

METALETTERATURA COME GRIMALDELLO DEL CANONE.
IL POSTO DI RABONI NEL NOVECENTO ITALIANO

Il nome di poeta appare sempre più una qualifica socialmente difficile da portare e da sostenere persino nel suo normale ambito letterario. Questo dimostrano di sentire alcuni dei più avveduti, forse anche dei più vivi, tra quelli che sono giovani ora o che appena si affacciano alla maturità. [...] I giovani di cui si è detto credono sempre meno all'eccezionalità, al primato dell'atto poetico come intervento risolutore o come unica promessa di mobilità e d'avventura. Qualche altro, meno giovane, lo ha imparato a sue spese.

Vittorio Sereni¹

1. Potrebbe suonare provocatorio, ma non sarebbe sbagliato osservare che la critica letteraria italiana non è ancora riuscita a produrre una mappa esaustiva e condivisa del paesaggio poetico secondonovecentesco: una mappa dei valori e delle funzioni attribuibili a ciascun poeta. Si è soliti rilevare, anzi, che il panorama, così ricco di personaggi di buona statura, è carente di protagonisti in grado di fungere da veri e propri punti di riferimento. E ovviamente quanto più si avanza nel Novecento, fino a oggi, tanto più la mappa si popola e tanto meno risulta intellegibile. Su una questione però la critica ha saputo prendere posizione: sulla presenza di quattro figure che avrebbero svolto il ruolo di guida per molti poeti italiani sulla soglia di ingresso alla seconda metà del XX secolo. Si tratta di Vittorio Sereni, Mario Luzi, Attilio Bertolucci e Giorgio Caproni, tutti nati negli anni Dieci e considerati eredi in quanto a funzione e autorevolezza della triade, maggiore all'anagrafe di venti-trent'anni, costituita da Montale, Ungaretti e Saba.

Che cosa hanno fatto di importante Bertolucci, Caproni e, forse ancor più, Luzi e Sereni? Sono coloro che nei primi anni Sessanta, di fronte alla crisi della poesia italiana – crisi strutturale, di linguaggio, del suo valore e del suo ruolo nel mondo –, avrebbero offerto la soluzione più proficua e in grado di aprire la via più ricca e meglio percorribile, in alternativa ai cammini intrapresi da alcuni dei loro più accreditati colleghi: dalla messa all'incanto di sé da parte di Montale alla denuncia apocalittica del non senso della poesia da parte di Pasolini, fino alla dissoluzione dell'espressione letteraria da parte della neoavanguardia². Tutte soluzioni che tendevano a esaurirsi in se stesse, correndo il rischio di spingere il discorso lirico in un vicolo cieco. In rapporto a Sereni e Luzi, la posizione di Raboni, più giovane di una ventina d'anni, sarebbe quella dell'allievo che ha avuto la lungimirante intuizione di mettersi sulle loro tracce, profittando in particolare della scia di quello che Raboni medesimo considerava il suo principale maestro, vale a dire Sereni³.

¹ Vittorio Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in Id., *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962, poi in Id., *La tentazione della prosa*, a c. di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 52.

² Si veda Enrico Testa (a c. di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. VIII-IX.

³ Secondo un'indicazione di Raboni, sin dai «primi anni Cinquanta» Sereni ha rappresentato per lui «una presenza assolutamente capitale e insostituibile» (Giovanni Raboni, *Sereni a Milano*, in AA.VV., *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti* [Luino, 25-26 maggio 1991], Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, p. 41]. Il primo incontro risale alla fine

Tuttavia, anche contro l'opinione di Raboni, gli equilibri e i contrappesi tra lui e questi poeti non sono forse da leggere a senso unico, nei termini univoci in cui di solito vengono proposti. Ciò non significa che il bilancio del dare e dell'avere tra loro vada ribaltato, ma che possono venire meglio precisate l'autonomia, l'originalità, la precocità del percorso poetico raboniano.

2. Torniamo alla crisi della poesia e alla nuova realtà di fine anni Cinquanta. È noto che col boom economico tante prospettive si sono trasformate: l'italiano si accingeva finalmente a diventare la lingua di tutti⁴ e almeno nei maggiori centri urbani si iniziava a impiegare quel codice in ogni situazione. Dunque, per la prima volta i parlanti comuni sottraevano agli scrittori la priorità nell'uso dell'italiano⁵. Di fronte a tale stato di cose i quattro maestri della poesia seconducentesca avrebbero tempestivamente accolto la sfida di iniettare nei propri versi qualcosa (o meglio, l'essenza stessa) della nuova condizione industriale e metropolitana, dell'affabilità colloquiale dell'italiano vivo, non con intenti semplicemente mimetici, ma allo scopo di ricavarvi una tensione stilistica riconoscibile come poetica: «In quello spazio Sereni e i migliori poeti della sua generazione (Bertolucci, Luzi, Caproni), si sono spinti innanzi, senza abiure, senza timidezze, correndo tutti i propri rischi. Sereni forse più di altri, per una lombarda positiva fiducia o critica speranza nella società degli uomini»⁶. Il problema capitale era dar vita a un linguaggio che fosse distante dal codice lirico tradizionale e prossimo alla lingua di comunicazione, e tuttavia dotato di un *quid* formale che lo distinguesse dal linguaggio quotidiano⁷: si cercava insomma di fondare quel che potremmo definire una “stilistica dell'usuale”⁸.

Luzi e Sereni hanno dato alle stampe i libri della maturità pochi anni dopo i rivolgimenti del boom: *Gli strumenti umani* di Sereni è del 1965⁹, *Nel magma* di Luzi è del 1963 (ma la versione definitiva è del 1966)¹⁰, e le poesie più innovative comprese in questi volumi sono state scritte a ri-

degli anni Quaranta: «Con Vittorio Sereni ho veramente avuto un'amicizia molto forte, grazie alla sua capacità di essermi amico da subito. Ci siamo conosciuti quando ero ancora molto giovane: dovevo ancora fare la maturità liceale. L'ho conosciuto come insegnante privato di un mio amico [Arrigo Lampugnani Nigri], con cui ho frequentato per qualche anno il liceo Parini e con il quale ho poi preparato l'esame di maturità. [...] siccome lui prendeva lezioni private da Sereni ho avuto modo anch'io di conoscere Vittorio, che ha subito dimostrato la straordinaria capacità di porsi come amico» (dichiarazione di G. Raboni, in Daniele Piccini [a. c. di], *Giovanni Raboni. «Vivere almeno al cinquanta per cento»*, in «Poesia», XVI, 168, gennaio, 2003, pp. 3-4).

⁴ Va comunque registrato che Enrico Testa, in contrasto con la convinzione più diffusa, nel recente *L'italiano nascosto* (Torino, Einaudi, 2014) ha sostenuto che un italiano comune era già attestato a partire dal XVI secolo.

⁵ Questa la sensazione espressa da Maria Corti in quegli anni: «la lingua letteraria italiana, oggi, è irrequieta: in essa succede qualcosa. Il contraccolpo del progressivo mutarsi di situazione nel settore della lingua parlata non può non agire sul sistema nervoso letterario» (Maria Corti, *La nuova lingua e gli scrittori oggi*, in «Paragone», 182, 1965, poi in Ead., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, ora in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, ivi, 2001, p. 93). Per un bilancio a quarant'anni di distanza si veda Giuseppe Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, pp. 40-45.

⁶ Dante Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, poi in V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XXVII. La medesima posizione è espressa da Gian Luigi Beccaria, *La letteratura in versi dal Settecento al Novecento*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a. c. di), *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, I, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, p. 745.

⁷ Alla questione fa riferimento, tra gli altri, Pier Vincenzo Mengaldo in Andrea Afrifo (a. c. di), *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, «Nuova corrente», 51, 2004, p. 116.

⁸ Così Nelo Risi: «Quanti artifici / quanti rischi infiniti ad opera di pochi / per questo ritmo di vita parlata / che sulla pagina ci incanta! // Se occorre arte perché siano vere / le parole rare / forse più ne occorre / per essere stilisti dell'usuale» (Nelo Risi, *Premessa*, in *Di certe cose*, Milano, Mondadori, 1970, poi in Id., *Di certe cose [poesie 1935-2005]*, ivi, 2006, p. 151). In termini storico-linguistici: uno standard ottenuto escludendo le punte più rilevate in senso diafasico, diastratico e diatopico.

⁹ V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁰ Mario Luzi, *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, nuova edizione accresciuta, Milano, Garzanti, 1966.

dosso delle rispettive date di pubblicazione in volume. Per Raboni il boom non ha significato il trampolino obbligato verso la maggiore età poetica, ma il primo gradino del suo percorso di scrittore e di intellettuale: è precisamente all'inizio degli anni Sessanta, infatti, che sono uscite le sue prime raccolte¹¹. Nel modo in cui oggi si parla dei più giovani come di “nativi digitali”, potremmo dire che Raboni è stato un “nativo dell’antisublime”. Per i poeti esordienti a fine anni Cinquanta, non educati nel contesto della *koinè* ermetica, e dunque senza un passato diverso e ingombrante con cui dover fare i conti, la scommessa di introdurre nei propri testi energiche innovazioni de-sublimanti parrebbe essere risultata meno ardua. Per chi insomma – ed è il caso appunto di Raboni o del meno giovane Giudici – «nasce completamente e quasi spontaneamente postermetico»¹² il rapporto con le profonde trasformazioni che stavano avvenendo nella società e in poesia è stato più libero e piano, meno laborioso, che per poeti delle generazioni precedenti. Non deve allora stupire che alcuni giovani autori abbiano saputo spingersi più avanti e in alcuni casi muoversi con maggiore sollecitudine dei loro stessi maestri sulla strada del perfezionamento degli strumenti linguistico-letterari in relazione alla «partitura “orale” del discorso»¹³. Non è certo una questione di valori assoluti: non si tratta di stabilire chi abbia ottenuto esiti esteticamente più felici, ma di comprendere quando, in che tempi e modi, e per opera di chi, ha preso una forma concreta quella tensione condivisa a rinnovare la poesia considerandola in controluce rispetto alla realtà che si andava imponendo.

3. A questo scopo sarebbe istruttivo accostare alcune poesie di Raboni e alcune di Sereni: si registrerebbe una buona comunanza di intenti, ma anche una non trascurabile difformità di realizzazioni. Si può tentare questo esperimento concentrandosi su un precoce episodio di tale rapporto: su due testi coevi ugualmente contraddistinti da uno spiccata natura metaletteraria. La prima è *Notizia*, la cui collocazione incipitaria in *Case della Vetra* (come già nella *plaque* precedente, *Il catalogo è questo*) ne amplifica il carattere programmatico:

Solo qualche parola solo una notizia sul rovescio del conto sbagliato dal padrone. Forse è tardi, può darsi che la ruota giri troppo in fretta perché resti qualcosa:	5
occhi squartati, teste di cavallo, bei tempi di Guernica. Qui i frantumi diventano poltiglia. E anch'io che ti scrivo da questo luogo non trasfigurato	10
non ho frasi da dirti, non ho voce per questa fede che mi resta,	

¹¹ G. Raboni, *Il catalogo è questo. Quindici poesie*, Milano, Lampugnani Nigri, 1961; Id., *L'insalubrità dell'aria*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963. Entrambe confluite in G. Raboni, *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966. Va però osservato che sin dai primi anni Cinquanta Raboni stava mettendo a punto, pur pubblicandone molto parzialmente e con grande ritardo gli esiti, quello che rimane il suo primo libro poetico: *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954*, Milano, Lampugnani Nigri, 1967 (già parzialmente in Ugo Fasolo [a c. di], *Nuovi poeti*, II, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 539-562, e in appendice a G. Raboni, *Le case della Vetra* cit., pp. 95-108). Sulla complessa vicenda editoria e compositiva di *Gesta Romanorum* si veda Luca Daino, «A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...». *Gesta Romanorum: la preistoria di Raboni*, in «Istmi», 25-26, 2010, pp. 205-220.

¹² P.V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in «Hortus», 18, 1995, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 354.

¹³ E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 130.

per i fiaschi simmetrici, le sedie
 di paglia ortogonali,
 non ho più vista o certezza, è come 15
 se di colpo mi fosse scivolata
 la penna dalla mano
 e scrivessi col gomito o col naso¹⁴.

L'altra poesia in questione è la sereniana *I versi* (dagli *Strumenti umani*), il cui titolo lascia pochi dubbi circa i propositi che ne hanno guidato la stesura:

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa a essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo 5
 dentro un nero d'anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. 10
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti 15
 se domani tu stesso te ne scordi¹⁵.

Le due poesie si assomigliano sotto diversi aspetti. Entrambe vanno collocate nella seconda metà del decennio dei Cinquanta: *Notizia* è databile tra il 1955 (termine *ab quo* dei testi inseriti nella prima sezione di *Case delle Vetra*) e l'agosto del 1958, quando è apparsa in rivista¹⁶; il testo di Sereni è uscito a stampa nel giugno del 1960¹⁷, e Raboni – come ha scritto in una lettera inedita del 5 luglio di quell'anno – lo aveva letto in una versione dattiloscritta proprio in quei giorni¹⁸. Cronologicamente ci troviamo nel bel mezzo della crisi di direzione della poesia italiana, nel preciso momento in cui ciascuno scrittore iniziava a elaborare la propria risposta. Sovrapponibili per estensione, *Notizia* e *I versi* alternano, secondo proporzioni assai simili, quasi esclusivamente endecasillabi e settenari¹⁹. Assenti le rime vere e proprie, vengono surrogate da varie forme di ripetizione che forniscono compattezza strutturale e semantica ai testi²⁰, i quali sono accomunati anche

¹⁴ In G. Raboni, *Le case della Vetra* cit., ora in Id., *L'opera poetica*, a c. di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 29.

¹⁵ In V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., ora in Id., *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 149.

¹⁶ «Letteratura», V, 33-34, maggio-agosto 1958, p. 53.

¹⁷ «Paragone», XI, 126, pp. 51-52. Sereni aveva letto la poesia (in una versione leggermente diversa) presso l'Università degli Studi di Milano il 12 aprile dello stesso anno (cfr. V. Sereni, *Poesie* cit., pp. 583-585).

¹⁸ Vi troviamo anche un riferimento a *I versi*: «Soprattutto le ultime (penso da *I versi* in avanti: ma anche indietro, ora che ci ripenso; molte cose anche indietro...) mi sembrano straordinariamente importanti, e non solo per la storia della sua poesia, ma anche per la nostra storia comune» (il documento, inedito, è conservato presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino).

¹⁹ I 18 versi di *Notizia* si compongono di 6 settenari, 10 endecasillabi e 2 tredecasillabi; analogamente, *I versi* è costituita, per un totale di 16 versi, da 5 settenari, 7 endecasillabi, un verso di quindici sillabe, e da un ottonario e un dodecasillabo riconducibili rispettivamente alla misura del settenario e dell'endecasillabo avendo una sdrucciola sotto accento di prima. Anche gli incipit – su settenari con accenti di terza e di sesta – sono prosodicamente gemelli.

²⁰ Solo pochi esempi: nel testo di Sereni la parola-chiave «anni», anche declinata al singolare, ricorre tre volte, a suggello di altrettanti settenari posti a distanza regolare (vv. 4, 6, 8); e l'attacco della poesia («Se ne scrivono») trova

dal fatto di veicolare una dichiarazione di poetica “in minore” che assume le forme della negazione reiterata. Sono perciò riconoscibili anche a un primo sguardo le affinità tra i due componimenti per quant’è dell’involucro metrico, dell’impianto strutturale e, almeno a un primo livello, dell’idea di poesia che difendono e di cui sono il frutto.

Non mancano però le differenze, anche di non poco rilievo. *Notizia* allinea termini e sintagmi come «conto / sbagliato del padrone» (vv. 2-3), «ruota (v. 4), «occhi squartati» (v. 6), «teste di cavallo» (v. 6), «poltiglia» (v. 8), «fiaschi» (v. 13), «sedie / di paglia» (vv. 13-14), «gomito» (v. 18), «naso» (v. 18): un vocabolario concretissimo e consapevolmente sgraziato, il cui uso risponde all’esigenza di condurre la lirica verso regioni linguistiche tradizionalmente non sue e – secondo quanto diceva Raboni riferendosi con pieno consenso a Ezra Pound – di declinare questo genere poetico in una sorta di «trascrizione integrale della realtà», attuata per mezzo «di un linguaggio capace di aderire (senza distruggerla nella pronuncia) a una tematica particolarmente fitta e irriducibile, di coinvolgere nella rappresentazione una serie di dati culturali, economici ecc. a quali non ci si accontenta di alludere».²¹ Tanto è vero che l’io lirico dichiara di scrivere da un «luogo non trasfigurato» (v. 10).

Sereni ha sì tentato un’operazione affine, ma è come se avesse invertito le priorità dei fattori in gioco: nel suo caso non è la realtà che viene chiamata a invadere lo spazio della lirica, ma è questa che ingloba quella, finendo, se così si può dire, per disincarnarla, per renderla quasi impalpabile. Ricorrendo ai termini usati da Raboni nella citata lettera del luglio del 1960, potremmo dire che Sereni ha inteso «includere in uno spazio completamente lirico certe linee di tensione» di origine extraletteraria, collocando perciò la lingua della sua poesia a un livello più alto di sublimazione rispetto alle coeve prove raboniane, che invece subiscono una più schietta messa a terra, una torsione che le rende più pastose e materiche. In *I versi* sono presenze non marginali le anticipazioni dell’aggettivo («trepidi occhi», v. 3: sintagma sinestetico) e le metafore scorciate con il “di” preposizionale («un nero di anni», v. 6): e se pure domina una sorta di neutralità e tenuità linguistica, frutto dell’alta concentrazione di termini non connotati in direzione né alta né bassa, l’effetto d’insieme è quello di una specialissima eleganza raggiunta per via di levare²². Si osservi, per esempio, come il raboniano «rovescio del conto / sbagliato dal padrone» (vv. 2-3) trovi una specie di equivalente – ma appunto dematerializzato e concettualizzato – nel sereniano «fastidioso debito» (v. 7). In questo senso, anche i titoli delle due poesie sono sintomatici. Sereni ha intitolato *I versi* uno delle sue liriche dal carattere più marcatamente metaletterario, riconoscendosi in grado di affrontare senza alcun filtro attenuante e con assoluta serietà il nodo concernente il senso della scrittura e ostentando con fiducia la collocazione della propria poesia all’interno dei confini canonici della lirica. Raboni, fedele alla sua tipica indole antienfatica, si è invece limitato a scrivere una *Notizia*, in cui la dichiarazione di poetica assume forme contratte e autoironiche, e i cui protagonisti – da intendere appunto come correlativi – sono i «fiaschi» di vino e le «sedie / di paglia» (vv. 13-14) di una qualsiasi osteria lombarda del dopoguerra, sia pure straniati in una visione geome-

eco quattro versi dopo. Il v. 11, il più lungo, visivamente ben rilevato e semanticamente centrale, si fonda, oltre che su un anacoluto, su una ripetizione: «Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro» (si noti che alla replicazione di «volevo» al centro dei due emistichi risponde, in chiusa, la ripetizione-opposizione, sereniana e raboniana, «questo»-«altro»). In *Notizia* basti registrare l’incipit scandito da un’anafora («solo») e i vv. 9-14 interamente retti dall’iterazione della particella «non».

²¹ G. Raboni, *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra*, «aut aut», 55, gennaio 1960, p. 40 (l’articolo è stato poi ripreso, con e ampi tagli e il titolo *Frammenti sulla poesia italiana nel dopoguerra*, in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 18-21 e in Id., *L’opera poetica* cit., pp. 216-220).

²² Si vedano a questo proposito D. Isella, *La lingua poetica di Sereni* cit. e Guido Mazzoni *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 1992, p. 290.

trizzante da aggettivi come «simmetrici» e «ortogonali». Da parte sua, Sereni ha alluso al momento assai speciale che chiude l'anno, allontanando il testo dalla banalità della vita di tutti i giorni, per preferirle una singolarissima circostanza ricca di presagi e auspici.

Nella poesia sereniana la rastremazione del tessuto linguistico corre parallela all'alto coefficiente lirico-concettuale: *I versi* dà voce a un io che ragiona in solitudine all'interno del proprio orizzonte esistenziale, non senza ambire ad assegnare a tale riflessione una qualche legittimità ultraindividuale: «L'io lirico di Sereni resta un soggetto poetico forte, che conserva molte tracce di una lingua lirica perduta e che continua a considerare come potenzialmente universale la propria biografia»²³. Basta osservare l'alta concentrazione di verbi impersonali e generalizzanti («se ne scrivono», vv. 1 e 5; «si pensa», v. 2; «ridono alcuni», v. 10; «si fanno», v. 12) o il cui soggetto è costituito da esseri inanimati o concetti astratti («non è più felice l'esercizio», v. 9; «c'è sempre / qualche peso», vv. 13-14; «non c'è mai / alcun verso», vv. 14-15). Nel componimento raboniano le cose vanno in maniera diversa: la concezione della poesia che li sostanzia non emerge da esplicite formulazioni della voce lirica, ma da un accumulo di immagini. *Notizia* infatti è debitrice della tecnica eliotiana del correlativo oggettivo, per mezzo del quale Raboni ha potuto attenuare nel suo testo l'ingombro esteriore del pensiero in atto, accrescendo come per compensazione la consistenza rappresentativa²⁴: vi risulta assente – come suggerito da Sereni nel brano qui posto in epigrafe – qualsivoglia carica universalizzante, così come la volontà o la possibilità di abbracciare orizzonti intellettuali che superano quelli ristretti e periferici di diretto accesso per l'io lirico. Raboni ha dato quindi prova di aver introiettato a fondo e con sollecitudine l'apriori novecentesco per il quale al poeta non è dato di ergersi esplicitamente a portatore di verità. E sempre a proposito di poesia modernista inglese, si noti che in un passo di *I versi*, poi tagliato, Sereni prendeva energicamente le distanze dai «Poundiani»:

Populisti e Poundiani
hanno guastato l'arte,
i parolieri hanno fatto il resto,
i superanapestici i primi
della classe i vitalisti, tu
stesso che volta a volta non sai farti
paroliere poundiano populista,
esser l'orazio di tanti curiazi²⁵.

Naturalmente l'obiettivo polemico di Sereni non era Raboni, ma l'ormai esaurito movimento neorealista con le sue ultime propaggini e soprattutto l'allora nascente neoavanguardia, che vedeva in Pound un suo maestro. Resta il fatto che il giovane Raboni, pur avendo preso nettamente

²³ Ivi, p. 289.

²⁴ Raboni ha fatto un bilancio dei propri legami con l'opera di T.S. Eliot e Pound: «pur essendo poeti molto diversi fra loro io li ho sempre visti come se in qualche modo si integrassero e si spiegassero a vicenda [...]. Da una parte mi pareva che nel grandioso tentativo, caotico, magmatico, fallimentare se vogliamo, di Pound di parlare di tutto, di nominare tutto, di non escludere nessuna parte della realtà dalla dicibilità, ci fosse un grande insegnamento, proprio contro la selettività della lirica che ha sempre privilegiato dei settori del sentimento e della sensibilità. In Pound c'è questo grande tentativo di inglobamento del mondo, della realtà, delle idee, di tutto. E d'altra parte in Eliot la sua famosa formula del correlativo oggettivo è un insegnamento straordinario, perché ci dà la possibilità di parlare di noi e possibilmente degli altri spostandolo sugli oggetti. Quindi sono per me due grandi fonti di apprendimento» (dichiarazione di G. Raboni [1998] in Silvana Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petriagnani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in Francesco Bruni [a c. di], *«Leggiadre donne...». Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 311-12).

²⁵ Il brano seguiva il v. 9 (cfr. V. Sereni, *Poesie cit.*, p. 583)

distanza dall'impiego neoavanguardistico dell'opera di Pound, non poteva non definirsi a sua volta "poundiano" ed "eliotiano", ben più – potremmo a questo punto aggiungere – di quanto potesse definirsi "sereniano".

4. Ampliando l'analisi agli altri testi delle *Case della Vetra* e degli *Strumenti umani* (con l'unica parziale eccezione di *Apparizioni e incontri*, l'ultima e più tarda sezione del libro di Sereni) si giungerebbe a conclusioni del tutto simili. Emergerebbe come la pronuncia raboniana sia ben aderente alla rinnovata realtà linguistica italiana ed eviti escursioni verso ogni aristocraticismo, per proporsi in termini rigorosamente antiretorici. Emergerebbe il suo forte contatto con l'oralità nella forma di un discorso interiore, di un parlato interno mai artificioso e anzi capace di guadagnare all'espressione lirico-musicale la naturalezza del parlato quotidiano di un cittadino colto del Nord. Si avrebbe inoltre conferma che sul giovane Raboni non è gravata nessuna ipoteca provinciale o campagnola, nessuna nostalgia lacustre o rurale: anche per questo è diventato presto e per sempre un poeta urbano, facendo coraggiosamente corrispondere il proprio panorama esistenziale agli scenari metropolitani del boom. Del resto, anche al di là di quanto si deve al temperamento individuale, è significativo che Raboni, a differenza di Sereni, non si sia trattenuto dallo scrivere liriche che entrano senza esitazione nella sua intimità sessuale, nella sua più umile quotidianità, così come in scottanti controversie dell'attualità politica.

Tra il cinquantenne Sereni e il trentenne Raboni pare divergere l'idea stessa di poesia. È vero che hanno condiviso l'aspirazione a uscire dall'impasse di metà secolo facendo leva sulla nozione di inclusività della lirica, ma è anche vero che hanno ottenuto risultati in parte dissimili: il che sembra verificarsi appunto perché i due muovevano da posizioni non così adiacenti come si è soliti credere. Si tratta, oltre che di una discrepanza anagrafica, di criteri non conformi nell'approssimazione al reale attraverso lo strumento dei versi. È noto quale concezione della poesia dominasse negli anni della formazione di Sereni e abbia continuato a dominare, almeno per alcuni, fin dentro gli anni Cinquanta: un'idea di autonomia pressoché assoluta fondata su «una prepotente, a volte tirannica estetizzazione dei contenuti, annichiliti dalla potenza del meccanismo stilistico»²⁶. Un'idea che ha trovato vari e autorevoli sostenitori: dalla sistemazione critica di Hugo Friedrich alle teorizzazioni semiotiche di Roman Jakobson, fino alle considerazioni nel contempo estetiche e politico-morali di Theodor Adorno, il quale muoveva dal presupposto, condiviso da Sereni, secondo cui «L'idiosincrasia dello spirito lirico nei confronti del predominio delle cose è una forma di reazione alla reificazione del mondo»²⁷. Proprio quel mondo in cui Sereni opponeva al tempo morto, povero e svuotato dell'esistenza quotidiana i rari attimi significativi delle illuminazioni e degli incontri. Un mondo a cui il filtro della forma poteva se non altro accordare decenza e dignità²⁸.

Invece il primo Raboni non percepiva attrito e contraddizione tra arte e realtà. Anche per questo, sin dagli esordi ha potuto confrontarsi con la società del boom facendo proprio uno spirito aperto, curioso, ottimistico, e ignorando la diffidente necessità di sublimare liricamente il reale, di porre il proprio lavoro a difesa dei valori delle *humanae litterae*. Del resto, «La stessa teoria eliotiana del "correlativo oggettivo"» da Raboni molto precocemente adottata «non è che un'esplicita poe-

²⁶ Alfonso Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 33.

²⁷ Theodor Wiesengrund Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 49.

²⁸ G. Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 160.

tica anti-lirica»²⁹. Quel che per il Sereni degli *Strumenti umani* era un faticoso approdo per Raboni rappresentava un inevitabile punto di avvio: il primo soltanto nella sezione finale degli *Strumenti umani*, *Apparizioni e incontri*, ha mostrato che il «rispetto di una dignità stilistica classica» gli pareva un escamotage ormai «troppo rigido per una scrittura che non intende chiudersi di fronte alla realtà e diventare “un’arte di difesa”, ma che vuole render conto in forma piena e non reticente di tutte le proposte dell’esperienza»³⁰; mentre Raboni, fin da subito e senza remore, si è dedicato a far parlare alla propria poesia il linguaggio della nuova realtà, non avvertendo il bisogno di trasfigurarla affinché potesse entrare di diritto nei suoi versi³¹. Ed è anche il caso di tenere conto della lucidità e della tempestività con cui il Raboni critico ha saputo descrivere il cammino che lui stesso e i suoi colleghi e supposti maestri avevano imboccato. Basterebbe passare al vaglio quel che, nemmeno trentenne, scriveva su «aut aut» in ambito storico-artistico, letterario e musicale: vi si trova tratteggiato un orizzonte popolato di quanto di più innovativo il modernismo europeo aveva prodotto (compreso ciò che veniva trascurato e non era ancora giunto in Italia), letto attraverso il filtro fenomenologico assimilato grazie al rapporto intellettuale stabilito con la cerchia di Enzo Paci, direttore di «aut aut» e già allievo di Antonio Banfi. Un solo esempio: la citata categoria dell’inclusività, indispensabile per decifrare quanto stava avvenendo nella poesia italiana a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, viene per lo più ricondotta a un importante intervento di Eugenio Montale risalente al 1964, ma appare già in un intervento raboniano di tre anni prima³².

Per rendere ragione del posto effettivamente occupato da Raboni nella poesia italiana novecentesca si deve dare torto innanzitutto allo stesso Raboni: bisogna ridimensionare l’opinione – fatta propria dai critici successivi – secondo cui Sereni andava realizzando prima di chiunque altro quel che Raboni medesimo aveva in animo di fare e non aveva ancora fatto. Sembrerebbe invece che Sereni – così come Luzi, Caproni, Bertolucci e il più anziano Betocchi – abbiano rappresentato per l’esordiente Raboni autorevoli compagni di viaggio con cui dialogare prima che modelli da seguire. Ognuno a proprio modo, erano impegnati nell’intento comune di desublimazione della poesia: ma a ben guardare non è legittimo sostenere che quei più anziani maestri si siano collocati in un punto tecnicamente più avanzato rispetto a quello in cui Raboni si stava portando o si era già portato. C’è piuttosto da sorprendersi della precocissima risolutezza con cui un poeta e critico della sua età stava contribuendo a quel progetto condiviso. Registriamo insomma sotto diversi aspetti, alcuni dei quali di rilievo essenziale, l’esistenza di una tangibile autonomia raboniana dal magistero di Sereni, così produttivo e autorevole ma anche un po’ sovrastimato – in primo luogo dallo stesso Raboni.

²⁹ A. Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna* cit., p. 24.

³⁰ G. Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 160.

³¹ Vale anche per Raboni quel che Mengaldo ha detto di Giudici, riguardo alla costruzione di un linguaggio poetico che facesse a meno di quello tradizionale: «Questa transizione è stata realizzata per la prima volta, con la necessaria coerenza ed energia, proprio da Giudici. [...] Ma quando Giudici ha messo a punto la sua “prosa”, Sereni non ha ancora pubblicato *Gli strumenti umani*» (P.V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici* cit., p. 356). Si dovrebbe aggiungere, date e risultati alla mano, che il discorso vale a maggior ragione per Raboni.

³² G. Raboni, *Sereni e l’inclusività dello spazio poetico*, in «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, poi con il titolo *Sereni inedito* in Id., *Poesia degli anni sessanta* cit., pp. 25-28 e in Id., *L’opera poetica* cit., pp. 223-226.