

# Tra antefatti e frammenti. Sul primo Raboni

## Damiano Frasca

---

### 1.

La critica abitualmente riconosce nella rispondenza a un chiaro progetto e nella studiata architettura interna due costanti dei libri di Raboni. Per tali ragioni non passa inosservata in *Poesia degli anni Sessanta*, la raccolta di saggi pubblicata nel 1976, la sezione d'apertura intitolata suggestivamente «Antefatto» e contenente un dittico di 'frammenti' (*Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, datato 1958, e *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, datato 1959)<sup>1</sup> in cui il discorso cade con frequenza insieme su T.S. Eliot e E. Pound. In prima battuta, i nomi di Pound e Eliot appaiono come una sorta di cicatrice; dicono per sineddoche di un canone modernista più vasto a cui Raboni, fin dai suoi esordi da critico, ha dedicato articoli rimasti fuori da *Poesia degli anni Sessanta* perché non conformi a parametri geografici e/o di genere.<sup>2</sup> Pound e Eliot insomma riescono a varcare una soglia che esclude V. Woolf, M. Proust, C.E. Gadda, in un elenco a cui andrà aggiunto anche T. Mann, a cui non è dedicato alcun lavoro specifico, ma che, nei primi anni di attività, torna spesso nelle pagine raboniane. E, per inciso, va detto che all'amato Mann si richiama *Gesta Romanorum*, il titolo della plaquette a cui *Le case della Vetra* deve molto.<sup>3</sup>

In *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, ragionando sulla formazione della propria generazione poetica, Raboni indica in Pound e Eliot

- 1 Gli articoli erano originariamente apparsi su due distinte riviste, con altri titoli: G. Raboni, *Appunti per una lettura dei «Cantos»*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, pp. 52-61 e Id., *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, in «aut aut», 55, gennaio 1960, pp. 24-42.
- 2 L. Daino, *Il calzerotto di Husserl. Raboni tra modernismo e fenomenologia*, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di A. Girardi, A. Soldani e A. Zangrandi, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 34-37; ma dello stesso autore si veda L. Daino, *Raboni e il modernismo anglosassone*, in «L'immaginazione», 289, 2015, pp. 18-20.
- 3 P. Maccari, «*Il luogo del supplizio*»: manzonismo di Raboni, in *Per Giovanni Raboni. Atti del Convegno di Studi*, Firenze 20 ottobre 2005, a cura di A. Dei e P. Maccari, Bulzoni, Roma 2006, pp. 149-160: p. 157.

due esperienze poetiche imprescindibili. Per quanto la tentazione associativa di individuare generazioni di autori sia frequente nello sguardo critico di Raboni (si pensi alla successione «la terza generazione», «la generazione del '45», «la generazione del '56», la «generazione del '68» nel capitolo della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Cecchi e Sapegno),<sup>4</sup> qui si ritrova quella tipica postura che ha spinto a riconoscere in lui un «critico-critico» che evita il richiamo a sé come poeta e semmai lo «scioglie continuamente in un *noi* generazionale»:<sup>5</sup>

Per molti della mia generazione la scoperta di Eliot, di Pound, della *Spoon River Anthology* e poi dei panorami offerti dalle varie antologie della poesia inglese e della poesia americana si è posta addirittura come l'immagine incarnata e ripetibile della nuova poesia, come l'unica dimensione espressiva proficuamente praticabile.<sup>6</sup>

Nel passo si scorge la sottolineatura del forte valore di mediazione, in tale frangente associata alle antologie di poesia straniera (Raboni ha in mente senz'altro l'antologia di C. Izzo pubblicata la prima volta da Guanda nel 1949), altrove associata al ruolo di traduttore e naturalmente di critico, e dunque assunta su di sé. Il centro del discorso di Raboni riguarda soprattutto un cambio di paradigma e di modelli, un mutamento geografico delle poetiche in campo in Italia. Chiusa con il secondo dopoguerra una stagione del Novecento, ai poeti esordienti si è prospettata un'unica strada percorribile, segnata da Lee Masters, Eliot e Pound. Nei passaggi successivi di *Frammenti sulla poesia italiana del dopoguerra* Raboni asciuga ulteriormente la costellazione di autori modernisti di riferimento, ridimensionando l'esempio di *Spoon River*, perché «se è stato più vistoso di quello eliotiano e poundiano, è tuttavia meno sostanziale».<sup>7</sup>

Così, per contrasto, acquistano quota le esperienze decisive di Pound e Eliot, racchiudibili in effetti in una figura «unica ma complessa e in qualche modo bipolare risultante dalla connessione, che per certi aspetti si atteggiava come complementarità, di queste due vicende poetiche».<sup>8</sup> È indubbio che a proposito del ribollimento della poesia italiana a metà del secolo la posizione di Raboni sia più che fondata, riconoscendo un ruolo, oltre che alle letterature straniere in generale, nello specifico ad alcune personalità di area anglosassone. Eppure, per quanto suffragata da parabole poetiche tutt'altro che secondarie (si pensi ad esempio alla torsione di Lu-

4 G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1996, vol. VII, *Il Novecento*, tomo II, pp. 209-248.

5 P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 108.

6 G. Raboni, *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 18-21: p. 19.

7 *Ivi*, p. 20.

8 *Ibidem*.

zi, poeta sì di un'altra generazione, ma esemplare nel recepire, tra *Primitie del deserto* e *Nel magma*, insieme al modello montaliano delle *Occasioni* il modello eliotiano) la posizione espressa nei *Frammenti sulla poesia italiana* appare uno di quei casi in cui il critico Raboni lancia riflessioni spendibili soprattutto per l'esegesi del lavoro del Raboni poeta.

## 2.

Un primo elemento da cui partire sarà dunque la blindatura, nello scritto sulla poesia italiana nel dopoguerra, di Pound in una coppia con Eliot, in un binomio indissolubile sorretto dalla complementarietà delle due vicende poetiche. Una ricezione dei due autori che torna anche altrove, come testimoniano gli altri frammenti posti in apertura di *Poesia degli anni Sessanta*, *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, dove, a dispetto del titolo, il taglio monografico sul singolo poeta cede presto il passo a una trattazione delle analogie tra Pound e Eliot. Il secondo dei due, si legge ancora nello scritto, rende assimilabile, con un impiego funzionale, lo strumentario tecnico della poesia poundiana.<sup>9</sup>

Perché, dunque, ci si può chiedere, alla fine degli anni Cinquanta Raboni quando fa il nome di Pound sente il bisogno di ancorarlo a quello di Eliot? Perché tale refrattarietà a parlare di Pound individualmente e separatamente?

Su tale ottica influisce senz'altro la percezione generale di Pound da parte degli ambienti culturali italiani nel secondo dopoguerra, silenziosi di fronte alla sua opera perché memori del rapporto del poeta con il fascismo.<sup>10</sup> Ma le ragioni sono da ricercare più specificamente nel conflitto di poetiche che si delinea tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Su Pound pesa il giudizio di Montale in articoli dai sottili affondi ironici, come *Lo zio Ez* o il successivo *Se i biglietti da mille fossero quelli di Ezra Pound*.<sup>11</sup> Così come pesa parallelamente l'interessamento entusiastico di poeti che Raboni percepisce lontanissimi da sé. In questo lato del fronte agisce infatti la lettura di Pound da parte di Anceschi, nel libro *Poetica americana* del 1953, a cui segue l'anno successivo, nel 1954, un articolo di Sanguineti sui *Canti pisani*, apparso sulla rivista «aut aut». L'articolo sanguinetiano è un documento di quanto le tecniche poundiane abbiano influito sulla composizione dei testi poi raccolti in *Laborintus*.<sup>12</sup> Nelle sue pagine, è stato detto, Sanguineti conclude che «la poetica poundiana si trova più a

---

Tra antefatti  
e frammenti.  
Sul primo Raboni

9 G. Raboni, *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, cit., pp. 16-17.

10 F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, Mimesis, Milano 2014, p. 22.

11 A questi si aggiunga anche *Il mistero di un poeta. Ezra Pound*, dell'aprile del 1958; gli articoli si leggono in E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1997, pp. 481-486 e pp. 490-494.

12 E. Sanguineti, *I Canti Pisani*, in «aut aut», luglio 1954, pp. 329-334.

stretto contatto con gli orientamenti dell'avanguardia contemporanea rispetto a quella, ancora classicista, di Eliot». <sup>13</sup> Ecco allora che questi limitati carotaggi dicono che, preso da solo, Pound fa paura a Raboni perché troppo radicale e facilmente identificabile con altri attori, antagonisti, dello scontro di poetiche in atto tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Raboni vuole tenersi ben al di qua, tanto più sulla ricezione di Pound, di un'area della poesia italiana che a partire dall'esperienza della rivista «Il Verri» approda all'antologia dei «novissimi» e alla neoavanguardia.

Per alcuni autori del periodo in questione, la definizione “poundiano” può assumere un valore altamente spregiativo. Viene in mente una prima versione della poesia di Sereni *I versi*, databile al 1960, in cui i guastatori della poesia sono riconosciuti nei neorealisti e negli epigoni meccanici di Pound: «Populisti e Poundiani / hanno guastato l'arte». E d'altronde, quando nel saggio *A proposito dei novissimi* del 1961 (poi ripubblicato in *Poesia degli anni Sessanta* con il titolo *La provocazione centrista*) Raboni riflette sulla poesia di Sanguineti, considerato la figura di spicco dei novissimi, avverte come l'autore di *Laborintus* rimanga prigioniero, sulla scia delle avanguardie storiche, del momento di rottura:

[in *Sanguineti*] il ricorso a certi ritrovati espressivi poundiani si riferisce sempre, di proposito, al *coté* nevrotico e nichilista del poeta americano, tende insomma soprattutto a riprodurre il senso di babele, di paesaggio universale frantumato e sovrapposto da una specie di esplosione atomica, che rappresenta l'aspetto più vistoso dei *Cantos*.<sup>14</sup>

È la rappresentazione del caos attraverso il caos, priva di ogni contrappeso, che Sanguineti esalta in Pound e che Raboni ha bisogno di equilibrare con la poesia di Eliot. Il gesto da condannare con la critica e poi da contrastare con un controesempio nei propri versi è quello raccontato, proprio nel saggio sui novissimi, dall'immagine allegorica del ragazzo che butta in aria i pezzi di un puzzle già convinto che non dovrà ricomporlo in un nuovo ordine.

Per questo, come si evince dai *Frammenti*, il «fondo sostanzialmente negativo» delle opere poundiane va fruttuosamente lasciato interagire con «il correttivo della lezione eliotiana». <sup>15</sup> Con l'ingresso negli anni Sessanta questa idea raboniana di letteratura è corroborata dal giganteggiare nel campo delle poetiche della figura di Sereni. Schematizzando gli schieramenti, in un passaggio di un'intervista del 1996 giustamente sottolineato

13 T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, University Press, Firenze 2007, p. 262.

14 G. Raboni, *La provocazione centrista*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, cit., pp. 40-48: p. 46.

15 Raboni, *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, cit., pp. 20-21.

dalla critica, il poeta delle *Case della Vetra* ricorda le convergenze tra sé e l'autore degli *Strumenti umani*:

Oggi è molto chiaro come ci fossero tre posizioni: la rappresentazione mimetica del negativo, il negativo rappresentato con una forma classica e 'fredda', come accade in Fortini, e una posizione intermedia – quella di Sereni e dei poeti che si riconoscevano nel suo magistero –, una rappresentazione inclusiva.<sup>16</sup>

Se in retrospettiva Raboni avvalorava eccessivamente il peso della posizione di Fortini, una posizione allora «prestigiosa ma appartata»,<sup>17</sup> permane comunque il ritratto di un periodo segnato dalla contrapposizione tra «rappresentazione mimetica del negativo» e la «rappresentazione inclusiva», che, alla luce di quanto si è detto, si integra con la lettura in coppia di Pound e Eliot. Raboni conia il concetto di inclusività in un saggio su Gadda del 1960, per poi riprenderlo, com'è stato spesso ricordato, nell'articolo *Sereni inedito* del 1961. L'inclusività segna un movimento in direzione della prosa; si evince ancora da alcune pagine di *Poesia degli anni Sessanta*: «una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva», in grado cioè di «compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia». <sup>18</sup> La categoria del Raboni critico si stringe e si sovrappone a un principio fondante di poetica programmatica del Raboni autore. Forse è proprio perché, con la patina del tempo, il concetto di inclusività appare capace di evocare un panorama poetico (quello italiano negli anni Cinquanta e Sessanta) attraversato da forze che puntano alla conquista di una posizione egemonica, vale la pena mantenerlo ancora oggi in sede interpretativa. Recentemente, riflettendo sulla proposta di Zucco di accantonare il concetto di «inclusività» a vantaggio di «transitività» (altro concetto raboniano esplicitato nello scritto *Scrivere, tradurre*, posto in coda all'antologia *Nel lutto della luce*),<sup>19</sup> Magro ha aggiunto ulteriori tasselli alla questione. Rivendicando l'utilità in sede critica dell'inclusività, anzi tenendola in dialogo proprio con la transitività, Magro chiarisce come il movimento dell'esperienza poetica di Raboni sia duplice, perché è «centrifugo, di apertura», cioè «*transitivo*», ma allo stesso tempo è anche:

centripeto, di chiusura o raccoglimento, *inclusivo*: non può essere transitivo senza essere anche inclusivo, pena la dispersione e la perdita di cen-

---

Tra antefatti  
e frammenti.  
Sul primo Raboni

16 È l'intervista a cura di G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, in «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997, pp. 141-146: p. 144

17 G. Mazzoni, *Per una storia di Raboni*, in «Allegoria», XVII, 49, gennaio-aprile 2005, pp. 119-124: p. 121.

18 Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, cit., p. 11.

19 R. Zucco, *Introduzione*, in G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, con uno scritto di A. Zanotto, Mondadori, Milano 2006 («I meridiani»), pp. XIX-LXIV: p. xxvii.

tralità dell'io, e non può essere inclusivo senza essere anche transitivo, pena la staticità, la fissità, al limite una sterile autoreferenzialità.<sup>20</sup>

L'inclusività di marca sereniana non soltanto è in relazione con l'esperienza della coppia Pound-Eliot, ma appare una zona in cui converge anche una direttrice riconoscibile in una «tradizione interna, lombarda».<sup>21</sup> Quest'ultima è da definire proprio tenendo conto di modelli come Parini, Porta, Manzoni, oltre che di autori novecenteschi, da Rebora fino ai più giovani anagraficamente.<sup>22</sup> Si tratta di una rete che garantisce stabilità e riuscita a un'opera così dinamica come *Le case della Vetra*, ma che è da integrare almeno con il nome di Montale, certo più volte ridimensionato in sede critica, eppure visibile con reminiscenze in numerosi testi della raccolta del 1966 («più ambiguo, più difficile da intuire nei suoi effetti è l'atteggiamento dei giovani verso la poesia di Montale», si legge in *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*). E varrà senz'altro a illuminare questi legami l'annotazione di Raboni in *Autoritratto 1977* che l'insegnamento ricevuto dalla «“coppia” Eliot-Pound» (ancora una volta dunque definiti come complementari: «perché pur essendo poeti molto diversi tra loro io li ho sempre visti come se in qualche modo si integrassero e si spiegassero a vicenda») è stato cercato e consapevole, mentre l'influenza dei poeti italiani novecenteschi ha agito inconsciamente.<sup>23</sup>

### 3.

Quando, in *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, Raboni riconosce a Eliot un'applicazione credibile dei «ritrovati poundiani», tra questi nomina «le citazioni, la fuga a più voci, le sostituzioni e gli scambi di personaggi, la simultaneità di epoche, luoghi e persone lontanissime tra loro»<sup>24</sup> e di fatto indica alcuni elementi su cui si può indirizzare una lettura dei testi delle *Case della Vetra*. Pound è un modello per la mescolanza di voci e i giochi tra personaggi d'invenzione, distinti da un io autobiografico, ma va smorzato, per evitare che la sua lezione conduca «se applicata acriticamente e sino alle sue estreme conseguenze, a una nozione finale di disperazione e confusione».<sup>25</sup> Mazzoni ha ben spiegato da dove nasca la necessità di costruire nelle *Case della Vetra* personaggi teatrali e maschere, e come nel dispiegarsi del libro

20 F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto, Udine 2008, pp. 20-21.

21 *Ivi*, p. 16.

22 Zucco, *Introduzione*, cit., p. XLIII e F. Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 16.

23 È l'intervista raccolta in S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2000, pp. 293-347: p. 312; ora anche nell'*Apparato critico* a cura di R. Zucco, in Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 1424.

24 Raboni, *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, cit., p. 16.

25 Raboni, *Frammenti della poesia italiana nel dopoguerra*, cit., p. 20.

acquisti via via peso un soggetto autobiografico.<sup>26</sup> E Raboni stesso ha confessato quanto ai propri esordi cercasse di «vincere o ridimensionare quella «vergogna della poesia»», provata dai poeti della sua generazione.<sup>27</sup>

L'accantonamento dell'io poetante permette di trasformare i componimenti in un osservatorio, da cui guardare e in cui difendersi. È la metafora della poesia come vetro di una finestra, con cui Raboni spiega il suo atteggiamento degli esordi:

Per molto tempo ho pensato che la poesia dovesse essere come quella finestra. Mi sembrava che una poesia fosse un vetro attraverso il quale si potevano vedere molte cose – forse, tutte le cose; però un vetro, e il fatto che il vetro fosse trasparente non era più importante del fatto che il vetro stesse in mezzo, che mi isolasse, mi difendesse.<sup>28</sup>

È questa la chiave interpretativa di scelte retoriche suggellate, con una sorta di ammonimento al lettore, dall'epigrafe da La Fontaine nelle *Case della Vetra* («Parler de loin ou bien se taire»). E passa da qui la costruzione, centrale sul piano enunciativo, di figure e personaggi altri rispetto all'io empirico dell'autore.<sup>29</sup>

Bandini ha affermato che Raboni può pubblicare nel 1967 la raccolta *Gesta Romanorum*, rimasta a lungo inedita e contenente testi composti tra il 1951 e il 1954, perché non sente più «quella raccolta come qualcosa di estraneo, non congruente col suo successivo esercizio poetico».<sup>30</sup> Lo scarto tra le due raccolte, si può aggiungere, riguarda anche una configurazione più mossa e dinamica dei moduli riconducibili alla *Rollengedicht*.

Nelle *Case della Vetra* rispetto ai testi di *Gesta Romanorum* è maggiore la premura di Raboni di restituire quella «compenetrazione di interno e esterno» che Montale riconosce nella poesia sereniana.<sup>31</sup> All'esempio di Browning (evidente nel *Rimorso di san Giovanni Battista*, il testo che apre *Gesta Romanorum*) si affianca quello dei suoi continuatori americani<sup>32</sup> e di Eliot con il monologo drammatico modernista del tipo di *The love song of Alfred Prufrock*. Ciò che differenzia il discorso della ragazza di *Canzone delle Case della Vetra* rispetto ai discorsi pronunciati dalle maschere desunte

Tra antefatti  
e frammenti.  
Sul primo Raboni

26 G. Mazzoni, *La poesia di Raboni*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 257-299.

27 Ancora in Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei*, cit., p. 309; ora anche nell'*Apparato critico* a cura di Zucco, in Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. 1424.

28 G. Raboni, *Autoritratto 1977*, in Id., *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di R. Zucco, Einaudi, Torino 2014, pp. v-viii: p. v.

29 Sulla categoria del personaggio nella poesia italiana del secondo Novecento si vedano almeno E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999 e Id., *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia, Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, S. Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

30 F. Bandini, *Raboni primo e secondo*, in *Per Giovanni Raboni*, cit., pp. 11-18: p. 14.

31 E. Montale, *Gli strumenti umani*, in Id., *Sulla poesia*, cit., pp. 328-333: p. 332.

32 Mazzoni, *La poesia di Raboni*, cit., p. 271.



dal Vangelo in *Gesta Romanorum* è l'intenzione di mostrare con maggiore immediatezza la vita interiore e il vagare della coscienza del personaggio che dice io e che racconta la sua storia. Non più dunque solo una pronuncia pubblica, parole presumibilmente dette, nella finzione testuale, ad alta voce, ma una maggiore apertura agli arretramenti del punto di intonazione. Resta che il modulo retorico del monologo drammatico, al di là delle sue declinazioni, smette di essere un esempio da imitare nei testi della terza sezione delle *Case della Vetra*, quando si stabilizza la voce dell'io autoriale (o comunque la distanza tra io lirico e io empirico è tutt'altro che esibita come in precedenza).

Problematizzata la dimensione teatrale con l'uso di *personae* tra la composizione dei testi di *Gesta Romanorum* e *Le case della Vetra*, i modi teatrali, affievolitisi in poesia, saranno poi recuperati, come è stato notato, «nei testi (in proprio e tradotti) per la scena».<sup>33</sup>

#### 4.

Alla luce di quanto visto nell'articolo *Frammenti di un saggio su Ezra Pound*, la lezione della coppia Pound-Eliot andrà ricercata oltre che nella presenza di personaggi che scalzano la centralità dell'io, nella «simultaneità di epoche, luoghi e persone lontanissime tra loro». La lettura in successione dei testi delle *Case della Vetra* produce proprio l'effetto di un cozzare di epoche, con effetti di straniamento più marcati rispetto a quelli prodotti dalla plaquette del 1967. Tanto più che alcuni testi del gruppo di *Gesta Romanorum* sono utilizzati proprio per restituire l'incrocio di epoche sul piano macrotestuale: ecco allora che nelle *Case della Vetra* si affiancano, senza cuscinetti o ammortizzatori, i discorsi del cittadino milanese contemporaneo dell'autore e dell'ufficiale romano contemporaneo di Cristo. Su tale effetto di frizione, costruito su un ampio raggio, se ne innesta uno più locale, su cui di recente la critica si è soffermata con più attenzione. Infatti, anche di fronte ai singoli componimenti, il lettore resta spiazzato dall'improvviso saldarsi nei versi di piani storici ben distinti, fino all'irruzione nel testo di anacronismi. Nella poesia *Portale* le lance e gli elmi di cuoio, raffigurati sul portale di una chiesa (forse San Zeno a Verona) e resi retoricamente attraverso la figura dell'*ekphrasis*, configurano la celebrazione di una scena che il presente minaccia di preparare nuovamente (e d'altronde forse non sarà casuale che *Portale* sia un testo in cui agiscono reminiscenze eliotiane da *Triumphal March*, messe a suo tempo in evidenza dalla critica).<sup>34</sup> Passato e presente violano continuamente l'uno lo spazio

33 Zucco, *Introduzione*, in Raboni, *L'opera poetica*, cit., p. L.

34 Mazzoni, *La poesia di Raboni*, cit., p. 265, poi ripreso da Daino, *Raboni e il modernismo anglosassone*, cit., p. 19.



dell'altro e gli anacronismi, come è stato notato, «trasmettono anche un'idea di ricorsività, di eterno ritorno degli orrori e delle colpe». <sup>35</sup> Tale effetto appare tanto più efficace negli intenti quando, come nell'ultima sezione, è associato all'esperienza dell'io autobiografico. Nel finale del testo *Una città come questa* il soggetto nomina inaspettatamente i «cartocci degli untori», lasciando riaffiorare il Seicento milanese della *Storia della colonna infame*. La Milano dell'industrializzazione della metà del Novecento è ancora la Milano della peste, come suggerisce anche il titolo stesso della raccolta che dialoga con la citazione manzoniana posta in apertura del volume: «È stato significato al Senato che hieri mattina furno onte con ontioni / mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' cittadini». La città dell'autore mostra così un doppiofondo, tanto da apparire illuminata, con un gioco di sovrapposizioni, di una luce sinistra: affiora la «Milano di un boom che dietro ai suoi fasti nasconde piaghe, bubboni contagiosi». <sup>36</sup> E sulla peste come metafora in grado di varcare le epoche, Raboni si è soffermato in un passaggio di un suo autoritratto: «Peste metaforica, si capisce: peste come contagio e condanna, come circolarità e anonimato dell'ingiustizia». <sup>37</sup> Proprio da quest'idea di una metropoli e dei suoi abitanti pronti a prendere parte a un teatro del caos passa l'espressionismo di Raboni, che, come hanno notato Mengaldo e Bandini, è più nello sguardo che non nella lingua dell'autore. <sup>38</sup> L'io diventa allora un testimone (ruolo evocato dall'epigrafe dal codice civile che apre la terza sezione delle *Case della Vetra*) che può fare leva sulla verità di cui si prende atto 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».

---

Tra antefatti  
e frammenti.  
Sul primo Raboni

## 5.

In *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra* Raboni attribuisce a T.S. Eliot la proposta di una lettura «totale» di Dante. Una proposta, scrive Raboni, «sconvolgente in un'area di derivazione più o meno strettamente crociana». <sup>39</sup> Le letture critiche e i versi di Eliot allontanano cioè le riserve di Benedetto Croce che, in Italia, a lungo avevano pesato su Dante, con la frammentazione della *Commedia* a partire dalla dicotomia *poesia/non poesia*. Tra le diverse e ben note pagine critiche del tempo, il discorso di Raboni sembra ricordare una recensione di Sereni di qualche anno prima,

<sup>35</sup> A. Chella, *Raboni, la storia per barlumi*, in *Questo e altro*, cit., p. 353.

<sup>36</sup> Maccari, «*Il luogo del supplizio*», cit., p. 153.

<sup>37</sup> Raboni, *Autoritratto 1977*, cit., p. viii.

<sup>38</sup> Bandini, *Raboni primo e secondo*, cit., p. 14.

<sup>39</sup> Raboni, *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, cit., p. 20.

del 1950, apparsa su «Milano Sera» e intitolata con una domanda retorica *Si può leggere Dante come un poeta “puro”?*

Con anticipo su Raboni, Sereni si interroga su quanto allo «studio dell’opera poetica e critica di T.S. Eliot» sia strettamente legata la rinascita dell’interesse per Dante del periodo.<sup>40</sup> Nel caso di Sereni, d’altronde, dedicare a Dante una «lettura totale» implica il riconoscimento implicito di una dignità poetica alla distensione e alle architetture narrative, al dialogato in versi. È cioè il presupposto che lo conduce ad allestire lo scheletro dei propri componimenti stringendo sul dispositivo dell’incontro-dialogo, come nella sezione degli *Strumenti umani* (1965) intitolata significativamente *Apparizioni o incontri*. La «sorta di simbiosi» che secondo Raboni lega sé a Sereni nei primi anni Sessanta passa anche da qui, un terreno riconducibile all’inclusività di cui si è già parlato:

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.<sup>41</sup>

E sempre nella stessa intervista Raboni accosta agli *Strumenti umani*, riconoscendo che in quegli anni hanno avuto «un valore simile», *Onore del vero* e *Nel magma*.<sup>42</sup> Forse il componimento che rivela come la coincidenza di cui parla Raboni possa riguardare anche l’incontro-dialogo è *Dal vecchio al nuovo* nelle *Case della Vetra*. Qui Raboni lascia che l’io restituisca in presa diretta lo scambio tra l’io lirico e un industriale, che ragiona su come incrementare la produzione stringendo i tempi e introducendo in fabbrica ingegneri con il cronometro in mano, secondo strategie fordiste. A ricordare i testi di Sereni è il parlare smozzicato riferito dall’io che assolve insieme alla funzione di *agens* e di narratore, sebbene qui la dimensione mimetica sia ridotta al minimo. Sono coincidenti con i componimenti sereniani e luziani dei primissimi anni Sessanta le indicazioni di scena quasi da sceneggiatura cinematografica (tra parentesi: «passando anche noi il cancello, col motore / che va su di giri», vv. 6-7), la contrapposizione tra il personaggio lirico e l’altro, la battuta di cui è difficile ammettere la paternità («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»; qui dunque resa con «mi sembra di dire», nella luziana *Nella hall* invece: «gli risponde qualcuno, forse io»). Il tema finanziario può fa-

40 V. Sereni, *Si può leggere Dante come un poeta “puro”?*, in «Milano Sera», 23-24 ottobre 1950, poi in Id., *Sentieri di gloria*, pp. 28-33; sulla recensione si veda F. D’Alessandro, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 166.

41 Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, cit., p. 143.

42 *Ibidem*. Sui passi citati dell’intervista si veda anche Magro, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 14 e p. 320.

re pensare ancora a Pound, a Eliot invece «la critica dell'industrialismo, basata sull'impossibilità di accettare una società senza finalità etiche»:<sup>43</sup>

(...) Sa lui, lui solo  
che guanti usare volta a volta, il ricatto morale,  
la concione nel refettorio, la minaccia  
di licenziamenti o serrata. “Bisogna  
rimetterci 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 dai 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.

---

Tra antefatti  
e frammenti.  
Sul primo Raboni

43 S. Sabbadini, *Tra eversione e rappel à l'ordre. I percorsi reazionari entre-deux-guerres: Eliot e Pound*, in *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Principato, Milano 1991, pp. 423-446: p. 426.