

TRA MONTAGGIO E RACCONTO. IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO IN *CADENZA D'INGANNO* DI GIOVANNI RABONI

*Andrea Maletto*¹

1. RABONI E IL CINEMA

Negli anni in cui Giovanni Raboni si dedica alla composizione delle poesie destinate a dare vita a *Cadenza d'inganno* (1975)², la sua attività critica, che ha sempre affiancato quella poetica, risulta impegnata non soltanto sul versante letterario, ma anche su quello filmico. Nel 1968, infatti, quando nasce “Avvenire”, Raffaele Crovi gli propone di diventarne il critico cinematografico³. È l'occasione, per Raboni, di rendere sistematica una passione che aveva maturato non ancora quindicenne e che si era tradotta gradualmente in una «conoscenza capillare e approfondita della storia del cinema»⁴. Inoltre, la direzione di “Avvenire” – almeno fino alla rottura, consumatasi nel 1971 per il parere positivo accordato dalla recensione raboniana al film *I diavoli* di Russell, scomunicato invece dai cattolici – si mostra particolarmente tollerante nei suoi confronti⁵, tanto da permettergli di riservare osservazioni pungenti, quando non sfacciatamente beffarde, a pellicole di Leone, Pasolini, Fellini, De Sica, Visconti e molti altri⁶.

In questi stessi anni, però, il rapporto di Raboni con il cinema non è limitato all'incarico per conto del quotidiano milanese. C'è anche una sede meno esplicita e manifesta, ma forse ancor più significativa e profonda, in cui tale rapporto si rivela. Raboni, infatti, nella propria attività di critico di poesia, si mostra sensibile alla possibilità che tecniche di provenienza cinematografica vengano utilizzate nell'ambito della scrittura in versi. Non a caso, già nel 1967, in un articolo pubblicato su “Paragone-Letteratura” e dedicato alla *Pura verità* di Cesarano, Raboni parla dello «struggente montaggio di *Week-ends*»⁷, usando quindi un sostantivo che rimanda all'ambito filmico. È questa una prima occorrenza di osservazioni analoghe, ma più consistenti, che Raboni farà a varie riprese negli anni successivi. Ad esempio, nel 1986, tornando a occuparsi di Cesarano, il critico scriverà dell'interesse di quest'ultimo «per il linguaggio del cinematografo e del fumetto; non pochi dei suoi racconti mostrano, in filigrana, il tessuto di una vera e propria sceneggiatura»⁸. O, ancora, sempre nel 1986, Raboni dirà, in pagine dedicate a Tessa, della «prodigiosa assimilazione

¹ Università degli Studi di Milano.

² A parte le eccezioni di *Creditori* e *Quadratura* (che escono rispettivamente su “Letteratura” nel 1958 e sul “Verri” nel 1960) e di *Troppo poco profondo* (che nel 1975 sull’“Almanacco dello Specchio” appare con datazione 1963) (Raboni, 2006: 1468-1469, 1475), i testi di *Cadenza d'inganno*, se fanno fede le date che li accompagnano nella raccolta, vengono composti tra il 1965 e il 1974 (Raboni, 2006: 85 e *passim*).

³ Raboni, 2006: XCVIII.

⁴ Raboni, 2006: LXXIX-LXXX.

⁵ Raboni, 2006: XCVIII-XCIX.

⁶ Cfr., ad esempio, alcuni degli articoli raccolti da Daino, 2019: 14-47.

⁷ Raboni, 2006: 290.

⁸ Raboni, 2006: 209-210.

di risorse tipiche del linguaggio filmico (la dissolvenza, il flashback, il montaggio incrociato o parallelo) evidente in alcuni dei maggiori componimenti del *Dì di mort* e di *De là del mur*⁹. Fra gli interventi di questo segno ce n'è uno, però, che interessa particolarmente. Si trova sulla "Fiera Letteraria" del 15 febbraio 1968, dove Raboni presenta *La moria* e *Inchiesta*, due sue poesie che nel 1975 faranno parte di *Cadenza d'inganno*, accompagnandole con una nota introduttiva intitolata *Ho bisogno di storie*¹⁰:

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. Le occasioni si rarefanno, insomma, per quanto uno vada a pescare nella memoria non soltanto sua e persino negli archivi di famiglia. Scherzi a parte, queste due poesie sono le "ultime" che ho scritto: come dire che non mi son tenuto niente nel cassetto, nessun asso nella manica. Adesso non mi resta che aspettare altre storie. Sono poesie – vedrà il lettore – di impianto più o meno narrativo, con dialoghi non sempre espliciti, *flash-back* e altri piccoli trucchi di origine cinematografica.¹¹

La presenza del linguaggio filmico nei versi non riguarda, quindi, soltanto Tessa o Cesariano. È lo stesso Raboni ad adottare «piccoli trucchi di origine cinematografica» nella propria poesia e a sottolinearlo con il consueto *understatement*.

Ebbene, la ricorrenza delle affermazioni del poeta milanese a proposito di questo innesto del cinema nella poesia suggerisce che si tratti per lui di un fenomeno assai significativo. Poiché negli ultimi anni alcuni studi si sono dedicati all'analisi di questa influenza in un quadro generale¹², si vorrà qui prendere in considerazione come essa si sia realizzata nel caso specifico di Raboni. Saranno, in particolare, oggetto d'esame i testi del suo secondo libro, che sembrano essere i più sensibili a questa possibilità. Infatti, sebbene Raboni abbia avanzato le sue osservazioni sulla "Fiera Letteraria" solo a riguardo di due componimenti di *Cadenza d'inganno*, Fabio Magro ha notato come esse possano venire estese a zone più vaste della raccolta:

Con CI infine il cinema entra nella poesia di Raboni, e lo fa sia da un punto di vista terminologico («Quello che non sei tu / esce dal fuoco», «Penso / ingrandimenti progressivi» ecc., tra cui va ricordato anche che *Anima* aveva inizialmente un titolo come *Esterno*) sia soprattutto con l'adozione di tecniche narrative che imitano il linguaggio cinematografico.¹³

A queste parole seguono alcuni rapidi esempi proposti da Magro che, però, non sembrano rendere giustizia alla pervasività e alla pregnanza dei procedimenti di derivazione filmica all'interno dell'opera, che meritano dunque un'indagine più approfondita.

⁹ Raboni, 2006: 73.

¹⁰ Ma il titolo dell'intervento nel suo complesso è *La forza del ricordo*.

¹¹ Raboni, 2006: 1493-1494.

¹² Cfr., tra gli altri, Arnaudo, 2003; Pomilio, 2010; Ivaldi, 2011.

¹³ Magro, 2008: 106.

2. PROCEDIMENTI CINEMATOGRAFICI IN *CADENZA D'INGANNO*

L'origine delle tecniche cinematografiche di *Cadenza d'inganno* può essere identificata nella propensione di Raboni per lo *showing* a discapito del *telling*¹⁴. Infatti, se *Cadenza d'inganno* è una raccolta che ospita poesie dalla netta impostazione narrativa, si può altresì rilevare che la voce che dovrebbe raccontare queste storie in versi rifugge spesso il ruolo esplicito di narratore per rimanere, invece, in ombra. In tal modo, il lettore non ha nessuno che lo guidi attraverso le vicende e i movimenti della trama raramente vengono spiegati. Si preferisce *mostrare* quanto accade anziché *dirlo*.

Il significativo recupero fatto da Raboni di questa modalità mimetica del racconto potrebbe essere stato suggerito, almeno in alcuni casi, proprio dal cinema, ma ha senza dubbio anche altre origini¹⁵. Ciò che importa, allora, preliminarmente, è che il jamesiano *showing*, sebbene non necessariamente o unicamente di origine cinematografica, predisponga le poesie di Raboni a una lettura in quella direzione. In effetti, se è oscurato il narratore nel suo ruolo più pervadente e intrusivo, oggetti e discorsi si danno al lettore con maggiore immediatezza, come accade quando capita di essere spettatori di quei racconti per immagini che sono i film¹⁶. La mimesi, in altre parole, favorisce il cinema, il cinema presuppone la mimesi. Se alcune tecniche impiegate da Raboni in *Cadenza d'inganno* sembrano specificamente cinematografiche è proprio perché alla base c'è questa modalità di racconto. Eccone un caso esemplificativo, tratto da *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi*, poesia dedicata dall'autore alla propria gatta, di cui si riportano qui di seguito il terzo e il quarto movimento:

3
Nella cesta con te, sotto il lenzuolo
a righe azzurre e bianche, un rametto di fiori
di quelli che ci piacciono,
che tu mangiavi.

4
Solo con Elsa, stamattina,
si può parlare... E come per miracolo
Elsa risponde, non è più partita,
ci sta a sentire, parla del dolore
di tuoi remoti fratellini,
ride persino, ci consola...¹⁷

¹⁴ Cfr. Mazzoni, 1992: 275. Ma si badi che non si tratta di una propensione totalizzante, assoluta.

¹⁵ Oltre al generale processo di «deflazione del soggetto» nella poesia italiana (Testa, 1999: 20), si dovrà tenere conto, per quanto riguarda specificamente Raboni, della lezione eliotiana e poundiana. Si ricordi che lo stesso poeta ha detto, ad esempio, che nei componimenti di Eliot «c'era solo l'oggetto, il fascino della narratività, della poesia che racconta» (cit. in Raboni, 2006: 1420). Inoltre, secondo Mazzoni, 1992 «non è improbabile [...] che Raboni sia stato influenzato da certe tecniche dell'*école du regard*, benché il suo giudizio su Robbe-Grillet non fosse in quegli anni positivo» (273). Daino, 2016 ha invece insistito sull'«approccio fenomenologico al reale» delle prime raccolte raboniane (58) per cui i versi «non pensano il mondo, [...] bensì lo figurano» (53).

¹⁶ Cfr. Pomilio, 2010: 38-39.

¹⁷ Tutti i versi citati da qui in avanti sono tratti da Raboni, 2006.

Nel passaggio da una parte all'altra non c'è nessun chiarimento, nessun tentativo di spiegazione di chi racconta. Vengono semplicemente accostate due scene, quella del funerale della gatta e quella di una telefonata a un'amica (Elsa Morante¹⁸) per cercare conforto. Non è difficile ricostruire il rapporto logico-temporale tra le due immagini¹⁹, ma si può rilevare una sorta di *défaillance* del narratore, che non interviene nell'esplicitare questo rapporto, nel raccontarlo. Qualcosa di simile accade anche all'interno dei due testi, in cui chi parla si limita a riportare i fatti, raramente spingendosi oltre (fa eccezione solo l'osservazione del v. 3 della terza parte: «di quelli che ci piacciono»). Il suo ruolo è ridotto all'essenziale, a *mostrare* quello che avviene. Nonostante l'omodiegesi possa essere percepita come stridente a tal proposito e nonostante lo *showing* sia un'utopia perché le parole non possono mai soltanto mostrare²⁰, una tendenza in questa direzione sembra comunque in atto. E quello dello *showing* è il terreno su cui si innestano i «piccoli trucchi di origine cinematografica» di cui ha parlato Raboni.

Il procedimento filmico usato da Raboni su cui è opportuno fermare più attentamente lo sguardo è quello del montaggio, un modo di «accostare spazi eterogenei» che «non è soltanto un'operazione tecnica indispensabile alla fabbricazione di un film», ma anche «un principio di creazione, una maniera di pensare, un modo di concepire il film associando immagini»²¹. In verità, l'origine del montaggio potrebbe essere ravvisata nella scrittura romanzesca (o persino in altre arti) piuttosto che nel cinema, come ha suggerito anche Ejzenštejn²². Non necessariamente, dunque, il montaggio letterario di un autore del Novecento dovrebbe essere considerato come esito di un'influenza cinematografica. Tuttavia, alcuni, come Pomilio, hanno ricordato che è proprio attraverso il cinema che il montaggio si diffonde e «penetra e permea l'intero sistema delle arti (al punto che un poeta

¹⁸ Raboni, 2006: 1515.

¹⁹ Che risalta ancora di più leggendo la poesia nel suo complesso.

²⁰ Lo ha ricordato, richiamandosi a Genette, Turchetta, 1999: 52.

²¹ Amiel, 2006: 5-9. Si leggano le tre accezioni della parola montaggio individuate da Vitella: «In primo luogo, con il termine “montaggio” si fa riferimento all'ultima tappa di lavorazione industriale del film (post-produzione), seguente prima la fase di ideazione, scrittura e preparazione delle riprese (preproduzione), poi quella delle riprese vere e proprie (produzione). In questo senso, il montaggio è un'operazione materiale, che consiste nel catalogare le centinaia di inquadrature girate dal regista e collegare l'una all'altra quelle ritenute adeguate, fino ad ottenere, per tentativi successivi, una sequenza soddisfacente alla quale conformare le copie da distribuire nelle sale. In secondo luogo, con il termine “montaggio” si fa riferimento alle modalità di giustapposizione di due o più inquadrature dal punto di vista espressivo, secondo principi di continuità o discontinuità di tipo grafico, ritmico, spaziale e temporale. In questo senso, il montaggio è un'operazione retorica, finalizzata a suscitare un determinato effetto nello spettatore, attraverso l'articolazione di un discorso (filmico) relativamente complesso. In terzo luogo, con il termine “montaggio” si fa riferimento a un principio compositivo generale, a un principio creativo che rimanda a un determinato modo di concepire il film, proprio in quanto assemblaggio di inquadrature singole. Sotto questo aspetto, il montaggio è un'operazione concettuale, che può presiedere alla concreta produzione cinematografica, ma anche prescindere completamente. Il mondo anglosassone tende a sciogliere il nodo semantico contenuto nel vocabolo italiano. Per il montaggio come operazione materiale, a cui corrispondono delle tecniche di montaggio, la lingua inglese utilizza il termine *cutting*. Per il montaggio come operazione retorica, a cui corrispondono delle forme di montaggio, la lingua inglese prende in prestito il termine francese *montage*. Per il montaggio come operazione concettuale, a cui corrispondono delle funzioni di montaggio, la lingua inglese usa il termine *editing*» (Vitella, 2009: 9 sgg.).

²² Lo ha ribadito Cassani, 2000: 21. Cfr. anche Somaini 2011a, in cui un capitolo è dedicato al *Montaggio nella storia delle arti*. Per quanto riguarda direttamente Ejzenštejn, oltre alla *Teoria generale del montaggio* (Ejzenštejn, 1985), cfr. anche l'analisi registica di alcune opere letterarie in *Lezioni di regia* (Ejzenštejn, 2000).

maestro della Modernità, Edoardo Sanguineti, ha definito il '900 tutto come "il secolo del montaggio")»²³. In effetti, nel caso che si sta prendendo in considerazione, c'è tutta una compagine di istanze – gli interventi critici di Raboni²⁴, l'impiego della mimesi, alcuni passi esplicitamente filmici che si metteranno in rilievo nelle pagine che seguono, i tentativi di rendere a parole l'immagine (cfr. § 3. *Lo stile tra poesia e cinema*) – che spinge a leggere il montaggio raboniano proprio in senso cinematografico.

A voler essere precisi, in *Cadenza d'inganno* si possono individuare due livelli del montaggio, coerentemente con la struttura della raccolta, nella quale dieci delle quindici poesie²⁵ sono suddivise in parti nettamente distinte, collocate ciascuna su una pagina differente e accompagnate da un sottotitolo o, più spesso, da un numero²⁶. Da un lato, dunque, il montaggio di *Cadenza d'inganno* si verifica proprio tra le parti che compongono queste poesie. Se Zucco e Bertolucci hanno rimandato per tale organizzazione alla «poesia di "partite"» e al politico, quindi alla musica e alla pittura²⁷, sarà forse preferibile pensare al succedersi delle scene di un film, anche perché quei due rimandi poco hanno a che fare con il carattere narrativo delle poesie raboniane²⁸. Dall'altro lato, però, c'è anche un secondo livello a cui si manifesta il montaggio, che è quello che si dà e all'interno delle parti in cui sono segmentate queste poesie e all'interno di quelle poche poesie della raccolta che non sono suddivise in parti. Si tratterà qui di quel montaggio che si sviluppa *nelle* scene più che *tra* le scene.

Data questa distinzione di massima, si comincerà con l'analisi del montaggio fra le parti. Innanzitutto, si può rilevare che in tali occorrenze il montaggio ha principalmente una funzione narrativa²⁹. Esso risponde, infatti, a quella che Vincent Amiel ha definito, per il cinema, logica del *découpage*, cioè un'operazione metonimica che mostra allo spettatore i frammenti di una totalità, i dettagli significativi di una vicenda, con un fine di «articolazione interna della realtà descritta» e di «organizzazione delle grandi strutture narrative». In altre parole, il *découpage*, che si traduce nel montaggio narrativo, seleziona ciò che deve essere raccontato di tutta una storia e, così facendo, ne dà una scansione e aiuta chi guarda a seguire la progressione degli eventi. Questo procedimento, però, «è possibile soltanto se tra i frammenti esistono relazioni evidenti, legami stretti, reciprocamente e in rapporto al tutto. L'idea di continuità è dunque indispensabile al principio del *découpage*»³⁰. Si leggano, per fare un esempio, le quattro parti che costituiscono *La moria* (i corsivi sono di Raboni):

²³ Pomilio, 2010: 54.

²⁴ Che, come si è accennato nel paragrafo precedente, annoverano il montaggio tra le tecniche cinematografiche.

²⁵ A cui si aggiungono due testi in prosa.

²⁶ Ma nell'*Alibi del morto* non si incontra nessun espediente paratestuale di questo tipo.

²⁷ Magro, 2008: 81.

²⁸ Cfr. Amiel, 2006: 32: «Infatti, se alcune pale d'altare, essenzialmente alla fine del Medioevo, sono state divise in più quadri (i polittici), sono rare quelle che divengono il supporto di un racconto. Al contrario, quando questo accade, quando la vita di un santo o di una santa è raccontata nelle sue tappe principali, il pittore costruisce un'entità spaziale unica per rappresentare i diversi episodi (ritroviamo esempi famosi di questo procedimento in *Sant'Orsola* di Carpaccio o nel *Tributo* di Masaccio)».

²⁹ Delle dieci poesie in parti solo *L'intoppo* e *Le storie* sembrano non avere una progressione narrativa. Ma per *L'intoppo*, in realtà, si potrebbe ricostruire la storia di una relazione amorosa, dal suo inizio (evocato forse da *Ricordo* e *Specchio*) alla sua fine (paventata, più che sperimentata, in *Posto*, *Del gridare* e *Generalmente*).

³⁰ Tutte le citazioni del capoverso sono tratte da Amiel, 2006: 18-24.

1

L'acqua
stata alta da poco – «ma no, non questo, forse»
(sgombravano la piazza, tiravano su le assi)
«forse l'idea d'esserci andati
per una cosa, per fare quella cosa e basta»
nel tempo che cerco d'organizzarmi tu vai avanti
imperterrita «o più semplicemente
che non mi piacesse l'albergo?» Ti liberi. Fai venire
voglia, ancora una volta, di metterti il sale sulla coda.

2

Non perderemo il treno? La valigia
è quasi pronta, mancano ore. *Vorrei
non esser più qui.* Nello specchio
del bagno,
nell'asciutto cristallo orizzontale spento. *Mettiamo
a posto il letto, non devono capire
che anche oggi, mi secca.* Nell'appesa
larva del lavandino. *Fa' presto
per piacere.* Lo specchio, il dentifricio
lasciato fuori per sbaglio, il pettine da restituire
tra i battenti socchiusi. *Il dentifricio.* Col palmo
della mano si normalizza il lenzuolo si rettifica si
sciogliono umide orme. *Stamattina
ai telefoni, ti giuro, non posso, non posso, io
non posso raccontare delle balle a mia figlia.*

3

Non inatteso. Sfigurato. «Me l'immagino
la tua passeggiata, il fango
sotto i ponti, l'odore di moria.
Conosco le facciate che hai visto. Rasento
il numero delle coltellate. Ma non era
che fosse rimorso, ma che eri sola...» Tengo
tra le mie le tue dita, sei tranquilla, il nero
del rimmel ha una portata tecnica ai lampi
delle stazioni. «Credi quello che vuoi,
pensami incerta o debole o una
che legge le storie e si confonde
più del normale. Io credo che è da qui
che comincia, dove comincia a finire.»

4

Non sogno. Non mi capita più di sognare.
I pacifici oggetti mimetizzati sotto frasche o teli,
i bagliori d'acciaio senza acume
sono dunque avviati su binari morti.
Eppure: meno male, pensavo, siamo arrivati sotto la tettoia
prima che i provocatori siano morti,
in modo irrimediabile lenito l'acciaio,

acciaccate le punte che ci vogliono morti. Il freddo
è appena freddo, i rombi
di luce sull'asfalto traslano piano,
la città non si vede. «Ecco, è così che sono, adesso
l'hai visto» – proprio le volte che non mi sembri vera.

La vicenda sembra essere, dunque, la seguente: la prima parte presenta un personaggio femminile che, davanti all'io, si chiede perché una fuga d'amore a Venezia (si vedano i riferimenti all'acqua alta) sia finita male; la seconda parte, con un flashback, ritorna proprio a quella fuga o, meglio, alla sua fine, quando gli amanti, ormai sul punto di tornare, stanno facendo le valigie in albergo; la terza parte riporta un dialogo tra i due che sembra avvenire su un treno (si parla dei «dampi / delle stazioni»); la quarta e ultima parte evoca l'arrivo alla stazione. L'intenzione mimetica (che si mostra sia all'interno delle parti sia tra le parti³¹) abolisce quasi completamente gli interventi narratoriali, cosicché i collegamenti tra gli episodi non vengono esplicitati e si ha l'impressione di una serie di immagini e di dialoghi che si susseguono rapidamente e senza mediazioni. A partire da tale necessario presupposto, interviene il cinema. A loro volta, infatti, queste immagini e questi dialoghi sono ripartiti in scene distinte secondo la logica del montaggio e di quell'operazione di «taglio e cucito»³² che lo caratterizza. Così, di una vicenda che si sviluppa continuamente nel tempo si sono selezionati quattro brevi momenti indispensabili per raccontarla, si è attribuita loro una durata circoscritta scegliendone inizio e conclusione e si sono accostati, infine, in secca e «stretta successione»³³ gli uni con gli altri. Il racconto si fonda, dunque, proprio su questa sequenza di stacchi e raccordi stabilita dal montaggio. Come si è anticipato, perché il montaggio narrativo sia efficace, è necessario che sia percepibile una continuità tra i momenti che vengono rappresentati. In effetti, nella *Morìa* – nonostante le piccole ma continue ellissi temporali e reticenze, che fanno parte «tipico modo di procedere delle “storie” di Raboni»³⁴ – la continuità è ben evidente. Ad esempio, la seconda scena è legata alla prima perché si capisce essere ambientata in quell'«albergo» che nella prima parte era stato evocato. Così la terza scena (lo si comprende dal riferimento alle «stazioni») è ambientata in quel «treno» citato all'inizio della seconda. La quarta, infine, coi riferimenti ai «binari» e all'arrivo «sotto la tettoia», suggerisce che il convoglio è arrivato a destinazione. L'operazione di montaggio che caratterizza la *Morìa* ha, quindi, proprio un fine narrativo: sceglie gli eventi più rilevanti che servono per raccontare una storia, li ordina in modo che se ne possa comprendere la successione temporale, li separa per distinguerli e contemporaneamente li unisce per sottolinearne la continuità. Un'organizzazione assai simile a questa della *Morìa* ha anche, per fare solo uno di vari esempi possibili, *Notizie false e tendenziose*, poesia dedicata alla morte di Giangiacomo Feltrinelli. Al di là dell'analogia disposizione della vicenda – con l'inizio *in medias res* e la seconda parte di analesi – risalta sempre molto bene come la suddivisione in parti o scene abbia fine narrativo e aiuti il lettore a distinguere i momenti della storia. Inoltre, anche se con una maggiore difficoltà, che richiede la conoscenza dei fatti della cronaca, è comunque ravvisabile una certa continuità: se nella prima parte l'io sogna la morte dell'editore, nella seconda è

³¹ Per ora l'analisi si limita a quanto avviene *tra* le parti, mentre più avanti ci si soffermerà anche su quanto avviene *nelle* parti. Si potrà, però, già notare che nella quarta e ultima parte il mimetismo è infranto.

³² Cassani, 2000: 13.

³³ Cassani, 2000: 13.

³⁴ Magro, 2008: 82.

proprio quest'ultimo, in un flashback, a parlare e a descrivere gli istanti appena prima del tragico evento, che viene nuovamente evocato nella terza parte. Alla continuità contribuisce anche il fatto che nella prima, nella terza e nella quarta parte si colga la presenza di un gruppo di amici cui l'io si rivolge.

Un'ultima precisazione. In entrambe le poesie che sono appena state analizzate, la seconda parte costituisce un flashback, con un'importantissima funzione narrativa, perché recupera l'evento scatenante, il motore di tutta la vicenda, che prima era stato taciuto: nella *Moria* l'angoscia del personaggio femminile durante la fuga d'amore veneziana, in *Notizie false e tendenziose* la morte di Feltrinelli. Ciò che sorprende è che Raboni, nei suoi interventi sopraccitati, parli del flashback come di una tecnica tipicamente cinematografica, benché esso possa venire interpretato come mera realizzazione filmica della letteraria analessi. Evidentemente, però, Raboni vede delle caratteristiche precipue nel flashback filmico. Una di queste potrebbe essere il fatto che, come scrive Amiel, il flashback è un «blocco omogeneo» che risulta «staccato dal corpo principale del film»³⁵. Sebbene questa alternativa si possa dare anche in letteratura, essa è l'unica possibile nel cinema. E si tratta proprio della soluzione adottata da Raboni per il flashback di *La moria* e *Notizie false e tendenziose*, dove esso costituisce sempre un testo distinto dagli altri, una scena a sé. Forse è proprio in questo suo essere «a parte» che Raboni vede la peculiarità dell'analessi cinematografica. Un'altra caratteristica del flashback filmico è che esso non ha bisogno di una voce che lo introduca, sebbene questo caso possa comunque darsi o il regista possa scegliere di sottolinarlo con una dissolvenza o simili procedimenti. Tuttavia, spesso nell'ambito della modernità il flashback irrompe *ex abrupto*, senza alcun tipo di segnalazione, come frequente nella *Nouvelle Vague*³⁶. È anche questa modalità che Raboni cerca di imitare, come mostra soprattutto *Notizie false e tendenziose*. Nella seconda parte della *Moria*, invece, nonostante una spiegazione vera e propria del movimento a ritroso nel tempo manchi, la scelta di utilizzare il corsivo per le battute di dialogo anziché le virgolette basse come nella parte precedente sembrerebbe quasi mimare quell'«anamorfosi del suono»³⁷ che può caratterizzare il flashback nei film.

Soffermarsi soltanto su poesie come *La moria* e *Notizie false e tendenziose* (oppure, per citarne altre due, *Inchiesta* e *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi*) rischierebbe, tuttavia, di far dimenticare componimenti in cui il montaggio ha una natura diversa. Non sempre esso è trasparente e continuo come nei testi che si sono sopra analizzati; in altri casi la discontinuità è maggiore e la successione degli eventi è meno chiara e lineare. Lo si vede bene prendendo in considerazione *Parti di requiem*, prima poesia della raccolta, dedicata alla morte della madre del poeta. La narratività di questo componimento, che è connessa al «processo di elaborazione del lutto»³⁸, risulta alquanto intricata. Essa si affida a un montaggio singultante e richiedente un certo sforzo da parte del lettore³⁹, perché ricostruire i rapporti logico-temporali è spesso difficile, i flashback sono continui (*Sezione della scala, Come cieco, con ansia...*, *Sentito dire, Amen*) e si passa senza segnalazioni dalla realtà al sogno

³⁵ Amiel, 2006: 50.

³⁶ Vitella, 2009: 126 sgg.

³⁷ Amiel, 2006: 52.

³⁸ Magro, 2008: 81. Ma cfr. anche quanto dice Zucco in Raboni, 2006: XXXVI-XXXVII.

³⁹ Non a caso, come ha osservato Zucco (Raboni, 2006: XXXV), nei componimenti come *Parti di requiem*, in cui i «testi-parte» hanno «titolazione propria», il «grado di autonomia» è «massimo».

(*Trasloco*). Sembra veramente di assistere a quella mancanza di chiarezza espositiva e narrativa tipica di tanta Nouvelle Vague⁴⁰. Ad ogni modo, si può ipotizzare che la disposizione più complessa e articolata delle scene abbia fini particolari. Eccone due esempi⁴¹. All'ottavo posto delle dodici poesie di *Parti di requiem*, dopo che è stato riportato un sogno connesso alla malattia della madre dell'io, improvvisamente si accampa sulla pagina la rappresentazione dei *Cugini*, per la quale Magro ha parlato di una «progressiva, rapidissima zoomata»⁴²:

Le assomigliano poco. Li vedo ai funerali,
sempre più alti, più stinti, la testa
leggerissima, come bucata,
quasi soltanto nasi e bende, ormai.

Si tratta di una scena che poco ha a che vedere con l'economia della narrazione, che poco ha a che fare con l'elaborazione del lutto. L'intento sarà, allora, paragonando inaspettatamente i parenti a palloncini bucati, soprattutto quello di generare un'operazione intellettuale, di innescare una riflessione che esula momentaneamente dal filo della storia, per cui il lettore-spettatore è portato a interrogarsi sulla ridicolaggine alla quale inducono le deformazioni della vecchiaia, sull'ingiustizia di questi inevitabili cambiamenti. È un'anticipazione del finale di *Parti di requiem*: «Eppure, se ci pensi, in poche cose / c'è meno dignità che nella morte, / meno bellezza». Altro episodio meritevole di attenzione è il decimo, quello di *Anniversario*:

Chi piscia sangue, chi ha
troppi globuli bianchi nelle vene
e batte i denti nella gran calura
prega: non aver fretta, non volere
che il conto sia saldato.
Accontentati (non è un'elemosina) di queste viscere appassite, di questi fiori.

Se a questo livello della vicenda il conflitto del poeta con la madre sembra essersi già risolto grazie alla comunicazione avvenuta in *Anima*, il testo in questione risulta spiazzante per il lettore perché ripropone quel tema del «fare / i conti con i morti» (*Creditori*) che apriva il racconto e che sottolineava la problematicità del rapporto dell'io con la defunta. Ripresentare lo stesso tema a vicenda quasi conclusa evoca un senso di incertezza in chi legge, che è forse spinto a riflettere sull'impossibilità di sanare del tutto il legame coi defunti, il quale, al di là di quanto esplicitamente affermato, resta inevitabilmente e sempre problematico. In conclusione, non bisogna ascrivere il montaggio raboniano alla sola funzione narrativa, perché il suo fine può essere anche di segno diverso.

Un'ultima aggiunta: può risultare di qualche rilievo, per quanto riguarda *Parti di requiem*, notare anche la calibrazione del ritmo del montaggio⁴³. Nella *Morìa* il ritmo è sostanzialmente regolare, affidato com'è a componimenti di simile lunghezza, mentre in *Parti di*

⁴⁰ Vitella, 2009: 126 sgg.

⁴¹ Che sembrano rispondere a quella che Amiel ha definito logica del *collage*, che prevede che tra due inquadrature possa esserci un nesso «sotterraneo, ipotetico, un nesso da scoprire piuttosto che da constatare» (Amiel, 2006: 22-24). Il montaggio, in altre parole, non ha solo fine narrativo.

⁴² Magro, 2008: 106.

⁴³ Fondamentale a partire dal cinema impressionista francese (Vitella, 2009: 57 sgg.).

requiem è molto più variabile. Si tratta di una scelta che ha una funzione precisa, che è quella di sottolineare alcuni passaggi. Un ritmo abbastanza scandito e serrato, infatti, si distende e indugia nei due momenti più lunghi e significativi, rappresentati dalle parti intitolate *Anima* e *Amen*: la prima mette in scena il momento in cui, finalmente, l'io riesce a confessare alla madre il peso che lo opprime («un aperto Edipo»⁴⁴); la seconda il momento in cui l'io, risolti i conflitti, può ripensare al trasporto della bara senza angoscia, con un'amara tranquillità.

Un altro testo interessante da prendere in considerazione è *L'alibi del morto*, poesia in dieci quartine dedicata alle uccisioni dell'anarchico Pinelli e dell'agente di polizia Annarumma. Ogni quartina rappresenta icasticamente un momento delle due vicende⁴⁵, anche se senza una conoscenza precisa e puntale di quei giorni diventa abbastanza difficile comprendere lo svolgimento del racconto: il fatto è che la poesia era stata scritta da Raboni per essere pubblicata subito dopo i tragici avvenimenti su «Nuovi Argomenti», quindi i lettori di allora dovevano essere in grado di comprendere con una certa facilità i riferimenti⁴⁶. Ciò che interessa qui, però, è soprattutto l'utilizzo del montaggio alternato (che potrebbe venire a Raboni da poesie come *Caporetto 1917* di Tessa): infatti, «sono dedicate a Pinelli le quartine I, II, VII, ad Annarumma la V, VI, VIII, mentre ad entrambi si possono riferire la III e la IV»⁴⁷. C'è, quindi, un racconto parallelo delle vicende, che alterna continuamente immagini riferibili all'una e immagini riferibili all'altra. Inoltre, in questo caso come in *Parti di requiem*, il montaggio narrativo è combinato con un'intenzione discorsiva. Un esempio è offerto dalla lugubre settima quartina:

Corvi senz'ali all'ombra
piatta della bilancia
trinità di sicari
brandiscono la lancia.

Questa immagine esula dalle fila del racconto e sembrerebbe più che altro voler generare una riflessione sul volto più inquietante del Potere. Ciò che è confermato dalla scelta del montaggio alternato, che ha una ben precisa funzione, quella di mostrare come l'esito di entrambe le vicende, di Annarumma e di Pinelli, sia lo stesso, e cioè la vittoria di Giuda (nome che storpia quello del questore di Milano Marcello Guida⁴⁸), il quale rappresenta le forze di una classe dominante che opprime e che riesce sempre trionfante, senza che nessuno pronunci mai chiaramente che «ha torto».

Le osservazioni più interessanti, in cui la dimensione filmica emerge in tutta la sua forza, si ricavano però soprattutto soffermandosi sul montaggio impostato all'interno dei componenti, all'interno delle scene. È bene precisare, a questo proposito, che alcune istanze che si richiameranno qui di seguito – come l'io poetante debilitato, la rappresentazione della realtà per frammenti, l'accamparsi mimetico degli oggetti sulla pagina – non possono

⁴⁴ Siti, 1975: 288.

⁴⁵ Rimando a Di Franza, 2004a per chi voglia una ricostruzione puntuale delle allusioni che sono presenti nel testo.

⁴⁶ Cfr. Raboni, 2006: 1505.

⁴⁷ Di Franza, 2004a: 392.

⁴⁸ Raboni, 2006: 1505.

essere attribuite soltanto al cinema, avendo anche una provenienza altra⁴⁹. Ciò che importa, allora, è che, almeno in alcuni testi, queste istanze collaborino con tecniche di più esplicita origine filmica e contribuiscano alla lettura dei componimenti *sub specie* del cinema.

Si può iniziare con la poesia più sfacciatamente cinematografica, *Luna di miele*, per la quale Di Franza ha parlato di una vera e propria «organizzazione filmica»⁵⁰:

Può andarti bene e andarti male poverina, povero bel micio. Viene
il momento che le cose si fanno
e
(l'anima del Caravelle per gradi spenta)
dopo l'abbraccio profumato e i fiori
giù da quattordici scalini, fuori dalla zona franca, sentendo
che gotiche ombre tentennano e ciminiere
d'un'Europa continentale che non ne avevi un'idea c'è
l'involucro, l'autista-sicario di profilo,
la mano che da poco irsuta si fa guantata di cinghiale, tutto
che nell'interno perdurando il profumo
dei fiori che contro natura resistono sul tuo grembo conduce
al prezioso caldo romito
bunker dove con musica e immortali
acciaierie di pace le cose si fanno. Ti vedo:
vai avanti con una faccia chiara
come se non avessi paura.
Col nastro isolante ti legheranno le caviglie.

Significativi sono, innanzitutto, i vv. 4-6 e 9-14. Nel primo gruppo, c'è una ripartizione tale per cui ogni verso coincide con un'immagine (si vorrebbe dire inquadratura) e sono assenti le inarcature⁵¹. Se si aggiunge la mancanza della virgola alla fine del v. 5, è ulteriormente sottolineato il procedimento di montaggio. Anche in questo caso, quindi, Raboni sembra mimare quell'operazione di selezione e accostamento secco di inquadrature diverse come blocchi distinti; operazione che è accentuata dallo stile nominale, che sembra simulare un semplice succedersi di immagini, e da quella che si potrebbe definire «impersonalità della visione cinematografica»⁵², vista la pressoché totale assenza di interventi espliciti del narratore. Si hanno così l'arrivo dell'aereo, l'abbraccio di ricongiungimento tra la protagonista e chi la stava aspettando, la discesa di una scala e l'uscita dall'aeroporto. È un'altra occorrenza di un montaggio che si potrebbe dire narrativo. Qualcosa di simile avviene nel secondo gruppo di versi («l'involucro, l'autista-sicario di profilo, / la mano che da poco irsuta si fa guantata di cinghiale») con l'uso insistito dell'asindeto, che mette in successione una serie di dettagli, e l'introduzione con il semplice presentativo «c'è»,

⁴⁹ Che la critica ha identificato, sulla scorta delle affermazioni fatte dallo stesso Raboni, in particolare (anche se non solo) nell'influenza del modernismo anglosassone e, segnatamente, di Eliot e Pound già sul giovane poeta negli anni Cinquanta. Cfr., fra gli altri, Chella, 2017: 23-79; Daino, 2016; ma anche la nota 14 di questo scritto.

⁵⁰ Di Franza, 2005: 153.

⁵¹ Non solo: gli enjambement che si possono rilevare, paradossalmente, sembrano contribuire all'isolamento delle immagini nei versi (si veda, ad esempio, «c'è / l'involucro»).

⁵² Di Franza, 2005: 156.

scelta poco invasiva da parte del narratore e finalizzata a lasciare spazio all'immagine⁵³. Ancora una volta, questo semplice nominare le cose e accostarle senza ulteriori spiegazioni sembra condurre in direzione del montaggio. Ciò tanto più se si tiene conto dei precedenti vv. 4-6 di netto sapore cinematografico, del progressivo ingrandimento delle immagini – che dalla macchina restringono il fuoco per arrivare a soffermarsi su una sola mano – e della funzione narrativa all'interno della quale i dettagli sono inseriti⁵⁴. Un procedimento come quello dell'elenco⁵⁵, dunque, sembra veramente rifunzionalizzato o leggibile in senso filmico. Si può aggiungere che in questo caso l'operazione sembra avere anche una natura descrittiva; o, meglio, nell'ambito di inquadrature che comunque fanno parte della progressione della vicenda, sembra un intervento del narratore per sottolineare, insistendo su alcuni segnali minacciosi, la pericolosità degli eventi che la protagonista sta vivendo. Considerando, invece, il testo nella sua globalità, Zucco ha rilevato che

Il racconto è costruito secondo la tecnica cinematografica come sequenza di campi e piani (dal campo lungo del v. 4 al dettaglio del v. 10, al primo piano dei vv. 16-17; la stesura di ATCS accentuerà questo aspetto del testo).

Raboni, pertanto, mostra una certa perizia nell'alternare inquadrature più o meno ravvicinate e nel dare quindi vita a un montaggio di grandi mobilità e vivacità. Peraltro, in tal modo, i dettagli dei vv. 9-10 vengono sottolineati ulteriormente. Infatti, il passaggio improvviso dal campo lungo a questi primi piani è fortemente straniante per il lettore-spettatore, che sarà portato ad attribuirvi un ruolo particolare, che è quello di fungere da funesta anticipazione della fine della vicenda. Si potrebbe parlare di un *eizenštejniano* «montaggio intellettuale»⁵⁶, in cui il regista isola alcuni elementi per trasformarli in simboli e far riflettere il lettore. È possibile, infine, ravvisare anche una certa sostenutezza del ritmo, al quale contribuisce la struttura metrica a dominante novenaria, che, insieme all'asindeto, alla carenza degli enjambement e all'articolazione sintattica in un unico periodo, dà vita a un succedersi piuttosto veloce delle immagini. Ma il punto fermo del v. 15 e il successivo «Ti vedo» arrestano questa corsa e creano una notevole *suspense*. L'immagine successiva, così anticipata, è quasi *au ralenti*.

Un altro caso interessante di montaggio è quello offerto da *Soppressione*. Sarebbe difficile per questa poesia parlare di *showing*, anche se qualche traccia è presente, come suggerisce la battuta di discorso diretto non introdotta da un *verbum dicendi*. Tuttavia, è interessante soffermarsi sul passaggio dalla prima alla seconda strofa:

[...] «In coscienza
li sconsiglio – no, non è più difficile, è una cosa
diversa: al primo mese è un conto: c'è una specie
di bambino, adesso, da fare a pezzi.» Guardava la vetrina
con i ferri parlando oppure chi
sarà stato a guardarla? Sì peccato volevo

⁵³ Di Franza fa la medesima osservazione per l'«ecco» che in *A tanto caro sangue* sostituirà il «c'è»: «“segno linguistico della ostensione”, l'avverbio presentativo qui risponde ad una strategia filmica di rappresentazione» (Di Franza, 2005: 156).

⁵⁴ Secondo quel già citato carattere metonimico tipico del montaggio narrativo.

⁵⁵ Che in Raboni avrà prodromi soprattutto eliotiani e montaliani, anche se poi viene utilizzato originalmente (cfr. Mazzoni, 1992: 275-277).

⁵⁶ Cfr., fra gli altri, Somaini, 2011b.

dirgli, peccato, non ci pensi, si faccia coraggio.

*Vetrina d'alge. Vetrina
d'alberi nani. Nel sonno, ricapitolato, quel poco
verde della città.
Superficialmente nel sonno si divide la nostra storia.
Al Parco, dicevo, ci sono i mostri; ai Giardini i soldati.*

Soppressione racconta la vicenda di un aborto che l'io e la sua compagna decidono di praticare. Durante la visita dal medico il soggetto ostenta una certa sicurezza (parla, fra l'altro, di «scrupoli bruschi che non riesco a provare»), mentre il medico sembra avere qualche remora in più. Quest'ultimo, parlando, guarda «la vetrina / con i ferri» del mestiere, ma subito l'io insinua il dubbio che sia qualcun altro a guardarla per poi riaffermare la propria indifferenza alla situazione. Interviene, a questo punto, il passaggio dalla prima alla seconda strofa, assai brusco se non fosse per il corsivo, che segnala lo slittamento su un altro piano di realtà (simulando forse una dissolvenza o una sfocatura). L'attacco, senza mediazioni e in stile nominale, è spiazzante per il lettore, perché solo dopo aver dato l'immagine della «*Vetrina d'alge. Vetrina / d'alberi nani*» chi parla chiarisce che si tratta di un sogno. La vetrina dello studio medico si insinua dunque nei sogni dell'io e si capisce che probabilmente era proprio lui prima a guardare la vetrina, essendone evidentemente spaventato, essendo molto meno sicuro di quanto facevano pensare i suoi proclami. Ad ogni modo, il montaggio – con lo stacco tra le due strofe e il confinamento del sogno in un blocco distinto – è particolarmente efficace nel sottolineare l'oggetto della vetrina, che improvvisamente balena davanti agli occhi del lettore con tutta la sua carica inquietante e che costituisce una chiave per la comprensione della vicenda. Essa, infatti, «rivela la quota di non detto, di rimosso, che evidentemente ha a che fare con l'infanzia dell'io e di rimando con l'infanzia negata a quella “specie / di bambino [...] da fare a pezzi”». Si può così concludere che il montaggio ha in *Soppressione*, come accadeva con i dettagli di *Luna di miele*, un fine non solo narrativo ma anche simbolico-riflessivo. Gli elementi accostati rientrano sempre nello sviluppo della storia, ma rappresentano come «una frattura nel racconto che sostituisce il commento»⁵⁷ del narratore e spinge l'intelligenza del lettore a soffermarsi, a interrogarsi su un dettaglio cruciale. Qualcosa di simile accade con un altro elemento fondamentale della vicenda, che è quello dell'ascensore, che il poeta chiama significativamente «gabbia», a segnalare che lo costringe a fare qualcosa che, in realtà, al di là di ciò che viene detto esplicitamente, vorrebbe evitare:

Non così neutro in fondo – una gabbia che sale
lentissima dentro blocchi di luce. Niente è stato difficile, c'è stato
posto per la macchina davanti al portone,
ordine d'immondizie nel cortile.

È, in questo caso, forse improprio dire che il trattino rende il procedimento del montaggio, insieme al ricorso alla sintassi nominale. Tuttavia, certamente questo balenare improvviso e immediato sottolinea particolarmente l'immagine. Inoltre, l'enjambement, sospendendo l'intonazione, ha quasi l'effetto di rallentare il movimento dell'ascensore e di

⁵⁷ Amiel, 2006: 55.

costringere il lettore a indugiarsi (un'altra moviola). L'elemento dell'ascensore è ulteriormente sottolineato, peraltro, dall'uso di un efficace *hysteron proteron*, per cui si rappresenta prima il percorso in ascensore in direzione dello studio del medico e solo dopo il momento dell'arrivo in macchina alla clinica il giorno dell'aborto.

Non resta, infine, che un ultimo e più complesso esempio di montaggio, che mostra come all'interno delle singole scene ci possa essere anche una mobilità notevolissima delle inquadrature. Si tratta di una poesia già più volte citata, *La moria*. La prima parte ha un attacco di netta impostazione cinematografica:

L'acqua
stata alta da poco – «ma no, non questo, forse»
(sgombravano la piazza, tiravano su le assi)
«forse l'idea d'esserci andati
per una cosa, per fare quella cosa e basta»
[...].

Si noti l'incipit icastico, con il sostantivo isolato nel primo verso e l'inquadratura a campo lungo di Venezia, dove c'è stata «da poco» l'acqua alta. Segue il montaggio per mezzo di un trattino, che introduce una battuta di discorso diretto e fa pensare a un primo piano di chi la pronuncia. Si avvicendano così nuovamente, in versi distinti come in *Luna di miele*, le immagini veneziane (questa volta con un avvicinamento dell'inquadratura) e il discorso diretto. Questa particolare strutturazione per alternanza e accostamenti recisi porta decisamente in direzione del montaggio cinematografico, tanto più se si osserva, ai vv. 1-2, l'assenza dei verbi di modo finito, che dà l'impressione che ad unirsi siano proprio due immagini, senza che ci sia un narratore. Si tratta di un montaggio che si potrebbe definire forse esplicativo, perché serve a chiarire ciò di cui si sta parlando. Ma si potrebbe anche interpretare la sequenza come una soggettiva: è il personaggio locutore che ripensa a quei luoghi e le inquadrature “fanno vedere” i suoi pensieri. In ogni caso, l'immagine, che è quella di una Venezia ancora parzialmente allagata, con le assi accatastate ovunque, getta una luce poco idillica sulla vicenda amorosa, che fa già forse presagire la fine. Ancora più complessa la scena successiva, girata in un interno che richiama qualche atmosfera à la Antonioni (si pensi soprattutto all'*Eclisse*):

*Non perderemo il treno? La valigia
è quasi pronta, mancano ore. Vorrei
non esser più qui. Nello specchio
del bagno,
nell'asciutto cristallo orizzontale spento. Mettiamo
a posto il letto, non devono capire
che anche oggi, mi secca. Nell'appesa
larva del lavandino. Fa' presto
per piacere. Lo specchio, il dentifricio
lasciato fuori per sbaglio, il pettine da restituire
tra i battenti socchiusi. Il dentifricio. Col palmo
della mano si normalizza il lenzuolo si rettifica si
sciogliono umide orme. Stamattina
ai telefoni, ti giuro, non posso, non posso, io
non posso raccontare delle balle a mia figlia.*

Si tratta del testo di *Cadenza d'inganno*, insieme a *Luna di miele*, in cui l'influenza cinematografica è più evidente. In questi versi sembra esserci un insistente e rapido alternarsi dell'inquadratura tra la donna che parla e i dettagli della stanza d'albergo, accostati senza nessun tipo di intervento narrativo (*verba dicendi* o spiegazioni) e ancora con l'impiego diffuso dello stile nominale. Il montaggio sembra avere qui più di una funzione. Sicuramente c'è una componente descrittiva perché tramite gli elementi che inquadra esso permette a chi legge di ricostruire l'ambiente in cui si svolge il monologo. Tuttavia, l'isolamento di questi dettagli, di queste inquadrature ravvicinate, sembra caricarsi anche di qualche altro valore: allora quella desolante monade che è l'«appesa / larva del lavandino» sarà forse la solitudine dei due amanti che più non riescono a comunicare e che cercano di cancellare, sul lenzuolo, le tracce del loro amore (e si noti che la poesia nel suo complesso si conclude con gli amarissimi versi «Ecco, è così che sono, adesso / l'hai visto» – proprio le volte che non mi sembri vera»⁵⁸). Importante sottolineare anche la ricerca di impersonalità, perché l'io, laddove potrebbe apparire nella descrizione di un'azione a cui evidentemente partecipa, si nasconde: «si normalizza il lenzuolo si rettifica si / sciolgono umide orme». È veramente, questa, la ricerca della pura immagine, del puro fatto oggettivo. Si guardi, per finire, alla terza parte del componimento:

Non inatteso. Sfigurato. «Me l'immagino
la tua passeggiata, il fango
sotto i ponti, l'odore di moria.
Conosco le facciate che hai visto. Rasento
il numero delle coltellate. Ma non era
che fosse rimorso, ma che eri sola...» Tengo
tra le mie le tue dita, sei tranquilla, il nero
del rimmel ha una portata tecnica ai lampi
delle stazioni. «Credi quello che vuoi,
pensami incerta o debole o una
che legge le storie e si confonde
più del normale. Io credo che è da qui
che comincia, dove comincia a finire.»

Anche in questi versi come nei precedenti c'è una forte riduzione del ruolo della voce narrante. Il testo vede il reciso alternarsi di due didascalie di discorso del narratore e di due battute di dialogo. Le battute di dialogo non sono introdotte utilizzando *verba dicendi*, ma si accampano sulla pagina senza mediazioni. L'intervento del narratore è, così, limitato alle due didascalie, ma decisamente depotenziato. La prima è costituita da due «predicati, fortemente ellittici, del personaggio maschile»⁵⁹, due semplici aggettivi che descrivono il personaggio che sta per parlare: il narratore non si concede nulla di più, lascia spazio alle immagini (in particolare, a quella di un viso «sfigurato»). Ma anche la seconda didascalia è piuttosto scarna: l'io narrante non si spinge oltre al dire che tiene tra le sue dita quelle della donna, che lei è tranquilla e che «il nero / del rimmel ha una portata tecnica ai lampi / delle stazioni». Sono tre fatti oggettivi, esteriori. Sebbene l'uso della prima persona possa forse causare qualche stridore nella percezione della mimesi, il testo nel suo complesso ha un'impostazione da *showing*. Chi racconta non sembra intervenire granché nel raccontare. Si alternano così, montate, senza quasi mediazioni, le immagini dei volti due interlocutori

⁵⁸ Ne ha scritto anche Siti, 1975.

⁵⁹ Raboni, 2006: 1495.

e le loro parole. Sembra proprio un campo-controcampo, come suggerisce l'inquadratura, prima delle parole, dei volti di chi parla. Il montaggio è narrativo, ma la scelta di questa tecnica particolare pone l'accento sull'unico momento di confronto e di dialogo che i due amanti hanno nella poesia. E l'esito è drammatico, perché «è da qui / che comincia, dove comincia a finire».

Non tutte le tecniche cinematografiche che Raboni utilizza hanno strettamente a che fare col montaggio. Ci sono, infatti, anche altre istanze che conducono nella direzione del cinema. Si consideri l'*Inchiesta*, rileggendo prima di tutto uno stralcio di un'intervista a Raboni:

Lecito parlare, per la sua poesia e in particolare per Cadenza d'inganno, di procedimenti cinematografici? | | Sì, in Inchiesta c'è persino Antonioni, per l'idea dell'ingrandimento. È un regista che non amo molto, ma Blow up è secondo me il suo film più bello. Da lì vengono gli «ingrandimenti progressivi» nell'Inchiesta. Paradossalmente, il grande amore della mia vita non è la poesia, ma la musica, il romanzo, il cinema, e anche la pittura.⁶⁰

In questa poesia c'è, quindi, addirittura l'imitazione di un regista preciso con la sua tecnica specifica. Si potrebbe aggiungere che *Inchiesta* è un ingrandimento non solo nella sua parte finale, a cui va probabilmente il riferimento di Raboni, ma anche nella sua struttura complessiva. Infatti, nelle quattro parti che la compongono, accanto allo scorrere della dimensione temporale (le didascalie che anticipano ciascun movimento sono «ore 14.30», «ore 19», «ore 23», «ore 23.15»), il fuoco della macchina da presa si centra sempre di più sull'oggetto della ricerca che il soggetto sta compiendo, che è una foto. È tutta la poesia, dunque, a essere un progressivo zoom: un dialogo introduce il tema della memoria familiare e suggerisce che l'io stia ricercando qualcosa in particolare; inizia la *quête* (con breve descrizione del luogo in cui avviene) e vengono passate in rassegna alcune foto; viene individuata una foto in particolare, che l'io si prepara a osservare; la foto viene inquadrata con una lente e descritta. Effettivamente, poi, in quest'ultima scena avviene l'ingrandimento vero e proprio e l'attenzione è tutta per i primi piani e i dettagli, che sono guardati tanto da vicino da essere quasi deformati⁶¹. E in questa indagine ravvicinata si staglia una «grande mano piccola d'ossa» che «si posa / sul guanto sottile sulle dita docili minute d'ossa tremanti». È l'allusione a una *liaison* di cui non si può parlare e della quale l'io cercava una spiegazione⁶². Ma un ingrandimento è anche la seconda strofa della prima parte di *Notizie false e tendenziose*⁶³:

(In sogno: reperto: gli stivali:
forse di gomma, forse neri,
con macchie di ruggine e sangue come un vecchio temperino.)

⁶⁰ Di Franza, 2004b: 126.

⁶¹ Anche Magro, 2008: 106 invita a soffermarsi sull'«ultima sequenza di *Inchiesta* che trasforma o traduce l'analisi della foto di famiglia in un percorso tutto di primi piani e dettagli, con rapido, impercettibile e inatteso flash back finale, dalla contemplazione della foto al momento dello scatto».

⁶² Raboni, 2006: 1496-1497.

⁶³ Simili procedimenti si sono citati anche in relazione a *I cugini* e *Luna di miele*.

L'inquadratura si sofferma su un «reperto», che dopo uno zoom si precisa in un paio di «stivali», dei quali si scoprono poi i residui di «ruggine e sangue». Il ruolo del narratore è ridotto al minimo, sono le immagini a parlare, e i due punti, con la loro funzione di apertura su ciò che viene dopo, sembrano proprio simulare l'idea dell'avvicinamento.

Uscendo dall'ambito più specificamente filmico ci si soffermi sul *Compleanno di mia figlia*, in cui il soggetto sfrutta l'occasione di una fotografia per assumere una postura da regista, come nota anche Magro⁶⁴. L'enunciazione sembra, infatti, proprio affidata a un *director* che dà indicazioni su come girare una scena: «Siano con selvaggia compunzione accese / le tre candele», «Saltino sui coperchi con fragore i due / compari di spada»; «Questa scena non verrà ripetuta»; «Seguano come a caso stridi / di vagoni piombati, raffiche di mitragliatrice». Altre indicazioni, ma questa volta da sceneggiatura, potrebbero essere quelle della seconda parte della *Morìa* («[...] Nello specchio / del bagno, / nell'asciutto cristallo orizzontale spento. [...] Nell'appesa / larva del lavandino»), ma anche i numeri e i sottotitoli che accompagnano le parti in cui sono distinte le poesie – soprattutto se si considera, come ricorda Magro, che *Anima*, la quinta delle *Parti di requiem*, «aveva inizialmente un titolo come *Esterno*»⁶⁵.

3. LO STILE TRA CINEMA E POESIA

Cinema e poesia sono due forme d'arte difficilmente riducibili l'una all'altra. Rendere a parole l'immagine è, infatti, un'operazione tanto affascinante quanto impossibile, perché la parola, nonostante gli sforzi, è condannata a dire piuttosto che a mostrare⁶⁶. Sembra, tuttavia, che in alcuni punti di *Cadenza d'inganno*, cioè nei componimenti più nettamente cinematografici, Raboni cerchi proprio questo effetto⁶⁷. La sua azione, in tali casi, non si limita a ridurre, mimeticamente, gli interventi della voce narrante, ma tenta di estirparla completamente per lasciare spazio quasi solo a oggetti e dialoghi. Questo obiettivo è perseguito in tre modi, che lo realizzano con diverse gradazioni. Il primo consiste nell'impiego del racconto simultaneo e del tempo presente, in alcune delle *Parti di requiem*, *Luna di miele*, *La morìa*, *Inchiesta*, *L'alibi del morto* e *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi*. Quello simultaneo, infatti, è il tipo meno mediato di racconto, perché facilmente realizza la «fusione-confusione fra io narrante e io narrato»⁶⁸ e, quindi, rende più difficile distinguere l'istanza enunciativa dal personaggio. Si tratta, insomma, di un modo di depotenziare il narratore. Bisogna, poi, considerare che il presente è un verbo poco linguisticamente connotato, sia da un punto di vista temporale che aspettuale⁶⁹, e il suo utilizzo

⁶⁴ Magro, 2008: 106.

⁶⁵ Magro, 2008: 106.

⁶⁶ Ha scritto Turchetta: «Genette mostra persuasivamente come l'abusata distinzione *showing / telling* sia portatrice a sua volta di equivoci: quando si racconta, per quanto si voglia dissimulare la mediazione del narratore, non è di fatto possibile cancellarla del tutto: il narratore c'è sempre, e si sente, anche se sta zitto. In ultima analisi narrare significa necessariamente *telling*, e dunque non *showing*: la narrazione non può a rigore mostrare niente, ed è quindi sempre (per usare la terminologia aristotelica, che Genette predilige) *diegesi*, cioè storia raccontata, e non *mimesi*, cioè storia rappresentata: "l'illusione di *mimesi* [...] è la sola *mimesi* narrativa"» (1999: 52).

⁶⁷ Negli altri componimenti in cui si ritrovano tecniche simili, anche se impiegate in maniera meno radicale, forse conterranno di più i fattori ricordati nella nota 14.

⁶⁸ Giovannetti, 2014: 48.

⁶⁹ Cfr. Squartini, 2015: 76.

introduce un grado di incertezza nel racconto, che rimanda a quella carenza di informazioni sicure che si ha davanti a un'immagine cinematografica proprio perché quasi sempre manca un narratore che la spieghi. Ma si aggiunga anche che in diverse occasioni Raboni si serve del presente per rendere i flashback, come accade nella seconda parte della *Morìa* e in alcune quartine dell'*Alibi del morto*⁷⁰. Al di là del fatto che questa scelta toglie al narratore il potere di segnalare l'analessi anche solo utilizzando il verbo al passato, il punto è che «l'immagine può essere colta soltanto al presente»⁷¹ e, salvo dissolvenze e sfocature, l'immagine di un flashback non è diversa da quella del presente narrativo. L'uso del presente in questa direzione trova una chiara conferma nella *Morìa*, dove esso domina quasi per tutto il racconto della vicenda⁷². Ma un passaggio del finale fa comprendere la natura artificiale di questo presente, che è scelto per corroborare l'impostazione cinematografica di una storia che, in verità, si colloca nel passato. Dice l'io: «Eppure: meno male, pensavo, siamo arrivati sotto la tettoia». «Pensavo», dunque: i fatti sono già accaduti, il racconto è falsamente simultaneo, il presente serve solo per rendere l'immagine, la sua «presentizzazione»⁷³.

La seconda manifestazione del tentativo raboniano risiede nell'impiego del modo indefinito, che in *Cadenza d'inganno* è notevolmente diffuso e al quale viene concessa una sorta di autonomia, di indipendenza dal verbo reggente. È quanto accade nel già citato incipit della *Morìa* («L'acqua / stata alta da poco»), ma anche nei seguenti versi di *Racconto d'inverno* (poesia poco cinematografica, per la verità):

(Da lì
che fatica voltarsi, ripartire,
il motore per poco non brucia, un ragazzino è pronto con la pala.) Slittava
verso l'alto sui vetri... per tornare
di colpo alla neutralità cubica, l'iperneutralità: cantone
più tea-room alle sei del pomeriggio e
sospetto d'altra neve.

Nel passaggio «Slittava / verso l'alto sui vetri... per tornare / di colpo alla neutralità cubica» si verifica l'ellissi del verbo che dovrebbe reggere la proposizione introdotta dal «per»⁷⁴. In questo modo, l'azione emerge e la voce narrante che la introduce si ritrae. Davanti agli occhi del lettore rimane solo l'immagine. Ma saranno da annoverare anche casi come i seguenti tratti da *Parti di requiem* (sono *Sezione della scala* e un frammento di *Trasloco*):

Lì
o forse altrove, ma forse proprio lì – freccina semovente, baluginosa nel
percorso
un gradino dopo l'altro salivo
per godermela in pace la penombra
a fiatare nell'asciutta penombra che era

⁷⁰ Qui la vicenda di Annarumma risulta essere un flashback rispetto a quella di Pinelli, con cui si apre la narrazione, ma le quartine sesta e ottava sono comunque condotte al presente.

⁷¹ Amiel, 2006: 141.

⁷² L'imperfetto del v. 3 della prima parte vuole semplicemente illustrare che ciò di cui sta parlando la donna si colloca nel passato rispetto al suo discorso.

⁷³ Brioschi, Di Girolamo, Fusillo, 2013 (2003): 219.

⁷⁴ Verbo che, evidentemente, non può essere «Slittava».

lo zero millimetrico del percorso nel buio
risalito vivo in verticale verso corte all'oscuro
cinguettare osceno fonografo della tua agonia.

Bisognava rincorrerli – gridare
slittando sulla ghiaia,
darsi slancio sui pali delle dalie,
abbattersi sui platani, volare
su tre gradini di graniglia,
svelto, più svelto!

In entrambi i casi gli infiniti non sono indipendenti (mentre è difficile spiegare quel «risalito» appositivo), ma il loro accumularsi, soprattutto nel secondo componimento, quasi li sgancia dal verbo che li regge. Il lettore vede così scorrere davanti a sé l'azione, la pura azione, senza ulteriori informazioni. Non si dimentichi, naturalmente, che

Nella forma finita del verbo sono incorporati alcuni fattori che aumentano notevolmente il grado di narratività di un enunciato. Particolarmente importante è il suo valore deittico, che fornisce un primo orientamento temporale al lettore: la forma finita del verbo indica infatti la persona grammaticale, il modo, e il tempo dell'azione.⁷⁵

Scegliere le forme indefinite è, quindi, un espediente che risulta in una carenza di specificazioni. È un modo di nascondere il narratore, di simulare il rapporto immediato che si ha con l'immagine, di andare verso l'oggettività.

Terza e ultima modalità per annichilire il narratore e lasciare spazio alle immagini è lo stile nominale, che spesso si associa all'elenco, rendendo difficile non pensare a un susseguirsi di inquadrature⁷⁶. La pura e semplice nominazione sembra, anche se non in tutti i casi, il tentativo di mimare il modo in cui le immagini arrivano ai nostri occhi. Se ne sono già incontrati diversi esempi, dalla *Morìa* («Lo specchio, il dentifricio / lasciato fuori per sbaglio, il pettine da restituire / tra i battenti socchiusi») a *Luna di miele* (dove lo stile nominale coinvolge praticamente tutto il testo). Qualche altro caso tratto dall'*Inchiesta*:

Somiglianze discusse a colpi di candela
nelle stanze alte, piene di stipiti;
pazzesco: non un vetro che chiuda: e l'autunno
che sembra inverno, macera i campanili...;

[...]
le occhiate bianche, le bocche sottili disposte a,
nella parte alta del gruppo, dietro
i piccoli crani, le tempie visibilmente pulsanti e leggere,
le orecchie che vibrano incerte in attesa
[...];

da *Una poesia di Natale*:

⁷⁵ De Rooy, 1997: 112.

⁷⁶ Cfr. Mazzoni, 1992: 275 sgg.

e questi botti sparsi per la boscaglia urbana,
caccia che ricomincia, compagni
fra non molto più numerosi in prigione
che sotto l'albero acceso o il vischio appeso al cornicione...;

da *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi*:

Nella cesta, con te, sotto il lenzuolo
a righe azzurre e bianche, un rametto di fiori
di quelli che ci piacciono, che tu mangiavi.

Si sono già di volta in volta messi in rilievo i vari espedienti che Raboni usa per rendere il montaggio (dal trattino alla coincidenza metro-sintassi) e le altre tecniche cinematografiche. Rimarrà, allora, da fare solo una precisazione. Perché, se da un lato le scelte stilistiche effettuate da Raboni in *Cadenza d'inganno* spingono spesso le poesie in direzione dell'immagine, dall'altro lato c'è una forma di resistenza del genere poetico, che si rifiuta di abbandonare totalmente le proprie ragioni. Cadrebbe in errore chi si aspettasse una lingua meramente neutra, denotativa, appiattita totalmente sul tentativo di rendere l'immagine. Essa mantiene, invece, tutte le proprie risorse in termini di polisemia, di inventività, di allusività. E questo genera un certo stridore, perché in passaggi che sembrano quasi perfettamente filmici balenano improvvisamente istanze di segno diverso⁷⁷. Uno solo di innumerevoli esempi possibili. Nella seconda parte della *Moria*, trionfo dei procedimenti cinematografici, una "didascalia" suona così: «Nell'appesa / larva del lavandino», dove quel sostantivo inatteso, a metà tra il verme e il fantasma, sottolineato dalla paronomasia, sembra voler comunicare tutto lo sconforto per un amore ormai finito, inerme, indifendibile, spezzato. Il lavandino è così al tempo stesso il lavandino e la solitudine dei due amanti, la loro fragilità. C'è veramente poco di cinematografico in questo. La poesia sembra guadagnare molto dal cinema in termini di icasticità e di immediatezza rappresentativa, ma continua a servirsi dei propri strumenti, della propria possibilità di sovrapporre i piani, per alludere a quell'altro a cui sempre rimanda.

4. VARIANTI FILMICHE

Prima di concludere, un ultimo ordine di osservazioni. Nel 1988, essendo ormai le sue prime tre raccolte di poesia introvabili⁷⁸, Raboni, di comune accordo con l'editore, decide di prepararne un'antologia, che prende il nome di *A tanto caro sangue*. Nella *Nota dell'autore* finale spiega:

quando ci ho messo mano, non sono assolutamente riuscito a mantenermi fedele all'ipotesi, da cui pure ero partito, di confezionare una semplice antologia, un semplice volume di *selected poems*, e ho cominciato invece a sentire il bisogno di selezionare, certo, ma anche di ripensare e in qualche modo riorganizzare e, al limite, «riscrivere» tutto il mio lavoro, compreso quello che da quei libri avevo escluso e compreso, naturalmente, quello degli ultimi anni.⁷⁹

⁷⁷ Per la differenza tra linguaggio cinematografico e letterario cfr. Pomilio, 2010: 67 sgg.

⁷⁸ Cfr. Raboni 2006: 748.

⁷⁹ Raboni, 2006: 748.

In altre parole, Raboni interviene sui propri testi e in più punti fornisce delle nuove lezioni. Per quanto riguarda *Cadenza d'inganno*, c'è una modifica macroscopica che tocca quasi tutti i componimenti inseriti nell'antologia: *Parti di requiem*, *L'intoppo*, *Racconto d'inverno*, *La moria*, *Inchiesta*, *Le storie*, *L'alibi del morto*, *Notizie false e tendenziose*, *Dopo* e *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi* sono ora delle sequenze in cui le parti sono collocate l'una di fila all'altra e non più su pagine diverse come nel libro del 1975. Questa scelta, forse determinata dalle esigenze editoriali, ha comunque l'esito di sottolineare l'unitarietà di quelle che Magro ha definito «poesie-sezioni»⁸⁰ e il loro sviluppo narrativo. E, in effetti, alcuni altri fra gli interventi attuati da Raboni sembrano proprio voler evidenziare la narratività di queste poesie. Ma ciò che interessa qui è un'altra direzione delle modifiche, che è quella di un accrescimento del grado cinematografico dei testi.

Il primo esempio è quello di *Luna di miele*, poesia della quale è stata in più di un'occasione notata la natura filmica delle correzioni introdotte con *A tanto caro sangue*. Di Franza ha parlato di

Voluta impersonalità della visione cinematografica, cui sembra obbedire la stessa espunzione [...] dei pochi versi espliciti sulla condizione psicologica della protagonista, nella versione definitiva lasciata invece al linguaggio delle immagini: «sentendo / che gotiche ombre tentennano e ciminiera / d'un'Europa continentale che non avevi l'idea» (ep, ma «non ne avevi un'idea» in ci 1975); «Ti vedo: / vai avanti con una faccia chiara / come se non avessi paura» (ep, ci). Dove si noterà che il taglio riguarda anche l'intromissione nella ripresa del soggetto lirico («Ti vedo»), che nell'ultima versione compare invece, e con molta discrezione, solo nei due versi introduttivi. Risultano inoltre espunti i riferimenti più circostanziati all'occasione della scrittura, l'origine industriale di una ricchezza e di un potere che il testo definitivo, esasperando l'enigmaticità della minaccia, preferisce lasciare all'allusione ed alla concentrazione “filmica” della rapida ed icastica sequenza, articolata nelle tre scene sopra evidenziate.⁸¹

Riassumendo, la cassazione dell'esplorazione dell'interiorità della protagonista e dell'intervento più diretto dell'io lirico aumenta la dimensione cinematografica del testo, che ancora più di prima appare come un semplice succedersi di immagini. Zucco, per parte sua⁸², ha osservato che

la riscrittura operata per il passaggio ad *A tanto caro sangue* punta proprio a mettere in risalto, precisandola, la natura visiva – e dunque il montaggio cinematografico o fumettistico – delle immagini (per esempio «ecco il nero convoglio, la portiera / che sbatte, l'autista-sicario di profilo, / la mano che da poco irsuta si fa quantata di cinghiale, il rombo / che nell'interno perdurando il profumo / dei fiori che contro natura ti riaggiusti sul grembo ti rapisce / verso il passo innevato verso il tiepido / bunker»: rispettivamente, direi, campo totale, campo medio, primo piano, dettaglio, dettaglio, campo lunghissimo, campo lungo).⁸³

⁸⁰ Magro, 2008: 80.

⁸¹ Di Franza, 2005: 156.

⁸² Ma si veda anche quanto scrive Insana (Raboni, 2006: 1620).

⁸³ Raboni, 2006: XXXIV.

A queste due analisi si può forse aggiungere ancora qualche altra osservazione. Ad esempio, i vv. 4-10 del testo di *Cadenza d'inganno*

(l'anima del Caravelle per gradi spenta)
dopo l'abbraccio profumato e i fiori
giù da quattordici scalini, fuori dalla zona franca, sentendo
che gotiche ombre tentennano e ciminiere
d'un'Europa continentale che non ne avevi un'idea c'è
l'involucro, l'autista-sicario di profilo,
la mano che da poco irsuta si fa guantata di cinghiale, tutto

diventano, in *A tanto caro sangue* (vv. 4-10)

(l'anima del Caravelle per gradi spenta)
giù da venti scalini
oltre la zona franca
dopo l'abbraccio profumato e i fiori
ecco il nero convoglio, la portiera
che sbatte, l'autista-sicario di profilo,
la mano che da poco irsuta si fa guantata di cinghiale, il rombo
[...].

Si può per prima cosa notare che la successione temporale dei nuovi versi è più manifesta, più razionale: l'arrivo in aereo, la discesa dagli scalini, l'uscita dall'aeroporto, l'abbraccio con l'uomo in attesa, che porge alla donna dei fiori, l'apparizione della macchina, la chiusura della portiera, il volto dell'autista e infine, dopo il dettaglio della mano, la partenza. La sequenza degli eventi, nella precedente redazione della poesia, era meno chiara, meno esplicita. Ma il fatto più importante è un altro: l'operazione del montaggio è ulteriormente rimarcata dalla scelta, nei primi quattro versi citati, di isolare meglio ogni immagine in un verso a sé e soprattutto di eliminare completamente le virgole.

Cambiamenti nella medesima direzione avvengono anche nella *Morìa*, l'altra grande poesia cinematografica. La seconda parte è, innanzitutto, uniformata tipograficamente: le battute erano prima segnalate dal corsivo, ciò che serviva a suggerire che si trattava di un flashback, mentre ora sono circondate, come le altre, da virgolette basse. Caduta anche questa segnalazione extradiegetica, la mimesi dell'immagine e l'operazione di montaggio sono ulteriormente esaltate. Ma non è questo l'unico cambiamento. Il testo è fortemente tagliato: le battute si riducono a tre (da sei) e le didascalie a due (da cinque). Sembrano perdersi in particolare le due didascalie che potevano far pensare a indicazioni da sceneggiatura (cioè quelle introdotte dalla preposizione articolata locativa) in favore di quelle che sembrano più delle inquadrature⁸⁴. La modifica più interessante della poesia-sequenza è, tuttavia, nella terza parte, che da così:

Non inatteso. Sfigurato. «Me l'immagino
la tua passeggiata, il fango

⁸⁴ I versi che sembravano invece inquadrare dei dettagli («Lo specchio, il dentifricio / lasciato fuori per sbaglio, il pettine da restituire / tra i battenti socchiusi») sono cassati probabilmente per la scelta di soffermarsi solo sul tema del letto.

sotto i ponti, l'odore di moria.
Conosco le facciate che hai visto. Rasento
il numero delle coltellate. Ma non era
che fosse rimorso, ma che eri sola...» Tengo
tra le mie le tue dita, sei tranquilla, il nero
del rimmel ha una portata tecnica ai lampi
delle stazioni. «Credi quello che vuoi,
pensami incerta o debole o una
che legge le storie e si confonde
più del normale. Io credo che è da qui
che comincia, dove comincia a finire.»

così diventa:

Non inatteso. Sfigurato. «Me l'immagino
la tua passeggiata, il fango
sotto i ponti, l'odore di moria.
Conosco le facciate che hai visto. Rasento
il numero delle coltellate. Ma non era
che fosse rimorso, ma che eri sola...»
«Credi quello che vuoi,
pensami incerta o debole o una
che legge troppe storie e si confonde
più del normale. Io credo che è da qui
che comincia, dove comincia a finire.»

Oltre alla trasformazione del v. 11 in un più musicale endecasillabo, viene rimossa, esattamente come in *Luna di miele*, la parte in cui l'io appariva in maniera più esplicita determinando un vistoso cortocircuito con l'impostazione filmica.

5. INTERFERENZE

Non resta, a questo punto, che interpretare l'utilizzo dei procedimenti cinematografici da parte di Raboni inserendoli in un contesto più ampio. Non è, infatti, sufficiente la spiegazione fornita da Zucco di un'«interferenza del critico con il poeta»⁸⁵, come se soltanto l'esperienza di «Avvenire» avesse spinto la poesia di Raboni nella direzione del cinema. È necessaria una comprensione meno deterministica del fenomeno, che lo inserisca in una prospettiva più complessa.

I componimenti che si sono presi in esame hanno mostrato che il cinema può influenzare l'ambito letterario e, in particolare, poetico in modo tutt'altro che trascurabile, offrendo ad esempio «inedite strategie linguistiche»⁸⁶ da adottare. Ma non è tanto questo – di cui, d'altra parte, si è già scritto⁸⁷ – il punto centrale. Bisogna, piuttosto, soffermarsi su due questioni. Innanzitutto, Raboni, fin dalla sua produzione giovanile, sente, insieme a molti altri, l'esigenza di una poesia che sia più narrativa di quanto spesso era stata nella prima

⁸⁵ Raboni, 2006: XXXIV.

⁸⁶ Arnaudo, 2003: 361.

⁸⁷ Si è già rimandato, fra gli altri, ad Arnaudo, 2003; Pomilio, 2010; Ivaldi, 2011.

metà del Novecento⁸⁸. Tuttavia, all'altezza delle *Case della Vetra* (1966) questo obiettivo è ancora appena accennato: nelle prime due sezioni della raccolta le poesie si basano spesso su un modulo di confronto tra passato e presente che garantisce solo una minima narrativa; nella terza sezione, invece, le strutture narrative iniziano a essere più elaborate, ma la narrativa è ancora alquanto involuta. Una decina di anni più tardi, però, con *Cadenza d'inganno*, questo percorso di lento avvicinamento a forme più distese di racconto è ormai pronto per sbocciare. Ma c'è una seconda questione che deve essere richiamata. È essenziale considerare il momento in cui Raboni scrive i testi del suo secondo libro. Sono i faticosi anni Sessanta, con quello sconvolgente processo di «deflazione del soggetto» di cui ha parlato Testa⁸⁹ e con cui si è cercato di mettere *in minore* il ruolo di un io poetico che nella poesia moderna era sempre stato protagonista narcisistico ed egocentrico dei componimenti⁹⁰. Per una serie molteplice di ragioni, tra cui quella «vergogna della poesia» su cui ha insistito fra gli altri Mazzoni⁹¹, è impossibile ora che l'io lirico si accampi sulla pagina con l'antica forza. Ecco, dunque, che Raboni, da un lato, cerca una poesia che sia più narrativa e, dall'altro, però, è «cosciente della marginalità»⁹², sa che se vuole scrivere poesia lirica⁹³ la sua voce non può più esporsi troppo. In un simile dissidio sembra intervenire fra varie possibilità anche il cinema, che offre una via per raccontare in versi tale per cui il narratore, che nella lirica coincide con l'io, non sia troppo presente e il suo potere sia ridotto dall'imitazione di un discorso che procede per immagini. Si spiega così il fatto che nel citato intervento sulla «Fiera Letteraria» Raboni associ narrativa e cinema e che parli del flashback come di un procedimento cinematografico (cosa che avviene anche con lo scritto dedicato a Tessa). Per Raboni il cinema non è solo una fonte di icasticità, ma anche il modo di arrivare alla narrativa. L'inedita narrativa di *Cadenza d'inganno* poggia, non soltanto ma in maniera decisiva, sul cinema.

Ma l'incontro tra poesia lirica e cinema non è per nulla pacifico, anzi è anche il terreno di continue interferenze. Innanzitutto, la presenza dell'io, che è quasi sempre narratore omo-diegetico, strida con l'idea dello *showing* e di un racconto che sembrerebbe volersi dare come oggettivo, come pura sequenza di immagini, che richiederebbe invece l'eterodiegesi. Ma soprattutto la presenza dell'io fa attrito con le tecniche più specificamente cinematografiche: montaggio, campo-controcampo, alternanza di piani, zoom, indicazioni da sceneggiatura si scontrano con un soggetto che dovrebbe scomparire e, al massimo, essere dietro alla scelta e all'organizzazione dei materiali, e che invece emerge continuamente, in un caso (quello di *Luna di miele*) addirittura come regista⁹⁴. È, questo, l'esito dell'innesto di due specie, di due generi molto diversi tra loro, irriducibili l'uno all'altro. Non possono che derivarne scintille.

⁸⁸ Per esempio, rievocando nel 2003, in occasione di un convegno, alcune «cose fondamentali» accadute all'inizio degli anni Cinquanta, quando aveva avuto luogo la stesura dei testi di *Gesta Romanorum*, Raboni ha ricordato che «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» (Raboni, 2006: 1399).

⁸⁹ Testa 1999: 20.

⁹⁰ Mazzoni 2015: 204.

⁹¹ Mazzoni, 1992: 275.

⁹² Mazzoni, 1992: 275.

⁹³ Come ricorda Mazzoni, 1992: 270, Raboni «è uno dei pochi poeti che in quegli anni conserva in molti testi i fondamenti ideologici della tradizione lirica».

⁹⁴ Cfr. Di Franza, 2005: 156. In questo testo, infatti, la vicenda è tutta un'immaginazione dell'io.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amiel V. (2006), *Estetica del montaggio*, Lindau, Torino.
- Arnaudo M. (2003), "Pagine di celluloidi: l'influenza del cinema sulla letteratura italiana", in *Studi novecenteschi*, vol. 30, no. 66, pp. 359-386.
- Benjamin W. (2011), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Brioschi F., Di Girolamo C., Fusillo M. (2013), *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma.
- Cassani D. (2000), *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, UTET, Milano.
- Chella A. (2017), *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*, Firenze University Press, Firenze.
- Daino L. (2016), "Il calzerotto di Husserl. Raboni tra modernismo e fenomenologia", in Girardi A., Soldani A., Zangrandi A. (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, Quodlibet, Macerata.
- De Rooy R. (1997), *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Cesati, Firenze.
- Di Franza C. (2004a), "La poesia di Giovanni Raboni tra *Economia della paura* e 'strategia della tensione': impegno civile e politico in *Cadenza d'inganno*", in *Filologia e Critica*, settembre-dicembre, pp. 378-418.
- Di Franza C. (2004b), "Intervista a Giovanni Raboni", in *Italianistica*, vol. 33, no. 3, settembre-dicembre, pp. 125-135.
- Di Franza C., (2005), "*Cadenza d'inganno* di Giovanni Raboni: saggio di edizione critica e commentata", in *Ermeneutica letteraria*, 1, pp. 135-166.
- Ejzenštejn S. M. (1985), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia.
- Ejzenštejn S. M. (2000), *Lezioni di regia*, Einaudi, Torino.
- Giovannetti P. (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma.
- Giovannetti P. (2014), "Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni", in Esposito E. (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano.
- Ivaldi F. (2011), *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Felici, Pisa.
- Magro F. (2008), *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto, Paganini di Prato.
- Mazzoni G. (1992), "La poesia di Raboni", in *Studi Novecenteschi*, vol. 19, n. 43/44, pp. 257-299.
- Mazzoni G. (2015), *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.
- Pomilio T. (2010), *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'immagine*, Zona, Roma.
- Raboni G. (2005), *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Cortellessa A., Garzanti, Milano.
- Raboni G. (2006), *L'opera poetica*, a cura di Zucco R., Mondadori, Milano.
- Raboni G. (2019), *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro*, a cura di Daino L., Mondadori, Milano.
- Siti W. (1975), "Cadenza d'inganno", in *Nuovi Argomenti*, 47-48, pp. 288-291.
- Siti W. (1980), *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Einaudi, Torino.
- Somaini A. (2011a), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino.

- Somaini A. (2011b), “L'ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejsenštejn”, in *Rivista di estetica*, 46, 155-175.
- Squartini M. (2015), *Il verbo*, Carocci, Roma.
- Testa E. (1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Testa E. (a cura di) (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.
- Turchetta G. (1999), *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari.
- Vitella F. (2009), *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia.
- Zublena P. (2004), “Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente”, in Langella G., Elli E. (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, Interlinea, Novara, pp. 255-268.