



Enthymema XXV 2020

Io e altri nella poesia di Raboni. Dalle *Case della Vetra* a *Cadenza d'inganno*

Andrea Maletto

Università degli Studi di Milano

Abstract – Il presente articolo si propone di indagare i rapporti tra l'io e gli altri nelle prime due raccolte di Raboni, *Le case della Vetra* e *Cadenza d'inganno*, sullo sfondo del generale processo di indebolimento del soggetto poetico verificatosi attorno agli anni Sessanta del Novecento. L'obiettivo è di mostrare come il poeta milanese apra progressivamente lo spazio dei suoi testi alla parola altrui sino a giungere a un nuovo modo di intendere la lirica, in cui l'io condivide con gli altri quella centralità enunziativa che a lungo era stata sua prerogativa esclusiva.

Parole chiave – Giovanni Raboni; Anni Sessanta; Io lirico; Soggetto; Alterità.

Abstract – This article intends to examine the relationship between the lyric ego and the other individuals in Raboni's first two collections of poems, *Le case della Vetra* and *Cadenza d'inganno*, against the background of the weakening process of the poetic "I" which occurred around the 1960s. The aim is to show how the Milanese poet progressively opens the space of his texts to other characters' speech in order to create a new type of lyric poetry, in which the "I" shares with the others that enunziative centrality which had long been its exclusive prerogative.

Keywords – Giovanni Raboni; Sixties; Lyric Poetry; I; Characters.

Maletto, Andrea. "Io e altri nella poesia di Raboni. Dalle *Case della Vetra* a *Cadenza d'inganno*". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 309-326.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13132>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Io e altri nella poesia di Raboni. Dalle *Case della Vetra* a *Cadenza d'inganno*

Andrea Maletto

Università degli Studi di Milano

1. Caduta di un sovrano assoluto

Dopo la vittoria al *certamen* “Incontri della Gioventù” con le poesie di *Gesta Romanorum* (1953) e la stesura della *suite*, inviata per lettera a Betocchi, *Passione secondo San Luca* (1955) (Daino, “A cose fatte” 207-8; Daino, “Passione” 320), Raboni concentra i propri sforzi nella composizione dei testi che saranno accolti, un decennio più tardi, nel suo «primo libro riassuntivo» (Raboni, *Opera poetica* 1416), *Le case della Vetra* (1966). È, quest'ultimo, un periodo di grande fervore per il giovane poeta, diviso fra i primi impieghi lavorativi nella Milano del miracolo economico, la frequentazione dell'ambiente letterario meneghino e l'avvio dell'attività di critico e saggista, che diverrà centrale a partire dal 1964 (Raboni, *Opera poetica* LXXXVII-LXXXIX).

Nel medesimo arco di tempo, il sistema letterario italiano registra nel campo poetico alcune innovazioni considerevoli (Testa, *Lirica* V-XIII), tra le quali, oltre all'aggiornamento linguistico (VI) e alla diffusa propensione narrativa (Esposito 109), spicca il rivolgimento che si verifica sul piano delle modalità enunciative (Giovannetti 41-54), che mira in particolare a contrastare l'«ipertrofia» di un soggetto a cui la nostra tradizione aveva nel passato concesso un «predominio quasi assoluto» (Testa, *Interposta persona* 12). Si ricordi, d'altra parte, che il genere egemone della poesia moderna era la lirica (Mazzoni, *Poesia moderna* 37-8), con il suo io narcisistico ed egocentrico (204), con la sua «immagine del mondo personalistica e monadica» (204) e con la sua «individuazione senza riserve» (Adorno 47). Tuttavia, dal secondo dopoguerra in avanti¹ prende piede un atteggiamento di opposizione a questo io tirannico e autoritario. Pioniere, a questo rispetto, può essere considerato Caproni, che, come osserva Testa, già nel 1947 si scaglia contro l'«“egorrea epidemica” [...] di tanta “nostra specialmente ultima poesia”» (*Interposta persona* 17) e indica quale direzione di rinnovamento «quella del “poema”, programmaticamente invocato [...] in quanto luogo d'incontro di prospettive e personaggi diversi» (18). C'è bisogno, per spodestare l'io dal suo trono e dare nuova linfa alla poesia, di altre «figure» che invadano lo «spazio del testo» (19) e che permettano al poeta di «muovere il canto per interposte persone» (Testa, *Interposta persona* 18). La riflessione del poeta livornese esplicita, con una certa precocità, la fase di avvio di un processo che diventa macroscopico negli anni Sessanta e che consiste in una «deflazione del soggetto» [...]: vale a dire un *indebolimento* strutturale dell'istanza enunciativa che fonda il discorso poetico» (Giovannetti 42). Questo indebolimento coinvolge molti dei maggiori poeti del periodo (cfr. Mazzoni, “Raboni” 268 ss.), che rendono conto della nuova condizione del soggetto in modi differenti, ma riconducibili, secondo quanto osserva Giovannetti, a tre tipologie principali:² quella di un io che «sfugge al proprio ruolo sublimante» (43); quella neoavanguardistica degli «automatismi della lingua», che «prevaricano con tutta evidenza

¹ Con qualche prodromo, ma da considerarsi separatamente, nel primo Novecento (Giovannetti 42).

² Escludo la quarta tipologia individuata da Giovannetti, che è quella della canzone con la sua imprescindibile dimensione performativa, in cui «corpo, voce, movimenti svolgono un ruolo costitutivo» (53). Si tratta di una modalità di cui bisogna tenere conto per la poesia che si colloca alle soglie del nuovo millennio, ma che, per gli anni di cui si sta discorrendo, può essere lasciata da parte.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

l'autonomia del soggetto e di fatto lo emarginano» (47); quella del monologo drammatico, della poesia «per interposta persona» e del dialogismo (49-53), che tolgono lo scettro dell'enunciazione all'io lirico. Tutti questi procedimenti, dunque, consentono ai poeti di rendere conto di un soggetto fortemente compromesso rispetto al suo aureo passato e privo della sua antica centralità.

Diverse sono le concause che è possibile identificare all'origine di questo «decentrarsi dell'io lirico» (Lorenzini 10) che si è sinteticamente descritto. Testa, nel suo *Dopo la lirica*, individua il «crollo del mito della dicibilità piena del soggetto, sempre nel rischio di venir sommerso “dal flusso ininterrotto di ciò che esiste”» (XII). La citazione viene da un noto saggio di Calvino, “Il mare dell'oggettività”, che insiste sulla resa dell'io alla realtà esterna verificatasi nel secondo dopoguerra, quando «all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce da una bruciante sconfitta, ma al contrario perché vede che *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*» (41-2). Testa, parallelamente, parla anche di «una percezione del mondo che, negli stessi anni, si va facendo [...] sempre più frammentaria, discontinua e pulviscolare» e di un «senso dell'inadeguatezza dello strumento linguistico a far fronte all'esperienza di un reale che appare, ad un tempo, irricognoscibile nel suo repentino mutamento e immodificabile nella sua evoluzione» (XII). È possibile riconoscere in queste radicali trasformazioni l'origine profonda del processo che ha minato le posizioni dell'io sovrano assoluto della poesia moderna, che ora è sommerso dagli oggetti che lo circondano, avverte potentemente la propria marginalità rispetto ai grandi eventi, ha difficoltà a comprendere una realtà lacerata e, poi, a rielaborarla nella propria dizione e a comunicarla. Nella poesia incipitale delle *Cose della Vetra*, “Notizia”, il soggetto enuncia esplicitamente questa condizione, prima di sparire per lasciare spazio a una maschera che lo nasconda.³ Il presente si mostra nel testo raboniano come tempo in cui «il male è ambiguo e la “ruota”, cioè la storia, travolge ogni testimonianza dell'orrore» (Mazzoni, “Raboni” 262); gli eventi si susseguono troppo rapidamente «perché resti qualcosa» (Raboni, *Opera poetica* 29); la poesia si riduce a «qualche parola» che non riesce a trasfigurare il reale e a comunicarne i «frantumi», perché tutto è diventato indecifrabile «poltiglia»;⁴ il soggetto non è più in grado di comprendere il mondo ed è privo di «frasi da dirti», di «voce», di «vista o certezza».

Alle ragioni più generali collocate da Testa (e Calvino) all'origine della debilitazione del soggetto, è possibile affiancarne alcune altre più specificamente pertinenti all'ambito poetico. Una di esse è stata messa in rilievo da Siti nel suo saggio *Il neorealismo nella poesia italiana*, ripreso successivamente da Mazzoni, secondo il quale «il periodo neorealista rappresenta [...] l'unica fase storica in cui l'autore di versi ha creduto di poter riottenere, dalle classi subalterne, quel mandato sociale che la classe dominante dalla seconda metà dell'Ottocento in poi (in Italia dall'inizio del Novecento) gli aveva ritirato» (“Raboni” 267). Tuttavia, nel momento in cui, «a metà degli anni Cinquanta, fallisce il sogno di un'identificazione fra il poeta (l'intellettuale) e le classi che venivano sentite come centro della storia» (267), la poesia sembra perdere nuovamente e definitivamente una funzione. La reazione del poeta è, allora, di vera e propria «vergogna» (270) per la sua attività, percepita come inutile, fatua; ed è soprattutto la lirica, il genere in cui il soggetto poetante è ossessivamente presente, a farne le spese. Si cercano, infatti, nuove strade, si sperimentano nuove forme in cui l'io sia meno dilagante ed esposto e che rendano così meno aspro il senso di colpa (268 ss.). Lo stesso Raboni, rievocando il clima di quegli anni, ha parlato della «“vergogna della poesia”, che a un certo momento confesso di aver provato, e che è stata tipica della mia generazione; ci sembrava che la poesia fosse un vizio un po' troppo privato, che ci fossero cose più serie» (*Opera poetica* 1424). Questa potrebbe essere,

³ Cfr., a questo proposito, § 2. *Un interlocutore scomparso e un interlocutore ritrovato*.

⁴ Baldacci (cit. in Raboni, *Tutte le poesie* 312) ha scritto a proposito dei vv. 7-8 della poesia: «Le dure certezze di ieri e la confusione d'oggi».

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

accanto all'«inesperienza» (Raboni, “Respiro” 170), la ragione per cui, già negli esperimenti giovanili citati sopra, Raboni si è servito largamente del monologo drammatico, segno forse di una precoce percezione della nuova condizione del poeta, il cui io era meglio tenere nascosto.

Un altro fattore che si può richiamare per spiegare il movimento di marginalizzazione dell'io lirico è quello, assai discusso, della «cosiddetta “romanizzazione” della poesia» (Testa, *Interposta persona* 25), cioè dei mutamenti che la narratività potrebbe avere determinato nella poesia degli ultimi decenni (Giovannetti 55). È possibile ipotizzare, infatti, che il romanzo, divenuto in corrispondenza del neorealismo il genere egemone del nostro sistema letterario (Spinazzola 7), abbia spinto la poesia a imitare alcune delle proprie istanze.⁵ Oppure, per non essere così netti nell'identificare la direzione del processo, si potrebbe parlare almeno di una «contaminazione» (Lenzini 24) tra poesia e romanzo. Come che sia, ne consegue che fenomeni che fanno perdere centralità all'io poetico della tradizione, quali il dialogismo e l'affidamento dell'enunciazione ad altre *personae*, sebbene non siano di per sé estranei alla poesia,⁶ potrebbero essere interpretati come esiti dell'adozione nel campo della versificazione di tecniche romanzesche. La questione, però, non è per nulla pacifica. Testa, ad esempio, sostiene che ci sia un'area di produzione poetica in cui «è predominante non l'adozione di strutture narrative, ma la rappresentazione del rapporto tra il soggetto dell'enunciazione poetica e *personae* in contrasto o, comunque, in relazione drammatica con esso» (*Interposta persona* 25). Insomma, sembra che l'«incremento di complessità vocale e prospettica della poesia [sia] qualcosa di specifico alla tradizione del *genere* poetico, e perciò del tutto o quasi separato dalle logiche della narrativa» (Giovannetti 55). Si dovrebbe pensare, allora, a un movimento evolutivo interno alla poesia, che alla luce della nuova condizione storica avverte l'inattualità dell'antica impostazione, segnata dall'egemonia dell'io e dal monologismo. È quella «voglia di rottura, di uscire dal lirismo degli anni trenta» (*Opera poetica* 1399) di cui ha parlato sempre Raboni.

Si potrà, infine, osservare che, accanto a quelle che potrebbero apparire come scaturigini della «deflazione del soggetto» (Testa, *Interposta persona* 20), avranno agito anche alcuni coadiuvanti. Si possono citare, forse, la fascinazione del nuovo mezzo cinematografico e, soprattutto, la lezione di «altre tradizioni poetiche, maggiormente predisposte a superare la centralità dell'io e ad aprire lo spazio del testo ad una pluralità di figure e di registri» (Testa, *Interposta persona* 12). Raboni, ad esempio, presentando nel 1968 sulla *Fiera Letteraria* due poesie che entreranno in *Cadenza d'inganno*, afferma di essere ricorso a «piccoli trucchi di origine cinematografica» (“Ricordo” 12). Uno di questi è la tecnica del montaggio, che mette in crisi, o almeno in sordina, il ruolo del narratore nel raccontare una storia,⁷ del soggetto nel mostrarsi padrone della propria materia. Per quanto riguarda, invece, la poesia straniera, per Raboni un ruolo significativo hanno Eliot e Pound, a cui dedica alcuni interventi critici già sul finire degli anni Cinquanta.⁸ Le traduzioni dei due autori iniziano a circolare in maniera consistente nel secondo dopoguerra e offrono al giovane Raboni la strada per perseguire un'alternativa all'ermetismo (e anche alla poesia neorealista) (Raboni, “Terra desolata” 103). Pound col suo «grandioso tentativo [...] di parlare di tutto, di nominare tutto, di non escludere nessuna parte della realtà dalla dicibilità» (Raboni, *Opera poetica* 1424), afferma con forza il paradigma della poesia cosiddetta «inclusiva» (225), in cui il «mondo rappresentato» coincide col «mondo rappresentabile» (213). Tra i «ritrovati poundiani» Raboni menziona anche «le citazioni, la fuga a più voci, le sostituzioni e gli scambi di personaggi, la simultaneità di epoche, luoghi e persone» (214). Soprattutto da Eliot, invece, Raboni recupera l'uso del monologo drammatico (Mazzoni, “Raboni” 271) e del correlativo oggettivo (Raboni, *Opera poetica* 1424), che era «il fascino

⁵ Il dialogismo, ad esempio, ne rappresenta una tipica (de Rooy 73).

⁶ Cfr., per il primo, de Rooy (74) e, per il secondo, Mazzoni (“Raboni” 192).

⁷ Parlo di *narratore* e di *storia* perché, come sottolineato dallo stesso Raboni, le due poesie sono «di impianto più o meno narrativo» (“Ricordo” 12).

⁸ I primi due scritti di *Poesia degli anni sessanta* sono datati 1958 e 1959 (*Opera poetica* 215, 220).

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

dell'oggettività di quel tipo di poesie, che era un po' il contrario di come avevo capito e vissuto la poesia fino a quel momento (cioè come soggettività lirica, confessione)» (Raboni, "Vivere" 5). Gli insegnamenti di Eliot e Pound sembrano, dunque, fondamentali per Raboni nel momento in cui questi cerca una strada che conduca lontano dal vecchio dominio dell'io.

Si sono così identificati alcuni dei sommovimenti collocabili all'origine dell'indebolimento del soggetto poetico verificatosi attorno agli anni Sessanta del Novecento e, al tempo stesso, si è accennato a come Raboni sia a essi stringentemente legato. Nelle pagine che seguono si rivolgerà più approfonditamente lo sguardo alle prime due raccolte del poeta milanese, *Le case della Vetra* (1966) e *Cadenza d'inganno* (1975), per indagare come esse diano forma alla nuova condizione dell'io. Si osservi fin da ora che questi due libri, quanto al rinnovamento delle modalità enunciative, non sono espressione di una scelta pensata e attuata una volta per sempre, quanto piuttosto di un percorso che, attraverso vari aggiustamenti, giunge a un nuovo modo di intendere la lirica. Per mettere in luce questo percorso, ci si soffermerà in particolare sul rapporto che l'io poetico intrattiene con gli altri, che subisce, nel passaggio dalle *Case della Vetra* a *Cadenza d'inganno*, un'evoluzione interessante e che sembra la traccia cruciale da seguire per mostrare le più generali trasformazioni del soggetto. A questo rapporto è dedicata l'analisi che segue, perché è su questo piano, in cui «collaborano insieme il cedimento dell'io e l'avanzarsi dell'alterità rappresentata dai personaggi», che «si misura lo scarto di una nuova "tradizione"» (Testa, *Interposta persona* 27).

2. Un interlocutore scomparso e un interlocutore ritrovato

Le poesie delle *Case della Vetra* costituiscono una specola del tutto particolare da cui osservare la nuova condizione del soggetto poetico. Risalendo, infatti, agli anni compresi tra il 1955 e il 1965,⁹ esse offrono uno sguardo su questa condizione proprio nel momento in cui prende forma. È logico aspettarsi, di conseguenza, che elementi di rottura con la tradizione precedente convivano nella raccolta con elementi di continuità, insieme dipingendo il quadro di un rinnovamento *in fieri*.

Mazzoni, che si è occupato delle modalità enunciative delle *Case della Vetra* nel saggio *La poesia di Raboni* (257-99), ha individuato una sorta di tripartizione nella raccolta, che vede susseguirsi, nelle tre sezioni che la costituiscono, monologhi drammatici, testi che affidano l'enunciazione a un doppio dell'autore e componimenti in cui a parlare sembra un soggetto che, con buona approssimazione, coincide con l'io del poeta. Lasciando da parte l'"Appendice" del libro, che rappresenta una sistemazione dei testi giovanili di *Gesta Romanorum* e della *Passione secondo San Luca*, la modalità del monologo drammatico può essere considerata minoritaria, essendo solo quattro le poesie che di essa si servono ("Ponzio P.", "Rammarico del viceré", "Il giocatore", "Canzone").¹⁰ Si tratta di un'opzione che, un tempo dominante, è ora sostanzialmente residuale.

Nella prima e nella seconda sezione, da un punto di vista enunciativo domina, infatti, una voce che, nonostante «la sua biografia coincida con quella di Raboni», «mostra di avere una coscienza dei fatti troppo ingenua per essere completamente accettata dall'autore» (Mazzoni, "Raboni" 259) e «giudica gli eventi secondo una prospettiva che sembra volutamente semplificata e abbassata» (261). È una postura non dissimile da quella che lo stesso Raboni ha messo in luce a proposito di Giudici parlando dell'«abbandono dell'io lirico-autobiografico a favore di un io-personaggio, un intellettuale di estrazione e destino emblematicamente piccolo-

⁹ Si vedano le date che accompagnano le tre sezioni in cui è divisa la raccolta (Raboni, *Opera poetica* 27, 45, 61) e l'"Apparato critico" di Raboni, *Opera poetica* 1412 ss.

¹⁰ Tre delle quali si collocano nella prima sezione della raccolta, che è la più vicina cronologicamente a *Gesta Romanorum* e alla *Passione secondo San Luca*.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

borghesi che assume su di sé – ma deformandole, distanziandole, ironizzandole – vicende, aspirazioni e amarezze dell'autore» (*Poesia che si fa* 220). Raboni, in modo analogo a Giudici, si serve di una controfigura, di un doppio, di un sosia che ha una visione del mondo meno profonda e penetrante dell'autore che nasconde. Questa scelta di parlare «da lontano»,¹¹ senza esporsi direttamente ma celando il proprio io, inserisce appieno i testi delle prime due sezioni delle *Case della Vetra* nel contesto della «deflazione del soggetto» che si è delineato sopra. L'origine della scelta potrebbe essere ravvisata, secondo alcune delle alternative che si sono proposte, nella «vergogna della poesia», nella fascinazione e nella ricerca di una «distanza narrativa» (Mazzoni, “Raboni” 261) oppure anche nel tentativo di esorcizzare la violenza della realtà, secondo un «fintotontismo» che rappresenta «da una parte il bisogno di non esserci e dall'altra di far finta di non capire fino in fondo» (Raboni, *Opera poetica* 1424). Si potrà notare, in aggiunta, come a Raboni non basti occultare il suo io dietro una controfigura. La debilitazione del soggetto poetico, infatti, è anche propriamente *messa in scena*. Si ribadisca, a questo rispetto, che il doppio che parla nei testi mostra una «coscienza dei fatti [...] ingenua» (Mazzoni, “Raboni” 259) e commenta le vicende tramite «domande pleonastiche quasi per sottolineare assurdità e ingiustizie manifeste», «spiegazioni “vere”, non mistificate, ma ingenua» e «pensieri elementari» (261). Insomma, l'io che parla nelle poesie è ‘debole’ proprio nel modo in cui interpreta la realtà. Non solo: questo stesso soggetto sembra avere un certo timore ad assumere il ruolo di personaggio e a farsi protagonista degli eventi, preferendo spesso celarsi dietro a un verbo impersonale¹² o anche dietro a una seconda persona singolare.¹³ Lo spaurito sosia di Raboni evita, in altre parole, di mostrarsi come agente nelle storie che racconta.

Tracciato questo rapido quadro per fare le conoscenze del sosia raboniano, si può passare alla questione cruciale, che è quella dei rapporti tra l'io che parla nelle poesie e gli altri. A tal proposito, si può osservare che i testi non sono per nulla aperti al discorso altrui e non sono affatto compenetrati dalle parole di altri personaggi. Testa, infatti, ha scritto di un «allocutore muto» e di una «folla» di «figure metropolitane» a cui non viene ceduta l'enunciazione (*Interposta persona* 27). Secondo questa interpretazione, che non si discosta molto da quella data da Mazzoni (“Raboni” 260), nelle *Case della Vetra* sarebbe presente un interlocutore dell'io e, quindi, il dialogo sarebbe *teoricamente* possibile, ma questa possibilità viene negata. È necessario, a questo proposito, fare alcune precisazioni, e perché l'interlocutore è forse meno presente di quanto le parole di Testa (e di Mazzoni) fanno pensare e perché questo stesso interlocutore, più che essere «muto», è messo a tacere.

Per cominciare, si noti che, di una ventina di testi in cui l'enunciazione è affidata al doppio dell'autore,¹⁴ soltanto otto sembrano mostrare un'esplicita apertura in direzione di un'alterità

¹¹ Cfr. l'epigrafe che apre la prima sezione, tratta da La Fontaine: «Parler de loin ou bien se taire» (*Opera poetica* 27).

¹² Alcuni esempi: «Si parla di dissesti» (“Tovaglia”, *Opera poetica* 30); «si cammina vicino a certi muri, / si passa in certi vicoli [...] / [...] si domanda» (“Una città come questa” 48); «e si dice pazienza, pazienza» (“A mio figlio in campagna” 57). Ma l'occorrenza più emblematica è quella della “Riunione ristretta” (32), in cui viene raccontata un'operazione economica illecita. Inizialmente, considerato l'uso dell'impersonale («Si vede») si potrebbe pensare che l'io che parla non sia coinvolto in tale operazione e che sia un narratore eterodiegetico. Poi, però, con notevole sorpresa del lettore, il passaggio alla prima persona plurale fa capire che l'io è, almeno in parte, responsabile di ciò che sta avvenendo. E, tuttavia, questi non rivela la propria identità.

¹³ Se ne parla qui di seguito.

¹⁴ Seguendo i suggerimenti di Mazzoni (“Raboni” 265), sono i testi delle prime due sezioni, a cui devono essere sottratti tre componimenti eccentrici (“Notizia”, “Portale” e “Romanzo”), quattro monologhi drammatici (“Ponzio P.”, “Rammarico del viceré”, “Il giocatore” e “Canzone”) e le poesie in cui la voce si avvicina a quella dell'autore (“19**”, “I morti e i veri”, “Compleanno”, “Contestazione” e “Commediola”). Aggiungo, invece, al computo “Il cotto e il vivo” e “Dal vecchio al nuovo”, che vengono dalla terza sezione ma che pongono ancora considerazioni che potrebbero essere attribuite al doppio.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

interlocutrice dando ospitalità nei propri versi a un tu espresso grammaticalmente.¹⁵ Di questi otto, inoltre, la maggior parte si colloca nella seconda sezione, cosicché la prima rimane sostanzialmente impermeabile agli scambi con l'esterno. In aggiunta, si potrebbe osservare che in diversi casi non è facile dire se il tu a cui l'io si rivolge sia effettivamente una persona distinta o, piuttosto, l'io stesso. In queste occasioni, dunque, forse una vera apertura, una vera comunicazione non c'è. Si legga l'incipit di "Il catalogo è questo": «E poi, se vai in giro a piedi finisci / col conoscerle tutte» (*Opera poetica* 54). La seconda persona singolare sembra qui soltanto un modo dell'io di nascondersi, forse in virtù dell'argomento scabroso di cui parla, la prostituzione. Sembra proprio l'io, insomma, ad andare «in giro a piedi» e a «conoscerle tutte», e questa constatazione sembra un discorso fatto con se stesso. Simile osservazione si può fare per "Cinema di pomeriggio", "La carriera del brutto" e "Altrimenti", in cui i verbi alla seconda persona singolare sono interpretabili anche come una sorta di modo di dire, di formula che è comune utilizzare all'interno di un discorso svolto fra sé. In altre parole, nelle prime due sezioni delle *Case della Vetra* la presenza di un interlocutore frontale come il tu deve essere un poco sfumata: non è né predominante né indubitabile.

Quando, comunque, capita che il tu a cui il doppio si rivolge sembri con certezza un interlocutore reale, le sue parole sono quasi sempre bandite e anche la sua figura è sostanzialmente tagliata dalla rappresentazione, messa ai margini. Si legga l'incipit dell'"Errore coloniale", in cui il tu non compare nemmeno in un verbo o in un pronome: «Lo so: ma chi ha il coraggio / di crederli dei porci?» (*Opera poetica* 43). Chi parla sembra stare rispondendo a un'affermazione avanzata da un interlocutore, ma entrambi, affermazione e interlocutore, sono esclusi dalla rappresentazione, che inizia laddove inizia la risposta dell'io. Simile il caso di "Proprio il vuoto", in cui l'io cerca di convincere il tu a desistere dalla sua intenzione («davvero è meglio, se puoi, starne alla larga», 51). Il testo sembra rivolto a una persona le cui parole vengono evocate solo per contrasto rispetto a quelle dell'io, senza essere messe in scena. Si possono citare anche casi come quello di "Risanamento", che si apre con deitici della presenza che potrebbero far pensare a un interlocutore che si trova sul luogo insieme all'io, fatto che poi però non trova conferme nel seguito del componimento. "Risanamento", peraltro, è un testo significativo perché è uno dei pochi in cui si incontra un personaggio più consistente rispetto agli altri della raccolta, che è il padre del poeta, del quale viene riportato in modo indiretto un discorso («Mio padre diceva che», 35) e al quale l'io nel finale si rivolge. Ma c'è un problema, perché anche questo interlocutore è in realtà assente:

[...] Se mio padre
fosse vivo, chiederei anche lui: ti sembra
che serva? è il modo? A me sembra che il male
non è mai nelle cose, gli direi. (*Opera poetica* 35)

Il dialogo o, meglio, il tentativo di dialogo è con un morto e, quindi, è costitutivamente impossibile. Ad ogni modo è, questo, un caso un po' *sui generis* rispetto alle altre poesie appena citate, alla base delle quali c'è un dialogo che, però, non viene rappresentato, perché si mette in campo ogni possibile strumento per tagliare fuori dal testo la voce degli altri.

Un'analisi dei rapporti con l'alterità non implica, naturalmente, solo il tu. È necessario, infatti, guardare anche agli altri personaggi: ma le conclusioni a cui si approda non sono diverse. I personaggi delle prime due sezioni delle *Case della Vetra* sono estremamente sfuggenti e quasi mai dotati di discorso autonomo. E si consideri che «la categoria del personaggio è rilevante soprattutto quando è soggetto d'enunciazione e figura a cui è concesso diritto di parola» (Testa,

¹⁵ Verbi alla seconda persona singolare in poesie in cui parla il doppio si trovano, nella prima sezione, in "Cinema di pomeriggio" e "Dalla mia finestra" e, nella seconda sezione, in "La carriera del brutto", "Proprio il vuoto", "Altrimenti", "Il catalogo è questo", "A mio figlio in campagna" ed "E tu cosa?".

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

Interposta persona 25). Qui, invece, gli attanti dei piccoli racconti in versi della raccolta sono mute comparse, emblemi di un'alterità che, seppure è presente, da un punto di vista locutorio manca. L'esempio più significativo è senza dubbio quello della "Discussione sul ponte":

Io sto a sentirlo: ma lui, chi può dire
se lo vede sul serio, lì dov'era
con le quattro Sorelle di ghisa, le spallette
sul buio del Naviglio? [...]. (*Opera poetica* 41)

Il testo evoca una discussione, appunto, tra l'io e un personaggio, ma non è la discussione a essere rappresentata quanto piuttosto i pensieri dell'io mentre il suo interlocutore parla. L'altro c'è, ma viene ridotto a presupposto, a sfondo. Non c'è, invece, lo spazio per le sue parole. Interessante anche il caso della "Carriera del brutto", di cui si riporta qui di seguito l'incipit:

Si fa presto
a chiamare così un poveraccio (sia pure
un povero diavolo, veramente) [...]. (*Opera poetica* 50)

L'avverbio «così» del v. 2 rimanda anaforicamente al titolo, lasciando pensare che quest'ultimo potrebbe riferire le parole di una qualche conversazione o, per esempio, di un quotidiano. Queste parole, tuttavia, senza che si capisca la loro origine, restano escluse dal testo e confinate nel paratesto. La poesia, in questo modo, rimane sotto il controllo enunciativo dell'io.

Nelle rarissime occasioni in cui l'io decide di non escludere totalmente il discorso altrui, si serve della forma indiretta per riportare le parole dei personaggi («Mio padre diceva che» in "Risanamento"). Sono pochi i casi, e spesso ambigui, in cui la scelta sembra essere diversa. In "Proprio il vuoto", per esempio, alcune parole sono attribuibili ad altri, ma non sono virgolettate e il contesto fa pensare che l'io le stia parafrasando e che le abbia assorbite nel proprio discorso, nella propria dizione («comprano sempre al massimo e vendono al minimo / (dicono) della giornata»; «Ed è, riferiscono / i viaggiatori, una gabbia di matti», *Opera poetica* 51). In "A mio figlio in campagna" accade qualcosa di simile: «e si dice pazienza, pazienza (bisogna avere / pazienza con la Edison)» (57). Qui la battuta sembra effettivamente pronunciata dall'io personaggio, che si nasconde dietro l'impersonale, ma una serie di elementi stempera la portata del discorso diretto: l'assenza delle virgolette, l'estensione limitata, il contesto iterativo (che rende la battuta il riassunto di una serie di battute), lo stesso uso del verbo impersonale, tutto spinge a far confluire il discorso diretto nelle parole del narratore.¹⁶ Anche questi casi che potrebbero rappresentare una maggiore concessione agli altri finiscono così per contribuire all'eclissi del discorso dei personaggi, che viene forse riportato ma in una maniera tanto ambigua da sortire l'effetto di esaltare il monologismo. Insomma, come ha scritto Testa, la «dizione» rimane «saldamente nelle mani dell'io poetante» (*Interposta persona* 27).

Sembra, in conclusione, che Raboni, per via della già più volte citata «vergogna della poesia» e di alcune altre ragioni, metta in crisi uno dei cardini della lirica, cioè l'identità tra poeta e io che parla nei componimenti (Mazzoni, *Poesia moderna* 74), tramite l'introduzione di un suo doppio. Al tempo stesso, però, l'insistenza sul monologismo e la volontà di escludere la parola altrui sembrano essere un'esaltazione del dominio assoluto tipicamente lirico dell'io rispetto a ciò di cui parla. Si tratta di un io ben diverso da quello della tradizione, desublimato, depotenziato, che spesso tende a nascondersi. Ma, ciononostante, è un io che è presente nel commentare quanto vede e nel prevalere sulle figure che balenano nei testi. In altri termini, nelle prime due sezioni delle *Cose della Vetra* l'impianto lirico, da un lato, è messo in discussione, perché

¹⁶ Si può forse aggiungere anche la parentetica della "Carriera del brutto": «(inamidava / i colletti a Mussolini, pensa)» (*Opera poetica* 50).

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

non è Raboni a parlare nei testi, e, dall'altro, è riaffermato, perché le parole degli interlocutori vengono solo alluse o ipotizzate e il soggetto, pur con tutti i suoi limiti, è ancora totalmente padrone dell'enunciazione. È questa una contraddizione che rende bene l'idea di un momento di passaggio e di «crisi» (Giovannetti 15; Testa, *Lirica* VIII), in cui la lirica come si era fino ad allora perlopiù intesa non sembra più possibile e, al tempo stesso, però, non è ancora chiara la direzione del rinnovamento (cfr. Mazzoni, “Raboni” 270), per cui il distacco dalla tradizione precedente non avviene completamente.

Nell'ultimo squarcio della seconda sezione anche la modalità enunciativa del doppio viene abbandonata in favore di un io che «sembra avvicinarsi alla voce dell'autore», come suggeriscono secondo Mazzoni testi quali “Compleanno”, “Contestazione” e “Commediola” (“Raboni” 265). Questa nuova postura dell'enunciazione trova conferma nella sezione successiva, la terza, che «è molto diversa: non ci sono monologhi drammatici e i testi che possono essere interpretati come soliloqui del doppio sono pochi. È dunque in questa parte della raccolta che la voce lirica di Raboni si stabilizza» (265).¹⁷

Alcuni elementi fanno risaltare questo ritorno alla lirica. Ad esempio, l'incidenza della prima persona singolare è maggiore nelle poesie in cui parla l'io lirico rispetto a quelle in cui parlava il doppio: in precedenza su venti poesie i verbi principali di prima persona singolare erano solo dieci; ora su venti testi¹⁸ sono ben ventuno. Inoltre, l'io sembra costruire piccoli racconti nei confronti dei quali esercita una mediazione abbastanza forte, mostrando così la propria capacità di plasmare e narrare degli eventi.¹⁹ Peraltro, questo io, che prima tendeva per lo più a non rappresentarsi, adesso, in qualche caso, giunge anche a descriversi, nei suoi tratti fisici (in “Simulato e dissimulato” e “Figure nel parco” accenna alla sua «vista da talpa», *Opera poetica* 68, che ritorna anche nella “Commemorazione dei defunti”), nelle sue sensazioni (si vedano il «cuore finalmente silenzioso», *Opera poetica* 76, di “Dilazione 1” e la percezione del dissolversi del tempo in “Au bord du lac”) e nelle sue abitudini (come leggere il giornale, che ritorna in “Bambino morto di fatica ecc.” e nella “Commemorazione dei defunti”, e il tragitto verso casa di “Dilazione 1” e “Dilazione 2”). La sua visione del mondo, poi, non è più quella ottusa e poco avveduta che aveva il sosia ormai defunto. Tuttavia, nonostante queste istanze, l'io lirico, come prima il doppio, sembra in molti casi ancora occultarsi, dietro a un tu o a un verbo impersonale (si vedano “Compleanno”, “Elementi del paesaggio urbano”, “Una specie di tic”, “Dilazione 1” e, forse, “Suicidio in infermeria” e “Le consegne”). Alla medesima intenzione di nascondimento si possono ascrivere anche l'utilizzo frequente dell'elenco e del modo indefinito – che contribuiscono a disperdere o a ridurre la presenza dell'io – e i vari segnali di incertezza che costellano le poesie – che suggeriscono la debolezza del soggetto.²⁰ È

¹⁷ Certo, non si dovrebbe ignorare ciò che ha scritto Combe 162, secondo cui «Le référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction». Pertanto, non si può ritenere l'io lirico che parla nei testi come totalmente coincidente con l'io dell'autore perché anch'esso presenta un certo grado di finzionalità. Eppure, se si considera il nuovo io che compare nella terza sezione delle *Cose della Vetra* e lo si confronta con quelli platealmente finzionali dei monologhi drammatici e con quello dalla prospettiva chiaramente ribassata del sosia, non si può che sottolinearne la maggiore aderenza alla persona storica dell'autore, la minore finzionalità.

¹⁸ “19**”, “I morti e i veri”, “Compleanno”, “Contestazione”, “Commediola” e tutti i testi della terza sezione tranne “Il cotto e il vivo” e “Dal vecchio al nuovo”.

¹⁹ Tramite le anacronie, l'intreccio di diversi modi di riportare il discorso e l'adozione di punti di vista differenti.

²⁰ Due sono particolarmente evidenti, cioè gli incipit di “Elementi del paesaggio urbano” («Non proprio qui, qui vicino», *Opera poetica* 70) e di “Perizia” («Non così da lontano / né così da vicino», 72). Ma i casi sono moltissimi: tra gli altri, cfr. “I morti e i veri” («Prima o dopo», 44), “Lezioni di economia politica” («può darsi»; «magari», 66), “Simulato e dissimulato” («sembra», 68), “Perizia” («forse», 72), “Una specie di tic” («forse»; «non credo»; «una specie di», 73); “Dilazione 2” («presumibilmente», 77), “Figure nel parco” («Chi lo sa», 78), “Bambino morto di fatica ecc.”, («sembra»; «o forse sbaglio a ricordare», 80-1).

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

importante ribadire anche ciò che ha dichiarato lo stesso Raboni, ovvero che le «storie» raccontate sono spesso, in fin dei conti, una sorta di correlativo oggettivo, un modo per mimetizzarsi (“Crederci” 35): Raboni smette, a un certo punto, di occultarsi dietro a un doppio, ma frequentemente il suo io lirico è messo ai margini perché nei testi si parla di altri: si vedano a questo proposito “Contestazione”, “Suicidio in infermeria”, “Le consegne”, “Perizia”, “Bambino morto di fatica ecc.” (prima e quarta parte). Raboni sembra, in conclusione, conquistare la sua voce lirica ma al tempo stesso percepisce la marginalità. Se si può ancora praticare la lirica, la debolezza del soggetto fa sì che essa sia molto diversa. Ha scritto infatti Mazzoni che

Una volta superate le fasi del monologo drammatico e del soliloquio affidato ad un doppio di sé, egli è uno dei pochi poeti che in quegli anni conserva in molti testi i fondamenti ideologici della tradizione lirica: la centralità dell’io, la coincidenza fra voce dell’autore e io che parla (in negativo, l’assenza di sordina ironica o di freddezza neoclassica), l’uso monodiscorsivo del linguaggio. Mancando ogni distanziamento di voce, l’unico modo per sostenere questa scelta di poetica pur continuando a sentire la marginalità della poesia come istituzione sarà quella di ridurre la “grandezza” e l’esemplarità del soggetto lirico. (“Raboni” 270)

Si capisce, quindi, come Raboni cerchi di combinare lirismo e percezione della «marginalità». È naturale che da ciò nascano delle dissonanze, delle interferenze.

Quanto alla questione del rapporto tra l’io e gli altri, la terza sezione dimostra che *Le case della Vetra* non sono da intendersi in senso monolitico nemmeno a questo rispetto. Infatti, nelle poesie in cui parla finalmente l’io lirico, che coincidono all’incirca con la terza sezione (risalente agli anni 1962-1965) (Raboni, *Opera poetica* 61), la situazione inizia a mutare, anche se non con nettezza. Innanzitutto, aumenta leggermente il numero di testi rivolti con evidenza a un tu distinto dall’io poetante.²¹ Questo tu, inoltre, non è più avvolto dall’ambiguità e dall’incertezza, ma è spesso identificabile con una certa precisione: ad esempio, in “Lezioni di economia politica” è un collega di università, in “Simulato e dissimulato” il figlio, in “Bambino morto di fatica ecc.” la compagna. Ma soprattutto, per la prima volta, compaiono testi (pochi, è vero) in cui al tu è data la parola. Si vedano “Simulato e dissimulato”, in cui la battuta riportata tra virgolette sembra un rimprovero mosso dal tu del figlio al padre, e “Bambino morto di fatica ecc.”, in cui le battute non sono virgolettate ma sono comunque attribuibili senza dubbi alla figura femminile compagna del soggetto e sono ben evidenziate ed estese. Più in generale, nella terza sezione, a differenza delle prime due, sono presenti anche battute dell’io narrato e di altri personaggi (che prima erano perlopiù assenti o molto ambigue): l’io narrato parla in “Dal vecchio al nuovo” (certamente la seconda battuta è sua, con minore sicurezza la prima), “Una specie di tic” e “Au bord du lac” (seconda battuta); altri personaggi parlano in “Lezioni di economia politica”,²² “Au bord du lac” (prima battuta), “Una specie di tic”, “Bambino morto di fatica ecc.” e forse “La commemorazione dei defunti”.²³ Una battuta si trova anche in “Contestazione”, non a caso in una di quelle poesie della seconda sezione che potrebbero essere attribuite all’io lirico e non al doppio (Mazzoni, “Raboni” 265). Si osservi, tuttavia, che queste battute sono abbastanza rade, semplici squarci nel monologismo dell’io, ben lontane da realizzare un dialogo. Si veda, come esempio, “Simulato e dissimulato”:

Volevamo arrivare
io con la mia vista da talpa, tu simulando
una zoppaggine lieve e tetra, alla spianata

²¹ Sono “Città dall’alto”, “Lezioni di economia politica”, “Simulato e dissimulato”, “Bambino morto di fatica ecc.” e il finale di “Dilazione 1”. A questi testi sono da aggiungere “I morti e i veri” nella prima sezione e “Commediola” nella seconda.

²² Anche se la battuta è qui solo un’ipotesi.

²³ Zucco (in Raboni, *Opera poetica* 1464) interpreta i versi iniziali come leopardiana «voce dei morti».

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

dove suona la banda. Sì, sapevo
«soltanto marce militari»:
ma questa messa in scena tutt'a un tratto... Anche il posto
sembra un altro, un campo di bocce abbandonato,
un vecchio tennis di cemento. Dal fondo
quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia,
sparano in una sagoma di legno. (*Opera poetica* 68)

Questo intervento assai circoscritto del discorso di un personaggio ritorna in quasi tutti i testi elencati sopra. Fa eccezione solo la terza parte di “Bambino morto di fatica ecc.”, nei cui versi si intrecciano le voci di un medico e della compagna del soggetto, il quale viene relegato in una parentesi, mentre sono gli altri a dominare lo spazio del componimento. Si tratta di un caso eccezionale nella raccolta, ma che è importante citare perché costituisce una prefigurazione di quanto accadrà in *Cadenza d'inganno*.

In conclusione, ora che è l'io lirico a parlare, il tu ha una più salda incidenza come interlocutore ed è dotato anche, seppure in pochi casi, di parola autonoma. La sua presenza locutoria, inoltre, è affiancata da quella di diversi personaggi: in questo modo il discorso altrui inizia ad assumere nelle poesie un certo rilievo. Peraltro, i testi della terza sezione e, più in generale, quelli attribuibili all'io lirico mostrano una maggiore propensione della voce ad adottare il punto di vista dei personaggi,²⁴ ciò che sembra confermare la nuova, ma ancora parca, apertura all'alterità. Raboni, dunque, una volta conquistata la propria voce lirica, compie i primi tentativi di mettere in scena la parola degli altri,²⁵ come se ci fosse un legame strettissimo fra io e altro, per cui una maggiore esposizione del primo comporta, di conseguenza, l'ingresso in scena del secondo. L'io, *questo* io indebolito e incerto di cui si è detto, presuppone l'altro, ha bisogno dell'altro per consistere. Ma l'interpretazione dei rilievi che si sono eseguiti può essere anche, forse più proficuamente, incentrata sul *côté* del genere. Si è osservato, soffermandosi sulle prime due sezioni della raccolta, che Raboni sembrava aver fatto inizialmente un tentativo di superare la lirica, ma senza riuscire a emanciparsene completamente. Nella terza sezione, il poeta pare aver rinunciato a questo superamento per accettare le condizioni del genere. Ma, continuando a percepire l'impossibilità per il soggetto di accamparsi sulla pagina con l'antica forza, Raboni ha scelto di modificare la lirica dall'interno, aprendola maggiormente all'alterità, liberando l'io dal suo «narcisismo» (Mazzoni, *Poesia moderna* 191) attraverso gli altri. È un'operazione che in molti, come Luzi e Sereni, tentano negli anni Sessanta e a cui Raboni inizia, con *Le case della Vetra*, a guardare. Ma l'apertura all'altro da sé è ancora parca, quasi soltanto una crepa, e coesiste con poesie in cui perdura il vecchio monologismo.

3. L'avanzata degli altri e la scelta del noi

Le prime tracce di un'apertura all'alterità incontrate nell'ultima sezione delle *Case della Vetra* aumentano in maniera consistente nel secondo libro di Raboni, *Cadenza d'inganno* (1975), i cui testi risalgono, salvo poche eccezioni, agli anni tra il 1965 e il 1974 (cfr. Raboni, *Opera poetica* 1465-517). Sarà interessante allora osservare come, nelle poesie ascrivibili a questo nuovo decennio, si sviluppino i rapporti tra il soggetto poetico di Raboni e gli altri, proseguendo la parabola che il primo libro aveva iniziato a tracciare.

Prima di soffermarsi, appunto, sulla relazione io-altri, è opportuno precisare che, per quanto riguarda il primo dei due termini, Raboni continua sulla strada indicata dalla terza

²⁴ Si veda il caso mirabile della prima parte di “Bambino morto di fatica ecc.”.

²⁵ Anche se alcuni momenti di incertezza rimangono, come in “Commediola” o “Lezioni di economia politica”, che escludono ancora con decisione la parola dell'altro.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

sezione delle *Case della Vetra*. In altre parole, le opzioni del monologo drammatico e del doppio risultano definitivamente abbandonate in favore di un io che non sembra molto distante dall'autore. Questo io, tuttavia, si trova in bilico, perché accanto ad alcune sacche di resistenza si rivela spesso fortemente depotenziato. Da un lato, si incontrano, per esempio, numerosi verbi alla prima persona singolare,²⁶ in posizioni spesso molto rilevate, oppure frequenti anacronie, che suggeriscono la volontà di raccontare una storia plasmandone il materiale.²⁷ Dall'altro lato, tuttavia, se si considera proprio il piano dell'io in quanto voce narrante, ci si rende conto di un cedimento, perché il soggetto rifugge la diegesi per la mimesi, il *telling* per lo *showing*, il racconto per il montaggio cinematografico (cfr. Mazzoni, "Raboni" 275).²⁸ Sembra, in breve, che l'io non sia in grado di enunciare e riportare compiutamente i fatti spiegandoli al lettore. Questa contraddizione di un io sospeso tra esserci e non esserci deriva dal cortocircuito che si verifica tra l'opzione del genere lirico e la percezione della debilitazione del soggetto. Il primo è il regno del dominio totalitario di chi parla, mentre la seconda spinge a servirsi del jamesiano *showing* per mettere in sordina la voce. Non possono che derivarne scintille, contraddizioni.

Tracciato questo quadro generale, si può passare alla questione decisiva del rapporto che l'io intrattiene con gli altri, che si rivela essere all'insegna, questa volta, di una notevole disponibilità. La cospicua tensione verso gli altri ha la sua manifestazione principale nelle battute di discorso diretto. Nelle *Case della Vetra*, soprattutto nella terza sezione, queste battute non erano molte ed erano abbastanza equamente distribuite fra l'io e gli altri personaggi. In *Cadenza d'inganno*, invece, non solo il numero delle battute aumenta consistentemente, ma la loro distribuzione cambia in modo deciso: è, infatti, la parola altrui a essere di gran lunga la più rappresentata. In termini più precisi: le battute di discorso diretto sono 30, contro le 8 di discorso indiretto; tra le battute di discorso diretto, 5 sono pronunciate dall'io, 13 dal tu, 11 da altri personaggi e 1 dal noi.²⁹

A tale proposito, si può osservare innanzitutto che, per Raboni, a questa altezza cronologica, percepire lo stato di compromissione del soggetto poetico significa restituire le storie che compongono *Cadenza d'inganno* servendosi della mimesi o, meglio, di una diegesi carente, riducendo così al minimo il ruolo e il peso narratorio. L'io c'è, in *Cadenza d'inganno*, ma fatica a raccontare e a plasmare in una vicenda compiuta i frammenti della realtà: lascia, quindi, che questi si facciano strada da sé. La nuova opzione raboniana per lo *showing* – che comunque non è totalizzante, ma costellata di incrinature – spiega, dunque, perché la voce si serva della forma meno mediata che ha a disposizione per riferire i discorsi dei personaggi, che è quella diretta, peraltro quasi sempre senza *verba dicendi* che introducano le battute. Si tratta di un vero e proprio terremoto per il monologismo lirico: nel momento in cui si preferisce *mostrare a raccontare* l'antico dominio enunciativo dell'io poetante è compromesso perché questi lascerà spazio alla realtà senza assorbirla nella propria dizione (sarà servita qui la lezione di Pound). D'altro canto, è opportuno richiamare ancora "Il mare dell'oggettività" calviniano, che mette in luce come, nel frangente storico in esame, l'io sia annegato nel «ribollente cratere dell'alterità» (41). Il

²⁶ Se ne contano 79, senza considerare le battute di dialogo e i due testi in prosa.

²⁷ Ciò che sembrerebbe delineare la figura di un io narrante forte e interventista.

²⁸ Questa osservazione potrebbe sembrare in contrasto con quanto detto sopra circa l'impiego diffuso delle anacronie. Si tratta di una contraddizione presente nella raccolta. La voce narrante, infatti, da un lato tende spesso a sottrarsi, ma dall'altro usa procedimenti come le anacronie che rappresentano un forte intervento di chi racconta.

²⁹ Sono esclusi da questo conteggio alcuni casi dubbi: in "Anniversario" parla un «Chi» (*Opera poetica* 96) dietro al quale si può vedere l'io, il cui intento però sembra quello di produrre una certa ambiguità, di non rivelarsi direttamente; in "Cosa" non è chiaro se la risposta dell'io alla donna («il cappellino», 108) debba essere considerato discorso diretto; nella seconda parte di "Inchiesta" non è chiaro se il «ma così!» (144) sia da intendersi come una battuta; in "Una poesia di Natale" non è certo se la battuta sia pronunciata dall'io o dal tu.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

soggetto sembra soverchiato dall'altro da sé e non avere più il potere di controllarlo. Anche nei testi di Raboni, in modo del tutto simile, l'altro si fa largo in modo dirompente, e senza sottomettersi all'enunciazione lirica. L'alterità incalza con le sue parole e i personaggi non possono più essere ricacciati indietro come avveniva nelle *Case della Vetra*, che erano ancora legate ai modi di una tradizione in cui l'io aveva un pieno controllo della sua materia. Precisa Siti che «il discorso diretto manda messaggi di un 'altro' che non è quello dell'inconscio, ma più semplicemente e più radicalmente quello della società. Nel diluvio linguistico in cui il testo è costretto a muoversi c'è come la presenza inafferrabile di una radicale diversità [...]» (289).

Sul piano della rappresentazione, questo stato di cose si traduce nell'immagine di un io personaggio che viene sommerso dai discorsi altrui. Gli altri investono con le loro parole un io che non ha, però, la forza o la capacità di rispondere. Come gli oggetti, anche gli altri stanno lì «nel loro enigma, nel loro indecifrato senso incombente» (Raboni, *Tutte le poesie* 330). In diverse occasioni, in particolare, la risposta dell'io alle battute dei personaggi non viene verbalizzata, ma rimane chiusa nel pensiero. Si veda il movimento dell'"Intoppo" intitolato "Cosa":

Mi chiedi «cosa ti piace di me, cosa
più del resto». Una volta per ridere
ho detto il cappellino. Però pensando
la schiena, le ginocchia: e al labbro di sopra che quasi
non tocca quello di sotto: e come
s'impenna liquido, scatta il tuo profilo.
Ma ancora di più la faccia che non sai d'avere
dopo aver fatto l'amore, netta per saliva e sudore,
a una calma che c'era rificiorita. (*Opera poetica* 108)

Nonostante una risposta dell'io sia in realtà evocata, colpisce la sproporzione dello spazio riservato ai suoi pensieri. L'unica risposta che l'io può dare è schermata dall'ironia, quella vera, quella profonda, rimane inespressa e si arrovela nel chiuso dell'interiorità. Qualcosa di simile accade anche in "Soppressione":

[...] «In coscienza
li consiglio – 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 oppure chi
sarà stato a guardarla? Si peccato volevo
dirgli, peccato, non ci pensi, si faccia coraggio. (*Opera poetica* 139)

Anche qui, l'io vuole dire ma non dice, pensa la risposta ma questa non giunge alle sue labbra. È sempre l'altro che si accampa sulla pagina come personaggio dotato di parola, mentre l'io sembra ripiegato su se stesso, nel pensiero. E, in effetti, la poesia in cui si trovano tre delle cinque battute dirette dell'io, "Racconto d'inverno", è in realtà un ricordo di quelle battute, che si svolgono invero nel teatro interiore del soggetto, che ripensa agli eventi immediatamente precedenti per esorcizzare l'attesa dell'amata. Si precisi che, oltre al pensiero, grande spazio ha nella raccolta il sogno, che si incontra in "Trasloco", "La bara", "Un sogno", "Sonno", "Soppressione" e "Notizie false e tendenziose". Più la realtà incalza, più l'io si rifugia in ciò che non ha consistenza. E se sono il pensare e il sognare a prevalere, la strada sembra inevitabilmente quella dell'afasia.

Il rapporto locutorio tra io e altri è, quindi, inceppato, perché alla parola altrui non corrisponde quasi mai la risposta dell'io. Raramente le battute di discorso diretto sembrano comporsi in un vero e proprio dialogo. I personaggi parlano, ma difficilmente lo fanno tra di loro.

Io e altri nella poesia di Raboni
Andrea Maletto

La comunicazione è interrotta, ostacolata. Se sembra esserci uno sforzo di parlarsi, questo sforzo fallisce. Si prenda, per esempio, il secondo movimento della “Morìa”:

*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. (Opera poetica 134)*

Anche il finale della stessa poesia è estremamente significativo:

[...] 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. (136)

L’io è sommerso dai discorsi dell’amata, ma non risponde. E la conclusione mostra come sia difficile trovarsi: se una persona dice di essersi rivelata per ciò che è, ecco che l’altra non la riconosce. Siti parla, citando proprio questi versi, di una diffidenza del letterato nei confronti della «Parola» (288). È un punto, questo, di sconvolgente angoscia: i discorsi pronunciati dagli altri sono ovunque in *Cadenza d’inganno* e, però, forse sono falsi, sono mistificanti.

Il fatto che l’io personaggio non prenda quasi mai parola suggerisce che, forse, l’unica comunicazione possibile sia quella della poesia, che è lacerata e diversa da prima ma comunque resiste. Si legga la parte dell’“Inchiesta” sottotitolata «ore 14.30»: ³⁰

«Tutto quello che so? Non ero
ancora nata allora.» Ma da quando – il marito
morto nel ’37, i figli vivi
a Aquisgrana, a Zurigo – da quanto tempo a sciogliere e legare
nastri e spaghi, a accarezzare sigilli?
«Sì, figurati, rogiti di case
disfatte da cent’anni, odi per nozze
di cantanti o granduchi, pergamene
con nomi da pastore;
e di dopo, anche meno, qualche foto,
qualche lettera insulsa.» Ma in mezzo, dentro, come
la puntura dell’insetto invischiato, l’amo nel semolino
come... «Lo sai che non si scrivono
queste cose: non certo fra parenti.» (Opera poetica 143)

³⁰ L’indicazione oraria è in corsivo nel testo originale.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

In questi versi, Raboni riporta solo le battute della propria interlocutrice, abolendo quelle del sé personaggio. A parlare, al suo posto, è la voce del poeta, che cerca di raccontare e spiegare quanto sta accadendo, mentre una sorta di pudore lo spinge a elidere le frasi effettivamente pronunciate. Il monologo lirico, così, resiste, rappresenta lo spazio ospitale in cui esprimersi quando le parole che si pronunciano con gli altri sono difficili da dire e forse false. L'io parla non *nei* versi come personaggio, ma *coi* versi come poeta e, tramite questi, paradossalmente comunica con la sua interlocutrice:

Già fra cugini, e con dispensa, il sangue
s'assottiglia, rischia d'andare in acqua; ma così!
«Così come?» (*Opera poetica* 144)

Ecco, dunque, forse spiegata la strana interferenza, lo splendido cortocircuito della seconda parte dell'«Inchiesta» (*ore 19*), in cui entrano in contatto il monologo lirico del poeta e le parole del personaggio. Il discorso dell'io non sembra di tipo diretto eppure è in grado di giungere, contro ogni ragionevolezza, all'interlocutrice. È, questa, la forza comunicativa della poesia.

Raboni arriva così, attraverso un lento percorso ed estremizzando alcuni procedimenti cominciati all'altezza della terza sezione delle *Case della Vetra*, a una nuova forma di lirica, che dà largo spazio agli altri. Una lirica degli altri, si potrebbe dire, una lirica che cerca un punto di accordo tra io e alterità. Gli altri guadagnano terreno dal punto di vista locutorio, ma l'io poetico resiste, seppure senza l'antica centralità. Sembrerebbe questa la risposta di Raboni alla crisi del genere lirico e all'indebolimento del soggetto. Una lirica che si serve della parola altrui per continuare a essere. Un cortocircuito tra genere lirico e coscienza della sua marginalità. Far prevalere il discorso diretto su quello indiretto e lasciare tanto spazio alla parola altrui conducono, dunque, a un modo ben inconsueto di fare poesia lirica, che fa perdere egemonia all'io, al quale però è concesso uno spazio di sopravvivenza. Il diluvio delle parole altrui e il monologo lirico convivono. Si aggiunga che disponibilità agli altri significa anche inclusione di materiali quali lacerti di giornale *et similia*: la scrittura di una pseudo-lettera in «Anima» (««Povera anima» ti scrivo», *Opera poetica* 91); due estratti da un quotidiano in lingua francese in «Racconto d'inverno» («Il y a en Chine deux très sales types» e «Qu'il se mêle à la tragi-comédie / qui oppose sa belle-soeur à M. William Manchester est / concevable», 125); la descrizione di una fotografia in «Inchiesta» (la quarta parte); un telegramma nelle «Storie» («Intervistato dal Benzio vide / Luigi ore 2 disteso come morto / monte Samojata. Impossibilitato / avvicinarlo osservatogli averlo Menarini / visto combattere 4.30 ammise / possibilità svenimento. Scrivo. Indicazioni / eventuali d'ufizio», 154). È un fatto che va fortemente in direzione di una sorta di plurivocità, di una poesia come intarsio di voci.

E tuttavia, nemmeno questa nuova impostazione sembra soddisfare Raboni, forse perché io e altri risultano collocati su due piani troppo distanti, chiusi nelle loro individualità. La comunicazione non avviene o, se avviene, è quasi un incidente. Il finale della raccolta offre, però, a questo proposito, un nuovo scatto, che consiste nell'affidare l'enunciazione della poesia al noi. Su questo aspetto è intervenuto lo stesso Raboni:

Io credo – e in una certa misura anche spero – che quando si parla [...] di me come di un poeta civile ci si riferisca a *questo* tentativo, [di salvare il senso del passato e del presente – comunque della storia degli uomini – dentro l'immagine di una città, e dentro anche la propria stessa immagine, l'immagine della propria storia personale] che per me è sempre molto importante: che in fondo è, se si vuole, il tentativo di evadere da una dimensione puramente lirica, cioè da quella dimensione in cui si dice [...] soltanto *io* o al massimo si dice *tu* perché ci si rivolge a un *tu*, [...] per costruire in qualche modo, o accennare per lo meno, a una dimensione che implichi un *noi*. (Cit. in Zucco 22-23)

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

L'uso del noi in luogo dell'io rappresenterebbe, dunque, il tentativo di «evadere» dalla «dimensione puramente lirica» e di dare vita a una dimensione diversa e comunitaria, in cui sia possibile «salvare il senso del passato e del presente – comunque della storia degli uomini». Raboni, esplicitando questa intenzione, si riferisce al piano civile, ma non soltanto a esso. Come nota Zucco, infatti, «il discorso immediatamente si apre, impernandosi su questo *noi*, a includere i temi “della *sua* fedeltà a certi valori, della *sua* fedeltà al passato, ai morti”» (23). Questi temi più privati, pertanto, non appaiono, nell'ottica del poeta, distinti da quelli civili. L'importante è, per Raboni, creare «Un *noi* come collettività di vivi e anche di morti» (cit. in Zucco 23). La prima persona plurale che diventa soggetto dell'enunciazione è il simbolo del superamento dei ristretti confini dell'io in virtù di una comunione di intenti, di valori, di affetti, di ricordi. Se è già “Parti di requiem” a suggerire questa possibilità, solo negli ultimi testi della raccolta la scelta si impone con decisione. Si vedano, per fare un esempio, alcuni versi di “Notizie false e tendenziose”, poesia dedicata alla morte di Giangiacomo Feltrinelli:

Una cosa, questa: la lezione è servita.
Se la nostra leggerezza è scritta sugli alberi
la cancelleremo coi denti,
trangugeremo insieme nomi e scorza.
A nessuno, a nessuno venga più in mente di mettersi a strillare
che a bruciare il Reichstag non sono stati i comunisti. (*Opera poetica*, 190)

Dopo aver alluso, nelle parti precedenti, al «comunicato, giunto ai giornali nella serata del 16 marzo 1972, in cui un gruppo di intellettuali sosteneva la tesi dell'assassinio di Feltrinelli» (Raboni, *Opera poetica* 1511) e alla reazione dell'io e dei suoi compagni quando apprendono la notizia della morte dell'editore, in questi versi si mostra la cessazione del vittimismo che fino a quel punto aveva caratterizzato, secondo Raboni, gli intellettuali.³¹ Questa cessazione avviene tramite l'unione delle separate individualità in un solo noi, che è in grado di reagire alla violenza perpetrata dal Potere. Il tragico evento permette ad alcune persone di stringersi in nome della condivisione di valori e intenti, che coincideranno qui con la lotta per la democrazia e l'avversione a una classe dominante che ha rivelato il suo lato più sanguinoso.

Ma il noi è, proprio in chiusura della raccolta, anche il modo in cui si possono cantare un dolore comune e un affetto perduto, il modo in cui si può trovare conforto per una morte, quella di una gatta, forse non tragica ma comunque penosa:

Adesso, corpicino stremato, ti riposi
in nessun posto. E noi se ci pensiamo
non sentiamo amarezza
ma la svenante, tiepida cacciata
dal paradiso. (*Opera poetica* 203)

Così, dunque, si conclude la vicenda del rapporto tra il soggetto poetico di Raboni e gli altri. Da un'iniziale esclusione e abolizione, Raboni giunge ad assorbire gli altri nell'enunciazione poetica e, affidando la poesia a un noi, forse anche l'io ritrova uno scampolo della sua antica forza.

³¹ Si veda l'ultima quartina dell'*Alibi del morto*.

Io e altri nella poesia di Raboni

Andrea Maletto

4. Bibliografia

- Adorno, Theodor W. "Discorso su lirica e società". *Note per la letteratura*, Einaudi, 1979, pp. 46-64.
- Calvino, Italo. "Il mare dell'oggettività". *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, 1980, pp. 39-45.
- Caproni, Giorgio. "Il lamento del gabelliere". *La Fiera Letteraria*, n. 17, 24 aprile 1947.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- Daino, Luca. "«A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...»: *Gesta Romanorum*, la preistoria di Raboni". *Istmi*, n. 25-26, 2010, pp. 205-220.
- . "«Passione secondo San Luca»: una *plaque* inedita di Giovanni Raboni". *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali. Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD. 7-10 giugno 2011*, a cura di Clara Borelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-328.
- De Rooy, Ronald. *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*. Franco Cesati, 1997.
- Esposito, Edoardo. *Metrica e poesia del Novecento*. FrancoAngeli, 1995.
- Giovannetti, Paolo. *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*. Carocci, 2005.
- Lenzini, Luca. *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*. Cadmo, 2012.
- Lorenzini, Niva. *La poesia italiana del Novecento*. Il Mulino, 1999.
- Mazzoni, Guido. "La poesia di Raboni". *Studi Novecenteschi*, vol. 19, n. 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 257-299.
- . *Sulla poesia moderna*. Il Mulino, 2005.
- Raboni, Giovanni. "La forza del ricordo. Testo e poesie di Giovanni Raboni". *La Fiera Letteraria*, n. 7, 15 febbraio 1968, pp. 12-13.
- . Intervista con Daniele Piccini. "«Vivere almeno al 50 per cento»". *Poesia*, n. 168, gennaio 2003, pp. 2-14.
- . Intervista con Luigi Cannillo e Gabriele Fantato. "Il respiro dell'impoetico". *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di Luigi Cannillo e Gabriela Fantato, Joker, 2006, pp. 169-179.
- . Intervista con Massimo Gezzi. "Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni". *Atelier*, n. 29, marzo 2003, pp. 20-40.
- . *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, 2006.
- . *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, 2005.
- . "La Terra desolata ha dato frutti". *L'Europeo*, n. 6, 7 febbraio 1987, pp. 102-105.
- . *Tutte le poesie (1951-1993)*. Garzanti, 1997.

Io e altri nella poesia di Raboni
Andrea Maletto

- Siti, Walter. "Cadenza d'inganno". *Nuovi Argomenti*, n. 47-48, settembre-dicembre 1975, pp. 288-291.
- Spinazzola, Vittorio. *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*. Il Saggiatore, 2007.
- Testa, Enrico. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Bulzoni, 1999.
- . *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi, 2005.
- Zucco, Rodolfo. "Raboni poeta civile?". *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di Antonio Girardi, Arnaldo Soldani e Alessandra Zangrandi, Quodlibet, 2016, pp. 15-32.