tanti strumenti d'offesa o di tortura dei quali è ricca la nomenclatura cattaiana, nel corpo dell'uomo.¹⁴²

Come nell'antico parere di lettura, Raboni evoca Kafka e Beckett, «per il registro espressivo, tutto tenuto su una precisione disadorna e sliricata che va dal puro referto “materico” ai vari gradi dell'allucinazione», ma – come farà anni dopo per lo scrittore

142 *L'osso, l'anima*, in Giovanni Raboni, *Notizie di poesia*, «Aut Aut», 83, settembre 1964, pp. 88-89, poi in POE, pp. 286-287.

irlandese – sottolinea anche con forza quanto la poesia di Cattafi sia vicina al lettore, perché profondamente radicata nell'esperienza umana:

bisogna aggiungere, perché questa nota non risulti, oltre che rapida, anche eccessivamente lacunosa, che la responsabilità esistenziale di Cattafi mira, o meglio arriva a inquadrare e colpire, insieme a una certa immagine e situazione dell'uomo, anche un bersaglio più specifico – una certa immagine e situazione dell'uomo Cattafi. È proprio l'intreccio di questo tiro doppio a rendere il discorso così serrato e presente, a tenerlo lontano in ogni momento dai margini dell'astrattezza e dell'invenzione gratuita. L'ipotesi sull'uomo ha sempre, nelle pagine di *L'osso, l'anima*, il suo contrappeso autobiografico, affonda radici nel terriccio nero, vivo dell'esperienza. Cattafi parla di noi, è una spia della nostra storia proprio perché ha delle cose da dirci sul suo proprio conto e ha avuto il coraggio di venircele a dire.¹⁴³

Nonostante il suo respiro metafisico, quella di Cattafi resta, agli occhi di Raboni, una poesia dell'esperienza, e si mantiene così nel solco della tradizione che egli sente più vicina – quella della poesia come restituzione e comunicazione di un vissuto umano. Il poeta dell'*Oso, l'anima* riesce a bilanciare «informale» e il «figurativo», immagine assoluta e «contrappeso autobiografico»: pur con molti filtri e giochi prospettici, è dal racconto di sé e della propria esperienza di «uomo» che passa la restituzione di una «storia» valida per tutti. Del resto, come aveva suggerito Enzo Paci, «non potrebbe darsi che il poeta così detto privato e astorico, proprio nella sua avventura individuale, e nella fedeltà a tale avventura, vivesse il senso della storia a cui partecipa?». ¹⁴⁴ È il radicamento «nel terriccio nero, vivo dell'esperienza» che rende la raccolta di Cattafi un esempio di poesia in carne e ossa, parte a pieno titolo di quel «corpo vivo» della poesia che Raboni va cercando in questi anni.

Il caso di Giudici pone invece Raboni di fronte a problematiche un po' diverse. Il dattiloscritto di poesie, intitolato *La doppia verità poesie*, copre «dieci anni di lavoro poetico» e risulta nettamente diviso in due parti. «La prima – annota Raboni nel parere di lettura, datato 7 gennaio 1963 – va dal '52 al '56 e riproduce, in buona parte, i due volumi già pubblicati da Giudici e cioè *La stazione di Pisa* e *L'intelligenza col nemico*, mentre la seconda che va dal '56 al '62 comprende, con il gruppo di poesie (*Se sia opportuno trasferirsi in campagna*) uscito in *Menabò* 4, altre poesie scritte negli ultimi due anni». ¹⁴⁵ Raboni, che anche in questo caso non dubita dell'opportunità di pubblicare la raccolta, apprezza lo sforzo dell'autore di proporre «un ampio e dettagliato consuntivo» della

143 *Ibidem*.

144 Enzo Paci, *Qualche osservazione*, cit., p. 7.

145 Si cita dal dattiloscritto conservato in FM, sezione «Segreteria editoriale autori italiani», fascicolo «Giudici Giovanni».

propria attività poetica, in piena onestà e trasparenza, «senza nessun tentativo di mischiare le carte, di sorreggere parti più vecchie e eventualmente più deboli con altre più mature e più a fuoco», ma anzi mettendo «impietosamente a nudo le incertezze e immaturità della prima fase del suo lavoro [...] offrendo della sua poesia un'immagine non decorosamente composta, ma in movimento e in progresso». In effetti, riconosce Raboni, è impossibile non avvertire una chiara evoluzione nel percorso della poesia di Giudici:

nel senso già autorevolmente indicato, [...] in «Menabò», da Franco Fortini, cioè [...] in direzione di un discorso più concretamente e efficacemente compromesso con un insieme di situazioni reali («de devastazioni... della convivenza neo-borghese», dice Fortini) e parallelamente, modulato secondo precisi e suggestivi agganci, sia come metrica che come sintassi, vocabolario ecc., con i linguaggi parlati e gli altri strumenti espressivi tipici di quelle stesse situazioni, tenuti però in continua tensione e in dialettica con un linguaggio poetico colto, spesso di tono assai elevato (sino alla scherzosa, ma non solo scherzosa, contaminazione di parlato e di sdegnosa e dura eloquenza pariniana operata nell'ultima composizione, e per me tra le più felici dell'intera raccolta, *Quindici stanze per un setter*).

Proprio questa crescita qualitativa della poesia di Giudici fa dubitare Raboni dell'opportunità di dare spazio, nella prima parte del volume, alle poesie meno recenti, che appaiono ormai «complessivamente superat[e] e res[e] in qualche modo irriconoscibil[i], sfigurat[e] (o forse, all'opposto, troppo illuminat[e]), dalle fasi successive». Si tratta di una situazione che Raboni – protagonista di un curioso doppio esordio poetico, in cui «il [...] primo libro è, curiosamente, il secondo»¹⁴⁶ aveva sperimentato e stava sperimentando intimamente: l'atteggiamento ambiguo, misto di affetto e disagio, con cui un poeta si trova a rapportarsi con i suoi testi più antichi. Ovvero: non tanto il rapporto con i propri esperimenti giovanili, chiaramente parte di una stagione a sé stante e spesso senza legami (o quasi) col presente, ma piuttosto la posizione da prendere rispetto a quei testi che rappresentano i reali punti di partenza della propria produzione poetica più matura, che ne scoprono gli antefatti, ne anticipano i temi dominanti e le caratteristiche stilistico-formali. La fase in cui si trova Giudici appare molto delicata, ed è suggestivo pensare che Raboni riesca a giudicarla con tanto equilibrio, anche perché vi ritrova la propria situazione personale. Entrambi si trovano infatti, per così dire, all'inizio della propria maturità. Scrive dunque Raboni valutando il dattiloscritto della *Doppia verità*:

di un poeta dell'età di Giudici e arrivato a una situazione del suo lavoro come quella a cui presumibilmente è arrivato ora Giudici (cioè un punto praticamente iniziale della parte decisiva di esso) non mi sembra il caso di voler fornire un corpus a tutti i costi completo e dettagliatamente documentato quando ciò può comportare il rischio di dare di quel poeta

146 OP, p. XC.

una immagine attuale più sfuocata, meno efficace o quanto meno più difficile da cogliere, meno univoca agli occhi di chi è completamente terzo rispetto alla faccenda, cioè di un comune lettore (che è poi il lettore che molti poeti, e penso anche Giudici, si augurano di poter raggiungere e persuadere).

La soluzione proposta da Raboni è molto semplice: o ridurre «a poco più che un'indicazione, o presenza evocativa» le poesie della prima parte, appena per offrire «un punto di partenza, una piattaforma alla storia successiva»; oppure rovesciare la cronologia e collocare le poesie più antiche «anziché all'inizio del volume, *in appendice ad esso*».¹⁴⁷ In questo modo, spiega Raboni, il lettore avrebbe la possibilità di «arrivare subito alla quota giusta e più alta e di percepire, poi, le poesie meno recenti nel modo che mi sembra più opportuno, cioè come preistoria e principio di documentazione». Esattamente questa convinzione porterà Raboni a inserire le poesie di *Gesta Romanorum* non in apertura, ma in una *Appendice* al suo primo libro, *Le case della Vetra*.¹⁴⁸ Il principio che guida le scelte di Raboni non è solo quello di facilitare la fruizione da parte del lettore e di rendere giustizia alla fase più matura della poesia del poeta, ma anche di non imprigionarlo in «monumenti», di lasciarlo costruire il proprio libero da intralci. Così conclude infatti il parere su Giudici, pensando forse un po' anche a sé stesso:

In un modo o nell'altro penso che il libro e la figura stessa di Giudici non avrebbero che di guadagnare, e che inoltre si eviterebbe almeno in questo caso di indulgere all'abitudine sempre più diffusa e così rischiosa di erigere "monumenti" a personaggi non ancora sufficientemente stabiliti e di intralciare, così, oltre alla fruizione del lettore, il loro stesso lavoro.¹⁴⁹

IV.7 *Notizie e questioni di poesia*

L'esperienza di «Questo e altro» si chiude precocemente. Con il numero 8 del giugno 1964 le pubblicazioni cessano, lasciando un po' di amarezza e qualche insoddisfazione in chi l'aveva progettata e sostenuta. Ben presto, però, si apre la possibilità di proseguire, almeno in parte, il discorso sulla poesia in una nuova sede: le pagine di «Paragone», di cui proprio in quel periodo viene creata una redazione milanese.¹⁵⁰ Raboni ricorda così la vicenda:

«Questo e altro» terminò non dico con uno screzio tra Sereni e Lampugnani Nigri, ma comunque con un po' di dispiacere da parte di Vittorio. L'editore, che si aspettava all'inizio qualcosa di più, si rese conto che la rivista era stata importante ma che non c'era stato il

147 Il corsivo è di Raboni.

148 Per *La vita in versi* verrà invece scelta la prima delle due soluzioni.

149 All'uscita del volume, Raboni recensirà *La vita in versi* su «Paragone», 188, ottobre 1965.

riscontro sperato e quindi, siccome la perdita economica era troppo elevata, decise di non proseguire e Sereni ci rimase un po' male. Allora ricordo che Alberto Mondadori [...] ci propose di proseguire il lavoro di «Questo e altro» facendo una redazione milanese di «Paragone» (rivista che era stata presa da Mondadori). [...] Subito, soprattutto tra la redazione fiorentina e quella milanese, si crearono dei contrasti, tanto che Sereni, per disporre di una certa autonomia, sponsorizzò un'idea mia, quella di creare dentro la rivista una sezione che si chiamava «Questioni di poesia».¹⁵¹

Le *Questioni* si aprono nell'aprile del 1965. L'impostazione della rubrica è dialogica, quasi laboratoriale; la formula escogitata da Raboni si basa su un contatto diretto con la «poesia che si fa»: in ogni puntata vengono presentate un gruppo di poesie di un autore, seguite da interventi critici, talvolta a più mani e spesso persino dialogati, che affrontano l'opera da diversi punti di vista. La prima apparizione della rubrica, dedicata alle *Descrizioni in atto* di Roberto Roversi, è accompagnata da un corsivo di Raboni. «Ragione principale di questa nuova rassegna – scrive il poeta (che si sigla semplicemente «g. r.») – è di documentare e discutere – con l'intervento, se possibile, degli stessi autori – la produzione recente di alcuni poeti, soprattutto italiani».¹⁵² La centralità del testo è esplicitamente indicata come punto di forza della nuova iniziativa:

una sua caratteristica sarà sempre d'esser condotto in presenza di un gruppo di testi e nella dimensione specifica di tale rapporto. Una ricerca, insomma, basata non tanto sulle proposte di poetica di cui è così densa, da un po' di tempo, la nostra cronaca letteraria, quanto sull'affiorare di certi risultati, sul modo d'essere, sul convergere o parziale divergere delle esperienze ad essi sottese.¹⁵³

La sfida, nient'affatto scontata, è evitare il più possibile schematismi, ideologie e poetiche stabilite *a priori*, puntando direttamente l'attenzione su quello che su «Questo e altro», con un'altra bellissima definizione rubata a Sergio Solmi, Raboni aveva chiamato il «semplice fatto della poesia».¹⁵⁴

150 Cfr. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 141-142: «L'ingresso di alcuni amici di Sereni nella rivista "Paragone" e in particolare l'apertura della rubrica "Questioni di poesia" all'interno di essa, a partire dal 1965, rispondono esplicitamente all'esigenza di raccogliere l'eredità di "Questo e altro", a meno di un anno dalla sua fine [...]. Della rubrica, "caldeggiata" da Sereni, è "ideatore e curatore" Raboni, con Cesarano e Majorino [...]. La formula si basa sulla pubblicazione dei testi di un poeta italiano, insieme a interventi di poeti e critici. [...] L'esperimento durerà un paio d'anni, si concluderà con la scomparsa dei "milanesi" dal quadro redazionale di "Paragone", e si rivelerà una specie di corpo vitale ma estraneo dentro la rivista».

151 OP, p. XCV.

152 (g.r.), Premessa alle *Questioni di poesia*, «Paragone», XVI, 182, aprile 1965, p. 114.

153 *Ibidem*. L'unica eccezione si verifica con il numero 194 dell'aprile 1966, in cui una nota siglata «g. r.» avverte che, per lo spazio di una puntata, non si pubblicheranno testi poetici ma alcune riletture di poeti del passato: Roversi firma *Una nota su Rebora*, Zanzotto si confronta con Jahier in *L'altra faccia della luna*, Majorino rilegge Saba (*La poesia onesta*) e Cesarano propone alcune *Riflessioni su Pavese*. Infine si pubblica un intervento di Giansiro Ferrata, intitolato *Esprimere per la critica*.

154 Giovanni Raboni, *Il semplice fatto della poesia*, «Questo e altro», 5, novembre 1963.

Come il manifesto di «Questo e altro» si proponeva di indicare all'interno del panorama letterario «ciò che è valido e ciò che non lo è», anche nelle *Questioni di poesia* a guidare la scelta dei testi e degli autori non è il «criterio puro e semplice della 'qualità'». Al pari della rivista, la nuova rubrica si propone di difendere, in modo chiaro e inequivocabile, un'idea di poesia:

ciascuno degli esempi che intendiamo proporre dovrà esser tale da rispondere, per noi, [...] anche a un disegno di carattere più generale e unitario, nel senso di una nozione di poesia tendenzialmente comunicativa, volta cioè a mantenere con la complessa realtà dei nostri tempi dei rapporti in qualche modo positivi. Ma un disegno, ancora una volta, da accertare (e discutere) nello spessore e nei dintorni di ogni singola operazione concreta, e che sarebbe dunque impossibile enunciare ora in forma astratta e preliminare.¹⁵⁵

Le *Questioni* nascono dunque come «discorso a più voci» capace di offrire «occasioni di dibattito e motivi di verifica». La prima puntata è dedicata a Roversi, e i nomi che vengono segnalati nel corsivo di presentazione come futuri protagonisti sono quelli di Giancarlo Majorino, Piero Jahier, Tiziano Rossi, Vittorio Sereni e Giorgio Cesarano, che diventa proprio in questi anni uno dei più cari compagni di strada di Raboni.¹⁵⁶ È anche grazie al profondo, affettuoso sodalizio con Cesarano che, per Raboni, la critica assume sempre più la fisionomia di un dialogo: non solo del lettore con il testo, ma anche tra diversi interpreti delle stesse pagine. Un dialogo biunivoco, certo, ma – fin dove possibile – sempre sbilanciato dalla parte dei poeti, o meglio della poesia, cui appartiene la spinta creativa, la carica propositiva, mentre al critico spetta per lo più un compito di ascolto, ricognizione e accertamento.

Poco prima di inaugurare le *Questioni*, Raboni firma per «Paragone» una recensione a una raccolta di saggi di Marco Forti, intitolata *Le proposte della poesia*, che per molti versi sembra rispondere alla sua idea di critica:

Già nel titolo del volume [...] è possibile cogliere l'accento a una condizione di base, a un modo determinante di porsi di fronte a un intero ordine di problemi [...]. *Le proposte della*

155 Premessa alle *Questioni di poesia*, «Paragone», XVI, 182, aprile 1965, p. 114.

156 La rubrica rimane in vita dall'aprile '65 al febbraio '67: escono in tutto sette puntate che presentano i sei poeti annunciati nella *Premessa*. Ecco il sommario completo: Roberto Roversi, *Descrizioni in atto – Interventi* di Roversi, Fortini, Raboni, Cesarano (182, aprile 1965); Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie – Interventi* di Dolfini, Raboni, Cesarano, Romanò (186, agosto 1965); Piero Jahier, *Del portar pesi – Interventi* di Roversi, Giudici (188, ottobre 1965); Giorgio Cesarano, *Racconti in versi – Interventi* di Ferretti, Roversi, Guttuso, Romanò, Raboni (190, dicembre 1965); Tiziano Rossi, *Undici poesie – Interventi* di Antonielli, Giudici, e il consuntivo *Un'area di lavoro* di Forti (192, febbraio 1966). Il numero 194 dell'aprile 1966 si apre con nota siglata «g. r.» che avverte che, per lo spazio di una puntata, non si proporranno come di consueto i testi di un poeta, ma una serie di interventi di critica (Roversi, *Una nota su Rebora – Zanzotto*, *L'altra faccia della luna* (su Jahier) – Majorino, *La poesia onesta* (su Saba) – Cesarano, *Riflessioni su Pavese – Ferrata*, *Esprimere per la critica*). Le *Questioni* si chiudono con il numero 204 del febbraio 1967: Vittorio Sereni, *Per 'Un posto di vacanza'* – *Interventi* di Aldo Rossi, Roversi, Zanzotto, e una nota di «g. r.» che annuncia la conclusione della rubrica.

poesia [...]: cioè, si tratta già, se non sbaglio, di mettersi (o non mettersi) d'accordo sul fatto che sia la poesia, o meglio che siano le poesie ad avere qualcosa da proporre al lettore e dunque anche al lettore-critico – e non sia invece quest'ultimo (chiamiamolo, stavolta, il critico-lettore) – a potere e dovere fornire ai poeti, a getto pressoché continuo, consigli e ammonizioni, ricette, istruzioni per l'uso, non di carattere singolo e specifico (che sarebbe il minore dei mali e anzi, dentro certi limiti, una giusta e apprezzabile collaborazione), ma proprio sui destini generali, sulle poche o tante prospettive che ancora si offrono alla poesia di restare a galla o, come si suol dire, al passo e all'altezza dei tempi.¹⁵⁷

Di Marco Forti Raboni apprezza la solidità e la chiarezza, ne condivide il bisogno di ancorare la propria idea critica a testi, reali, presenti ed autenticamente validi:

Niente di più lontano [...] di qualsiasi intenzione precettistico-divinatoria del cauto e solido lavoro di Forti [...] che, prima di procedere oltre, si preoccupa sempre [...] di saggiare il grado e l'autenticità delle immagini investigate: convinto (come lo siamo in molti) che ogni ipotesi sia lecita, anche la più astratta o avveniristica, sul conto d'un certo testo o di una certa opera o serie di opere, o con riferimento ad essi, ma che non si dia luogo ad ipotesi di qualche utilità se non a partire da testi e opere dotati in un modo o nell'altro di qualità specifica, certezza, specifico spessore.¹⁵⁸

La qualità dei testi diventa, dunque, la garanzia, quasi la *conditio sine qua non*, per poter fondare una solida, ragionevole proposta critica: un'ipotesi, specifica Raboni, che – come quelle avanzate da Forti – non si presenti come proposta «*alla* poesia» ma piuttosto «a proposito di essa». Nel libro di Forti, Raboni trova una «ricerca, generosa e controllata insieme, di una linea ideale, che risulti il più possibile continua e interna a tutta la storia della poesia italiana del '900 senza essere o voler essere, per questo, una linea 'novecentesca'» e che possa dunque contribuire a formare «a poco a poco, un'immagine nuova e comune dell'agire poetico». Pur con la dovuta cautela, egli finisce inevitabilmente per sovrapporre alle ragioni di Forti quelle che sono da tempo le sue 'ossessioni' critiche:

Non mi sembra troppo impreciso, anche se forzatamente semplificatorio supporre che il suo [di Forti] punto di vista [...] derivi da una lenta maturazione e rimediazione di alcuni temi che sono stati fra i più appassionanti del dopoguerra e che oggi, forse ingiustamente, sembrano travolti dalla distrazione generale. Alludo, è chiaro, ai tempi della poesia 'civile', del tendere della poesia verso un'immagine di sé stessa che risulti responsabilmente inclusiva di certi fermenti 'prosastici', saggistici o narrativi, e così via. Sono temi che hanno contato, negli anni in cui soprattutto si sono sviluppati, più sul piano del dibattito e delle intenzioni che su quello dei risultati: ma questa non è una buona ragione per considerarli del tutto scaduti e per far finta di non accorgersi che proprio adesso, dieci o quindici anni più tardi, e in modi naturalmente molto diversi, molto più obliqui e sottili di quelli allora auspicati, quei temi hanno cominciato a incarnarsi davvero, a circolare dentro organismi poetici sufficientemente vitali e ambigui.¹⁵⁹

La necessità di ripartire dai fermenti del neorealismo è uno dei motivi ricorrenti degli scritti di Raboni, ma questa ripresa assume sempre più chiaramente le forme di una sorta

157 Giovanni Raboni, *Marco Forti*, «Paragone», XV, 178, ottobre 1964, pp. 111-112.

158 Ivi, p. 112.

159 Ivi, p. 113.

di realismo «ambiguo» (nella recensione a Forti parla di «modi [...] molto più obliqui e sottili» e di «organismi poetici sufficientemente vitali e ambigui») che sappia conciliare presa sul reale e astrazione informale: «ambiguità» è un termine, via via più frequente nelle prose critiche di Raboni, di cui presto occorrerà tentare di precisare il significato.

Il tentativo delle *Questioni di poesia* è anche quello di sbirciare nei meccanismi creativi che definiscono le scelte stilistiche e tematiche dei singoli poeti, di verificare quanto esse siano condizionate dalla realtà con cui essi sono chiamati a confrontarsi, e in particolare da quella che, proprio nella prima delle *Questioni*, Roberto Roversi definisce la «frattura» degli anni '60. In poeti come Sereni, Roversi, Pagliarani, Cattafi, Giudici, Cesarano, Majorino o Villa, Raboni trova la conferma che «una poesia può essere – in maggiore o minor misura – in regola con l'“attualità” linguistica, ma avere anche [...] cose da dire sul conto proprio e di altri», che la necessità di confrontarsi con l'informale non coincide con la rinuncia alla comunicazione e alla parola.¹⁶⁰ Le *Descrizioni in atto* del poeta bolognese offrono il primo esempio di faccia a faccia con una radicale negatività, di racconto (con termine fenomenologico: «descrizione») dei «giorni di pece» toccati in sorte al mondo «in quest'anno sessantatre», in cui il «buio arcigno tetro gelido perfetto» pare una «luce nuova». Ecco, a mo' di esempio, l'ottava delle *Descrizioni in atto*:

Esplodono in questa notte d'ottobre
le mille finestre della città,
la desolata spenta grandezza di queste pietre
si può toccare con una mano.
Nell'ora d'autunno, terribile, pensiamo
quanto è breve la vita, come occorre
affrettarsi con disperazione per
non trovarsi coinvolti in una sola morte
fra i vivi angustiati ai teleschermi
o delizianti agli stadi (senza gloria),
fra queste facce dagli zigomi rossi,
giacche beate, mucchi d'ossa, legni
e schiene dondolanti, capovolti,
ipocondriaci e affamati,
spazzatura della storia.

Chiamato ad accompagnare con un breve testo le proprie poesie, Roversi coglie una profonda rottura nel clima degli anni '60: scorge l'avvento di un nuovo ordine di cose che «esige da tutti una tensione nuova, cioè diversa; una diversa prospettiva di programmi e di impegni», e crea nei poeti un estremo bisogno di acquisire nuovi strumenti. Il che, avverte, si rivela estremamente difficile poiché se gli strumenti antichi («che addirittura si rifanno a Dante») appaiono ormai inservibili, quelli nuovi appaiono

160 Giovanni Raboni, *Notizie di poesia*, «Aut Aut», 86, marzo 1965, p. 64.

già contaminati dalla falsificazione, e la tentazione di rifugiarsi nei «pratidiarcadia» o in qualche «misticismo cauto e canuto» è sempre in agguato. Tuttavia, prosegue Roversi con un certo ottimismo, le ricerche avviate su più fronti («ne parliamo tra noi da anni e 'Rendiconti' fu avviata per questo») fanno sperare che la poesia sia pronta a farsi carico dell'«impegno formidabile» che le si pone innanzi:

Che cosa ci manca? di che cosa abbiamo bisogno? Di tutto, direi; [...] si è in parecchi a cercare, da più parti e con progetti diversi, o alterni – ma con un rigore (che è soprattutto severità verso di sé e cautela e attenzione nell'accepire) e con una tensione dei problemi (che non coinvolge più, affatto, la speranza «metafisica» di risolverli) che danno adito a qualche speranza. [...] Così anche la poesia, lasciate le propaggini di parnaso [...] siede a un tavolo e ascolta; impara e scorda di cantare. Si è fatta conoscenza e intelligenza, retorica delle idee, conguaglio dei problemi, scienza del linguaggio. [...] la poesia si assume l'impegno di partecipare, con gli strumenti linguistici strutturalmente integrati, alle contestazioni continue dell'equivocità delle operazioni di ammorbidimento e cooptazione che i sistemi "ordinati" compiono contro lo svolgersi delle ricerche, la libertà delle strumentalizzazioni e dei specifici interventi. [...] Si carica il lavoro poetico di un impegno formidabile (ma sono formidabili gli impegni che stanno davanti a ciascuno).¹⁶¹

Alle parole di Roversi fa da contraltare un intervento ben più amaro di Franco Fortini («mi è gravemente patetico, caro Roberto, sentirti una fede che è stata e a strappi è ancora la mia»),¹⁶² autore di quel saggio, *Astuti come colombe*, che per primo aveva scosso le coscienze di poeti e intellettuali italiani, mettendoli implacabilmente di fronte al potere totalitario e inglobante della società industriale anche nei confronti della cultura.

Cesarano e Raboni firmano infine assieme l'ultimo intervento dedicato alle *Descrizioni*. Il dialogo tra i due poeti costituisce, invero, il nocciolo da cui nascono e si sviluppano la maggior parte delle *Questioni di poesia*: l'esperimento di scrittura a due mani si ripeterà nella puntata dedicata a Giancarlo Majorino (dove il testo prende la forma di un vero e proprio colloquio, in cui i paragrafi dispari sono affidati a Cesarano, quelli pari a Raboni); mentre nella puntata sui *Racconti in versi* sarà Raboni a confrontarsi, nei panni del critico, con la poesia dell'amico, richiamando però tutta la loro discussione precedente. Le pagine delle *Questioni* offrono così la testimonianza di un profondo sodalizio umano e letterario, che si basa anche su un progetto di poesia intimamente condiviso e difeso all'unisono. Rodolfo Zucco, che ha pubblicato il carteggio tra Raboni e Cesarano, ha sottolineato l'importanza di un gesto: nel 1976, dando alle stampe, *Poesia degli anni sessanta*, Raboni dedica il volume all'amico, morto suicida da poco tempo. Si chiude con questo gesto un'epoca, una fase di ricerca. Spiega Zucco:

161 Roberto Roversi, *Intervento* su Idem, *Descrizioni in atto*, in *Questioni di poesia*, «Paragone», XVI, 182, aprile 1965, pp. 115-116.

162 Franco Fortini, *Intervento* su Roberto Roversi, *Descrizioni in atto*, ivi, pp. 118-119.

Quella del [...] libro – libro davvero cruciale nella storia della riflessione raboniana sul fare poesia – non è (o non è solo) un’offerta suscitata dal sentimento di perdita; è il coinvolgimento nell’opera che si apre della figura di intellettuale che più dappresso di ogni altra aveva affiancato l’autore in quella *quête*.¹⁶³

Ciò che, nelle *Questioni di poesia* (ma forse già in quel *Pittori della nuova realtà* pubblicato pochi mesi prima), Cesarano e Raboni cercano insieme di definire è la posizione dell’intellettuale di fronte al capitalismo, alla «mercificazione e [...] disconoscimento dell’umano nelle strutture e nella vita della società capitalistica»,¹⁶⁴ e parimenti il suo spazio d’azione, il suo margine di libertà. Tra l’oscurità degli sperimentali e l’eccessiva luce dei neoarcadici, i due – come già, in varie occasioni, Raboni aveva tentato di fare da solo – cercano una terza via. Commentando le *Descrizioni in atto*, notano come Roversi abbia rinunciato a opporre all’immagine della crisi dell’umano un polo positivo (rappresentato, nelle sue raccolte precedenti, dalla campagna opposta alla città), come abbia smesso di collocarsi al di fuori della «crisi», come abbia abolito la speranza. Il poeta – scrivono Cesarano e Raboni – sembra «precipitato dal suo osservatorio», la voce proviene «dal cuore stesso dell’inferno», anche se la poesia continua ad apparire «come il luogo della ragione attiva e ad essere brandita come un’arma». ¹⁶⁵ I due amici si soffermano sull’«accelerazione estrema dei procedimenti espressivi»: nessi occultati e traslati, discorso diretto sentenzioso, lessico più violentemente monotono, deformazioni espressionistiche della realtà, architettura compositiva spiraliforme, deformazione della metrica: tutte conseguenze della scomparsa di ogni «polo positivo» che sembrano avvicinare Roversi al clima della neoavanguardia, ma che sono in realtà sintomo di un «clima espressivo» generale degli anni ’60, di un desiderio di mantenersi fedeli alla realtà, al «cieco oscuro nocciolo della questione». In Roversi, Cesarano e Raboni apprezzano dunque il «continuo impegno di uomo alle prese con i fatti del suo tempo e risoluto a non lasciarsi in qualche modo travolgere, anche se ne sarà, ma, coscientemente, volta a volta condizionato». ¹⁶⁶

Proprio su questo fragile, delicatissimo equilibrio, che coincide esattamente con il minimo, ma vitale, spazio di libertà concesso al poeta, i due tornano a interrogarsi,

163 Giorgio Cesarano-Giovanni Raboni, *Lettere 1961-1971*, a cura di Rodolfo Zucco, in *Dissenso e conoscenza. L’opera letteraria di Giorgio Cesarano*, «Istmi», 27, 2011, pp. 139-140.

164 Giovanni Raboni-Giorgio Cesarano, *Intervento su Roversi, Descrizioni in atto*, cit., p. 120. A proposito di Roversi annotano anche: «Sul piano espressivo, il problema è quello di vedere se e fino a che punto il mutamento del paesaggio esterno e quello dell’angolazione psicologica e morale trovino, in queste poesie, un equivalente linguistico, e quale sia questo equivalente» (*ibidem*).

165 Ivi, p. 121.

166 Ivi, pp. 123-124.

riflettendo sulle *Lotte secondarie* di Majorino nel numero 186.¹⁶⁷ In questo vero e proprio articolo dialogato, propongono uno schema molto vicino a quello abbozzato da Raboni nel vecchio contributo sui Novissimi, in cui aveva discusso di destra, sinistra e centro della poesia italiana.¹⁶⁸ Cesarano riassume infatti gli atteggiamenti dei poeti contemporanei di fronte alla parola, classificandoli in tre categorie: *voyeurs*, *songeurs* e *bricoleurs*. Chi prende la parola poiché, nonostante tutto, sente il dovere di parlare e giudica ingiusto non farlo, e si arrangia coi mezzi e il materiale a propria disposizione, è «come il bricoleur di Lévi-Strauss» che «s'ingegna» e «poco [...] si preoccupa che il materiale raccolto e subito usato sia o no l'idealmente giusto materiale, il più resistente, il più nobile» poiché «ha [...] la mente occupata dall'urgenza e dalla necessità». Sulla sponda opposta stanno coloro che contemplan le macerie e della lingua e «s'invaghiscono del disastro», i *voyeurs*; ma anche chi si volge all'indietro: il *songeur* che baratta costantemente il futuro con il passato.¹⁶⁹

Voyeurs e *songeurs* – gli fa eco Raboni – si trovano paradossalmente dalla stessa parte della barricata: essi negano che la poesia possa «pretendersi 'parte attiva' rispetto alla realtà e principio attendibile di lettura [...] della realtà stessa», cosa di cui invece «gli operosi bricoleurs» restano convinti.¹⁷⁰ Il *bricoleur*, scrive ancora Cesarano, «si sente, per sua natura, dalla parte della realtà», il che implica anche accettarne la mercificazione, poiché la realtà è appunto il luogo in cui «da sempre si esercita la pressione mercificante del potere». Egli deve fare i conti con un potere che fagocita «ogni prodotto estetico», persino quelli dell'intellettuale *dissenter*, «al doppio fine di decorarsene e di feticizzarlo come falsa coscienza», come era stato sottolineato da varie voci (Cesarano cita naturalmente Fortini, ma anche Roversi e Asor Rosa).¹⁷¹ È infine la voce di Raboni a

167 Giovanni Raboni-Giorgio Cesarano, *Intervento* su Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie*, in *Questioni di poesia*, «Paragone», XVI, 186, agosto 1965. L'intervento è stato ripubblicato da Zucco in *Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*, «Istmi», 27, 2011, pp. 193-199.

168 In una prima conclusione provvisoria sulle *Questioni di poesia*, pubblicata nel febbraio 1966, Marco Forti sottolinea il forte impegno teorico profuso da Raboni e Cesarano nella puntata su Majorino: «viene il sospetto che nelle *Questioni di poesia* del n. 186 di "Paragone" abbiano voluto prevaricare le proposte teoriche sui testi [...] la poesia di Majorino da oggetto della ricerca tende quasi a divenire illustrazione, mentre la proposta di Cesarano e Raboni tende infine, quasi pareneticamente, a prevalere sul testo [...]. Ecco, allora, nascere l'ipotesi o, almeno, la possibilità, che le *Questioni di poesia* nate originariamente da un incontro di valori emergenti entro una precisa gamma di necessità, si possono trasformare in un giuoco più stretto di tendenza, in qualche modo in un'operazione» (Marco Forti, *Un'area di lavoro*, «Paragone», XVII, 192, febbraio 1966, p. 109).

169 Giovanni Raboni-Giorgio Cesarano, *Intervento* su Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie*, cit., pp. 119-120.

170 Ivi, p. 120.

171 Ivi, p. 121

imprimere al dialogo una svolta positiva, a far scattare nel soffocante panorama un contraccolpo di speranza: proprio la sconcertante consapevolezza che emerge dalle pagine di Franco Fortini (il punto di riferimento è il noto *Astuti come colombe*, citato come «uno dei testi teorici fondamentali in questi anni» e, tra l'altro, raccolto in volume proprio nel '65)¹⁷² dovrebbe far sorgere l'istinto di recuperare a ogni costo «un grado minimo di libertà».¹⁷³ Da Fortini e dalla sua «lucida e disperata» sfiducia nella poesia come «autonomo e sia pure ambiguo strumento di progresso o almeno di resistenza», Raboni aveva tentato di prendere le distanze già subito dopo l'uscita del quinto «Menabò».¹⁷⁴ La posizione di Fortini è però tanto lucida, acuta, penetrante, che è inevitabile dover tornare periodicamente a farvi i conti. Quello tra Raboni e Fortini poeti sarà, anche sul piano personale e umano, un rapporto teso e, al tempo stesso, di affettuosa stima: un legame in cui proprio la ferma distanza di temperamento e di pensiero sembra talvolta produrre, quasi paradossalmente, una più profonda e reciproca comprensione. Le parole di *Astuti come colombe* interrogano Raboni, ma al tempo stesso lo sfidano:

Accertato [...] che non esiste per i poeti alcun margine di libertà, alcun potere di contestazione reale dal momento che di ogni loro gesto o parola s'impadroniscono quasi senza volerlo (strumentalizzandoli a favore del sistema, stravolgendone il senso) i padroni del mondo – proprio a questo punto, mi sembra, scatta la necessità contraria: quella di suggerire, di *far vedere* che questo blocco assoluto, questo scaccomatto *a priori*, in sé impeccabilmente teorizzati, sono tuttavia – *in qualche modo* – incrinabili [...]. Ultimata la dimostrazione del teorema della non-libertà il compito più urgente, insomma, diventa proprio quello di recuperare di fatto [...] un grado minimo di libertà. Ecco perché la lettura di uno dei testi teorici fondamentali, in questi anni, per la nostra coscienza (il già citato *Astuti come colombe* [...]) può anche portarci, attraverso un'adesione via via crescente, a una specie d'improvvisa e irresistibile impazienza finale. *E allora? e dopo?* vien di fatto di chiedersi in fondo, con la sensazione d'esser d'accordo su tutto il discorso, di non avere obiezioni fondate da opporgli ma, nello stesso tempo, di non poterne accettare sul serio le conseguenze – di non poter credere che le poesie da scrivere siano davvero e soltanto, oggi, delle poesie sulle rose.¹⁷⁵

Ecco, quindi, che ai *bricoleurs* appartiene «la ricerca per definizione disperata di una libertà non soltanto grammaticale, di uno spazio concreto attraverso il quale almeno una parola su cento, almeno una parola su mille arrivi, assurdamente non deviata, al suo bersaglio umano». La parola dei *bricoleurs*, aggiunge Cesarano, proviene – come le *Descrizioni* di Roversi – «dal cuore stesso dell'inferno»¹⁷⁶ e, pur «compromessa, distorta, a

172 Franco Fortini, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

173 Raboni-Cesarano, *Intervento* su Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie*, cit., p. 122.

174 Raboni, *Un nuovo fronte: la poesia*, cit., p. 116.

175 *Intervento* su Majorino, *Lotte secondarie*, cit., pp. 121-122.

176 *Intervento* su Roversi, *Descrizioni in atto*, cit., p. 120.

malapena riconoscibile», vale come «pegno – come uno dei pegni – di resistenza, d’oltranza, d’irriducibilità all’inumano».¹⁷⁷ La forza di ogni *bricoleur* (e Cesarano, scriverà Raboni, è «forse il più *bricoleur*, il più ambiguo di tutti»)¹⁷⁸ sta nella volontà di comunicare, nello stare sempre e comunque «dalla parte della realtà», nello scrivere «come se i suoi referti, le sue domande, le sue rabbie avessero senso, potessero aver senso *anche per altri*».¹⁷⁹

«Qualcosa che ci riguardi», «qualcosa che conti per la vita» sono espressioni ricorrenti negli scritti di questo periodo (e si ricordi anche il manifesto di «Questo e altro» che parlava di letteratura come di «valore fungibile *per gli altri*», o Paci che esortava a «scoprire la *possibilità degli altri* in sé stessi»)¹⁸⁰ La scrittura trova il suo senso nella comunicazione, la poesia nel diventare spazio di incontro e intersezione tra la propria storia e la storia di tutti. Negli anni in cui la poesia diventa per lui a tutti gli effetti un secondo mestiere, Raboni inizia a tratteggiare concretamente un ritratto di poeta, a predicarne alcune imprescindibili qualità. Un «uomo concreto tra uomini concreti», aveva scritto Paci; un *dissenter* che non rinuncia alla parola, incalza Cesarano; «un uomo profondamente sensato – auspicava Raboni – sensibile al significato delle circostanze e capace di aderire, di “adattarsi” (o di reagire giustamente) ad esse». È quasi superfluo che – commentando i *Racconti in versi* dell’amico nelle *Questioni* del dicembre 1965 – Raboni dichiarerà apertamente: «Noi, qui, siamo per i *bricoleurs*... ».¹⁸¹ La sfida, per il futuro, sarà

177 *Intervento* su Majorino, cit., p. 123.

178 Giovanni Raboni, *Intervento* su Giorgio Cesarano, *Racconti in versi*, in *Questioni di poesia*, «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, p. 156.

179 Ivi, p. 157. Corsivo mio.

180 I corsivi sono miei.

181 Giovanni Raboni, *Intervento* su Giorgio Cesarano, cit., p. 156. Le *Questioni di poesia* si concludono con il numero 204/24 del febbraio 1967; l’ultima puntata è dedicata a Vittorio Sereni di cui si pubblica un primo frammento di *Un posto di vacanza*, seguito da *Interventi* di Aldo Rossi, Roversi e Zanzotto. Una nota in corsivo siglata «g.r.» annuncia la conclusione della rubrica: «*Questa dedicata a Sereni è l’ultima delle questioni annunciate nel n. 182 (aprile 1965) di ‘Paragone’*. Il discorso, cominciato allora con le Descrizioni in atto di Roversi, ha trovato via via occasioni di svolgimento nelle poesie di Majorino, Jahier, Cesarano, Tiziano Rossi; con una diversione critica che – centrata su alcune riletture esemplari – ha coinvolto, con quello di Jahier ancora, i nomi di Clemente Rebora, Saba, Pavese. Nella presentazione iniziale avvertivamo che la scelta dei testi non intendeva alludere a un’antologia ma piuttosto ‘fornire occasioni di dibattito e motivi di verifica’. È quanto ci auguriamo sia avvenuto, intanto, sulle pagine della rubrica e altrove. Ma con questo (è appena il caso di sottolinearlo) la ricerca proposta non può né vuole considerarsi compiuta». Tra quanti esortano Raboni a continuare le *Questioni* c’è Zanzotto. Si veda la lettera del 1 febbraio 1967, pubblicata in Grignani-Modena, cit., p. 173: «Tra qualche giorno vedrò Neri Pozza e gli parlerò dei tuoi progetti per una rivista. Nel frattempo direi però che sia meglio non lasciar cadere le *Questioni di poesia* su “Paragone” e non concludere con Sereni. Mi avevi accennato tempo fa alla possibilità di continuare il discorso (magari alternandolo con le *Questioni di linguistica* o altro) affrontando anche la posizione di noi della “quarta generazione”. Per quel che mi riguarda, io ho abbastanza materiale pronto». La rubrica è però ormai arrivata al capolinea (per un approfondimento, cfr. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario*, cit., pp. 142-145).

semmai rispondere alla provocazione lanciata da Marco Forti nel suo consuntivo del primo anno di vita della rubrica, quella di tornare dopo la realtà al sogno:

Cesarano [...] ci permette di chiudere positivamente su questo primo scorcio delle *Questioni di poesia* proprio perché nella dimensione stilistica, nell'organizzazione culturale, nella stratificazione linguistica, nell'espressività infine comunicativa dei suoi testi poetici, ha una carica di novità a direzione non unica, che ci sembra prevalga. L'unico vero dubbio per il futuro è se le *Questioni di poesia* dovranno restare vincolate a una lettura tendenzialmente diretta della realtà [...] o se non si voglia invece, con più coraggio e con la possibilità di fare un lavoro più in profondità, accettare la pluralità di linee di forza in cui si muove la stessa lettura del reale, reintroducendo anche con energia, le dimensioni del mito, della visione, del sogno (possiamo nominare la lirica?) accanto a quelle pur necessarie del nuovo sperimentalismo, dell'ideologia, del «bricolage».¹⁸²

182 Marco Forti, *Un'area di lavoro*, in *Questioni di poesia*, «Paragone», 192, febbraio 1966, pp. 112-113.

Capitolo V

Nel cantiere delle Case della Vetra

V.1 *Le carte, gli archivi*

Come *L'insalubrità dell'aria*, anche *Le case della Vetra*, pubblicata nel 1966 nella collana dello Specchio, è una raccolta dalla storia editoriale piuttosto lunga e complicata. Lo stato frammentario e la dispersione delle carte di Raboni rendono le indagini filologiche abbastanza accidentate: i manoscritti conservati non sono molti e appartengono, per lo più, alle primissime fasi del percorso del poeta; un po' più numerosi sono i dattiloscritti che non rappresentano però le prime stesure dei testi ma copie in pulito di autografi in gran parte distrutti dall'autore o andati perduti. Raboni, come ha ricordato Rodolfo Zucco in un articolo dedicato ai «reperti variantistici» dell'*Opera poetica*, cominciava le sue poesie a mano: era solito lavorare a lungo su abbozzi manoscritti e infine copiare i testi, giunti ormai a uno stadio avanzato, a macchina o, in anni più recenti, al computer. Appoggiandosi a una testimonianza diretta dello stesso Raboni, Zucco ne ricostruisce così le abitudini di scrittura:

l'iter compositivo si può riassumere [...] come iniziale visitazione da parte di un «fantasma sonoro»¹ a cui il poeta dà corpo in una serie di stesure manoscritte; su queste il lavoro è fondamentalmente di «riduzione e compensazione», ed è condotto *in praesentia* di tutto il materiale via via accumulato. Segue una copiatura a macchina o al computer, dalla quale possono sorgere ulteriori interventi. Infine, quando il testo ha raggiunto la sua compiutezza, subentra una caduta di interesse per le stesure superate. Il loro destino è la distruzione [...] o l'occultamento [...]. Sul proprio desiderio di non rendere pubblica la documentazione manoscritta e dattiloscritta dell'iter creativo Raboni era chiaro fin dalla prima occasione in cui ci trovammo a parlare del «Meridiano» futuro. Il fatto rendeva ai suoi occhi del tutto priva d'importanza l'eventuale conservazione di materiali nel suo archivio.²

Tra le carte conservate in via Melzo, in effetti, resta poca traccia di materiali preparatori e abbozzi: gli stessi manoscritti delle poesie giovanili sono, per lo più, belle copie di testi ormai compiuti, senza molti segni di correzione o varianti *currenti calamo*.³ Accertata l'impossibilità di esaminare nel dettaglio il processo genetico dei singoli testi, si può tuttavia gettare uno sguardo almeno sul più ampio cantiere dei libri: sulla loro

1 Si veda anche l'*Autoritratto 2003*, in TP2014, vol. II, p. XII.

costruzione e sulle modifiche cui le poesie vengono sottoposte nel passaggio da una raccolta all'altra. Pur proclamando con un certo orgoglio di essere tutt'altro che un «cultore delle varianti»,⁴ Raboni si è spesso soffermato con attenzione sulle vicende dei propri testi. «Mi è rimasta della curiosità nei confronti di quei remoti esercizi, non dico attaccamento o indulgenza: curiosità», confessa, per esempio, nella *Presentazione* al *Gesta Romanorum* del '67, singolare esperimento di recupero di alcuni componimenti giovanili. E «curiosità» è probabilmente il termine giusto per descrivere l'atteggiamento distaccato e al tempo stesso affettuoso con cui – in varie interviste, ma anche nelle avvertenze a libri riepilogativi come *A tanto caro sangue* o i volumi garzantiani di *Tutte le poesie* del 1997 e del 2000 – egli ha ripercorso la propria storia di poeta.⁵

Per cercare di ricostruire, almeno in parte, la storia dell'*Insalubrità dell'aria*, del *Catalogo è questo* e delle *Case della Vetra*, ci si può appoggiare a due nuclei di documenti particolarmente interessanti. Il primo, già più volte citato, è quello costituito dalle poesie che, tra il '53 e il '64, il giovane Raboni spedì a Carlo Betocchi, conservate, assieme alle lettere, nel Fondo Betocchi dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze. Come sappiamo, Raboni era solito aggiornare con costanza il poeta fiorentino dei propri esperimenti poetici, ed era per lui un'abitudine allegare alle lettere piccoli saggi della propria produzione e, in molti casi, veri e propri abbozzi di libretti e *plaquettes* – tra questi la giovanile *Passione secondo San Luca* e più tardi il dattiloscritto della futura *Insalubrità dell'aria*. Fatta salva qualche discontinuità e alcune inevitabili lacune, le carte

2 Rodolfo Zucco, *Reperti variantistici nella poesia di Giovanni Raboni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi, Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 161-178. Zucco si appoggia a un intervento dello stesso Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, pubblicato in «Rivista degli stenografi», 56, aprile-giugno 2002. Per la scrittura poetica, spiega Raboni, «non c'è veramente altro modo [...] se non la scrittura a mano». E prosegue: «Ho bisogno di questo rapporto materiale, di questo rapporto corporeo [...]. C'è un fatto, direi, di affidamento, di fede: cioè nella scrittura si crede, in fondo "scrittura" è un termine che usano i notai per dire "la scrittura", e poi c'è "la sacra scrittura", ossia qualcosa in cui si crede, qualcosa che fa fede e questo rapporto lo si ha soltanto con la propria scrittura. [...] Il testamento è valido perché è scritto a mano, olografo. Questo è uno degli aspetti, credo: la scrittura a mano fa fede. La scrittura a mano rispecchia, non dico la verità, ma una verità, la nostra verità» (ivi, p. 33).

3 Per una ricognizione dei materiali noti e pubblicati si veda ancora Zucco, *Reperti variantistici*, cit., pp. 162-163. Alcuni autografi sono riprodotti nel catalogo *Il catalogo è questo. Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009.

4 *Il fascino discreto della scrittura a mano*, cit., p. 33.

5 Così, nel 2003, Raboni commenta per esempio il caso di *Primitivo*, poesia stampata nel *Catalogo è questo* e da allora mai più ripubblicata: «Perché? Francamente, non so rispondere. L'ho appena riletta e non mi sembra brutta, e neanche posso dire che mi piaccia meno delle altre [...]. Sì, forse è un po' diversa, ha una tonalità e un timbro singolari, che non hanno avuto molto seguito nel mio lavoro successivo. O forse, senza rendermene ben conto, ho voluto lasciare qualcosa di suo, di altrove introvabile, in quel mio primo libretto a sua volta introvabile» (OP, p. 1417).

Betocchi documentano fedelmente il percorso poetico di Raboni dal '53 ai pieni anni '60, ovvero dal primo *Gesta Romanorum*, premiato a Roma nel 1953, fino alle soglie delle *Case della Vetra*. L'ultimo consistente invio di materiali poetici risale infatti al febbraio '64: Raboni spedisce a Betocchi una bozza del libro che sta mettendo insieme per Mondadori, intitolato provvisoriamente *A futura memoria*. Due anni più tardi, attraverso varie vicende che cercheremo di ricostruire in questo capitolo, questo primo abbozzo si sarà trasformato nel volume che conosciamo come *Le case della Vetra*.

Ovviamente, le poesie inviate a Betocchi non rappresentano le prime stesure dei testi, ma copie in pulito molto vicine ai primi autografi, e per questo preziose. Nelle carte del poeta fiorentino parecchi testi di Raboni, usciti poi a stampa in rivista, nelle *plaquettes* e nella raccolta del '66, compaiono in versioni leggermente più antiche, e non sono pochi i casi di versi completamente inediti che – almeno stando ai materiali attualmente disponibili – non risultano conservati altrove. È sorprendente, in molti casi, quanto precocemente Raboni giunga al testo definitivo: una poesia come *Aria di Pilato*, scritta nel '55, arriva praticamente senza varianti nella prima sezione delle *Case della Vetra*, undici anni più tardi;⁶ lo stesso accade a *Portale*, datata nelle carte Betocchi 1956. In rari casi ci si imbatte in modifiche radicali. Le poesie inviate a Betocchi, del resto, sono tutt'altro che abbozzi; i testi vengono spediti dopo una sofferta, e spesso piuttosto lunga, elaborazione. «Ho qualcosa di nuovo ancora nel cassetto ma non mi fido a tirarla fuori, è troppo nuova: gliela manderò un po' più avanti», scrive Raboni a Betocchi il 21 settembre 1959 (FB). E ancora il 12 giugno 1961 (FB):

Ho poi nel cassetto alcune cose nuove, che aspetto di rileggere fra qualche giorno per mandarle a lei in lettura...

E il 16 gennaio successivo:

Io ho ripreso – con un po' di fatica, la solita dopo le feste – il ritmo abituale di lavoro, abbastanza intenso. E ho anche ricominciato a scrivere poesie... ho già qualcosa nel cassetto, che lascio lievitare prima di riprenderlo in mano [...]. (FB)

Quella di Betocchi è la prima esposizione pubblica cui Raboni sottopone le proprie poesie per ricevere consigli, aiuto ma anche per indirizzarle, piano piano, verso la pubblicazione. Dalle mani di Betocchi molti testi passano infatti in quelle di Ugo Fasolo, di Alessandro Bonsanti e persino di Ungaretti; ed è grazie al poeta fiorentino che il dattiloscritto della futura *Insalubrità dell'aria* raggiunge il suo editore destinato, Vanni Scheiwiller. Le poesie inviate a Betocchi, insomma, non lasciano trapelare granché del

6 Ponzio P., CV.

laborioso «iter compositivo» che Raboni ha sempre inteso celare e proteggere, ma raccontano moltissimo della storia intellettuale della sua poesia: delle intenzioni, delle sperimentazioni, dei progressi, delle scoperte e dei dialoghi che hanno portato alla nascita dei suoi libri. I testi inediti, spesso di grande valore, non solo aiutano l'interpretazione di certi roveli tematici centrali nella scrittura di Raboni, ma testimoniano anche l'attenta parsimonia con cui egli ha costruito le proprie raccolte.

Un secondo, prezioso nucleo di materiali utili a ricostruire la storia della poesia di Raboni è costituito dall'insieme di manoscritti e dattiloscritti conservato per decenni dal suo caro amico (e tra il '61 e l'inizio del '68 anche datore di lavoro) Arrigo Lampugnani Nigri.⁷ Tra le carte rimaste in possesso di Lampugnani, industriale del settore tessile ma anche editore e uomo di cultura, c'è un cartellina che contiene quattro gruppi di fogli dattiloscritti, nessuno dei quali purtroppo è datato, ma che risalgono probabilmente all'inizio degli anni '60. Il primo sembra rappresentare una prima versione dell'*Insalubrità dell'aria*;⁸ il secondo (forse un po' più antico degli altri) riunisce sotto il titolo di *Crocefissione* alcuni testi di tema evangelico;⁹ il terzo è una sorta di microantologia del *Catalogo è questo*, raccolta pubblicata proprio da Lampugnani;¹⁰ l'ultimo è composto da poesie su fogli sparsi che sembrerebbero coeve all'elaborazione delle *Case della Vetra*.¹¹ Quattro poesie sono inedite. La prima, intitolata *Lettera d'affari*, appartiene al primo gruppo: avrebbe dovuto figurare nell'*Insalubrità dell'aria* ma fu cassata da Raboni a pochi mesi dalla pubblicazione, come testimonia una lettera a Vanni

7 Il materiale è stato depositato di recente in AR.

8 Il primo gruppo di dattiloscritti è diviso in tre parti: *L'insalubrità dell'aria*, *L'errore coloniale* e *Notizie di Caporetto*. La prima parte, *L'insalubrità dell'aria*, contiene le poesie *Notizia*; *I fatti del diavolo nella città di °°°*; *Piano regolatore*; *La riunione ristretta*; *Il giocatore*; *Conversazione su niente*; *Cinema di pomeriggio*; *L'insalubrità dell'aria*; *La discussione sul ponte*; *I lavori per la ferrovia sotterranea nel mese di novembre*; *Lettera d'affari*; *Mattina di Natale*. La seconda parte, *L'errore coloniale*, contiene *Portale*; *19°°*; *L'errore coloniale*; *Ponzio P.*; *Altre interviste*; *Rammarico del viceré*. La terza parte, *Notizie di Caporetto*, comprende *Quadratura*; *Pioggia*; *Chiave per una poesia non scritta*; *Annata cattiva*; *Notizie di Caporetto*; *Una volta*; *L'estate nella villa in Brianza*; *Rapporti difficili*. *Piano regolatore* è la futura *Risanamento*; *Lettera d'affari* è inedita.

9 La *Crocefissione* (anch'essa non datata e forse da collocare nella seconda metà degli anni '50) è costituita da quattro poesie già presenti nel *Gesta Romanorum* del '53: *Voce del Battista*, *Coro di soldati*, *Voce della Maddalena*, *Voce di Barabba*, *Coro di ladri*.

10 Il fascicolo contiene le poesie *A mio figlio in campagna*; *Una città come questa*; *Proprio il vuoto*; *Altrimenti*; *Abbastanza posto*; *Canzone*; *Politica estera*; *Romanzo*; *La carriera del bruto*; *E tu cosa*; *I morti e i veri*. Solo *I morti e i veri* non è inclusa in CQ, ma verrà pubblicata in IA, due anni più tardi.

11 Fatta eccezione per le inedite *Ritorno*, *La rendita* e *Racconto*, le poesie sono tutte incluse nelle *Case della Vetra*. Sono conservate in questo ordine (anche se, trattandosi di fogli sparsi, non è escluso qualche spostamento di carte): *Lezioni di economia politica*; *Simulato e dissimulato*; *Città dall'alto*; *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni*; *Suicidio in infermeria*; *Ritorno*; *Contestazione*; *La rendita*; *Il cotto e il vivo*; *Commediola*; *Racconto*; *Compleanno*.

Scheiwiller di cui ci occuperemo a breve.¹² Gli altri tre inediti, intitolati *Ritorno*, *La rendita* e *Racconto*, sono leggermente posteriori: appartengono al quarto gruppo di poesie, quello contemporaneo alle *Case della Vetra*, ma nessuno di essi risulta incluso nel volume del '66. Anche di questi testi ci occuperemo nel presente capitolo.

Le carte Betocchi e i dattiloscritti conservati da Lampugnani rappresentano i materiali più preziosi per tentare di arricchire con qualche tassello la puntuale ricostruzione che, nell'*Apparato critico* all'*Opera poetica*, Rodolfo Zucco ha offerto lavorando sulle varianti a stampa, e che rappresenta l'imprescindibile punto di partenza e di ancoraggio di questa indagine. Devo, in verità, preziose informazioni sul cantiere da cui nascono *L'insalubrità dell'aria* e *Le case della Vetra* anche alle visite compiute presso gli archivi dei primi editori di Raboni: quello, straordinario, di Vanni Scheiwiller, conservato presso il Centro Apice di Milano, e quello, altrettanto ricco, della Fondazione Mondadori, e in particolare della Segreteria editoriale autori italiani. In entrambi i complessi archivistici sono custoditi documenti di grande interesse: lettere, pareri di lettura, appunti, ritagli, anche se purtroppo non risultano presenti né dattiloscritti né bozze delle due raccolte.¹³ Un'ultima interessante fonte di materiali si è rivelata, infine, l'Archivio della trasmissione radiofonica «L'Approdo», collocato presso la sede Rai di Firenze, dove si conservano una piccola parte del carteggio di Raboni con Betocchi e vari copioni riguardanti trasmissioni dedicate a Raboni o alle quali lui stesso partecipò come ospite (le bobine purtroppo sono irreperibili e probabilmente perdute). Il documento più interessante tra quelli conservati è il copione della puntata del 30 aprile 1960, in cui furono lette tre poesie di Raboni, introdotte da Carlo Betocchi: *L'estate nella villa in Brianza*, *Un anno del nostro secolo* e *Il giocatore*. *Un anno del nostro secolo* è in realtà la poesia nota come *19***, il cui titolo fu probabilmente mutato perché difficilmente

12 La lettera, risalente al 26 luglio 1962 (FS), offre dunque il termine *ad quem* per la datazione del dattiloscritto.

13 Si deve all'eccezionale cura documentaria di Vanni Scheiwiller persino la conservazione di una serie di articoli relativi ai Premi cui Raboni partecipò con *L'insalubrità dell'aria*, curiosa testimonianza dell'accoglienza che fu riservata al libretto al tempo della sua pubblicazione. Raboni fu selezionato nella terna del Premio Carducci attribuito dal Comune di Pietrasanta assieme a Ignazio Buttitta con *La peddi nova* e Eugenio Miccini con *Sonetto minore*. Della giuria, presieduta da Silvio Guarnieri, facevano parte Sergio Antonielli, Luigi Baldacci, Piero De Tommaso, Mario Pettrini. Un articolo di Emilio Paoli, uscito sulla «Fiera letteraria» dell'8 settembre 1963, comunica che il premio è andato a Buttitta, che era apparso alla giuria l'autore più coraggioso e innovativo. Qualche incertezza si era avuta sul libro di Miccini. «Minori dubbi – scrive Paoli – ha sollevato Giovanni Raboni [...]. Tutti i giudizi sono stati d'accordo nell'ammettere che il poeta è ancorato ad una particolare tematica postmontaliana, con qualche infiltrazione crepuscolare». *L'insalubrità dell'aria* vincerà invece il Premio Riccardo Bonfiglio.

restituibile in una lettura radiofonica. La cosa più sorprendente del copione è però il fatto che *L'estate nella villa in Brianza* si presenti qui in una singolarissima versione allungata: il testo che conosciamo, quello pubblicato nell'*Insalubrità dell'aria*, è infatti seguito da diciotto versi inediti, che non hanno alcun riscontro altrove ma che pare davvero improbabile non attribuire alla mano di Raboni.

Esaminando questi materiali, in parte inediti e spesso sconosciuti a studiosi e lettori, siamo ben consapevoli del rischio di forzare la riservatezza di cui Raboni ha sempre voluto circondare il suo laboratorio creativo. Ci sorreggono, però, due considerazioni. La prima è che gli inediti qui presi in esame sono tutt'altro che abbozzi, prove o tentativi. Si tratta di poesie compiute e completamente rifinite, di testi che – pur con qualche ultimo dubbio – Raboni aveva ritenuto pronti per essere sottoposti al vaglio di un parere che doveva indirizzarli verso la stampa. Su molti dei dattiloscritti di Raboni conservati nel Fondo Betocchi, si trovano infatti segni e appunti a matita rossa o blu: il poeta fiorentino vi annotava nomi di riviste come «La Fiera letteraria», «Letteratura» o «Il Caffè», o di personaggi (Fasolo, Bonsanti, Scheiwiller) cui far pervenire le poesie perché uscissero finalmente dall'oscurità. «Le mando queste pagine da leggere – gli scrive Raboni il 19 marzo '57 –, Lei sa che la Sua lettura è l'unica forma pubblica della mia poesia. Per il resto il mio lavoro di poesia continua a essere sotterraneo» (FB). La seconda considerazione è che, come si è già accennato, nello stesso Raboni l'istinto a celare e proteggere la più intima fase creativa appare sempre accompagnato da una profonda «curiosità» per la storia e le fasi della propria poesia. La pulsione distruttiva nei confronti degli scartafacci è bilanciata, insomma, da un'attenzione scrupolosa per le tappe pubbliche del proprio percorso, tra cui – almeno dal '53 al '64 e certamente con tutte le dovute cautele – crediamo di poter annoverare anche la lettura di Betocchi.

Dell'attenzione con cui Raboni si è riletto e ha provato a reinterpretare, tappa per tappa, il proprio percorso di poeta, abbiamo in realtà un documento straordinario: l'autoantologia *A tanto caro sangue* del 1988. Il libro, che reca il sottotitolo «Poesie 1953-1987», riordina tutta la sua produzione precedente, accogliendo solo nell'ultima sezione un piccolo gruppo di testi nuovi mai apparsi in volume. La raccolta nasce anche da una drammatica esperienza personale, l'infarto da cui Raboni fu colpito nel 1987. Chi scrive è ormai qualcuno che «do s[a] come si muore», e guarda al proprio passato esprimendo il desiderio di correggerlo, raddrizzandone sbagli e storture. Nel secondo testo della serie

Scongiuri vespertini, scritti durante la degenza in ospedale, Raboni offre, in un certo senso, una chiave di interpretazione del libro:

«Tutto in ordine» cerco di pensare.
E invece ecco da crepe
riaffiorare nei muri
gli appuntamenti elusi, le promesse
non mantenute. Vorrei, corpo invisibile,
visitare i sepolcri e i lazzaretti
del passato, correggere, redimere.

È come se il desiderio di riscrittura e correzione, inevitabilmente frustrato nella realtà, trovasse un suo appagamento proprio nella struttura che Raboni impone alla raccolta, concedendosi nella scrittura ciò che non si può attingere nella vita: una massiccia revisione del proprio vissuto. Egli risistema infatti il suo passato poetico da *Gesta Romanorum* alle *Canzonette mortali*, intervenendo anche sui singoli testi, che vengono di volta in volta accorciati, tagliati o recuperati da remote pubblicazioni. Nella *Nota dell'autore* spiega che correzioni e tagli non sono stati compiuti per «“abbellire” a tutti i costi le poesie», ma per «rendere alcune di loro, con le risorse e nei limiti delle mie capacità di ora, un po' meno dissimili da ciò che già allora avrei voluto che fossero». ¹⁴ La nuova veste editoriale non mira, tuttavia, ad annullare le redazioni precedenti. Il tentativo di *A tanto caro sangue* è piuttosto, spiegherà Raboni in un'intervista, quello di dare degli antichi libri «una nuova e diversa lettura, metterli [...] in prospettiva», in un ideale di testo «dinamico». ¹⁵

Con il libro del '88 si ha l'impressione che Raboni ceda a un impulso che, in verità, caratterizza un po' tutto il suo percorso poetico, in cui la voglia di sperimentare e di rinnovarsi si accompagna a un profondo e costante istinto di conservazione e continuità. L'abitudine a rileggersi (e a risciversi), a tornare sugli stessi argomenti tentandone nuove variazioni caratterizza Raboni fin dai suoi esordi. Già negli anni '50 nei prediletti ascolti musicali e nelle opere artistiche egli cercava giustificazioni alla propria difficoltà di congedarsi da certi esperimenti e nuclei tematici. «Non riesco a chiudere il capitolo della “Passione” – si sfogava con Betocchi nel giugno '56 – [...] (come capisco l'eterno ritorno dei vecchi maestri ai temi della Crocefissione e dell'Annunciazione, il moltiplicarsi delle Messe e delle Passioni nella musica del '700!)» (FB). È una frase che fa sorridere pensando che Raboni non avrebbe mai archiviato quei

14 *Nota dell'autore*, ATCS.

15 Cito da Rodolfo Zucco, *Qualche appunto per l'edizione e il commento di A tanto caro sangue di Giovanni Raboni*, in «Cuadernos de filología italiana», 12, 2005, pp. 104-05.

giovanili esperimenti evangelici e che quarantaquattro anni dopo li avrebbe rispolverati con gioia per stendere il dramma *Rappresentazione della Croce*.¹⁶ La tendenza a estendere i confini del proprio universo tematico, a variare e rinnovare la propria voce vanno di pari passo con un intimo bisogno di conservare le memorie e i frammenti più importanti della propria storia. Fin dai tempi delle *Cose della Vetra*, come emergerà anche dalle pagine che seguono, Raboni giudica necessario mantenere vivo il legame con il proprio passato poetico: spesso è riflettendo sui legami tra i suoi testi più antichi e quelli recenti che egli ritrova stimoli, senso e intenzioni. Nella raccolta mondadoriana del '66, il suo primo libro ufficiale, trova spazio una generosa apertura verso il passato, l'*Appendice 1951-1954* che accoglie otto testi tratti dal *Gesta Romanorum* del '53 e dalla *Passione* del '55. In estate, a volume ormai pubblicato – la data di stampa è aprile 1966 – Raboni confessa a Betocchi:

il rapporto fra le prime parti del libro (inclusa forse l'appendice) e le ultime, l'ultima soprattutto, è qualcosa da cui dipende addirittura la possibilità e il senso del mio lavoro futuro.¹⁷

Specie in certe fasi la poesia di Raboni si costruisce molto anche sul proprio passato; e forse non è un caso che l'ideale di «testo dinamico», vagheggiato nella *Nota dell'autore a A tanto caro sangue* («Mi piace pensare che per qualche lettore futuro [...] l'esistenza della nuova versione [...] non si sovrapponga alla versione originaria [...] non la abroghi, quanto piuttosto si affianchi ad essa come, in un film, un fotogramma al fotogramma che lo precede»),¹⁸ ricordi da vicino il modo in cui Raboni descrive il prendere forma delle sue poesie:

almeno per me, le successive stesure non sono cose da superare, da buttare via, sono in qualche modo il documento della genesi del testo, quindi finché il testo non è finito, mi serve averle sott'occhio, mi serve avere la stesura abbandonata, la correzione. È come se il testo avesse un corpo espanso che poi, a poco a poco, si riduce, ma che finché non è arrivato a questa estrema riduzione e condensazione deve essere tutto sott'occhio.¹⁹

Il desiderio di continuità con la propria storia, i propri temi e ossessioni è proprio del Raboni poeta; e l'impulso a riprendere in mano e riscrivere i propri testi più antichi, cui egli cede in modo scoperto nell'autoantologia del 1988, rispecchia forse quell'ideale di fedeltà a sé stesso che, da critico, egli considerava una delle qualità più preziose dei grandi poeti.

16 OP, pp. 1744-1746.

17 FB, lettera di Raboni del 1 luglio 1966.

18 OP, p. 1603.

19 *Il fascino discreto della scrittura a mano*, cit., p. 33.

V.2 *La storia della raccolta: plaquettes e inediti*

Le vicende dei primi libri di Raboni si intrecciano e si sovrappongono in larga parte; e risulta molto difficoltoso separare la storia delle *Case della Vetra* da quella delle due *plaquettes* che la precedono. Mentre appare sostanzialmente corretto (lo conferma lo stesso Raboni)²⁰ considerare *Il catalogo è questo* una sorta di antefatto e anticipazione della raccolta del '66, il discorso appare più delicato per l'*Insalubrità dell'aria*. La *plaquette* del '63, pur essendo stata pubblicata dopo, contiene testi più lontani del tempo, e rispetto al *Catalogo* ha una fisionomia più compiuta di libro a sé stante. Talvolta la storia delle raccolte, già di per sé tortuosa, risulta poi complicata dalle ricostruzioni tentate dallo stesso Raboni in varie interviste e autocommenti. Almeno in un caso, per esempio, egli sbriga la vicenda del *Catalogo* spiegando che «delle quindici poesie della raccolta, quattordici passarono (infiltrandosi, per così dire, fra quelle dell'*Insalubrità dell'aria*) nelle *Case della Vetra*»:²¹ lascia dunque intendere che la silloge del '66 sarebbe nata sull'ossatura dell'*Insalubrità dell'aria*, cui si sarebbero aggiunte le poesie più recenti del *Catalogo*. È una ricostruzione *a posteriori* che non possiamo considerare del tutto attendibile. I documenti epistolari testimoniano infatti come il progetto originario di Raboni, fino almeno a tutto il '64, prevedesse che la quasi totalità delle poesie dell'*Insalubrità* restassero fuori dal libro mondadoriano. Egli aveva intenzione di ripartire proprio dall'esperienza del *Catalogo*, i cui testi sembrano piuttosto compatti cronologicamente (il grosso delle poesie della *plaquette* vengono inviate a Betocchi in lettura nel novembre '61 e non si ha traccia di spedizioni precedenti), ampliandone la compagine con testi immediatamente successivi, e dedicando poi una seconda sezione, più breve, al recupero di alcuni versi più antichi, di ispirazione eliotiana ed evangelica. Come vedremo, soltanto in seguito, con il cambiamento di collana dal più sperimentale Tornasole allo Specchio, si impose l'esigenza di presentare al pubblico un libro più solido e corposo, che fosse riassuntivo di un'intera fase di scrittura, e anche le poesie della *plaquette* scheivilleriana vennero infine recuperate.²²

20 OP, p. 1416.

21 Ivi, p. 1417.

22 Nel risvolto di copertina dell'edizione del 1966 *Le case della Vetra* è presentata infatti come una silloge che raccoglie la «poesia di più di un decennio».

Sarà utile a questo punto dare qualche cenno sull'intricata storia editoriale dei libri di Raboni. Quando nell'agosto del 1962 Vittorio Sereni gli propone di scegliere «dai due libretti già fatti e dal gruppetto di poesie nuove, una raccolta da pubblicare, eventualmente, nel Tornasole»,²³ Raboni sta ancora attendendo la pubblicazione dell'*Insalubrità dell'aria*. Ha appena avviato la collaborazione con «Questo e altro», l'amicizia con Sereni si fa via via più importante, ed egli si sente sempre più immerso nell'ambiente milanese. A Betocchi, che gli propone di pubblicare il suo libro con Vallecchi, risponderà nel gennaio '63 di sentirsi già legato all'impegno preso con Sereni. Nel settembre '62, inviandogli un pezzo per «L'Approdo letterario», si era lasciato sfuggire con il poeta fiorentino: «mi fa piacere di trovar posto, ogni tanto, in un ambito 'non milanese'» (AP) – frase che lascia trapelare, *a contrariis*, un ormai radicato senso di appartenenza. La città lombarda, così importante come luogo d'incontro con fondamentali memorie storiche e letterarie (Parini e l'illuminismo, Manzoni e la colonna infame, ma anche Carlo Porta, Clemente Rebora ecc.), è ormai divenuta per Raboni l'orizzonte privilegiato di azione. La stessa pubblicazione di un libro presso Vanni Scheiwiller lo lega inequivocabilmente al filone della poesia lombarda.²⁴ Milano è anche il cuore dell'editoria del paese, e il legame con Sereni, dal '58 direttore letterario della Mondadori, colloca Raboni vicino a uno dei centri in cui si giocano i destini della poesia italiana. Egli legge molto, compila pareri di lettura, segue con attenzione gli esordi e le conferme più rilevanti (di alcuni libri, come *L'osso, l'anima* di Cattafi, cura personalmente l'impostazione), e passo passo comincia a preparare il proprio debutto ufficiale nella grande casa editrice di via Bianca di Savoia, *leader* negli anni '60 nel settore della poesia.

Sul finire del '62, Raboni riceve finalmente da Scheiwiller le bozze dell'*Insalubrità*, che uscirà all'inizio dell'anno successivo. È il coronamento di una lunga attesa: un primo libro preparato con grandissima attenzione e a lungo rinviato. Considerando infatti che i primi contatti con l'editore erano stati presi da Betocchi addirittura nel '58, la *plaque* rimane in gestazione quasi cinque anni.²⁵ Un po' – lo si è già detto – gioca in questo ritardo la lentezza della casa editrice, un po' influiscono le esitazioni dello stesso Raboni, poco propenso a premere su Scheiwiller, perché non ancora del tutto convinto dei propri testi. Più volte, il giovane poeta scrive a Betocchi che l'abbozzo di libro

23 FB, lettera di Raboni del 6 agosto 1962.

24 OP, p. 1420.

25 Ivi, pp. 1415-1416.

consegnato all'editore gli sembra completamente da rifare, più volte gli confessa di affrontare ritardi e rinvii quasi con sollievo. Nel frattempo, alla fine del '61, esce addirittura, presso le edizioni di Lampugnani Nigri, un altro libricino, *Il catalogo è questo*, che contiene un gruppo di poesie più recenti rispetto a quelle affidate a Scheiwiller. Così Raboni rievocerà la vicenda del suo singolare doppio esordio:

Fra il 1960 e il 1961, mentre mostravo senza la minima impazienza che Vanni mi mandasse le bozze, mi capitò di scrivere un gruppetto di altre poesie. Erano un po' diverse da quelle dell'*Insalubrità dell'aria*, che aveva assunto ormai, con gli ultimi ritocchi e aggiunte, una sua struttura abbastanza compatta; e così le misi da parte. Ma credo di averne parlato con Lampugnani, o forse fu lui a chiedermi se avevo scritto qualcosa di nuovo; sta di fatto che decidemmo, un po' per gioco, di farne un libretto in pochi esemplari da regalare agli amici [...]. Così è nato *Il catalogo è questo*, di cui neanch'io so dire con certezza se sia il mio primo oppure il mio secondo libro; volendo, lo si potrebbe considerare come un'anticipazione del primo libro riassuntivo, *Le case della Vetra*, uscito nel 1966 da Mondadori.²⁶

Quando anche *L'insalubrità* è finalmente pubblicata, Raboni vive la curiosa sensazione di veder stampata la propria raccolta d'esordio sentendosi ormai in una fase decisamente più matura. Mentre si occupa della pubblicità e della diffusione del libretto, egli pensare con sollievo alla possibilità di dedicarsi finalmente al nuovo progetto suggeritogli da Sereni. A Betocchi, già il 4 dicembre 1962, appena avute le ultime bozze «dal Vanni», scrive:

Adesso, se avessi tempo, penserei a mettere insieme un altro libro che tenesse conto del meglio del primo libretto, del meglio del secondo libretto, di certe cose nuove. Forse interesserebbe a Sereni, che me ne ha parlato mesi fa, per il «Tornasole». Siccome non ho tempo, mi limito a pensare che lo farò; e che quando l'avrò fatto verrò da Lei perché lo veda. Sarebbe importante che la scelta risultasse in un certo modo (non so ancora bene quale): e alla fine – forse non dovrei neanche dirlo – non c'è che Lei di cui mi senta di dovermi davvero fidare. (FB)

Quando parla di «poesie nuove» o di «cose nuove», Raboni si riferisce probabilmente ai testi composti nel corso del '62, di cui aveva spedito un primo saggio a Betocchi nel giugno: *Dal vecchio al nuovo e ritorno*, *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni*, *Le opere della calce*, *Autocritica* (1962), *Simulato e dissimulato (a mio figlio)*, *Lezioni di economia politica*, *Segreti d'ufficio*, *Città dall'alto*.²⁷ Una sola di queste poesie, *Segreti di ufficio*, entra a far parte nell'*Insalubrità dell'aria*, la cui vicenda compositiva è, a quest'altezza cronologica, ormai conclusa.

26 Ivi, p. 1416.

27 Alcuni titoli saranno leggermente modificati: *Dal vecchio al nuovo e ritorno* diventa *Dal vecchio al nuovo eccetera* in «Nuova presenza» (13, primavera 1964) e semplicemente *Dal vecchio al nuovo* nel volume del '66; *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni* diventa *L'album dei ricordi di guerra* in CV *Le opere della calce* è la futura *Il cotto e il vivo* (già con questo titolo appare su «Questo e altro», 4, 1963). *Autocritica* (1962) resta inedita; *Segreti d'ufficio* non compare in CV, ma verrà recuperata in ATCS.

Segreti d'ufficio è la poesia più recente del libro scheiwilleriano: viene inserita *in extremis* per sostituirla un'altra, *Lettera d'affari*, che corrisponde al primo dei testi inediti delle carte Lampugnani Nigri. Nel luglio '62 il giovane poeta scrive infatti al suo editore:

Caro Scheiwiller,

eccole una copia più leggibile della poesia che sostituisce – nella prima sezione dell'*Insalubrità dell'aria* – la poesia «Lettera d'affari»; ed eccole anche il testo della nota.

Grazie di tutto. E se non ci sentiamo prima, buone vacanze e buona estate.²⁸

La copia della poesia inviata non è conservata nella corrispondenza di Scheiwiller, ma è molto probabile che si tratti di *Segreti d'ufficio*, che nell'edizione a stampa si trova tra *I lavori per la ferrovia sotterranea nel mese di novembre* e *Mattina di Natale*: la stessa posizione occupata da *Lettera d'affari* nel dattiloscritto rimasto in possesso di Lampugnani. Questo il testo della poesia cassata nel luglio '62 e mai più recuperata:

Oh, di questo
grazie. Moltissime grazie. Per la soda
credo davvero che ci penserò. (Chi tace
acconsente.) Tu, cerca di capire
perché ti scrivo queste parole
raccolte alla fine di un imbuto di garza, precise
come tre catapulte,
ficcate in un silenzio che non promette
niente di buono.²⁹

Il testo è, in verità, piuttosto enigmatico: l'impressione è quella di un losco dialogo tra uomini d'affari (la «soda» rinvia, probabilmente, alla chimica industriale), che lascia trapelare una trama oscura, e allude a un'operazione dalle conseguenze sinistre. Il tema del silenzio complice compare anche in *Politica estera*: «è un fatto che chi tace / lascia che tutto gli succeda e quel ch'è peggio / lascia che quello che hanno fatto a lui lo facciano / a qualcun altro» (CQ, CV). Il non detto, il taciuto per paura, vigliaccheria o calcolo diviene il perno del discorso, e suscita una sensazione di disagio e minaccia. Non è chiaro il motivo che potrebbe aver spinto Raboni a censurare questo testo, se non forse un riferimento troppo chiaro a qualcosa o qualcuno, o al contrario un'eccessiva cripticità. Del resto, anche la nuova poesia, si mantiene fedele alla stessa atmosfera industriale:

Ma per
studiare in dettaglio la fornitura
alcune cose le dovrei sapere: la curva
del banco, per esempio, lo spessore del cuoio,

28 AS, lettera di Raboni del 28 luglio 1962.

29 *Lettera d'affari*, AR.

la sezione dei chiodi o delle spine,
la portata (in millimetri cubi/giorno) dei tubicini
che disperdono il siero
ecc. ecc.

A me puoi dirle, siamo tra morti.³⁰

Ai termini tecnici si mescolano inquietanti simboli cristologici («chiodi», «spine» ecc.), e il verso finale, isolato da uno spazio tipografico, riconduce il dialogo all'atmosfera del segreto: un segreto che in chiusa a sorpresa, ironica e straniante, è proiettato addirittura nell'oltretomba.

Altre delle «poesie nuove» inviate a Betocchi vengono pubblicate sul numero 4 di «Questo e altro» uscito nell'estate del '63.³¹ In una lettera del 24 aprile Raboni annuncia al poeta fiorentino che Geno Pampaloni, uno dei direttori della rivista, gli chiederà presto «una colonnina di presentazione per cinque poesie mie che usciranno nel prossimo numero» (FB). L'affettuoso pezzo di Betocchi, intitolato *Il più milanese*, incontra il pieno favore del poeta.³² Ancora una volta, Betocchi colloca Raboni tra i poeti di «stampo lombardo» e gli attribuisce una speciale capacità di ascoltare la voce della città:

in una città dove ha scritto i suoi primi versi un Sereni, e di dove son partiti un Risi ed un Erba, poeti, insomma, nei quali lo stampo lombardo si concreta per forza di cose nel clima di cultura della metropoli, è certo che il più milanese di tutti è il più giovane Raboni, e non soltanto per l'insistenza sui luoghi e le occasioni di poesia che ne deduce dalle maniere di vivere e di pensare, ma anche perché egli s'è fatta e tende a darci precisamente un'idea della città e del vivere in essa che è molto più oggettiva, più presente nelle cose, atti e giudizi che la città esprime, di quello che non lo sia stata per il Sereni più antico e nuovo e nuovissimo, o non lo sia per i due altri poeti citati.³³

Ciò che il poeta fiorentino riconosce e apprezza nel giovane amico è l'atteggiamento pratico, sensato, di fronte ai fatti del mondo, che si riflette anche nel discorso poetico:

C'è, nel fondo della ispirazione e nella sostanza della poesia del Raboni, una sorta di saggezza che a dirla amministrativa serve forse a rammentarci la sua laurea in legge, la sua ben presto incominciata pratica nel lavoro ossessivo della città: ma suggerisce insieme l'idea che egli [...] deve essere venuto a considerare la poesia proprio secondo l'azzeccatissimo titolo del suo primo libro, e cioè come un catalogo di quanto potesse offrirsi, dall'esperienza dei fatti e dei giudizi di quel tal modo di vivere carico di storia e di cultura, a

30 *Segreti d'ufficio*, CQ.

31 *Cinque poesie*, «Questo e altro», II, 4, 1963. Le poesie sono *Simulato e dissimulato*, *Città dall'alto*, *Lezioni di economia politica*, *Il cotto e il vivo*, *Compleanno*, seguite dall'intervento di Carlo Betocchi, *Il più milanese*.

32 FB, lettera di Raboni dell'11 giugno 1963: «non so davvero dirLe quanto sia contento del pezzo che ha mandato a "Questo e altro", e come senta di essergliene grato. Sono bellissime pagine e io credo di non essere fuorviato, nel dirlo, dall'impressione di esatta rispondenza e comprensione e addirittura "profezia" sul mio proprio conto, provata nel leggerle e anche nel rileggerle, come ho fatto, più e più volte... ».

33 Carlo Betocchi, *Il più milanese*, «Questo e altro», II, 4, 1963, p. 116.

diventare oggetto di un linguaggio non preventivamente lirico o filosofico, ma derivato da una certa attitudine professionale, non voglio dir proprio curiale, a mettere le cose a posto, coi suoi bravi puntini sulle i, in modo da non dimenticare i precedenti, i diritti acquisiti, le conseguenze per forza di cose approssimative ma sempre tra le più attendibili anche se, magari, deprecabili. [...] Con le quali cose ho voluto dire insomma che la poesia nasce, o pare a me che nasca al Raboni non già come in tangenza al senno pratico e al senso della misura che son propri al suo forte ed equilibratissimo ingegno, ma come un virgulto che spunta e cresce su, necessitato, dal ceppo di quel senno pratico.³⁴

Le poesie pubblicate su «Questo e altro» (*Simulato e dissimulato*, *Città dall'alto*, *Lezioni di economia politica*, *Il cotto e il vivo* e *Compleanno*) rappresentano un primo saggio della produzione più recente di Raboni e un'anticipazione della raccolta che sta preparando. Sono testi cupi, dominati dai motivi della morte (e sempre più spesso si tratta di omidici e morti violente), della colpa, di un male vischioso e pervasivo, in cui tutti gli esseri umani appaiono intrappolati e dal quale l'io poetico appare incapace di tirarsi fuori. In generale, nei versi di questo periodo, acquista sempre più importanza l'istituto del tu, ben attestato nella poesia di Raboni fin dai primissimi tentativi eliotiani. Il rivolgersi a una generica e non ben precisata seconda persona singolare diventa ormai una sorta di tic, di abitudine compositiva; e in molti casi non è facile, ma nemmeno troppo importante, stabilire se il soggetto si rivolga a un interlocutore reale oppure affronti un ancor più perplesso colloquio con sé stesso. Emblematica in questo senso è una poesia rimasta inedita, *Autocritica* (1962):

Prima o dopo lo capirai. Le cose
che sei convinto di soffrire
come il fumo negli occhi
capisci d'amarle. E tipi che credevi
d'aver messo alle strette, vivi a malapena
per i guanti del boia, t'accorgi
che li hai difesi e basta. E allora, quante storie
solo per distanziare due o tre morti, la paura
della mattina dopo, campare
a testa alta nel tuo buco.
Solo questo, nient'altro. – Ma sì,
ho capito.

Nel gruppo del giugno '62, un caso particolare è rappresentato anche dalle due poesie dedicate ai figli, *L'album dei ricordi di guerra per i miei figli di due e tre anni* e *Simulato e dissimulato (a mio figlio)*, cui si aggiungerà, su «Questo e altro», *Compleanno*, che rievoca la nascita del primogenito Lazzaro. Non trapela in questi versi alcuna traccia di commozione o intenerimento, semmai appena un'amara ironia. Come già in *Canzone* («I bambini che vanno su e giù / per il ballatoio schiantando rami secchi / col fianco, fanno paura, mi sembrano un po' gnomi / dagli occhi»), quello infantile appare un

34 *Ibidem*.

universo grottesco anche perché precocemente segnato da una violenza che simula quella degli adulti:

Una stanza
è una scatola col pavimento inclinato di 15 o 20°
dove il gatto è più grosso della zebra
e ogni spigolo è una testa di ponte, la piattaforma d'arrivo di un nastro che continua a convogliare
chiavette d'accensione e pneumatici, casse di munizioni, numero e penetrabilità dei corpi dei
soldati.³⁵

In *Simulato e dissimulato* una passeggiata con il figlio («io con la mia vista da talpa, tu simulando / una zoppaggine lieve e tetra»)³⁶ si conclude con la scena, grottesca e straniante, di un'esercitazione di tiro al bersaglio («e dal fondo / quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia, / sparano in una sagoma di legno», CV): è, come nota Rodolfo Zucco, «la scoperta, spiazzante, di una realtà *altra* da quella attesa, che svela l'inanità della propria simulazione». In un'atmosfera onirica (Raboni spiegherà di aver sognato l'episodio che dà vita alla poesia)³⁷ il confine tra la simulazione dell'infanzia e la realtà di violenza del mondo adulto appare quanto mai labile e scivoloso. Si tratta delle prime incursioni nei territori del sogno, che in *Cadenza d'inganno* e *Nel grave sogno* verranno ancora, ripetutamente, esplorati.

V.3 *Dall'abbozzo al titolo*

Il progetto del libro mondadoriano subisce una drammatica battuta d'arresto nell'autunno '63: il 9 ottobre è la data del disastro del Vajont. La fabbrica tessile di Longarone, inaugurata da pochi mesi, di cui Raboni si era occupato in prima persona per conto di Lampugnani, viene completamente distrutta, con numerose vittime tra gli operai. È un colpo durissimo, e forse il fattore scatenante di una prima, profonda crisi professionale.³⁸ Pian piano, tuttavia, il lavoro poetico riprende: nel dicembre Raboni promette a Betocchi che gli spedisce lo schema del libro, e il 3 febbraio '64 gli invia un primo dattiloscritto della raccolta. Come si accennava all'inizio del paragrafo, in questo abbozzo il libro è provvisoriamente intitolato *A futura memoria* e si presenta nettamente

35 *L'album dei ricordi di guerra*, CV.

36 Il dettaglio fa riferimento a un gioco dei figli del poeta, raccontato in una delle prose di FC, *Il vecchio*. *Ti faccio notare*: «I miei figli fanno un gioco che si fa in questo modo: si mettono in fila e ciascuno di loro fa finta d'essere zoppo in un modo diverso, e così zoppicando in fila fanno lugubrementemente e parecchie volte il giro della stanza» (OP, p. 1456).

37 OP, p. 1456.

bipartito. La prima sezione prende le mosse non dall'esperienza dell'*Insalubrità dell'aria*, ma dal *Catalogo*: i testi della prima – ma in realtà seconda – *plaquette* sono riprodotti quasi per intero (dodici poesie su quindici)³⁹ e mescolati con diciassette nuove poesie. La seconda parte recupera alcune dei componimenti più antichi di *Gesta Romanorum* e della *Passione secondo San Luca*.⁴⁰ Raboni spiega così a Betocchi l'esperimento che ha tentato:

L'intenzione è presto detta: la prima parte («A futura memoria») deriva dal libretto *Il catalogo è questo*, raddoppiandone all'incirca le pagine, con poesie nuove e nuovissime che in parte – solo in parte – Lei conosce; la seconda («Una mano di calce») è un *repêchage* di poesie del '52, '53, '54, che mi sembra stare con le prime in una certa, non proprio oziosa relazione. Fra una serie e l'altra, sta idealmente il gruppo di poesie pubblicate l'anno scorso da Scheiwiller, cioè *L'insalubrità dell'aria*, che comprendeva appunto poesie dal '55 (o '56) fino a tutto il '60; e che io non vorrei ripubblicare ora, nemmeno in una scelta, dato che si tratta qui di fare un libro nuovo e non un libro riassuntivo o antologico, al quale d'altronde non mi sento né portato né preparato. Aggiungo che, a mio parere (sul quale però non faccio un particolare affidamento), le poesie ultime ('61-'63) e quelle più remote ('51-'54) convivono assai meglio fra loro che non, sia le une che le altre, con quelle di mezzo ('55-'60).⁴¹

Della struttura della prima parte dell'abbozzo non restano molte tracce nelle *Cose della Vetra*; la seconda sezione, *Una mano di calce*, corrisponde invece esattamente all'*Appendice 1951-1954* che sarà inserita nel testo definitivo.

Il libro appare «destinato ormai con certezza a Mondadori», con l'unica incognita della collana e, conseguentemente, della data d'uscita: «o il Tornasole fra un anno circa –

38 FB, lettera di Raboni del 22 ottobre 1963: «Io mi ero occupato molto di questa iniziativa [l'apertura della fabbrica], da un anno a questa parte, e per essere andato a Longarone addirittura qualche decina di volte (l'ultima quattro o cinque giorni prima del disastro) conoscevo molti di quelli che sono morti, e li conoscevo bene, per averci lavorato insieme e quasi come responsabile, in qualche misura, di certi loro gesti, del loro orario di lavoro... Da due settimane vivo in una specie di incubo: sono andato diverse volte a Longarone dove lo spettacolo, per chi conosceva i posti, è quasi più incredibile che terrificante. Lo stabilimento non si capisce nemmeno più dove fosse, in riva al Piave; non ce n'è la minima traccia. E la piazza del paese, dove mi sono fermato tante volte, in un'osteria, per bere una grappa, è un cumulo di sassi che bisogna scalare come una roccia. [...] Adesso ho molto lavoro, sono sorti – come può immaginare – problemi di ogni tipo e io faccio la spola quasi ininterrottamente fra Milano, Belluno e Roma. Poi anche questo finirà e tutti quei morti bisognerà pure dimenticarli». Sui morti di Longarone, scriverà ancora il 18 gennaio 1964: «me li sento pesare, chissà come, più nella coscienza che nel cuore». Si veda anche la *Cronologia* di Rodolfo Zucco (OP, pp. LXXXIX-XC), in cui però si colloca l'abbandono dell'industria da parte di Raboni già nel '64, subito dopo il Vajont. In realtà Raboni resterà con Lampugnani fino all'inizio del '68, come sembra confermare anche l'*Auto-bibliografia*, scritta dal poeta e di recente ritrovata nel suo computer da Patrizia Valduga, che è stata pubblicata nel catalogo *Il catalogo è questo: Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009, p. 74. «Nel '68 – recita l'*Auto-bibliografia* – lascia definitivamente l'industria e l'attività di legale».

39 Sono escluse *Tovaglia* e *Abbastanza posto*, che saranno però recuperate in CV, e *Gli addii*, ripubblicata solo in ATCS. *Primitivo*, poesia apparsa in CQ inclusa nell'abbozzo del '64, sparirà invece dalla raccolta del '66 e non sarà mai più edita in volume.

40 Delle otto poesie, quattro (*Meditazione nell'orto*, *Tradimento di Pietro*, *Aria per tenore* e *Il centurione*) erano già state pubblicate nell'antologia di Ugo Fasolo, *Nuovi poeti*, pubblicata da Vallecchi nel 1958. *Alba* era apparsa invece sulla «Fiera letteraria» il 21 aprile 1957. A queste si aggiungono *Il rimorso di S. Giovanni Battista*, *Timori della Maddalena* e *Orazione di Giuda*.

41 FB, lettera di Raboni del 3 febbraio 1964.

spiega Raboni a Betocchi il 21 maggio 1964 –, o lo Specchio fra due anni (in questo caso, dovrei ripubblicare, insieme, anche il libretto di Scheiwiller)» (FB). Sereni propende per la seconda ipotesi, e *Le case della Vetra* usciranno in effetti nello Specchio, arricchite anche del materiale offerto dall'*Insalubrità dell'aria*. L'essere incluso nella collana, più prestigiosa, dei Poeti dello Specchio, impone a Raboni di recuperare anche il libretto del '63, che nel Tornasole avrebbe potuto essere lasciato da parte. Delle ventisette poesie dell'*Insalubrità dell'aria* quattordici vengono dunque inserite nelle *Case della Vetra* (contro le tredici su quindici del *Catalogo*), ma la *plaque* è sottoposta a una energica potatura, che conduce persino all'eliminazione della poesia eponima e cancella, o quantomeno attenua sensibilmente, i confini della raccolta pariniana, amalgamandola e armonizzandola con il nuovo *corpus*. La struttura del volume preoccupa Raboni per tutto il '65. È un anno difficile, di grande stanchezza fisica e morale, ma «bene o male, fra mille pene e angosciose indecisioni»⁴² la raccolta per Mondadori viene infine compiuta. La scelta di Raboni è quella di dare una rigorosa struttura cronologica, indicando chiaramente gli estremi temporali di ogni sezione, ed impiegando tre epigrafi con «ruolo sostitutivo o ausiliario del titolo».⁴³ La prima parte, 1955-1959, è introdotta da un'epigrafe di La Fontaine («Parler de loin, ou bien se taire», *Fables*, X, 1) e corrisponde grosso modo alla fase dell'*Insalubrità dell'aria*, di cui sono accolti quattordici testi, cui si aggiungono, dal *Catalogo*, *Tovaglia* (la cui prima stesura risale al 1957) e *Dalla mia finestra* (scritta nell'estate del '59). La seconda parte, 1960-1961, con epigrafe dal Don Giovanni («Ah!... signor... per carità... / Non andate fuor... di qua... », dall'aria di Leporello, atto II, scena 16), contiene le altre undici poesie del *Catalogo*, assieme a *Compleanno*, *Contestazione* e *Commediola*.⁴⁴ Alla terza parte, 1962-1965, viene assegnata un'epigrafe tratta dal Codice di procedura civile che introduce il tema della testimonianza «a futura memoria»: ⁴⁵ questa sezione contiene tutte le poesie più recenti, pubblicate solo in rivista o inedite.⁴⁶

42 FB, lettera del 22 dicembre 1965.

43 Rodolfo Zucco, *Citazione e allusione in Raboni*, in Idem, *Gli ospiti discreti: nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, p. 80.

44 *Compleanno* è pubblicata in «Questo e altro», II, 4, 1963; *Contestazione* esce sulla «Città», 2, aprile 1964; *Commediola* appare per la prima volta in CV.

45 Questo il testo completo dell'epigrafe di CV: «Chi ha fondato motivo di temere che siano per mancare uno o più testimoni, le cui deposizioni possono essere necessarie in una causa da proporre, può chiedere che ne sia ordinata l'audizione a futura memoria (art. 692 c.p.c.)».

46 All'interno di questa sezione sono del tutto nuove *L'album per i ricordi di guerra*, *Dilazione 1*, *Dilazione 2* e *La commemorazione dei defunti*. Tutte le altre poesie sono anticipate su varie riviste. Il regesto delle stampe in rivista è offerto da Zucco in OP, pp. 1421-1422. Aggiungo soltanto che su «Nuova presenza» (13, VII, primavera 1964) esce anche *Dal vecchio al nuovo eccetera* (poi *Dal vecchio al nuovo*).

L'*Appendice 1951-1954*, senza epigrafe, corrisponde perfettamente alla seconda sezione dell'abbozzo del '64 e contiene versi di tema evangelico mai apparsi prima in volume.

Il fascicolo «Raboni Giovanni» conservato alla Fondazione Mondadori, tra i documenti della Segreteria editoriale autori italiani, aiuta a ricostruire le tappe conclusive della storia editoriale delle *Case della Vetra*. Contiene un parere di lettura di Marco Forti, datato 7 settembre 1965, decisamente positivo. Forti individua la radice della poesia di Raboni in un «tessuto di preciso oggettivismo», in un «senso delle cose che incombono e insieme sfumano», e ne apprezza i motivi, lo stile:

Lo distingue un parlato che illumina il tema e spesso lo lascia in sospenso; o altrimenti la poesia è come un discorso che inizia a un certo punto quando un suo tratto definitivo è già accaduto, e se ne traggono solo conclusioni aggiuntive. Su tutto plana come un senso di sospensione, una concentrazione metaforica, a volte un senso di oscura minaccia di cui non si prevedono tutte le conseguenze. (FM)

Della poesia di Raboni, Marco Forti coglie chiaramente le varie fasi evolutive:

Almeno inizialmente il suo mondo è come appesantito da cose morte, da un passato borghese che ha contato, che ha forse condizionato tutto, da cui il poeta si allontana in un presente vivido di interrogazioni, di segni, di presenze. Col tempo (poesie 1960-'61) il suo discorso si fa più scorciato, irritato; nasce anche una componente epigrammatica che prima era solo implicita. Si impone una maggior violenza, un riferimento a problematiche più generali, ma sempre riportate all'angolo particolare del parlante. (FM)

Non sappiamo, purtroppo, quale fosse la struttura del dattiloscritto visionato da Forti, ma è lecito pensarla molto vicina a quella della versione definitiva a stampa. L'avverbio «inizialmente» sembra infatti riferirsi proprio alle poesie dell'*Insalubrità*, mentre le «poesie 1960-'61» sono senz'altro quelle del periodo del *Catalogo*. Come vedremo, nel passaggio alle *Case della Vetra*, Raboni tende ad attenuare la componente memoriale e autobiografica (le «cose morte», il «passato borghese»), escludendo dalla sua selezione molti testi di tema familiare presenti nell'*Insalubrità dell'aria*. Il parere di Forti si conclude con un deciso *imprimatur*:

In conclusione si tratta di un poeta di cui conviene occuparci anche a lunga scadenza. Questo di oggi è il lavoro di più di dieci anni, che è giunto al suo punto di maturazione e si rivela di sicuro interesse. Conviene senz'altro pubblicarlo così come è nello Specchio, salva la discussione con l'autore di pochissime poesie che non paiono all'altezza delle altre, e del titolo del libro che, così com'è, non convince del tutto. (FM)

Una successiva nota di Vittorio Sereni alla Direzione letteraria ribadisce l'uscita programmata per la primavera, e dà il consenso ad avviare la proposta contrattuale.⁴⁷ In novembre Raffaele Crovi trasmette il dattiloscritto all'Ufficio contratti pregando di inviarlo alla redazione e chiede al dottor Stefano L'Hermite di far avere copia delle bozze a lui e a Sereni. Nello stesso fascicolo sono conservate anche due copie della presentazione preparata per il risvolto di copertina, con correzioni di mano di Raboni.⁴⁸ Da questi documenti appare evidente come, tra i problemi che hanno tormentato più a lungo il poeta, ci fosse quello del titolo. Nel primo dattiloscritto consegnato a Mondadori il libro non si chiama più *A futura memoria*, come nell'abbozzo del '64, ma *L'assistente contrario (poesie)*, un titolo che non entusiasma il lettore Forti. Raboni, nel frattempo, aveva vagliato però altre ipotesi, e uno spunto particolarmente felice gli era venuto dalla sua antica passione per Manzoni e in particolare per la *Storia della colonna infame*. Nel febbraio '66 scrive infatti a Betocchi:

Sto cercando (ormai con l'acqua alla gola) il titolo per il mio libro; cosa ne direbbe di questo? *Le case della Vedra*. Lo sosterrai con la citazione, in prima pagina, di questo passo di prosa: «È stato significato al Senato che hieri mattina forno onte con ontioni mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' cittadini».⁴⁹

Betocchi approva con calore: «trovo eccellente il titolo e tutta secondo il mio cuore la citazione che lo appoggerà».⁵⁰ Nella prima delle bozze per il risvolto di copertina, conservate negli archivi della Mondadori, il vecchio titolo *L'assistente contrario* è corretto a mano in *Più in ordine di così* (un verso della poesia *Le consegne*); nella seconda copia (datata, probabilmente da Forti, «21/2/1966») è mutato invece in *Le case della Vedra*, seguito però ancora da un punto di interrogazione. Lo stesso giorno, il 21 febbraio '66, trasmettendo a L'Hermite il risvolto per il libro approvato definitivamente dall'autore e da Sereni, Forti lo informa che il titolo *Le case della Vedra* parrebbe quello definitivo, anche se Raboni potrebbe ancora ripensarci.

47 La nota di Sereni alla Direzione letteraria è datata «16/9/65» e ha per oggetto «Giovanni Raboni - "L'assistente contrario"». Sereni ribadisce: «Prego a me il testo. // Ma per me non c'è dubbio in base a quanto largamente mi risulta: *Specchio*, primavera '66». A mano una nota di Raffaele Crovi: «Vittorio // Do disposizioni per la proposta contrattuale? Rcrovi 17/9/65»; e la rispettiva risposta: «SI Vittorio Sereni». Segue una sigla indecifrabile e la data del «21/9/65». I documenti sono conservati nella cartellina «Raboni Giovanni», Sezione «Segreteria editoriale autori italiani», FM.

48 Il risvolto non è firmato ma, con ogni probabilità, è di mano di Marco Forti, visto che riprende paragrafi interi del parere di lettura.

49 AP, lettera di Raboni del 20 febbraio 1966. La citazione è tratta, com'è noto, dalla *Storia della colonna infame* di Manzoni: diventerà l'epigrafe di CV.

50 AP, minuta di Betocchi del 24 febbraio 1966.

La storia dei titoli del libro ricalca l'emergere di alcuni dei suoi più importanti nuclei tematici. Il primo titolo, *A futura memoria*, locuzione tratta da un articolo del Codice civile che fungerà poi da epigrafe alla terza sezione, introduce il tema della testimonianza, ma anche quello della precarietà della parola umana e, con essa, della verità.⁵¹ Il titolo del primo dattiloscritto presentato a Mondadori, *L'assistente contrario*, appare invece legato al polo tematico delle storie familiari e cittadine, ed è collegato all'enigmatica *Chiave per una poesia non scritta*, che poi verrà esclusa dal volume, ma che evidentemente a una certa altezza Raboni deve aver considerato centrale:

Bisogna sapere certe cose
per capire la storia. La città
che si vede all'inizio non è Bergamo
ma Cremona (vedi anche l'allusione
al 1751, anno del trasloco). Poi: la vecchia
robusta ma un po' debole di testa
che minaccia la figlia col bastone, l'ossessiona, rimasta
vedova a quarant'anni
ha sposato il garzone del mulino: questo spiega,
fra l'altro, la faccenda dei cognomi. *L'assistente contrario*
è l'uomo che sorveglia i muratori
per conto del committente, in contraddittorio
con lo scagnozzo dell'imprenditore. La guerra
che stava per scoppiare
era quella del '15-18.⁵²

Più in ordine di così è invece un verso della poesia *Le consegne*, che sembra alludere, nel solito stile reticente e introverso, un suicidio per impiccagione ambientato in una caserma.⁵³

Una cosa, se non altro, gli va riconosciuta:
non poteva lasciare più in ordine
di così. Se ti guardi in giro
dalla gabbia del cane al fodero
della Colt, dalla cassetta dei campioni alla calcolatrice
non c'è un atomo fuori posto: chiuse
le pratiche fino a domani puoi salire
sulla sedia di plastica e da lì, prima
che risuoni la tromba vespertina
vedere il fondo del pozzo.

51 In una intervista del 2003 a Matilde Biondi, Raboni commenta così l'epigrafe tratta dal codice civile che apre la terza sezione: «Questa citazione ha una doppia valenza. L'espressione "a futura memoria" mi sembrava molto suggestiva, tanto che credo di aver pensato addirittura di usarla come titolo, ma poi mi è sembrata troppo pretenziosa; però è bella l'idea che uno parli adesso per farsi capire poi, che mi pare tipico della poesia in generale. L'altra suggestione è quella del linguaggio giuridico, da codice civile, cioè l'immettere nella poesia la precisione e anche la spersonalizzazione, se si vuole, di un linguaggio così freddo: è l'andare della poesia verso la prosa» (cito da OP pp. 1451-1452).

52 La poesia si legge ora in PA.

53 OP, p. 1458.

È un titolo, questo, che avrebbe privilegiato il filone, più recente, delle morti violente e oscure, influenzato probabilmente dalla lettura ravvicinata delle poesie di Bartolo Cattafi. La scelta definitiva, *Le case della Vetra*, come Raboni ha ripetuto varie volte, non evoca un luogo reale ma della memoria letteraria:

Per me è una reminiscenza manzoniana e basta [...]. Adesso è rimasta piazza della Vetra, che è un posto dove non ho mai abitato, dove non passo quasi mai. Quando mi chiedono perché ho scelto come titolo proprio *Le case della Vetra*, rispondo: è Manzoni, è semplicemente Manzoni, è *La storia della colonna infame* e la peste come metafora. Ecco, questo è il senso del titolo. Non è assolutamente una faccenda di ricordi personali. Anche se in una poesia si cita piazza della Vetra, questo luogo non fa parte dei miei ricordi.⁵⁴

Attraverso questo titolo, il filo della tradizione lombarda viene, ancora una volta recuperato. L'approdo a Manzoni, al cui nume tutelare ormai *in extremis* viene consegnato il libro (la *plaquette* del '63 era stata affidata, con intenti simili, a Parini), impone e suggerisce una ben precisa chiave di lettura, cui Raboni ha mostrato, in più occasioni, di tenere molto. Dirà in un autocommento del 1968:

Non c'era in quel titolo [...] nessun intento elegiaco, o allusioni a quartieri distrutti o a malinconici oblii: ma il ricordo della grande peste di Milano e del fatto che lì fra quelle case Giangiacomo Mora fu imprigionato per unzione e, dopo ingiusto processo, sottoposto a tortura e messo a morte.⁵⁵

Con il Manzoni della *Colonna infame* Raboni condivide certo tutta una geografia di luoghi e immagini, ma soprattutto la vocazione a raccontare e indagare la storia dell'errore umano. Già nella sua *Passione* giovanile, del resto, egli aveva tentato di mettere in scena la storia di uno sbaglio, della confusione delle ipotesi, dell'impossibilità dei personaggi di cogliere il senso degli eventi. La poesia di Raboni diventa, a poco a poco, esplorazione del male: i suoi versi si dirigono irresistibilmente verso le zone di opacità, il buio, il delitto, il peccato. Paolo Maccari ha parlato di «una poesia gonfia di un sentimento, per così dire, dettagliato del male storico, del male nell'umano» che tuttavia, proprio sull'esempio di Manzoni, «contiene e faticosamente esibisce una forma di resistenza e di affermazione dei valori in senso lato spirituali dell'esistenza individuale».⁵⁶ La poesia di Raboni è intrinsecamente civile, più che politica, poiché si pone come un tentativo di comprensione, prima che di denuncia o di riparazione, degli errori e delle miserie umane. Lo fa un po' esplicitamente, un po' inconsciamente, come fosse un'attitudine

54 Ivi, pp. 1426-1427. La poesia cui si allude è *Risanamento*, e in effetti piazza della Vetra non fa parte dei ricordi dell'io, ma di quelli del padre: non viene evocata nella sua quotidianità ma come esempio di una Milano ormai scomparsa, spazzata via da brutali lavori di ristrutturazione.

55 Giovanni Raboni, *Ho bisogno di storie*, «La Fiera letteraria», XLIII, 7, 15 febbraio 1968, p. 12.

56 Paolo Maccari, «*Il luogo del supplizio*»: *manzonismo di Raboni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi*, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 152.

innata. Betocchi, il suo primo e più fedele lettore, l'aveva colto immediatamente. Nella lettera del 30 marzo '61, scelta da Raboni come prefazione al *Catalogo*, il poeta fiorentino notava nei versi del giovane amico un desiderio di interrogare, di mettere alle strette «l'eterna storia» dell'umanità senza premere troppo sul pedale del giudizio. Del resto lo stesso Betocchi aveva scritto in un articolo molto amato da Raboni:

Un poeta, naturalmente, non presume di possedere la verità: egli anzi è uno che s'accorge che ne manca, che l'ama, che ne ha bisogno, e che quindi ne va in cerca. Per un poeta la verità è la prima cosa, come una persona da salvare. Non si sa che sia: si ha bisogno di salvarla. E si fa poesia come se ci fosse in corso un'ingiustizia da riparare.⁵⁷

V.4 *Tagli e finali sospesi*

«Ho tolto qualcosa, ho riorganizzato, qualcosa forse ho riscritto, però non moltissimo», ha dichiarato Raboni a proposito del passaggio delle poesie dell'*Insalubrità dell'aria* nelle *Case della Vetra*.⁵⁸ La situazione delle carte è, come si è visto, piuttosto lacunosa, né restano molte tracce del faticoso *labor limae* sui manoscritti cui Raboni accenna nell'intervento del 2002 sulla «Rivista degli stenografi». Se ne può indovinare qualcosa confrontando le diverse stesure di una poesia come *Risanamento*. Con il titolo *Dialogo sul risanamento* essa viene inviata a Betocchi nel '57, poi pubblicata su «Letteratura» nel '58, in una versione lievemente diversa da quella a stampa. Questo il testo nella lezione delle *Case della Vetra*, praticamente identica a quella dell'*Insalubrità*.⁵⁹

Di tutto questo
non c'è più niente (o forse qualcosa
s'indovina, c'è ancora qualche strada
acciottolata a mezzo, un'osteria...)
Mio padre diceva che la gente
di qui, di piazza della Vetra, dietro
a San Lorenzo, era
gente da uscir di casa col coltello
alle sette di sera. Eh sì, il Naviglio
è a due passi, la nebbia era più forte
prima che lo coprissero, la piazza
piena di bancarelle con le luci
a acetilene, le padelle nere
delle castagne arrosto, i mangiatori
di chiodi e di stoviglie,
non era certo un posto da passarci
insieme a una ragazza. Ma così

57 Carlo Betocchi, *La questione della lingua vista da un fiorentino*, «Persona», 5, 16 maggio 1960, p. 5.

58 OP, p. 1420.

59 In IA compare soltanto un punto finale al verso 4, eliminato in CV.

come hanno fatto, abbattere case,
 distruggere quartieri, qui e altrove
 (la Vetra, Fiori Chiari, il Bottonuto),
 a cosa serve? Il male non era
 in quelle scale, in certi portoncini
 con la spia, nei cortili soffocati
 dai ballatoi: lì semmai c'era umido
 da prendersi un malanno. Se mio padre
 fosse vivo chiederei anche a lui: ti sembra
 che serva? è il modo? A me sembra che il male
 non è mai nelle cose, gli direi.

Nella prima stesura i versi 2-4 suonavano leggermente diversi: «non c'è più niente: forse qualcosa / si raffigura, qualche strada è / ancora acciottolata, un'osteria... ». Con la correzione essi assumono un tono più colloquiale, vengono racchiusi da una parentesi e da questa isolati come il controcanto di un io sempre incerto e dubitoso. Viene invece eliminato un frammento di memoria, eco del sentito dire: l'accento all'episodio di un forestiero buttato in acqua che, nella prima versione, trovava spazio ai versi 17-19 («E forestieri / buttati in acqua d'inverno, quante volte / ne ho sentito parlare»). È un esempio dell'asciugatura che Raboni applica ai propri testi, e che risulterà in altri casi ancora più evidente. Le altre varianti sono meno significative, ma lasciano intravedere la severa verifica tonale e ritmica, cui Raboni doveva avere l'abitudine di sottoporre ogni suo verso.⁶⁰ Nelle carte Lampugnani la poesia compare con il nome di *Piano regolatore*: è un segnale della speciale cura con cui Raboni testava i titoli, cui sempre più spesso egli finisce per affidare la chiave interpretativa del testo. Già questo primo esempio mostra come, anche dopo la prima pubblicazione in rivista, Raboni continuasse a ritoccare e perfezionare le proprie poesie. In questo come in altri casi, tuttavia, tagli e scorciature non vanno a toccare l'essenza del componimento: a cadere sono incisi, frasi autonome e concluse, evidentemente giudicate ripetitive o superflue. Così accade anche nella poesia *Il giocatore* che, nelle carte Betocchi, presenta qualche verso poi cassato:

Presto o tardi
 mi stancherò della piazza di ghiaia
 ai mille metri, dell'angolo in tribuna
 per le ultime corse d'autunno. E
 mi sognerò d'altri posti la notte
 presto o tardi. Ma quasi
 ho paura a pensarci: che sarà
 qualche vizio più squallido, o segreto,
 o cupo – da non riderne, da avere

⁶⁰ Al verso 9 «alle cinque di sera» viene corretto in «alle sette di sera»; ai versi 11-12 «le piazze / piene» diventa «la piazza / piena»; al verso 16 «non eran posti buoni per passarci» si trasforma in «non era certo un posto da passarci». Tralascio le varianti di punteggiatura, che pure sono frequenti nel lavoro di Raboni, e meriterebbero forse qualche esame più approfondito, qualora si potessero avere a disposizione materiali meno discontinui.

un altro nome, altri nomi in certe bocche...

Nella versione a stampa «mi stancherò della piazza» è mutato in «non andrò più nella piazza»; scompare la frase sui sogni e con essa la ripresa anaforica della coppia di avverbi «presto o tardi». ⁶¹ Infine, gli ultimi versi, da «Ma quasi» in poi, vengono racchiusi in una parentesi: un segno interpuntivo sempre più frequente nel «poetico *parlato*» di Raboni, correlativo formale di un discorso interiore singhiozzante e circospetto, fitto di echi e pieghe in cui si annidano dubbi e interrogativi.

La discussione sulle varianti genetiche dei singoli testi appare, per forza di cose, piuttosto limitata. Tuttavia, si può tentare di identificare alcuni procedimenti di correzione più generali, caratteristici del modo in cui Raboni costruisce i propri libri, rileggendo e modificando le proprie poesie alla luce del loro inserimento in un organismo più ampio e nuovo. In questo senso, nel prezioso *Apparato critico all'Opera in versi*, ha lavorato Rodolfo Zucco che ha individuato il più significativo di questi meccanismi in un «lavoro per sottrazione», mirato il più delle volte a una «contrazione nella zona centrale del testo». ⁶² Studiando le varianti a stampa tra le prime pubblicazioni in rivista e i volumi, ma anche gli interventi di correzione approntati dall'autore per l'autoantologia *A tanto caro sangue* del 1988 (e in misura minore per le sillogi garzantiane del 1997 e del 2000), Zucco ha notato una tendenza ricorrente verso la sospensione, l'apertura del finale:

È come se Raboni conducesse la rilettura dei propri versi alla ricerca di un punto in cui quello che si produce è un effetto, invece che di conclusione, di sospensione. [...] Ora, io credo che la frequenza di questo tipo di intervento [...] possa far evocare con pertinenza la metafora della *cadenza d'inganno* utilizzata come titolo per la seconda raccolta [...]. ⁶³

Già nel passaggio dagli abbozzi spediti a Betocchi alle stampe, e dalle *plaquettes* alla raccolta del '66, in effetti, le varianti più evidenti sono costituite da tagli e scorciature. Raramente, come si è già accennato, le modifiche di cui resta testimonianza toccano la sostanza dei testi: si ha la sensazione che, dopo la prima copia in pulito, Raboni si limiti a limare e cassare, o lasciare da parte, ciò che non lo convince: le correzioni – lo si è appena notato in *Risanamento* e nel *Giocatore* – si traducono il più delle volte in soppressioni di interi gruppi di versi semanticamente autonomi e nella sostituzione di qualche vocabolo o sintagma troppo letterario, alla ricerca di quella che Daino ha

61 Nel lavoro correttivo di Raboni, Zucco nota una tendenza generale alla «attenuazione dell'iteratività», che rappresentava forse un'eredità sereniana troppo scoperta (*Reperti variantistici*, cit., p. 166).

62 Ivi, p. 164.

63 Ivi, pp. 167-168.

definito una «affabile stilizzazione del parlato».⁶⁴ Nel libro del '66 le scorciatoie interessano soprattutto le poesie provenienti dal *Catalogo*, mentre quelle dell'*Insalubrità dell'aria*, anche perché più numerose, sono sottoposte piuttosto a una severa selezione preventiva. I tagli colpiscono spesso le clausole e gli inserti sentenziosi o eccessivamente didascalici: è come se il poeta non volesse scoprire più di tanto le sue carte, parlare troppo esplicitamente, secondo il programma poetico esplicitato dall'epigrafe di La Fontaine, che inaugura la prima sezione del volume mondadoriano: «*Parler de loin, ou bien se taire*». Mentre si ampliano le zone del non detto e si cercano effetti via via più profondi di straniamento e perplessità, l'io poetico finisce per ritirarsi sempre di più dietro le quinte dei versi, appartandosi nel ruolo di osservatore marginale e incerto del mondo e delle sue storie. Quello delle *Case della Vetra*, spiegherà Raboni in un'intervista del 2000, è «un "io" un po' teatrale, [...] un "io" personaggio, dietro al quale, più che rivelarmi, forse mi nascondevo: un "io" un po' maschera, un po' testimone, un po' spia, che origlia dietro le porte... ».⁶⁵

Già nell'allestimento dell'*Insalubrità dell'aria*, in verità, Raboni aveva lavorato molto per sottrazione. Un esempio significativo della sua tendenza al taglio e all'asciugatura dei testi è offerto proprio dalla poesia eponima, che nel secondo capitolo abbiamo analizzato nella versione inviata a Betocchi, ben più estesa rispetto a quella stampata in volume. Un secondo caso davvero particolare è quello dell'*Estate nella villa in Brianza*. In base a quanto possiamo ricostruire dalle carte Betocchi la prima stesura di questa poesia risale all'autunno del '57. Essa faceva parte del piccolo manipolo di testi inviati da Raboni con la lettera del 17 settembre, molto apprezzati dal poeta fiorentino, che cominciava finalmente a cogliere nella poesia del giovane amico una nuova maturità.⁶⁶ Come si è ricordato nel capitolo I, la poesia è un racconto della memoria: l'io evoca i suoi antenati, la nonna malata e il nonno già morto da tempo. Torna bambino e ripercorre le estati trascorse nella casa della Brianza. Attorno alle due figure dei nonni,

64 Luca Daino, «*A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...*»: *Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni*, «Istmi», 25-26, 2010, p. 211.

65 OP, p. 1424.

66 La versione di FB è sostanzialmente identica a quella che sarà pubblicata in IA, con due sole eccezioni. In IA viene lievemente modificato il verso 4 (in FB: «fingi che sia di questo che ti parlo»; nella versione definitiva: «fa' conto che sia di questo che ti parlo»); e sono completamente riscritti i versi finali (in FB: «Erano troppe due persone invisibili. / Forse per questo, ancora, / tenendo del loro silenzio ma / col peso del mio corpo, / io sembro crocefisso»; in IA: «Erano troppe due persone invisibili: / troppe per il ragazzo che filate / le preghiere / nel buio, credendo di vegliare / lottava con i mobili di noce»).

l'uno defunto, l'altra ormai evanescente, rivive tutto un universo di «stanze polverose», di segreti e dolori mai superati (lo studio del nonno «tenuto in mezzo lutto»). È un mondo borghese immobile e soffocante, talvolta improvvisamente agitato da sommovimenti insignificanti («che passione l'ora del pranzo!») e attraversato da profondi rancori e paure amplificate dalla solitudine («lo strazio, la salita delle scale»). L'*Estate* piacque molto a Betocchi. Nel settembre '59, preso dall'entusiasmo per le poesie di Raboni, il poeta fiorentino gli propone di trasmetterne alcune nella trasmissione «L'Approdo radiofonico», facendole introdurre da Ungaretti. Quest'ultimo, però, è sempre in viaggio; e nel gennaio '60, per non ritardare ancora la trasmissione promessa, Betocchi decide di occuparsi personalmente della presentazione. Le poesie saranno finalmente lette in radio il 30 aprile 1960. Nei mesi precedenti Betocchi aveva concordato con grande cura con il giovane amico la scelta dei testi. Il 31 gennaio, in una bella lettera di cui all'Archivio Bonsanti è conservata la minuta, gli scrive:

stamattina ho ripreso tutto quel che avevo di tuo e di tralasciato. Stamattina che è una bellissima domenica di sole. A cominciare dalla tua lettera del 21 settembre che accompagnava quelle poesie che, ti ricordi? dovevo far leggere a Ungaretti perché gli desse il suo nome, in presentazione, su l'Approdo radiofonico. Ho voluto rileggerle tutte, insieme a queste nuove, e ho subito trovato che alcune di queste nuove (*Dalla mia finestra, I lavori per la ferrovia...*) sono meno originali, e meno sostanziose. [...] Torni ad essere te stesso in *Questioni di mercato*⁶⁷ e in *19...* [...] rileggendo anche le poesie del settembre vedo che potrei orientarmi su *Gli addii*, e *L'estate nella villa in Brianza*, che sono di quel fascicolo, e qui su *19...* (FB)

Come sempre, le parole di Betocchi sono una lettura affettuosa e acuta della poesia del giovane amico. Nei testi di Raboni, egli vede opporsi dialetticamente due «correnti»: quella dei ricordi e del sentimento della memoria (cui, a suo parere, appartiene l'*Estate nella villa in Brianza*), e quella della «viva voce della città», propria delle poesie più recenti. «Avviene per altro – confessa Betocchi – che non so, per te, a quale delle due correnti dare la preferenza» (FB). Egli sceglierà per la trasmissione, tra le poesie più recenti, *19***, e, tra quelle legate al polo della memoria, *Gli addii* e, appunto, l'*Estate*. Raboni approva l'idea e la scelta delle tre poesie, con «particolare soddisfazione per *19...* che mi sta molto a cuore». ⁶⁸ Come si è già anticipato, nel copione della trasmissione il titolo dell'ultima poesia, poco adatto alla lettura orale, è mutato in *Un anno del nostro secolo*.⁶⁹ Ma la cosa più notevole del dattiloscritto sono i diciotto versi inediti dell'*Estate nella villa in Brianza*, che sembra molto probabile (pur senza poterne avere completa certezza) attribuire alla

⁶⁷ La poesia purtroppo non risulta conservata.

⁶⁸ FB, lettera di Raboni del 6 febbraio 1960.

⁶⁹ AP, Copione «60/16 – L'Approdo 674 – 1960 apr. 30».

mano di Raboni. In coda al finale che conosciamo, egli avrebbe provato ad aggiungere una seconda parte di tema più industriale. Cito a partire dal verso 22:

Erano troppe due persone invisibili:
troppe per il ragazzo che filate
le preghiere
nel buio, credendo di vegliare,
lottava con i mobili di noce
fumanti di un'altra condizione...
D'accordo, non è facile capire
certe cose, se ad esempio un capitale
è davvero di pochi o in qualche modo
di tutti
e se, mettiamo, il crak di un'azienda
mal diretta o invecchiata, che libera il mercato
da un ingorgo, liberandolo non gli dia
più di quanto gli toglie. Ma se anche
fosse così, con cosa si consola
uno di loro, un fattorino, un impiegato
rimasto senza lavoro (e dopo
si vedrà, può anche darsi che ne trovi
un altro; ma per ora è pieno di
cambiali per i mobili e rate e verso sera
gli vien voglia di bere), come può
consolarlo, calmare la sua anima
questo essere-in-sé di una funzione?⁷⁰

I versi rappresentano probabilmente un esperimento subito accantonato: ricordano i tortuosi, prosastici interrogativi del giovanile *Coro di ladri* del *Gesta Romanorum* del '53. Il tema è quello della disumanità delle leggi del capitalismo; e il motivo dell'uomo come ingranaggio nel sistema torna in effetti anche in un'altra delle poesie proposte a Betocchi per «L'Approdo», *La riunione ristretta* («noi tre soli / a non sapere, a chiederci chi siamo, / persone separate o una: / un coniglio, / un topo che condizionato a certi / riflessi verifica il sistema», CV). Il finale inedito testimonia un tentativo di legare il polo tematico della memoria familiare, del passato borghese e dei luoghi della campagna a quello dell'industria, dei suoi apparati e degli interrogativi che essa pone.

Nelle *Case della Vetra* il baricentro del motivo del ricordo si sposterà, dalle campagne, anche verso i luoghi cancellati della città (il Naviglio interrato, i quartieri distrutti), teatro di una memoria sociale e collettiva in via di disfacimento. I testi dell'*Insalubrità dell'aria* e dell'*Estate nella villa in Brianza* offrono due casi limite,⁷¹ ma la

70 Nel dattiloscritto conservato in AP, alla fine del verso 26, c'è un punto fermo dopo la parola «noce». L'apparente refuso sembra confermare l'idea di una redazione in due fasi. Raboni ha probabilmente ripreso in mano un dattiloscritto della poesia già compiuto (quindi chiuso dal punto fermo) per provare ad aggiungervi una seconda parte.

71 Escluso da CV, il testo dell'*Estate* ricomparirà, in versione ulteriormente abbreviata, nella sezione familiare di ATCS (cfr. OP, p. 1615).

scorciatoia nel finale è tipica anche di altri testi passati dal *Catalogo* alle *Cose della Vetrina*, come *La carriera del bruto*, della cui complessa elaborazione daremo conto nel prossimo paragrafo, o la poesia eponima, *Il catalogo è questo*, di cui si è occupato con attenzione Rodolfo Zucco, al cui lavoro rinvio.⁷² Anche nel caso di *Simulato e dissimulato* la prima versione inviata a Betocchi nel giugno '62 mostra due versi finali poi tagliati:

a mio figlio

Volevamo arrivare
io con la mia vista da talpa, tu simulando
una zoppaggine lieve e tetra, alla spianata
dove suona la banda. Sì, sapevamo 'stavolta
soltanto marce militari':
ma questa messa in scena, tutt'a un tratto... anche il posto
sembra un altro, un campo da bocce abbandonato,
un vecchio tennis di cemento: e dal fondo
quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia,
sparano in una sagoma di legno.

Due colpi
fan presto a rimbalzare. Meglio saltare nel fosso.

La scorciatoia, chiudendo sul dettaglio della «sagoma di legno», dà maggior risalto alla straniante scena finale: il ritmo è sospeso, la tensione – che il distico conclusivo avrebbe in qualche modo stemperato – resta intatta. Alla luce di questi esempi, si può ipotizzare una certa abitudine di Raboni alla sovrabbondanza nei finali: una sorta di difficoltà nel chiudere generata da una volontà di dire e aggiungere altro anche per cercare di connettere tra loro i propri roveli e ossessioni. Talvolta sembra quasi che il poeta abbia bisogno di dilungarsi per poi voltarsi indietro e accorgersi che, in effetti, tutto ciò che andava detto era già presente, pur implicito e sottilmente cifrato, nei primi versi: come se allungare il finale servisse a individuare con più chiarezza il punto più efficace per il taglio.

V.5 *Lavori in corso*

Le carte Betocchi e Lampugnani testimoniano un'altra abitudine abbastanza radicata in Raboni: quella alla riscrittura e alla sostituzione. Come si è già accennato, in molti casi Raboni arriva precocemente alla versione definitiva dei propri testi, e anche poesie piuttosto antiche (scritte nel '56 o '57) vengono accolte senza difficoltà e con lievissime varianti nella silloge del '66. Non è raro, però, che anche a una certa distanza

⁷² Zucco, *Reperti variantistici*, cit., pp. 167-168.

di tempo egli torni su uno stesso tema, dando vita a testi diversi, talvolta molto vicini l'uno all'altro, talvolta completamente autonomi. Dalla cronologia, seppur parziale, che emerge dalla corrispondenza con Betocchi, si ricava l'impressione che Raboni tenda spesso a pensare le poesie in serie, in piccoli gruppi. Di rado egli spedisce testi singoli (fa eccezione soltanto la lunga *Insalubrità dell'aria*), e questo non accade, credo, soltanto per ragioni di economia pratica. Nelle lettere che accompagnano le poesie, le date di composizione dei testi sono, in genere, annotate con una certa cura e precisione, e i legami di contiguità cronologica vengono più volte messi in rilievo. Raramente i testi di Raboni appaiono conclusi in sé stessi: richiami e interconnessioni sono frequenti, e, se confrontati con i testi accolti a stampa, gli inediti appaiono in molti casi vere e proprie variazioni o rimodulazioni degli stessi motivi. Accade piuttosto spesso che Raboni tenti riscritture attorno ai medesimi spunti o prelievi di realtà: storie, fatti di cronaca, personaggi ecc. Allo stato attuale, resta indecidibile se il lavoro di correzione sia stato talmente fitto e radicale da condurre, senza soluzione di continuità, da un tentativo più antico alla nascita di una nuova poesia, o se invece, tornando su uno stesso tema, Raboni abbia semplicemente accantonato la prima versione e scritto un'altra poesia cominciandola *ex novo*. Anche nel caso di testi di cui sono rimaste due, tre versioni dattiloscritte è impossibile stabilire se, tra l'una e l'altra, si debba ipotizzare una trafila di correzioni a mano simile a quella che Raboni descrive raccontando la preistoria dei propri componimenti, al di qua della prima copia a macchina.

La sostituzione è un meccanismo abbastanza frequente nella costruzione delle raccolte. Più di una volta, scrivendo a Betocchi, Raboni lo avverte che gli sta spedendo nuove poesie che prenderanno il posto di testi più antichi. La stessa cosa, come abbiamo visto, fa con Scheiwiller, sostituendo a *Lettera d'affari* la poesia *Segreti d'ufficio*, che rispetto alla precedente può essere considerata a tutti gli effetti una variazione sullo stesso tema. Nelle carte Betocchi un altro esempio molto interessante di riscrittura e sostituzione è offerto dalla poesia *La carriera del bruto*, appartenente al *Catalogo* e poi inserita nella seconda sezione delle *Cose della Vetra*. La poesia è una riflessione sul problema del «mostro», su quanto si nasconde dietro il gesto superficiale di affibbiare a qualcuno un semplice, un po' sprezzante appellativo. Come nota giustamente Rodolfo Zucco, «il discorso sorge come a commento dall'occorrenza della parola *bruto* [...] in un discorso letto o ascoltato».⁷³ Si tenta, insomma, una sorta di indagine fenomenologica di un luogo

73 OP, p. 1445.

comune linguistico, cercando di imporre al solito imprecisato tu, rappresentante della pubblica opinione, un'epoché, una sospensione del giudizio, e di portarlo a interrogarsi sulla prossimità del male, sui labili confini tra marginalità, delitto e normale vita borghese. Questo il testo pubblicato nel '61:

Si fa presto
a chiamare così un poveraccio (sia pure
un povero diavolo, veramente): ma ci pensi
che groviglio, che buio
quante cose difficili da nominare
per una faccia come la sua e un giorno
come questo!
E alla fine, si capisce,
è il gesto che decide: se uno
divora una bambina, o tira il collo
a una vecchia stiratrice (inamidava
i colletti a Mussolini, pensa), non c'è rimedio
né per lui né per loro, non c'è Cristo.
E invece, prima, mentre stiamo
tutti insieme nel macero, che schifo,
che schifo solo a guardarlo.

Della poesia, ispirata probabilmente a un fatto di cronaca nera, è conservata nelle carte Betocchi una prima versione, datata 1960, intitolata *Il nascondiglio del bruto*:

Tu pensi che la carriera di un bruto
(di uno dei tanti tipi: spiritosi
con i bambini, complici crudeli
di rapine da pochi soldi...) sia
obbligata, una dura proiezione
di castighi subiti senza colpa
da ragazzo o di ingiuste correzioni
della natura. Spesso, anche a me sembra
che sia così. Ma se leggo certe storie
sul giornale: quei poveri terroni
che ammazzano la stiratrice, poi
si nascondono in un armadio *sperando*
che non ci guarderanno – sì, capisco
che l'infanzia, le repressioni ma
come si fa a non credere che il buio
dove questo succede, può succedere, prima
è buio della carità, un improvviso
silenzio della grazia, un gelo che
può cadere un po' a tutti sulla testa?

La prima versione risulta più trasparente, quasi didascalica: chi parla suggerisce l'idea che il male («buio della carità», «improvviso silenzio della grazia», «gelo» con un'immagine che sembra quasi anticipare l'universo metaforico del *Più freddo anno di grazia*) possa accomunare tutti gli esseri umani. Il giovane poeta che, nella *Passione secondo San Luca*, aveva voluto provare a ritrarre i piccoli peccatori del Vangelo con un'ottica «affettuosa e

complice»,⁷⁴ acutamente consapevole dell'umana debolezza e segretamente compartecipe del peccato, dirige ora il suo sguardo sui personaggi più oscuri della città e, in una Milano un po' fuori dal tempo – modellata, certo, anche sul grande precedente della Parigi di Baudelaire –, crea una vera e propria galleria di figure meschine, infelici, ai margini della follia e del disagio. Accanto al «bruto» stanno il giocatore della poesia omonima, la donna di *Canzone*, i grotteschi tipi umani di *Abbastanza posto* («quello / che striscia e non ha palpebre quello che fa / l'amore con le forchette e con la corda»); e il «buio» del delitto è lo stesso in cui si rifugiano le sinistre apparizioni di *Cinema di pomeriggio*, di poco successiva («gente un po' speciale (però/ di buonissimo aspetto)»).

Dai versi del *Nascondiglio del bruto* traspare il limpido paradosso di un'ottica che, dal punto di vista etico e culturale, è molto vicina alla spiritualità cristiana –⁷⁵ e non sono pochi, in questo senso, anche i segnali linguistici («buio della carità», «grazia» ecc.) poi attenuati nella successiva riscrittura –⁷⁶ ma che ha pochissimo, anzi nulla di inquisitorio, giudicante o moralistico. Lo sguardo è quello di un'io che non può che collocarsi nel groviglio del male, nel buio, in quello che, nella *Carriera del bruto*, verrà chiamato il «macero». Il testo della *Carriera* somiglia molto a quello del *Nascondiglio del bruto*, ma mostra i segni di una profonda rimeditazione. Si nota immediatamente una tendenza a occultare l'oggetto del discorso che è sostituito dai deittici («così», «una faccia come la sua», «un giorno come questo») e dal titolo, cui Raboni tende sempre più ad affidare parte del messaggio del testo. A ispirare le due poesie sembra essere lo stesso fatto di cronaca, l'omicidio di una stiratrice, e anche la struttura è molto simile. Si enuncia un pensiero comune attribuito a un generico tu che viene sollecitato alla riflessione («Tu

74 FB, lettera di Raboni del 27 maggio 1955.

75 Sul rapporto tra il poeta e il cristianesimo, si vedano gli ultimi paragrafi dell'intervista ad Alessandro Zaccuri: «Perdoni la domanda diretta, ma qual è l'importanza del cristianesimo nella sua vita e nella sua poesia? Nella mia poesia ho sempre convissuto con il racconto cristiano e le mie prime poesie "adulte" erano appunto un tentativo di raffigurare alcuni personaggi evangelici: il Battista, la Maddalena, il Tradimento di Pietro. Oggi forse non scriverei più qualcosa di così diretto, ma non posso nascondere che alcuni segni continuano ad avere un'importanza determinante nella mia poesia. La crocifissione, per esempio, ma anche la risurrezione. E la nascita, appunto. *Nessuna tentazione verso le spiritualità "alternative" che oggi attraggono molti intellettuali?* Lo ripeto: mi considero cristiano, e cristiano cattolico. Tutto ciò che esce da questo orizzonte mi interessa poco, mi sembra segnato in partenza da una fragilità che lo rende meno incisivo» (*Ma la nascita trionfa*, intervista ad Alessandro Zaccuri, «L'Avvenire», 24 dicembre 1998).

76 In generale nel passaggio dalle *plaquettes* a CV si nota una certa attenuazione dei segnali linguistici troppo marcati in senso religioso. Ne è un esempio, forse, la soppressione dei versi iniziali di *Abbastanza posto*, peraltro molto vicina per tema alla *Carriera del bruto*. Questo il testo di CQ: «Ma siamo sicuri che sia questo / lo scandalo? Passa il tempo, ci sentiamo / più sapienti ogni giorno». Nella versione di CV l'attacco è anticipato e viene eliminato lo «scandalo» di sapore evangelico: «Passa il tempo, ci sentiamo / più grandiosi ogni giorno».

pensi», «ma ci pensi»); attraverso una avversativa – il «ma» collocato al verso 9 nel testo più antico, anticipato al verso 3 nella seconda versione – lo si sprona ad allargare lo sguardo verso un più complesso intreccio di cause e circostanze (quasi un gaddiano «groviglio»); infine giunge la rivelazione che il *monstrum* sotto accusa è stranamente vicino, molto più di quanto si possa credere.⁷⁷ Il finale, che nel *Nascondiglio* era quasi mistico, nella *Carriera* appare completamente rovesciato di segno. Il «Cristo» è evocato in modo ambiguo, in quello che suona come un automatismo del parlato («non c'è rimedio / né per lui né per loro, non c'è Cristo»), ma che, alla luce della riflessione compiuta nella poesia (e della lettera maiuscola), si carica semanticamente di una nuova amarezza: «non c'è Cristo» perché, in tutti in sensi, non c'è redenzione, non c'è salvezza possibile per i morti ammazzati né per i «bruti» loro assassini. Di lì a pochi mesi, come abbiamo ricordato nel capitolo III, sulle pagine di «Aut Aut», Raboni si sarebbe lanciato in un'appassionata difesa dell'uso poetico delle espressioni più logore e sfruttate del parlato, evocando di nuovo l'immagine del «groviglio».⁷⁸ Nel passaggio alle *Case della Vetra*, come segnala l'*Apparato critico* di Zucco, la novità più vistosa è l'eliminazione dei tre versi finali. Il taglio rende la poesia ancora meno esplicita, ma soprattutto chiude sull'espressione colloquiale, sul materiale grezzo, sul prelievo dalla realtà quotidiana della lingua, con tutta la sua carica perturbante di prossimità e ambiguità.⁷⁹

Come risulterà ormai chiaro, i motivi principali della poesia di Raboni (i morti e la loro presenza, la città e la campagna, l'economia, la pietà per il diverso, l'attenzione alle storie) sono tutti strettamente legati, e soprattutto in una certa fase (tra il '59 e il '60) il poeta sembra piuttosto incline al tentativo di connetterli tra loro: nei versi inediti dell'*Insalubrità dell'aria* vengono per esempio evocati i «bisnonni Sala o Crespi» ma anche i veleni dei «conti in tasca ai parenti», e il «groviglio» di rancori e disprezzo che intrappola i personaggi è molto simile a quello della *Carriera del bruto*. Tuttavia, l'opportunità di eliminare i doppioni, così chiaramente enunciata da Raboni nel parere di lettura su Cattafi, dev'essergli apparsa ragionevole anche nel caso dei propri versi, e lo stesso parere di lettura di Marco Forti sulle *Case della Vetra* lo aveva esortato a una

77 «La carriera di 'mostro' è fra le più rapide e inarrestabili che un essere umano possa intraprendere», scriverà anni dopo Raboni in *Devozioni perverse* (la citazione è opportunamente accostata alla poesia da Zucco in OP, p. 1445).

78 Giovanni Raboni, *Mostrare la corda* in *Proponimenti e letture*, «Aut Aut», 69, maggio 1962, pp. 267-268. Si tratta qui del «groviglio di nessi posticci e insensati e insieme infinitamente attivi» che avviluppa «le parole comuni e consumate, convenzionali, mistificati», di cui i poeti sono invitati a servirsi.

79 OP, p. 1445.

leggera sfoltitura dei testi, suggerendo di mettere in discussione «pochissime poesie che non paiono all'altezza delle altre» (FM).⁸⁰ A poco a poco il principio dell'economia e della sintesi sembra vincere su quello della variazione e dell'espansione narrativa.⁸¹ Versi e dettagli tagliati restano, però, parte del serbatoio creativo cui Raboni attinge, e non sono rari i casi di recuperi e ritorni. L'immagine della «groppe della campagna», presente nella prima stesura dell'*Insalubrità* inviata a Betocchi e ben presto corretta in «mappa della campagna», viene riutilizzata nella *Discussione sul ponte* assieme a tutto un tessuto di motivi legati all'azione distruttrice dell'industrializzazione:

[...] di là
 dall'acqua schiumosa che batteva
 la ruota di un mulino a acqua
 sembra che il verde sollevi la sua groppa
 consunta, i giardini fatti a pezzi
 dal notaio, spianati dal bulldozer
 dei monopoli...⁸²

Questi versi sembrano recuperare qualcosa anche della parte tagliata dell'*Insalubrità*. Del resto le due poesie vengono spedite a Betocchi a poca distanza l'una dall'altra: *L'insalubrità* nel giugno '59, *La discussione* nel settembre successivo. Così suonavano infatti i versi cassati:

[...] E così, addio
 campagna! crolla a spicchi
 nella rete del metano, nei pratici miraggi
 di altiforni e gasometri e villette
 leggiadre, verdi o rosa che l'amarezza,
 l'assurdità d'essere come sono contorce
 profondamente. E (immagino) le strade
 che i miei bisnonni Sala o Crespi
 solcavano in calesse
 allargate si coprono d'asfalto,
 di macchie d'olio. Ma non è questo, ancora
 non è questo. Ma i piccoli fuochi
 simulati che brillano sui vetri
 dei villeggianti – i gemiti d'invidia
 per la macchina nuova degli amici,
 lo schifo per i ladri e i morti, il mito
 del mediocre benessere
 che fa odiare i più ricchi e disprezzare
 chi ancora non ha tanto

80 È difficile capire di quali componimenti si tratti: tra questi c'era probabilmente la *Chiave per una poesia non scritta*, sicuramente inclusa nel dattiloscritto presentato a Mondadori, dal momento che uno dei personaggi che vi compaiono (l'«assistente contrario») aveva offerto lo spunto per il titolo provvisorio del libro.

81 A una scelta di questo tipo potrebbe essere dovuta, per esempio, l'eliminazione di *I fatti del diavolo nella città di ****, i cui temi di fondo sono, grosso modo, gli stessi della *Riunione ristretta*, poesia che la segue nella *plaque* e che viene accolta nella silloge del '66.

82 *La discussione sul ponte*, CV.

– e i conti in tasca ai parenti, e il sorriso
ambiguo al cugino che non sai
se ti risponde, è questo groviglio
che ci fa incespicare, non le piante
sradicate, che soffoca, non l'odore
dei residui che incrinano le foglie...⁸³

Gradualmente, e già dai tempi del *Catalogo*, Raboni sembra compiere una precisa scelta costruttiva: selezionando i testi, egli attenua quello che Betocchi aveva definito il polo ispirativo della memoria e dei ricordi familiari, ancora molto marcato nella *plaqueette* scheiwilleriana. Cadono, nel passaggio alle *Case della Vetra*, poesie come *Quadratura*, *Pioggia*, *Chiave per una poesia non scritta*, *L'estate nella villa in Brianza*, *Notizie di Caporetto* e *Rapporti difficili*, fitte di memorie del passato familiare; si dà sempre più spazio ai testi di tema industriale e a quella che Betocchi aveva definito la «viva voce della città». In *Tovaglia*, già nel passaggio al *Catalogo*, scompare il riferimento ai «fantasmi» presente nella versione del 1957,⁸⁴ e nel tema delle conversazioni è introdotto invece un accenno al mondo dell'economia: non si parla più di «galera» bensì di «dissesti ecc.», più coerentemente con la cornice industriale della maggioranza delle poesie della *plaqueette*. L'impressione è che, infine, nel libro mondadoriano del '66 Raboni abbia cercato di bilanciare tutti i motivi a lui più cari (l'economia, i conti con il passato, i personaggi, i morti, la minaccia) senza lasciare che uno dominasse sugli altri. Il vero filo conduttore della raccolta è, forse, proprio quello, sotterraneo e pervasivo, del «male», che nella *Riunione ristretta* rima significativamente con «capitale» ed è discendente diretto della poundiana «Usura», cui era dedicato uno dei *Cantos* che Raboni ha sempre avuto più cari, il XLV.

V.6 *Storie e fantasmi*

Molto presto, fin dai suoi primi esperimenti giovanili e dalle confessioni epistolari a Betocchi, Raboni comprende come la propria poesia, per poter crescere e svilupparsi, abbia un intimo bisogno di nutrirsi di fatti, notizie, personaggi. In una parola: di storie. Nell'*Insalubrità dell'aria*, nel *Catalogo* e nelle *Case della Vetra*, quasi senza eccezioni, le poesie contengono storie. Talvolta si tratta di vicende narrate dai diretti

83 *L'insalubrità dell'aria*, FB.

84 La poesia era stata pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 aprile 1957 con il titolo *A tavola*.

interessati in forma di monologo o confessione, come accade in *Canzone* o nel *Giocatore*, o di drammi appena indovinati, come quelli che si celano dietro le apparizioni di *Cinema di pomeriggio*. Spesso le dicerie sono riportate da un io pallido e timoroso che sembra raccogliere voci anonime e leggende metropolitane (così in *19***, *Proprio il vuoto*, *Abbastanza posto*); e accade anche che i fatti non vengano neppure raccontati chiaramente, perché devono essere taciuti per vergogna o pudore (si ricordino le oscure trame familiari dei *Morti e i veri*) o perché la narrazione stessa diventa impraticabile se non si riesce a capire nemmeno da che parte stia il giusto, e si esita su chi occorra condannare («Forse ogni cosa è proprio da rifare, / l'ingiustizia è nell'aria. Il padrone / d'oggi, il consiglio d'amministrazione / o il gruppo di maggioranza, è un peccatore / un po' troppo sui generis per me... », *Una volta*, CV). In verità, più che una poesia narrativa, quella del primo Raboni è una poesia che contiene *storie*. Certo, spesso i suoi sono anche versi che raccontano, ma a caratterizzarli non è tanto la vocazione al narrare quanto l'attitudine a ospitare, quasi fisicamente, fatti, vicende e aneddoti. Come quello di Eliot (o come quello di Gadda, tanto amato per la «spugnosità» della sua scrittura), il discorso poetico di Raboni appare denso e concreto, perché fitto di dettagli e oggetti evocati tramite diversi espedienti retorici: dalla deissi alla preterizione, dall'allusione all'inciso. Chi parla è ben consapevole della fragilità delle vicende umane e della difficoltà di darne un'interpretazione e dunque un racconto; sa che di molto di ciò che accade (e che spesso sarebbe importante conoscere) è possibile afferrare appena qualche frammento («Solo qualche parola, / solo una notizia», *Notizia*, CV). Spesso l'io si limita a fermare qualche dettaglio prima che finisca inghiottito dalla «ruota» del tempo e dal silenzio del sistema:

[...] restano i sospiri
dei soci torturati dalle tasse, i sorrisi
all'impiegato complice...⁸⁵

La stessa raccolta del '66 si apre con una diceria rovinosamente riportata («È stato significato al Senato che hieri mattina ecc.»), e la curiosità per le storie, cui si accompagna uno sforzo di comprensione sempre più spesso frustrato, è uno dei temi portanti del libro. «Li guardo per sapere / che storia è la loro», confessa l'io poetico di fronte ai grotteschi personaggi di *Cinema di pomeriggio*. Nel caso di *Abbastanza posto*, rispetto alla versione del *Catalogo*, nella stesura delle *Case della Vetra* i versi 6-7 sono modificati in modo da dare, anche tramite l'espediente grafico, l'idea della voce riportata. Alla generica (o forse

85 *La riunione ristretta*, CV.

troppo brutale?) etichetta di «invertiti, esibizionisti, masturbatori» (CQ) si sostituisce un riferimento più preciso:

Passa il tempo, ci sentiamo
più grandiosi ogni giorno: però
siamo sempre la gente che tira su il sopracciglio
o si gratta la punta del naso, continuiamo
a pensare che dei tipi così (*quello*
che striscia e non ha palpebre quello che fa
l'amore con le forchette e con la corda) siano,
rispetto a noi, qualcuno – a non capire
che c'è abbastanza posto per ciascuno di loro
in ciascuno di noi.⁸⁶

Porgere l'orecchio e fingere di dare voce ai vaghi racconti anonimi che circolano nell'«aria che tira», diventa, per Raboni, uno dei modi più naturali di affrontare quella che, sempre più, si precisa come la vera urgenza della sua poesia: indagare le radici e le manifestazioni del male.

La poetica delle notizie e delle storie non è certo una novità del libro del '66: essa risponde perfettamente all'esigenza di rifiuto della lirica e del canto con cui Raboni si trova a fare i conti fin dagli esordi della la sua ricerca poetica. In molte occasioni, soprattutto nei suoi ultimi anni, Raboni è stato invitato a spiegare come nascessero le sue poesie. Interviste e autocommenti appartengono a epoche molto diverse, e hanno naturalmente gradi differenti, e non sempre accertabili, di attendibilità e consapevolezza. Tuttavia, anche solo gettando uno sguardo sui documenti più noti, si nota come le spiegazioni cui Raboni ricorre per rispondere a questioni sulla genesi della propria poesia siano sostanzialmente due. Potremmo riassumerle con due parole: i «fantasmi» e le «storie». In un testo del '68, che accompagna le serie *La moria* e *L'inchiesta* (tentativi poetici immediatamente successivi alla pubblicazione delle *Case della Vetra*), Raboni parla di un suo bisogno sempre più profondo di attingere a storie e frammenti di realtà:

riesco a scrivere solo di cose che mi sono successe, o sono successe a qualcuno che mi sta a cuore, o succedono, per usare un'espressione di Vittorio Sereni, nei miei immediati dintorni; non riesco a inventare più niente. E neanche, almeno per ora (giuro che mi piacerebbe) a organizzare una poesia per dire fino in fondo quello che penso di Johnson. Tanto meno riesco a mettere insieme qualcosa di buono partendo da suggestioni e ipotesi formali, mentre posso garantire che una volta ci riescivo.

Una volta potevo partire da una pura immagine sonora e costruirci sopra una poesia che poi, magari, una volta fatta voleva anche dire qualcosa. Adesso proprio no, è di una storia che ho bisogno e non tutte le storie vanno bene, ce n'è che non si ha voglia o non si ha il coraggio di ricordare.⁸⁷

86 *Abbastanza posto*, CV.

87 Giovanni Raboni, *Ho bisogno di storie*, cit., p. 12.

Si avverte, in queste parole, una sorta di diffidenza, se non di rifiuto della componente musicale e formale delle poesie. In anni più tardi, invece, Raboni tornerà a parlare proprio di suoni, ritmi e fantasmi sonori. Nel 2003, per esempio, racconta in modo un po' diverso il proprio processo creativo:

come nasce *in pratica* una poesia? [...] non nasce a tavolino, per quanto mi riguarda assolutamente una poesia non nasce a tavolino. Nasce da un rimuginare mentale perlopiù. A volte è un'immagine che si insegue, a volte è un suono, un fantasma sonoro: a me capita di avere in mente un ritmo e ancora di non riuscire ad accordargli delle parole.⁸⁸

Siamo, certamente, in un'epoca storica e biografica completamente diversa dal remoto '68 della *Morìa* e dell'*Inchiesta*: Raboni è un poeta ormai affermato, che è arrivato a esplorare e risperimentare la forma chiusa e che, proprio attraverso di essa, ha pienamente recuperato la fermezza della propria voce lirica, il dono di quella sensibilità musicale che, prima di dispiegarsi, aveva dovuto passare per la cruna degli antilirici e antipoetici anni '50 e '60.

Il «bisogno di storie», così evidente fin dalla giovanile *Passione secondo San Luca*, è, dunque, soprattutto una ricerca di concretezza: le «storie», per un buon tratto del percorso poetico di Raboni, gli servono anche a tenere a bada i «fantasmi» sonori della propria voce lirica, educata sui musicalissimi testi dei poeti ermetici e naturalmente incline all'imitazione. Leggendo le poesie del primo Raboni si ha spesso l'impressione di una musicalità pazientemente disinnescata e tenuta a freno. Già ad apertura di libro si nota come, nell'apparentemente prosastica *Notizia*, molti dei versi più belli siano endecasillabi quasi regolari: «Forse è tardi può darsi che la ruota»; «Qui i frantumi diventano poltiglia»; «da questo luogo non trasfigurato»; «voce per questa fede che mi resta».⁸⁹ E si ha l'impressione che, con qualche lieve spostamento di cesure versali, si otterrebbero altri versi pressoché canonici (per esempio ai vv. 2-3 anticipando la cesura salterebbero fuori altri due pseudo-endecasillabi: «*solo una notizia sul rovescio / del conto sbagliato dal padrone»). Che Raboni abbia sempre posseduto una metrica interiore molto forte e attiva (in parte, certo, innata, in parte assorbita dai lunghi anni di

88 Giovanni Raboni, *Autoritratto 2003*, TP2014, vol. II, p. XII.

89 Sulla metrica di CV, si vedano le puntuali osservazioni di Fabio Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 51: «Sul piano prosodico [...] si amplia, rispetto a GR, il ventaglio di misure utilizzate, dal trisillabo al verso che può raggiungere anche le trentaquattro sillabe. Dentro questo intervallo l'endecasillabo, pur in ampia flessione, rimane sempre il punto di riferimento, ma aumentano anche le misure vicine, di dieci e dodici sillabe: si possono quindi incontrare sequenze di endecasillabi "sporcate" dall'inserimento di ipermetri e/o ipometri: conta il rinvio al verso canonico, dunque, alludere ad una esattezza».

fluviali letture giovanili) sembra confermato anche dalle sue preziose confessioni sul proprio modo di comporre:

una poesia si forma, oltre che nella nostra mente e attraverso la nostra sensibilità sonora, acustica, [...] anche sotto i nostri occhi, cioè c'è un rapporto di spazio, un rapporto di calibratura ritmica che si traduce anche in termini di spazio. A volte succede che una poesia mi sembra compiuta e perfetta – nel limite del possibile, naturalmente, delle mie capacità – perché vedo che si presenta sulla pagina attraverso la mia scrittura [...] con una certa compattezza, che è la prova grafica di una compattezza interiore e ritmica, poi, magari la copio al computer [...] e mi accorgo invece che c'è qualcosa che non va, c'è quel verso lì, mi sembra troppo lungo, perché l'avevo accorciato scrivendo, perché volevo che fosse più corto.⁹⁰

La sensibilità musicale e la facilità all'imitazione potevano essere rischiose per il giovane poeta: sembra quasi che, proprio per evitare di cedere troppo a questi «fantasmi sonori», il Raboni degli anni '50 e '60 abbia optato per il più semplice e naturale degli espedienti: avvicinare il proprio discorso poetico al polo opposto a quello del canto, quello della prosa e del racconto.

Fin dall'inizio la poesia di Raboni si muove tra tensioni opposte. Sul piano formale, è attraversata dalla dialettica tra il polo della lirica e quello che potremmo chiamare della «prosa», che almeno negli anni '50 e '60 è ampiamente risolta a favore di quest'ultimo.⁹¹ A questa si accompagna un'altra opposizione tra altri due estremi dissonanti: l'impulso a conservare il dettaglio, il «grumo di realtà» e a salvarne la specifica concretezza, e quello a ricercare le intersezioni tra le storie minute e quotidiane e le più ampie e generali vicende dell'umanità. Già negli esperimenti giovanili di Raboni si delinea un delicato gioco di equilibri, che è molto importante tenere presente per comprendere la poetica che sorregge la costruzione delle *Case della Vetra* e guida alcune delle scelte formali che connotano il libro mondadoriano. Ancora una volta l'esperienza giovanile della *Passione secondo San Luca*, pur editorialmente sfortunata (si ricordino i pareri tiepidi di Betocchi e Parronchi e il silenzio di Ungaretti), risulta centrale per il suo apprendistato di poeta. Sarà utile tornare, per qualche istante, proprio a quei mesi di interrogativi e intensa sperimentazione. Il potere rappresentativo del dettaglio quotidiano era stato precocemente intuito dal giovane poeta: in un testo remoto come *Meditazione nell'orto* (GR) il cenno al fornello a gas produceva nel lettore un immediato e straniante effetto di prossimità rispetto a un evento, quello della Passione di Cristo, normalmente percepito come appartenente a una grande Storia, ben lontana

90 Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, cit., p. 33.

91 Magro, cit., p. 53: «La direzione imboccata [...] è quella verso la prosa, una prosa che prende campo alla poesia mettendone in discussione gli istituti formali, e tuttavia non negandoli».

dall'esperienza individuale. La poesia, appartenente al dattiloscritto del '53, è stata più volte esplicitamente indicata da Raboni come «la più eliotiana di tutte».⁹² Ciò che affascinava Raboni in Eliot e Pound era proprio la fitta presenza di dati, oggetti, frammenti del reale con la loro carica di ambiguità, ovvero con la loro possibilità di trascrivere e raccontare, attraverso la loro semplice apparizione, qualcosa del caotico groviglio dell'universo umano, ma al tempo stesso di diventare simboli di altri oggetti, sentimenti o situazioni.

Il «realismo», che tante volte il giovane poeta invoca nei suoi primi scritti critici, non rappresentava soltanto un semplice impulso di trascrizione e adesione alla viva cronaca, ma piuttosto una categoria di comodo (così come Raboni considerava una categoria di comodo quella di «ermetismo») per indicare l'opposizione alla lirica pura: il rifiuto di recidere il legame tra l'oggetto prelevato dal reale e la sua – spesso prosaica – quotidianità; il tentativo di evitare qualsiasi selezione o cernita degli oggetti da parte dell'autore (operazioni che Raboni spesso riassume con il termine, per lui negativo, di «riduzione»); la volontà di mantenere aperti i canali di comunicazione con la storia e le vicende umane. La necessità di «realismo» non contraddice, tuttavia, quella che Raboni ha sempre percepito come una propria inevitabile tendenza verso l'astratto, verso il simbolo. Nel 1999, in una videointervista a Ermanno Bertazzoni trascritta da Zucco nell'*Apparato* al Meridiano, chiarirà con limpida consapevolezza:

Non credo che si possa definire la mia poesia una poesia di memoria [...], credo che la molla fondamentale sia appunto un tentativo di costituire dei simboli; e il simbolo si sa che incorpora il dato della memoria ma lo trascende al punto da renderlo dall'esterno non più percepibile. [...] penso che ci siano due impulsi fondamentali nell'operazione della scrittura. Uno è l'impulso a conservare: cioè a depositare effettivamente dentro l'oggetto scritto i pretesti reali, a salvarli, in qualche modo: quindi il riferimento alla casa, all'episodio storico, al personaggio ecc. Poi però l'impulso immediatamente successivo – che è un impulso che io definirei di generalizzazione, ecco – è quello a cancellarli, cioè a rendere il riferimento talmente poco condizionante da diventare quasi irriconoscibile. [...] Fra le tante cose che si possono dire della poesia [...], c'è anche questa: cioè che è il frutto di un incrocio fra queste due tendenze contrapposte: la tendenza a farne un luogo di salvezza della realtà, e la tendenza opposta a farne il luogo in cui la realtà viene talmente sublimata e generalizzata da scomparire.⁹³

Di queste due tensioni, opposte e in qualche modo complementari, il giovane autore sembra prendere coscienza molto presto. Già nel 1956 – nella bellissima lettera a Betocchi del 14 febbraio, già più volte citata – egli accennava infatti a questi impulsi, chiamandoli proprio con i nomi di «realtà» e «astrazione», e parlava della necessaria

92 OP, p. 1397.

93 OP, p. 1423.

trasfigurazione dell'oggetto ma anche del bisogno di trattenerne il «peso» quotidiano. Vale la pena tornare ancora a quel passo, davvero fondamentale per comprendere la poetica del primo Raboni. Confessando la propria passione per Pound e Eliot, Raboni scriveva:

[...] in tutti questi testi ho trovato una risposta alla mia tendenza a cercare nella poesia non solo stati d'animo e idee ma anche notizie: notizie come notizie, notizie come simboli [...], ma comunque notizie, grumi di realtà da trasfigurare, sì, ma anche da tenere nel dovuto conto per quello che è il loro peso oggettivo, quotidiano (o storico, che è poi lo stesso). Capisco che quello che dico può far pensare a mire, da parte mia, decisamente realistiche: il che non è esatto perché nel tipo di poesia alla quale io tendo il realismo (inteso come rispetto del dato di fatto, come sentimento della cronaca) si unisce, in ultima analisi, alla più violenta astrazione [...].

Ovviamente, negli anni '50, quando la battaglia contro i fantasmi della lirica pura è ancora dall'essere vinta,⁹⁴ gli sforzi del poeta si sbilanciano con decisione verso il polo del reale, della «salvezza della realtà».⁹⁵ Quello che Raboni chiamerà il «viaggio verso la realtà» sembra cominciare prima sul terreno della prosa critica e, subito dopo, su quello della scrittura poetica, anche grazie all'intervento di Betocchi che incoraggia Raboni ad abbandonare gli schermi distanziati e le cornici dei primi esperimenti poetici e ad occuparsi di temi sempre più legati alla sua esperienza lavorativa e all'ambiente lombardo in cui vive.

Le strategie e i meccanismi di costruzione dei testi sono, però, sempre gli stessi. Una poesia come l'antica *Aria di Pilato*, risalente all'esperimento della *Passione* del '55, può entrare senza difficoltà nel libro del '66, poiché gli anacronismi di cui è intessuta la rendono perfettamente attuale:

Al fondo
d'un orrido paese che non ha inverno, rettore
di teste calde, giudice di liti
senza capo né coda
– cos'altro può volere il più maligno
dei padri? Solo in sogno mi riporta
al verde inciso dei prati, ai piaceri d'un tempo
che non ritorna: il trotto nel maneggio
deserto,
le delicate azioni campestri,
le giubbe rosse per strangolare la volpe
dietro l'ultima siepe.

Realtà

è lo squallore dei viaggi, la carriera mal digerita,
le raccomandazioni che non servono a niente
o arrivano in ritardo; è avere invece

94 Sull'abbandono della lirica negli anni '60, si veda la prima parte dell'*Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. V-XIII.

95 *Ibidem*.

dello stagno grigio e mattutino, pieno
di pigra cacciagione,
questo sporco catino dove mi lavo le mani.⁹⁶

L'impallidire dell'io lirico coincide, nelle poesie delle *Case della Vetra*, con una sempre maggior difficoltà nell'esprimere un giudizio, mentre a tutti – persino ai peccatori per eccellenza del Vangelo, Pilato ed Erode – è offerta la possibilità di spiegarsi. Se Erode se la prende con i dodici «apostoli di merda [...] che fra essere morti e essere vivi / trovano sempre qualche differenza»,⁹⁷ in *Ponzio P.* il personaggio simbolo della viltà confessa il suo rancore verso «il più maligno dei padri» e racconta il proprio meschino dramma, i suoi sogni tramontati, lo squallore toccatogli in sorte. L'identità del protagonista è svelato soltanto dal titolo e dal dettaglio del «catino»; per il resto questo anacronistico Pilato potrebbe sedere anche tra i personaggi dell'*Errore coloniale*, poesia composta nel '58 e ispirata alle vicende della guerra d'Indocina e d'Algeria. Qui una serie di personaggi che nessuno ha il cuore di condannare («Lo so: ma chi ha il coraggio / di crederli dei porci?») mettono a morte il «Cristo» di turno, perché – conclude l'io poetico con il solito tono di agghiacciante simulata ottusità borghese:

[...] come Gide dice
che un ragazzino diceva di Cristo,
il fallait bien qu'on le cloue pour qu'il tienne.⁹⁸

Il fantasma delle guerre coloniali attraversa, come un filo sotterraneo la prima sezione delle *Case della Vetra*: alle crudeli cronache della guerra d'Algeria fa riferimento anche un dettaglio di 19** (il «cittadino / malgré lui d'oltremare / sbranato dal più e dal meno»);⁹⁹ dimostra l'attenzione del poeta verso la vicenda bellica anche un inedito conservato nelle carte Betocchi, *Piccola ode per il generale Massu*, ispirato alla «scialba cronaca d'Algeri».

V.7 *La città invisibile*

L'«ambiguità» si precisa, per Raboni, come una delle caratteristiche principali del linguaggio poetico, rivolto da una parte a conservare il reale, a «salvarlo» dentro di sé,

96 *Ponzio P.*, CV.

97 *Rammarico del viceré*, CV. Per l'identificazione del viceré con Erode cfr. OP, p. 1436.

98 *L'errore coloniale*, CV.

99 Cfr. OP, p. 1437. Zucco rimanda a una nota della traduzione di Simeone, scritta forse dopo un'indicazione di Raboni: «Le “plus” et le “moins” évoquent la torture en Algérie: ce sont les signes des pôles électriques positif et négatif, allusion à la sinistre “gégène”».

dall'altra ad astrarlo, deformato, intenzionarlo perché possa significare anche altro.¹⁰⁰ Questo si traduce, naturalmente, anche in un particolare approccio alla narrazione: in ogni racconto Raboni cerca sì il dettaglio, la caratterizzazione, l'individuale verità, ma legge anche schegge e frammenti della storia più ampia del genere umano. Per il giovane poeta, precocemente attratto dai problemi teologici e dalla spiritualità cristiana (come dimostrano le pagine del *journal* giovanile conservate da Lampugnani Nigri), la Passione di Cristo aveva rappresentato la storia e l'evento simbolico per eccellenza. Lo spiegano i versi di uno dei *Cori* del dattiloscritto del '55 (FB):

Così in ogni tortura, in ogni voce
di pietà o di furore,
si raggruma un simbolo, si compie una scrittura,
un rebus trova la sua pagina.

La vicenda evangelica aveva offerto al giovane poeta l'occasione di esercitarsi sul racconto dei racconti: un ricchissimo serbatoio di situazioni, interrogativi e personaggi anch'essi simbolici, da Giuda figura del tradimento a Pietro rappresentante della viltà. Nella lettera del 14 febbraio '56 a Betocchi, Raboni ammetteva tuttavia di aver usato fatti di cronaca «perlopiù inventati, preparati *ad hoc*» che «invece di diventare simboli lo sono già in partenza» con «effetti di illogico e di arbitrario» (FB). Il passo successivo, dunque, doveva necessariamente essere quello di spostare a poco a poco la propria ricerca di storie, simboli e personaggi dal grande bacino dei fatti culturali (il racconto evangelico della Passione, *in primis*, ma anche le fonti figurative – quadri, sculture ecc. – e gli ascolti musicali) alla propria reale esperienza: quella di erede di un'oscura borghesia lombarda, di intellettuale al servizio dell'industria, e infine di esploratore innamorato del ventre della città di Milano, del suo passato, delle sue vicende reali o letterarie. A ben guardare, in realtà, come abbiamo più volte rilevato, la via da percorrere era già segnata da quegli anacronismi eliotiani così fitti nei versi giovanili: improvvise aperture su un tempo altro rispetto a quello del racconto del Vangelo, sul presente e sui luoghi e gli aneddoti della propria memoria.

100 Si veda la recensione, piuttosto tiepida, di Raboni al famoso libro di William Empson, *Sette tipi di ambiguità*, tradotto in italiano nel '65 e pubblicato da Einaudi: «L'intuizione, o scoperta, dell'ambiguità della poesia mi lascia – preferisco dirlo subito – abbastanza indifferente: convinto come sono che si tratta, da un lato di una constatazione troppo generica e addirittura scontata (lo sappiamo tutti, e da molto tempo, che nella poesia c'è qualcosa di ulteriore, *qualcosa di più*, una serie di ulteriori presenze, rispetto a quello che ci si vede di primo acchito), dall'altro di una sottolineatura che rischia di privilegiare in modo iniquo un certo tipo di poesia su tipi diversamente connotati» (Giovanni Raboni, *Chiarezza dell'ambiguità*, «Palatina», IX, 31-32, luglio-dicembre 1965, p. 115).

Il «bisogno di storie», che attraversa e contraddistingue la poesia del primo Raboni, va letto dunque, in primo luogo, come un antidoto all'istanza lirica, istintivamente rifiutata. A proposito del motivo evangelico, il poeta ha parlato più volte di uno «stratagemma della Passione» usato per risolvere la difficoltà di affrontare direttamente il racconto di sé e del proprio tempo. Nel racconto sacro egli trova un vivacissimo serbatoio di storie e personaggi cui può attingere per ovviare all'improponibile presa di parola lirica e per infittire (si direbbe quasi: appesantire) il proprio discorso di quelli che, in molte occasioni, chiama «grumi», «scorie», materia, e che egli considera necessari alla sopravvivenza della poesia nella modernità. Nel '77, in un volume dedicato a quello che considera il primo grande poeta dell'età moderna, Raboni scriverà:

Dicendo che Baudelaire è il primo poeta moderno si dice, insomma, una cosa del tutto concreta e circostanziata, e cioè che egli è il primo poeta che riesce a esser tale, non più dentro la realtà, o nelle pieghe di essa, bensì *contro* una realtà che vorrebbe, oggettivamente e ineluttabilmente, la sua scomparsa. E che, si noti, ci riesce non per caso, per istinto, ma in piena coscienza, sapendo con assoluta esattezza [...] quale minaccioso ordine di impossibilità pratiche e morali stia per levarsi intorno a lui, e quali nuovi strumenti (quale nuova sensibilità, quali nuove tecniche) siano ormai indispensabili per attraversare nonostante tutto il muro dell'acquiescenza, della banalità e dell'afasia.

Un giorno, in preda a uno dei suoi molti, e generalmente giustificabili, scatti d'insofferenza, Baudelaire scrisse che i poeti elegiaci sono delle canaglie. Delle canaglie? Veramente, c'è da supporre che l'insulto ne nascondesse un altro, più appropriato e sbrigativo. Non una canaglia, ma un imbecille è chi si illude di poter continuare a esibire la propria grazia davanti a una folla impaziente, nella migliore delle ipotesi, di assistere al suo suicidio, e s'ostina a cantare la pace degli orti e dei giardini mentre, mutato intorno a lui lo scenario, il rombo indifferente o ostile della città copre e ridicolizza la sua delicata, intonatissima voce.¹⁰¹

Non è un caso, credo, che nella più antica delle versioni delle *Fleurs du mal*¹⁰² compaia in diversi luoghi una parola cara al primo Raboni come «grumo»: in *Bénédiction* il «noeud de vipères» del testo originale è tradotto come un «grumo di vipere»; in *Je t'adore à l'égal...* il «choeur de vermissaux» (letteralmente: coro di vermiciattoli) diventa un «grumo di vermi». Anche nell'articolo pubblicato su «Rinascita», che presenta la traduzione del '73, Raboni insiste sulla propria scelta di accentuare, nella resa in italiano, la straordinaria capacità di Baudelaire di «accogliere, rendendola per la prima volta oggetto di poesia, la nuova realtà indotta dalla rivoluzione industriale, la realtà labirintica, meravigliosa e abietta, affascinante e crudele della metropoli capitalistica».¹⁰³ Certo, seppur in maniera sotterranea rispetto ad altre paternità più esibite (Manzoni), anche l'esempio di

101 *Per conoscere Baudelaire*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1977, p. 12.

102 Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

Baudelaire deve aver agito sensibilmente nella costruzione delle *Case della Vetra*, che Raboni stesso ha più volte presentato come un libro di «storie urbane», in cui «l'inquietudine della vita di una grande città, le sue stranezze, i suoi aspetti anche sordidi, a volte, le sue figure di emarginati, di infelici, di spostati eccetera[...] prende il primo piano».¹⁰⁴

La vera novità costruttiva delle *Case della Vetra* consiste, in effetti, nell'ancorare storie e personaggi a un nuovo contenitore: non più culturale o letterario, come accadeva con il racconto della *Passione*, ma geografico e spaziale. Già nell'*Insalubrità dell'aria* le storie avevano cominciato a coagulare attorno a luoghi altamente simbolici: alcuni perché teatro di grandi vicende collettive (le trasformazioni urbane, il cedere della campagna alla città), altri – il cinema, le piste per le scommesse di cavalli, le vecchie e umide case borghesi – perché attraversati da piccoli drammi personali di marginalità e follia. A partire dal libretto scheiwilleriano, si nota nella poesia di Raboni un graduale processo di spazializzazione: molto spesso i luoghi diventano correlativi oggettivi delle storie, con una predilezione tutta speciale per gli spazi distrutti, scomparsi o prossimi al disfacimento. Dal tema dei morti (*Inverno*, poi *Pioggia*, risale al '56; *Requiem lombardo* e *A tavola*, poi *Tovaglia*, al marzo '57) Raboni si avvicina al motivo della campagna come luogo dei ricordi e delle minacce del *boom* del capitale (*Annata cattiva*, *L'estate nella villa in Brianza* sono spedite a Betocchi nell'autunno '57). Infine passa a esplorare la città: territorio di memorie cancellate (*Dialogo sul risanamento*, poi *Risanamento*, è ancora dell'autunno '57) ma anche cornice di storie di marginalità e disagio. Secondo quanto emerge dalla cronologia del carteggio con Betocchi, *Il giocatore*, è la prima delle storie urbane di Raboni; e non a caso trova un diretto antecedente nella *Passione secondo San Luca*:

Sta' tranquillo:
non sei peggio di me, né io di loro:
del maggiordomo fedele che gioca
a scacchi col fattore
mentre la vecchia dama è in agonia,
del notaio curioso di sapere

103 *Tradurre Baudelaire*, «Rinascita», 48, 7 dicembre 1973, p. 28. Nella dedicatoria a Arsenio Hussaye, che apre *Lo spleen di Parigi*, Baudelaire scriveva: «Chi di noi, nei giorni ambiziosi, non ha sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, che sappia tanto le morbidezze e gli urti, da adattarsi ai moti lirici dell'animo, agli ondeggianti sogni a occhi aperti, ai soprassalti della coscienza? L'ossessione di questo ideale nasce sopra tutto frequentando le città smisurate, e dall'incrocio degli innumerevoli riguardi che esse offrono» (la traduzione è di Riccardo Bacchelli, tratta da Baudelaire, *Poesie e prose*, cit.).

104 OP, p. 1426.

cosa dirà l'erede,
dei preti, dei mendicanti, degli attori
avidì di preghiere e di torsoli di mela.

Non sei peggio di loro
coi tuoi dadi truccati, col tre che si ripete
per questioni di peso,
con tutto il tuo arsenale démodé
da vecchio manigoldo

né io di te che m'hai portato via
una camicia che non vale un soldo.¹⁰⁵

Anche riguardo alle proprie storie familiari, il poeta adotta un tono di svagata ironia, che attenua qualsiasi coinvolgimento personale, e si acuisce nel passaggio dall'*Insalubrità dell'aria* alle *Case della Vetra*. Soprattutto nelle prime due sezioni del libro, lo stesso passato familiare e i luoghi della casa, con le loro scale inquietanti e i «mobili di noce», sembrano funzionare come un ennesimo contenitore di storie, da cui attingere presagi di rovina («Quella sera, quel buio / il vaso finì in polvere») ¹⁰⁶ e vicende oscure («gente / distratta, malinconica / per vizi più sottili, buona di figurare borghese anche da morta»).¹⁰⁷

«Il Tema qui – scrive Testa a proposito delle *Case della Vetra* – è lo spazio: una città marginale, percorsa da presenze inquietanti e colta nella sua fatiscenza e nelle sue trasformazioni». ¹⁰⁸ Il titolo manzoniano risulta, in effetti, particolarmente indovinato perché riesce a portare alla luce e a valorizzare la crescente tendenza della poesia di Raboni verso la spazializzazione; in questo senso adempie al compito che il poeta gli aveva affidato: offrire una chiave di lettura per il libro e garantirne l'unità. La scelta di Manzoni è felice anche per una seconda ragione. Nel macrotema di Milano come città infetta e appestata si fondono, infatti, almeno due motivi essenziali della poesia di Raboni: la voglia di ascoltare la voci dei piccoli peccatori, degli spostati, dei «bruti», già importantissimo nella *Passione secondo San Luca*; e il *Leitmotiv* che potremmo definire dell'«insalubrità dell'aria», il racconto cioè dell'espandersi inarrestabile della peste del «male-capitale». Ovviamente, è impossibile negare che quella di Raboni sia una «poesia milanese», ma è altrettanto evidente come la città (anche la città) rappresenti per lui, più che un oggetto in sé, una possibilità letteraria. La città di Raboni, che contrariamente a

105 *Aria di un giocatore*, FB. Citata anche in Daino, «Passione secondo san Luca»: una plaquette inedita di Giovanni Raboni, cit., p. 325.

106 *Annata cattiva*, CV.

107 *I morti e i veri*, CV.

108 Enrico Testa, *Il libro di poesia*, cit., p. 45.

quanto spesso si è scritto non sempre è Milano (è Verona in *Portale* e probabilmente Lucca in *Città dell'alto*),¹⁰⁹ rappresenta un serbatoio di fatti e personaggi, un labirinto di simboli (e possibilità simboliche) in cui i nomi delle strade e delle piazze, prima che evocare luoghi fisici e concreti, contrassegnano vicende invisibili e universali di dolore, persecuzione e minaccia.¹¹⁰

Non bisogna certo negare, ma nemmeno esagerare il peso che Milano assume nel libro del '66, un peso che forse Raboni stesso (forse non del tutto volontariamente) ha contribuito a enfatizzare con la scelta di un titolo fortunato quanto rischioso, di cui numerose volte lui stesso si è premurato di chiarire senso e implicazioni. Si citano spesso le parole dell'*Autoritratto* del '77, in cui Raboni professa il suo amore per la propria città. Rilegendole con attenzione si nota, però, come, anche nel caso di Milano, il poeta abbia bisogno, per poterla far entrare in poesia, di un filtro, di un *medium*. La scoperta che egli compie non è infatti quella di una città reale, ma della Milano che non c'è più, di «quello che resta della Milano di una volta: nella memoria, nella stratificazione profonda degli anni dell'infanzia», come ha scritto Baldacci.¹¹¹ La Milano di Raboni è la città del Lazzaretto, delle memorie letterarie, dei quartieri distrutti e risanati:

Grazie al Lazzaretto, al fatto di esser nato, per così dire, ai suoi margini, credo di essermi reso conto in un modo concreto, fisico – un modo che nessun libro, nessuna lettura mi avrebbe consentito – che la mia città non era solo quello che vedevo, case, strade, piazze, gente viva, ma era anche piena di storia, cioè di case, strade, piazze che non c'erano più e di gente che non era più viva, di gente morta. Mi sono reso conto, insomma, che la mia città visibile era piena di storia invisibile, e che questa storia era, a sua volta, piena di dolore, di minacce, di paura.¹¹²

La realtà pronunciata nelle *Case della Vetra* è ben lungi dall'essere un oggetto impersonalmente trascritto: è una realtà della memoria che, pur in modo assai poco appariscente, con una discrezione e una *medietas* tutta lombarda, viene sottoposta al filtro finissimo e capillare della scrittura letteraria. È una realtà che, nonostante il più volte proclamato antilirismo, non viene mai oggettivata e «feticizzata» (per usare un termine caro al Raboni critico degli anni '60), perché entra in poesia dopo essersi fatta *storia*: essere passata cioè attraverso la cruna della memoria, individuale o collettiva, essere stata

109 OP, pp. 1452-1453.

110 Non è un caso che, nella revisione di ATCS, molti riferimenti alla topografia milanese cadano, giudicati ormai superflui.

111 Luigi Baldacci, *Natura e metropoli nella poesia di Roethke e Raboni*, «Epoca», 5 giugno 1966, ora in TP2000, p. 381.

112 *Autoritratto 1977*, in TP2014, vol. I, pp. VI-VIII.

filtrata da una voce, da un intreccio di voci, tra cui quella dell'io non vuole affatto essere la più importante.

V.8 *Da un libro all'altro*

Il percorso che certi motivi, luoghi, personaggi compiono nella storia della poesia di Raboni è tortuoso e complesso. Talvolta, però, è possibile ricostruire parte del delicato processo di rielaborazione letteraria cui il poeta sottopone i dati della cronaca, della storia e della propria memoria per poi accoglierli nel corpo dei suoi versi. In molti casi la stessa fedeltà di Raboni ai propri temi aiuta l'interpretazione, poiché i testi inediti rappresentano le parti rimaste sommerse di un complicato intreccio di motivi, spunti e situazioni ricorrenti. Si è notato, per esempio, come, confrontando il testo della *Passione* del '55 conservato nelle carte Betocchi con le poesie successive, vengano alla luce molte analogie e come l'inedita *plaquette* giovanile contenga già *in nuce* gran parte dell'universo tematico dei libri successivi. In generale sia i materiali epistolari sia i testi inediti o dispersi confermano l'impressione che luoghi, personaggi e storie migrino con naturalezza da un libro all'altro: per Raboni, si potrebbe dire usando un'espressione a lui familiare, i conti con il proprio passato poetico non sembrano mai chiusi del tutto. Ne è un esempio la sezione che apre *Cadenza d'inganno*, la seconda raccolta di Raboni, pubblicata del '75. *Parti di requiem* rivela legami tematici e genetici con *Le case della Vetra* (e persino *L'insalubrità dell'aria*) tanto fitti e profondi da farla apparire quasi come un'ideale conclusione del primo libro. In questo paragrafo, ci soffermeremo su alcune ricorrenze, che trovano riscontro anche in alcuni dei testi inediti rinvenuti nella carte conservate da Lampugnani Nigri (AR). A prima vista enigmatiche, le poesie *Ritorno* e *La rendita*, mai accolte in volume né pubblicate in rivista, si rivelano preziose per mettere a fuoco due situazioni topiche della poesia di Raboni, la loro radice esperienziale e il loro significato all'interno dell'universo poetico che egli, poco a poco, si costruisce.

La poesia *Ritorno* sembra far riferimento a uno dei luoghi cittadini più cari a Raboni, il cinema. La sala cinematografica fa la sua prima comparsa in uno dei «cori» della *Passione secondo San Luca* come simbolo del peccato e della della perdizione. Il cinema è contrapposto alla casa, vagheggiata in sogno, guscio di pace e protezione:

Tutto è perfetto, come già nel sogno
che sognammo per tante amare sere.
Il nostro posto non è più nel buio
del cinema, ma a casa, accanto al fuoco.¹¹³

Qualche anno dopo la poesia *Cinema di pomeriggio*, scritta tra il '60 e il '61, sarà dedicata proprio all'esplorazione di ciò che accade nella speciale oscurità della sala di proiezione:

Quasi sempre, a quest'ora
arriva gente un po' speciale (però
di buonissimo aspetto). Chi si siede
ma poi continua a cambiar posto,
chi sta in piedi, sul fondo della sala, e fiuta,
fiuta rari passaggi, la bambina
mezzo scema, la dama ch'entra sola,
la ragazza sciancata... Ecco, che cosa
si può fare? Li guardo per sapere
che storia è la loro, chi li caccia. Quando
viene la luce, pensa a come il cuore
gli si deve contorcere cercando
d'esser salvo più in là, di sprofondare
nel buio che torna tra un minuto.¹¹⁴

I versi sul cinema si ispirano a un ricordo personale dell'autore. A svelarlo sono due testi scritti a distanza di molti anni.¹¹⁵ Nella prosa *I quattro cinema*, raccolta nella *Fossa di Cherubino*, Raboni rievoca infatti alcune sale milanesi:

mi è sempre stato difficile pensarli come qualcosa di diverso da grandi caverne a pelo d'acqua dove si può stare al sicuro e al caldo ma soprattutto al buio, cioè al sicuro, e nello stesso tempo dedicarsi senza fretta a diversi generi e tecniche di caccia. [...] Esiste un rumore di fondo paragonabile senz'altro al silenzio, cioè il rumore del fondo della colonna sonora, non essendo certo il caso di prendere in considerazione i rumori veri e propri della colonna sonora, che appartengono al film e non al cinema e vanno considerati come inesistenti mentre il rumore del fondo viene automaticamente espulso dal film che presuppone un suo proprio silenzio, ricadendo così nel cinema del quale costituisce come s'è detto il particolare silenzio. (FC)

E ancora più esplicitamente torna sui propri ricordi di adolescenza nei versi del poemetto *Nell'ora ormai della cenere* (QT):

[...] un altro luogo
d'abominio e salvezza, un cinemino
di puttane a poco prezzo da poco
redento in supermarket. Mai scambiata,
s'intende, una parola: se ci andavo
così spesso alle dieci, dieci e mezza
di mattina mentre a casa pensavano
che fossi al Parini o al Carducci era

113 *Coro «Mai, mai i nostri occhi saranno stanchi di vedere»*, FB.

114 *Cinema di pomeriggio*, CV. La poesia compare anche in IA. Viene spedita a Betocchi nel marzo '61, in una versione con lievi varianti, leggermente più breve rispetto a questa. Raboni lo avverte che il testo riprende e sostituisce il tema di una poesia precedente. È il consueto meccanismo della variazione e sostituzione. Non è chiaro però, in questo caso, quale sia il testo sostituito.

115 L'intertestualità interna è segnalata da Zucco in OP, p. 1438.

per amore infinito di quel buio
pagato in anticipo in stropicciate
agonizzanti anilire, anestesia
o abiura dei miei grotteschi rimorsi
d'adolescente. E non potrei giurarlo
ma forse fu proprio lì, nell'arsura
atroce degli intervalli, aspettando
che quel buio tornasse come un balsamo
su un'ustione che cominciai a pregare
come faccio ancora, e sempre in latino,
ogni volta che per troppo silenzio
o troppa luce il cuore si contorce
ignominiosamente. [...]

Accade piuttosto spesso in Raboni che le poesie più tarde, ormai definitivamente libere dagli stratagemmi di dissimulazione tipici degli anni '60, tornino su alcune situazioni, luoghi e oggetti cari al poeta illuminandone gli antefatti, la radice esperienziale. In particolare, le pagine appena citate sembrano legittimare l'ipotesi che anche l'«ospizio del buio» che compare in *Ritorno*, enigmatica poesia inedita delle carte Lampugnani Nigri, sia modellato sul ricordo di una sala cinematografica:

Volto a una a una
le facce del vecchio mazzo: il venditore
d'accendigas, la maschera che uncina
i biglietti con la sua mano di cuoio. Poi degrado
per un tunnel, uno scivolo, per un
risucchio fino all'ospizio del buio dove
coppie leccandosi le ferite gemono e si fa vento
con un po' di giornale
la prostituta poliomelitica. Risento
il fruscio della carta, strisciar passi, annuso
il silenzio che frigge. Le mie droghe
del '49, del '50...

Con il titolo *Nel bunker* e in versione abbreviata, il testo compare anche nell'abbozzo di libro spedito a Betocchi nel '64:

Chiesto e avuto
asilo dalle feritoie
al di là della maschera che uncina
i biglietti con la sua mano di cuoio – infilati dentro, annusa
il silenzio che frigge, il trasparente buio: le tue droghe
del '49, del '50...

Il riferimento alla maschera che uncina i biglietti, e al «silenzio che frigge» (che potrebbe essere proprio lo speciale silenzio della sala di cui Raboni racconta nella prosa *I quattro cinema*) suggeriscono l'idea che il luogo sotterraneo, il *bunker* cui si allude, sia una sala cittadina; e i riferimenti cronologici al '49 e al '50 si accorderebbero con quanto raccontato nei versi di *Nell'ora ormai della cenere* sulle mattine rubate alla scuola per assistere alle proiezioni.

Nelle *plaquettes* e ancora di più nelle *Case della Vetra* è in atto un'intensa stilizzazione dei dati di realtà, una vera e propria strategia di dissimulazione dell'io e della sua memoria individuale. Un altro tema ispirato a un'esperienza vissuta, e sottoposto a un intenso processo di rielaborazione letteraria, è quello dell'esumazione, che fa da ponte tra l'ultima sezione delle *Case della Vetra* e la prima di *Cadenza d'inganno, Parti di requiem*. Nel '62 le ceneri del padre del poeta, morto nel '52 e sepolto nel cimitero milanese di Musocco, vengono spostate: il fatto è raccontato, con asciutta compostezza, nei primi versi della poesia *Il cotto e il vivo*, dando l'occasione per una modernissima riflessione sul sepolcro, di cui abbiamo dato conto nel capitolo IV. Il tema della morte del padre viene ripreso, nella stessa sezione, in *Una specie di tic* (CV):

Quante volte a chi
mi chiedeva notizie di mio padre
ho risposto «non c'è male». Ma se era
morto da pochi giorni! Già, è abbastanza
difficile da capire – o forse è come
non sei tu a ricordare: *nascondi*
agli amici un malato, lo senti dietro il muro che arranca
da solo verso il gabinetto
e poteva succedere e hai sventato con le tue
losche preghiere. E invece di questo, il
colpo – peggio per te – volgarmente a sorpresa,
quella cosa diversa dalla vita
e basta, niente
di stagionato e arioso, della buona
pasta degli antenati... (Però in fondo non credo, pensieri
simili in un ragazzo; sarà stato
una specie di tic, accenni di nevrosi.)

Ricompare qui anche il motivo delle preghiere, già apparso nei versi finali dell'*Estate nella villa in Brianza* («Erano troppe due persone invisibili / troppe per il ragazzo che filate / le preghiere / nel buio, credendo di vegliare, / lottava con i mobili di noce», IA). Come confermeranno altri testi successivi, le «losche preghiere» sono proprio le preghiere per i morti o per i propri cari, fatte con una sorta di egoismo personale. Si ricordi l'*incipit* di un noto sonetto («Preghiere per i morti – tutta qui / la mia fede?», OTP), ma soprattutto la già citata *Nell'ora ormai della cenere*:

ma forse fu proprio lì [...]
che cominciai a pregare [...]
Ma perché,
mi chiedo, già allora, se erano ancora
tutti vivi? e rispondo che l'angoscia
ha astuzie che la ragione non può
sventare – o forse era precisamente
per loro, perché niente succedesse,
perché nessuno avesse l'impudenza
di morire me vivo; e invece l'onta

della morte si sarebbe abbattuta
di schianto, subdolamente, nel giro
di pochissimi anni sul decoro
della famiglia... [...]

In verità, riguardo ai morti, così tenacemente presenti nell'*Insalubrità dell'aria*, si avverte nelle *Case della Vetra* uno sforzo di presa di distanza. Nei versi finali della *Discussione sul ponte*, Pío si lascia andare a un addolorato sgomento:

[...] Ma anche questi giochi
con le ombre: e avere pietà
dei morti, sempre dei morti... Forse è questo
che dovrebbe sapere: da che parte
ci tirano le ombre, se bisogna
vivere con i vivi o con i morti.

Nel dittico composto da *Dilazione 1* e *Dilazione 2*, nell'ultima sezione delle *Case della Vetra*, è una prossimità geografica a far scattare l'emersione di un ricordo d'infanzia. Il soggetto poetico, che nel finale del libro si avvicina sempre più alla coincidenza con l'io biografico,¹¹⁶ evoca la memoria del padre. Quest'ultimo, nelle *Case della Vetra*, appare spesso una figura-ponte tra il passato e il futuro (così accade in *Risanamento* in cui, attraverso i suoi ricordi, rivive qualche tratto della Milano scomparsa). Nelle due *Dilazioni* Pío si trova a viaggiare lungo lo stesso percorso compiuto dal genitore durante gli anni della guerra e dello sfollamento, da Milano alla campagna di Sant'Ambrogio. In *Dilazione 1*, mentre rientra «al desco non ancora illuminato», con una «pagata-rinnovata cambiale, al sicuro / nel buio del cruscotto», invita sarcasticamente un grottesco «mucchio di penne» a precederlo in volo e ad annunciare il suo arrivo. In *Dilazione 2* confessa come la sua rotta «intersec[hi] migrazioni / paterne fra crolli ecc. e armature di ponti». È un rapido apparire dei ricordi che, oltre vent'anni dopo, ispireranno la poesia *La guerra*, pubblicata per la prima volta in *A tanto caro sangue*. È sorprendente notare, in due fasi piuttosto distanti della poesia di Raboni, quanto sia diversa la resa espressiva di uno stesso tema. Nelle *Dilazioni*, il lessico tecnico ed economico (la dilazione «di pagamento» del titolo,¹¹⁷ la cambiale «ritirata previo rinnovo», la «previdenza paterna») e i termini fisico-geometrici («interseca», «oggetti lontani fermi e in movimento») sembrano tenere sotto controllo il groviglio di sentimenti e riflessioni, che saranno invece il tema principale della *Guerra* (ATCS):

116 Cfr. Guido Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «Allegoria», 49, 2005, p. 121: «Solo nella terza parte delle *Case della Vetra* Pío poetico si avvia a coincidere con l'io biografico, e solo allora Raboni diventa se stesso ecc.».

117 OP, p. 1460.

Adesso, dopo tanto
che lui è entrato nel niente e gli divento
giorno dopo giorno fratello, fra non molto
fratello più grande, più sapiente, vorrei tanto sapere
se anche i miei figli, qualche volta, pregano per me.
Ma subito, contraddiccendomi, mi dico
che no, che ci mancherebbe altro, che nessuno
meno di me ha viaggiato tra me e loro,
che quello che gli ho dato, che mangiare
era? Non c'era cibo nel mio andarmene
come un ladro e tornare a mani vuote...
Una povera guerra, piana e vile,
mi dico, la mia, così povera
d'ostinazione, d'obbedienza. E prego
che lascino perdere, che non per me
gli venga voglia di pregare.

L'inquietudine del proprio viaggiare; la sacralità e la tenerezza di cui, pascolianamente, appare circondato il guscio familiare; la commozione per il ricordo del padre; il senso di colpa che ne deriva, emergono nelle *Dilazioni* solo in pochi dettagli (l'«assente che ritorna», i «preparativi sacri», l'«asfalto presumibilmente tenero», la «piccola cena luminosa», i «crampi di dolcezza») in acuto contrasto con il dettato per il resto irto e spigoloso. Nel finale della *Dilazione 2* il flusso dei pensieri viene faticosamente ordinato in una fredda enumerazione di elementi («la cambiale, uno» e «due, la piccola cena») tra cui l'io è invitato a cogliere delle relazioni ma che, in definitiva, restano sconnessi. È come se, per la solita debolezza della voce interiore (marcata dal consueto «forse») o per lo smarrimento di fronte a un intreccio troppo complesso di elementi in gioco, venisse meno la capacità di una visione globale delle cose:

L'ombra dei cingoli nel
l'asfalto presumibilmente tenero
per quel tanto che interseca migrazioni
paterne fra crolli ecc. e armature di ponti

forse è questa, considero gustando
d'esser piatto, deserto la traccia che dovrei seguire per
rinvenire invisibili legami
di oggetti lontani fermi o in movimento

come la cambiale, uno, ritirata previo rinnovo e
due, la piccola cena luminosa per esempio dove con crampi di dolcezza t'abbatti, vittorioso.¹¹⁸

Con questa metrica spezzata, che arriva al paradosso del lunghissimo verso finale, la poesia di Raboni tocca uno dei punti di maggior distanza dall'equilibrio lirico. L'*enjambement*, spinto fino agli estremi dei versi 1 e 6 in cui fraziona le preposizioni, è il correlativo formale di un ragionare dubbioso. Proprio in questa sezione, tuttavia,

118 *Dilazione 2*, CV.

l'abituale colloquio con sé stesso comincia a essere attraversato dalla ricerca di un filo, di una «traccia» che consenta di ricomporre, tra tante, anche la propria storia.

Nelle *Case della Vetra*, Pio finisce spesso per rovesciarsi in un tu generico, rappresentante della pubblica opinione oppure *alter ego* del poeta stesso, che non si incarna quasi mai in un personaggio ben definito (alla stessa modalità espressiva corrisponde, a mio parere, l'uso, anch'esso generico, del noi). Nemmeno alla figura paterna, pur così importante, è concesso un vero e proprio dialogo. Nelle poesie in cui compare il padre, al contrario, l'uscita grammaticale dominante è quella in terza persona: «Mio padre diceva», «Se mio padre fosse vivo» (*Risanamento*, CV); «Adesso che non vuole più niente» (*Il cotto e il vivo*, CV). È il segno, certamente, dell'ennesima strategia distanziante, attiva in luoghi in cui è particolarmente forte il tasso di coinvolgimento emotivo. Ma è anche spia di un'altra scelta, costruttiva e tematica, che caratterizza il libro. Nelle *Case della Vetra*, sorprendentemente, i morti tacciono. O meglio il dialogo coi morti scivola in secondo piano, forse in conseguenza dell'indebolimento dell'io cui toccherebbe mantenere viva la «comunione» con loro, tema antico e importantissimo nella poesia di Raboni (si ricordino *Requiem lombardo* e *A mia madre*, entrambe del '57). Almeno per lo spazio della raccolta del '66, Raboni attenua il motivo dei defunti, lo lascia lavorare in profondità, ma come al solito non lo archivia definitivamente. *Cadenza d'inganno* si aprirà infatti proprio con il recupero di tre testi che probabilmente erano stati accantonati con riluttanza nell'orchestrare la silloge precedente: si tratta di *Quadratura*, *Creditori* (l'antica *A mia madre*, in versione abbreviata) e *Troppo poco profondo*. Se *Le case della Vetra* si era chiusa con prosaiche scene di esumazioni e visite ai defunti, il nuovo libro, in un perfetto gioco di pesi e contrappesi, recupera il dubbio antico sulla loro presenza, come proseguendo un dialogo interrotto:

Se è di questo che parliamo, e se è così
che continuano a vivere – nei morsi
d'ossido alla lamiera, o come muffa
lambendo le bottiglie –
hai ragione: si sprecano dei soldi. Ma sul conto dei morti
si tramandano ancora altre notizie:
come se rimanessero vicini
ai loro corpi, incerti, diffidando
di una provvisoria corruzione,
aspettando segnali... E allora vedi,
che i conti tornerebbero, più in là.¹¹⁹

119 *Quadratura*, CI.

Le carte Betocchi confermano un'intuizione di Rodolfo Zucco: la poesia *Troppo poco profondo*, inserita in *Parti di requiem*, è un «completamento a dittico» del *Cotto e il vivo*.¹²⁰ Nella versione inviata al poeta fiorentino il corpo esumato è infatti quello di un uomo, presumibilmente il padre:

Anche così ti sembra
di conoscerlo, no? dagli occhi
che guardano in dentro, la fronte
rischiarata da un acido... Non è
da stare allegri, è tanto se riuscite
a mettervi di fronte – uno
un po' più in basso – e nel vuoto, bisbigliando
con accenti di colpa, tentare
di discolparti.
Certe volte è anche peggio, non affiora
che un rocchetto di polvere, ritagli
(si direbbe) di plastica, ossicini. A cosa
serve, vorrei sapere, chi ha tempo
d'interrogarli?
se in alto, coi piedi nella sabbia,
reclamano pale, secchielli,
si mettono a scavare.¹²¹

Anche il terzo inedito delle carte Lampugnani, *La rendita*, appare legato allo stesso grumo tematico:

È appena troppo il sole, c'è
solo qualcosa in più nella luce
che lentamente semplifica il disegno
della facciata. All'interno si scende
per passatoie, passerelle, attraverso
raggi sempre più verdi finché siamo
davanti al grande scudo obliquo
della porta. Ogni volta mi chiedevo
come diavolo s'apre, se ruotando
di lato, o su se stessa, o scivolando
nello spessore del muro
o crollando in frantumi. Intanto
siamo entrati: ecco il piano di cristallo,
lo sgabello, il faretto di lamiera, le forbici per le cedole legate
alla gamba del tavolo. Lucchetti
supplementari, doppia chiave /
la carriola sciorina
fasci di costole terrose,
le lunghe ossa degli arti, il cranio che l'inserviente pulisce
spazzolando con cura, usando
perfino il manico per i buchi degli occhi, poi
ripone ingegnosamente nel poco spazio
che bisogna occupare.

Diventa più chiaro così anche un dettaglio dell'ultima poesia delle *Casa della Vetra*, *La commemorazione dei defunti*, in cui si allude a un «caveau corazzato, addirittura sottomarino»

120 OP, p. 1476.

121 *Giochi sulla spiaggia*, FB.

e alla «mesta schiodatura delle cassette di sicurezza». La morte, come già precocemente in *Requiem per compleanno* (GR) e nel *Cotto e il vivo* (CV), appare completamente svuotata di ogni solennità e commozione. «Eppure, se ci pensi, in poche cose / c'è meno dignità che nella morte, / meno bellezza», si leggerà nell'ultimo testo di *Parti di requiem, Amen* (CI). Ma il colloquio con le ombre, nonostante tutto, prosegue.

V.9 *Oltre la realtà?*

Nell'ultima sezione delle *Case della Vetra* si avverte un cambio di tono: i versi si infittiscono di situazioni e oggetti enigmatici; diventa via via più difficile decrittare i riferimenti a luoghi, cose e circostanze; certi dettagli piegano verso una sorta di espressionismo, a metà strada tra effetti pittorici e cinematografici.¹²² Nel capitolo IV abbiamo ricordato l'interesse di Raboni per l'arte, la sua abitudine a mutuarne negli scritti critici la terminologia tecnica e a stabilire paralleli tra certe esperienze pittoriche e la poesia: Picasso e Pound, Pollock e Dylan Thomas ecc. Nelle *Case della Vetra*, già nelle prime due poesie del libro compaiono significativi riferimenti alla pittura. In *Notizia* non solo viene esplicitamente evocato Picasso («bei tempi di Guernica»), citato anche nel saggio giovanile su Pound come interprete della crisi,¹²³ ma soprattutto traspare la tendenza a una visione pittorica della realtà (i «fiaschi simmetrici», le «sedie di paglia ortogonali») che sarà confermata dall'inquietante natura morta della poesia successiva. *Tovaglia*, la seconda poesia della raccolta, fa pensare piuttosto a una tela di Cézanne: «l'uovo, il pane, il bicchiere / posati sulla mensa / come parchi strumenti di tortura». In *Portale* i bassorilievi di San Zeno a Verona sono descritti nel dettaglio, fino al tecnicismo: «e ruote e focacce sbilenche e proiezioni / di tavole imbandite». La geometrizzazione

122 Fernando Bandini concorda con Mengaldo sull'impossibilità di applicare la categoria di «espressionismo» alla lingua di Raboni, ma la ritiene plausibile per indicare il «particolare modo con cui Raboni osserva le cose che costituiscono gli oggetti della sua poesia» (Raboni primo e secondo, cit., p. 14). «Il paesaggio metropolitano, le persone (o i fantasmi) che Raboni evoca, ricordano talvolta le visioni di un quadro o di un film muto dell'espressionismo tedesco: uno spettacolo inquieto e stravolto, che rappresenta un mondo minacciato dal caos, e nel quale il poeta colloca il suo io di testimone impotente; anche se non si tratta di un io passivo, destinato a soccombere, perché a quel mondo oppone la forte resistenza della propria intenzionalità» (*ibidem*).

123 Giovanni Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, «Letteratura», 39-40, VII, maggio-agosto 1959, p. 54.

dello spazio e l'attenzione per il gioco delle luci e dell'ombra attraversano tutto il libro: non a caso Marco Forti, nel risvolto di copertina, evocava tra i molti riferimenti culturali possibili per la poesia di Raboni i quadri di Francis Bacon. In *Dalla mia finestra* la luce della luna scolpisce i particolari architettonici («il protocollo dei marmi, l'ombra che ravviva / gli strombi delle finestre, le profonde / gole dei cornicioni», CV), e anche nella poesia immediatamente successiva, *La discussione sul ponte*, i dettagli della luminescenza sono colti con estrema sensibilità («i coni d'ombra oscillano» e «il respiro / del Naviglio interrato striscia d'ombra / sulle facciate livide», CV). La tavolozza del poeta (e, oltre a quella per l'arte, gioca un ruolo fondamentale anche la passione per il cinema) appare composta quasi esclusivamente di toni cupi; il disegno degli spazi e della luce coincide spesso con l'estendersi di una sensazione di minaccia: «Nella città vuota, assolata, proiezione / dell'alba. L'orlo della luce / che si flette degrada. Per / metà a mollo nell'ombra» (*Compleanno*, CV).

La freddezza nella resa dei dettagli e la geometrizzazione degli spazi si intensificano nella terza sezione della raccolta, in cui prende campo un nuovo tipo di narrazione poetica, più visionaria e onirica. Dati e fatti reali si intrecciano a scene stranianti; si sovrappongono piani diversi: il quotidiano, il sogno, l'incubo. Della poesia *Simulato e dissimulato* Raboni dirà, per esempio, che «il tema della paura, della minaccia, insomma della peste [vi] ricompare in una versione presumibilmente onirica» e che il particolare dei poliziotti che «sparano in una sagoma di legno» è tratto da una pellicola o da un sogno («li avevo visti al cinema, in qualche film americano; oppure [...] li avevo sognati»).¹²⁴ In generale, in molte delle poesie scritte dopo *Il catalogo è questo*, la realtà tende a essere deformata e filtrata attraverso la lente dell'incubo. La serie di cinque poesie che comprende *Simulato e dissimulato*, *Suicidio in infermeria*, *Elementi del paesaggio urbano*, *Le consegne* e *Perizia* è, come nota Zucco, tutta «incardinat[a] sul tema – alluso o dichiarato – della morte violenta (esecuzione, suicidio, assassinio)». ¹²⁵ In questi versi si attenua il solito sguardo complice e ironico con cui Raboni scruta il male, e la violenza è colta con una nuova freddezza burocratica, che deve molto anche all'intenso contatto con la poesia di Cattafi, con cui tra il '62 e il '64 Raboni collabora per preparare l'uscita dell'*Oso, l'anima*. Si veda, dalla terza sezione delle *Case della Vetra*, una poesia come *Perizia*, che è il racconto di un omicidio consumatosi in un'automobile:

124 *Autoritratto 1977*, in TP2014, vol. I, p. IX (il passo è citato anche in OP, p. 1456).

125 OP, p. 1456.

Non così da lontano
né così da vicino, a una distanza
media, confidente, sicuri che tutto ancora una volta andrà a finire
nei reciproci tentativi di ricatto,
forse più tardi in un abbraccio. Ma l'esame
del foro d'entrata e del foro d'uscita
non conferma detta traiettoria
o distanza, non la confermano gli amanti
disegnati col gesso: uomo, donna contro sedili
ribaltabili – nella cosa
senza un graffio, nell'impeccabile relitto che sfla
da una progressione all'altra dell'asse attrezzato.

La raffigurazione geometrica della violenza è la stessa della spiazzante *La retta* di Cattafi:

Lascia stare le fredde geometrie,
i faticosi conti della serva.
Se c'è qualcosa che ti stia a cuore
assumi informazioni sul suo conto,
a mezzanotte approssimati
mettigli sotto le tue bombe.
E non fuggire, aspetta
che lo scoppio t'investa.
Questa è la retta,
la strada più breve tra due punti.

Anche in *Suicidio in infermeria* (CV) Luigi Baldacci riconobbe immediatamente una delle
«situazioni tipiche di Cattafi»: ¹²⁶

In un branco di solidi, trasparenza
di gocce d'acqua. Pelli
d'arancia. Le sponde del lettino. E
la fatica che ha fatto. Assopito
fra due guanciali, fra una morte
che striscia e una che aspetta così
timide, sfuocate nel semicerchio
dell'ombra – scuotersi
da capo, ci pensi?, raggiungere a tasti
il bianco della lampada, inforcare gli occhiali
per dar la caccia a un'altra, vicina, specifica
come il vetro, la plastica, il cartone...

Tra i due poeti ci sono profonde consonanze anche sul piano dello stile. L'inedita *Autocritica* (1962), un dialogo dai toni spazientiti tra un io e un tu non ben definiti («Prima o dopo lo capirai [...] E allora, quante storie [...] Solo questo, nient'altro. – Ma sì, / ho capito», FB) ricorda immediatamente certi strani dialoghi dell'*Ossò*, in cui frasi fatte e luoghi comuni del dire (proprio in questi anni Raboni li chiamava la «corda» della parola) diventano armi, «coltelli», strumenti d'offesa. Ecco, a mo' di esempio, uno dei folgoranti *incipit* di Cattafi:

Ti spiattello in faccia
come vanno le cose:

126 Luigi Baldacci, *Natura e metropoli nella poesia di Roethke e Raboni*, cit., in TP2000, p. 383.

vanno male.¹²⁷

Anche in questa poesia dell'*Ossò* i versi mimano un colloquio in cui il soggetto cerca di costringere il proprio interlocutore a comprendere il suo frustrato sgomento per i «conti» che non tornano mai e lo spinge a condividere la sua oscura sensazione di colpa e di minaccia. Il tono colloquiale, quasi didascalico («Ti faccio l'esempio») è prossimo a quello di molte poesie di Raboni:¹²⁸

Ti faccio l'esempio dei consunti
oggetti: i caldi i cognitivi
compagni delle nostre stanze
con qualcuno congiurano a mio danno,
mutano volto,
stranieri appena giunti a questa soglia,
allusivi e furbi,
ammiccanti con strane
luci negli occhi,
missive minacciose nelle mani.¹²⁹

La stessa *Simulato e dissimulato*, con la sua passeggiata, a mezzo tra realtà e sogno, fino a un «campo da bocce» dove «quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia, / sparano in una sagoma di legno», non può non richiamare alla mente i numerosi «tiri a segno» della poesia di Cattafi.

Fin dai componimenti giovanili, Raboni affida ai sogni un potere rivelatore e crudele: quello di mettere impietosamente l'individuo faccia a faccia con i propri segreti, paure, rimorsi. Si ricordi il minaccioso avvertimento di *Epistola prima*: «hai un bel chiudere gli occhi, non sei più giovane e nel sonno / ciò che nel giorno hai trascurato ritornerà più crudele». Anche nella *Passione* del '55 il sogno appariva come luogo del manifestarsi della violenza:

Adesso un altro sogno si ripete
tutte le sere: il nostro vecchio amico
fraterno,
l'amico che invitiamo al nostro tavolo
la notte di Natale,
mutandosi nel volto per un segreto disegno
ci pianta l'attizzatoio in mezzo al petto.¹³⁰

127 *Come vanno le cose*, in Bartolo Cattafi, *L'osso, l'anima*, Milano, Mondadori, 1964.

128 Si veda, a mo' di esempio, in *Lezioni di economia politica* (CV): «Cosa vuoi che ti dica». Ma si ricordi anche l'appena citata *Sucidio in infermeria* (CV): «scuotersi da capo – ci pensi?».

129 *Come vanno le cose*, in Bartolo Cattafi, *L'osso, l'anima*, cit.

130 Cito ancora dal *Coro* «*Mai, mai i nostri occhi si stancheranno di vedere*», FB. Nel dattiloscritto della *Passione* la poesia è introdotta dalla citazione del brano evangelico del bacio di Giuda: «Adhuc eo loquente, ecce turba; et qui vocabitur Iudas, unus de duodecim, antecedebat eos; et appropinquavit Iesu ut oscularetur eum».

Nella terza sezione delle *Case della Vetra*, non appaiono tuttavia semplici resoconti di esperienze oniriche, ma si compie un vero e proprio intreccio tra realtà e sogno: nel tessuto quotidiano vengono inseriti, in modo brutale e spiazzante, elementi tratti da una realtà *altra* e non meno vera. I particolari onirici, i dettagli allucinatori sembrano servire, in molti casi, come strumenti rivelatori della strisciante violenza, delle minacce e del terrore celati nelle pieghe della realtà quotidiana. Tra le ultime poesie ad essere inserite nelle *Case della Vetra* ci sono *Figure nel parco* e *Bambino morto di fatica ecc.*, pubblicate sul numero 192 di «Paragone» del '66.¹³¹ Nella prima delle due poesie appaiono misteriose figure con «la cravatta annodata con cura» e «le corna piene di muschio»: si tratta di cacciatori, di ulteriori incarnazioni di mostri e bruti. La vittima è, stavolta, una vecchia *clochard* («povera strega, poveraccia») caduta nello stagno; e l'io (forse un bambino, come suggerirebbe il dettaglio dei «pattini») è colto nella consueta posizione di osservatore ingenuo e un po' meschino, che tenta maldestramente di individuare «l'assassino»:¹³²

La cosa
 impercettibile, quantità
 di polvere su una scarpa sola o modo
 di asciugarsi il sudore sulla fronte
 ecco l'ho in mano il mostro braccato l'assassino
 l'uomo che uccide con la luna piena
 e corro sprizzando scintille dai pattini sull'asfalto a chiamare
 i lenti ronzanti bipedi d'acciaio della polizia.¹³³

A questo testo, ma anche a *Simulato e dissimulato* – e, per l'ambientazione svizzera, al dittico *Au bord du lac* e a *Bambino morto di fatica ecc.* – si avvicina l'ultimo inedito delle carte Lampugnani Nigri:

Almeno gli avessero sparato, Cristo. Un colpo secco
 fra il corno rotto e quello buono. Invece
 quella faccenda straziante, goccia a goccia, ogni
 giorno più simile alla morte

131 Giovanni Raboni, *Figure nel parco; Bambino morto di fatica ecc.*, «Paragone», XVII, 192, febbraio 1966.

132 C'è una certa fascinazione di Raboni per le figure di delatori. Nel 2002, il poeta dedica un articolo a Caterina Rosa, la donna che denunciò i due untori manzoniani (*Testimone di una calunnia infame*, «Corriere della Sera», 23 agosto 2002, p. 33). «Al potere – scrive Raboni –, quando non sa come altrimenti cavarsela, fa sempre comodo trovare e, se non c'è, inventare qualche capro espiatorio al quale addossare la colpa di tutto, sul quale scaricare, stornandoli da sé, il malcontento e l'ira della gente. La nostra Caterina, in ogni caso, non aspettava altro; è, in un certo senso, l'occasione della sua vita. Ha visto - ha avuto la fortuna di vedere proprio lei, con i suoi occhi - un untore; addosso all'untore!». Con la consueta tendenza a cogliere le ricorrenze nell'eterna storia di meschinità e violenza che caratterizza il genere umano, Raboni avvicina la vicenda narrata da Manzoni ai tragici fatti degli anni di piombo: «Caterina, a questo punto, fatta la sua parte, è già uscita di scena, è stata inghiottita, anzi reinghiottita dal silenzio; e chissà che non sia addirittura morta nelle more del processo come capiterà più di tre secoli dopo, sempre a Milano, al tassista Rolandi, quello che raccontò d'aver accompagnato Pietro Valpreda nei pressi di Piazza Fontana».

133 *Figure nel parco*, CV.

di un uomo. E i miei figli che in fondo
si divertivano (o mischiavano le piste, per pudore?) E io venivo
da Zurigo e non riuscivo a togliermi dagli occhi
tutti quei tipi un sabato mattina
con stivali e fucile – magari
tiravano al piattello
– su e giù per la Bahnstrasse. Magari
tutta gente bravissima, che non torcerebbe
un capello a una mosca.¹³⁴

Come accade nelle poesie della sezione conclusiva delle *Case della Vetra*, vengono qui giustapposte una serie di immagini, in uno stile stile scorciato ed ellittico: la prima parte della poesia sembra alludere all'agonia di un'animale; la seconda presenta l'ennesima apparizione minacciosa di individui armati. L'io è ancora quello esitante e un po' ciarliero delle prime sezioni («Almeno gli avessero sparato, Cristo»; «Magari / tutta gente bravissima, che non torcerebbe / un capello a una mosca»), l'*incipit* e la conclusione si inseriscono nella ricerca di stilizzazione del luogo comune linguistico, ma la poetica dei grumi e delle storie comincia a lasciare spazio a uno nuovo stile cifrato, a immagini che, pur non arrivando mai all'astratto, risultano sempre più enigmatiche e inquietanti.

Le situazioni allucinatorie, i temi della tortura e della «fucilazione immaginaria», l'abbiamo detto, sono alcuni dei tratti più inconfondibili della poesia dell'*Ossò, l'anima* di Cattafi. Nel risvolto di copertina che cura per l'edizione Mondadori del '64, Raboni parla di una «rabbrividente perspicuità» e, come abbiamo già ricordato nel capitolo IV, evoca i nomi di due tra «i più severi e radicali testimoni “fantastici” del nostro tempo»: Franz Kafka e Samuel Beckett. Se il nome di Kafka aiuta a decifrare l'esplorazione dei territori del sogno e dell'allucinazione che anche Raboni sembra intraprendere nel finale delle *Case della Vetra*, quello di Beckett, ricorrente negli scritti critici degli anni '60, incarna ancora una volta il valore di paradossale resistenza e di baluardo della «verità umana» da lui attribuito alla letteratura. Ancora nel risvolto di copertina dell'*Ossò, l'anima*, Raboni annota:

sempre ci colpisce il contrasto, anzi la dialettica che s'instaura fra la natura per vocazione «informale» di tale esperienza e il nitore figurativo di Cattafi, evidente nei suoi partiti metrici e linguistici così violentemente tersi, appropriati e scanditi. Forse è proprio in questo affrontare il dialogo che dovremo alla fine riconoscere il valore più alto e specifico del discorso di Cattafi, avvicicabile, per qualche lato, al buio grumo parlante dei romanzi di Beckett, deciso anch'esso a continuare il suo monologo al di là delle palesi e atroci contraddizioni e smentite di cui sembra essergli instancabilmente prodiga l'esistenza.

134 *Racconto*, AR.

Il tema della necessità di «continuare» il discorso, di non interrompere la parola (bellissima l'immagine del «buio grumo parlante») aiuta forse a sciogliere un ultimo dubbio riguardo ai libri di Raboni.

Sia nelle *plaquettes* sia nella raccolta del '66, Raboni colloca in *incipit* testi che si presentano chiaramente come dichiarazioni di poetica: *Il catalogo è questo* si apre con la poesia *Romanzo*; *L'insalubrità dell'aria* e *Le case della Vetra* con *Notizia*. In entrambe le poesie la presa di parola appare un'azione goffa e difficoltosa, la comunicazione precaria e minacciata, forse quasi impossibile. Se risulta evidente la funzione programmatica di *Romanzo* e soprattutto di *Notizia*, più difficile è tentare di conciliare la loro poetica depauperata e negativa con la fiducia nel valore della poesia, che anima gli scritti critici di Raboni. A ben guardare, la dichiarazione che chiude la poesia *Romanzo*, che anche nelle *Casa della Vetra* mantiene una posizione di rilievo (inaugura la seconda sezione), si rivela più antilirica che antinarrativa o antipoetica:

Ma in casa dell'impiccato se di corda
non si deve parlare
di cosa mai parleremo? questi
erano quella sera del lontano
millenovecentosessanta eccetera salendo
tre gradini di marmo prima dell'ascensore i pensieri
o pressapoco
di un certo giovane uomo del quale però per il momento
non ho tempo né voglia di occuparmi.

«La mancanza di “tempo” e di “voglia” – ha notato acutamente Guido Mazzoni – nasconde la mancanza momentanea di uno stile in cui i “pensieri” del soggetto possano esprimersi in maniera diretta».¹³⁵ Il critico ha parlato di una «renitenza ad esporsi, farsi centro del testo e prendere la parola», di una sorta di «vergogna della poesia».¹³⁶ Il disinteresse proclamato dall'io sembra investire soprattutto il presunto soggetto lirico, rappresentato dal «giovane uomo» cui si accenna, mentre (si noti l'uso abilissimo del proverbio) appare viva e provocatoria l'esigenza di parlare «di corda» in casa dell'impiccato: di toccare, si potrebbe interpretare, il cuore dei problemi del proprio tempo. Più che una confessione di sfiducia nella letteratura *tout court*, la poesia deve dunque essere letta come una curiosa, ma prevedibile, dichiarazione di rinuncia alla lirica. L'io parlante pone sé stesso come un oggetto (il «giovane uomo») che, dopo un'ampia apertura a focalizzazione interna (i primi versi sono occupati da una sorta di

135 Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, p. 264.

136 *Ibidem*.

monologo interiore, cui seguono le tradizionali coordinate di tempo e spazio, pur con qualche cenno di ironia in quel «millenovecentosessanta eccetera»), viene bruscamente e sarcasticamente congedato nel finale. Il personaggio lirico scompare portando con sé i propri «pensieri» e interrogativi. Non possiamo essere certi che dietro il «giovane uomo» che sale i gradini si nasconda Raboni stesso, e non è neppure importante stabilirlo. È importante, invece, l'invito che, pur in forma dubitativa, il soggetto rivolge ad altri e a sé stesso: la necessità di occuparsi di qualcosa di essenziale, che come al solito resta taciuto ma assume, proprio per questo, una paradossale evidenza. Anche nello spazio scivoloso e fragile di un libro di poesia, sembrano suggerire i versi di Raboni, è venuto il momento di andare al sodo, di affrontare certi problemi, di «parlare di corda in casa dell'impiccato». Forse non è un caso che, poco mesi dopo l'uscita delle *Case della Vetra*, recensendo *Verifica dei poteri* di Franco Fortini, Giovanni Giudici usi queste parole:

È una colpa il fare poesia? O meglio: è possibile fare poesia restando immuni da un senso di colpa? Fra gli interrogativi sotterranei a cui *Verifica dei poteri* sembra voler rispondere, prima ancora al suo autore che ai suoi lettori, eccone uno che non può non riuscire sgradito ai quadri della letteratura militante: un parlare di corda in casa dell'impiccato.¹³⁷

Più delicato è il caso di *Notizia*. Scritta nel '57, spedita a Betocchi con il titolo provvisorio di *Epistola seconda*, dunque strettamente legata all'*Epistola prima* del *Gesta Romanorum* del '53, la poesia contiene molti punti di contatto con i primi scritti critici di Raboni (il dettaglio del «luogo non trasfigurato» evoca tutta la meditazione di Raboni sulla polemica antiermetica). Sia nell'*Insalubrità dell'aria* sia nelle *Case della Vetra*, il punto di partenza della presa di parola coincide con una pessimistica ricognizione del minimo spazio d'azione ancora disponibile («Solo qualche parola / solo una notizia») cui segue immediatamente – almeno nella raccolta del '66 – un'altra confessione di sfiducia nella comprensione altrui («A che serve parlare con gli amici?», è il primo verso di *Tovaglia*, la seconda poesia del libro). Nel leggere *Notizia* è bene, tuttavia, tenere presente proprio la salda (nonostante tutto ancora salda) fiducia nello strumento della poesia che guida la riflessione critica del primo Raboni. Ed ecco che contano sì i «frantumi che diventano poltiglia», la difficoltà della voce e la debolezza dello sguardo, ma anche l'accento – tanto sfuggente quanto solenne – alla «fede che mi resta» (che è difficile non leggere come «fede» nella parola, nella poesia). In fin dei conti è lì che trova spazio il vero

137 Giovanni Giudici, *Scheda* su Franco Fortini, *Verifica dei poteri* (Milano, Il Saggiatore, 1965), «Rendiconti», VI, 13, luglio 1966, p. 53. La *Scheda* di Giudici precede immediatamente quella di Raboni.

motore della scrittura e del suo riscuotersi dal silenzio, pur senza «vista o certezza» e con una manualità compromessa («come / se di colpo mi fosse scivolata / la penna dalla mano / e scrivessi col gomito o col naso»). È una situazione che può essere assimilata a quella che Raboni stesso, interrogato sui rapporti tra neocapitalismo e letteratura e sulla crisi del presente, aveva cercato di definire rispondendo a un questionario della rivista «Nuovi argomenti» nel '64:

La situazione di uno scrittore come Beckett, per esempio, che può sembrare all'estremo confine con il silenzio e l'idiozia, è invece a mio parere poeticamente positiva (e «umanistica») proprio in quanto situazione, non di «quasi-silenzio», ma di «ancora-parola». ¹³⁸

Sulla soglia del libro l'io poetico, ansioso e titubante, enuncia la sua poetica della notizia e del «luogo non trasfigurato», affastellando anche tutte le sue difficoltà nel dire, nel vedere, nell'interpretare: siamo a un passo dal silenzio, certo, ma pur sempre, saldamente, nello spazio terso e umano dell'«ancora-parola». ¹³⁹

138 *10 domande su «Neocapitalismo e letteratura»*, «Nuovi argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, p. 95 (il testo del questionario si legge in PAS, pp. 303-312) .

139 Si tratta di una situazione molto simile a quella della recensione che Raboni dedicata a *Verifica dei poteri* di Fortini, pubblicata sullo stesso numero di «Rendiconti» in cui appare anche la *Scheda* di Giudici, che abbiamo citata. A questa altezza cronologica, per Raboni, Fortini è ancora una figura piuttosto lontana, anche se ammirata e stimolante. Nelle pagine lucide e implacabili di *Verifica dei poteri*, il poeta milanese ha bisogno di cercare una scappatoia, una via d'uscita. Scrive Raboni: «ma come: fra la noia del “cosismo” e il puro gioco, fra inerte agrimensura e sberleffo, fra contemplazione succube e idiota del dinosauro capitalistico-industriale e arcadia, non esiste, anzi peggio, si dà addirittura per scontato che non esista altra strada, altro tracciato, altro sia pur ambiguo e malsicuro percorso di aggiramento e decifrazione? Lo so: Fortini rinforza subito la fragilità, quel tanto di arbitrario e veloce che lui stesso non può non aver avvertito nella formulata alternativa, con la considerazione per molti versi inoppugnabile [...] che “la maggiore caratteristica ideologica delle forze economicamente e politicamente oggi in Italia dominanti è l'assorbimento o la neutralizzazione di qualsiasi contestazione o negazione che si presenti come tendenzialmente universale” [...]. D'accordo: questo è vero, è quasi implacabilmente vero; ma si sottolinei con vigore, con disperato vigore quel *quasi*» (Giovanni Raboni, *Scheda* su Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, «Rendiconti», VI, 13, luglio 1966, p. 57; ora in PAS, p. 334).

Conclusioni

I. In viaggio verso la realtà

Questa tesi si conclude con la speranza di aver offerto un ritratto di Giovanni Raboni almeno in parte inedito e nuovo. Il Raboni di queste pagine non è il «re censore»¹ che, dalle colonne dei quotidiani, domina con lo sguardo la storia e la contemporaneità letteraria italiana ed europea. Non è ancora il grande poeta dedito a far rivivere, con straordinaria naturalezza, la metrica antica del sonetto italiano. Al di qua del 1966, data che segna il suo ingresso ufficiale tra i poeti che contano, Raboni è un autore agli esordi, precoce e ipercritico, che, immerso nei gorghi problematici degli anni '50 e '60, si affanna alla ricerca di una giustificazione al proprio fare poesia. Negli articoli e nei saggi esaminati in questa tesi – in cui già si intravedono l'eleganza, la chiarezza e l'equilibrio che lo accompagneranno in una lunghissima carriera di pubblicista – Raboni appare un critico appassionato che, talvolta, cede ancora a un personale coinvolgimento nel proprio discorso. La trasformazione che vede compiersi, del resto, è davvero decisiva per la sua (e certamente non solo la sua) vicenda di poeta. È in atto quello che, diversi anni dopo, egli chiamerà il «viaggio» della poesia italiana «verso la realtà»: ² la scrittura in versi comincia a incontrarsi con qualcosa che, spesso in modo un po' vago, viene chiamato dai poeti «prosa» o «altro» dalla poesia; entrano nel discorso poetico oggetti e situazioni nuove; il linguaggio letterario si avvicina di colpo alla lingua della comunicazione quotidiana; strumenti e contenuti richiedono nuove tarature e sperimentazioni.

A metà degli anni '50 lo slancio e le possibilità espressive offerte dallo stile ermetico appaiono ormai chiaramente esaurite, e ai giovani poeti-critici o «critici-poeti», ³ tra i quali Raboni si colloca, non resta che confrontarsi con un secondo «spettro»: ⁴ quello del realismo. Nei suoi scritti Raboni affronta di petto la questione, senza timore di comprometersi con una etichetta difficile e rischiosa quasi quanto quella di poesia

1 OP, p. CXIX.

2 POE, p. 83.

3 Giovanni Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, «Aut Aut», 55, gennaio 1960, p. 24.

4 Giovanni Raboni, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», II, 3, 1963, p. 67.

ermetica. Nel '63, sulle pagine di «Questo e altro», conclude un dialogo con Lamberto Pignotti con toni quasi di sfida:

se è una provocazione che si deve lanciare, se è una specie di scandalo di cui sentiamo il bisogno, perché non rischiarne uno davvero grosso, davvero infamante, mettendoci a spiegare in che senso, secondo quale nuova accezione e con quali cautele ecc., sarebbe ormai il momento di ricominciare a parlare di realismo per la poesia?⁵

Raboni abbraccia precocemente quella che, nel titolo del capitolo I, abbiamo chiamato *L'urgenza della realtà*, e passa con rapidità dalle prime prove liriche, vicine all'ermetismo, a nuove soluzioni compositive: prima nei testi evangelici di *Gesta Romanorum*, poi nella *Passione secondo San Luca* del '55. Quello di Raboni è soprattutto un realismo linguistico e stilistico: il «viaggio verso la realtà» si traduce per lui in un'operazione sul linguaggio della poesia, prima ancora che sui contenuti. Il giovane critico, che ammira e sostiene anche nella poesia d'altri le aperture al quotidiano e agli oggetti, deve tuttavia prendere atto di come il proprio stile poetico sia ancora impreparato a trasporre direttamente sulla pagina le vicende dell'io e del proprio tempo. Il «pudore autobiografico», scrive Guido Mazzoni, è «un segno dei tempi, un modo di vivere quella crisi della lirica che, negli stessi anni, spinge molti poeti alla scoperta del poemetto narrativo o saggistico, al montaggio impersonale di frammenti plurilinguistici, alla poesia di impianto teatrale o alla regressione verso una pronuncia lirica preconsua o inconscia». ⁶ Pur riconoscendo che la strada del realismo è l'unica percorribile, Raboni ne avverte con acutezza i limiti e le difficoltà. Trasferito sul piano della scrittura in versi, il problema della realtà si rivela infatti un groviglio estremamente complesso. Commentando i propri testi con due maestri di un'altra generazione quali Betocchi e Parronchi, egli si sentirà in dovere di confessare una propria tendenza, quasi un bisogno istintivo, di deformare il reale.

I brutali, sgraziati esperimenti di apertura alla realtà e alla storia compiuti nell'immediato dopoguerra, sull'onda della polemica antilirica, suggeriscono a Raboni prudenza e cautela. ⁷ Se sul piano della lingua la ricerca di contatto con la «prosa» e il parlato è immediata e irreversibile, si avverte tuttavia nel primo Raboni una tenace

5 *Ibidem*.

6 Guido Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «allegoria», n.s., XVIII, 49, 2005. p. 121.

7 Fernando Bandini, nel suo bellissimo ricordo, già più volte richiamato, ha rievocato gli esperimenti compiuti sulla rivista torinese «Momenti» di cui sia lui sia Raboni erano stati giovanissimi lettori. «Sfuggiva, a quel gruppo animoso – racconta Bandini –, che all'affabulazione di nuovi sensi occorreva un nuovo linguaggio; così sulla rivista si pubblicavano poesie che svolgevano il tema di uno sciopero operaio con cascami di linguaggio montaliano, vero orripilante ircocervo» (*Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi, Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, p. 13).

riluttanza ad abbandonare i filtri ironici e distanzianti, la costante necessità di adottare schermi e correlativi oggettivi per poter pronunciare la realtà. Negli anni '50 e '60, le vicende, personali e collettive, diventano per gli scrittori in versi un oggetto quanto mai sfuggente e scivoloso: a un poeta e intellettuale come Pasolini la *storia* sembra essersi interrotta con il fallimento della lotta resistenziale; a Vittorio Sereni continua ad apparire opaca e lontana, fitta di appuntamenti mancati. Anche Raboni patisce tutta la difficoltà di trasporre sulla pagina la cronaca del primo tempo, profondamente segnato da conflitti ideologici e dominato dalla forza oscura e ambigua del «male-capitale».⁸ Nelle *Case della Vetra* le guerre d'Algeria vengono evocate sotto forma di anacronismi raccontando un processo in un imprecisato tribunale coloniale (*L'errore coloniale*, CV); le voci che restituiscono la nuova realtà dell'industria sono quelle di personaggi ottusi e complici; i grandi eventi e i minuti fatti di cronaca appaiono in dettagli, per barlumi, secondo un'ottica di sbieco che si precisa come una delle caratteristiche fondamentali della scrittura di Raboni.⁹ Nell'anno della contestazione e dell'impegno, il '68, il poeta milanese ammetterà di saper parlare solo di ciò che accade nei suoi «immediati dintorni», di non essere ancora in grado di «organizzare» una poesia «per dire fino in fondo quello che pens[a] di Johnson».¹⁰ Il rapporto con le vicende umane deve essere recuperato attraverso altre vie, più oblique e sottili.

Se il sentiero del linguaggio ermetico appare ormai completamente sbarrato, anche il viaggio verso la realtà si rivela dunque tutt'altro che agevole, soprattutto per chi, come Raboni, finisce per scoprire dentro di sé un intimo moto di rifiuto di fronte alle esperienze più estreme di oggettività e eclissi del soggetto. La lettura dei *Cantos* di Ezra Pound offre, in questo senso, un esempio emblematico. È quasi con una punta di rimpianto che il giovane poeta, entusiasta degli autori anglosassoni, deve ammettere che l'esempio radicale di Pound, che era stato tanto prezioso e liberatorio, all'atto pratico appare pericolosamente vicino a derive nichilistiche:

la trascrizione integrale della realtà attuata da Pound offre la più appropriata, anche se estrema e rischiosa, delle soluzioni espressive alla richiesta di un linguaggio capace di aderire, *senza distruggerla nella pronuncia*, a una tematica fittamente concreta, di coinvolgere nella rappresentazione una serie di dati ai quali non si vuol rinunciare e ai quali non ci si accontenta di alludere. Ma è chiaro che la pratica poundiana, per la sua stessa esasperata

8 È la rima più nota ed eloquente della raccolta del 1966, dove appare nella poesia *Una volta*.

9 Sul tema del rapporto di Raboni con la storia, mi sia consentito rinviare al mio intervento *Raboni, la storia per barlumi*, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno *Questo e altro. Giovanni Raboni 2004-2014*, svoltosi all'Università di Verona l'11 e 12 dicembre 2014.

10 Giovanni Raboni, *Ho bisogno di storie*, «La Fiera letteraria», XLIII, 7, 15 febbraio 1968, p. 12.

coerenza, per la sua integrità e inoltre per il suo fondo sostanzialmente negativo, conduce, se applicata acriticamente e sino alle sue estreme conseguenze, a una nozione finale di disperazione e confusione...¹¹

Credo che il grande valore di «critico-poeta» di Raboni si misuri per la prima volta proprio in questa occasione: nel modo in cui egli riesce a meditare e illuminare questa delusione, patita da poeta, nella propria scrittura critica. Nasce così un saggio su cui ci siamo soffermati a lungo, *Appunti per la lettura dei Cantos*, che non a caso, parlandone con Betocchi, Raboni definisce «autobiografico». Questo è anche il punto in cui i sentieri cominciano a biforcarsi e si manifesta l'abitudine critica che Andrea Afribo ha definito la «ragionevole [...] filosofia della “terza via”»: la tendenza di Raboni a «contesta[re] e [...] incunea[rsi] tra vari opposti estremismi (o, per lui, eccessi o schematismi o volontarismi)», senza tuttavia mai contraddire la natura estremamente «passionale e dramatic[a]» della sua scrittura critica.¹² Nei capitoli I e II, abbiamo analizzato, in modo puntuale, i primi scritti critici di Raboni e i suggestivi passi epistolari in cui – in modo, certo, informale ma sempre lucido e sorvegliato – egli si interroga sulla propria poesia. Lo scopo era quello di mettere in luce come il suo pensiero critico sia attraversato da una dialettica costante e ostinata: da una parte l'inevitabile presa di distanza dai procedimenti di «riduzione», ovvero di depurazione e trasfigurazione del reale, propri della linea novecentista; dall'altra l'impossibilità di abbracciare l'esempio di «trascrizione integrale»¹³ della realtà offerto da Pound (o in musica da Brahms) senza tentare di cercarvi un «punto di fuga»,¹⁴ una via d'uscita.

Abbiamo visto come, nel caso di Pound, Raboni si affidi con fiducia al «correttivo» offerto dall'esperienza di Eliot, e non ceda alcun terreno all'interpretazione nichilista del poeta dei *Cantos* portata avanti dalle neoavanguardie. A lungo, egli continuerà a rimarcare l'urgenza di cogliere il «versante 'giusto' della lezione poundiana», quello che produce un «allargamento della pronunciabilità del reale» e non uno «sprofondamento e livellamento magmatico dei dati» (così in un articolo del '69).¹⁵ Pound rappresenta per Raboni il poeta del poema impossibile, colui che ha tentato di dire tutto cadendo nel buio e resta animato da una profonda nostalgia per l'oltre, per un

11 PAS, pp. 218-219.

12 Andrea Afribo, *Un aspetto*, in «l'immaginazione», XXXI, 289, settembre-ottobre 2015, p. 14.

13 Raboni, *Quattro tesi*, cit., p. 39.

14 FB, lettera di Raboni del 20 dicembre 1958.

15 Giovanni Raboni, *Tre poeti non allineati*, «Paragone», XX, 228, febbraio 1969, p. 133.

significato ulteriore bramato e mai attinto. Nell'ottobre del 1985, celebrando sulle pagine del «Messaggero» il centenario della nascita dell'autore dei *Cantos*, Raboni offre un piccolo bilancio dell'intero Novecento poetico: compie, si potrebbe dire, una sua lettura della poesia contemporanea sotto il segno di Pound.¹⁶ La storia della poesia europea del Novecento, spiega in queste pagine, appare attraversata da «due grandi progetti ugualmente radicali e in qualche modo opposti e simmetrici». Il primo è quello di «una poesia squisitamente, ma anche drammaticamente selettiva che estrapola dalla realtà rari, privilegiati nuclei simbolici e tende a costituirsi come contraltare o, addirittura, come principio di superamento, incapsulamento, distruzione della realtà stessa»: è la poetica che nei suoi primi scritti egli identificava come «riduzione», la linea lirica e orfica presente nella tradizione europea. Il secondo progetto coincide con l'esatto opposto:

è quello di una poesia che, al contrario, cerca di instaurare con la realtà rapporti di integrazione, fecondazione e «corruzione» reciproche, di includere in sé, nelle proprie strutture formali, quanta più realtà è possibile.

Se per quanto riguarda la prima poetica «non è facile indicare un solo poeta come rappresentante ideale», è invece estremamente semplice «scegliere l'autore che possa riassumere» l'idea di una poesia «costituzionalmente e, al limite, infinitamente inclusiva».

Il nome da fare è, naturalmente, quello di Pound e in particolare dei suoi *Cantos*:

solo nei *Cantos*, o soprattutto in essi, appare in tutta la sua pienezza, e con tutta l'energia e la vitalità delle sue implicazioni, l'idea [...] di far entrare (entrare quasi materialmente) nello spazio del linguaggio e dell'immaginazione poetici tutta la storia e tutto il sapere (e, con essi, tutte le tragedie e le speranze) di un'epoca.

Il poema di Pound, conclude Raboni, rappresenta il «più ricco (e non ancora del tutto sfruttato) giacimento di possibilità poetiche del nostro secolo». È l'ennesimo riconoscimento – se mai ce ne fosse bisogno – della centralità della lezione della poesia anglosassone per la propria storia poetica. Oggetto di lunghi dibattiti epistolari con Betocchi, il debito verso Pound è, a conti fatti, decisivo soprattutto, per il formarsi di una immagine, una possibilità, un'idea di poesia: quella che si può riassumere con la definizione di «poesia inclusiva», di cui il poeta dei *Cantos* offre un'incarnazione estrema, un esempio limite e, proprio per questo, prezioso.

16 Giovanni Raboni, *Nella fucina del Gran Fabbro*, «Il Messaggero», 30 ottobre 1985. L'articolo è riprodotto nell'*Appendice* alla tesi.

II. La poesia nella critica

I primi saggi di Raboni sulla poesia italiana del dopoguerra risultano particolarmente avvincenti, poiché sono percorsi come da un'ansia di scoperta, da un'urgenza di ritrovarsi e rispecchiarsi in altri: dallo sforzo che, nel titolo del capitolo II, si è cercato di riassumere con l'espressione *Costruirsi una storia*. Le raccolte *Poesia degli anni sessanta* e *La poesia che si fa* attenuano, credo, un aspetto importante della critica del primo Raboni: la tendenza della sua scrittura ad anticipare, a bruciare i tempi, perché saldamente proiettata verso il futuro, alla ricerca di possibilità nuove, nuovi spazi espressivi. È presente, insomma, nella critica una componente di «profezia» che Raboni valorizza sia nella propria scrittura sia in quella d'altri.¹⁷ L'urgenza di realtà che anima il giovane poeta lo spinge, per esempio, a festeggiare già nell'*Onore del vero* di Luzi, pubblicata nel 1957, l'apertura al mondo che si compirà definitivamente soltanto sei anni più tardi con *Nel magma*. La recensione, che Raboni firma per «Aut Aut» nel '63, esprime infatti calore ma non sorpresa:

La situazione della sua poesia che Mario Luzi ci consegna in un nuovo libro (*Nel magma*, 1963) non può sorprendere chi è stato attento, in questi anni, al suo lavoro e aveva già capito il senso della traiettoria che comincia con *Primizie del deserto* e si sviluppa nelle pagine di *Onore del vero*.¹⁸

Raboni non può che riprendere e confermare quanto, già nel 1961, aveva scritto a proposito della «coerenza» di Luzi alla propria storia, dell'«infiltrarsi delle relazioni oggettive» e del raggiungimento di una nuova «comunicazione»:

Non avrei molto da aggiungere, in fondo, a quel tentativo di descrizione, salvo sottolineare che nelle poesie del nuovo libro l'evoluzione accennata prosegue per arrivare a conseguenze ancora più evidenti e radicali.¹⁹

Anche a proposito di un libro di Betocchi, nel '68, Raboni si attribuisce un presentimento:

Un passo, un altro passo (1967, Mondadori) sembra perfino, adesso, il libro che *L'estate di San Martino* aveva soltanto preannunciato – fatto presentire e reso possibile; e di dover dire

17 Ringraziando Betocchi per la sua nota di accompagnamento alle poesie pubblicate su «Questo e altro» nella primavera del '63, Raboni gli scrive: «sono bellissime pagine e io credo di non essere fuorviato, nel dirlo, dall'impressione di esatta rispondenza e comprensione e addirittura “profezia” sul mio proprio conto, provata nel leggerle e anche nel rileggerle, come ho fatto, più e più volte... » (FB, lettera di Raboni dell'11 giugno 1963).

18 Giovanni Raboni, *Interni di Luzi*, in *Notizie di poesia*, «Aut Aut», 83, settembre 1964, p. 85.

19 Ivi, p. 86. Raboni fa riferimento al paragrafo dedicato a Luzi del saggio *Esempi non finiti della storia di una generazione* («Aut Aut», 61, gennaio-marzo 1961).

adesso, e solo adesso con ragione, quello che già allora ci era parso giusto e inevitabile dire.²⁰

Si dà anche il caso opposto: recensendo la poesia di Giudici all'altezza della *Vita in versi*, nel '65, Raboni azzarda delle previsioni che, dirà anni dopo, «si sono realizzate sì, ma solo in parte o meglio in modo diverso e largamente imprevedibile». ²¹ La tendenza di fondo, tuttavia, è sempre quella di una critica proiettata al futuro, tesa a cogliere le strade che si aprono, le possibilità, il proseguire della storia. Anche valutando libri ed esperienze, Raboni sostiene spesso i percorsi aperti: la sua simpatia va, più che agli autori arrivati e risolti, ai «poeti in progress» capaci di offrire non tanto soluzioni quanto vere e proprie «ipotesi di lavoro». ²²

Nei capitoli III e IV della tesi hanno cominciato ad affacciarsi con insistenza alcuni nomi decisivi per la storia della poesia di Raboni. Il primo, fondamentale, è quello di Sereni. Anche in questo caso Raboni anticipa, intuisce, precorre: non gli sfugge che le poesie che, nel corso del 1960, Sereni sta pubblicando in sedi sparse rompendo i lunghi anni di silenzio seguiti al *Diario d'Algeria*, stanno aprendo una fase nuova. Davvero straordinario per la poesia e, al tempo stesso, per la critica di Raboni, è poi l'incontro, all'inizio degli anni '60, con Bartolo Cattafi. Su Cattafi il Raboni critico scrive alcune delle sue pagine più belle: è un poeta che riesce a vedere sempre alla giusta distanza, profondamente vicino ma sufficientemente diverso. Molti dei testi poetici cui Raboni lavora dal '62 in poi sembrano risentire della lettura ravvicinata del manoscritto dell'*Ossò, l'anima*, che, per conto di Mondadori, egli segue nel suo *iter* editoriale. Non è facile – ma forse nemmeno troppo importante – delimitare con esattezza i debiti delle *Cose della Vetra* verso l'*Ossò*, tanto sono sotterranee e profonde le consonanze tra i due poeti. Ad attrarre Raboni è, certo, la capacità della scrittura di Cattafi di conciliare la presenza, viva e concreta, degli oggetti e un altissimo, talvolta raggelante, tasso di astrazione: «osso» e «anima» appunto. Non è un caso che scrivendo di Cattafi Raboni si lasci sfuggire alcune delle sue più belle definizioni di poesia. «Catturare e mostrare le ombre come cose salde, e viceversa – scrive nell'introduzione all'edizione delle *Poesie* del 1990, ricordando forse le sue riflessioni giovanili sulla realtà e l'astrazione, ispirate ai versi danteschi –,

20 Giovanni Raboni, *Per Betocchi*, «Paragone», XIX, 216, febbraio 1968, p. 147. Già in una lettera del 6 febbraio 1960, a proposito del *Vetturale di Cosenza*, Raboni aveva scritto al poeta fiorentino: «pur non conoscendo ancora il Suo ultimo libro, ne presentivo l'esistenza» (FB).

21 Giovanni Raboni, *Autobiologia, o la carriera di un «libertino»*, «Paragone», XX, 232, giugno 1969. Cito da PAS, p. 379.

22 Giovanni Raboni, *A ragione veduta*, «Paragone», XX, 234, agosto 1969, p. 163.

appartiene specificamente a questa poesia almeno nella misura in cui inerisce genericamente ad ogni possibile definizione o ipotesi di poesia». ²³

L'idea di poesia che emerge dalle pagine di Raboni dovrebbe ormai risultare chiara: «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». Quella appena citata è la definizione, molto nota, che apre *Poesia degli anni sessanta* e prende le distanze, in un colpo solo, non soltanto dalla cosiddetta poesia pura, ma anche dalle avanguardie («senza mimare la realtà») e dalla linea di Pasolini e Fortini («senza sottomettersi all'ideologia»). L'estrema chiarezza, la perentorietà del discorso critico di Raboni è anche il risultato di un'abile strategia retorica. Senza mai aver bisogno di manifesti o dichiarazioni programmatiche, Raboni costruisce una solida immagine – la *sua* immagine – di poesia grazie a una costellazione estremamente compatta di metafore, formule e aggettivi, che facilmente si imprimono nella memoria del lettore e non di rado si rispecchiano anche nella sua scrittura in versi. La memorabilità di alcune delle soluzioni critiche di Raboni deriva, credo, proprio dalla sua salda fedeltà alla duplice figura di critico e di poeta. Percorrendo con attenzione i suoi saggi e articoli, non è difficile notare come, nella scrittura critica di Raboni, la poesia sia descritta e connotata attraverso alcuni campi semantici ricorrenti. Il più antico è, probabilmente, quello che si potrebbe riassumere sotto i termini di *concretezza* e *precisione*: esso rappresenta l'immediata conseguenza della volontà di marcare, in modo chiaro e irreversibile, la propria distanza dal modello della lirica pura. Si è notato come, nei primi articoli di Raboni, si susseguano termini quasi sgraziati come «trascrizione», «verifica», «rendiconto», «esattezza», «verificabilità». ²⁴ La tenace richiesta di materialità e «consistenza» rivolta alla poesia genera, poi, una seconda costellazione di immagini, forse la più evidente e memorabile: quella dell'*impurità*, dell'opacità, del buio e dei «torbidi gorghi» ²⁵ che prendono il posto della ricerca di limpidezza, luce e trasparenza propria della poesia che filtra, riduce, seleziona e trasfigura.

23 Introduzione a Bartolo Cattafi, *Poesie 1943-1979*, a cura di Vincenzo Leotta e Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1990. Cito da POE, p. 282.

24 Si vedano in particolare gli articoli dedicati a Luzi (*Sull'ultimo Luzi*, «Aut Aut», 49, gennaio 1959, *passim*), a Pound (*Appunti per una lettura dei Cantos*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, *passim*), a Sereni (*Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*, in *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, *passim*; *Il livello industriale*, «Aut Aut», 67, gennaio 1962, *passim*).

25 Giovanni Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*, «Letteratura», 39-40, VII, maggio-agosto 1959, p. 53.

La poesia è, per Raboni, un oggetto completamente, prosaicamente terrestre: è fatta di grumi, residui, scorie, di «materiale basso, informe e periferico».²⁶ L'articolo più immaginifico, a questo proposito, è senz'altro quello su Clemente Rebora. Le pagine degli *Spigoli della realtà* offrono (lo si è visto nel capitolo IV) un vero e proprio catalogo di immagini: si parla della poesia di Rebora come di un «oggetto inaspettatamente spigoloso», di «qualcosa di irto e duro», «fatt[o] di un materiale più povero e più pesante; come non ben sortit[o], non ben lievitat[o]», fitto di «spigoli vivi», «parti opache», «profonde spaccature».²⁷ Al contrario l'opera poetica di Lorenzo Calogero, che poco tempo dopo Raboni recensisce piuttosto negativamente, è «un discorso scritto sull'acqua», in cui «non c'è nemmeno una pietra, un grumo da tastare con la mano» e «tutto è spappolato, tutto è omogeneo, lieve, fruscicante».²⁸ Si tratta di immagini già maturate nella poesia di Raboni, che sembrano quasi prestate dalla poesia alla critica. Si ricordi l'*incipit* dell'antica *Requiem per compleanno* (GR):

Lo sai com'è gennaio qui da noi: ricordi
che certe volte ogni cosa diventa
più stretta di un grumo di terra, d'una pietra,
più stretta d'una croce. [...]

Legato ai campi semantici dell'impurità e della materialità, c'è quello della *pesantezza*. Ancora nell'articolo su Rebora si parla di «parole pesanti, parole trattenute e bilanciate a terra dal piombo del loro significato quotidiano e storico», e si evoca la «pesantezza», assieme all'«opacità», come caratteristica tipica del parlare quotidiano.²⁹ Nella lettera a Carlo Betocchi del 20 settembre '61, elogiando *L'estate di San Martino*, Raboni la definiva «uno dei libri più veri, più pesanti di questi ultimi vent'anni».³⁰ Tre anni dopo, a proposito dell'*Ossò, l'anima* di Cattafi, egli riprenderà quasi esattamente la stessa frase, con la stessa enfasi grafica sull'aggettivo: quello del poeta siciliano, scrive Raboni, «è uno dei libri più belli, più “pesanti” di questi anni».³¹ All'esatto contrario, la scrittura di

26 Giovanni Raboni, *A proposito di una prefazione e di un poeta*, «Aut Aub», 71, settembre 1962. Cito da PAS, pp. 272-273.

27 Giovanni Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», I, 1, 1962, *passim*. Afrìbo ha notato come l'articolo su Rebora insista su tutti i «lemmi chiave della poesia reboriana (e dell'idea raboniana di poesia) del genere di *materialità, oggettualità, fisicità, impurità*, che come è evidente sarebbe pure sostituibili l'uno con l'altro o complementari l'uno dell'altro», e nota come proprio «l'eccesso, il pathos della ripetizione, della addizione compulsiva, della coazione alla ridondanza» siano «la forza di questo articolo e di tutto o quasi il Raboni critico» (*Un aspetto*, cit., p. 14).

28 Giovanni Raboni, *Caccia in riserva*, I, 2, 1962, p. 83.

29 Raboni, *Gli spigoli della realtà*, in PAS, p. 257.

30 Il corsivo è di Raboni.

Noventa è un «frutto perfetto e leggero», di cui diffidare.³² La *pesantezza* della poesia nuova si oppone ai «feticci» e ai «fantasmi» della lirica precedente la guerra.³³

Nella poesia del dopoguerra, scrive Raboni con un'altra efficace metafora, «la storia e persino la cronaca entrano [...] come nuclei fitti e inquieti e per così dire non masticati, non digeriti».³⁴ Il quarto, importante, campo metaforico che connota la poesia è proprio quello dell'organicità e della *corporeità*. La poesia è vita, biologia, carne e ossa. Nella *Poesia che si fa* Raboni parla di una «dimensione fisica e [...] inconfondibile della poesia: il corpo, le membra, i nervi» da opporre a inutili fantasmi e feticci ormai superati;³⁵ nell'*Omaggio a Dylan Thomas* dello stesso anno richiama l'attenzione sul «corpo vivo, la presenza fisicamente autentica della poesia».³⁶ Agisce senza dubbio, ancora una volta, la suggestione della poesia dell'*Ossò, l'anima*: come ha sottolineato anche Cortellessa, «il titolo cattaiano acquista valore di apologo».³⁷ L'immagine della poesia come organismo vivente è coerente, del resto, anche con l'idea dinamica che Raboni ha della storia letteraria, con la sua fiducia che la letteratura abbia una naturale capacità di maturazione e crescita su sé stessa di fronte alle sollecitazioni del reale. Il Raboni critico non spezza mai il filo della tradizione: evocando la svolta del '45 e la polemica contro l'ermetismo, non descrive mai una rottura, una soluzione di continuità, ma preferisce parlare di una «modificazione» dall'interno, progressiva e quasi naturale, come l'evoluzione di un organismo vivente.³⁸ Resta da menzionare, infine, l'area semantica dell'*esplorazione* e dell'*indagine*. Prima in Gadda, poi – ancora una volta – in Cattafi, Raboni trova l'esempio di una scrittura che si muove nello spazio e si traduce nell'invio di notizie, «ragguagli», referti, resoconti di altrettante spedizioni. Sia in Luzi sia in Betocchi, Raboni aveva rilevato, del resto, come la conquista della realtà coincidesse con

31 Giovanni Raboni, *L'osso, l'anima*, in *Notizie di poesia*, «Aut Aut», 83, settembre 1964. Cito da POE, p. 286.

32 Giovanni Raboni, *Per la nuova edizione di Noventa*, «Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961. Cito da PAS, p. 236.

33 Per la metafora dei «fantasmi», si vedano soprattutto i saggi *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, cit., e *Poesia americana, falsa avanguardia* («Nuova presenza», IV, 4, inverno 1961), ma anche *A proposito di una prefazione e di un poeta* («Aut Aut», 71, settembre 1962).

34 Giovanni Raboni, *Un nuovo fronte: la poesia*, «L'Approdo letterario», n.s., VIII, 19, luglio-settembre 1962. Cito da PAS, p. 266.

35 Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, «L'Approdo letterario», n.s., IX, 22, aprile-giugno 1963, p. 68. Il passo citato è tagliato in PAS.

36 Giovanni Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, «Poesia e critica», II, 5, dicembre 1963, p. 22.

37 Andrea Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, postfazione a POE, p. 396.

38 POE, p. 192.

il «dento prevalere di strutture orizzontali».³⁹ Per Gadda – come si è visto nel capitolo III – Raboni formula una delle prime definizioni di inclusività: la prosa di Gadda è una «trappola verbale», una «sonda capillare», un «apparecchio igroscopico» che traduce su carta una «accanita esperienza conoscitiva», una «continua implacabile esplorazione di uno spazio storico-geografico».⁴⁰ L'idea di poesia come esplorazione torna anche nel saggio su Carlo Porta («di quei poeti che riescono a fornire le notizie più concrete, i più persuasivi ragguagli di luoghi di cui, proprio perché da essi non sperano di “tornar giammai”, hanno esplorato come nessun altro tutti gli angoli accessibili»)⁴¹ Persino per Zanzotto Raboni parla di «sonde, congegni, apparecchi lunari» impiegati per dare conto della realtà.

L'ultima, e decisiva, area semantica è quella della poesia come «strumento di libertà»⁴² e luogo di un «resistere della voce»;⁴³ ed ecco le metafore della «scintilla di un attrito», dei «bacilli di salvezza».⁴⁴ Frequentissimi sono anche gli aggettivi e gli avverbi che esprimono l'idea di *oltranza*: in Pagliarani Raboni rileva la ricerca costante di «un *altro* punto resistente, di un'*altra* riva»;⁴⁵ in Cesarano il tentativo di andare «più in là [...] al di là» della crisi di significazione che stringe il discorso e la parola.⁴⁶ Quasi senza eccezioni, le immagini di resistenza si associano alla ricorrenza dell'aggettivo *umano*. Scrivendo di Carlo Porta, Raboni parla di «una realtà irriducibilmente umana»;⁴⁷ nelle *Quattro tesi* definisce la poesia un «nucleo autonomo, valido in sé, di sopravvivenza della figura umana e di resistenza»;⁴⁸ nella recensione ai *Novissimi* spinge per il «ritrovamento di una figura e un ritmo umani dentro [...] la crisi»;⁴⁹ nelle *Questioni di poesia* manifesta l'urgenza

39 Raboni, *Betocchi o la maturazione dell'oggetto*, in *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., p. 84. Anche a proposito di Luzi, Raboni parla di «toni pacati, orizzontali» (*Sull'ultimo Luzi*, «Aut Aut», 49, gennaio 1959, p. 44). Se la lirica di stampo ermetico era stata soprattutto un'immersione nelle profondità metafisiche del tempo individuale, la «poesia nuova» ha il compito di guardarsi attorno, di rendere conto di quanto la circonda ed è, per reazione, una poesia più spaziale che temporale.

40 Giovanni Raboni, *Principio di una discussione su C. E. Gadda*, «Aut Aut», 60, novembre 1960, p. 376.

41 Giovanni Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia*, «Il Verri», IV, 6, dicembre 1960, p. 43.

42 *Quattro tesi sulla poesia italiana*, cit., p. 92.

43 Così a proposito di Zanzotto in *Tre libri di poesie*, 73, gennaio 1963. Cito da PAS, p. 276.

44 Giovanni Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «Aut Aut», 65, settembre 1961. Cito da PAS, p. 243.

45 Raboni, *Tre libri di poesie*, cit., ora in PAS, p. 279.

46 Giovanni Raboni, *Altre conseguenze*, «Aut Aut», 78, novembre 1963, in PAS, p. 288.

47 *Romanzo, oggettività e rinuncia*, cit., p. 43.

48 *Quattro tesi sulla poesia nel dopoguerra*, cit., p. 92.

49 *A proposito dei Novissimi*, cit., in PAS, p. 246.

di conservare alla poesia «una libertà non soltanto grammaticale, [...] uno spazio concreto attraverso il quale almeno una parola su cento, almeno una parola su mille arrivi, assurdamente non deviata, al suo bersaglio *umano*».⁵⁰ Il giovane poeta che, nelle sue prime lettere a Betocchi, confessava il proprio bisogno di individuare un «punto di fuga» in esperienze di vertiginosa *trascrizione* del reale come quella di Pound o, in musica, di Brahms, resterà sempre convinto che il negativo vada «rappresentato in modo da proporre una via di fuga».⁵¹ E, il più delle volte, questa possibilità coincide con lo spazio, compromesso e vacillante, dell'umano, di cui il poeta cerca insistentemente le tracce.

III. Critica e poesia: bilanci

L'intensa meditazione critica, che Raboni compie negli anni '50 e '60, sembra dare i suoi frutti molto a lungo, anche oltre l'esperienza delle *Case della Vetra*. L'urgenza dell'incontro «fra un poeta realista e la realtà»⁵² si ripropone, sotto nuove e diverse angolazioni, di libro in libro, fino a raggiungere forse il momento di maggiore pienezza negli straordinari sonetti di *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis*, che non a caso rielaborano molti temi delle prime raccolte, liberandoli finalmente dagli stratagemmi di dissimulazione dell'io e dai filtri ironici e distanzianti propri degli anni '60. Indagare rapporti tra la prima poesia di Raboni e i testi dell'estrema maturità è una delle strade interpretative che si aprono al termine del percorso compiuto in questa tesi. Molti spunti e possibili approfondimenti hanno dovuto essere sacrificati a esigenze di tempo e soprattutto di coerenza interna del lavoro. Per questo, vorrei affidare all'ultimo paragrafo delle *Conclusioni* anche una brevissima apertura su quello che, nella storia e nella poesia di Raboni, accade appena oltre il 1966, data su cui si chiudono le pagine della tesi. Nella seconda metà degli anni '60 molte cose cominciano a cambiare nella scrittura in versi e in prosa di Raboni. Innanzitutto, dopo essere stato a lungo un lettore e critico che si occupa soprattutto di poesia (pur con alcune significative eccezioni), tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, in parte anche per ragioni di necessità pratica, Raboni è costretto a spostare il suo baricentro di interesse e a confrontarsi con il

50 Giovanni Raboni-Giorgio Cesarano, *Intervento* su Giancarlo Majorino, in *Questioni di poesia*, cit., p. 122.

51 Andrea Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, in POE, p. 398.

52 Prendo in prestito un'espressione che Raboni usa per Betocchi, nella *Prefazione* a Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Garzanti, 1996. Cito da POE, p. 82.

problema del romanzo. Si tratta, in verità, di un interesse antico (stimolato già dalla discussione sulla narrativa che aveva trovato spazio sulle pagine di «Questo e altro»)⁵³ che ha finalmente l'occasione di concretizzarsi grazie ad alcune importanti esperienze: la rubrica dedicata alla narrativa straniera firmata, tra l'aprile 1969 e il dicembre 1971, sulla rivista «Il Bimestre»; i pareri di lettura compilati per Mondadori; la traduzione del romanzo *Blanche ou l'oubli* di Louis Aragon.

Negli anni giovanili Raboni aveva letto con passione Proust, Joyce, Beckett, e più volte aveva espresso il proposito (ne resta traccia nelle lettere a Betocchi) di dedicare uno studio al romanzo contemporaneo. A Joyce e Proust aveva consacrato, in realtà, due dei suoi primi articoli su «Aut Aub»: pezzi piuttosto stravaganti in cui i due scrittori venivano letti attraverso gli strumenti della fenomenologia e confrontati rispettivamente con Beethoven e Brahms. Quanto a Beckett, Raboni vagheggia più volte di scrivere un saggio sull'*Innomable*: non lo farà mai, ma lo scrittore resterà un punto di riferimento importante nei suoi scritti critici. L'intensa riflessione sul romanzo, intrapresa sul finire degli anni '60 per «Il Bimestre», trova naturalmente corrispondenze anche sul piano della scrittura in versi. Il romanzo rappresenta per Raboni un ennesimo strumento di cui verificare l'efficacia, tra la diffidenza per le sperimentazioni dell'*école du regard* e l'amara constatazione dell'esaurirsi di alcune possibilità espressive.⁵⁴ Particolarmente importante appare il lavoro di traduzione su *Bianca o l'oblio*.⁵⁵ Aragon, scrive Raboni sul «Bimestre», riesce con questo testo a offrire un vero «romanzo sperimentale», ma non nella direzione battuta dal *nouveau roman*:

sperimentale perché il suo destino specifico non è un «dopo» rispetto al destino dei personaggi, ma si determina insieme ad esso subendone crescite e rischi. Coinvolge, insomma, una discussione sul romanzo, una serie di ipotesi circa la crisi e la sopravvivenza del romanzo, nello stesso tempo e nella misura in cui accumula indizi o timori sul conto di alcune situazioni esistenziali.⁵⁶

53 Il numero 4 del luglio 1963 e il numero 6-7 del marzo 1964 ospitano due ampie sezioni di interventi intitolati *Di fronte al romanzo*. La prima accoglie scritti di Angelo Romanò, Giuliano Gramigna, Giancarlo Buzzi, Luigi Baldacci; la seconda di Raffaele La Capria, Emilio Tadini, Oreste Del Buono.

54 Si veda in particolare quanto Raboni osserva, già nel '66, in *Provocazioni su cinema e romanzo* («L'Approdo letterario», n.s., XII, 33, gennaio-marzo 1966): «il cinema italiano dimostra in questi anni [...] una vitalità, una salute, una ricchezza di motivi sostanziali e formali che non saprei dove andare a cercare nell'area del romanzo» (ivi, p. 101). Il romanzo non appare più in grado «di *tener presenti* le cose, di *stare alle cose*», deve imporsi una serie di stratagemmi e rinunce che finiscono «col togliergli senso e vigore». Il cinema, al contrario, «non cerca la realtà, la trova», è «ciò che il romanzo *vuol essere*, la verità di quella finzione: un'avanguardia funzionante e naturale» (ivi, p. 101).

55 Louis Aragon, *Bianca o l'oblio*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1969.

56 Giovanni Raboni, *Prima del nouveau roman*, «Il Bimestre», I, 2, maggio-giugno 1969, p. 36.

Grazie al corpo a corpo con Aragon, Raboni ripercorre la storia di una «avventura strutturale» in cui il protagonista affronta la narrazione «come una serie di ipotesi linguistiche – ipotesi da verificare, criticare, applicare nel vasto campo del possibile compreso fra la memoria e l'oblio». ⁵⁷ Sarebbe stato senz'altro meritevole di approfondimento – ma troppo lontano dal nostro tema principale – il rapporto che lega questa traduzione ai frammenti narrativi su cui Raboni lavora in questi anni. Nel maggio '68 (la traduzione da Aragon esce l'anno successivo), Raboni scrive a Betocchi che sta mettendo insieme «un diario in racconti» (FB); due anni dopo gli invia per «L'Approdo» quello che definisce «un frammento tripartito [...] derivante dall'esplosione di un lavoro in corso». ⁵⁸ Si tratta dei testi in prosa che saranno pubblicati di lì a poco in una *plaqueette edita* da Scheiwiller, *Economia della paura*. Nelle lettere conservate presso l'archivio dell'«Approdo letterario» resta testimonianza di vari progetti narrativi di Raboni. Ancora nel '77, il poeta milanese proporrà a Betocchi la pubblicazione di «un frammento narrativo (potrebbe essere addirittura l'inizio di un romanzo), piuttosto breve (saranno al massimo tre cartelle: è ancora da copiare a macchina), di un quattro o cinque anni fa». ⁵⁹ Anche negli articoli sul «Bimestre», Raboni attribuisce un'importanza, una «attualità» crescente al genere del racconto che, meglio del romanzo, si adatterebbe alla realtà contemporanea:

Una società, non solo densa, ma densa in modo *omogeneo*, è evidentemente il supporto ideale per la realizzazione di un oggetto narrativo esteso; mentre una società, dispersa in grumi consistenti e dunque descrivibili, ma tendenzialmente estranei l'un l'altro, favorirà soprattutto invenzioni specialistiche, contratte, forme d'esplosione brevi e violentemente luminose. ⁶⁰

Poesia, racconto o romanzo, tuttavia, poco importa. L'idea centrale, nel Raboni critico, è sempre quella di una resistenza del fatto letterario rispetto a ciò che lo minaccia:

Ogni volta che mi scopro a parlare di romanzi – dei romanzi che si leggono, che si fanno, o più facilmente di quelli che non si fanno – in termini di «problema del romanzo», se non addirittura (con accentuato ribrezzo) di «crisi del romanzo», il mio atteggiamento nei miei confronti varia, volta a volta, dall'irritazione al compatimento. Sì, è vero che non l'ho inventata io questa storia – ma subirne il ricatto (terminologico e per avventura sostanziale) è già abbastanza colpevole, forse gravemente colpevole. E quando mai (ancora ritorco contro me stesso) il romanzo, e d'altra parte la poesia, non sono stati in crisi – non sono sopravvissuti *malgré tout*, insinuandosi come lame di coltello fra le pietre *quasi* combacianti dell'oppressione ideologica e dell'indifferenza materiale? ⁶¹

57 *Ibidem*.

58 AP, lettera di Raboni dell'8 maggio 1970.

59 Nessuno dei questi frammenti narrativi risulta essere stato pubblicato sulla rivista.

60 Giovanni Raboni, *La sorridente America dei nostri terrori*, «Il Bimestre», II, 7, marzo-aprile 1970, p. 36.

61 Giovanni Raboni, *Per l'ultimo Greene: elogio della falsità*, «Il Bimestre», II, 9, luglio-ottobre 1970, p. 43.

Poeta, critico, scrittore in prosa, traduttore, redattore editoriale, recensore di cinema e di teatro, elzevirista: Raboni ha lasciato una ricchissima opera creativa e intellettuale, in parte ancora da esplorare. Anche allo scopo di valorizzarne appieno tutti gli aspetti, più volte la critica ha rimarcato la solida indipendenza di ognuno dei tavoli di Raboni. Pier Vincenzo Mengaldo, come abbiamo già ricordato, ha parlato di un «critico-critico», capace di attuare della poesia italiana del '900 una «revisione complessiva paragonabile a quella di Pasolini», ma anche di conservare una salutare indipendenza dalla poesia («il richiamo a sé come poeta – scrive Mengaldo – è più unico che raro, e piuttosto si scoglie continuamente in un *noi* generazionale»).⁶² Con buone ragioni, tuttavia, Rodolfo Zucco ha insistito nel ristabilire l'assoluta centralità dell'esperienza della poesia:

se da un lato è fuori discussione che a Raboni spetterebbe un posto di primissimo 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.⁶³

Raboni avverte molto presto, e con grande serietà, il desiderio di scrivere versi, e il bisogno di poesia attraversa, lasciando tracce profonde, tutti i suoi primi saggi critici. Questo non gli impedisce di diventare un critico (oltre che un poeta) che diffida della poesia, che la mette in questione, che la interroga nei suoi meccanismi senza alcuna reverenza o timore, ma che nonostante tutto finisce implacabilmente per ritrovarla: forse non nelle idee, ma negli esempi di quel «corpo vivo» e mobile, difficile da ridurre in etichette e categorie critiche, ma facilmente riconoscibile per chi possiede l'orecchio speciale del «lettore di poesia». Nel suo *Autoritratto* del 2003, citando Foscolo, Raboni si lasciava sfuggire:

bisognerebbe capire perché si prova piacere a leggere la poesia. Foscolo diceva che lettori di poesia si nasce; io a volte aggiungo, un po' per provocazione, che forse poeti si può diventare, lettori di poesia si nasce, cioè si nasce con il gusto della poesia, con il piacere e l'emozione della poesia così come si nasce con l'orecchio per la musica.⁶⁴

Giovanni Raboni è stato uno straordinario «lettore di poesia»: da qui il titolo della tesi che, pur inevitabilmente riduttivo, mi è parso possibile adottare nello stesso senso in cui

62 Pier Vincenzo Mengaldo, *Giovanni Raboni*, in Idem, *Profili di critici del Novecento*, cit., pp. 107-108.

63 Rodolfo Zucco, *Introduzione* a OP, p. XXIII.

64 *Autoritratto 2003*, in TP2014, vol. II, p. V.

Zucco ha scelto di racchiudere i diversi generi raccolti nel Meridiano (poesia, critica, traduzioni) sotto il titolo complessivo di *Opera poetica*:

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.⁶⁵

Raboni, «critico-lettore», esulta ogni volta che, nei libri di Sereni di Cattafi di Giudici di Betocchi, intravede il filo di una strada: la traccia della poesia. La poesia resta il baricentro sotterraneo di ogni sua attività. Già nel giugno '56 egli spiega a Betocchi che due cose gli sono necessarie per vivere: la sua poesia e la poesia degli altri. Entrambe sono l'oggetto di una lunga, appassionata ricerca, di cui ci auguriamo di essere riusciti a ripercorrere almeno il primo tratto, forse il più importante. Seguire il suo percorso critico e poetico significa ripercorre un lungo, tenace lavoro, attraversato da molti momenti di crisi ma anche da improvvise gioie. Della poesia Raboni, forte del suo «empirismo» lombardo,⁶⁶ ha un'idea chiara, semplice: la poesia deve poter «contare» per la vita, dev'essere in grado di dire qualcosa che «ci riguarda», è comunicazione nel senso più alto. La valutazione critica di Raboni è, molto spesso, suggellata dal gioioso riconoscimento di un «bersaglio umano» all'interno del discorso letterario, o al contrario dalla delusa constatazione di una sua assenza. In questa felicità del riconoscersi (ma anche nella delusione della distanza, come accade talvolta, in questi anni, con Pasolini o con Fortini) si avverte spesso nella scrittura del critico la presenza «in carne e ossa» del poeta.⁶⁷ La poesia di Raboni, lo si è detto nell'*Introduzione*, non corteggia mai il silenzio o il nulla. Pone sotto accusa il linguaggio, lo deforma, lo ironizza, ma non dubita mai della capacità della lingua e delle sue convenzioni (dalla parola logora e dalla frase fatta degli anni '60 alla gabbia metrica dell'ultima fase del suo lavoro) di contenere non certo la verità, ma tante minime verità umane meritevoli di essere interrogate e ascoltate. La fenomenologia aiuta Raboni a uscire indenne dalla trappola che sembrerebbe bloccare la poesia al bivio tra due linee esemplari, quella della *riduzione* e trasfigurazione del reale e quella, opposta, della mera *trascrizione* del caos. Egli segue le tracce di una poetica dell'*intenzione*, capace di conservare, nel corpo della poesia, qualche traccia della storia,

65 Zucco, *Introduzione* a OP, p. XXIII.

66 Cortellessa, *La poesia in carne e ossa*, cit., p. 387.

67 Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008, p. 20: «è come se attraverso il critico, o meglio attraverso gli oggetti posti sotto la lente del critico, il poeta riuscisse a far sentire la propria voce, in una sorta di lucida preveggenza».

del percorso, della vicenda di corruzione e deformazione che ogni parola attraversa nella storia della comunicazione umana. La poesia delle *Case della Vetra* diventa, così, un colloquio di voci, registrato da un io che impallidisce, si sforza di aderire alla voce anonima dell'altro, ma che in definitiva non scompare mai del tutto. Forse è ancora la fenomenologia, seppure in modo sotterraneo, ad aiutare Raboni a risolvere anche la profonda crisi della soggettività poetica che caratterizza gli anni '50 e '60, proponendo un'idea di soggetto in relazione, costantemente teso a compiere la propria identità proiettandosi verso l'altro. L'insistenza sulla nozione di *umano* e di *umanità* che rappresenta il vero e proprio *fil rouge* di tutta la prima fase del percorso critico e poetico di Raboni prende, a tutti gli effetti, il posto lasciato libero da un soggetto lirico che, almeno per il momento, non è più praticabile. Poeta dalla solida formazione giuridica, Raboni avverte acutamente la necessità di confrontarsi con l'arduo problema della *verità*. Ben presto riconosce la difficoltà di afferrare una verità assoluta o anche solo una verità personale, ma insiste nell'attribuire alla poesia la capacità di restituire almeno le basse e quasi comiche *verità umane*. Nelle storie dei poveri diavoli di Milano, nelle parole impure e nei luoghi comuni del linguaggio, in quelli che, scrivendo a Betocchi nel '56, aveva chiamato i «grumi di realtà», egli riconosce le tracce della storia di minacce e violenza dell'uomo di ogni tempo. Nella nozione di *umano* e di appartenenza a questa storia universale trovano le loro radici la poesia di Raboni e la straordinaria vocazione civile che molti le hanno riconosciuto.

Appendice

Ho raccolto nella presente *Appendice* un'antologia di scritti inediti o di difficile reperibilità. Il più antico, intitolato *Del poema*, è conservato tra le carte del Fondo Betocchi. Gli interventi apparsi su «La Fiera letteraria», «Poesia e critica», «L'Avvenire» e «Il Messaggero» non risultano segnalati da alcuna delle bibliografie degli scritti di Raboni. Accanto a questi articoli pressoché sconosciuti, ho trascritto altri saggi di particolare interesse. Lo scritto dedicato a Carlo Porta, dopo la prima pubblicazione sul «Verri» nel 1960, non è mai stato ristampato. Gli *Appunti per una lettura dei Cantos*, le *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra* e gli *Esempi non finiti della storia d'una generazione* sono stati ripresi solo in parte in PAS e POE. Dei primi due ho recuperato le ampie e passionante versioni originarie; nel caso degli *Esempi non finiti* ho invece riprodotto le parti tagliate in PAS: la *Premessa* e il terzo paragrafo. A questa antologia di scritti del giovane Raboni, non mi è parso stonato aggiungere il profilo che accompagna le poesie pubblicate nel '58 su «Letteratura», curato e firmato dal suo primo affezionato lettore, Carlo Betocchi.

Giovanni Raboni, *Del poema*, inedito, 1954 (FB).

Dicono che gli atti degli uomini siano tutti o volontari o involontari. Una terza specie non si dà. Eppure c'è l'atto poetico (voglio dire l'atto della creazione poetica) del quale è difficile dire se appartenga all'una o all'altra categoria. Fino a che punto la poesia dipende dal poeta, gli appartiene davvero? la domanda di Hugo è rimasta famosa. La verità del surrealismo è proprio nel buttarsi da una di queste due parti: ma ancora una volta ci sembra un compromesso: una volontà di fare della poesia involontaria (e io preferirei dire, con Eluard, ininterrotta). Ma intanto da questo dubbio – che secondo me non è un dubbio ma un incrocio, uno di quei punti dove il possibile si sdoppia – può essere nata l'idea o meglio l'ipotesi di una poesia oggettiva, di una poesia che viva al di fuori delle intenzioni; se vogliamo usare il termine più grossolano e spiccato, diciamo pure: di una poesia realistica. Realistica nel senso che non si fonda sulla scelta, sull'eliminazione, insomma sui soliti modi di dominio e controllo della materia, ma, al contrario, sulla solitudine della materia e, fino a un certo segno, sull'assenza del poeta, il quale interviene solo per pronunciare la materia, per darle una voce. Pensiamoci bene: questa idea della poesia è poi l'idea del poema. (E quel che preme è proprio definire – sconsigliati in questo da Croce – il *genere* del poema: e definirlo come l'antitesi, come il rovescio del genere lirico, anche se gli esempi potranno darci torto). Chi vede la coscienza del poeta dietro la bellissima cronaca della *Chanson de Roland*? Un poema è questo: realtà verificata e miracolosamente pronunciata; immagine riflessa in uno specchio che illumina senza confondere la destra con la sinistra. Mentre una lirica è lo specchio più bugiardo del mondo, non rifletterà mai veri alberi, campi e volti di eroi ma soltanto paesaggi di fantasmi, il cuore del poeta preso nell'eterno dibattito sulla realtà e l'apparenza, sulla fama e la morte. E volontà poetica è appunto la volontà di sciogliere o annullare questo dibattito, di purificarlo dall'angoscia e dalla paura. Soltanto in questo senso tornerei a parlare di poesia volontaria e poesia involontaria e vorrei contrapporre poesia lirica a poema. S'intende che una lirica può avere veste di poema, e viceversa: ma nessuno vorrà farsi ingannare da simili ironie.

Resterebbe da vedere se soltanto l'animo, l'interna disposizione dei poeti giustifichi il loro sboccare in una o nell'altra di queste due finzioni, o se invece esso sia determinato da qualche legge più estrinseca. Certo la natura stessa del poema, la sua attitudine a contenere, a portare, fa pensare che ci si rivolga ad esso quando una realtà integrale (sensibile o intellettuale che sia) prevale momentaneamente sulla problematica, sul dubbio, sulla continua riproposizione dei quesiti. Un poema è dunque probabilmente l'opera di una fede: fede in un mito o in una verità metafisica, nel ritorno degli Argonauti o in un certo destino degli atomi o dell'anima. Esaltato da questa fede il poeta si tende come un arco, avvicina allo zero la propria personalità per rendere il più possibile oggettiva e persuadente la rappresentazione ch'egli offre del creduto reale.

Ma può essere, questa fede, tanto individuale che collettiva: può toccare un solo individuo (il poeta) oppure l'intera collettività alla quale il poeta appartiene. Basterebbe questa osservazione a rendere insignificante qualsiasi prospettiva storica. Tuttavia è lecito tener conto anche delle possibilità più astratte, come si fa studiando l'accelerazione dei gravi o il moto d'un corpo sopra un piano.

Giovanni Raboni, *Poeta difficile*, «La Fiera Letteraria», XI, 25, 17 giugno 1956.

Per quelli della mia generazione, che hanno cominciato a interessarsi di poesia negli anni del dopoguerra, la figura di Betocchi è stata una delle più difficili da interpretare: oltre tutto mancavano notizie mondane sulla sua persona, i suoi libri si trovavano a stento, il saggio di Macrì che potevamo leggere (*Betocchi o della grazia sensibile*) era bello ma non proprio lampante, non del tutto decifrabile.

Questa immagine di un Betocchi segreto, lontano dalla cronaca precipitosa di quegli anni, indifferente alla moda delle conversioni e dei processi di chiarificazione (e poi in fondo Betocchi era già, era sempre stato leggibile), questa immagine anche se dettata in gran parte dal caso, dal fatto che io vivevo a Milano in un certo ambiente piuttosto che altrove o in un altro ambiente, anche in seguito non l'ho mai superata del tutto: non sono mai riuscito a sovrapporgliene un'altra che mi sembrasse più vera. Anche ora che l'ho conosciuto e il suo nome conta fra quelli delle persone che mi sono più care Betocchi rimane, per me, una figura isolata, fuori dal giro: un poeta difficile.

Un poeta difficile: a questa definizione mi sono attaccato ancora di più negli ultimi tempi, non saprei dire se per reazione, o per difesa contro il crescere della sua fama pubblica, le consacrazioni ufficiali, i premi (per un poeta è proprio questo il momento delle più impensate e crudeli deformazioni); i lettori di Betocchi sono indiscutibilmente cresciuti di numero in questi mesi e la critica mostra di tener molto conto di questa nuova popolarità del poeta nel formulare giudizi particolarmente cordiali, semplicistici e borghesi sulla sua poesia. Nei giorni successivi all'assegnazione del Premio Viareggio era facile imbattersi su riviste e quotidiani in ritratti che ci facevano vedere un Betocchi familiare e delicatamente elegiaco, una specie di Pascoli che ha letto i francesi e si ricorda del Duecento. Questi ritratti piaceranno a molti, forse non dispiaceranno del tutto neanche a lui (qualche volta i poeti amano fingersi o fingere di credersi ben diversi da quello che sono): ma chi abbia veramente letto e cercato di capire (con amore, con fatica) i suoi libri non può dimenticarne, al di là della musica, la violenta integrità spirituale, l'asprezza metafisica; il clima stupefatto e quasi irrespirabile di poesie come *Sulla natura dei sogni*, *Dell'Ombra*, *Vetri*, *Domani*. (È per semplicità che cito solo da *Realtà vince il sogno*: l'immagine di Betocchi alla quale mi riferisco si fonda anche su altri punti del suo lavoro: in buona parte, ad esempio, sul recente *Ponte nella pianura*. Esiste, è vero, anche un Betocchi minore – non meno sincero o meno ispirato: semplicemente minore. Non sempre si può vivere a certe altezze o a certe temperature. Ma anche su questo Betocchi minore riverbera la sua luce cruda e bianca l'altro Betocchi, il Betocchi mistico e metafisico. Betocchi è come pochi altri un poeta che va letto tutto e giudicato tutto secondo la sua parte più alta).

Un poeta difficile: e dev'essere davvero se è così facile sbagliarsi sul suo conto e confondere i dati della sua figura come in un gioco di società dove chiunque può travestirsi da chiunque altro e anche Rimbaud (il suo Rimbaud) può diventare Verlaine o magari Francis Jammes.

Carlo Betocchi, *Giovanni Raboni*, «Letteratura», V, 33-34, maggio-agosto 1958.

Giovanni Raboni è un ragazzo di Milano (Dio mio, l'ho conosciuto che aveva 21 anni, e mi si passi l'affettuosa espressione, anche se ora ne ha 26, con la sua brava laurea in legge, e lavora da tre anni in un'industria della sua città), un ragazzo di chiara e pacata intelligenza, limpido come l'acqua di fonte. Ho conosciuto la sua mamma, che ora purtroppo ha perduto, dopo aver perduto anche il padre: voglio renderle omaggio, mentre parlo del figliolo; era una cara creatura, che seguiva timida e innamorata il ragazzo venuto a prendere il primo premio di poesia a Roma, alla prima tornata degli «Incontri della gioventù», nel '53. Mi avviene che quando penso a un poeta mi inginocchio a sua madre; a quei lauri che non le toccano, ma son suoi: me l'hanno insegnato quasi tutti i poeti: ci sarà pure una ragione. Ci sarà; lascio che la pensi il lettore. La poesia va avvicinata per vie segretissime ma, in fondo, note a tutti.

In quella prima occasione la poesia di Raboni si presentò in un certo dattiloscritto intitolato *Gesta Romanorum* che meravigliò molto i giudici, a cominciare da Ungaretti: lo stacco dagli altri concorrenti era grandissimo: e non dubito anch'oggi che esso distinguesse alcuni componimenti certamente meritevoli di essere riportati nella raccolta che presto Raboni farà. Inoltre, avendolo sempre seguito, mi avvenne di dare notizia di Raboni, prima che qui, con una ristrettissima scelta di poesiette nuove che apparvero ne «La Fiera Letteraria» del 21 aprile 1957 (n. 16): dove il poeta andava già consolidando e chiarendo gli interessi giovanili della sua prima e premiata raccolta.

Di questi interessi, il primo, che salta subito all'occhio, mi sembra sia un personalissimo senso dell'oggettività: ma io conosco Raboni da troppo tempo per non avvertire che tale disposizione deve avere avuto un certo decorso: cioè, dapprima, gli entrò nell'animo giovanile, affascinandolo con la figura assoluta di una espressione lirica che aveva i suoi esempi massimi, e i suoi teorici contemporanei in Pound e in Eliot; mentre soltanto più tardi, in quest'ultimi tempi, da conquistato che egli era ne ha fatto a sua volta la propria conquista: vorrei dire che l'ha digerita, smaltita, fatta sua, ed è costretto ormai ad osservarla come suo abito di coscienza, pensiero e costume di italiano contemporaneo tipicamente lombardo.

Ovviamente questa oggettività di Raboni divenuta abito del pensiero e della coscienza viene ad avere un rapporto di stretta cuginanza con quel tale realismo d'*après le déluge* del quale i più, cioè i peggio, sembrano tuttavia contentarsi; e non vogliono sentir ragioni. Il fatto è che anche il realismo, in queste faccende, non è che una delle categorie della fantasia, e che la fantasia è sorella di quell'Iddio che i pagani chiamarono Apollo, e che i cristiani chiamano amore: l'amor giudicante, padre e creatore dell'armonia e della bellezza. Ma l'armonia dei nostri giorni ha tanti e tali conti da fare col mondo in cammino che non meraviglia se troveremo l'oggettività di Raboni così impegnata con una quantità di problemi: e prima di tutto compresa di quelli dell'esistenza del poeta.

Occorreva a Raboni, per gradi, lasciar crescere sulla fantasiosa adolescenza quella forte e onesta gioventù che gli conosco, passare attraverso la sua laurea in legge, e l'essere immesso nel giro delle faccende della metropoli economica lombarda dove – come ho già detto – lavora da qualche anno, per rendersi conto che l'idolo de' suoi primi anni di poeta aveva una tal consistenza e radici tanto profonde e necessarie, per lui, da tornare nella sua meditazione facendo, in fondo, un solo corpo della sua storia

familiare e civile, delle sue acquisizioni di linguaggio, compreso quello legale, e della sua ispirazione. Intendo cioè che Raboni, un poeta così lontano dalla mia indole, mi torna vicino, anzi vicinissimo, comprensibilissimo, e del tutto persuasivo perché, in fondo, non è un poeta che si preoccupa della sorte della poesia, dei suoi accorgimenti estetici e della sua fortuna: ma è un poeta che si preoccupa della giustificazione della sua vita in mezzo al mondo in cui vive, e di dargli l'accento autentico che è germogliato in lui. Voglio dire, insomma, che anche di ogni carattere letterario della propria poesia egli può dire, forse, quel che dice negli ultimi versi della terza di queste poesie (*Una volta*): «... è un peccatore – un po' troppo sui generis per me... ».

D'altra parte, e senza contraddizioni, questa poesia di Raboni spicca invece per il suo altissimo tono di valore letterario, di cui non fa piccola mostra la fine ironia che vi è sparsa dovunque e sempre sottintesa: ma è l'autenticità e la sostanza del discorso che gli dà quel valore, mentre il contesto mostra di tendere all'abito schietto e di necessità (di facoltà, bisogni, verità, lingua e stile), di cui nessuno ha discorso meglio del Foscolo nella prima delle sue lezioni d'eloquenza.

D'altronde, a intendere meglio le ragioni di questa poesia gioverebbe moltissimo conoscere l'acutissimo saggio che Raboni ha scritto, e anche riscritto e ampliato da tempo, sui *Cantos* di Pound, e sui rapporti della poesia di Eliot con quella del «miglior fabro» americano: il quale saggio, o meglio *Appunti per una lettura dei Cantos*, come l'ha chiamato l'autore, anche affido a «Letteratura» augurandomi che possa pubblicarlo a seguito delle poesie, o in uno dei numeri successivi.

Giovanni Raboni, *Appunti per una lettura dei Cantos*,
«Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959.

I

Fin dalle prime pagine il lettore dei *Cantos* capisce che non può contare su uno degli strumenti più efficaci per la conoscenza di un poeta: l'individuazione dell'oggetto rappresentato, della parte di realtà che il poeta ha coinvolto nella rappresentazione.

Il lettore dei *Cantos* si trova di fronte a una realtà indistinta, a un mondo rappresentato i cui confini coincidono con quelli del mondo rappresentabile. Non c'è, si direbbe, nel poema poundiano alcun principio di scelta o di redenzione: se non vogliamo chiamare redenzione (ma allora un tentativo, un disperato tentativo di redenzione) questa specie di capovolgimento assoluto, di ineffabile ribaltamento basato sulla pronuncia totale, sull'esercizio violento e incontrollato della memoria.

Una restituzione così completa, il rifiuto di scegliere, per gli oggetti della conoscenza pratica, i cantabili dai non cantabili, i riducibili dai non riducibili, richiedono da parte del lettore una uguale abnegazione, la stessa assoluta audacia e integrità. Per questo dobbiamo porre come regola *che una qualunque pagina dei Cantos va letta come una poesia*: è la sola regola di questo gioco e sottrarsi per isolare i momenti del canto, le impennature verticali vuol dire precludersi la ragione più viva, più dolorosa del poema. Il flusso dei *Cantos* non può essere interrotto, non si può spezzare (o il discorso ci apparirà irrimediabilmente frantumato, vano oltre che oscuro) il filo dell'ansia che sorregge le immagini, che le trascina verso una lontana, misteriosa catarsi (ma la catarsi non sarà il coronamento del poema, l'ultima parola del centesimo canto. La catarsi non potrà essere che nella morte, nell'assenza al di là della morte.)

Dunque il mondo oggettivo dei *Cantos*, il mondo che viene trasferito nell'allucinato crogiolo dei *Cantos*, non è altro che il mondo intatto, senza riduzioni della memoria del poeta. Ma che distanza fra la memoria affermata nei *Cantos* e la nozione più corrente della memoria, la nozione proustiana! Al momento della *recherche* la memoria non è già più l'oggetto originario ma è una materia già sensibile, è il *medium* fra la realtà e la rappresentazione: il poeta rappresenta una memoria già decantata e in quella fase anteriore ha già operato sul reale tutte le riduzioni del caso, ha già organizzato la materia in un modo estremamente suscettibile alla restituzione poetica. Dunque gli estremi di questa resa, le ragioni del riscatto sono già, per così dire, presenti nell'oggetto rappresentato: il poeta non dovrà ormai che illuminare queste ragioni, metterle a fuoco per riprodurle in forme partecipabili, in immagini finali.

Drammaticamente diversa è la situazione della memoria poundiana. Nei *Cantos*, l'abbiamo detto, la memoria è integrale e in un certo senso simultanea: nessuna riduzione è stata operata in essa prima della sua immissione nella sfera della volontà espressiva, anzi si può dire che anche nell'estrema fase della pronuncia la memoria interviene ancora con tutta la sua dolorosa, assurda urgenza per suggerire, per complicare, per provocare nuovi crolli e nuove confusioni. La redenzione è solo nella trascrizione, è solo nella voce, ed è una redenzione difficile, una redenzione continuamente ostacolata dalla crudezza e vitalità degli oggetti, dai toccanti sussulti della materia. Tutto ciò che passa nelle pagine dei *Cantos*, ogni battuta di quella convulsa stenografia, continua

implacabilmente a vivere, a spiegare la propria contraddittoria, irriducibile natura sin nella pronuncia del poeta, ancora nei torbidi gorgi del poema dove infiniti frammenti girano in cerchi sempre più stretti senza mai raggiungere il riposo. Davvero, non cercheremo il bello e il brutto, il buono e il cattivo in questo spazio accanito dove la salvezza è cercata nel rifiuto di tutte le scelte, nell'indecifrabile integrità della storia.

II

Che il risultato di una trascrizione così impetuosa e totale, di un atto poetico così poco elettivo, dovesse essere, a lungo andare, l'oscurità quasi completa del testo, è una cosa che non può sorprendere: soprattutto se si pensa che la memoria descritta nei *Cantos* non è quella di un personaggio (vedi invece l'*Ulysses*: monologo di Molly Bloom), ma quella del poeta, il quale finisce per trascurare, preso dall'evidenza e dalla realtà delle immagini da lui stesso sofferte, la cronologica e ordinata documentazione del processo mentale rappresentato. Nella sua innegabile complessità e difficoltà di lettura, la lunga frase che chiude il poema joyciano è in effetti costruita con la più rigorosa precisione: è evidente che lo scrittore immagina il flusso della memoria di Molly e che questa immaginazione (già l'atto dell'immaginazione implica una dose di distacco) avviene secondo certi criteri, secondo le personali convinzioni di Joyce sui processi associativi in generale e, più in particolare, sui modi in cui tali processi debbono operare (ai fini di un'evidenza, di una lettura psicologica) nel personaggio descritto.

L'oscurità dei *Cantos* non è comunque un'oscurità intenzionale, ma un'oscurità pratica, *a posteriori*, dietro la quale non viene mai meno la tensione delle immagini verso una coerenza e un significato raramente raggiunti ma, per così dire, negativamente (drammaticamente) presenti. Nulla è più lontano della poetica poundiana dal surrealismo: Pound non vorrebbe accostare che oggetti legati, nella sua memoria, da un rapporto pregnante, e se questo rapporto finisce il più delle volte a non risultare, o a risultare soltanto nel suo aspetto meccanico, ciò è dovuto alla frattura finale, allo spasimo che interviene nel cuore del poeta a dissociare le immagini e a restituirle crudelmente nella loro solitudine (pensiamo a certe figure di Picasso in cui la spaventosa crisi, l'atroce rivolta spirituale del personaggio dipinto impediscono alle sue membra di comporsi nell'ordine naturale, alle sue orecchie, al suo naso, di situarsi nel rispetto delle fattezze umane).

Al contrario un Reverdy o l'Eluard fra il '20 e il '30, accostano gli oggetti secondo una perfetta libertà e indifferenza, in un gioco di riferimenti casuali, il cui pretesto è la musica e il cui scopo è di creare, con la profonda collaborazione del lettore, un numero infinito di vibrazioni, una circolazione perpetua di immagini. Diciamo allora che l'oscurità dei *Cantos* è un'oscurità reale, il risultato e nello stesso tempo il simbolo effettivo di una impossibilità umana: mentre l'apparente oscurità di un testo surrealista è in fondo un eccesso di chiarezza, una trasparenza assoluta.

III

Se tralasciamo per un momento l'oscurità, questa manifestazione estrema dell'integrità poundiana, e concentriamo invece l'attenzione su un altro aspetto di essa, cioè sulla molteplicità (con tendenza alla totalità) degli oggetti investiti dalla rappresentazione, è difficile non sentire la vicinanza di un'altra voce che vuole pronunciare un'esperienza senza limiti, la voce di Walt Whitman. La realtà contemplata

nei *Leaves of grass* offre la stessa inestricabile moltitudine di dati, lo stesso tumulto, la stessa complessità effettiva che formano, l'abbiamo visto, il fondo della paurosa memoria poundiana. Ma al di là di questa coincidenza tonale, la natura dei due poemi non potrebbe essere più contrastante. Già sul piano puramente espressivo è evidente in Whitman la volontà di includere l'intera esperienza nella zona del canto, di vincere l'attrito delle cose con la forza dinamica dell'esclamazione, con una continua tensione lirica in cui gli oggetti superino sé stessi e rimangano, per così dire, in sospensione dentro lo scorrere costantemente alto e impetuoso della musica: dunque non un sovvertimento del linguaggio lirico, ma l'ardito sconfinamento di esso al di fuori dei soliti inventari, delle zone oggettivamente consuete; cambia, o meglio si allarga il criterio di scelta del materiale, ma non cambiano i termini della restituzione poetica di questo materiale, non cambia la fondamentale condizione espressiva. Mentre nei *Cantos* sono proprio i termini della resa ad essere sovvertiti: gli oggetti vengono accolti e per così dire cristallizzati in tutta la loro resistenza e insuperabilità, la condizione cercata non è quella della trasfigurazione lirica (del canto che supera, non importa se per annullarla o, come in Whitman, per esaltarla, la complessità dei dati esistenziali), ma quella risultante da una trascrizione senza riserve, la cui validità espressiva è in relazione con il punto assoluto raggiunto dalla fedeltà ai dati e dunque, in ultima analisi, con la complessità e oscurità stessa del risultato. La voce si sovrappone alla realtà con un'estrema coincidenza d'inventario e il variare di quella rispetto a questa, la rilevanza estetica della prima in confronto all'indifferente esistere della seconda, derivano da una pura immanenza, dalla virtù veramente interna e misteriosa della pronuncia.

Abbiamo detto della divergenza fra le due condizioni espressive: ma ciò che conta per il nostro discorso è l'opposizione fra la spiritualità attiva di Whitman, che si realizza in continue operazioni di verifica e di presa di coscienza del materiale, e il naturalismo di Pound, il suo atteggiamento di assoluta, violenta sottomissione alla realtà e quindi di insofferenza verso qualsiasi forma di umanesimo. L'assenza di fede nell'uomo è in Pound veramente incrollabile: così la sua certezza che il mondo non può essere criticato né conosciuto razionalmente (sentimento che paradossalmente, con un estremismo veramente poundiano, si è tradotto per lui, sul piano pratico, nell'esaltazione della sopraffazione politica più gratuita, avvilita e tenebrosa).

Da una parte, dunque, il difficile ma luminoso ottimismo di Whitman, la sua fede nella storia e nel futuro, il suo amore per tutti i pionieri: una fiducia che si vale anche del tumulto e delle contraddizioni dell'esperienza come di un'ombra che dà più forza alla luce; dalla parte di Pound la rivolta completa del sangue, uno strazio così radicale e privo di scampo da diventare senza transizioni una forma passiva, un'obbedienza a tutte le tirannie, alle forme più tragiche e confuse della realtà. Così, mentre Whitman è il poeta di una nazione e di un'epoca, dell'immagine (cara a tutti gli uomini) di un'America che vive il presente come un avvenire, il poema poundiano non esprime che sé stesso, non significa nulla all'infuori di questa *impasse* assoluta, di questo dramma incomunicabile e che non importa comunicare.

IV

Se la grandezza espressiva dei *Cantos* sta in un rapporto non inverso ma anzi, in un certo senso, positivo con la loro stessa oscurità, con le impossibilità di ordine sia letterale che morale che il loro testo rispecchia, non è certo una cosa semplice spiegare l'influenza che il poema sembra aver esercitato sulla storia della poesia contemporanea

(non solo anglosassone). L'oscurità del poema, la sua cronaca tumultuosa e insieme angosciosamente statica, senza effettiva dinamica e direzione, non potevano creare proseliti (né sarebbe stato auspicabile): se è vero che ciò che è assolutamente negativo non può inserirsi in un processo positivo, in una serie di conseguenze e integrazioni storiche.

Il fatto è che l'influenza di Pound si è esercitata non direttamente, ma attraverso la mediazione eliotiana: e il rapporto Eliot-Pound sta proprio ad esprimere la chiarificazione tematica, l'individuazione delle possibilità funzionali di un linguaggio approvato come tecnica, ma disapprovato nelle sue implicazioni morali, nella irrimediabile dispersione finale connessa al suo sfruttamento. Cercheremo di approfondire il senso di questa mediazione: per ora ci preme di ripetere che solo l'intervento di una personalità eccezionale come quella di Eliot ha reso possibile la diffusione e lo sfruttamento positivo di un testo di per sé così chiuso, condannato a un sicuro isolamento.

L'uso da parte di Eliot di tanti ritrovati poundiani (le citazioni, la fuga a più voci, le sostituzioni e gli scambi di personaggi, la simultaneità di epoche, luoghi e persone lontanissimi fra loro, ecc. ecc.) mette in luce, più ancora che l'affinità stilistica, la larga lontananza spirituale dei due poeti. Tutto ciò che in Pound si manifesta come confusione, senso dell'indistinto e della morte e grandiosa corallità naturale, diventa in Eliot tematica morale e metafisica, visione critica della storia, saggismo ad alto livello: persino il caratteristico disordine, il tumultuoso accavallarsi di aforismi e di presenze che [nei] *Cantos* non fa che manifestare sé stesso, in uno sfoggio di particolari tipicamente naturalistico e acritico, lo ritroviamo volto in *The waste land* a rappresentare finalisticamente, con spietata lucidità, una condizione morale collettiva, storicamente rilevante e rappresentabile. Del resto le idee di Eliot sulla propria poesia sono di una straordinaria eloquenza: personaggi, aneddoti, ambienti, non andranno intesi come immagini paghe di esistere, di continuare ad affermarsi nella deriva della memoria, ma come modi di validità di qualcos'altro: correlativi oggettivi. E al di là anche dei fini perseguiti, dell'impegno morale da condurre a termine, il gusto di Eliot per le strutture, per la costruzione tanto ardua quanto rigorosa, non è l'antitesi perfetta di quella storia di crolli e di dispersioni che i *Cantos* testimoniano?

Un giorno troveremo forse, nella nostra dedizione al poeta dei *Quartets*, il coraggio di dichiarare che a nostro avviso lo stupendo intellettualismo eliotiano riesce persino qualche volta (qualche rara volta) ad un effetto mortificante della vitalità espressiva. (Si pensa allora alle bellissime pagine di *What is a classic?*, al destino di sacrificio assegnato da Eliot all'artista che deve restare per sempre, che per superare i limiti del tempo deve rispettare tutti gli altri limiti). Se rileggiamo, per esempio, la parte iniziale di *Coriolan*, è difficile non rilevare, nelle contrapposizioni un po' meccaniche e scoperte del discorso («5.800.000 rifles and carbines... » e «0 hidden under the dove's wing... ») un certo irrigidimento, una certa povertà, un prevalere dello schema, dell'oggetto nascosto, sugli strumenti vivi dell'allusione.

Ma la grandezza di Eliot implica, e supera, anche questi rischi, ai quali non avremmo certo accennato in questo discorso se non fosse che l'esempio si riferisce, come un'estrema caratterizzazione, alla profonda divergenza delle due personalità. Il brano citato ad epigrafe della *Terra deserta*, con la violenta risposta della Sibilla, verrebbe voglia di leggerlo (chiedendo in anticipo perdono per la stravaganza) come un'inconscia battuta di Eliot sul genio del miglior fabbro. Sibilla, dunque Pound: ἄποθανεῖν θέλω ad

esprimere la condizione finale dell'opera poundiana, l'unica possibile catarsi (mentre nell'opera di Eliot tutto, anche la morte, diventa strumentale).

Ma torniamo alla radice del nostro discorso: per ribadire che la mediazione eliotiana s'è attuata appunto nel rendere evidenti (attraverso l'individuazione delle loro possibilità strumentali e il loro impiego in senso strenuamente funzionale) e quindi assimilabili, ripetibili, esemplari, i ritrovati tecnici del linguaggio poundiano. È soltanto con Eliot che il linguaggio poundiano diventa un termine spontaneo d'integrazione, un autentico fatto di cultura.

VI [ma V]

Appena un chiarimento. Il senso generale dei *Cantos* (l'inestricabilità del reale, la salvezza inutilmente cercata nella storia, e al di là di tutto, al termine della fuga, l'inevitabile coincidere della catarsi con la morte fisica) non è *qualcosa di diverso* dalla tecnica poundiana, alla quale ci siamo riferiti poco fa e che cercheremo di intuire anche nelle sue conseguenze, nei postumi della riduzione eliotiana.

Il senso dei *Cantos* non è altro che la prospettiva finale e, in altri termini, l'attuazione, lo spiegamento dinamico della tecnica poundiana. Non c'è, fra scrittura e significato, un rapporto di strumentalità (ed è proprio qui che si illumina l'antitesi Pound-Eliot) ma un rapporto di somma e, alla fine, di uguaglianza: ciò che è detto è detto e dal momento che nei *Cantos* è detto tutto, o perlomeno la pronuncia tende a un infinito ampliamento, mai alla riduzione, l'equivalenza si manifesta fra una totalità effettiva da una parte e una nozione di totalità dall'altra. E così, mentre, ad esempio, l'uso delle citazioni conduce al recupero nel senso della rappresentazione di tutta la memoria libresca, l'uso del *transfert* include il sentimento del ciclo, dello statico ripetersi dei fenomeni ecc. ecc., la somma di tutto questo, l'esercizio parallelo di tutte queste risorse tecniche, rappresenta senz'altro ciò che abbiamo chiamato il senso generale del poema: la sua integrità, la sua disperata obbedienza.

L'identità di forma e contenuto si verifica qui, un po' ironicamente, come una totale assenza di contenuto (ma si potrebbe anche dire: presenza di ogni contenuto possibile). E che questo risultato sia necessariamente e, per così dire, positivamente connesso con l'oscurità pratica del testo, abbiamo già cercato di suggerire. Tutti i ritrovati poundiani non sono, in fondo, che strumenti di integrazione, modi per acquisire alla rappresentazione oggetti tradizionalmente negati al riscatto poetico. Gli oggetti tendono così alla totalità: l'angolo della rappresentazione diventa assoluto, la voce si perde nel buio.

Che la riduzione operata da Eliot sia equivalsa, a nostro avviso, a una profonda, chiarificante revisione critica (l'unica revisione possibile) del linguaggio poundiano, e che solo attraverso tale revisione l'esempio di Pound si sia manifestato come storicamente attivo, capace di crearsi delle conseguenze, speriamo che risulti da quanto si è già detto. Resta da dire quali siano state in pratica queste conseguenze, quale zona d'efficacia si sia veramente formata intorno a un libro di per sé così chiuso, così poco esemplare.

È un discorso difficile, nel quale non sapremo procedere altro che per suggestioni: difficile soprattutto perché molte, le più importanti, fra queste conseguenze sono piuttosto da indovinare che da constatare: e sappiamo che niente è più arduo, rischioso e forse inutile di una classificazione tentata su un materiale in via di assestamento. E va anche avvertito che se il Pound attivo, il Pound che si è collocato nel

vivo delle formazioni poetiche è, come abbiamo visto, un Pound restituito da Eliot, abbiamo a che fare con una figura deformata, per forza di cose, anche per quanto riguarda la linea del linguaggio. L'esempio della tecnica poundiana è riferito da Eliot, si capisce, con una particolare inflessione che non è qui il caso di esaminare (sarebbe allora un discorso su Eliot) ma della quale basterà, per darci un'idea della distanza, citare la profonda educazione laforguiana. Nel confermare, insomma, che l'eloquio eliotiano è sostanzialmente una ripresa, con altri e diversissimi fini, dell'eloquio poundiano, dobbiamo subito aggiungere che in questa ripresa, con altri e diversissimi fini, dell'eloquio poundiano, dobbiamo subito aggiungere che in questa ripresa si inseriscono però molti altri elementi e che il risultato di un'operazione così complessa non può non apparire per molti aspetti nuovo anche dal punto di vista della pura tecnica.

Rimanga perciò inteso che quella particolare forza che ha operato e opera sulla direzione attuale della poesia, e che noi chiameremo col nome di Pound, è in realtà la risultante di una coppia di forze Pound-Eliot, con tutte le implicazioni che ciascuno dei due nomi, nonché il loro connubio suggeriscono: compresi, dunque, il culto di Pound per Dante e Cavalcanti, l'amore per Villon e per Flaubert, il patto concluso con l'ombra di Whitman; compresi, ancora, il Laforgue di Eliot, il Donne di Eliot, il tributo pagato dall'uno e dall'altro all'esempio di Robert Browning...

Se a riassumere un intrico così fitto di derivazioni e di forze ci sentiamo di usare comunque un solo nome, quello di Pound, non è però soltanto per comodità e non è per un arbitrio: a nostro avviso la personalità di Pound suggerisce, seppure a uno stato in gran parte latente, meglio di qualunque altra la zona della sensibilità e della cultura alla quale stiamo alludendo: il che non vuole necessariamente dire, anzi non vuol dire di certo, che i risultati raggiunti della sua poesia siano i più alti o i più definitivi. Vuol dire soltanto che il suo nome evoca più prontamente, con la più forte carica di energia, il senso di una direzione, il colore di un'epoca; che se dell'intera situazione non è stato certo Pound a trarre il miglior profitto, a giocare il ruolo del sistematore (questa è semmai la condizione di Eliot), gli si deve però riconoscere la parte più viva dell'invenzione, la sensibilità più precoce nelle scoperte e nelle riscoperte, nella captazione di una forma forse già attiva ma non ancora precipitata.

Con tutti questi sottintesi e queste riserve possiamo finalmente dire che solo risalendo a Pound, alla particolare tecnica espressiva affermata, con la violenza che sappiamo, nelle pagine dei *Cantos*, si può capire il fenomeno di dilatazione del linguaggio visibile non solo nella poesia anglosassone post-eliotiana ma anche, certo dopo molte riluttanze e indugi, [in] una cultura poetica non troppo disponibile come quella italiana.

L'aspirazione verso una poesia di fatti e di personaggi, verso una specie di epica borghese chiamata ad involgere, a pronunciare aspetti convenzionalmente irriducibili della vita pratica e intellettuale; il ricorso all'ironia come a un veicolo per inserire elementi passivi come dati mnemonici, elenchi, resoconti ecc., nel vivo di una comunicazione poetica: l'affermarsi, anche in ambienti dalle tradizioni metriche molto radicate, di ritmi meno puntualmente musicali, pronti a rompersi in forme parlate, discorsive o dialogiche: questi e molti altri, che sono i presupposti linguistici della formazione di una nuova coscienza poetica, di un rivolgimento di intenti veramente (ce lo auguriamo) fondamentale, sono anche, nello stesso tempo, gli indizi sicuri di una profonda assimilazione, da parte delle nuove generazioni, delle scoperte espressive poundiane. Il fenomeno si manifesta dunque su due piani: come obbedienza ad un'educazione formale prima, come ricerca di una nuova significatività e di nuovi significati poi; dei quali solo il primo dovrebbe interessarci in questo momento come il

solo che sia direttamente collegato al tema del nostro discorso. Ma esiste, si capisce, fra i due piani un assiduo rapporto di scambio, nel senso soprattutto che le condizioni espressive prodotte sul primo si pongono come un antecedente della ricerca morale condotta sul secondo e la regolano. La volontà di creare una condizione poetica diversa dalla condizione lirica, in opposizione non certo ai mirabili risultati, ma alla strenua purezza filologica di tanta poesia fra le due guerre, diviene positiva solo grazie all'incontro con la tecnica espressiva poundiana, con la poetica dell'integrità, con la voce che può pronunciare tutto anche se nella sua prima applicazione ha finito col perdersi nel buio. Bisogna insomma rovesciare le regole dello stile e passare dall'esclamazione a un discorso continuo e siamo per dire banale, prima di poter variare anche la funzione del discorso passando dal sacrificio dell'oggetto, dalla fuga nel canto alla presente ricerca di una salvezza del reale, di un punto di musica che non dissolva ma conservi la vita e ci aiuti a coltivarla nel senso di una verità.

Quella complessa situazione della sensibilità e del gusto che noi ci permettiamo di riassumere nel nome di Pound è dunque l'antefatto necessario e la garanzia formale di una nuova poesia che intravediamo, la cui esistenza, anche se ancora problematica e piuttosto rivolta verso il futuro, ci sembra già un modo irrinunciabile della nostra esistenza, una promessa che la storia della poesia potrà continuare al di fuori delle accademie e delle arcadie, dentro la nostra vita. La poesia di domani dovrà scendere sempre di più nella coscienza e nella storia, non erigere torri, ma scavare cunicoli sempre più profondi nel passato e nel destino degli uomini.

VII [ma VI]

Ma non vogliamo che questi appunti sui *Cantos* si chiudano con una nota positiva, con questi indiretti presagi di vitalità e di rinascita. Per noi il libro dei *Cantos* è, nella sua sostanza, nel significato finale, un libro inchiodato alla sua stessa oscurità, alla sua solitudine: non sappiamo intenderlo che così, non sapremo leggerlo altro che così. Il senso dell'inestricabilità del reale, il rifiuto di qualsiasi scelta, di qualsiasi fruttifero compromesso con il cieco ripetersi dell'esistenza (*birth and copulation and death*, ma sappiamo che [in] Eliot tutto è alla fine stravolto dall'insorgere della speranza), questo fondo irrimediabilmente negativo (e tanto più negativo in quanto nemmeno si pone come negazione) del poema poundiano, non ci sembra offrire, purtroppo, la possibilità di una diversa, più consolante lettura. Ciò che abbiamo chiamato le conseguenze della poesia poundiana, la decisiva dilatazione del linguaggio, e quindi del pensiero, che l'esempio di Pound ha suscitato, appartengono già, l'abbiamo detto, al futuro, a una storia più vasta di cui pregustiamo la profonda libertà. La storia dei *Cantos* non può invece finire che con il grido dello scacco, con un'estrema dedica alla morte anche se, come dovremo dire al Possum, *with a bang not with a whimper*.

Giovanni Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*,

«Aut Aut», 55, gennaio 1960.

1. Parlare della poesia italiana nel dopoguerra è intenzione molto diversa che parlare della poesia italiana *del* dopoguerra. Ho detto apposta «intenzione»: perché poi in pratica, anche se volessimo limitare il discorso a una rassegna delle così dette voci nuove (delle voci maturate dal '45 in poi: continuiamo a usare questa data perché è più chiara, più aiutata dalla memoria: ma sarebbe giusto cercare la molla di certi movimenti più indietro, nei mesi bui del '43, forse ancora più indietro), anche dall'elenco più arido e confuso credo che sarebbe impossibile non arrivare, da una parte a toccare delle ragioni più larghe e più anonime, dall'altra parte a investire ancora una volta le storie consolidate, i soliti Ungaretti, Saba, Montale ecc. per vedere che cosa è successo delle loro figure delle loro figure sia dall'interno (cioè il significato e le conseguenze di un'evoluzione o invece di una chiusura, di una ripetizione) che dall'esterno, come misura della parte oggettiva guadagnata (o conservata o persa) dalle loro leggende di fronte ai lettori e critici (e soprattutto, a quella particolare categoria di lettori e di critici che sono i poeti) di questi ultimi anni. Ma una volta mi sembra giusto dare un po' di peso alle intenzioni: e dichiarare che preferisco rinunciare del tutto agli esempi ancora confusi dell'ultima cronaca per cercare invece di illuminare lo sfondo, di costruire una specie di scena senza personaggi ma necessaria o addirittura, se fosse possibile, evocatrice della loro presenza.

È sicuramente significativo che il primo gesto compiuto da questi nuovi lettori (o lettori-critici, o critici-lettori) sia stato un gesto di rifiuto e cioè la revisione polemica, la messa in stato di accusa dell'ermetismo inteso come immagine della poesia negli anni appena trascorsi. Diciamo che è stata una specie di dichiarazione dei diritti, di chiamata d'indipendenza. Ma che cos'era veramente quella immagine? A distanza ormai di anni mi sembra si sia chiarito che sotto accusa non si trovava soltanto e precisamente l'ermetismo ma appunto, come ho già suggerito, una specie di sigla, la «facciata» della poesia italiana del prima della guerra. Tutto sommato, se gli anni successivi hanno notevolmente smontato quella polemica rendendone quasi incomprensibili certe formulazioni, credo che ciò non sia dovuto a una mancanza di vitalità o di fondo nelle sue ragioni, ma al fatto che l'oggetto della polemica, l'imputato non esisteva in quel momento, era in larga misura un oggetto sbagliato, un fantasma. Un fantasma del regime, verrebbe voglia di dire: non propriamente inventato dopo, dunque, come bersaglio di comodo, ma salito dalla palude della vita pubblica, dalla cattiva coscienza della nazione già prima, come la nebbia da un acquitrino... La poesia tendente alla propria assolutizzazione, ad una forma angelica attraverso il distacco completo da qualsiasi matrice e l'annientamento di tutti i dati esistenziali, alla quale credevano di reagire i primi portatori di quella polemica, si è poi visto che non esisteva, che non era esistita (se non, sul piano della pratica poetica, come uno dei due estremi opposti e intoccabili di una tensione presente in qualsiasi poesia, e su un altro piano, quello critico-teorico, come parziale deformazione esegetica oppure come immagine normativa, «idea» della poesia): eppure è impossibile ancora oggi negare a quella figurazione una certa angosciosa realtà: come sogno rivelatore, profezia sul passato o, se si vuole, come proiezione inconscia di un complesso collettivo. La poesia, in genere la cultura non avevano impedito alla nazione la caduta nei compromessi più vergognosi prima, nel disastro poi (e come avrebbero potuto, del resto? La poesia di quegli anni non era condizionata, all'esterno, dalla stessa situazione di inerzia, di arroccamento, di paura

che permetteva l'indecoroso abbandono politico? La sua salvezza, la sua unica verità erano proprio nel rifiuto di qualsiasi celebrazione, di qualsiasi adesione alla verità truccata dell'esistenza: abbassandosi così, in un certo senso, la frequenza degli scambi fra poesia e immagine integrale della realtà, ma intensificandosi per contro i sotterranei, attivi rapporti dei poeti con una figura dolorosa e difficile, con una presenza desolata ma stimolante dell'uomo: pensiamo alla vicenda di incomunicabilità e di fratture sopportata dalla poesia di Montale, al significato dei dubbi testimoniati in certi Inni ungarettiani proprio mentre nasceva – 1928 – il mito fascista dell'ottimismo, dell'igiene spirituale... Eppure si vedano, per lo strano rovesciamento dei rapporti tra realtà economico-politica e cultura, certe suggestive posizioni di Vittorini ai tempi del primo «Politecnico»: dunque si trattava di una cultura, di una poesia che erano venute meno ai loro compiti, di una poesia d'evasione... Insomma un fantasma, ma un fantasma greve, duro, un fantasma con le sue buone ragioni, che in un certo senso valeva la pena di aggredire non solo perché così ci si doveva poi accorgere, un momento o l'altro, di aver aggredito un fantasma, ma anche per investire la matrice di quel miraggio, per mettere a nudo il complesso, la cattiva coscienza che l'avevano provocato e infine per dare un volto – provvisoriamente negativo, polemico – alle ragioni di una (eventuale) nuova poesia.

Svanito il fantasma, è certo che i nuovi lettori si sono trovati di fronte a dei poeti molto meno estranei alle loro richieste di quanto s'erano immaginati; dei poeti da rileggere, comunque: non potendo valere, ai fini di una ricostruzione attiva e leale, l'immagine tendenziosa contro la quale si erano accaniti. Ma in un certo senso si sentivano ormai, nei riguardi della poesia «ufficiale» dell'anteguerra, come dei posterì: le loro scelte originarie, costitutive si erano decise altrove, l'area linguistica e sentimentale nella quale avevano cominciato ad operare era un'altra, volutamente eretica, tracciata in opposizione all'esempio dei vecchi maestri oltre che per obbedire a nuovi interessi, a nuove suggestioni concrete. È anche, insomma, da questa polemica sbagliata o, meglio, condotta contro un avversario sbagliato che è nata una nuova prospettiva di discorso, il progetto di un nuovo linguaggio (non parlo per tutti, si capisce: l'accademia neomontaliana, luziana ecc. è magari più fitta oggi che nel '39 o nel '40; ma si tratta, appunto, di accademia; una obbedienza completa e nello stesso tempo attiva a quelle voci mi sembra proprio che oggi non esista; e mentre il discorso, p. e., di Luzi non solo resiste oggettivamente nel nuovo clima ma si arricchisce di nuove inflessioni, si verifica in episodi nuovi e sempre più circostanziati, il discorso di uno dei giovani luziani ci appare pietrificato nell'attimo stesso della sua pronuncia, lo si direbbe arcaico, incredibilmente più lontano da voi del suo modello).

2. Ma su qualcuno dei termini adoperati qui sopra: poesia «ufficiale», atteggiamento eretico, mi sembra necessario proporre subito dei chiarimenti e qualche estensione.

Parlare di poesia ufficiale vuol dire, è chiaro, che esiste accanto ad essa una poesia non ufficiale, vuol dire cioè che la sigla contro la quale si è appuntata la polemica dei cosiddetti antiermetici non solo è superficiale ma non copre nemmeno tutta l'estensione della poesia italiana di prima della guerra. Ora, per me non solo è così, non solo bisogna distinguere nella poesia italiana di prima della guerra una parte ufficiale da una parte molto meno ufficiale, ma questa situazione presenta caratteri che mi sembra inevitabile descrivere in termini, appunto, di ortodossia e di eresia (un'eresia non volontaria, non polemica, si capisce, ma oggettiva, risultata *a posteriori*). Direi che questa opposizione è sottintesa, implicita tanto nelle operazioni e scelte critiche di quel tempo che nel condensarsi, così evidente, delle forze produttive intorno a certi esempi

piuttosto che a certi altri (a Ungaretti più che a Montale, a Ungaretti e Montale più che a Saba...), insomma in una tendenza generale a sentire certe voci come le più rappresentative di un clima, di un costume diffusi e stabili e certe altre invece come manifestazioni isolate e in qualche modo eccentriche, stravaganti.

Naturalmente non penso a un'ufficialità o a una ortodossia di tipo politico o giornalistico, nel senso che era «ufficiale» l'architettura, mettiamo, di un Piacentini: no, mi riferisco al contrario alle opzioni della critica più avanzata e più disinteressata dell'epoca, a una scena culturale di una serietà, di un rigore assolutamente al di sopra di qualsiasi riserva. E proprio da queste coordinate mi sembra risulti come la nozione della poesia in quel tempo (l'immagine unica che in ogni stagione tenta di condensare sul piano astratto, ideale le ragioni concrete e ambigue dei poeti) sia orientata nettamente, in modo quasi esclusivo sulla speciale riduzione del reale che nella poesia di Ungaretti accompagna (dall'*epoché* operata nel *Porto sepolto* al ripensamento della tradizione cominciato nel *Sentimento* e avviato alle stupende conseguenze che oggi sappiamo) tutta una vicenda di gradualità acquisizioni espressive, mentre l'esperienza di Montale è sentita piuttosto, direi, come complementare di quella ungarettiana (come il rovescio romantico – fitto di contenuti non cantabili, di recitativi – di una storia tendente invece, pur attraverso dubbi e crisi anche radicali, a una superiore limpidezza, a un più classico e magari ironico decantamento di gesti e voci) che come un'esperienza altrettanto decisiva, con un significato autonomo altrettanto tipico, rappresentativo, e la straordinaria pronuncia, integralmente reale e nello stesso tempo integralmente lirica, della poesia di Saba è avvertita, appunto, come una manifestazione straordinaria, difficile da spiegare, difficile da inquadrare nel sottile reticolato di quelle aspirazioni ideali, di quell'«idea» della poesia... D'altra parte non si può non accorgersi che anche i partiti critici sulla tradizione poetica italiana, il modo di guardare agli ascendenti, lontani e meno lontani, di quelle voci dimostrano in quegli anni la stessa prevalente direzione, lo stesso dominio: Petrarca e anche i petrarchisti, il Foscolo delle *Grazie*, il Leopardi apparentemente più limpido delle *Operette* meglio di quello apparentemente un po' goffo di certi *Canti*, sono i nomi più battuti dalla critica d'avanguardia mentre la linea Pascoli-Gozzano, così innegabilmente presente, anche se piuttosto in superficie, nella sintassi montaliana, e la particolare ascendenza, che si può chiamare (in modo evocativo anche se improprio) verdiana, della poesia di Saba risultano oggetti notevolmente estranei alle preoccupazioni e persino, si direbbe, alle possibilità linguistiche, strumentali della stessa critica.

Considerazioni analoghe (e che qui limito, in modo analogo, a un accenno), si possono fare a proposito dell'interesse complessivamente abbastanza scarso dimostrato in quegli anni dalla cultura italiana verso la poesia di lingua inglese, di fronte all'attenzione così completa e criticamente illuminata per la poesia francese e (in forma meno compatta, con uno spirito quasi di transizione) per la poesia spagnola: non si tratta affatto di dipendenza culturale, di attrazione della metropoli sulla provincia, ma di una prevalenza effettiva coerente e organica, in un determinato momento, di un certo tipo di interessi sugli interessi di qualsiasi altro tipo, di un'integrazione veramente necessaria e spontanea. È appena il caso di ricordare, per chiudere il discorso, come la poesia francese fra le due guerre sia appunto il luogo ideale dove meglio si può capire la nascita (si noti: non lo svolgimento, né le ragioni finali) dell'esperienza ungarettiana, mentre è probabile che sia proprio la personale frequentazione della poesia anglosassone a spiegare (insieme a certe native, aspre inflessioni liguri) l'irrobustimento, l'innervarsi in Montale di una pronuncia nei suoi ascendenti italiani così più preoccupata e sommessata;

il comparire di fiati piatti timpani e voci baritonali in un concerto di archi e voci bianche...

Credo che già sulla base di queste indicazioni sommarie si potrebbe tentare una prima spartizione (puramente esemplificativa, riferita cioè a un elenco tutt'altro che tassativo) delle voci iscritte in quell'arco di anni: dove il gruppo degli ortodossi riunirebbe sicuramente, dopo Ungaretti, poeti come Gatto, Quasimodo, De Libero, Sinisgalli e come Luzi, Bigongiari, Parronchi, Fallacara, mentre tra gli eretici veri e propri al nome fondamentale di Saba accosterei Sbarbaro (Sbarbaro poeta in versi, il poeta di *Pianissimo*) e forse Penna e in senso retrospettivo (come ascendenza rifiutata o trascurata, cioè come antenato eretico) certamente Rebora; e in quello degli eretici tollerati, cioè degli eretici chiamati già allora, in vista di certe relazioni esterne, a far parte della chiesa ufficiale, mi sembra che oltre a Montale bisognerebbe collocare per esempio Betocchi, Caproni, Sereni. (È forse superfluo avvertire che questi raggruppamenti si giustificano da un solo punto di vista: per esempio Betocchi che non è meno lontano da Montale – il riferimento a Pascoli risultando per lui, a mio parere, più superficiale, meno pregnante che per lo stesso Montale – di quanto non lo è da Ungaretti e che d'altra parte per molti aspetti starebbe così bene con gli altri fiorentini, con Luzi, Parronchi, Fallacara ecc., è a mio avviso un eretico tollerato per ragioni tutte sue e irripetibili e cioè per la natura non allusiva ma concreta della sua tematica religiosa, per i caratteri concreti, direi quasi realistici della sua vocazione metafisica).

Ho fatto solo qualche esempio, ma forse è sufficiente per consentirci di saldare questo chiarimento alla conclusione provvisoria sulla quale ci eravamo arrestati e cioè che il progetto, la profezia della nuova poesia sono stati tracciati anche in funzione eretica, anche come «rifiuto» dell'immagine deformata di quello ch'era stato appena prima il volto della poesia, la figura più praticata e certo più divulgata dalla critica degli anni trenta. È successo infatti che la nuova e volontaria eresia ha finito con l'identificarsi, per qualche aspetto, con la vecchia eresia involontaria, con l'assumerne certe ragioni (formali e non formali): o forse sarebbe meglio dire che l'ha adottata in parte, che l'ha sottratta al rifiuto generale opposto alle generazioni dei maestri, negando nei confronti dei vecchi eretici la posterità polemica sfoggiata verso i grandi ortodossi. Se guardiamo agli esempi fatti, fermiamoci ancora una volta sul nome di Saba: il suo esempio di poeta accanitamente italiano, accanitamente triestino, insomma accanitamente *raciné*, incurante (se non addirittura innamorato) di certe cadenze prosastiche, di certo affiorare della materia al livello della pronuncia, interessato alla psicologia e alla psicanalisi quando la cultura italiana d'avanguardia teorizzava, interpretando e amplificando le curve di tensione dei poeti, una poesia «pura», basata sulla distruzione degli oggetti, lontano insomma dalla pratica di Mallarmé e dalle intenzioni di Valéry almeno quanto (ma in effetti, molto di più) la storia di Ungaretti può ritenersi interessata da quei dati, è sicuramente una delle forze (insieme alla decisiva scoperta di Pound, di Eliot, di Lee Masters) che hanno giocato più a fondo nella costituzione di una nuova coscienza espressiva, della diversa piattaforma sulla quale i poeti dell'ultima generazione hanno cominciato i loro difficili esercizi.

3. Da quanto si è detto fin qui spero sia possibile ricavare, grosso modo, i lineamenti della vicenda «esterna» vissuta a mio parere negli anni del dopoguerra dalle grandi figure, dalle figure consolidate della poesia italiana. In una semplificazione e schematizzazione ancora più spietate, questa vicenda può forse esser ridotta a suoi due aspetti fondamentali: da una parte la polemica iniziale (sbagliata e arbitraria quanto si

vuole ma in fondo corposa, stimolante) contro l'ermetismo inteso come tensione verso una poesia «pura», verso i valori esclusivi e assoluti della pronuncia, e sentito, giustamente, come la linea dominante, ufficiale della cultura poetica italiana anteguerra: polemica condotta in nome di un'ipotetica ma urgente nuova dimensione espressiva, capace di pronunciare senza distruggere zone particolarmente estese – comprese le più opache, le meno cantabili – del reale, di trasferire sul piano della restituzione estetica in una misura meno riduttiva, più immediata e insieme più problematica *tutti* gli oggetti, compresi i più irti e difficili, compresi gli oggetti «non poetici» continuamente – ma negli anni di quella polemica, direi, ancora più implacabilmente – sollevati dalla coscienza e dalla storia, dalle intermittenze del cuore come dagli attriti oggettivi della vita economica; dall'altra parte la scoperta, il particolare recupero delle forze diverse (che abbiamo chiamato «involontariamente eretiche») operanti controcorrente in quella stessa scena culturale: scoperta e valorizzazione di cui è impossibile non avvertire le conseguenze nelle inflessioni sabiane così sensibili (insieme alle cadenze trasferite da altre letture, quelle dei poeti inglesi e americane: trasferite magari brutalmente: il famoso «stile da traduzione»...) nei primi esempi testuali della nuova posizione.

Più ambiguo, più difficile da intuire nelle sue conseguenze è l'atteggiamento dei giovani lettori verso la poesia di Montale; dove non poteva non affascinarli la fittissima trama delle circostanze, la precisione cruda e avara del gesto, il continuo drammatico affluire di dati esistenziali, di «contenuti» verso lo sbocco di un dialogo continuamente interrotto e ripreso; ma che proprio sul piano dei contenuti, della lettera oppone loro la barriera di una finale non comunicabilità, la nozione di lucido sgomento implicita nelle battute più alte di questa esperienza percorsa da schianti o da raffiche ma dominata da un orizzonte vuoto o indecifrabile.

Ma se questo è stato il destino esterno, la parte di fortuna incontrata subito dopo la guerra dalla voci che si erano divise la scena negli anni appena trascorsi, quale è stato poi il loro destino interno, la parte più vera, giocata più a fondo della loro ultima storia? Chiedersi questo e cercare di rispondere non vuol dire trasferire il discorso, inseguire ragioni diverse, recuperate da un'altra stagione: le battute recenti delle storie cominciate prima, infatti, non appartengono solo cronologicamente, ma anche sostanzialmente al clima poetico che stiamo tentando di ricostruire; contribuiscono in modo decisivo anche se non, come vorrebbero molti critici, esclusivo a costituirne la trama essenziale, il colore.

Bisogna aggiungere che la distinzione fra esterno e interno, fra destino oggettivo e destino soggettivo esiste così netta solo nella nostra semplificazione: in realtà l'evoluzione di Ungaretti, di Luzi, di Quasimodo ecc. negli ultimi anni non solo ha trasformato l'immagine totale della loro poesia ma ha anche fatto muovere i giovani lettori da posizioni che erano, all'inizio, di difesa e di reazione (cioè da quella polemica che per comodità continuiamo a chiamare antiermetica) a posizioni di adesione, di complicità anche se ormai non certo di obbedienza. (Vorrei sottolineare che queste immagini mutate non risultano dall'equilibrio meccanico fra le vecchie immagini e una parte nuova e in certa misura diversa che le bilancia, ma da una rilettura totale, da una lettura più motivata delle intere storie, in altre parole da un'interpretazione *à rebours* consentita dalle ragioni esplicite della parte finale ma aderente alle ragioni implicite in ogni zona di quelle carriere spirituali. Insomma il senso della evoluzione di quelle voci non agisce solo meccanicamente – come un peso aggiunto fa cadere più in qua o più in là l'equilibrio indifferente di un corpo – sull'andamento del loro grafico ma provoca una specie di reazione chimica che ce ne presenta una figura diversa, più o meno

profondamente innovata). In questo senso vorrei anzi ripetere e chiarire quanto si è detto all'inizio circa lo svuotamento e la caduta, dopo l'assalto iniziale, della polemica antiermetica: dalle specificazioni tentate qui sopra mi sembra infatti di dover concludere che questa caduta è dovuta in buona parte al chiarimento gli ultimi libri di Ungaretti e degli altri nomi ufficiali della cultura anteguerra hanno recato su certe ragioni interne della loro poesia, alla nuova, forse più esplicita immagine di sé che questi poeti sono riusciti a illuminare.

Dopo tutte queste premesse non è certo facile arrischiare degli esempi, suggerire in quale modo a ciascuno particolare e più o meno coerente, più o meno intimamente necessario i poeti delle altre generazioni hanno risposto, dando nuovo conto di sé, alle stesse sollecitazioni esterne, al nuovo clima culturale e soprattutto di tensione morale che condiziona come sappiamo le scelte critiche e le ricerche espressive dei giovani lettori e poeti. Se si vuole sopportare una volta ancora il tipo di semplificazione che ho già sfruttato più di una volta in questo discorso, possiamo dire che le risposte date oscillano con infinite sfumature fra tre posizioni fondamentali e cioè: 1) la registrazione perfettamente naturale, coerente e spontanea all'interno e nel modo della propria linea espressiva della stessa esigenza di più vive specificazioni, di restituzioni più esplicite, di una pronuncia più inclusiva e compromessa con l'ambiguità effettiva dei dati e meno riduttiva del materiale investito, che come abbiamo fin qui presupposto è l'esigenza centrale, tipica sollevata dalla coscienza morale in rivolta della nuova generazione; 2) un'adesione totale ma completamente volontaria e quindi in qualche modo esterna, innaturale, retorica; 3) una indifferenza tanto perfetta da apparire perfino (ma sicuramente non lo è) polemica, accompagna da qualche sintomo di chiusura, di ripetizione, da una tendenza abbastanza sensibile alla cristallizzazione (come ritmo, sintassi, ambito figurativo ecc. compiutamente definiti e ormai intoccabili, sottratti alla funzione epochizzatrice dell'invenzione e dell'autocritica) di quelli che erano prima slanci e tensioni vitali verso un certo ritmo, una certa sintassi, un certo ambito figurativo ecc.

Sarà anche troppo evidente che il paradigma tentato non è altro in sostanza che la descrizione sommaria, epigrammatica e, si capisce, parziale di tre esperienze concrete, effettivamente consumate. Così la registrazione naturale di cui si parla al numero 1 è quella avvertibile a mio parere nel libro ungarettiano del *Dolore*: dalle poesie per il figlio morto, nelle quali il quieto delirio del monologo sembra sempre sul punto di trapassare in cadenze corali e si svolge in un'ampiezza e nudità di fraseggio che coniuga veramente la solitudine alla affabilità e dove la forma assoluta dell'assenza (qui, come già altre volte, la morte) si rovescia nel suo contrario, diviene sulla spinta stessa del suo assoluto la più fraterna e consolante delle presenze, alle poesie di *Roma occupata*, canti fermi e roventi dedicati alla loro stessa matrice, pacata, placata superficie di una materia implacabile... Ma il *Dolore*, come ho cercato di preannunciare, è anche una chiave per rileggere l'*Allegria*, il *Sentimento*, per estrarre dalla purezza accecante del primo libro come dalle architetture vibranti e più gonfie del secondo la stessa radice di verità, gli stessi grumi essenziali di una vicenda morale e civile difficile ma sicura, presente in una trascrizione vertiginosa ma stupendamente fedele ai suoi dati.

Se i nuovi lettori avevano perso Ungaretti (ma l'avevano davvero perso? rimando ai molti dubbi espressi sul vero o falso oggetto della loro polemica) il *Dolore* è stato di sicuro la carta decisiva per trovarlo, per abituarsi al peso e alla costanza dentro di loro della sua figura, a vivere con lui come posterì non più volontari, come posterì in grado ormai di rinunciare a difendersi, capaci di esistere al di là di una negazione

costitutiva. E certo è da quest'angolo che ormai, ripeto, non può più essere quello della dipendenza, dell'obbedienza ma è invece di fruizione profondamente libera e attiva che i lettori della mia generazione hanno raccolto le ultime battute della storia ungarettiana, dal poema *in progress* che è la *Terra promessa* [e che a mio parere non è propriamente l'epilogo, il vertice dell'opera di Ungaretti ma piuttosto una lunga meditazione della sua poesia su se stessa, una specie di commento perpetuo del poeta alle ragioni intime della sua poesia; e insieme una meditazione conclusiva sulle ragioni formali della tradizione poetica italiana, l'immagine fulminea (dove come per magia – come nella palla di vetro del negromante – si raccolgono nitidi e privati gli echi di infinite tecniche, infiniti metri, infinite pronunce) di una storia durata per secoli] alla strana fragranza del *Monologhetto* dove il poeta sembra invece, con ironica, giovanile spregiudicatezza, voler incrinare il decoro e la concentrazione raggiunti dal suo spazio lirico con improvvisi e acri, pungenti, piacevoli inflessioni prosastiche e tende la superficie del denso, veloce discorso sulla nervatura salda e minuta di un attentissimo *reportage*. (Fra l'altro, mi sembra che nel *Monologhetto* Ungaretti incontri, nei suoi speciali moduli si capisce, ma con un'esattezza addirittura impressionanti, certe ricerche di tecnica espressiva programmate da una parte della giovane poesia: verificando così ancora una volta che il clima poetico di cui ci stiamo occupando, se non risulta solo dall'attività continuata dai vecchi maestri, non risulta nemmeno in modo esclusivo dalle opzioni dell'ultima generazione).

La posizione numero 2 è rappresentata invece benissimo, secondo me, dalla storia recente della poesia di Quasimodo. L'insorgere della retorica, la freddezza e qualche volta l'impaccio di molte delle sue ultime prove si accompagnano appunto a una adesione totale quanto puntigliosa, volontaria alla polemica aperta dai giovani, all'avallo di una nuova poetica le cui ragioni sono intuitive da Quasimodo, come mi sembra dimostri la sua famosa antologia,¹ in modo un po' frettoloso e sommario anche se per obbedire a un moto evidentemente generoso. Avverto che queste fondamentali riserve, se investono quasi tutta (dunque con qualche eccezione) l'opera poetica di Quasimodo successiva a *Giorno dopo giorno* (1947), sono per me sicuramente irriferribili a questo libro che rappresenta, insieme alle *Nuove poesie* che aprono la raccolta del '42, il momento più vero della poesia quasimodiana, il momento del difficile ma felice equilibrio fra due retoriche, l'orfismo, la retorica della parola prima, la retorica del discorso voluto a tutti i costi, dell'astratta formulazione di contenuti nella fase attuale.

(Anche per Quasimodo è stata la sua evoluzione a permetterci di guardare meglio scoprendo così certe crepe, una fragilità nell'abbagliante edificio della sua poesia anteguerra: la sfumatura di arbitrario, di poco sofferto nei suoi vecchi slanci di «patito» della parola, non credo che riusciremmo a coglierla se non ne avessimo visto il riflesso capovolto in una certa inerzia della sillabazione troppe volte distratta, forzata, generica della sua poesia di oggi).

Queste parole senza più peso, senza verità saranno il suo ultimo travestimento o il poeta incontrerà un'altra volta l'altezza giusta, calibrata dei sentimenti e della voce? Preferisco lasciare questa domanda in questo punto del discorso anche se so che non è possibile rispondere. Ma vorrei ancora chiarire che quello che ho chiamato il momento più vero della poesia di Quasimodo ha avuto una parte tutt'altro che trascurabile nella formazione di molti giovani poeti: parte esercitata in un rapporto che non è più, ripeto, di dominio da un lato e di obbedienza da un altro, ma è invece di libera fruizione se non

1 Raboni fa riferimento all'antologia *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di Salvatore Quasimodo, Milano, Schwarz, 1958.

addirittura di scambio. Come esempi di una sintassi di transizione, di un trapasso felicemente intuito dalla concentrazione lirica attuata dalla poesia «ufficiale» degli anni trenta al discorso più complesso e insieme più disteso, più esplicito nella volontà e insieme più ambiguo nella forma di restituzione, nella strutturazione espressiva, auspicato dall'ultima generazione, le poesie di *Giorno dopo giorno* sono sicuramente, a parte il loro autonomo valore di partecipazione, uno dei dati più grossi se non addirittura una delle chiavi per decifrare il clima poetico di questi anni.

La vicenda di chiusura, di arroccamento che ho cercato di descrivere al numero 3 non è altro che la vicenda espressa, a mio avviso, dagli sviluppi più recenti della poesia di Montale: dal libro di *Finisterre* (1943) e da quello riassuntivo della *Buferà* (1956). Qui chiusura non vuol certo dire caduta né, propriamente, involuzione: queste ultime battute della storia montaliana sono recitate a una quota così alta e con una dignità così profonda che parlare per esse di caduta o di involuzione sarebbe veramente inadeguato. Ma certo, in questi ultimi cori di una lacerante tragedia borghese nella quale i personaggi continuano a compiere gli stessi gesti bloccati, impossibili, a consumare gli stessi indecifrabili amuleti, non circola aria nuova: le notizie continuano a non filtrare, a non raggiungere l'altro capo del filo, gli oggetti a nominarsi fitti, inquietanti e imprevedibili, i flash delle apparenze a lampeggiare su un fondo buio che subito li annulla, li riassume... E una coerenza così completa, una fedeltà così accanita a cellule tematiche già compiutamente e, direi, definitivamente sviluppate nelle *Occasioni* (mentre è evidente la maggior precisione, secchezza, fulmineità ecc. – insomma il grado più alto di sopportazione umana e di compiutezza espressiva – delle *Occasioni* rispetto agli *Ossi*, anche se con sacrificio del discorso più legato e impetuoso e della stupenda restituzione «paesaggistica» riscontrabili nel primo libro) mi sembra che dovessero per forza accompagnarsi a qualche sintomo, appunto, di chiusura, di cristallizzazione – di «montalismo», starei per dire. La scelta degli emblemi tende a diventare, da necessaria, obbligata; il ritmo a ritrovare cadenze già note e in qualche modo troppo pregnanti, troppo tipiche: sembra che il poeta tenda l'orecchio alla sua voce, si sforzi di adeguarsi ai suoi moduli espressivi. Ma tutto questo, ripeto, non è causato da stanchezza o da un crollo interiore, da una frana: al contrario, è proprio la compattezza senza spiragli, l'assoluta, implacabile sincerità interiore del mondo poetico montaliano a imprigionare il poeta, a impedirgli qualsiasi contatto con l'esterno e qualsiasi evoluzione, qualsiasi scoperta. Niente è cambiato né poteva cambiare: la realtà non ha spianato la sua superficie corrugata, impenetrabile; alle spalle, il vuoto è sempre in agguato: dunque anche una poesia nuova non ha ragione d'essere, è impossibile. Ma anche la più alta delle poesie se non è sempre, di continuo, nuova, se non rinasce continuamente da sé stessa facendo violenza sulla propria immagine, crescendo un giorno dopo l'altro sulle proprie ceneri, diventa un volto di pietra, una bellissima maschera: la bufera s'arresta, la rissa è un gesto scolpito, i porcospini moriranno di sete... Resta la verità di *tutta* la storia, l'altezza ferma, allucinante dell'intera parabola, si capisce: nel caso di Montale, l'ultima parte della vicenda non ci dà un'immagine diversa, non ci aiuta a vedere in una prospettiva più profonda la sua poesia, ma ce ne conferma il grado quasi insopportabile di sincerità, di necessità: la strettissima aderenza a un unico grumo esistenziale che nessuna sollecitazione esterna, nessun mutamento del clima son riusciti a far schiudere o a alterare.

Quanto alla portata dell'efficacia che l'esempio di Montale ha avuto, secondo il nuovo rapporto più volte suggerito, sulle formulazioni della nuova poesia, spero che risulti da quanto si è detto, a varie riprese, lungo il nostro discorso: in particolare vorrei richiamare a questo punto le osservazioni svolte a proposito della «quasi ereticità» della

poesia di Montale nei confronti della linea «ufficiale» della poesia italiana anteguerra e, più avanti, del modo inevitabilmente ambiguo, contraddittorio nel quale i giovani lettori-poeti devono registrare dentro di loro le vibrazioni della sua voce. È impossibile, in ogni caso, non avvertire nel panorama dell'ultima poesia una presenza dell'esperienza montaliana (penetrata forse, in qualche caso, anche per vie indirette come influenza di grado ulteriore, p. e. attraverso quel tanto di Montale che era già passato in Luzi, in Sereni...): presenza manifestata per lo più – mi sembra di dover concludere – in ragioni di sintassi e pronuncia, di tecnica espressiva senza toccare l'area interna del significato, il tracciato delle figure esistenziali.

Ungaretti, Quasimodo, Montale sono le tre storie che ho scelto per la loro qualità esemplare, perché mi sembra che coprano con le loro tre direzioni tutto il complesso destino della poesia che ha avuto la sua stagione di dominio negli anni fra il '30 e il '40 e conosce oggi l'altra maturità, il tempo dell'arricchimento, della dispersione, della difesa. Ma gli altri nomi, che nell'ambito così stretto di questo discorso non possiamo richiamare uno per uno, a quale delle tre traiettorie indicate saranno più vicini?

Lasciamo da parte Saba che come abbiamo visto aveva già arrischiato prima, contro corrente, tutte le carte del suo gioco, anticipando per suo conto, e sotto la forma di una storia privata per non dire eccentrica, parecchie delle ragioni sollevate poi negli anni del dopoguerra e diventate le ragioni di un'intera stagione; fra gli altri poeti non mi sembra azzardato dire che quasi nessuno ha rifiutato il nuovo impegno, che il destino più condiviso è stato quello di arricchimento naturale, di inclusione spontanea e coerente nel proprio spazio delle nuove sollecitazioni, che ho cercato di descrivere in atto nella poesia di Ungaretti a partire dal *Dolore*.

Semplificando come al solito, e considerando (per arricchire appena di un po' il nostro piccolo repertorio di esempi) soltanto i tre poeti che insieme a Quasimodo mi sembrano i più significativi, i più intensi della generazione venuta idealmente (non proprio cronologicamente) dopo quella di Ungaretti, Saba e Montale (nel senso che quest'ultima si può dire venuta dopo Campana, dopo Rebora), mi sembra impossibile non avvertire una certa dilatazione e integrazione del discorso in direzione della realtà, un irrobustirsi e moltiplicarsi dei rapporti fra il piano dove si svolge il processo della fissazione lirica e una somma più denunciata e cospicua di dati esistenziali, anche nella poesia più recente di Betocchi, di Luzi, di Sereni: penso alla famosa «tristezza popolare» di Betocchi in una poesia del '46, al *Diario d'Algeria* (1947) di Sereni, a molte delle poesie raccolte nel recente libro luziano dell'*Onore del vero*. L'apertura esistenziale di un poeta come Luzi è anzi (insieme alla bellissima esperienza di viaggio compiuta da Betocchi con il *Vetturale di Cosenza*, la prova più recente – 1959 – e forse la più alta dopo *Realtà vince il sogno*, di questo poeta) uno degli esempi più significativi, più toccanti della nuova situazione, una prova eloquente che il nuovo corso della poesia non segna, malgrado molte apparenze, una frattura fra le generazioni dei maestri e l'ultima generazione ma anzi un loro convergere, s'intende per quanto è possibile un'effettiva convergenza fra chi persegue, sia pure adeguandosi a nuove sollecitazioni, la crescita di un'immagine già posseduta e stupendamente pronunciata e chi invece deve fare i conti con una voce non ancora stabilita, con una serie di strumenti ancora grezzi e per di più fabbricati in un momento di rancore, di polemica, di speranze eccessive.

4. Ho già cercato di suggerire come l'ondata della riforma e delle speciali sollecitazioni sollevata dopo la guerra dalla giovane generazione – sollecitazioni tutte

rivolte a una formulazione diversa dell'attività poetica sui due piani incernierati l'uno all'altro dell'organizzazione morale e della ricostruzione espressiva – si sia subito polarizzata – passando, grazie a questa polarizzazione, da una fase astratta, generica (di durata forse impercettibile, magari inconscia ma che idealmente mi sembra di dover considerare) a una fase effettuale e concreta – intorno a due dati fondamentali: uno negativo e cioè la polemica iniziale contro una certa immagine esasperata della poesia più tipicamente affermatasi nell'anteguerra (ma abbiamo visto come questo atteggiamento negativo, di rifiuto ospitasse dentro di sé, oltre alle premesse di una completa revisione, anche una contropartita immediatamente positiva e cioè la valorizzazione delle voci fuori bilancio, soprattutto di una fra le più alte in assoluto: Saba. E non potremmo aggiungere su questo conto anche certe riletture di Pavese poeta? o si tratta invece di un'operazione da mettere su un altro conto, il secondo conto di cui stiamo per parlare?); l'altro positivo e cioè la scoperta e l'assimilazione dell'esperienza poetica inglese e americana posteriore, grosso modo, a Browning e a Whitman e assunta, naturalmente, nelle sue figure recenti più alte.

Non c'è di sicuro da stupirsi se il secondo dato ha giocato in pratica ancora più a fondo del primo (al quale pure dobbiamo l'iniziale, polemico ma decisivo raggrumarsi della nuova tendenza, la caratterizzazione più chiara, anche se *a contrariis*, delle sue funzioni) nell'atteggiare e sostenere i primi risultati testuali della nuova posizione. Per molti lettori della mia generazione la scoperta di Eliot, di Pound, della *Spoon River Anthology* e poi dei panorami offerti dalle varie antologie della poesia americana e negra si è posta, mi sembra, addirittura come l'immagine incarnata e ripetibile della poesia, come il *medium* fra una zona ideale e la zona della loro volontà espressiva, insomma come l'unica dimensione poetica proficuamente praticabile e dentro la quale poter compiere i propri esperimenti, dar fuoco alle proprie personali avventure.

A prima vista potrebbe sembrare che in questo senso l'esempio più attivo, più fittamente riferito sia stato quello di Lee Masters e in effetti per molta poesia del primo dopoguerra la particolare pronuncia e certi accorgimenti tecnici, la stessa struttura epigrafico-teatrale di *Spoon River* rappresentano il modello assoluto, una specie di orizzonte fisso: il Petrarca di un diverso Cinquecento – ma con una funzione di rottura che in parte riscatta, mi sembra, sul piano delle intenzioni l'eventuale povertà dei risultati. A mio avviso però l'esempio di *Spoon River* se è stato più vistoso di quello eliotiano e poundiano è però meno sostanziale, più esterno, tant'è vero che le tracce della sua ripetizione si fanno sempre più leggere man mano che matura un'immagine più ferma, meno provvisoria della nuova poesia, fino a risultare quasi invisibili nelle prove più sicure di questa se non come apparato tecnico ormai completamente acquisito, anonimo.

In quanto ho detto è implicito che le esperienze più decisive, sul piano sostanziale, incontrate dall'ultima generazione di lettori e poeti si riferiscono, per mio conto, a Pound e a Eliot; e avverto subito che si dovrebbe anzi parlare, a mio avviso, di un'unica esperienza avente per oggetto la figura unica ma complessa e in qualche modo dialettica, bipolare risultante dalla connessione, che per certi aspetti si atteggia come complementarità, di queste due poesie [senza considerare, anzi pregando il lettore di considerare per conto suo l'enorme portata critica dell'esempio poundiano-eliotiano, sia per quanto concerne il suo porsi come veicolo di assimilazione di un'area foltissima e per noi sostanzialmente inedita della cultura poetica di lingua inglese, che per quanto concerne la proposta addirittura sconvolgente in un ambiente di derivazione più o meno strettamente crociana, di nuovi moduli di lettura, come la lettura «totale» di Dante

introdotta da Eliot (le cui, d'altronde rare e comunque più divertenti che scandalose, distrazioni filologiche sono infinitamente compensate dalla compattezza o aderenza interna della ricostruzione) o come le operazioni strane ma così stimolanti tentate da Pound sui nostri stilnovisti, sui poeti provenzali, su Villon ecc.]

Non è certo facile, anzi è sicuramente impossibile chiarire o anche solo introdurre chiaramente in un discorso così veloce l'argomento dei rapporti Pound-Eliot e del significato attuale, dell'efficacia che l'immagine unica e complessa risultante da questi rapporti ha avuto per noi, sul condensarsi del presente clima poetico. Mi limiterò ad annotare che la trascrizione integrale, fonografica attuata da Pound nei *Cantos* (una trascrizione che eleva al livello della restituzione poetica *per il solo fatto del loro inserimento* i dati più brutali, gli oggetti meno «poetici», dalle semplici schede mnemoniche alle conseguenze dei più vertiginosi processi associativi, da brani di conversazione quasi stenografica agli spettrogrammi delle più complicate approssimazioni interiori) offre la più appropriata anche se estrema delle soluzioni espressive alla nostra richiesta di un linguaggio capace di aderire (senza distruggerla nella pronuncia) a una tematica particolarmente fitta e irriducibile, di coinvolgere nella rappresentazione una serie di dati culturali, economici ecc. ai quali non ci si accontenta di alludere. Ma è chiaro che la pratica poundiana per la sua stessa esasperata coerenza, per la sua integrità e inoltre per il suo fondo sostanzialmente torbido, negativo conduce, se applicata sino alle sue estreme conseguenze, a una nozione finale di disperazione e confusione che contrasta con la volontà in ultima analisi positiva, con il messaggio di speranza al di là del disastro, impliciti a mio avviso nella nuova coscienza poetica. E proprio qui gioca in modo decisivo il correttivo della lezione eliotiana, la dialettica risultante dal raffronto dei *Cantos* con il meraviglioso finalismo, mettiamo, di *The Waste Land* – per restare in un campo di analogie molto strette (la struttura verticale dei *Quartets* ci porterebbe troppo lontani). Nel poema di Eliot è evidente l'uso di una tecnica (citazioni, sovrapporsi di personaggi, fulmineità delle associazioni, ritorni tematici ecc.) estremamente vicina a quella spiegata nei *Cantos*, ma è altrettanto evidente come tutte queste risorse e questo materiale, la cui comparsa si limita in Pound (a mio parere e senza tenere conto, s'intende, delle intenzioni messianiche del poeta) a rappresentare poeticamente la stessa indecifrabilità che questi oggetti dimostrano per sé stessi e a suggerire il senso di inestricabilità e inutilità della storia che mi sembra sia l'ultima notizia, l'estremo contenuto umano dell'opera di Pound, siano invece sfruttati da Eliot come strutture portanti, piegati a esprimere un significato ulteriore, voluto e trascendente.

In altre parole, e tanto per suggerire un'ultima semplificazione, direi che nei *Cantos* troviamo in una forma estrema, assoluta, allo stato quasi di materiale libero e per così dire incandescente la somma degli apparati espressivi necessari ai giovani poeti per elaborare, ciascuno nel proprio ambito naturale e ambientale e secondo il proprio particolare destino, le figure effettive della nuova coscienza poetica; mentre in Eliot è esemplare l'accorto sfruttamento (in vista di un risultato ulteriore, di un significato trascendente) di un materiale fortemente analogo. Come ho già detto è nell'immagine unica ma complessa e in qualche modo dilaniata, formata dall'accostamento di queste due forze che mi sembra di dover riassumere l'efficacia più alta, il ruolo veramente decisivo delle letture inglesi e americane nella formulazione del clima al quale continuiamo ad alludere.

Arrivati a questo punto è impossibile non rendersi conto e anch'io mi rendo conto che un discorso condotto soltanto sul piano delle ragioni collettive e così privo di esempi rischia di apparire come un manifesto, come una denuncia di intenzioni molto

più che una ricostruzione obiettiva. Ma per una storia in gran parte futura, per la storia ancora un po' fantastica anche se inevitabile della nuova poesia, quella del manifesto non sarà l'unica forma di discorso veramente possibile? Tutti sappiamo che qualche esempio, qualche nome non manca ma il tempo, mi sembra, non li ha ancora districati con sufficiente chiarezza e d'altra parte è anche per non giocare con loro, per non ipotecare la loro traiettoria che ho preferito rinunciare a servirmene. Ma anche senza denunciarli possiamo concludere che la loro poesia è e soprattutto sarà la forma scavata dall'incontro di tutte le forze che ho cercato di descrivere: l'urto contro il fantasma della poesia pura, la scoperta del realismo lirico sabiano, il significato dei nuovi rapporti di lealtà con le figure dei maestri e infine lo sfruttamento delle dimensioni oggettive aperte dalla straordinaria lezione della simbiosi Pound-Eliot. [Può sembrare strano non aver nemmeno ricordato, fra questi momenti costitutivi della nuova poesia, il rinato interesse per l'esperienza dialettale, data anche la dimensione storicamente e, direi, ontologicamente eretica del dialetto rispetto alla norma ideale della lingua (sentendo il nome di un Giotto, di un Noventa non lo si associa d'altronde irresistibilmente, forse inconsciamente, a quello di Saba?): ma il fatto è che a mio parere il *revival* dialettale non ha avuto per ora nella poesia degli ultimi anni (tutt'altro discorso farei per la prosa: penso al vastissimo campo di risonanze apertosi intorno alla «grande eresia» gaddiana) che un'importanza di sistemazione, di recupero culturali traducendosi soprattutto in una nostalgia, praticamente impossibile, ma criticamente utilissima, per la grande poesia ottocentesca, narrativa e ritrattistica di Porta e di Belli, mentre sul piano creativo si è risolta in forme arcadiche per non dire reazionarie, nel contrabbando – alla fine ironico, ammiccante – sotto il travestimento dialettale di una serie di contenuti troppo consumati o affievoliti per una trascrizione normale. D'altra parte non è certo questo l'unico episodio che di proposito ho trascurato: nemmeno quello, addirittura clamoroso, dell'infatuazione lorichiana, passata un po' da tutti negli anni dal '45 al '50, o l'altro – più recente, più particolare – di un ritorno (per me forzato, programmatico) al Pascoli dei *Primi poemetti*, mi sembrano (al di là di una loro eventuale, e magari notevole, felicità sul piano dei risultati parziali) abbastanza sorretti dalla storia, abbastanza ricchi di futuro»].

Forse c'è un'ultima cosa che bisogna sottolineare e cioè che il clima nel quale è maturata e continua a maturare la nuova generazione di poeti non risulta dalla somma pura e semplice delle varie forze descritte ma da un loro rapporto, oltre che organico, continuamente mutevole, in continuo assestamento e intuibile solo se si cerca di immaginare che la serie delle loro relazioni e integrazioni è praticamente infinita.

Giovanni Raboni, *Romanzo, oggettività e rinuncia nella Dreigroschenoper portiana*,

«Il Verrì», IV, 6, dicembre 1960.

Comunque ci si voglia mettere a leggere una poesia come il *Marchionn di gamb avert* o come la *Ninetta del Verzee*, mi sembra che una regola veramente essenziale sia quella di ricordarsi in ogni momento (e – secondo uno strano modo di dire milanese – con tutt'e sette i sentimenti) che si sta leggendo una poesia. Avvertimento proficuamente utilizzabile, in genere, per qualsiasi poesia, ma per alcune, credo, in modo specifico: fra le quali io metterei senz'altro quelle citate, come del resto tutte le più tipiche, e giustamente più famose, dell'opera portiana. Aiuta cioè, per svolgere del Porta un'immagine un po' più energica, più attiva, la presenza continua, continuamente trepida, nell'animo del lettore, del tradizionale e fantomatico, ma in qualche modo inevitabile *principium discriminationis* fra poesia e romanzo, fra tessitura verticale e tessitura orizzontale, fra donazione di un ordine *ex novo* e illuminazione di un ordine dato: e questo proprio perché nei suoi esempi assoluti, nelle sue riuscite più ampie e maestose la poesia portiana rappresenta di quel principio (o meglio della validità *erga omnes* di quella discriminazione) una smentita a dir poco diabolica, una implacabile controverifica. Mi sembra giusto, insomma, che il lettore del Porta – tanto più se si tratta di un lettore che ha qualche interesse in proprio in queste questioni, di un lettore un po' più compromesso dei soliti lettori – faccia, prima di tutto, il possibile per percepire la sua poesia come un *unicum* (o quasi) di naturale e organica coesistenza fra un altissimo grado di precisione e complessità romanzesche, restituzione topografica, scrupolosità, continuità e secchezza di sviluppi psicologici, e così via, e un punto di musica (anche se di una musica ipotizzata, sovente, dalla propria stessa assenza, costruita stupendamente su un ostinato, pacato rifiuto della propria ideale costellazione) attraverso il quale aria e recitativo sembrano fondersi e integrarsi a vicenda in un *continuo*, in un discorso «naturale» e ininterrotto, pressappoco come doveva succedere, di lì a non molto, per il melodramma.

La continua scelta portiana di una pronuncia «alla pari», di una misura espressiva che non vuole mai superare né sacrificare le figure pratiche (e i cristalli di normali condizionamenti e ripercussioni, di giudizi consolidati che le circondano) della realtà alla quale si riferisce ma tende, al contrario, a una restituzione più profonda e leale delle loro dimensioni comuni, suggerisce, mi sembra, con sufficiente evidenza l'assegnabilità della poesia portiana a un clima culturale (dell'illuminismo e post-illuminismo lombardo) che ha come sua immagine tutelare, sul piano della poesia, la poesia civile del Parini, e dunque a quella particolare area della fantasia e della pronuncia che Folco Portinari, in un saggio del '58¹ che ha molti titoli (compresa la felice immediatezza dello slogan) per diventare memorabile, ha chiamato «la poetica dell'oggetto». Ma l'iscrizione diventa, a mio parere, veramente legittima solo a patto di sottolineare delle due esperienze poetiche, la lontananza dei punti nei quali ciascuna di esse proietta, alla fine, il proprio equilibrio espressivo e morale.

Si tratta addirittura, direi, di sostituire tutti i termini-chiave della lettura, e cioè mentre per il Parini mi sembra giusto insistere sulla funzione determinante della sua calcolata passione per gli oggetti tanto dei sensi che dell'intelletto (i minuziosi interni e cerimoniali del *Giorno* ma anche gli oggetti-idee, le idee oggettivate: L'Innesto del vaiuolo, la Salubrità dell'aria) (includendo in questa indicazione un certo sentimento

della durezza nobilmente emblematica e del nitido isolamento aprospettico che costituiscono, non già la continua effettiva risultanza, ma certo un estremo di tensione e, per così dire, il punto morto finale del tipo figurativo pariniano), per il Porta dovremmo invece mettere l'accento sulla vocazione narrativa, sull'inclinazione all'intrigo romanzesco, alla psicologia dinamica, al ritratto non solo in profondità ma anche in movimento, non meno che sulla verità fisica dei gesti e delle voci rappresentati e sulla sottile, struggente precisione delle delimitazioni ambientali (avvertendo che continuiamo a riferirci quasi esclusivamente al Porta maggiore, al Porta delle grandi ballate): in altre parole, nel Parini la rappresentazione risulterebbe prevalentemente incernierata su una percezione atomistica, eccezionalmente vivida e stimolante, degli oggetti reali e ideali, su una serie di primi piani² inediti e messi implacabilmente a fuoco ma accostati per una complessiva simmetria, secondo un neoclassico disegno di compostezza e decoro compositivi, mentre la peculiarità e l'energia del discorso portiano andrebbero ricercati piuttosto nella inevitabilità e nell'evidenza del flusso che condiziona e matura i termini della rappresentazione, nella straordinaria sensibilizzazione, in aggiunta alle altre coordinate figurative, di una vera e propria dimensione temporale; e ancora, dove l'«oggettualità» pariniana rivela, oltre a quello sopra ricordato di tipologia espressiva, di identificazione del livello figurativo del discorso, anche un taglio morale e cioè l'esplicazione di una forte, duramente consapevole, intenzionalità civile, utilitaria e didascalica, è, al contrario, molto difficile rintracciare al livello narrativo portiano una volontaria direzione verso un *significato*, verso un intento civile, di propaganda ideale, o anche semplicemente satirico nel senso politico del termine, che provochi o sostenga la strutturazione e il destino organico del discorso. Il fatto che la semplice apparizione di personaggi come la marchesa Paola Travasa o donna Fabia Fabro De-Fabrian ci risulti oggi (proprio in senso politico) molto più bruciante, negativamente efficace, e starei per dire attuale, della lunga e cosciente polemica pariniana contro i privilegi nobiliari; o che i protagonisti della «dreigroschenoper» portiana, dal Marchionn alla Ninetta, dimostrino una pregnanza e un riferibilità sociologiche ben più precise, circostanziate e attendibili dei lacché del *Giorno*, per non dire degli ottimistici villani di certe odi pariniane, non deve infatti impedirci di riconoscere che in confronto all'intenzionalità civile del Parini colpisce nel Porta la completa assenza di uno sdegno cosciente, intellettuale, di un'aspirazione, sia pure imprecisata, utopistica, a un ordine diverso, a un grado più alto di dignità umana. È vero che molto diverso è il clima storico e politico al quale i due poeti sono chiamati a rispondere: non dimentichiamo che i costumi che il Parini prende a bersaglio sono quelli odiosi di una società ancora feudale mentre la nobiltà milanese alla quale si riferisce il Porta è già tranquillamente avviata a un destino di ridicola sopravvivenza e l'oppressione che grava sulla testa del «lavorant de frust» Giovannin Bongee è ormai piuttosto quella della prepotenza militare e poliziesca e di un'ingiustizia in fase di riorganizzazione burocratico-borghese: ma questo non basta, mi sembra a renderci un conto soddisfacente della rassegnazione che ci ha impressionato, di quella specie di provvidenzialismo a rovescio che il Porta autorizza ai suoi personaggi e con ogni probabilità condivide con essi (e che d'altra parte non possiamo certo spiegarci con un'ipotesi metafisica, di tipo kafkiano per intenderci).

A mio parere, la questione è completamente solidale con quella, prospettata sinora, concernente l'identificazione espressiva dell'esperienza poetica portiana, di cui ho cercato di suggerire un provvisorio schema di lettura contrapponendone l'oggettività prospettico-narrativa all'oggettualità emblematica pariniana. Come l'intenzionalità didascalica e satirica della poesia civile del Parini rappresenta il versante, il taglio morale della sua vocazione a una pronuncia che illumina e intenziona singoli oggetti della realtà

pratica e ideale fissandoli in primi piani di straordinaria energia e nitore dentro una cornice di compostezza neoclassica, così nelle grandi ballate portiane fluidità e precisione narrative, oggettività e rassegnazione (o rinuncia alla speranza) non sono che i vari aspetti di un'unica immagine, le diverse angolazioni sotto le quali ci è dato assistere all'inveramento di un'unica esperienza.

Il Porta 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, che essi sono in grado di restituirci con una fedeltà e un risalto il cui grado è tanto più alto quanto più assolutamente passiva è la loro obbedienza umana all'ordine predisposto dei dati e connaturata la loro incapacità di cercare e intravedere vie d'uscita o spiragli nella verità da incubo del mondo che li circonda; di quei poeti, cioè, che riescono a fornire le notizie più concrete, i più persuasivi ragguagli di luoghi di cui, proprio perché da essi non sperano di «tornar giammai», hanno esplorato come nessun altro tutti gli angoli accessibili, tutte le dimensioni normali, sentendo che a loro non spetta tirare conclusioni o azzardare previsioni ma solo dire quello che vedono, *essere* quello che vedono: accogliere e restituire. Ma quello che il Porta vede e rappresenta, e che lui stesso vuol diventare, vuol essere, inconsciamente desiderando di annullarsi e confondersi con il corpo vivo della sua rappresentazione, è un mondo non di semplici oggetti-cose ma anche di figure, che il poeta percepisce al suo stesso livello e cioè come umane e di cui non vuole né saprebbe ignorare le mutue penetrazioni e degradazioni e gli intrighi; di uomini e donne di cui conosce – non può rifiutarsi di conoscere – il destino di crescita, reciproca persecuzione e morte. Tutto questo costituisce un unico oggetto che non può essere spezzato né diviso. Quello che il poeta vede e che lui stesso vuol diventare è una realtà irriducibilmente umana, una realtà tanto intrecciata da sembrare compatta, e in continuo movimento da un punto morto a un altro punto morto, qualcosa dunque che non può essere descritto ma solo raccontato, o meglio qualcosa che non può essere descritto con una serie di primi piani, che per essere descritto dev'essere descritto in quel movimento, nel tempo e cioè dev'essere raccontato. Infine mi sembra che si possa dire che la rappresentazione per essere sincera e dunque persuasiva, vibrante, per corrispondere fino in fondo e per tutti noi al modo nel quale un poeta come il Porta percepisce la realtà, non può non includere da una parte la dimensione della consumazione effettiva dei gesti, la dimensione temporale (e quindi, sul piano dei mezzi espressivi, la precisione e lo spessore del romanzo) e dall'altra parte il sentimento che tale consumazione è, da un certo punto di vista, codificata e protocollata, si esaurisce in un movimento senza direzione, in un movimento da un punto morto a un altro punto morto, sentimento che non permette atteggiamenti morali diversi da un'oggettività comprensiva, globale e dalla finale rassegnazione di fronte a una situazione data, a un sistema di verità burocratiche troppo perfetto per apparire intaccabile dalla speranza.

Credo che per sollecitare una buona lettura totale del Porta si dovrebbe insistere proprio su questo punto, battendo a lungo su questo nodo dove confluiscono e si illuminano a vicenda le tre indicazioni di lettura che ho cercato di seguire in questo discorso che per la sua natura semplicemente provocatoria, e quindi per esser stato condotto non sui testi ma piuttosto nel ricordo, nella nostalgia di essi, è per forza un discorso preliminare, destinato a interrompersi proprio nel momento in cui dovrebbe iniziare la fase pratica e più minuziosa della lettura: indicazioni che si possono rispettivamente riassumere come 1) la tensione narrativa, la complessità e la precisione psicologica, la sensibilizzazione della dimensione temporale; 2) l'oggettività intesa come fedeltà di resa di un'esperienza percettiva in cui il reale viene avvertito come un oggetto

unico e indivisibile all'interno del quale i particolari oggetti che sono le figure umane vengono trasferiti con la loro umanità acritica e dolorante comprensiva di tutti i rapporti di reciproca persecuzione [o se si vuole, sadico-masochistici³] che li uniscono e li condizionano, 3) la rassegnazione non disgiunta da un certo grado di ammirazione di fronte all'inesorabilità e inevitabilità burocratica e, direi, all'assurda, comica perfezione protocollare delle forme infinite ma sostanzialmente equivalenti e immutabili in cui tale persecuzione si attua quotidianamente. Ripeto, è in questo senso, sull'area così delimitata che credo si dovrebbero impostare tutti gli specifici problemi critici che una lettura del Porta solleva, per esempio quello riguardante l'identificazione del particolare tipo e del significato dell'umorismo portiano, di cui a mio parere si offrirebbe un'immagine molto poco adeguata, per non dire deformante, attribuendogli inflessioni e portata satiriche, termini che sia come intenzione che come possibilità di inveroimento espressivo sono assolutamente estranei al nostro poeta dato che la sua grandezza, come si è cercato di suggerire, è direttamente proporzionale al grado della sua naturale incapacità di reagire politicamente e di proporre o sperare correzioni a una realtà di cui solo a questo patto è riuscito a consegnarci un'immagine così irresistibilmente comica e così lacerante.

Note di Raboni

1 – Cfr. «Paragone», 108, dicembre 1958. Si veda anche la nota con lo stesso titolo di Luciano Anceschi pubblicata nel «Verri», III, 2, aprile 1959.

2 – Il presente didascalico al quale sono riferiti tutti gli accadimenti del *Giorno* potrebbe essere fra l'altro interpretato come un espediente, inconsciamente ma essenzialmente antinarrativo; e il Tu con il quale il poeta si rivolge al Giovin Signore fa addirittura pensare al Vous usato da Butor nella *Modification*.

3 – Mi sembra difficile non sentire una componente masochistica nell'ambigua credulità del Marchionn e anche nell'autocommiserazione della Ninetta.

Giovanni Raboni, *Esempi non finiti della storia di una generazione*,
«Aut Aut», 61-62, gennaio-marzo 1961.*

1. – *Premessa e rinvio.*

Mi sembra ormai sufficientemente acquisito che alla base del processo di corrosione (cominciato nell'immediato dopoguerra) della figura teorica della poesia stabilitasi in Italia nel corso degli anni trenta c'è un sentimento diverso, profondamente mutato dei rapporti fra verità generale e verità dell'immagine, fra lo spazio e il modo in cui si consuma l'esperienza esistenziale e quelli in cui si forma e si realizza la possibilità della comunicazione poetica. In uno scritto di un anno fa (1) al quale sono costretto a rinviare, ho cercato di suggerire come questo si sia manifestato e abbia agito, dal '45 in poi, su una quantità di piani e cioè prima di tutto facendo scattare la superficiale, ma sotto certi aspetti decisiva polemica anti-ermetica, diretta contro una nozione (la poesia «pura», una condizione interamente lirica della poesia) considerata allora, frettolosamente, come l'immagine effettiva della poesia italiana fra le due guerre, mentre era, come si è presto chiarito, soprattutto il suo fantasma teorico, una costruzione critica evidentemente non arbitraria, ma certo troppo esclusiva, tirannica, appoggiata, anziché sulla complessa e in qualche modo ambigua realtà dei testi, su alcune soltanto delle proiezioni, dei prolungamenti ideali di essi; poi dettando certi recuperi: quello fondamentale di Saba (2), quello di Sbarbaro, quello (forse, sinora, più programmato che accertabile) di Rebora, ecc.; e ancora determinando – come tensione verso un grado più esplicito di figuratività e di aderenza a una precisa area esistenziale, e come ricerca di un *continuo* espressivo capace di accogliere e salvare fino in fondo (fino alla quota della pronuncia) l'integrità, la complessità e la durezza del materiale investito – la storia più recente di poeti che pure erano stati o almeno erano parsi, negli anni precedenti, gli interpreti più fedeli (fedeli nei loro modi diversi, concreti, ambigui) dell'altra condizione, quella dell'atto poetico come distruzione della realtà, come «assenza»: dello stesso Ungaretti, quindi (almeno nei settori più strettamente vitali della sua attività postbellica: *Il dolore*, *Monologhetto*) e di Luzi, di Gatto, di Quasimodo, di Sereni, ecc.; autorizzando, nel medesimo punto, una rilettura totale di questi poeti, liberata dalle grosse ipoteche di direzione e di significato accese, appunto, dai moduli di lettura parziali e parzialmente deformanti dei critici loro contemporanei, e illuminata in un fitto intreccio di sotterranei, impliciti motivi esistenziali dalle ragioni esistenziali esplicite del loro sviluppo; permettendo, infine, l'assimilazione di una figura stimolante della poesia come è quella che emerge dalla prassi poetica anglosassone (3), prevalentemente attraverso Pound, W.C. Williams e T.S. Eliot, del quale ultimo credo si debba dire oggi quello che Carlo Bo poteva dire (riferendosi, inconsciamente, mi sembra, al clima della sua formazione, quello dell'ermetismo teorico, dell'ermetismo fiorentino) di Mallarmé e cioè che il suo nome è per noi «veramente anonimo e universale» (4). In queste pagine mi propongo di

* Il saggio si articola in quattro paragrafi: 1. *Premessa e rinvio*, 2. *Luzi e la comunicabilità della solitudine*, 3. *Betocchi e la maturazione dell'oggetto*, 4. *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*. Con qualche lieve rimaneggiamento, i paragrafi 2 e 4 sono stati ripubblicati in PAS e POE. Quello su Luzi si legge ora in PAS alle pp. 227-232 e in POE alle pp. 115-120; quello su Sereni in PAS alle pp. 223-226. Ho riprodotto quindi la *Premessa* e il paragrafo su Betocchi che non mi risulta siano mai stati ristampati.

tentare qualche altra specificazione di questa storia comune o almeno prevalente interrogando, secondo la particolare angolazione suggerita dal loro stesso sviluppo, la storia di alcuni dei poeti più significativi appartenenti alla terza generazione o (come forse preferirei chiamarla) alla generazione «di mezzo» della poesia italiana contemporanea: insomma a quel gruppo di poeti (assegnabili in prevalenza, ma non necessariamente – penso per esempio a Betocchi, che è di sicuro, senza esserlo anagraficamente, uno di loro – alla terza generazione attiva nel '900) (5) che si situa fra la generazione idealmente unica dei maestri in luce o in ombra (6), degli Ungaretti, Palazzeschi, Giotti, Saba, Sbarbaro, Jahier, Rebora, Cardarelli, Montale e quella dei poeti che hanno raggiunto la zona decisiva del loro lavoro soltanto nello speciale clima della guerra o degli anni immediatamente successivi, la generazione, tanto per intenderci, di un Fortini e di uno Zanzotto.

Note di Raboni

(1) *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, in «Aut Aut» 55, gennaio 1960.

(2) Si veda, in questo stesso numero di «Aut Aut», la lettura di Saba proposta da Marco Forti.

(3) Una testimonianza concreta sulla profondità alla quale l'esempio dei poeti americani e inglesi è arrivato oggi ad agire nel vivo della nostra cultura poetica è, mi sembra, chiaramente desumibile dalla lettura della traduzione di *Desert music* di W.C. Williams, che Vittorio Sereni presenta su questo stesso numero di «Aut Aut». Naturalmente, penso che questo documento meriti un esame ben più preciso: ma vorrei almeno suggerire che il discorso italiano inventato da Sereni per restituire la musica insieme struggente e pietrosa del testo williamsiano realizza un *medium* pressoché perfetto tra due estremi, il calco preciso ma inerte e la ripetizione troppo autonoma e brillante, appoggiata (come in alcune prove meno recenti dello stesso Sereni, sempre da Williams) su figurazioni ritmiche troppo puntuali, con effetti di superficie eccessivamente levigata e di elegante occultamento delle potenti strutture lasciate, invece, quasi brutalmente in vista nell'originale; e che il raggiungimento di questo equilibrio dimostra meglio di molti discorsi un'adesione dall'interno, una complicità concreta con una nozione della poesia che qualche anno fa era forse ancora, più che altro, l'oggetto di molta curiosità e di un entusiasmo più esterno che volontario.

(4) Carlo Bo, *La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola*, in «Politecnico», n. 29, maggio 1946.

(5) Per il completo elenco cronologico delle generazioni poetiche del '900 si veda il saggio premesso da E. Falqui al suo *Repertorio* (Colombo editore, 1956, pagg. 15 e segg.).

3. – Betocchi e la maturazione dell'oggetto

Se a proposito dell'evoluzione di Luzi abbiamo parlato di traiettoria credo che per Betocchi bisognerebbe parlare di spostamento intorno a un'asse, di un'esposizione diversa assunta negli ultimi anni dalla sua poesia ruotando di un certo numero di gradi sul suo perno naturale. Infatti fin dal suo documento (*Realtà vince il sogno*, 1932) mi sembra che la poesia di Betocchi si possa già leggere come il racconto – febbrile, violento e allucinato, ma irrinunciabilmente fedele – della sua esperienza del reale, dell'esplorazione – dapprima, è vero, apparentemente inattuale – di uno spazio attuale.

Dicendo questo mi rendo conto di scontrarmi con la più diffusa convenzione critica su Betocchi, portata piuttosto a rintracciare nelle poesie di *Realtà vince il sogno* e anche nelle prove successive di Betocchi la storia di un'ipotetica ala destra dello schieramento ermetico conciliato con un'immagine diversa, meno aulica e forse più sottile, della tradizione (non, quindi, il Petrarca e il Leopardi sottesi alla riscoperta ungarettiana dell'endecasillabo e del «discorso»), ma una ricetta più candida e insieme più raffinata, che accosta gli stilnovisti a certo Metastasio, al Manzoni degli *Inni sacri*, a certo Pascoli), ma non per questo meno radicale, e incernierato sulla stessa nozione centrale di poesia come assenza, come verità completamente autonoma rispetto alle verità finite e attuali dell'esperienza. A me sembra che questo modo di leggere Betocchi, oltre a rendere pressoché inutilizzabile la parte più recente della sua storia derivi, fin dall'inizio, da una grossa indistinzione, dall'incapacità di distinguere una religiosità di tipo mistico, visionario e quindi in sé sostanzialmente realistico, come quella che determina la violenza e l'apparente inattualità di poesie come *Sulla natura dei sogni*, *Dell'ombra*, *Domani* (10) ecc., dalla radicale indifferenza verso le strutture concrete della realtà testimoniata, per esempio, dal Luzi dell'*Avvento notturno* – conseguenza anch'essa, come ho cercato di suggerire, di una coscienza religiosa, realizzantesi però attraverso una tematica prevalentemente intellettuale che in un primo momento ne ha provocato il fluire verso le profezie astratte dell'*Avvento notturno* e più tardi verso il dichiarato pessimismo cattolico (mediato dalla carità e intenzionalità del linguaggio) e il sistema di motivazioni oggettive dell'*Onore del vero*. Con il Betocchi di *Realtà vince il sogno* siamo di fronte, ripeto, a un vero e proprio realismo visionario secondo il quale le strutture visibili della realtà non vengono affatto ignorate o dissolte ma, nel vero senso della parola, violentate per farle aderire a figure impegnate in una zona diversa ma percepite anch'esse come vere, come concrete. In altre parole, la particolare verità (sulla quale mi sembra difficile non essere d'accordo) della poesia di Betocchi consiste, all'inizio, in un irripetibile impasto di precisione e di vertigine, nell'identificazione di uno spazio all'interno del quale oggetti invisibili vengono percepiti e ordinati come concreti e secondo le strutture proprie dell'esperienza normale. Assistiamo così a un continuo sovrapporsi o meglio a un infinito amalgamarsi dei due tipi di immagini, per esempio, al naturale situarsi di una sostanza mistica (l'ombra dell'albatrella) nella dimensione reale, evocata come reale, di un fulmineo paesaggio toscano.

Insisto sul rilievo che anche le «visioni» vengono registrate dal primo Betocchi secondo i moduli sperimentali della realtà e accostate o meglio fatte compenetrare alle immagini normali, e che la dimensione completa non è una forma di irrealismo o di surrealismo, ma un realismo violentato, un realismo, appunto visionario. In caso contrario (cioè che gli oggetti non reali fossero rappresentati come tali, oppure rappresentati come esclusivamente reali con l'intento di degradare o dissolvere il piano della realtà pratica) non credo che riusciremmo a leggere i capitoli di *Realtà vince il sogno* come mi sembra che riesca naturale leggerli e cioè come tante, struggenti, deliranti e insieme quiete definizioni del quotidiano.

È interessante osserva come a questo modo – complesso e insieme elementare, originario – di percepire e documentare una realtà infinita o, come forse mi sembra più giusto dire, la propria esistenza, corrisponda e quasi si identifichi, nel primo Betocchi, il tipo della pronuncia. L'immagine della tradizione riflessa nel linguaggio di *Realtà vince il sogno*, oltre a essere un'immagine molto particolare in quanto, come ho già ricordato, sembra praticamente ignorare la linea centrale di essa, la sua definizione lirica per eccellenza e cioè la verticale Petrarca-Leopardi, è un'immagine intimamente agitata, confusa, scossa da vibrazioni così forti da portarla al limite inferiore della

disintegrazione: una figura in uno specchio d'acqua dove qualcuno ha appena buttato un sasso. Voglio dire che sul conto dei rapporti esistenti fra il linguaggio poetico del primo Betocchi e una certa idea della tradizione formale della poesia italiana si può forse affermare qualcosa di vicino a quanto s'è detto poco fa sui rapporti tra la sua poesia e il mondo dell'esperienza, e cioè che anche lo speciale oggetto che è la tradizione non viene da Betocchi ignorato o dissolto per cominciare da zero, bensì violentato e intimamente sconvolto per fargli sopportare, accanto ai frammenti delle sue figure normali, altre figure morfologiche sintattiche e metriche completamente diverse e nuove. Senso profondo della tradizione e violenza alla tradizione si compongono, insomma, nel primo Betocchi in un'immagine unitaria del linguaggio poetico dove sembra trasporsi l'immagine sostanziale di quello che abbiamo chiamato il suo realismo visionario, lo speciale piano figurativo sul quale si intersecano e si compenetrano il visibile e l'invisibile, l'attuale e l'inattuale (11).

Il secondo libro di poesie di Betocchi (*Altre poesie*, 1939) è forse il suo libro per il quale è più difficile trovare una chiave di lettura e il modo di utilizzarlo ai fini di una definizione unitaria della sua storia (12). Più facile mi sembra credere, in via provvisoria, che la direzione di questa storia, la crescita della sua nozione del reale ricomincino a scorrere al di là di questo libro, anzi entrino proprio dopo questo libro che ne suggella, con una scatola d'ombra, la prima bellissima immagine, in una nuova fase, quella che interessa più da vicino il nostro discorso e che culmina, attraverso *Notizie di prosa e di poesia* (1947) e *Un ponte sulla pianura* (1953), nelle poesie nuove comprese nel volume vallecchiano delle *Poesie* e soprattutto, mi sembra, nel recentissimo *Vetturale di Cosenza* (13).

Qual è la nuova immagine della poesia di Betocchi o meglio, in che cosa consiste la sua novità, la sua diversità rispetto all'immagine che la precede? (14).

Se ci limitiamo a considerare (cosa che mi sembra senz'altro possibile senza sacrificare troppo lo spessore dell'indagine, e probabilmente, ai fini dell'evidenza, addirittura opportuno) le undici poesie che compongono il *Vetturale di Cosenza*, l'impressione di lettura più nuova da registrare credo sia quella di essere messi in comunicazione con una realtà molto meno sconvolta, con una serie di figure molto più normali cioè più facilmente e immediatamente riconoscibili da parte nostra come i risultati di un'esperienza conoscitiva del reale. Questo dato – un grado più alto di riconoscibilità e normalità rispetto al piano dell'esperienza – si pone come un vero e proprio principio di identificazione della nuova fase della poesia di Betocchi e si manifesta al lettore, chiedendogli di essere verificato, in tutte le possibili dimensioni di essa, da quella anteriore, supponibile della percezione a quella centrale del catalogo oggettivo e delle strutture interne della rappresentazione e a quella emergente delle scelte espressive, della particolare misura e organizzazione delle metafore e quindi, in una parola, del tipo di discorso. Su quest'ultimo piano, assistiamo anche nell'ultimo Betocchi (15) a un lento prevalere di strutture orizzontali, allo stabilirsi di un discorso continuo e più pacato (visibile anche nella maggior parte dei partiti metrici adottati) che non esclude, naturalmente, gli scatti verticali e i vorticosi movimenti di danza così caratteristici del primo Betocchi ma li assoggettano, per così dire, a una specie di disciplina, ne sottolineano una funzione specifica, una strumentalità facendoli partire da una piattaforma alla quale poi ritornano invece di librarsi per sempre, come prima, nello spazio.

Spero che quanto s'è detto nelle pagine precedenti possa giustificare o almeno rendere comprensibile l'ipotesi con la quale mi sembra ci si possa avvicinare alla radice

di questo mutamento. L'ipotesi è che il mutamento non sia avvenuto nell'ampiezza dell'angolo dal quale il poeta impegna la realtà, ad esempio con la sostituzione di un modo di annientamento e di distacco con un modo di fedeltà e di adesione: sappiamo (almeno secondo la lettura sin qui presupposta) che già dal tempo di *Realtà vince il sogno* l'atteggiamento di Betocchi verso la realtà è sempre stato quello di un impegno assoluto, anzi, allora, di un impegno al di là dei suoi stessi limiti pratici (è questo che fra l'altro si voleva dire parlando di realismo visionario); bensì nella composizione e qualificazione della realtà stessa, nella struttura dell'immagine oggettivata del reale sulla quale si dirige lo speciale bisogno di verità del poeta. L'impegno addirittura febbrile e l'intenzione di verità con cui il Betocchi di queste poesie investe il mondo non sono diversi, non sono più forti o precisi di prima: è diverso il mondo che gli si apre davanti: un mondo dove si sono rarefatte le strutture visibili dell'invisibile, le «apparizioni» e invece si sono moltiplicate le figure umane percepite al livello degli occhi (veri e propri personaggi, ormai: il bambino senza scarpe, il vetturale dolorosamente furbo e reticente) e si è infittita la rete delle possibili notizie sulla condizione umana presente e passata, sulla storia (i quattromila morti di Isernia, i «fratelli Bandiera fucilati»), sulle circostanze istantanee del «viaggio» («Sono a Cassino, mi avvicino a Isernia...»; «Il Sannio era ricco di querce / poi cominciarono i nocioleti / dell'Irpinia...»: come il *Monologhetto* ungaricano, il *Vetturale* aderisce a una cronaca denunciata, lasciata in vista).

Insomma la nuova verità della poesia di Betocchi, la diversa lunghezza e frequenza di vibrazioni che la rendono ora così intimamente vicina a una nozione totale e insieme comune della realtà, non dipendono da una mutata disposizione del poeta verso l'oggetto, ma da un mutato modo d'esser presente dello stesso oggetto, da una sua diversa evidenza.

Mutamento dell'oggetto, cioè della qualità oggettiva dell'esperienza, come radice di un mutamento intrinseco della poesia: questa è anche la zona dove credo sia possibile raccogliere l'obbedienza di Betocchi alla storia della sua generazione e alla storia di questi anni. Anche per Betocchi, come per Luzi, dobbiamo parlare di una connessione spontanea, naturale, forse involontaria con gli estremi di una situazione oggettiva (che per Luzi è l'immobilismo sociale e economico di una certa area della realtà nazionale e per Betocchi è, direi, la realtà nazionale vista nel suo complesso e sentita – al di là dei suoi paurosi squilibri e debolezze – come «possibile», come diversa rispetto alla realtà truccata, alla realtà diminuita degli anni trenta in Italia): è estremamente difficile capire fin dove agisce, nel determinare questa nuova fase, questa «rotazione» della poesia di Betocchi la maturazione, anche se continuamente di congelamento o di cancrena, appunto della realtà politica (in senso ampio) nella quale il poeta è immerso e fin dove invece una sua maturazione personale, lo sviluppo addirittura fisiologico del suo sentimento religioso, della sua presa sul mondo, della sua intenzione di verità. Comunque a questo punto, dopo aver letto le poesie del *Vetturale* mi sembra impossibile non credere che questo poeta religioso, la cui prima definizione è stata nel senso della violenza mistica, di un realismo allucinato, visionario, è ormai un altro dei pochi per i quali si possa parlare a un livello non estrinseco, non superficiale di un avvicinamento naturale alla figura umana e alle ragioni concrete della storia e di uno sviluppo democratico del linguaggio (16).

Note di Raboni

(10) Tutte in *Realtà vince il sogno*.

(11) A questo punto credo che sia il caso di dichiarare che un non piccolo conforto al modo qui suggerito di leggere il primo Betocchi mi sembra derivare dalle parole della *Avvertenza* del poeta alla prima edizione di *Realtà vince il sogno*, interpretate nel modo meno rischioso, cioè secondo il loro stesso significato letterale.

(12) Un modo evidentemente schematico, ma l'unico che saprei suggerire, di situarlo in questo senso, è di considerarlo un po' come il rovescio, lo stampo vuoto del primo libro, il documento che ci informa sulla parte lasciata in ombra dalle folgorazioni che sostengono quasi ininterrottamente gli archi di *Realtà vince il sogno*. Assistiamo, qui, a una poesia diversissima dalla prima di Betocchi, eppure, per certi aspetti, oscuramente identica ad essa; una poesia dove una circostanziata eloquenza ha sostituito la grazia fulminea enigmatica e struggente di prima, e un cattolicesimo raziocinante e manualistico sembra aver preso il sopravvento sulla febbricitante evidenza mistica; e dove tutto confluisce in un discorso incomparabilmente meno vibrante, per il quale mi sentirei quasi di arrischiare l'aggettivo «neoclassico». Eppure questa figura un po' rigida e mortificata, lontana da un sentimento originario, immediato e comune della poesia quasi quanto la figura posta da *Realtà vince il sogno* intimamente vi aderisce, non ci appare affatto come la ritrattazione o anche soltanto l'indebolimento della storia che la precede, bensì, ripeto come un suo oscuro controstampo; e sentiamo che il poeta per liberarsi di questa immagine rovesciata, di questo contrappeso alla parte irrefrenabilmente leggera e luminosa della sua storia, doveva per forza proiettarli su un oggetto, in una serie di testimonianze esterne.

(13) Naturalmente, il riferimento più sicuro sarà costituito, non appena ne disporremo, dal nuovo imminente libro di Betocchi, che riunirà le poesie dell'ormai introvabile *Vetturale di Cosenza* (Il Crotona, Lecce, 1960: edizione di duecento esemplari) e gli altri documenti più recenti della sua attività.

(14) Fortini (cfr. *Le poesie italiane di questi anni* del «Menabò» 2) dice che la pronuncia di Betocchi è una delle poche «che il dopoguerra ha reso più nitide».

(15) Il fatto che ci limitiamo a considerare qui le poesie del *Vetturale* non toglie che questi rilievi e suggerimenti di lettura siano proficuamente verificabili e anzi ampliabili alla luce di altri risultati testuali contenuti nelle *Notizie di prosa e di poesia* (penso alla stupenda, irripetibile «eloquenza» civile di una poesia come *Della repubblica*) e poi nel *Ponte sulla pianura* e nel gruppo di inediti compresi nel libro premiato a Viareggio (per fare un solo esempio, il bellissimo *Squille di Lombardia*).

(16) Fra le molte cose che in queste pagine dovrebbero esserci e non ci sono è senz'altro compreso il richiamo specifico e particolare di uno straordinario saggio di T.S. Eliot, *La musica della poesia* (cfr. *Sulla poesia e sui poeti*, trad. Giuliani, Bompiani 1960, pagg. 22-37). Il fatto che esso sia ricordato a questo punto non toglie che la sua conoscenza sia indispensabile per dare uno sfondo adeguato alle conclusioni alle quali mi è sembrato di dover pervenire in qualsiasi altro punto di questo scritto. Del testo eliotiano mi limito a citare, promemoria: «...la poesia non può discostarsi troppo dalla lingua quotidiana che noi stessi parliamo e sentiamo parlare. La poesia... non può perdere il contatto col mutevole linguaggio dei rapporti umani» (pag. 26). «Il compito del poeta consiste nell'usare il linguaggio parlato intorno a lui e che più gli è familiare» (pag. 29). «Quando l'unico elemento è la musica, la musica svanisce» (pag. 35). «Per quanto innanzi si sia spinta nell'elaborazione musicale, dobbiamo aspettarci che verrà un tempo in cui la poesia dovrà essere ricondotta alla lingua di ogni giorno» (pag. 37). È forse inutile aggiungere che per quanto apparentemente ristretto a questioni di ritmo e di linguaggio il discorso di Eliot impone o perlomeno consente una quantità di altre implicazioni.

Giovanni Raboni, *La macchina di Carlo Emilio Gadda*,

«Poesia e critica», I, 3, dicembre 1962.

1.

Lo sbaglio da evitare con Gadda è uno sbaglio difficile da evitare:¹ quello di leggere i suoi libri a un livello solo, il più superficiale: il livello della pagina, della «scrittura». Di leggerli cioè in chiave novecentesca, di prosa d'arte, di capitolo (a segni rovesciati, naturalmente: un antirondismo, contrario e uguale al rondismo...).

L'immagine di Gadda che è ancora, tutto sommato – e sia pure da fonti sempre meno autorizzate – la più diffusa, vale a dire l'immagine di uno scrittore stravagante e asimmetrico, eretico e barocco, avanguardista o perlomeno patrono di nuove (e così spesso fastidiose) avanguardie, deriva proprio, a mio parere dalla ripetizione – a volte addirittura inconscia – di quello sbaglio. Non è che Gadda non sia anche così: il fatto è che non è soltanto così; o meglio, lo è se ci si ferma appunto al primo riflesso, al riflesso di superficie della sua prosa, e di un'immagine di passaggio si fa per inerzia un'immagine finale, tanto più insuperabile quanto più ragionevole. Una specie di maschera funeraria, così senz'anima proprio perché così «somialtante».

2.

Gadda bisogna leggerlo, invece, soprattutto con calma, con pazienza. I blocchi della sua prosa vanno sezionati a tutti i livelli per verificare di continuo lo spessore organico delle metafore. Viste dall'alto, di testa, per quel tanto che ne affiora alla superficie, le metafore gaddiane sono appena delle lame: nascondono il loro spessore e compongono, come le vene nel taglio del marmo, un disegno astratto, un arabesco. Questo arabesco di metafore è la figura di Gadda. Lo spessore affondato, il corpo «storico» delle metafore ci danno, attraverso (non dietro) la maschera, la sua vera fisionomia. Oppure:

3.

La prosa di Gadda è barocca e stravagante solo finché non si capisce a cosa serve: a cosa servono i suoi congegni, le sue innumerevoli escrescenze, i suoi labirinti e i suoi cunicoli. «Sembra» stravagante e provocatoria come può sembrare stravagante e formalmente provocatorio l'aspetto di una macchina di cui non si conoscano né si suppongano il funzionamento e lo scopo.

Per orientarsi su Gadda, una volta scartatane l'immagine novecentesca, bisogna dunque formulare, prima di tutto, un'ipotesi circa la funzione dei congegni della sua prosa. La mia ipotesi è che la loro funzione sia quella di dar vita a un tipo di rappresentazione essenzialmente e profondamente realistico. Anche quando possono sembrare più accidentali, più gratuite, vere e proprie escrescenze maligne nel tessuto della narrazione, i congegni della prosa gaddiana servono sempre ad aumentare la superficie attraverso la quale il discorso comunica con lo spazio reale e quindi ad accrescerne il potere assorbente, il grado attivo di captazione. Servono, come un sistema di ingranaggi, a moltiplicare i giri della percezione, esaltandone l'evidenza. Inoltre,

affondati come una rete di sonde in un certo spessore sociale, servono a portarne a livello i sussulti più interni, segreti, magari vergognosi.

4.

Molto più che a un edificio barocco la prosa di Gadda dovrebbe far pensare alla subdola razionalità militare, alla funzionalità feroce di certe fortificazioni rinascimentali. Le «macchine inutili» della prosa gaddiana sono in verità altrettante trappole dal funzionamento inesorabile e incessante. Succede che non le sentiamo scattare: ma non per questo il loro bottino non diventa – inesorabilmente, incessantemente – il nostro bottino di lettori. l'intera opera di Gadda è a sua volta, nel suo insieme, un'immensa trappola. Dalle stanze spaziose, semibuie, odorose di cera e di stufato dove alleggiano i Cavigioni e Cavenaghi dell'*Adalgisa*, fino alle bancarelle dei pescivendoli o agli squallidi scrittoi di commissariato attraverso i quali si snoda il labirinto del *Pasticciaccio*, il suo bottino diventa incessantemente il nostro bottino.

5.

Le minuziose specificazioni dialettali nelle quali, leggendo Gadda, ci imbattiamo di continuo, svolgono esattamente questa funzione: aumentare il potere assorbente, la spugnosità della superficie linguistica. Ogni battuta dialettale implica in Gadda un doppio arricchimento oggettivo: per la notizia «letterale» che ci fornisce e per i grumi di verità ambientale, storica, ecc. che si sono depositati in essa come in un serbatoio e vengono versati nel corpo della poesia al momento giusto, annodati nel punto giusto del tessuto poetico. Lo svolgersi di questa funzione è ancora più evidente e più puro quando un dialetto anziché in interventi diretti, parlati dei personaggi è usato – come pure succede e anzi secondo un partito squisitamente gaddiano – per incrinare la soggettività in prima persona del referto trasformandolo a momenti in un coro anonimo e irresponsabile: la schizzinosa società ingegneresco-musicofila che «giudica» nell'*Adalgisa*, i vicini scettici o sbalorditi nell'*Incendio di via Keplero*, una babele di questurini, garzoni, serve, ladri, puttane, carabinieri, ruffiani, ecc. nel *Pasticciaccio*.

6.

Pensare che l'intenzione e il senso degli incastri dialettali della prosa di Gadda siano semplicemente eretici: di *sfida* nei confronti della lingua conformistica e protocollare, vuol dire, mi sembra, vedere la questione in termini troppo particolari e ristretti, troppo, appunto, protocollari.

7.

Lo stesso discorso si può ripetere a proposito delle stratificazioni linguistiche di tipo storico-erudito, così caratteristiche dello stile di Gadda. Anch'esse tendono e riescono a coinvolgere nella rappresentazione quanto più è possibile di certe sezioni reali, a tirarci dentro il maggior numero possibile di oggetti la cui attualità e presenza fantastiche sono appunto connesse alle strutture, vive o state vive, di quel certo tipo di linguaggio, di quella certa convenzione linguistica. Tuttavia non mi sembra troppo ingiusto pensare che su questo terreno Gadda si lasci andare con maggior frequenza a un ideale più

astratto e capriccioso di «scrittura», all'arbitrio del divertimento puro e del virtuosismo: che rappresenta l'estremo limite inferiore (il bordo novecentesco) della sua figura.

8.

Il disegno secondo il quale gli infiniti congegni, le infinite trappole della macchina gaddiana sono dislocati, e il loro funzionamento è pianificato e sincronizzato, è un disegno molto più spaziale, direi, che temporale. Cioè: la funzione narrativa è concepita e attuata da Gadda molto più nello spazio che nel tempo, molto più come propagazione di un nucleo, di un bacillo oggettivo di casa in casa, di quartiere in quartiere... fino «a casa del diavolo» (cfr. *L'incendio di via Keplero*, ultima riga), che nel senso canonico di scatenamento e controllo di una determinata serie di successioni temporali.

9.

La discesa agli inferi di Gadda, dal purgatorio alto-borghese e borghese dell'*Adalgisa* all'inferno piccolo-borghese, proletario e sottoproletario del *Pasticciaccio* è una caduta per attrazione e per peso, per forza di gravità. Con il suo altissimo peso specifico, la macchina gaddiana precipita, sfondandoli, attraverso tutti gli strati dello spessore sociale e non può fermarsi che sul fondo, sulla piattaforma dell'inclassificabile, del socialmente indistinto e originario.

Mi sembra molto interessante notare come – a giudicare da vari sintomi – questa discesa sia accompagnata da una specie di maturazione, di evoluzione del pessimismo gaddiano. Man mano che l'occhio obbiettivo si allontana dalla borghesia milanese del Cappuccio per inquadrare via via la piccola borghesia, il sottoproletariato urbano e suburbano, lo speciale *milieu* dei ladri, dei lenoni, delle prostitute eccetera, si ha l'impressione che l'umore di Gadda vada lentamente cambiando dal risentimento (sia pure, come sempre nei poeti, ambiguo, semi-amoroso) a una pietà più esplicita e sostanziosa che l'ironia, ancora feroce, non riesce a coprire.

Data la spugnosità, l'inclusività della prosa di Gadda, vien voglia di pensare che non si tratti di un incontro casuale, di una coincidenza fortuita fra una certa disposizione del cuore e un certo momento del materiale e che si tratti, invece, di una maturazione per contagio, di una diversa attualità del modo sottile e tenace in cui si corrispondono per Gadda realtà e coscienza, insomma di un altro aspetto (che sarebbe insieme un'altra prova) dell'attitudine captatoria, della capacità di assorbimento verso un oggetto totale posseduto dalla gigantesca trappola della realtà che è il «barocco» gaddiano.

Note di Raboni

1. In queste pagine ho ripreso, e cercato di «depurare» portandoli a un punto successivo (ma sicuramente non finale) di precisazione, alcuni motivi di lettura già contenuti in un precedente scritto su Gadda, pubblicato nel numero 60, novembre 1961 [ma 1960] di «Aut Aub». Si tratta, per me, di un graduale avvicinamento a un discorso su Gadda, che in gran parte – in tutta la parte connettiva e di applicazione – resta naturalmente da fare

Giovanni Raboni, *Omaggio a Dylan Thomas*, «Poesia e critica», II, 5, dicembre 1963.

Ho letto per la prima volta le poesie di Dylan Thomas dieci anni fa, nel mezzo di un'educazione eliotiana che già allora cominciava e anche dopo, del resto, ha continuato a funzionare per me come una specie di *medium*, di filtro indispensabile quanto, alla fine, involontario. (Ma un'altra volta – e non ci torno sopra adesso per non complicare, forse inutilmente, il discorso – ho cercato di spiegare come per me, e credo per altri della mia generazione, l'esempio eliotiano abbia sempre agito all'interno, quale termine «chiaro», illuminante, di una combinazione Pound-Eliot). Per ritrovare un'esperienza di lettura altrettanto sconvolgente e insieme perfettamente normale, un'esperienza che, al pari di quella, *avrebbe dovuto* buttare all'aria la crescita dei miei progetti espressivi, concentrati, adesso come allora, sulla prevalenza delle cose e del «discorso» sull'immagine, su una riconoscibile centralità delle figure, e vi si è invece inserita con una sorta di inesorabile naturalezza, devo venire molto più in qua, al giorno che ho visto, raccolti insieme e per la prima volta al vero, non riprodotti, un certo numero di quadri di Pollock. Forse per questo (per il fatto, dico, che le incrostazioni e le caverne verbali di Thomas, alla stessa stregua delle pitture sgocciolate di Pollock o, per fare un altro esempio, del «continuo» di Beckett, mi hanno aiutato a allargare le strutture ricognitive, anche se non proprio quelle pratiche, del «discorso» e della figurazione), forse per questo vedere Thomas trattato da «viscerale», e magari contrapposto a poeti, a scrittori che sfidano invece, loro sì, il «labirinto», mi suona terribilmente frettoloso, impreciso, mi riesce difficile sopportare... È proprio impossibile, allora, mettersi d'accordo sul fatto che non-figurativo, informale, crisi della comunicazione ecc. sono davvero tali (cioè termini negativi, proposte da rifiutare) solo quando diventano la maniera del non-figurativo, la maniera dell'informale, l'ostentazione gratuita e odiosa, formalistica del non-discorso, della non-comunicazione e così via: mentre nel loro punto di autenticità, nella parte necessaria e radicata del loro arco evolutivo si traducono, al contrario, in allargamenti e metamorfosi strutturali, in spostamenti in avanti, o comunque altrove, dei confini stessi della figurazione, della forma, della comunicazione? Dovremo proprio continuare a cedere questi nomi: i Thomas e i Beckett, i Pollock e i Wols – e magari anche i Pound e i Gadda, alla parte che sentiamo oggi, e credo giustamente, come quella dei nostri avversari: agli odiosi e capziosi praticanti dell'«opera aperta» e dell'avanguardia, ai mercanti di ghirigori, agli indifferenti, cinici teorizzatori del consumo e della serializzazione a livello industriale delle forme espressive? Ora più che mai, mi sembra, occorre distinguere: gli inventori di forme dai commercianti di forme, i maestri dai loro astuti traditori, l'oscurità profonda, vitale e alla fine chiarificante dai piccoli trucchi col buio; distinguere (ma sì) poesia da non poesia. Occorre, per far questo, restaurare l'umiltà, l'umile e davvero insostituibile funzione della critica; lasciar da parte una buona volta le poetiche i precetti e le profezie; smetterla di giudicare un pittore o un poeta col metro del «vecchio» e del «nuovo» o sulla scorta delle proprie personali previsioni su *dove va* la pittura o *dove va* la poesia. Il significato (anche storico, anche politico) di un quadro o di un libro esiste, non dimentichiamolo, soltanto dopo, a partire da quel quadro e da quel libro. E l'intensità con la quale un'opera d'arte riflette, restituisce, assorbe la realtà del proprio tempo corrisponde (non può non corrispondere) al grado secondo il quale anch'essa, per la sua parte, riesce a formare e a rendere significativa, a spiegare e insieme a produrre, tale realtà. Certo, un critico che si limiti, che torni a dedicarsi soprattutto a questa funzione: a capire dove, in termini concreti, esiste il corpo vivo, la presenza fisicamente autentica

della poesia, corre perlomeno il rischio d'essere accusato di disimpegno, di qualunquismo. Ma si tratta, credo, di un rischio che val la pena di correre, e di un'accusa dalla quale non è davvero il caso di lasciarsi impressionare. A questo punto, il vero qualunquismo è tutto dalla parte dei manieristi e dei formalisti, di destra o di sinistra che siano; dei piccoli commercianti e rappresentanti di formule «nuove» o eterne, di ricette poetiche e di scandali.

Da allora, da dieci anni in qua, quante volte mi sarà capitato di rileggere certe poesie di Thomas: *The Conversation of Prayer*, per esempio, o *Ceremony after a fire raid*? Molte volte, comunque: e da ogni lettura uscendo con una convinzione più ferma, più inesorabile che sotto le sue abbaglianti e «naturalistiche» concrezioni e stratificazioni, sotto la crosta infinitamente accidentata e affascinante delle sue poesie «sgocciate», esista in Thomas, nel «viscerale» Thomas una tensione precisamente intellettuale, un'energia di natura profondamente (o, perché no?, visceralmente) logica e razionale, da reggere il confronto con lo stupendo calcolo di un Eliot o con il fuoco freddo di un Montale. Non saprei dire nient'altro di così decisivo, per me, sul conto di Dylan Thomas, almeno nel senso secondo il quale mi ero proposto di rendergli più o meno indirettamente omaggio in queste pagine, nei limiti e con tutte le faticose rinunce della mia educazione.

Giovanni Raboni, *Chi parla senza dire nulla si pone fuori della storia*,

«L'Avvenire», 22 giugno 1969.

Nella introduzione a una scelta antologica, da lui curata per Einaudi, di *Giovani poeti tedeschi*, Roberto Ferzonani osserva: «Anche a una prima lettura non sfuggerà la differenza del clima culturale tra la Germania e l'Italia: da noi la fase dell'impegno diretto... è stata ormai abbandonata per una coscienza critica che, attribuendo il primato della poesia ai valori linguistici, si adegua in parte ai precetti della scuola strutturalistica, ma per rifluire verso quelle tradizioni crociane che sono ancora saldamente radicate nella nostra tradizione». Mi sembra un rilievo molto preciso; e assai stimolante risulta poi – a livello dei testi, che Ferzonani ha tradotto con persuasiva semplicità – riscontrare in che misura e con quali modi l'«impegno diretto» sopravviva, o si riproponga, in questi scrittori delle due Germanie, nati tutti dopo il 1930.

Ma restiamo, per qualche altra riflessione, alla situazione italiana. È un fatto che pochi termini appaiono oggi così improponibili, nell'ambito della nostra discussione letteraria, come quello di «impegno». Quello su cui non sono d'accordo, semmai, è che il problema sia accantonabile. Ma, in effetti, è mai stato accantonato?

Persino negli anni fra il '60 e il '65, che sono stati nel modo più evidente e clamoroso, per riprendere una famosa definizione di Sartre, anni di «smilitarizzazione» della cultura, il fantasma dell'impegno ha continuato a fluttuare anche tra noi, sia pure nei travestimenti più paradossali e sghimbesci. Cos'altro ha voluto dire, per esempio, il precipitarsi delle nuove leve letterarie (dai poeti del «Gruppo 63» in avanti) sull'osso apparentemente spolpato della sperimentazione formale, dell'«avanguardia»? A me sembra che la pretesa, implicita in simili atteggiamenti, di cambiare il mondo «nella» letteratura, non sia tanto il rovesciamento della formula dell'impegno (contribuire a cambiare il mondo «con» la letteratura) quanto una sua riduzione difensiva, un cercare di attirare il nemico più vicino alle proprie linee, su un terreno a lui sconosciuto.

In realtà, credo che si possa ormai riconoscere, con buona pace di tutti, una cosa semplicissima: che il mondo non si cambia né con la letteratura, né dentro la letteratura; che l'ingiustizia e la forza disumanizzante degli apparati non si tolgono di mezzo né denunciandole in un romanzo o in una poesia, né inventando contro di esse – stando polemicamente *chez soi* – una nuova sintassi. Politica e letteratura, insomma, non si risolvono l'una nell'altra, e nemmeno si assolvono l'una con l'altra; sono due modi d'agire (o, se si vuole, due «impegni») ai quali lo scrittore – se parliamo dello scrittore in quanto scrittore e in quanto uomo – deve fare contemporaneamente e separatamente fronte.

Non direi che le più recenti varianti terminologiche (anche a chi ha in orrore la *querelle* dell'impegno può succedere di lasciarsi andare, oggi, a parlare di contestazione o di dissenso) abbiano mutato sostanzialmente il quadro. Impegnarsi o contestare, impegnarsi o dissentire, si tratta comunque di movimenti della coscienza che lo scrittore ha tutti i diritti e nessun dovere di far ricadere nell'area della sua attività creativa. Anche nell'epoca della contestazione, insomma, continua a esser vero che nessuno – tanto meno lui stesso – può imporre allo scrittore ciò di cui «deve» (o ciò di cui «si deve») parlare.

Eppure, esiste un livello al quale il falso problema dell'impegno (o della contestazione o del dissenso) in letteratura si rivela per un problema falsamente falso. Questo livello (e i migliori fra i giovani poeti dell'antologia da cui siamo partiti forniscono, in questo senso, conferme valide anche per noi) è il livello della storia. Intendo la storia, qui, come dimensione temporale della realtà, come attuarsi globale e incessante del possibile. Ebbene, la letteratura – realista o irrealista, testimoniale o profetica che sia – vive, non può non vivere, come ogni atto dell'uomo, in questa dimensione; come ogni atto dell'uomo, se è viva è lì che vive. E allora non si tratta, per gli scrittori, di «impegnarsi» a dire la verità, ma semplicemente di non rifiutare la parola. Ci sono molti modi di parlare rifiutando la parola, di parlare senza dire. Chi parla senza dire è, volontariamente e colpevolmente, fuori dalla storia. Chi parla senza dire non dice la verità; e chi non dice la verità dice il falso.

Dietro il pesante giudizio negativo che siamo portati, d'istinto, a collegare alla parola «evasione», esiste, credo, questo ordine di riferimenti. Lo scrittore che «evade» (lo scrittore che rifiuta di parlare nella storia, che esce dalla storia per fingere di vivere, e portarci a vivere, nel mondo inesistente della consolazione consumistica) è uno scrittore che parla senza dire e che, dunque, dice il falso.

L'impegno dello scrittore – o, in altri termini, la sua capacità, il suo potere di contestazione e di dissenso – non sta, evidentemente, nell'esprimere questa o quella determinata critica, nel denunciare questa o quella violenza specifica, ma nella presa di parola «dentro la storia», nel parlare senza evadere dalla storia. E su questo punto, è chiaro, giudizio estetico e giudizio di appartenenza non possono che coincidere. Lo scrittore che evade dalla storia, che parla senza dire, che accetta di muovere le labbra «mimando» la presa di parola nel fragoroso silenzio della menzogna consumistica, è uno scrittore che dice il falso, un non-scrittore. Scrittore è solo chi parla da dentro la storia, così come solo l'uomo che vive è un uomo vivo.

Il discorso sulla letteratura (non sulla letteratura come impegno, ma sulla letteratura *tout court*) comincia da questa constatazione di minima, da questa assoluzione elementare. È un grado zero del problema, si capisce, una piattaforma crudelmente livellata, a partire dalla quale si riapre l'infinito ventaglio delle responsabilità singole, dei giudizi di merito, e la divaricazione tra letteratura e politica si ripropone come funzionale e insopprimibile.

Giovanni Raboni, *La speranza oltre l'assurdo*, «L'Avvenire», 24 ottobre 1969.

Samuel Beckett ha vinto il premio Nobel di letteratura per il 1969. La cerimonia di conferimento è prevista per il 10 dicembre. La motivazione del verdetto parla di un'opera che «adottando nuove forme per il romanzo ed il teatro, trae dalla desolazione dell'uomo contemporaneo la sua elevazione».

Poche volte, credo, da quando esiste il premio Nobel è stato assegnato a una figura già emblematica ma ancora così inquietante, ha consacrato una fama consolidata e nello stesso tempo ancora così viva e (nel senso più positivo del termine) «scandalosa», come nel caso del premio conferito ieri al drammaturgo e romanziere francese.

La stessa definizione che ho usato – «drammaturgo e romanziere francese» – ci conduce, con la sua clamorosa inadeguatezza, verso i confini dell'assurdo così cari a Beckett. Drammaturgo? Ma nei drammi di Beckett – da *En attendant Godot* che nel 1953 gli ha dato la celebrità, sino alle prove, via via più essenziali ed estreme, di *Fin de partie*, *Atto senza parole*, *Giorni felici* – non succede nulla, non vi sono «situazioni» e tanto meno sviluppo delle medesime, non vi è – al limite – nemmeno dialogo. Romanziere? Ma è quasi insostenibile parlare di «romanzo» a proposito di questi monologhi – *Molloy* (1951), *Malone muore* (1952) e *L'innominabile* (1953) – che non cominciano da nulla e non finiscono in nulla, dove non è nemmeno certo che chi parla sia davvero un essere umano, dove l'unica cosa sicura è l'esistenza di un flusso di parole e di un nucleo parlante da cui tale flusso promana. Francese? Ma nemmeno questo è vero (e di fatto il comunicato della giuria parla, in modo non meno impreciso, di «scrittore irlandese»): Beckett è nato nel 1906 in Irlanda da genitori irlandesi, ha studiato al Trinity College di Dublino, è stato segretario di James Joyce, ha pubblicato il suo primo libro in inglese; e solo nel '45 ha cominciato a scrivere in francese, il che non impedisce a tutte le storie della letteratura francese di occuparsi di lui..

Come si vede, tutto è revocabile in dubbio, tutto è in questione. Si aggiunga che quest'uomo il cui nome ricorre nei discorsi dei critici sullo stesso piano di quelli di Kafka e di Joyce, di Proust e di Musil, è dal punto di vista biografico una sorta di enigma, uno sconosciuto. Non ha fondato «circoli» letterari, e tanto meno ne frequenta; intervistarli o avvicinarlo è quasi impossibile; si conosce di lui, che io sappia, una sola fotografia, la stessa che si pubblica e si ripubblica da anni.

Un protagonista, dunque; ma non soltanto questo; diciamo – tanto per rientrare negli schemi, nelle convenzioni – un grande scrittore. Forse nessuno come Beckett (non certo Ionesco, l'altro apolide creatore del teatro dell'assurdo che resta tuttavia a un livello di prestigiosità tanto più superficiale), sicuramente nessuno più di Beckett, negli ultimi vent'anni, ha espresso, in un sistema di simboli «puri» e perfettamente relazionati, la nudità, l'angoscia, l'«umanità» dell'uomo di fronte ai grandi temi della solitudine e della morte; nessuno si è interrogato con così potente, essenziale, cupa concentrazione emotiva e stilistica sul significato dei gesti elementari della vita.

È, certo, un interrogarsi che non ottiene e nemmeno si aspetta risposte. Lo specchio davanti al quale gli indefinibili «parlanti» di Beckett consumano i loro atroci e tranquilli monologhi è, senza dubbio, lo specchio della disperazione. Eppure (e in questo, probabilmente, o perlomeno «anche» in questo, sta la grandezza di Beckett) il significato ultimo della sua creazione poetica, la valenza decisiva del suo universo di

segni non va cercata nella poderosa mimesi linguistica di tale disperazione, ma piuttosto nel misterioso, paradossale superamento di essa: nel fatto, cioè, che i suoi eroi mutilati e spossessati, privi di ogni speranza e perfino di ogni attendibilità biologica, tuttavia non rinunciano a testimoniare il proprio «esserci»: non rinunciano, loro che non hanno più nemmeno una bocca, a «parlare».

In questo senso, più che di assurdo e di angoscia, sarebbe giusto parlare per Beckett di «resistenza» sui livelli minimi, anzi al di sotto di essi. In Beckett, insomma, l'uomo continua a voler essere tale in un tempo e in un luogo disperatamente profetici in cui non è più tempo né luogo per essere uomini.

Giovanni Raboni, *Nella fucina del Gran Fabbro*, «Il Messaggero», 30 ottobre 1985.

Due grandi progetti ugualmente radicati e in qualche modo opposti e simmetrici attraversano l'intera poesia del Novecento. Il primo progetto è quello di una poesia squisitamente ma anche drammaticamente selettiva che estrapola dalla realtà rari, privilegiati nuclei simbolici e tende a costituirsi come contraltare o, addirittura, come principio di superamento, incapsulamento, distruzione della realtà stessa dentro e attraverso il trionfo di un linguaggio lirico autonomo e assoluto. Il secondo progetto è quello di una poesia che, al contrario, cerca di instaurare con la realtà rapporti di integrazione, fecondazione e «corruzione» reciproche, di includere in sé, nelle proprie strutture formali, quanta più realtà possibile.

Non è facile indicare un solo poeta come rappresentante ideale del primo progetto; la tendenza tocca molte aree, molti strati della cultura poetica del secolo: da Valéry ai surrealisti in Francia, da Rilke e Benn in Germania; in Italia, una vasta costellazione che comprende Ungaretti, il Montale delle *Occasioni*, l'ermetismo fiorentino; in Spagna Jimenez e Guillén, e così via.

Molto più semplice scegliere l'autore che possa riassumere, emblematicamente, il secondo progetto, quello di una poesia costituzionalmente e, al limite, infinitamente inclusiva. Questo autore (al quale, certo, altri potrebbero essere utilmente affiancati) non può essere che l'americano Ezra Pound, del quale ricorre quest'anno, anzi oggi, il centenario della nascita.

La vasta, multiforme, apparentemente babelica opera di Pound comprende raccolte di versi e poemetti (fra cui, giustamente famosi, l'*Omaggio a Sesto Propertio*, 1919, e il *Mauberley*, 1920, entrambi disponibili in italiano nelle eccellenti traduzioni, rispettivamente di Giovanni Giudici e Massimo Bacigalupo), studi critici (un'importante raccolta dei quali fu curata, col titolo *Saggi letterari*, da un altro e per molti versi fraterno poeta, T. S. Eliot), articoli, *pamphlets*.

Al centro di tutto si situa, senza alcun dubbio, quella monumentale, oscura, interminabile e di fatto incompiuta enciclopedia del nostro tempo che si intitola *Cantos* e che, iniziata prima della metà degli Anni Venti, fu finita di scrivere, senza giungere per altro ad una impensabile fine, con la morte stessa del poeta, avvenuta nel 1972.

Interrogarsi sulla grandezza e la formidabile carica di suggestione e insegnamento della poesia e della personalità di Pound vuol dire, in sostanza, interrogarsi sulla struttura e il significato dei *Cantos*. Non già che in altri testi, più giovanili, Pound non abbia raggiunto risultati più perfetti; ma solo nei *Cantos*, o soprattutto in essi, appare in tutta la sua pienezza, e con tutta l'energia e la vitalità delle sue implicazioni, l'idea, cui già si è accennato, di far entrare (entrare quasi matericamente) nello spazio del linguaggio e dell'immaginazione poetici tutta la storia e tutto il sapere (e, con essi, tutte le tragedie e le speranze) di un'epoca; e di un'epoca, per di più, nella quale confluiscono, s'incrociano, si contaminano (e dovrebbero infine, secondo la concezione nobilmente e strenuamente utopistica dell'autore, verificarsi e ricomporsi) i temi storici e culturali di ogni epoca passata.

Un simile libro, fra i cui modelli dichiarati figura, come è noto, la *Commedia* dantesca, non è certo riassumibile né descrivibile. Occorre misurarsi, per valutarne il

peso e la portata, con la sua ardua e fisica interezza. In questo senso, uno strumento prezioso, anzi indispensabile, sarà l'edizione integrale e commentata dei *Cantos* (la prima non soltanto in Italia ma anche, credo, a questo livello di completezza, nel mondo) che è stata approntata in anni e anni di appassionato lavoro dalla figlia del poeta, Mary de Rachewiltz, con la collaborazione di Maria Luisa Ardizzone, e che sta per uscire nei «Meridiani».

Due indicazioni di massima possono, tuttavia, essere date fin d'ora. La prima riguarda la particolare «tecnica» inventata e messa a punto da Pound per tradurre in adeguati termini espressivi la grandiosa complessità e univocità della sua lettura del mondo. Questa tecnica è basata, soprattutto, su un formidabile plurilinguismo (sia in senso proprio – uso di molte lingue, dal latino all'italiano e al francese, dal provenzale al greco antico, al cinese ecc., dentro l'involucro portante dell'inglese – sia nel senso della molteplicità di registri sintattico-lessicali, che vanno dall'aulico al gergale, dall'astrazione simbolica alla concretezza del parlato) e sull'uso sistematico, ma quasi sempre genialmente «spiazzante», della citazione. Frammenti di conversazione e documenti di archivio, versi di altri poeti e passi di prosa giornalistica, ideogrammi e brani di spartiti musicali risultano inglobati, incorporati nel tessuto metrico e metaforico del poema, con un effetto al tempo stesso materico (di *collage*) e trascendente (di fondazione di una sorta di superlinguaggio mirante a una superiore, altamente umanistica, unità). Questa tecnica si ritrova – più o meno stravolta, semplificata o diluita – in gran parte delle sperimentazioni della poesia moderna degli Anni Trenta ai nostri giorni; ed è, fra l'altro, all'origine della cosiddetta neoavanguardia italiana degli Anni Sessanta.

La seconda indicazione tocca da vicino la questione che più ha turbato, da decenni, la coscienza degli ammiratori di Pound: quella dei suoi «errori» ideologici e politici. Come è noto, Pound, che già allora viveva in Italia, simpatizzò apertamente per il regime fascista, giungendo a collaborare con interventi antiamericani e antisemiti, durante la guerra, alla radio italiana. Per questo, dopo la liberazione del nostro paese, fu arrestato dalla polizia militare americana e internato nel campo di concentramento di Pisa (dove scrisse una delle sezioni più belle e drammatiche dei *Cantos*, i *Canti pisani*).

Ebbene, in che cosa la «ideologia» di Pound si riflette nella struttura e nel significato del suo poema e contribuisce in modo determinante a renderlo conseguente e leggibile? La risposta è molto semplice: Pound – che, sia detto per inciso, non era e non fu mai infermo di mente – era convinto che il capitalismo (di cui vedeva le radici nella società europea post-medievale, con la fine dei liberi Comuni e l'esautoramento delle corporazioni di arti e mestieri) fosse la rovina dell'umanità, e che la sua patria, gli Stati Uniti, ne fosse l'incarnazione più coerente e micidiale. La sua simpatia per il fascismo, da lui scambiato per una ideologia anticapitalistica capace di riportare le strutture sociali a una cooperazione «pre-rinascimentale» fra i diversi corpi sociali, si spiega così, oltre che, evidentemente, con una serie di valutazioni politicamente errate.

Ma, nei *Cantos*, non è mai il fascismo di Pound a parlare, bensì il suo anticapitalismo utopistico e fortemente umanistico, la sua visione di un mondo diverso dall'attuale, più giusto, armonioso, più «antico». Essenziale nucleo metaforico di questa visione è l'identificazione della radice di ogni male dell'umanità, passato e presente, nella pratica dell'usura (e dunque, fra l'altro, nello strapotere delle banche e dei banchieri e nella ragione stessa, nella «molla» dell'accumulazione capitalistica). Non so, né mi sentirei di giudicare, quanto profonde e sensate fossero le nozioni e convinzioni economiche di Pound; ma non credo si possa comunque disconoscere la stupenda verità

espressiva e, più in generale, l'intuizione, l'intenzione, il suono di verità del famoso Canto XLV, intitolato appunto *Contro l'usura*.

Non si tratta, sia ben chiaro, di rivendicare la non responsabilità ideologica o politica del poeta, dell'artista; ma, semplicemente, di interpretare il senso – anche ideologico, anche politico – delle sue metafore, cioè delle sue vere idee. Le concezioni economiche di Pound possono essere azzardate e irreali, ma non sono certo contro l'uomo, non sono certo a favore della violenza, dell'oppressione e della tirannia. E questo è quanto basta, credo, per consentirci di usarle senza imbarazzo come chiave di lettura, come filo d'Arianna per attraversare la straordinaria, labirintica densità espressiva e culturale del suo poema, del quale sono convinto che si possa e si debba parlare come del più grandioso monumento e, al tempo stesso, del più ricco (e non ancora, non del tutto sfruttato) giacimento di possibilità poetiche del nostro secolo.

Abbreviazioni

Archivi

- AR Archivio privato di Giovanni Raboni, Milano.
- AL Archivio del Centro Studi Mario Luzi «La Barca», Comune di Pienza.
- AP Archivio della trasmissione «L'Approdo», sede Rai, Firenze.
- AS Archivio Vittorio Sereni, Biblioteca comunale di Luino.
- FA Fondo Luciano Anceschi, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.
- FB Fondo Carlo Betocchi, Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.
- FM Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- FP Fondo Alessandro Parronchi, Biblioteca Umanistica, Università di Siena.
- FS Fondo Vanni Scheiwiller, Centro Apice, Milano.

Opere di Giovanni Raboni

- ATCS *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Milano, Mondadori, 1988, poi in OP.
- CI *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975, poi in OP.
- CQ *Il catalogo è questo. Quindici poesie*, Milano, Lampugnani Nigri, 1961.
- CV *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966, poi in OP.
- GR *Gesta Romanorum* in OP.
- GR53 *Gesta Romanorum*, dattiloscritto inedito, FB, 1953.
- GR67 *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Milano, Lampugnani Nigri, 1967.
- FC *La Fossa di Cherubino*, Milano, Guanda, 1980, poi in OP.
- IA *L'insalubrità dell'aria*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963.
- OP *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- OTP *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993, poi in OP.
- P55 *Passione secondo San Luca*, dattiloscritto inedito, FB, 1955.
- PA *Poesie abbandonate (1949-1961)* in TP2014.

- PAS *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, poi in OP.
- PDO *Poesie disperse e d'occasione (1949-2003)* in TP2014.
- POE *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- QT *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998, poi in OP.
- RC *Rappresentazione della Croce*, Milano, Garzanti, 2000, poi in OP.
- TP2000 *Tutte le poesie (1951-1998)*, Milano, Garzanti, 2000 (2005)¹
- TP2014 *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014, 2 voll.

Nota al testo

Le prose critiche di Raboni, salvo diversa indicazione, sono citate dalle prime sedi di pubblicazione in rivista, che presentano spesso varianti anche notevoli rispetto a PAS e POE. Per comodità, i numeri di pagina dei saggi di PAS si riferiscono alla ristampa in OP, essendo l'edizione del '76 ormai fuori commercio e difficile da reperire. I testi poetici di Raboni sono citati da OP che riproduce fedelmente tutte le raccolte, fatta eccezione per CQ, GR67 e IA; viene però utilizzata l'edizione TP2014 per quanto riguarda la sezione *Poesie disperse, abbandonate e d'occasione*. Di volta in volta, sono stati segnalati i casi in cui è stato necessario citare da sedi diverse: *plaquettes*, riviste o dattiloscritti inediti. Nelle citazioni sia dei testi a stampa sia dei manoscritti e dattiloscritti inediti, sono stati uniformati apostrofi, virgolette, grafia dei titoli e delle parole straniere; anche gli accenti sono stati adeguati gli accenti all'uso corrente e sono stati corretti alcuni evidenti refusi. Per quanto riguarda i dattiloscritti inediti sono state riprodotte con il corsivo alcune sottolineature di Raboni chiaramente interpretabili come segnali tipografici di corsivo; sono state mantenute invece le sottolineature nella trascrizione delle lettere manoscritte.

Bibliografia

Nota alla bibliografia

La bibliografia curata da Rodolfo Zucco per *L'opera poetica*, aggiornata al 2005, resta il punto di riferimento principale per gli studi su Giovanni Raboni. Manca nel «Meridiano» una bibliografia degli scritti critici di Raboni usciti su riviste e giornali: un *corpus* estremamente eterogeneo e pressoché sterminato, disperso in un'infinità di sedi, dai grandi quotidiani alle pubblicazioni specialistiche. Di recente Davide Podavini ha intrapreso un prezioso lavoro di ricerca bibliografica e riordino dei ritagli conservati nell'Archivio privato di Milano. Il risultato è una *Cronologia*, tuttora in via d'aggiornamento, liberamente consultabile sul sito www.giovaniraboni.it, curato da Patrizia Valduga. Un primo lavoro di schedatura era stato compiuto da Barbara Colli, che ha compilato un'utile *Bibliografia degli scritti di Giovanni Raboni apparsi su giornali e riviste*, rimasta però inedita (devo alla cortesia di Rodolfo Zucco l'averla potuta consultare e riprodurre).

Ho scelto di dividere la mia bibliografia in tre parti. Nella prima parte, *Scritti di Giovanni Raboni (1953-1966)*, divisa in *Poesia* e *Scritti critici*, ho offerto una bibliografia pressoché completa di tutto ciò che Raboni ha pubblicato tra il '53 e il '66 in riviste, giornali, *plaquettes* e volumi. Ho segnalato con «(g.r.)» i contributi che sono semplicemente siglati e, laddove necessario, ho indicato i riferimenti dei volumi, degli articoli e delle riviste di cui Raboni si occupa. Ho indicato anche gli articoli ristampati, talvolta con varianti notevoli, in *Poesia degli anni sessanta* e *La poesia che si fa*. Tra gli *Scritti critici* è stata accolta anche l'unica traduzione pubblicata da Raboni in questo periodo (Michel Butor, *Il libro come oggetto*) e la risposta a un questionario sulla letteratura e l'industria proposto dalla rivista «Nuovi Argomenti» nel '64. Ho segnalato con un asterisco i titoli che non appaiono nell'*Apparato critico* di Rodolfo Zucco (per quanto riguarda la *Poesia*) e quelli assenti dalla *Cronologia* di Podavini (fatta eccezione per l'articolo su Marco Forti in «Paragone», 178, 1964, essi non risultano inclusi nemmeno nel lavoro di Barbara Colli).

Nella seconda parte della bibliografia, *Opere di Giovanni Raboni (1967-2014)*, sono elencate tutte le opere poetiche e critiche pubblicate in volume e una selezione delle traduzioni e delle interviste che mi sono state più utili per l'elaborazione della tesi (per la bibliografia completa rimando all'*Opera poetica*). La sottosezione *Lettere e carteggi* segnala la recente pubblicazione di alcuni documenti epistolari: le lettere di Zanzotto a Raboni e il carteggio con Giorgio Cesarano. Nella sottosezione *Scritti critici in riviste e giornali (integrazioni)* ho riportato invece altri titoli, posteriori al '66, che non compaiono né nella bibliografia di Colli né in quella di Podavini: si tratta di articoli da me ritrovati, pubblicati da Raboni sull'«Avvenire» e «Il Messaggero», che mi sono parsi particolarmente interessanti e meritevoli di attenzione. La terza parte della bibliografia ospita infine una *Bibliografia della critica* necessariamente essenziale e specificamente mirata all'argomento della tesi.

SCRITTI DI GIOVANNI RABONI
(1953-1966)

POESIA

1954

«La Parrucca»

I giorni della Terra Promessa, II, 5, 22 luglio 1954.

Pioggia, II, 5, 22 luglio 1954.

1957

«La Fiera letteraria»

Autunno in campagna, inverno in città, Preghiera particolare, Testimoni, Requiem lombardo, A tavola, Alba, Portale, presentazione di Carlo Betocchi, XI, 16, 21 aprile 1957.

1958

«Il Caffè politico e letterario»

**L'errore coloniale*, VI, 5, maggio 1958.

«Letteratura»

Notizia, Annata cattiva, Una volta, Dialogo sul risanamento, A mia madre, presentazione di Carlo Betocchi, V, 33-34, maggio-agosto, 1958.

Gesta Romanorum e altre poesie in *Nuovi poeti*, raccolti e presentati da Ugo Fasolo, Firenze, Vallecchi, 1958, vol. II.

1960

«Il Verri»

Quadratura, Riunione ristretta, IV, 5, ottobre 1960.

1961

Il catalogo è questo. Quindici poesie, Milano, Lampugnani Nigri, 1961.

1963

«Questo e altro»

Simulato e dissimulato, Città dall'alto, Lezioni di economia politica, Il cotto e il vivo, Compleanno, con uno scritto di Carlo Betocchi, *Il più milanese*, II, 4, 1963.

L'insalubrità dell'aria, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963.

1964

«La città»

Elementi del paesaggio urbano (Località, Suicidio in infermeria, Le consegne, Una specie di tic, Contestazione, Perizìa), 2, aprile 1964.

Au bord du lac, 4-5, ottobre 1964.

«Nuova presenza»

**Dal vecchio al nuovo eccetera*, 13, VII, primavera 1964.

1965

«Letteratura»

La discussione sul ponte, Canzone; Una specie di tic, XXIX, 78, novembre-dicembre 1965.

Attilio Steffanoni: 27 marzo-9 aprile 1965, testi di Giorgio Cesarano, Marcello Pirro, Giovanni Raboni, Venezia, Galleria d'arte Il Canale, 1965.

1966

«Paragone»

Figure nel parco; Bambino morto di fatica ecc., XVII, 192, febbraio 1966.

Parti di requiem (Sezione della scala, Interno), XVII, 200, ottobre 1966.

«Quaderni piacentini»

Il compleanno di mia figlia, V, 28, giugno 1966.

Le case della Vetra, Milano, Mondadori, 1966.

SCRITTI CRITICI

1955

«La Chimera»

Luoghi comuni sul cinema, II, 11-12, febbraio-marzo 1955.

1956

«La Fiera letteraria»

**Poeta difficile*, XI, 25, 17 giugno 1956 [Carlo Betocchi].

1958

«Aut Aut»

Esempi per Brahms, 48, novembre 1958, sezione *Prospettive*.

1959

«Aut Aut»

Sull'ultimo Luzj, 49, gennaio 1959, sezione *Prospettive*.

*(g.r.), *Segnalazioni*, 49, gennaio 1959 [Marcel Proust, *Giornale di lettura*, Torino, Einaudi, 1958 – Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958 – Aldo Vergano, *Cronache degli anni perduti*, Firenze, Parenti, 1958 – Salvatore Quasimodo, *Poesia italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958 – Attila József, *Poesie*, traduzione di Umberto Albini, Milano, Lerici, 1957 – Pedro Salinas, *Poesie*, traduzione di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958 – «Il Verri», II, 3, ottobre 1958 – «Nuovi argomenti», VI, 34, settembre-ottobre 1958].

La riduzione nella Recherche, 50, marzo 1959.

*(g.r.), *Segnalazioni*, 50, marzo 1959 [Romano Bilenchi, *I racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958 – Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi, 1958 – Fëdor Dostoevskij, *Romanzi e taccuini*, Firenze, Sansoni, 1958 – «Paragone», IX, 108, dicembre 1958].

Recenti contributi alla critica ungherese, 52, luglio 1959, sezione *Prospettive*.

*(g.r.), *Segnalazioni*, 52, luglio 1959 [Friedrich Hölderlin, *Scritti sulla poesia e frammenti*, traduzione di Gigliola Pasquinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1958 – Blaise Pascal, *Opuscoli e scritti vari*, a cura di Giulio Preti, Bari, Laterza, 1959 – Theodor Wiesengrund Adorno, *La conciliazione forzata (Lukàcs e l'equivoco realista)*, «Tempo presente», IV, 3, marzo 1959 – «Palatina» (bilancio dei primi otto numeri) – «Il Verri» (II, 2, aprile 1959) e «Il Mondo» (23, 9 giugno 1959) sulla narrativa francese contemporanea].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 53, settembre 1959 [Pietro Rescigno, *Gruppi sociali e lealtà*, «Il mulino», 88, aprile 1959 – «Il Menabò», a cura di Elio Vittorini e Italo Calvino, I, 1, 1959 – «Casabella», 228, giugno 1959].

«Letteratura»

Appunti per una lettura dei Cantos, 39-40, VII, maggio-agosto 1959 [PAS, pp. 213-15].

1960

«Aut Aut»

Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra, 55, gennaio 1960, sezione *Articoli e saggi* [PAS, pp. 216-220; POE, pp. 183-186].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 55, gennaio 1960 [Lorenza Maranini, *Visione e personaggio secondo Flaubert*, Padova, Liviana, 1959 – René Wellek, *Storia della critica moderna dal 1750 al 1950: Dall'illuminismo al romanticismo* (vol. I), traduzione di Agostino Lombardo, Bologna, Il Mulino, 1958 – *L'idea simbolista*, a cura di Mario Luzi, Milano, Garzanti, 1959 – «Officina», n.s., V, 2, maggio-giugno 1959].

Due proposte per Debenedetti, 56, marzo 1960, sezione *Prospettive*.

*(g.r.), *Segnalazioni*, 56, marzo 1960 [«Europa letteraria», I, 1, gennaio 1960 – *Il mosaico del pensiero*, collana diretta da Vittorio Enzo Alfieri, Milano, Nuova Accademia, voll. 1-3].

*(g.r.), *Recensioni*, 57, maggio 1960 [Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, traduzione di Giuliana De Carlo e Vittoria Guerrini, Milano, Mondadori, 1959 – Oreste del Buono, *Un intero minuto*, Milano, Feltrinelli, 1959 – «Il Politecnico»: *antologia critica*, a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Lerici, 1960].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 57, maggio 1960 [«Il Menabò», II, 2, 1960 – «Il Verri», IV, 1, 1960 – «Nuova corrente», 16, ottobre-dicembre 1959 – Carlo Bo, *La scuola dei romanzieri*, «Paragone», X, 120, dicembre 1959 – «Mezzo secolo», I, 1, aprile 1960].

Klee nei diari, 58, luglio 1960, sezione *Prospettive*.

*(g.r.), *Recensioni*, 58, luglio 1960 [Giacomo Noventa, *Nulla di nuovo*, Il Saggiatore, Milano, 1960].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 58, luglio 1960 [«L'Approdo letterario», VI, 9, gennaio-marzo 1960 – Fritz Martini, *Storia della letteratura tedesca*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Il Saggiatore, 1960 – Carlo Betocchi, *La questione della lingua vista da un fiorentino*, «Persona», I, 5, 1960].

**Recensioni*, 59, settembre 1960 [Giuseppe Raimondi, *Lo scrittoio*, Milano, Il Saggiatore, 1960].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 59, settembre 1960 [«La Biennale», X, 36-37, 1959 (numero dedicato al futurismo) – «Letteratura», VIII, 43-45, gennaio-giugno 1960 (fascicolo dedicato alle arti nel dopoguerra) – Mostra di Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-giugno 1960 (e relativo catalogo a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Vallecchi, 1960) – Mario Bellini, Lucilla Zanon del Bo, Roberto Orefice, *I baroni rampanti del movimento moderno*, «Superfici», numero speciale, maggio 1960 – Vittorio Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna*, «L'Europa letteraria», I, 3, giugno 1960; Idem, *Un incubo, Quei bambini che giocano, Di passaggio*, «Nuova corrente», 18, 1960; Idem, *I versi, Un sogno, Saba*, «Paragone», XI, 126 – «Prove di letteratura e arte», I, 1, maggio-giugno 1960].

Principio di una discussione su C. E. Gadda, 60, novembre 1960, sezione *Articoli e saggi*.

*(g.r.), *Recensioni*, 60, novembre 1960 [Davide Lajolo, *Il «vizio assurdo». Storia di C. Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 60, novembre 1960 [Palma Bucarelli, *Jean Fautrier, pittura e materia: catalogo illustrato con 700 riproduzioni*, prefazione di Giuseppe Ungaretti, Milano, Il Saggiatore, 1960 – «Il Menabò», II, 3, 1960 (sulla letteratura meridionale) – Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960 – «Il Verri», IV, 4, agosto 1960 (su Husserl e la fenomenologia) – Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960 – «La situazione», III, 15, giugno 1960].

«Il Verri»

**Romanzo, oggettività e rinuncia nella Dreigroschenoper portiana*, IV, 6, dicembre 1960.

1961

«Aut Aut»

Esempi non finiti della storia di una generazione, 61-62, gennaio-marzo 1961. Comprende *Premessa e rinvio*; *Luigi e la comunicabilità della solitudine* [PAS, pp. 227-232; POE, pp. 115-120]; *Betocchi e la maturazione dell'oggetto*; *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico* [PAS, pp. 223-226].

Per la seconda edizione di Noventa, 61-62, gennaio-marzo 1961, sezione *Cronache e recensioni* [PAS, pp. 233-237; POE, pp. 123-127].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 61-62, gennaio-marzo 1961 [Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960 – Piero Bigongiari, *La poesia italiana del*

Novecento, Milano, Fratelli Fabbri, 1960 – Giorgio Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960 – *Poeti inglesi del '900*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1960 – *Dove va la poesia*, fascicolo speciale, «I problemi di Ulisse», XIII, 6, 38, dicembre 1960 – «Quaderni milanesi», I, 1, autunno 1960 – *Omaggio a Milano*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960 – «Il Verri», IV, 5, ottobre 1960 – «L'Europa letteraria», I, 4, ottobre 1960; 5-6, dicembre 1960 – «Paragone», XI, 130, ottobre 1960].

*(g.r.), *Recensioni*, 63, maggio 1961 [*La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «Lacerba» - «La voce» (1914-1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 63, maggio 1961 [«Nuovi argomenti», VIII-IX, 47-48, novembre 1960-febbraio 1961 – «Tempo presente», VI, 1 gennaio 1961 – «Il Caffè», IX, 1, febbraio 1961 – «Il Verri», V, 1, febbraio 1961 (numero dedicato alla nuova poesia) – Alma Mahler, *Gustav Mahler*, Il Saggiatore, Milano 1960 – Francis Scott Fitzgerald, *L'età del jazz*, Il Saggiatore, Milano 1960].

A proposito dei Novissimi, 65, settembre 1961, sezione *Cronache* [PAS, pp. 238-246; POE, pp. 336-343].

*(g.r.), *Segnalazioni*, 65, settembre 1961 [«Journal of aesthetics and art criticism», estate 1961 – «Rendiconti», I, 1, aprile-maggio 1961 – collezione rinnovata «Poeti dello specchio», Mondadori – *La Voce 1908-1916: antologia*, a cura di Giansiro Ferrata; *Il Frontespizio 1929-1938: antologia*, a cura di Luigi Fallacara, Roma, Landi, 1961 – Bartolo Cattafi, *Qualcosa di preciso*; Nanni Balestrini, *Il sasso appeso*; Ugo Bernasconi, *Pensieri ai pittori, raccolti da Vanni Scheiwiller*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961 – «Il Verri», V, 3, 1961 (fascicolo dedicato all'informale)].

«Nuova presenza»

**Poesia americana, falsa avanguardia*, IV, 4, inverno 1961 [PAS, pp. 247-253].

1962

«Aut aut»

Il livello industriale, 67, gennaio 1962 [Vittorio Sereni, *Una visita in fabbrica*: Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961: PAS, pp. 261-263].

Omaggio a Yeats: variazioni su «esperienza e astrazione», 68, marzo 1962.

Proponimenti e letture, 69, maggio 1962. Contiene: *Una domanda generica* [replica a Mario Boselli su destra e sinistra in poesia]; *Mostrare la corda*; *Astratto e concreto: un esempio* [Roberto Sanesi, *Oberon in catene*, Milano, Schwarz, 1962].

Ipotesi su due narratori, 70, luglio 1962 [Stelio Mattioni, *Il sosia*, Torino, Einaudi, 1962; Gianna Murri, *Gli ingenui intriganti*, Milano, Mondadori, 1962].

A proposito di una prefazione e di un poeta, 71, settembre 1962 [Carlo Villa, *Il privilegio di essere vivi*, prefazione di Pier Paolo Pasolini, Padova, Rebellato, 1962: PAS, pp. 269-273]

«L'approdo letterario»

Un nuovo fronte: la poesia, n.s., VIII, 19, luglio-settembre 1962 [PAS, pp. 264-268].

«Poesia e critica»

**La macchina di Carlo Emilio Gadda*, II, 3, dicembre 1962.

«Questo e altro»

Gli spigoli della realtà, I, 1, 1962, rubrica *Inventario* [Clemente Rebora; PAS, pp. 254-60; POE, pp. 18-22].

Caccia in riserva, I, 2, 1962, rubrica *Inventario* [Lorenzo Calogero, *Opere poetiche*, Milano, Lerici, 1962].

1963

«Aut aut»

Tre libri di poesie, 73, gennaio 1963. Contiene *La difficile attualità di Zanzotto* [Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962: PAS, pp. 274-276]; *La Musa pedagogica di Pagliarani* [Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*, Milano, Mondadori, 1962: PAS, pp. 277-279]; *Le semplici massime di Risi* [Nelo Risi, *Minime massime*, Milano, Scheiwiller, 1962: PAS, pp. 280-282].

Altre conseguenze, 78, novembre 1963 [Giorgio Cesarano, *La pura verità*, Milano, Mondadori 1963: PAS, pp. 288-291].

«L'approdo letterario»

La poesia che si fa, n.s., IX, 22, aprile-giugno 1963 [PAS, pp. 283-287].

«Letteratura»

La macchina e le furie, n.s., XXVII-XI, 66, novembre-dicembre 1963 [Guido Piovene, *Le Furie*, Milano, Mondadori, 1963].

«Palatina»

Appunti su Bassani poeta, VII, 26-27, aprile-settembre 1963, sezione *Rassegna* [Giorgio Bassani, *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963].

«Poesia e critica»

**Omaggio a Dylan Thomas*, II, 5, dicembre 1963.

«Questo e altro»

La cruna dell'ago, II, 3, marzo 1963, rubrica *Inventario* [replica a Lamberto Pignotti sulla «poesia tecnologica»].

*(g.r.), Introduzione e traduzione di Michel Butor, *Il libro come oggetto*, II, 3, marzo 1963.

Il semplice fatto della poesia, II, 5, novembre 1963 [Sergio Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963].

1964

«Aut aut»

Notizie di poesia, 83, settembre 1964. Contiene *Invito a Noventa* [Giacomo Noventa, *Versi e poesie di Emilio Sarpì*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963]; *Interni di Luzi* [Mario Luzi, *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963]; *Una vicenda nel tempo* [Alberto Mondadori, *Figure nel tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1963]; *L'osso, l'anima* [Bartolo Cattafi, *L'osso l'anima*, Milano, Mondadori, 1963: POE, pp. 286-287].

«La città»

– Giorgio Cesarano, *Pittori della nuova realtà (scritti critici)*, I, 6, dicembre 1964.

«L'Approdo letterario»

Lacune e controlacune, X, n.s., 26, aprile-giugno 1964 [PAS, pp. 298-302].

«Nuova presenza»

**Quasimodo e la giovane poesia*, VII, 15-16, autunno-inverno 1964-65.

«Nuovi Argomenti»

10 domande su neocapitalismo e letteratura, XIII, 67-68, marzo-giugno 1964 [PAS, pp. 303-312].

«Palatina»

Il presente perduto, VII-VIII, 28, ottobre 1963-dicembre 1964, sezione *Rassegna* [Ernest Hemingway, *Festa mobile*, Milano, Mondadori, 1964].

«Paragone»

**Marco Forti*, XV, 178, ottobre 1964, sezione *Appunti* [Marco Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1964].

«Questo e altro»

Conversazione e metafora, III, 6-7, marzo 1964 [Rafael Sanchez Ferlosio, *El Jarama*, Torino, Einaudi, 1963].

1965

«Aut aut»

Notizie di poesia, 86, marzo 1965. Contiene *L'opzione* [Vittorio Sereni, *L'opzione*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964]; *Un'esperienza di confine* [Lamberto Pignotti, *Nozione di uomo*, Milano, Mondadori, 1964: PAS, pp. 292-293]; *Novissima '64* [Corrado Costa, *Pseudobaudelaire*; Elio Pagliarani, *Lezioni di fisica*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964: PAS, pp. 294-295]; *Conferma di Villa* [Carlo Villa, *Siamo esseri antichi*, Torino, Einaudi, 1964: PAS, pp. 296-297].

«Palatina»

Cento pagine (davvero) di poesia, IX, 29, gennaio-marzo 1965, rubrica *Rassegna* [Fëdor Tjutčev, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1964].

Notizie dai cacciatori, IX, 29, gennaio-marzo 1965, rubrica *Rassegna* [Elio Vittorini, *Donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964].

Le «storie» di Frost, IX, 30, aprile-giugno 1965, rubrica *Rassegna* [Robert Frost, *Conoscenza della notte*, Torino, Einaudi, 1965].

La brughiera, IX, 30, aprile-giugno 1965, rubrica *Rassegna* [Thomas Hardy, *La brughiera*, Milano, Garzanti, 1965].

Chiarezza dell'ambiguità, IX, 31-32, luglio-dicembre 1965, rubrica *Rassegna* [William Empson, *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965].

Il giovane Gadda, IX, 31-32, luglio-dicembre 1965, rubrica *Rassegna* [Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965].

«Paragone»

(g.r.), premessa alle *Questioni di poesia*, XVI, 182, aprile 1965.

– Giorgio Cesarano, *Intervento* su Roberto Roversi, *Le descrizioni in atto*, in *Questioni di poesia*, XVI, 182, aprile 1965 [PAS, pp. 319-323; POE, pp. 302-305].

Il «collaudo» del Redentore, XVI, 184, giugno 1965, sezione *Appunti* [Carlo Monterosso, *Il sale della terra*, Milano, Rizzoli, 1965].

– Giorgio Cesarano, *Intervento* su Giancarlo Majorino, *Lotte secondarie*, in *Questioni di poesia*, XVI, 186, agosto 1965.

La vita in versi, XVI, 188, ottobre 1965, sezione *Appunti* [Giovanni Giudici, *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965: PAS, pp. 313-318].

Intervento su Giorgio Cesarano, *Racconti in versi*, in *Questioni di poesia*, XVI, 190, dicembre 1965.

1966

«Aut aut»

Un progetto d'amore, 91, gennaio 1966, sezione *Notizie di narrativa e poesia* [Carlo Castellaneta, *Villa di delizia*, Milano, Rizzoli, 1965].

Vittorini, le inquietudini, il mito, 92, marzo 1966.

Scheda per Giancarlo Majorino, 92, marzo 1966 [PAS 337-340]

«L'Approdo letterario»

Provocazioni su cinema e romanzo, n.s., XII, 33, gennaio-marzo 1966.

«Palatina»

La catastrofe differita, X, 33, gennaio-marzo 1966, rubrica *Rassegna* [Giorgio Orelli, *L'anno della valanga*, Milano, Mondadori, 1965].

«Paragone»

Tre libri di poesie, XVII, 196, giugno 1966, sezione *Appunti* [Nelo Risi, *Dentro la sostanza*, Milano, Mondadori, 1965: PAS, pp. 324-326; Fernando Bandini, *Per partito preso*, Milano, Neri Pozza, 1965: PAS, pp. 327-328; Antonio Porta, *I rapporti: poesie 1958-1964*, Milano, Feltrinelli, 1966: PAS, pp. 329-330].

La ristampa di Frontiera, XVII, 198, agosto 1966, sezione *Appunti* [Vittorio Sereni, *Frontiera*, Milano, Scheiwiller, 1966: PAS, pp. 341-344; POE, pp. 169-171].

Lettere di Saba, XVII, 198, agosto 1966, sezione *Appunti* [Umberto Saba - Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, Milano, Mondadori, 1965].

Nuove letture di poesia, XVII, 202, dicembre 1966, sezione *Appunti* [Nanni Balestrini, *Altri procedimenti*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965: PAS, pp. 345-346; Pier Carlo Ponzini, *Alla ricerca della passione*, Milano, Garzanti, 1966; Sergio Salvi, *Le croci di Cartesio*, Milano, Mondadori, 1966; Piera Oppezzo, *L'uomo qui presente*, Torino, Einaudi, 1966: PAS, pp. 347-348].

«Rendiconti»

Schede, VI, 13, luglio 1966 [Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965: PAS, pp. 331-336].

OPERE DI GIOVANNI RABONI
(1967-2015)

VOLUMI

Poesia, teatro e prose narrative

- Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Milano, Lampugnani Nigri, 1967.
- Economia della paura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1970.
- Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975.
- Il più freddo anno di grazia (dicembre 1976-giugno 1977)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1978.
- La fossa di Cherubino*, Milano, Guanda, 1980.
- Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982.
- Canzonette mortali*, Milano, Crocetti, 1986.
- A tanto caro sangue. Poesie 1953-1983*, Milano, Mondadori, 1988.
- Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990.
- Un gatto più un gatto*, Milano, Mondadori, 1991.
- Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993.
- Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.
- Nel libro della mente*, Milano, Scheiwiller, 1997.
- Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998.
- Alceste, o La recita dell'esilio*, Milano, Garzanti, 2000.
- Rappresentazione della Croce*, Milano, Garzanti, 2000.
- Tutte le poesie (1951-1998)*, Milano, Garzanti, 2000.
- Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002.
- L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- Ultimi versi*, postfazione di Patrizia Valduga, Milano, Garzanti, 2006.
- Gesta Romanorum*, edición de Luca Daino y Juan Carlos Reche, traducción de Juan Carlos Reche, Madrid, Vaso Roto, 2011 (testo italiano a fronte).
- Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014, 2 voll.

Critica

Poesia degli anni degli sessanta, Roma, Editori Riuniti, 1976.

Per conoscere Baudelaire (a cura di), Milano, Mondadori, 1977.

Poesia italiana contemporanea, Firenze, Sansoni, 1991.

Quaderno in prosa, Milano, Lampugnani Nigri, 1981.

Raboni Manzoni, Roma, Il Ventaglio, 1985.

I bei tempi dei brutti libri, Urbania, Transeuropa, 1988.

Devozioni perverse, Milano, Rizzoli, 1994.

Contraddetti, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1998.

La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

Il libro del giorno 1998-2003, introduzione di Massimo Onofri, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2009.

La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust, a cura di Giulia Raboni, Parma, Mup, 2015.

TRADUZIONI

Louis Aragon, *Bianca o l'oblio*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1969.

Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

Thomas Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, traduzione di Giovanni Raboni, regia e scene di Pietro Carriglio, Palermo, Eurografica, 2006.

INTERVISTE, RICORDI E AUTOCOMMENTI

Ho bisogno di storie, «La Fiera letteraria», XLIII, 7, 15 febbraio 1968.

Da qui, dove mi trovo, «Il Verrì», sesta serie, 1, 1976.

Quell'estate del 1950, «Aut Aut», n.s., 214-215, luglio-ottobre 1986.

Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato, intervista a cura di Guido Mazzoni, «allegoria», IX, 25, 1997.

Ma la nascita trionfa, intervista a Alessandro Zaccuri, «L'Avvenire», 24 dicembre 1998.

Giovanni Raboni, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, «Rivista degli stenografi», 56, aprile-giugno 2002.

Giovanni Raboni, *Primo frammento sulla redenzione*, in *Per Giacomo Manzoni*, a cura di Carmelo Di Gennaro e Luigi Pestalozza, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002.

Daniele Piccini, *Vivere almeno al cinquanta per cento*, «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003.

Intervista di Giovanni Raboni, a cura di Concetta Di Franza, «Italianistica», 3, 2004.

Giovanni Raboni, *Lo stratagemma della passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2005.

LETTERE E CARTEGGI

Lettere a Camerino, Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni (1946-1991), a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Modena, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, «Autografo», 46, XIX, 2011.

Giorgio Cesarano-Giovanni Raboni, *Lettere 1961-1971*, a cura di Rodolfo Zucco, in *Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*, «Istmi», 27, 2011.

SCRITTI CRITICI IN RIVISTE E GIORNALI (*integrazioni*)

«L'Avvenire»

Ponti di versi da Ovest a Est, 7 giugno 1969.

Chi parla senza dire nulla si pone fuori dalla storia, 22 giugno 1969.

Aggredisce la realtà con blocchi di parole soporifere, 22 giugno 1969.

La speranza oltre l'assurdo, 24 ottobre 1969.

La voce umana contro la cibernetica, 30 ottobre 1969.

Terza via critica, 2 agosto 1970.

Così fa esplodere tutto con suo Minotauro, 27 ottobre 1970.

Voci nuove eppure già mature, 4 luglio 1971.

Aspettiamo il turno per anni, 22 luglio 1971.

«Il Messaggero»

Nella fucina del Gran Fabbro, 30 ottobre 1985.

Sapere e dissipazione, 4 dicembre 1985.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

MONOGRAFIE E PUBBLICAZIONI COLLETTIVE

Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006.

Contiene: Adele Dei, Paolo Maccari, *Premessa*; Fernando Bandini, *Raboni primo e secondo*; Marco Marchi, «Una membrana segreta». *Raboni tra poesia e critica*; Maria Antonietta Grignani, *Il «vischio di tenerezza» tra Raboni e Sereni*; Gabriele Frasca, *La ricevitoria del lutto; Per un commento alle poesie di Raboni: esperienze di un'officina veneziana*, a cura di Pietro Gibellini; Concetta Di Franza, «Un luogo della verità umana»: *impegno ideologico e civile nella poesia di Raboni*; Massimo Raffaelli, *L'arcangelo Calabresi: a proposito di una poesia*; Andrea Cortellessa, *Le strane provviste*; Paolo Maccari, «Il luogo del supplizio»: *manzonismo di Raboni*; Rodolfo Zucco, *Reperti variantistici nella poesia di Giovanni Raboni*.

Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008.

Il catalogo è questo: Giovanni Raboni, a cura di Giulia Raboni, Milano, Altavia, 2009.

L'emozione della poesia. Testi e interventi sull'opera e la figura di Giovanni Raboni, a cura di Valeria Poggi, Azzate, Stampa, 2014.

Contiene ricordi, interventi e lettere di Arrigo Lampugnani Nigri, Franco Fortini, Vittorio Sereni, Giancarlo Majorino, Giorgio Cesarano, Tiziano Rossi, Elio Pagliarani, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Cesare Viviani, Vivian Lamarque, Umberto Fiori, Nelo Risi, Mario Santagostini, Guido Oldani, Antonio Porta, Mario Benedetti, Marco Ceriani, Giampiero Neri, Giovanni Giudici, Roberto Mussapi, Giuseppe Pontiggia, Alberto Pellegatta, Luciano Erba, Fabrizio Bernini.

Per ricordare Giovanni Raboni, sezione speciale, «l'immaginazione», XXXI, 289, settembre-ottobre 2015.

Contiene: Giovanni Raboni, *Una traduzione*; Andrea Acri, *Un aspetto*; Massimo Cacciari, *Per Giovanni Raboni*; Maurizio Cucchi, *Per Giovanni*; Luca Daino, *Raboni e il modernismo anglosassone*; Fabio Magro, *Per Imbarcadero*; Mario Santagostini, *Vittorio Sereni e/o Giovanni Raboni*; Silvana Tamiozzo Goldmann, *Intorno a La guerra di Giovanni Raboni*; Patrizia Valduga, *Intervista impossibile con risposte autentiche di Giovanni Raboni*; Rodolfo Zucco, «*Quel modello che abbiamo nella testa o chissà dove*». *Un appunto per i sonetti*.

SAGGI E CONTRIBUTI IN RIVISTA

Carlo Betocchi, *Poesie di Giovanni Raboni*, «La Fiera letteraria», XII, 16, 21 aprile 1957 (TP2000).

Carlo Betocchi, *Giovanni Raboni*, «Letteratura», V, 33-34, maggio-agosto 1958.

Lamberto Pignotti, *L'età della terra*, «Paese sera», 7 agosto 1962.

Marco Forti, *Due situazioni poetiche*, «Aut aut», 75, maggio 1963 (poi in Idem, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1971).

Carlo Betocchi, *Il più milanese*, «Questo e altro», II, 2, 1963.

Lamberto Pignotti, *Poesia tecnologica*, «Questo e altro», II, 2, 1963.

Luigi Baldacci, *Natura e metropoli nella poesia di Roethke e Raboni*, «Epoca», 5 giugno 1966 (TP2000).

Gian Carlo Ferretti, *Poesia di Raboni*, «Rinascita», XXIII, 26, 25 giugno 1966 (poi in Idem, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968).

Maurizio Cucchi, *Una generazione di poeti giovani*, «Il Ragguaglio librario», n.s., XXXIX, 7-8, luglio-agosto 1972.

Piergiorgio Bellocchio, *L'itinerario poetico di Raboni*, «Quaderni piacentini», XIV, 57, novembre 1974-gennaio 1975 (TP2000).

Maurizio Cucchi, *Ritratti critici di contemporanei. Giovanni Raboni*, «Belfagor», XXXII, 3, 31 maggio 1977.

Giovanni Giudici, *Ritratto di un grande borghese*, «L'indice dei libri del mese», V, 4, aprile 1988.

Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992.

Andrea Cortellessa, *Giovanni Raboni. Lo stopper della morte*, «Poesia», XV, 159, marzo 2002.

Concetta Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di studi danteschi», II, 2002.

Giorgio Luzzi, *Giovanni Raboni. Nel cielo di Mozart*, «Poesia», XV, 159, marzo 2002.

Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova rivista di letteratura italiana», V, 2, 2002.

Matilde Biondi, *Milano negli occhi di Giovanni Raboni: Le case della Vetra*, «Levia Gravia», 7, 2005.

Guido Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, «allegoria», n.s., XVII, 49, 2005.

Rodolfo Zucco, *Qualche appunto per l'edizione e il commento di A tanto caro sangue di Giovanni Raboni*, «Cuadernos de filologia italiana», 12, 2005.

Paolo Maccari, *Giovanni Raboni: borghese per vizio o per condanna*, «Paragone», 66-68, 2006.

Paolo Maccari, *Anniversario di Giovanni Raboni*, «Studi italiani», 2, 2006.

Rodolfo Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», ser. VIII, vol. VIII, fasc. I, 2008.

Enrico Minardi, *Giovanni Raboni e Milano: lettura di Le case della Vetra (1966)*, «Quaderni del '900», 9, 2009.

Luca Daino, «*A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...*»: *Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni*, «Istmi», 25-26, 2010.

Paolo Di Paolo, *La «geografia emotiva» di Giovanni Raboni*, «Otto/Novecento», 1, 2010.

Lisa Cadamuro, *Assassinio nella cattedrale di Giovanni Raboni da T. S. Eliot: uno studio linguistico-stilistico*, «Stilistica e metrica italiana», II, 2011.

Concetta Di Franza, *Prosa e poesia in Giovanni Raboni. Il fascino discreto di una naturalezza straniata*, «Esperienze letterarie», 2, 2011.

SAGGI E CONTRIBUTI IN VOLUME

Giovanni Raboni, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978 (e successive ristampe).

Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, in particolare pp. 45-50, pp. 67-68, pp. 76-77, pp. 86-88, pp. 111-113, pp. 121-122.

Scrittori critici: Moravia, Bassani, Cassola, Banti, Bertolucci, Ginzburg, Siciliano, Raboni e altri, in Giuseppe Leonelli, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, in particolare pp. 171-172.

Giovanni Raboni, in Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Stefano Colangelo, *Giovanni Raboni*, in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002.

Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni '60*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

Giovanni Raboni, in *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Rizzoli, 2005.

Giovanni Raboni, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005.

Stefano Colangelo, *Raboni. Dare del «tu» alla realtà*, in Idem, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

Luca Daino, «*Passione secondo san Luca*»: una plaquette inedita di Giovanni Raboni, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo Pupino, Pisa, Ets, 2013, tomo II, pp. 319-330.

Rodolfo Zucco, *Citazione e allusione in Raboni*, in *Gli ospiti discreti: nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 77-101.