

Qualche appunto per l'edizione e il commento di *A tanto caro sangue* di Giovanni Raboni*

Rodolfo ZUCCO

Universität Basel
Romanisches Seminar
rodolfo.zucco@unibas.ch

RIASSUNTO

L'edizione delle opere poetiche di Giovanni Raboni pone innanzitutto il problema del rapporto tra l'autoantologia *A tanto caro sangue* (1988) e i libri precedenti. La soluzione che l'autore e il curatore hanno ritenuto necessaria è la presentazione integrale di questo libro accanto a *Le case della Vetra, Cadenza d'inganno, Nel grave sogno, Canzonette mortali*, nel rispetto dell'originale concezione di *A tanto caro sangue* come opera autonoma, ripensamento del proprio lavoro da parte dell'Autore sulla base di «prevalenze tematiche (o tonali, o emotive)» che hanno dettato la struttura del libro. Delle sei sezioni si anticipano le relative note introduttive. Segue un saggio di commento sulla sequenza *Scongiuri vespertini*.

Parole chiave: Giovanni Raboni; edizione; commento; *A tanto caro sangue*; *Scongiuri vespertini*.

Some Notes for the Edition and the Commentary to Giovanni Raboni's *A tanto caro sangue*

ABSTRACT

The edition of Giovanni Raboni's poetical works causes, before all, the problem of the relation between the auto-anthology *A tanto caro sangue* (1988) and the preceding books. The author and the editor have deemed it necessary to present integrally *A tanto caro sangue* at the side of *Le case della Vetra, Cadenza d'inganno, Nel grave sogno* and *Canzonette mortali*, respecting the original conception of *A tanto caro sangue* as an autonomous book, the result of the author's reflection about his own work on the ground of those «thematic (or tonal, or emotional) prevalences» the structure of this book is due to. The essay proposes the notes of introduction to the six parts of *A tanto caro sangue* and a commentary to the sequence *Scongiuri vespertini*.

Key words: Giovanni Raboni; edition; commentary; *A tanto caro sangue*; *Scongiuri vespertini*.

1. La questione della forma e del posto di *A tanto caro sangue* nel complesso dell'opera di Giovanni Raboni si pose fin dal primo incontro che il poeta e chi scrive dedicarono all'indice del «Meridiano» di cui si iniziava allora (marzo del 2003) l'allestimento. Mi piace ricordare come l'accordo si rivelasse fin da subito totale: la raccolta futura avrebbe dovuto restituire al libro integralità e auto-

* Mi è gradito il ricordo della proficua discussione su questi temi nell'ambito del Seminario di perfezionamento linguistico-letterario sul tema *L'opera poetica di Giovanni Raboni*, San Salvatore Monferrato, 11-13 maggio 2004. Un ringraziamento particolare va a Elio Gioanola, Giovanna Ioli, Giorgio Luzzi, Elisa Martínez Garrido.

mia, superando la scelta operata per *Tutte le poesie* garzantiane (1997 e 2000) in cui (presumibilmente per ragioni materiali) all'*A tanto caro sangue* dell'88 (Raboni 1988) era venuta a corrispondere una sezione che comprendeva – come precisava l'autore nella *Nota* in apertura di volume – «le poesie “nuove” (o perché del tutto inedite o perché, prima d'allora, pubblicate solo in riviste o *plaquettes*) presenti, assieme a un'ampia scelta dalle raccolte precedenti, nell'omonimo volume antologico». Nel concreto, *A tanto caro sangue* si presenta qui (Raboni 1997 e 2000a) come sezione bipartita in *Ultime* (1983-1987) (*Dolore, Imbarcadero, La guerra, Anagramma, Scongiuri vespertini, Codicilli*) e *Disperse* (1956-1960) (*I fatti del diavolo, Segreti d'ufficio, Conversazione su niente, Qualcuno, L'estate nella villa in Brianza, Mattina di Natale, Interno esterno, Gli addii*): due sottosezioni formate secondo un criterio strettamente cronologico con poesie estrapolate dai contesti originali del primo *A tanto caro sangue*: se le *Ultime* comprendono testi provenienti dalla sola sezione 6, le *Disperse* attingono alle sezioni 1 (*Mattina di Natale*), 2 (*I fatti del diavolo, Conversazione su niente, Segreti d'ufficio*), 3 (*Qualcuno, Interno esterno, L'estate nella villa in Brianza, Gli addii*). Ne discendeva una conseguenza decisiva: il ritorno alla lezione originale per i quattro libri precedenti. Raboni me ne scriveva il 7 aprile 2003:

Visto che daremo (come lei suggerisce e come anch'io ritengo non solo opportuno, ma necessario) il testo integrale di “A tanto caro sangue”, perché non “retrocedere”, per quanto riguarda le raccolte precedenti, alle rispettive versioni originali, ossia a “Le case della Vetra” del '66, a “Cadenza d'inganno” del '75 ecc.? In questo modo ci sarebbero, penso, meno ripetizioni pure e semplici di singole poesie che se adottassimo l'edizione Garzanti, dove ho accolto molto spesso (anche se non sempre) le riscritture e i tagli dell'88.

Col che in fondo Raboni rimaneva fedele a quell'idea di testualità che gli aveva dettato il paragrafo conclusivo della *Nota dell'autore* nell'*A tanto caro sangue* mondadoriano:

Segnalo che con le ripartizioni, le scansioni, i sottotitoli, in una parola con l'intera strutturazione delle raccolte originarie sono sparite anche, per ovvi motivi, le relative note, epigrafi e dediche: nessuna delle quali, d'altronde, mi è parsa ancora indispensabile. Ma tutto questo è comunque rintracciabile, per chi ne fosse un giorno curioso, in libri che continuano a far parte della mia bibliografia e ad esistere, fisicamente, in qualche biblioteca e negli scaffali di qualche amico.

Il progetto di un libro che riunisse tutti i propri versi, insomma, si andava profilando chiaramente su quel modello di testo «dinamico» che Raboni aveva formulato ragionando intorno al proprio lavoro di traduzione di Baudelaire, quando nel saggio *L'arte della dissonanza* che si legge nella quarta redazione aveva scritto (Raboni 1996: XLIV-XLV):

mi piacerebbe che non a questa o a quella delle mie quattro versioni quanto piuttosto al loro insieme, all'immagine complessiva e dinamica che diacronicamente ne risulta, si guardasse come alla mia lettura-traduzione delle *Fleurs* e delle altre poesie di Baudelaire.

Se poteva apparire una «pretesa impensabile» l'allestimento di un testo idealmente sinottico per i propri *Fiori del male*, tale non si prospettava la riproduzione dell'*A tanto caro sangue* dell'88 dopo le redazioni originarie delle quattro raccolte precedenti.

2. Gli interventi operati su alcuni testi per il loro inserimento nel tessuto di *A tanto caro sangue* non obliteravano, insomma, la redazione precedente. Raboni me l'avrebbe ripetuto in un successivo incontro, ribadendo una posizione già espressa in un'intervista rilasciata ad Angelo Gaccione (Raboni 2001: 86) che avrei letto più tardi:

*In una delle sue prime raccolte poetiche, La case della Vetra (1955-1965), il testo 'Risanamento' faceva esplicito riferimento alla devastazione nei quartieri della Vetra, a via Fiori Chiari, al Bottonuto. Nella nuova versione compresa nella raccolta pubblicata da Garzanti 'Tutte le poesie' (1951-1993), quei versi non ci sono più. Posso chiederle perché li ha soppressi? In fondo pochissimi oggi sanno dove sia e cosa fosse il Bottonuto. || Suppongo di avere già risposto a questa domanda rispondendo alla domanda precedente. Voglio però aggiungere che questi processi di revisione o riscrittura hanno senso soltanto a patto di considerarli come un passaggio o una transizione o un assestamento e non come un traguardo definitivo; intervenendo, in occasione dell'autoantologia *A tanto caro sangue*, su molti testi dei miei libri precedenti, io non ho inteso sopprimerli e sostituirli con le nuove versioni, ma semplicemente darne una nuova e diversa lettura, metterli, diciamo così, in prospettiva, e mi piace pensare che per qualche lettore futuro (dato e non concesso che in futuro ci siano ancora lettori per la mia poesia, e per la poesia in generale) l'esistenza della nuova versione, abbreviata e in parte "denominalizzata", di 'Risanamento' non si sovrapponga alla versione originaria – quella in cui si parlava, appunto, di Fiori Chiari e del Bottonuto – e dunque non la cancelli, non la abroghi, quanto piuttosto si affianchi ad essa come, in un film, un fotogramma al fotogramma che lo precede.*

La critica più avvertita, del resto, aveva ben capito il carattere dell'operazione. Tempestivamente, scriveva di *A tanto caro sangue* Giorgio Luzzi (1989: 171):

Pare alleggerirsi [...] la quantità di peso militante che, in costante intreccio con un privato vissuto altrettanto pubblicamente come indizio esso stesso di una qualità della materia civile, contrassegnava un libro per certi aspetti più problematicamente aperto come *Cadenza d'inganno*: così che certe sequenze legate alla più incandescente cronaca politica di quegli anni vengono sottratte al cortocircuito del contatto in sede originaria e subiscono, nella nuova sede, l'effetto di raffreddamento di una dislocazione che non è altro se non il puro effetto ottico che trasforma un mondo di fenomeni in una prospettiva di essenze simboliche.

Il critico allude certo qui alle quartine dell'*Alibi del morto*, poste in *A tanto caro sangue* (1988) a conclusione (segue solo il *Congedo*) della sezione 1, quella che afferisce sostanzialmente ai testi giovanili di *Gesta Romanorum*. Un avvicinamento sul quale Raboni si era espresso in un intervento al Convegno *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana* (S. Salvatore Monferrato, 8 maggio 2003), nel quale aveva trattato dell'importanza fondamentale del racconto evangelico nei suoi inizi di scrittore. Raboni continuava il racconto con un'importante osservazione su *L'alibi del morto* (Raboni 2005):

Poi per cinquant'anni ho fatto delle altre cose. Ho percorso la mia strada di poeta di sentimenti e di passioni civili, di immagini cittadine, e così via. Certamente, ogni tanto veniva fuori questa esemplarità, questo ricorso allo stratagemma della Passione. Faccio un solo esempio: una sequenza di brevi poesie che ho scritto all'inizio degli anni settanta, dopo la morte dell'anarchico Pinelli, che è stato uno dei grandi drammi, e una grande presa di coscienza, della vita civile italiana. Su questo tema riprendevo non soltanto i toni di quella poesia passata, ma anche i nomi: c'era per esempio il questore di Milano che si chiamava Guida, ritenuto, seppure indirettamente, responsabile della morte di Pinelli; mi è venuto spontaneo chiamarlo Giuda. Quindi tutta la figurazione e la tonalità di poesia è ancora riconducibile all'esemplarità del racconto evangelico.

Un altro caso, del quale mi è già capitato di discorrere (cfr. Zucco 2003), è dato dalla citata *Risanamento*: se la nominazione di «Piazza della Vetra» nei versi d'esordio della prima redazione («Mio padre diceva che la gente / di qui, di piazza della Vetra, dietro / a San Lorenzo, era / gente da uscir di casa col coltello / alle sette di sera») rispondeva a una sollecitazione allusiva proveniente dal titolo della raccolta e dall'epigrafe manzoniana che ne rivelava la fonte e il significato («È stato significato al Senato che hieri mattina forno onte con ontioni / mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' cittadini»), si capisce come nel nuovo contesto, venuto meno il vincolo strutturale con l'epistesto, la menzione avesse perso la sua funzionalità e potesse dunque cadere («Qui, diceva mio padre, conveniva / venirci col coltello...»). Di un terzo caso esemplare (lezione di Raboni del 1988 identica alla precedente ma conferimento al testo di una diversa funzione strutturale) si dirà più avanti trattando della sezione 6.

3. La definizione di «sezioni» adottata fin qui per le sei parti che formano *A tanto caro sangue* è autoriale: Raboni la utilizza nella citata *Nota dell'autore*, parlando di «sezioni o capitoli» (per parte mia, mi è capitato di adottare la definizione di *suites*, uniformandomi a un gusto titolatorio certo ben raboniano, e incoraggiato dal fatto che il numero sei riporta alle *Sei suites per violoncello solo* di J.S. Bach). Ma converrà leggere il passo per intero:

ho liberamente mischiato –afferma l'A.– testi editi in diverse raccolte e testi totalmente o sostanzialmente inediti dentro sei sezioni o capitoli che non portano titoli né indicazioni cronologiche, ma solo numeri ordinali (da uno a sei), e che non corrispondono ad

altrettanti «periodi» del mio lavoro se non nella misura abbastanza labile in cui cronologia e prevalenze tematiche (o tonali, o emotive) coincidono.

Notiamo di passata che alla definizione di «capitoli» farà eco la presentazione di Marco Forti sulle alette del volume, dove si legge: «Più che un canzoniere, *A tanto caro sangue* risulta oggi un romanzo poeticamente essenziale, di cui l'autore è il lucido e conscio costruttore, e insieme è l'involontario personaggio in perenne e creativo movimento d'anima». Ma sono soprattutto interessanti la dichiarata sottrazione di segnali tematicamente o storicamente informativi (titoli e date) e la definizione in negativo del criterio di aggregazione dei testi. C'è tuttavia anche un'indicazione preziosa, ed è la dichiarazione, comunque fatta, di «prevalenze tematiche». Sono dunque queste «prevalenze tematiche» a far aggio su altri possibili criteri organizzativi (quello cronologico innanzitutto); e sono queste che un commento a *A tanto caro sangue* dovrebbe mettere in evidenza. Ecco allora una proposta per le sei schede introduttive:

1.

La sezione raccoglie testi afferenti al complesso tematico e alle modalità rappresentative (forma del monologo teatrale, straniamento temporale) di *Gesta Romanorum*. Ma il nucleo immaginativo che ha al suo centro la passione di Cristo (cfr. *La piccola passione*) attrae altri testi che a quella vicenda si appartengono per il tema della persecuzione dell'innocente, dell'esercizio della violenza da parte del potere costituito, della repressione: *L'errore coloniale, 19***, *L'alibi del morto*. Notevole soprattutto la presenza di quest'ultimo testo, sulla quale vd. sopra Raboni (2003b) e Luzzi (1989: 171).

2.

Sfondo della sequenza è la realtà urbana osservata nella trasformazione del paesaggio cittadino (*Risanamento, La discussione sul ponte, Una città come questa*), con squarci rappresentativi di oscuri episodi di violenza (*Suicidio in infermeria, Perizia, Figure nel parco*) e chiamata in scena di figure di marginalizzazione, deformità e degradazione umana (*Il giocatore, Cinema di pomeriggio, Canzone, La carriera del brutto, Il catalogo è questo*). In una breve serie di testi (tra cui i tre iniziali) le numerose allusioni al mondo dell'economia come contesto ambientale (*Dalla mia finestra, Proprio il vuoto*) si precisano in una «situazione» riformulata: il colloquio si svolge all'interno di una cerchia ristretta di persone complici o reciprocamente colluse, insorge il tema-reagente dell'infrazione, del trucco, della falsificazione; di qui i motivi del segreto, della colpa da celare, del debito da pagare, della punizione ecc.; si vedano *I fatti del diavolo, Tovaglia, La riunione ristretta, Conversazione su niente e Segreti d'ufficio* (dove ritorna anche il materiale tematico della Passione, ma deformato nei dettagli di ascendenza kafkiana).

3.

Sono i frammenti di un romanzo familiare, raccolti in questa sequenza in cui si affacciano veri e falsi antenati (*Qualcuno, L'estate nella villa in Brianza, Annata cattiva, Una volta, I morti e i veri*), la figura del padre (*Una specie di tic, Dilazione prima, Dilazione seconda, Il cotto e il vivo*) e quelle dei figli (*Compleanno, A mio figlio in campagna, I morti e i veri*); e in cui si riesumano storie e leggende di famiglia (*Inchiesta, Le storie*) sullo sfondo di paesaggi lombardi (agresti e urbani, interni ed esterni) del passato (*Interno esterno, L'estate nella villa in Brianza, Annata cattiva*) e del presente (*Compleanno, Dilazione prima, Dilazione seconda*). Notevole l'attribuzione a *Qualcuno* e a *Gli addii* della funzione di segnali – rispettivamente – di inizio («Ma sì, ci penso, certo che ci penso / delle volte») e di fine («[...] non / sento di quelle spente dolcezze più / che un rauco, degradato miagolio»).

4.

Si trovano intrecciati nella sequenza il tema amoroso (qui declinato soprattutto come rappresentazione di situazioni vissute da una coppia clandestina) e quello della perdita e del lutto. Alla prima area tematica afferiscono essenzialmente *L'intoppo, La morìa* (ma si noti l'ombra gettata dal titolo) e – in questo contesto – *Commediola* (altro il valore del testo ne *Le case della Vetra*); alla seconda *Parti di requiem, Luna di miele* (che adombra però una vicenda pseudo-sentimentale) e *Per C....*. Tre testi – *Bambino morto di fatica, Racconto d'inverno, Soppressione* – contaminano variamente i due motivi.

5.

La sezione appare bipartita (anche nella disposizione materiale dei testi) in due aree tematiche fondamentali. Nella prima parte «l'impegno» di Raboni «coagula attorno ad episodi di repressione e onnipotenza poliziesca del Potere» (così Mengaldo 1978: 987, a proposito di *Cadenza d'inganno*) a costituire in qualche modo il canzoniere “civile” dell'A (ma cfr. Raboni 1984: «Le mie poesie, che qualcuno ha definito “civili”, sono le più “personali” che abbia scritto»). Nella seconda parte l'elemento coesivo è dato dalla condizione onirica: si noti dunque la funzione di cerniera affidata a *Il più freddo anno di grazia* (dove guardano segnatamente alla prima parte i testi ai nn. 9 e 12, alla seconda quelli ai nn. 1, 7 e 13). Tre i testi estravaganti rispetto all'impianto descritto, accomunabili nel genere del «ritratto-ricordo»: *Celeste* (la cui dedica originaria a Giorgio Cesarano può però ben spiegare la collocazione nella prima parte della sezione) *L'appartamento* e *Interni clinica*.

6.

I temi della sezione – l'amore, la morte – sono enunciati nei versi finali di *Imitazione*, lirica chiamata qui alla funzione di segnale d'inizio. Segue un tritti-

co dedicato a Patrizia Valduga (*Le nozze, Canzonette mortali, Dolore*), il cui terzo elemento prepara («C'è più tristezza nel tuo lutto / per un gioco perduto, per una bambola squartata / che nel mio per il novero dei morti / che colleziono da una vita») al subentrare del tema dei morti (come dialogo, memoria, ritrovamento) in *Imbarcadero, Dall'altare nell'ombra, La guerra, Anagramma*. Naturale il passaggio successivo alla riflessione sulla propria morte, iniziato da un testo –*Scongiuri vespertini*– accomunato ai due precedenti dal sotto-tema della *preghiera*. Marcata la funzione di segnale di fine attribuita a *Codicilli* –propriamente ‘aggiunta fatta a una scrittura legale, part. a un testamento, per integrare o modificare precedenti disposizioni’ (così il Palazzi-Folena)–, lirica «pour l'election de son sepulchre» (sulla scorta quindi di Ronsard e di Pound) che si conclude nella ripresa circolare del tema amoroso.

4. Quanto alle annotazioni ai testi, esse potranno limitarsi a un commento delle varianti più significative e al chiarimento della nuova funzione strutturale per tutti quei testi che si leggono anche in raccolte precedenti *A tanto caro sangue*. È il caso di *Imitazione*. La lirica, traduzione della prima delle quattro strofe di *Nocturne* di W.H. Auden, era presentata con il titolo (*Auden*) nella sequenza *Cassazione* di *Nel grave sogno*: sequenza il cui carattere miscelaneo –vi sono accolte, con la poesia in oggetto, due traduzioni da Mallarmé e tre prove del poeta in proprio– era spiegato dall'autore in una nota con un rinvio alla *Enciclopedia Garzanti della musica*: «forma musicale strumentale che fu molto in voga a Vienna tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento. Affidata di solito a un complesso di fiati e archi, era costituita da una serie di pezzi liberamente accostati (danze, intermezzi, marce) in numero variabile; può essere dunque considerata affine alla serenata e al divertimento». L'attrazione di un testo dal carattere in origine così «estravagante» da parte della sezione 6 sarà stato determinato dalla predisposizione dei versi finali a essere investiti di una funzione di apertura: «così il gatto / e il gufo, non appena / cede il giorno alle tenebre, più grandi / fanno i loro pensieri, e per dar vita / o toglierla / si mettono in cammino...», dove la doppia, ambigua finalità che muove il gatto e il gufo rappresenta emblematicamente la radice tematica da cui discendono, intrecciandosi, i due temi fondamentali della sezione.

Per le poesie «nuove» (nell'accezione chiarita sopra dall'autore) di *A tanto caro sangue* si darà invece un commento completo. Nell'occasione presente la scelta è caduta su *Scongiuri vespertini* solo per una ragione pratica: allo stato attuale dei lavori, l'insieme delle annotazioni non mi pare troppo lontano da una redazione congedabile. Non mi soffermerò su questioni di metodo se non per giustificare, se occorresse, il numero di note che segnalano “fonti”, allusioni, memorie letterarie ecc. (vd. sull'argomento Manzotti 2002). E lo farò dunque citando due passi di Raboni che non mi sembra –per parte loro– richiedano commenti. Estraggo il primo dalla *Prefazione* a una raccolta di scritti critici di Antonio Porta (Raboni 1991: 8-9) curata da Raboni stesso e intitolata *Il progetto infinito*:

Progetto infinito la poesia è non soltanto perché non finisce mai di compiersi, di attuarsi nella serie finita dei gesti di un singolo poeta, ma anche perché ogni impresa, ogni esperienza poetica individuale è letteralmente «invasa» (altra parola forte del lessico portiano) da altre, da tutte le altre imprese ed esperienze individuali che popolano il presente e il passato della poesia, e nelle quali tende a sua volta a riversarsi per integrarle, per fondersi e confondersi con esse. Credo che solo un poeta possa sentirlo – sentirlo *fisicamente*, e che appunto per questo i migliori critici di poesia siano (non sono il primo a notarlo) dei poeti.

Trascrivo il secondo dall'intervento dell'autore sul testo per *Quare tristis* di Adriano Guarnieri (Raboni 1995). Dopo aver trattato del particolare sistema metrico congegnato per la sequenza, Raboni annota:

Nel frattempo –o, meglio, contemporaneamente– m'andavo nutrendo delle mie letture o riletture delle quali avvertivo più acutamente il bisogno, in modo non tanto razionale quanto piuttosto, direi, istintivo, un po' come gli animali sentono di quale erba particolare necessita in quel determinato momento il loro organismo: innanzitutto, si capisce, il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti –da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Gerald Manley Hopkins e a Clemente Rebora– che hanno per me un valore o significato quasi altrettanto liturgico e con l'aiuto dei quali ho cercato di rendere il più possibile collettiva (o, se si preferisce, di sottrarre a un me stesso troppo autobiografico o troppo lirico) l'interminabile invocazione di cui questi versi volevano farsi eco e strumento. Alcune di tali letture hanno lasciato tracce ben visibili (tanto da esimermi, credo, dal dovere di elencarle) nella stesura finale del testo; ma non meno importanti sono quelle che di stesura in stesura sono state inghiottite dal divenire reale di un'immagine o di una metafora.

È un'indicazione preziosa sul modo di lavorare di Raboni, che si affida alla speculare collaborazione del lettore nella valorizzazione della operatività allusiva di queste voci (ho parlato più distesamente di questi aspetti nel saggio citato come Zucco 2003). Tre riscontri esemplari per il caso in questione (*Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, Raboni 2000a: 333-37). Nel primo testo della sequenza l'immagine dell'anima custodita «nella gabbietta delle nostre ossa» è derivata dalla quartina iniziale di *The caged skylark (L'allodola in gabbia)* di Hopkins: «As a dare-gale skylark scanted in a dull cage / man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells – / that bird beyond the remembering his free fells; / this in drudgery, day-labouring-out life's age» («Quale allodola sfidatrice dei venti che stenta in squallida gabbia, / l'audace spirito dell'uomo dimora nella sua casa di ossa, / angusta casa; quella, dimentica ora dei suoi clivi selvaggi; / questi nella schiavitù, nella fatica quotidiana dell'esistenza»; testo e traduzione in Hopkins 1987: 56-57). Nei versi della terza lirica («All'altro che siamo e non siamo, / alla nostra carcassa / che l'acqua piovana dilava, / che sotto il sole si fa secca e nera, / che i becchi dei corvi dilaniano / e il vento fa oscillare / così che pace mai non ha / sia grata e benedetta / l'oblazione di questo sangue / ut nobis Corpus et Sanguis fiat») agiscono i vv. 21 e sgg. de *L'Épitaphe Villon*

(*Ballade des pendus*): «La pluye nous a debuez et lavez, / Et le soleil dessechiez et noircis; / Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez, / Et arrachié la barbe et les sourcis. / Jamais nul temps nous ne sommes assis; / Puis ça, puis la, comme le vent varie, / A son plaisir sans cesser nous charie, / Plus becquetez d'oiseaulx que dez a couldre. / Ne soiez donc de nostre confrairie; / Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!» (Villon 1971: 316-18). Ed è citazione dalla canzone di Ariel nella *Tempesta* (vv. 466 sgg.) la «ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano» nella lirica che segue.

Ed ecco il testo di *Scongiuri vespertini*:

- 1
Fuori, nell'ora
dello zinco asciugato a cuore spento,
in timore di vento,
in contumacia di luna,
quando il tempo c'è e non c'è 5
e il canapo forza la cruna,
abbàssati il cappuccio,
fammi spavento se non ho paura,
resta con me
ora e nell'ora della tua fortuna. 10
- 2
«Tutto in ordine» cerco di pensare.
E invece ecco da crepe
riaffiorare nei muri
gli appuntamenti elusi, le promesse
non mantenute. Vorrei, corpo invisibile, 5
visitare i sepolcri e i lazzaretti
del passato, correggere, redimere.
- 3
Nell'ombra dal telefono
pende una gelatina informe, un rettile
senza capo né coda. E con questo dovrei
raggiungere la voce del mio amore
lontano, lontano, nella parte boscosa 5
della città? Oh datemi un po' d'ali,
una grucciona, dei trampoli. Pietà.
- 4
L'arto amputato duole,
il naviglio interrato
intrade di marcio le aiole.

Chiunque tu sia, monatto o gabelliere,
untore senza paga 5
o lancia mercenaria, non franare
nell'ellisse dei fari,
rinsàldati nel fumo che t'annera.

5
Adesso, ecco, guardando
questo povero cielo
dove il crepuscolo s'increspa appena, grigio
su grigio, grigio che striscia, che si sfibra nel grigio
stagno del mezzogiorno 5
mi cade goccia a goccia nelle vene
l'illusione soave
d'essere meglio che immortale
perché ormai io lo so come si muore,
con che opaca dolcezza, 10
con che mite, domestico dolore...
O padre, padre tante volte
scongiurato a sproposito, ficcato
in tutte le salse delle mie seduzioni,
fa' che sia vero anche la volta vera 15
e che sia stato vero anche la volta
che si è rotto il tuo cuore.

Publicata la prima volta in «Poesia», I, 1, gennaio 1988, p. 64, la sequenza è subito accolta in Raboni 1988, e passa quindi alle *Ultime* della sezione *A tanto caro sangue* di Raboni 1997 e 2000a. L'apparato variantistico non fa registrare che un «aiuole» al v. 3 del quarto testo nella redazione su rivista. È importante invece la datazione «(maggio-giugno 1987)» qui registrata in calce al testo e omessa nelle pubblicazioni in volume, perché riporta a un'occasione biografica fondamentale, l'infarto da cui l'autore fu colpito nel giugno 1987. Nell'intervista rilasciata a Daniele Piccini (Raboni 2003: 12-13) l'episodio è ricordato così:

Questo evento è stato uno shock, nel senso che ho cominciato ad avere dei dubbi sulla mia «onnipotenza»: prima credevo di poter far di tutto, sopportare qualsiasi fatica, invece poi ho cominciato a rendermi conto che non era così. Sta di fatto che l'infarto mi è venuto in un momento di spaventoso affaticamento da lavoro. Mi ricordo che quando mi sono ritrovato in sala rianimazione in ospedale, oltre tutto in Germania, ho pensato che in fondo fosse un momento in cui poter tirare un po' il fiato. Era infatti il periodo in cui avevo un contratto con il «Messaggero» e uno con l'«Europeo», e dovevo dare ad ognuno almeno un pezzo a settimana; ero a metà con la traduzione di Proust e avevo la sensazione di non farcela, e avevo anche altri lavori. Oltre tutto io e Patrizia [Valduga] ci eravamo innamorati del teatro di Kantor e lo seguivamo ovunque potevamo. Proprio per seguire questa passione partimmo per la Germania, per vedere uno spettacolo di

Kantor [la prima della *Macchina dell'Amore e della Morte* a Kassel, 13-14 giugno 1987, nell'ambito di *Documenta* 8]. Mi alzai alle 4 del mattino per finire un articolo da dare all'«Europeo», alle 8 andammo all'aeroporto, e prima di atterrare a Francoforte avevo un dolore, non fortissimo ma inusuale, al petto. Arrivai a Francoforte, sperando di cavarmela, ma finii all'ospedale. Poi tornai in Italia, mi ricoverarono qualche giorno ed ebbi una convalescenza abbastanza lunga.

Richiesto dall'intervistatore di ricordare le eventuali tracce lasciate dall'episodio nelle sue poesie, Raboni dichiara:

Qualcosa c'è. È l'ultima parte di «Scongiuri vespertini» (in *A tanto caro sangue*) che si riferisce proprio a quell'esperienza. La pensai e scrissi in Germania, a seguito dell'infarto. Comunque, vissi quell'esperienza con grande serenità: provai in quell'occasione la 'sensazione' della morte accompagnata da un'estrema quiete. | Ricordo che quando arrivai all'ospedale i medici, resisi conto che avevo un infarto in corso, mi misero in bocca della nitroglicerina e mi dissero di non muovermi perché la cosa era abbastanza grave. Allora ebbi la sensazione che potevo anche morire, ma ricordo di aver provato una grande serenità. Per me quest'esperienza è stata veramente una svolta, ed è stata anche un'occasione per tirare un po' i conti della mia vita: certo avevo sbagliato in molte cose, ma qualcosa di quello che volevo fare l'avevo fatta.

Questo passo, che andrà a costituire la fascia riservata agli autocommenti, confrontato con la datazione che fa anticipare al maggio '87 l'inizio della stesura della sequenza, porta a ricostruire un processo elaborativo per cui la scrittura del quinto testo viene a concludere una serie di testi scritti, abbozzati o «pensati» in precedenza. Di questo percorso compositivo resta traccia, come vedremo subito, nel risultato finale. Andranno però sottolineati intanto i dati coesivi della sequenza, messi in esponente da una sapiente scelta titolatoria, e cioè: 1) l'orientamento retorico dei testi secondo una modalità desiderativo-vocativa («scongiuri») che ha come portato grammaticale l'adozione dell'imperativo (1, 3, 4, 5) e del condizionale presente (2) nei verbi, del vocativo nei nomi: implicito in 1 e 3, espresso in 5, cosicché la sequenza si dà come coerente collana di apostrofi; 2) un segnale cronotopico («vespertini») interpretabile in prima istanza come riferimento alla fine della giornata, che emerge esplicitamente in 1 e 4, e che dunque emargina 5 (dove il «crepuscolo» è chiaramente il crepuscolo del mattino); oppure metaforicamente come riferimento alla «sera della vita», a quella situazione che in un testo più tardo Raboni ha definito l'essere «in articulo vitae» (*Quare tristis, Ospite, io, loro, o loro miei*, vv. 4-5: Raboni 2000a: 358). In tutti i testi, in diversi gradi di esplicitazione (minimo in 3, massimo in 5), appare quel «pensiero della tomba» la cui insistenza andrà, di lì a qualche anno, a evocare lo Shakespeare della *Tempesta* nel mirabile titolo *Ogni terzo pensiero*. D'altra parte, appare anche chiara l'unitarietà dei primi quattro testi nella presenza di dati fortemente accomunanti, rispetto ai quali il quinto testo rivela la propria iniziale separatezza. Il tema che si è detto del «pensiero della tomba» si dà qui nell'intreccio del motivo dell'«invocazione della presenza» con quello del «desiderio di

correzione retrospettiva". Ho usato appositamente la definizione di *intreccio* come riferimento all'ordinamento dei testi, che vedono prevalere il primo motivo nelle sedi dispari, il secondo nelle sedi pari, ma con il testo d'esordio investito di un'importante funzione strutturale: la richiesta dell'*io* all'entità evocata è innanzitutto volontà di consapevolezza (preliminare allo sviluppo del secondo motivo), poi preghiera di vicinanza, di non-abbandono. Mirabile anche il legame tra 2 e 4, per cui «gli appuntamenti elusi, le promesse / non mantenute» fanno germinare i potenti correlativi oggettivi del dolore dell'«arto amputato» e dell'azione venefica del «naviglio interrato», i «lazzaretti» si sviluppano (secondo le suggestioni di un immaginario manzoniano, come si preciserà più avanti) nelle presenze del «monatto», del «gabelliere», dell'«untore». Converterà tenere presente, per questi primi quattro testi, il sonetto d'apertura a *Ogni terzo pensiero*, anche per la luce che ne può venire alla figura evocata qui nel primo testo (un amoroso angelo della morte, che insieme apporta la tenebra e sostiene l'*io* invocante nel momento del passaggio):

Ombra ferita, anima che vieni
zoppicando, strisciando dal tuo fioco
asilo a cercare nei sogni il poco
che rosicchio per te all'andirivieni

dei risvegli e degli incubi, agli osceni
cortei delle sciarade, così poco
che qualche volta quando arrivi il fuoco
è già spento, divelte le imposte, pieni

di insulsi intrusi o infidi replicanti
l'immensità della cucina, il banco
di scuola, il letto, dammi tempo, non

svanire, il tempo di chiudere i tanti
conti vergognosi in sospeso con
loro prima di stendermi al tuo fianco.

Rispetto dunque al gruppo dei primi quattro testi, il quinto presenta una discontinuità che è in realtà progressione del senso. Lo scarto temporale di cui si è detto indica il compiuto attraversamento della notte. Nello iato tra quarto e quinto testo una risposta è venuta, se l'*io* può ora certificare («Adesso, ecco») una nuova, pacificante consapevolezza. Con i suoi diciassette versi, *Adesso, ecco, guardando* si fa carico anche formalmente di una funzione "distensiva" dopo la "tensione" di tre lasse considerevolmente più brevi; e chiude la sequenza riprendendo l'«ora e nell'ora della tua fortuna» del testo d'avvio nel pensiero della «volta vera», il titolo *Scongiuri vespertini* nel verbo *scongiurare* al v. 13.

Veniamo così a una raccolta di annotazioni puntuali:

1

1. *Fuori, nell'ora / dello zinco asciugato* ecc.: l'immagine del barista che asciuga il bancone, nel suo valore conclusivo, di congedo e rinvio, è correlativo oggettivo dello stato di "sospensione" vitale sperimentato dall'*io* (interpretarei, parafrasando: «Quando fuori è l'ora dello zinco» ecc.). Ne è sviluppo coerente la metafora *a cuore spento*, che varia la locuzione «a motore spento» (ma cfr. Montale, *Quaderno di traduzioni, Da Shakespeare, Sonetto XXII*, vv. 13-14: «Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere / vorresti: chi l'ha avuto non lo rende»: Montale 1980: 711). 4. *in contumacia di luna*: «contumacia» è propriamente la 'situazione processuale in cui l'imputato o la parte citata si astiene dal comparire in giudizio senza fornire alcuna giustificazione' (Palazzi-Folena). Vi si può cogliere l'ascendente di Pascoli, *Myricae, L'assiuolo*, vv. 1-2: «Dov'era la luna? ché il cielo / notava in un'alba di perla, / ed ergersi il mandorlo e il melo / parevano a meglio vederla» ecc. (Pascoli 1968: 94-95), notevole anche per la contiguità tematica. 6. *e il canapo forza la cruna*: rielabora il noto luogo dei Vangeli (Mt 19, 24; Mc 10, 25; Lc 18, 25), forse anche con il filtro di Sereni, *Gli strumenti umani, La pietà ingiusta*, vv. 27-28: «è una questione d'occhi fermi sul cammello che passa / e ripassa per la cruna in piena libertà» (Sereni 1995: 174-75). L'immagine, con significazione rescissa da quella del contesto originario, veicola l'irrompere dell'evento topico, il cadere della barriera tra vita e oltre-vita, per cui cfr. *Quare tristis, Come uno che sta sognando e sa* (Raboni 2000a: 318), dove si parla della «più urgente / delle volte che tu [anima] e la mente una / per volta passerete dalla cruna», ma anche, nella stessa raccolta, *Camminerai sull'acqua per tornare*, vv. 1 sgg.: «Camminerai sull'acqua per tornare / dove sei sempre stato» (Raboni 2000a: 346). 7. *abbassati il cappuccio*: per la scena patibolare evocata dal cappuccio cfr. *Le case della Vetra, 19***, vv. 17-18: «Quando più te l'aspetti / torna a tirare un'aria di cappucci» (Raboni 2000a: 43) e *Il catalogo è questo*, vv. 8 sgg.: «Dunque vedi / che è tutto diverso dai viali / dove le ragazze sono sane e sottili / e salgono ridendo con gente incappucciata / nelle chiare autoblindo» (Raboni 2000a: 62); ma si consideri nel contempo *A tanto caro sangue, Imbarcadero*, vv. 12 sgg.: «oh diletta / vi ho ritrovati, vi ravviso / sotto ombrelli e cappucci, è il vostro corpo / stranamente visibile / che ancora migra, si riunisce / di là, dopo la terra, / a tanto caro sangue» (Raboni 1988: 126). Se ne ricava il significato ancipite dell'essere incappucciato, che si dirama infatti nella coppia di imperativi ai vv. 7-8 e 9-10. Per l'imperativo, cfr. Baudelaire, *Les fleurs du mal, Le possédé*, vv. 1-2: «Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui, / Ô Lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre» (Baudelaire 1996: 82; traduce Raboni, a fronte: «Si copre a lutto il sole. Come lui, / Luna della mia vita! incappucciati d'ombra»). 8. *fammi spavento se non ho paura*: cfr. *Canzonette mortali, Il cuore che non dorme*, vv. 1-2: «Il cuore che non dorme / dice al cuore che dorme: Abbi paura» (Raboni 2000a: 175). 9. *resta con me*: imperativo di ascendenza evangelica: cfr. l'episodio della preghiera nel Getsemani in Mt 26, 38 («Tunc ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum») e in Mc 14, 34; e soprattutto quello dell'apparizione sulla strada di Emmaus (Lc 24, 13 sgg.), con la preghiera rivolta a Cristo dai discepoli (Lc 24, 29): «Mane nobiscum, quoniam advesperascit, et inclinata est iam dies». 10. *Ora e nell'ora della tua fortuna*: cfr. il luogo parallelo dell'*Ave Maria*, «nunc et in hora mortis nostrae» (vi alludeva, nella sezione 6 di *A tanto caro sangue, Anagramma*, 2, vv. 6 sgg.: «E il no che avanza, che viene prima, che sta / al posto dell'ora e dell'ora, non occorre, / non bisogna spiegarlo questo no» ecc.). Per il modo della citazione (con sostituzione «paradigmatica» del complemento di specificazione) cfr. Th. S. Eliot, *Ariel Poems, Animula*, v. 37 (dunque in chiusa): «Pray for us now and at the hour of our birth» (Eliot 1992: 878).

Dantesca, con Di Franza 2002: 400, la rima *luna 4 : cruna 6 : fortuna 10*, da confrontare con *luna : cruna* di *Inf.* XV 19-21 e *Purg.* X 14-16, e con *fortuna : luna* di *Inf.* VII 62-64 e *Par.* XVI 82-84.

2

5-7. *Vorrei, corpo invisibile ecc.*: cfr., per l'idea del viaggio a ritroso nel tempo, *Quare tristis, Dopo la vita cosa? ma altra vita*, vv. 5-9 («Lentamente come / risucchiati all'indietro da un'immensa / moviola ogni cosa riavrà il suo nome, / ogni cibo apparirà sulla mensa // dov'era, sbiadito, senza profumo...»): Raboni 2000a: 365), *Barlumi di storia, La mattina di ferragosto mio padre...* (nel paragrafo finale: «Non si doveva per forza percorrerla in salita, la strada verso Santa Maria del Monte. L'ultima fermata del tram non coincideva solo con il suo inizio, segnato dal grande arco del Rosario e dalla fabbrica spoglia, più grotta che tempio secentesco, della Prima Cappella, ma anche con la stazione della funicolare che portava direttamente alla fine, al borgo medievale, al Santuario; una volta arrivati lassù avremmo fatto il percorso in discesa e, naturalmente, a ritroso. La storia, quelle volte, diventava un'altra; occorreva parecchia immaginazione per accettare che il Calvario venisse prima della Disputa con i dottori o che l'Incoronazione di spine precedesse la Natività. Anche a questo si poteva pensare, anche su questo si potevano costruire fantasie e rimorsi mentre, più tardi, si tornava in tram verso casa»: Raboni 2002: 49-50) e *Rappresentazione della Croce*, 13. *Caifa, un sacerdote* («Nessuno deve permettersi, qui, / di far camminare a ritroso il tempo / o mischiare come un mazzo di carte / il naturale e il soprannaturale»: Raboni 2000b: 34). Per *corpo invisibile* cfr. *A tanto caro sangue, Imbarcadero*, v. 14 (cit. sopra).

3

1-2. *dal telefono / pende una gelatina informe*: cfr. *Cadenza d'inganno, La moria*, 2, vv. 7-8: «Nell'appesa larva del lavandino» (Raboni 1975: 62) e la «ridicola conchiglia appesa al muro» di Sereni, *Gli strumenti umani, Comunicazione interrotta*, v. 7 (Sereni 1995: 104). Ma cfr. anche, per la percezione dell'inadeguatezza del mezzo, un celebre passo di Proust, *Le Côté de Guermantes*, che cito nella traduzione di Raboni (Proust 1986: 158-59): «E, non appena è risuonato il nostro appello, nella notte piena di apparizioni verso la quale le nostre orecchie s'affacciano esse sole, un rumore leggero –un rumore astratto– il rumore della distanza abolita – e la voce dell'essere amato si rivolge a noi. | È lui, è la sua voce a parlarci, ad essere lì. Ma com'è lontana! Quante volte non m'è riuscito, ascoltandola, di evitare l'angoscia, come se davanti all'impossibilità di vedere, se non dopo lunghe ore di viaggio, colei la cui voce era così prossima al mio orecchio, io avvertissi meglio quanto vi sia di deludente sotto l'apparenza della più tenera vicinanza, e a quale distanza dalle persone amate possiamo trovarci nel momento stesso in cui sembra che basterebbe protendere una mano per trattenerle». **5-6.** *nella parte boscosa / della città*: a questa data, Raboni abita con Patrizia Valduga a Milano in via Castaldi (all'incrocio con via Tadino), nelle immediate vicinanze dei giardini di Porta Venezia. Cfr. però anche Sereni, *Gli strumenti umani, Una visita in fabbrica V*, vv. 5 sgg.: «E si fa strada sul filo / cui si affida il tuo cuore, ti rigetta / alla città selvosa» (Sereni 1995: 127-28; nota che segue un brano di conversazione al telefono). Come in Sereni, dove la città-selva si oppone alla fabbrica come immagine della pienezza vitale, del mondo del possibile, qui la «città boscosa» si oppone alla situazione di non-vita, o di vita sospesa, patita dall'*io*. **6-7.** *Oh datemi un po' d'ali ecc.*: cfr. Ps 6-7: «Timor et tremor venerunt super me, / Et contexerunt me tenebrae. / Et dixi: Quis dabit mihi pennas sicut colum-

bae, / Et volabo, et requiescam» (passo già rielaborato da Petrarca, *Canzoniere*, 81: vv. 12-14: «Qual gratia, qual amore, o qual destino / mi darà penne in guisa di colomba, / ch'ì mi riposi, et levimi da terra?»: Petrarca 1996: 415). Si noti l'inconsueta attenuazione («un po' d'ali») e l'anticlimax.

4

1. *L'arto amputato duole*: è il cosiddetto «dolore dell'arto fantasma». **2-3.** *il naviglio interrato* ecc.: cfr. *Le case della Vetra, Risanamento*, vv. 6-8: «Eh sì, il Naviglio / è a due passi, la nebbia era più forte / prima che lo coprissero» (Raboni 2000a: 41), e *La discussione sul ponte*, vv. 5 sgg.: «il respiro / del Naviglio interrato striscia d'ombra / sulle facciate livide, danneggia / i sopralzi, restaura i cornicioni / bassi di via Mulino delle Armi» ecc. (Raboni 2000a: 47). **4.** *Chiunque tu sia*: è il virgiliano *Quisquis es*, cfr. Virgilio, *Eneide*, I, vv. 387 sgg.: «Quisquis es, haut, credo, invisus caelestibus auras / vitalis carpis, Tyriam qui advenneris urbem» (Virgilio 1989: 31). **4-6.** *monatto o gabelliere* ecc.: due coppie di figure antitetiche: il monatto espelle dalla comunità, il gabelliere vieta l'accesso alla stessa; l'«untore» è «senza paga» e la «lancia» («soldato a cavallo armato di lancia, lanciere»: GDLI, s.v.) è «mercenaria». Si tratta evidentemente di figure manzoniane. Per il «gabelliere» cfr. l'episodio nel cap. XXXIV dei *Promessi sposi*: «Renzo non se lo fece dir due volte; passò lo stecconato, passò la porta, andò avanti, senza che nessuno s'accorgesse di lui, o gli badasse; se non che, quando ebbe fatti forse quaranta passi, sentì un altro «olà» che un gabelliere gli gridava dietro» ecc. (Manzoni 1973: 1234). Manca di riscontro puntuale la «lancia mercenaria», per la quale si può ricordare un passo del cap. XXVIII del romanzo: «La milizia, a que' tempi, era ancor composta in gran parte di soldati di ventura arrolati da condottieri di mestiere, per commissione di questo o di quel principe, talvolta anche per loro proprio conto, e per vendersi poi insieme con essi» (Manzoni 1973: 1189). **7.** *nell'ellisse dei fari*: è a forma di ellissi la chiazza luminosa proiettata sull'asfalto dai fari di un'automobile. Cfr. *Cadenza d'inganno, La moria* 4, vv. 9-10: «i rombi / di luce sull'asfalto traslano piano» (Raboni 2000a: 114). **8.** *rinsaldati*: il GDLI attesta *rinsaldare* con riferimento a «una forma di governo, una condizione sociale, un legame affettivo, un'abitudine, un sentimento». Nel caso in oggetto occorrerà partire da *saldo* «che ha corpo e sostanza materiale (nell'espressione *cosa salda*, usata da Dante nella «Commedia»)» (GDLI); e si potrà citare Leopardi, *Canti, Ad Angelo Mai*, vv. 130-32: «Ombra reale e salda / Ti parve il nulla, e il mondo / Inabitata spiaggia» (Leopardi 1987: 19). *t'annera*: «un evidente dantismo, magari filtrato attraverso Montale» (Mazzoni 1992: 292); cfr. infatti la tessera montaliana da *Ossi di seppia, Corno inglese*, v. 15: «nell'ora che lenta s'annera» (Montale 1980: 11) combinata alla memoria fonico-sintattica di *Purg.* XXVI 148: «Poi s'ascose nel foco che li affina» (Dante 1975: 248).

5

1. *ecco*: incidentale tipica del parlato mentale di Raboni nel suo percorso di acquisizione conoscitiva, cfr. *Ogni terzo pensiero, Nel decomporsi chissà*, v. 5 («se già / così assordante è il rovello // d'essere, ecco, la metà / dell'annegato» ecc.: Raboni 2000a: 264) e *Quare tristis, Si migliora a tutt'andare. Convieni*, v. 5 («Sembra che la vita / si sia trasformata in un'infinita / coniugazione del verbo star bene, // che si muoia, ecco, a furia di guarire / da tutto» ecc.: Raboni 2000a: 355). **6.** *mi cade goccia a goccia nelle vene*: il dettaglio concreto da cui si sviluppa la metafora è naturalmente quella della fleboclisi. **7-8.** *l'illusione soave* ecc.: il sintagma riporta, anche per il contesto, a Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 23 sgg. (con corsivi miei):

«Ma perché pria del tempo a sè il mortale / Invidierà l'*illusion* che spento / Pur lo sofferma al limitar di Dite? / Non vive ei forse anche sotterra, quando / Gli sarà muta l'armonia del giorno, / Se può destarla con *soavi* cure / Nella mente de' suoi?» (Foscolo 1994: 23-24). 12 sgg.: *O padre, padre tante volte / scongiurato a sproposito* ecc.: la presenza dell'*Ave Maria* nella prima lirica della sequenza fa supporre qui quella del *Pater noster*. Per la geminazione del vocativo cfr. Mt 27, 46: «Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabacthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?» (e dunque Ps 21, 2). *Geminatio* e situazione sintattica (si noti la coppia di apposizioni participiali) indicano però anche una reminiscenza eliotiana, cfr. *Murder in the Cathedral*, II: «O father, father, gone from us, lost to us, / How shall we find you, from what far place / Do you look down on us?» (Eliot 1992: 1416). **16-17.** *la volta / che si è rotto il tuo cuore*: cfr. la rievocazione delle morti del padre, dello zio e della madre in *Ogni terzo pensiero, Borghesi come tanti*...: «Borghesi come tanti allora, amanti / dei buoni libri, morti due col cuore / fulminato, due fratelli, regnanti / De Gasperi e poi Scelba, d'un tumore // l'altra» ecc. (Raboni 2000a: 284).

5. Non si prevede, nell'edizione che si va preparando, la presenza di «capPELLI» di descrizione metrica per i singoli testi, ma solo l'annotazione di fatti puntuali di un qualche rilievo. Per *Scongiuri vespertini* una nota andrà fatta senz'altro ai vv. 5-7 del secondo testo, dove compare la corrispondenza tra sdruciole in sede di rima *invisibile : redimere*. Andrà dunque segnalato all'attenzione del lettore il rafforzamento fonico della clausola ritmica, secondo una modalità continuata in *Ogni terzo pensiero* (da cui proviene il primo dei casi che seguono) e, soprattutto, in *Quare tristis: palpebra : celebra* (Raboni 2000a: 261), *crepita : perdita* (ivi: 341), *flebili : invisibili* (ivi: 345, in quasi rima), *spigolo : calcolo* (ibid.), *provaci : semplice* (ivi: 348), *numero : albero* (ibid.), *nascondermi : accludermi* (ivi: 351), *probabile : orribile* (ivi: 356), *crepuscolo : articolo* (ivi: 358), *viscida : infracida* (ivi: 360), *debiti : lievito* (ivi: 361), *povere : s'infervora* (ivi: 363), *farsene : traffici* (ivi: 366).

Qualche osservazione sull'assetto metrico complessivo si potrà dunque integrare nella sede presente. *Scongiuri vespertini* è un testo esemplare del punto della «parabola stilistica» a cui Raboni giunge nelle poesie più recenti accolte in *A tanto caro sangue*. Lo studio di riferimento, per questo aspetto, è quello di Fabio Magro, dalle cui conclusioni occorre citare (Magro 2002: 403):

La parabola stilistica che l'analisi fin qui condotta ha cercato di delineare si presenta, pur nella sua complessità, tutto sommato lineare. Da un punto di vista prosodico si può metterne in luce la circolarità: dopo la raccolta iniziale in cui gli elementi tradizionali, largamente presenti, convivono, forse in modo un po' irrisolto, con esigenze di più aperto sperimentalismo; attraverso un percorso di ampliamento della battuta e di libera impaginazione delle strutture ritmico-sintattiche, teso soprattutto a smorzare i toni per accogliere sulla pagina e nello spazio poetico la maggior parte possibile del reale, Raboni può recuperare con maggiore abilità e astuzia quelle misure tradizionali sulle quali d'ora in avanti concentrerà la propria ricerca. Si tratterebbe in sostanza di un ritorno alle proprie origini, ma ad un grado ben più elevato di consapevolezza.

In *Scongiuri vespertini* è insomma evidente la funzione dominante della coppia endecasillabo-settenario (soprattutto nel secondo testo, dove non si registra che una variazione per ipermetria al v. 5), e il dialogo che essa intrattiene con i versi brevi e medi (si veda soprattutto il primo testo) e lunghi. Una nota particolare per la coppia in *incipit*, che mostra bene la vitalità di un tipo d'attacco prediletto da Raboni fin dalle *Case della Vetra*: «Caratteristica [...] della versificazione di Raboni in generale è la tendenza a isolare in punta di verso l'elemento inarcante, con forte effetto sospensivo assunto dall'innesco, smorzando però spesso il valore del riporto, il cui peso sintattico viene diluito su tutta o quasi la linea del verso successivo» (Magro 2002: 356). Notevole inoltre, nella prospettiva del modello di versificazione delle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, di *Barlumi di storia* e dei due testi per il teatro (*Rappresentazione della Croce e Alceste, o La recita dell'esilio*), la presenza del novenario, soprattutto nei casi di accostamento a contatto con il settenario e l'endecasillabo (vd. 1, vv. 6-8; 4, vv. 1-3; 5, vv. 5-13). Quanto ai versi lunghi, si noterà che accanto a un doppio settenario perfetto (3, v. 3) si leggono versi riferibili a questo modello adottando le categorie di ipermetria (5, v. 4) e ipometria (3, v. 5; 4, v. 4; 5, v. 14). All'endecasillabo si riporterà invece, sul solido appoggio della sintassi, il tredecasillabo 3, v. 3 («dove il crepuscolo s'increspa appena, | grigio»).

Per le rime si dà una libera disseminazione, ma con coinvolgimento "obbligato" del verso finale – *luna 4 : cruna 6 : fortuna 10 (1), redimere 5 : invisibile 7 (2; vd. sopra), città 6 int. : Pietà 7 (3), gabelliere 4 : t'annera 8 (4), muore 9 : dolore 11 : cuore 17 (5) –*, dunque affiancando alla rima perfetta in posizione canonica (1, 5) forme imperfette di tradizione novecentesca (2, 4, qui armonizzata con l'altra imperfetta all'atona, *franare 6 : fari 7*) o arretrando la rima d'attesa all'interno del verso (3, in posizione metricamente rilevata). In generale, il lettore vedrà da sé quanto le varianti novecentesche della rima perfetta e lo svincolamento dei rimanti dalla posizione di fine verso contribuiscano alla tessitura stretta di questi versi. Per conto mio, mi limito a segnalare alcuni rinvii rimici da testo a testo: *cappuccio 1, 7 : gruccia 3, 7 int., vorrei 2, 5 int. : dovrei 3, 3, lazzeretti 2, 6 : rettile 3, 2, amore 3, 4 : untore 4, 5 int. : muore 5, 9 : dolore 5, 11 : cuore 5, 17, interrato 4, 2 : ficcato 5, 13, t'annera 4, 8 : vera 5, 15*. È il portato alla forma della profonda, felice unità poematica della sequenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAUDELAIRE, C., (1986): *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori.

DANTE, (1975): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Torino, Einaudi.

DI FRANZA, C., (2002): «Suggerzioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni», *Rivista di studi danteschi*, II, 2002, pp. 389-410.

ELIOT, Th.S., (1992): *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani.

- FOSCOLO, U., (1994): *Opere, I: Poesie e tragedie*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M. M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard.
- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.
- HOPKINS, G.M., (1987): *Poesie e prose scelte*, a cura di A. Guidi, 4. ed., Parma, Guanda, 1987.
- LEOPARDI, G., (1987): *Poesie e prose, I: Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori.
- LUZZI, G., (1989): *Giovanni Raboni*, in Id., *Giovanni Raboni, Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati, introdotti* da Giorgio Luzzi, Milano, Marcos y Marcos, pp. 167-84.
- MAGRO, F., (2002): «La metrica del primo Raboni», *Nuova rivista di letteratura italiana*, V, 2, pp. 347-407.
- MANZONI, A., (1973): *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli, premessa di R. Bacchelli, Firenze, Sansoni.
- MANZOTTI, E., (2002): *Gadda, il commento e le 'fonti'*, in *Vom Umgang mit literarischen Quellen*, Internationales Kolloquium vom 17.-19. Oktober 2001 in Bern / Schweiz, édité par S. Cudré-Mauroux, A. Ganzoni et C. Jäger-Trees, Genève-Bern, Slatkine-Archives littéraires suisses, pp. 99-121.
- MENGALDO, P.V., (1978): *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- MONTALE, E., (1980): *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.
- PASCOLI, G., (1968): *Poesie*, Milano, Mondadori.
- PETRARCA, F., (1996): *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- PROUST, M., (1986): *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. II, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori.
- RABONI, G., (1975): *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori.
- RABONI, G., (1984): «Al riparo dalla paura», [intervista a cura di R. Minore], *Il Messaggero*, 8 novembre 1984.
- RABONI, G., (1988): *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Milano, Mondadori.
- RABONI, G., (1991): *Prefazione* ad A. Porta, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», pp. 6-9.
- RABONI, G., (1996): *L'arte della dissonanza*, in C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, pp. XXXIX-XLIX.
- RABONI, G., (1995): «Quare tristis», in *L'ora di là dal tempo. Momenti di spiritualità nella musica contemporanea, 1-30 luglio 1995, 28-29 settembre 1996*, [s.l.], La Biennale di Venezia-Ridordi [s.d., ma 1995], p. 30.
- RABONI, G., (1997): *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti.
- RABONI, G., (2000a): *Tutte le poesie (1951-1998)*, Milano, Garzanti.
- RABONI, G., (2000b): *Rappresentazione della Croce*, Milano, Garzanti.

- RABONI, G., (2001): *Ormai ritrovo Milano solo nella mia memoria*, in A. Gaccione, *Milano: la città e la memoria*, Milano, Viennepierre, pp. 83-91.
- RABONI, G., (2003): «Vivere almeno al 50 per cento», [intervista] a cura di D. Piccini, *Poesia*, XVI, 168, gennaio 2003, pp. 2-14.
- RABONI, G. (2005): *Lo stratagemma della Passione*, in *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003, a cura di G. Joli, Novara, Interlinea, 2005, pp. 47-49.
- SERENI, V., (1995): *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori.
- VILLON, F., (1971): *Opere*, prefazione di M. Luzi, Milano, Mondadori.
- VIRGILIO, (1989): *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Milano, Mondadori.
- ZUCCO, R., (2003): *Allusione e citazione in Raboni*, in *La citazione*, Atti del Convegno interuniversitario, Bressanone, 11-13 luglio 2003, in c.s.