

CAROLA BORYS, MICHEL CATTANEO,
DANIELE IOZZIA, FRANCESCA SANTUCCI, MARCO VILLA

*Per un commento collettivo
a Quare tristis di Giovanni Raboni*

*For a collective commentary
on Giovanni Raboni's Quare tristis*

ABSTRACT

Il contributo presenta il commento a cinque sonetti di *Quare tristis* (1998) di Giovanni Raboni: [*Ricevitoria del lutto*], [*Come uno che sta sognando*], [*Stare coi morti*], [*Quanti fossero i pioppi*] e [*Qui è Valvins, qui è Voronež*]. Si tratta del primo consuntivo di un lavoro a più mani che ha come obbiettivo l'annotazione integrale della raccolta. Il commento, articolato in cappello introduttivo e note a seguire il testo, tenendo sempre al centro l'interpretazione letterale dei componimenti, ne ricostruisce brevemente la genesi e la storia editoriale e si concentra poi sui loro temi, sulla struttura, sulla lingua e sullo stile, oltre a vagliare i vari livelli dell'intertestualità interna ed esterna.

The paper is a commentary on five sonnets from Giovanni Raboni's *Quare tristis* (1998): [*Ricevitoria del lutto*], [*Come uno che sta sognando*], [*Stare coi morti*], [*Quanti fossero i pioppi*] and [*Qui è Valvins, qui è Voronež*]. This is the result of a collective work aimed to provide an annotated edition of the collection. The commentary, that consists of an introduction and notes for each text, focuses on the literal interpretation of the poems. It briefly reconstructs their genesis and publishing history, then delves into their themes, structure, language and style, as well as the various levels of both internal and external intertextuality.

Per un commento collettivo
a Quare tristis di Giovanni Raboni

Premessa

Leggere innanzitutto poesia e interpretarne la parola in incontri comuni, secondo un piano rigoroso e nondimeno liberamente flesso sulle esigenze di ciascuno, è stato un esercizio, se non spirituale, di certo etico, che ha formato tutti noi, allievi di Domenico De Robertis, e che ci ha sollecitati al confronto più che al culto del proprio pensiero; è stato dunque naturale ricreare per nuove generazioni la stessa opportunità: comprendere è un'esperienza perfettibile solo nel tempo e nel colloquio con l'altro; passare il testimone un'occasione di crescita per tutti.

Il presente commento a cinque sonetti di *Quare tristis* – [Ricevitoria del lutto], [Come uno che sta sognando], [Stare coi morti], [Quanti fossero i pioppi], [Qui è Valvins, qui è Voronež] – costituisce un'anteprima del saggio di esegesi a più mani dedicato all'intera raccolta raboniana: da anni un gruppo di lettori vi sta lavorando, senza urgenze di pubblicazione, col solo intendimento di condividere momenti di riflessione su un'opera poetica che ha chiuso un secolo aprendo il successivo con voce di rilievo.

È a Natascia Tonelli che si deve l'idea di organizzare un seminario su *Quare tristis* dal 2015 seguito da molti altri. Gradualmente i primi tentativi di interpretare la lettera di ogni lirica, di cogliere l'idea complessiva che impronta il libro, di scoprirne i legami con la cronaca e la storia, o le profonde suggestioni letterarie – elementi che fanno di *Quare tristis* una confessione fra le più intime e, insieme, un'opera fra le più colte e strutturate di Raboni, nonché un diario d'accusa sociale contro l'epoca buia in cui il poeta si trova a scrivere –, hanno preso forma più definita. E ciò è accaduto sia in virtù del progressivo compenetrare l'essenza della raccolta da parte di ciascuno, sia grazie al confronto continuo coi diversi punti di vista degli altri; il canone a cui, insomma, siamo stati abituati e che continuiamo a credere la strada più fruttuosa: un'indagine portata avanti in prima persona con strumenti e metodi di ricerca individuali, discussa con l'apporto critico di tutti i partecipanti.

Il saggio di commento che qui anticipiamo è stato condotto esclusivamente sulla forma metrica che contraddistingue *Quare tristis*: il sonetto (il fatto che Raboni non dia alle due sezioni riservate a questo tipo di composizione un titolo che ne specifichi la forma eletta, come fa in *Ogni terzo pensiero*, può essere interpretato in due direzioni diametralmente opposte: volontario occultamento, o

piuttosto piena fiducia ormai del poeta nell'evidenza dell'operazione di recupero). In particolare si analizzano tre sonetti dalla struttura tradizionale ([Ricevitoria del lutto], [Come uno che sta sognando], [Stare coi morti]) e due sonetti elisabettiani ([Quanti fossero i pioppi], [Qui e Valvins, qui è Voronež]).

Altrettanto rappresentativa delle tematiche, che costituiscono vere e proprie costanti in *Quare tristis*, la selezione dei cinque testi.

Il 'fatto minimo', l'occasione' specificamente generata dall'abbaglio, dal momentaneo disallineamento tra il reale e la sua percezione, è il tema di [Ricevitoria del lutto], un soggetto che, come suggerisce l'*incipit*, si connette anche al *Leitmotiv* di *Quare tristis*, alla stessa idea nucleale dell'opera, significata nell'aperta evocazione salmica del suo titolo: l'intimo e continuo pensiero riservato alla morte e ai trapassati, qui in particolare affrontato con [Stare coi morti].

Volgere il pensiero fissamente su coloro che ci hanno preceduti, da cui mai il poeta sente di aver preso congedo, continuando a 'vivere' in una 'comunione' familiare coi propri cari, se reca segni di un avverabile colloquio pascoliano, per cui il sogno è lo stato di *trance* che permette di ritrovare i dispersi e con loro coesistere, nel chiuso giardino dell'infanzia come in [Quanti fossero i pioppi], in [Stare coi morti] si combina con altra impellenza ideologica: lo stare coi morti è anche, per l'intellettuale marxista disilluso e tuttavia tormentato dai nuovi barbari rigurgiti del capitalismo di fine anni Novanta, atto di resistenza nei confronti dell'unico modello comportamentale dei vivi, riposto dissenso alla sopraffazione individuale e di classe.

Il sogno, prassi di intima catabasi in [Quanti fossero i pioppi], rappresenta la *quaestio* stessa di [Come uno che sta sognando], dove però non si tratta di riflettere con freddezza sull'infinito potenziale poetico dell'esperienza onirica; questa è piuttosto nel profondo dell'io, nella carne come nel verbo, patita in qualità di *analogia mortis*: tutto il sonetto si attorce in un *continuum* espressivo per cercare di saggiare, capire e definire l'evento inconoscibile per eccellenza.

Con l'ultimo sonetto [Qui e Valvins, qui è Voronež] ci si imbatte in un Raboni che, mentre medita sull'opposto atteggiamento di fronte alla morte di due poeti, diletto e a fondo conosciuti, Mallarmé e Mandel'stam, pone a sé stesso identico interrogativo. Evocati nella loro scelta antitetica, nell'opposta gestione del loro 'lascito ereditario', col nominare i due fatidici luoghi di tali diverse condotte, Valvins e Voronež – lo spazio del silenzio all'accomiatarsi dal mondo, il primo, l'angolo più arduo e impensabile dove continuare a fare poesia, il secondo – i due poeti vengono qui a incarnare la divergente tensione che anima nel suo farsi *Quare tristis*, opera scritta come *in articulo mortis*: l'inclinazione al nulla ed il bisogno ancora di lasciare un segno di sé.

Ci auguriamo che la «membrana segreta» del libro possa non essere da alcuno lacerata in questo prossimo commento collettivo, ma che le sue nascoste verità siano da tutti concordemente 'sperate' con misura.

[La direzione]

Nota al testo

Nel commento viene seguita l'edizione di *Quare tristis* edita da Mondadori nel 1998, per come riprodotta dapprima in *Tutte le poesie* (1951-1998), Milano, Garzanti, 2000, e successivamente in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto (= ZUCCO), cui si rimanda, tra le altre cose, per il dettaglio della storia dei testi e delle varianti.

Il volume, da cui si citano tutte le poesie di Raboni, include:

Le case della Vetra [1966] = CV.

Nel grave sogno [1982] = NGS

Canzonette mortali [1986] = CM.

A tanto caro sangue [1988] = ATCS.

Versi guerrieri e amorosi [1990] = VGA.

Ogni terzo pensiero [1993] = OTP.

Quare tristis [1998] = QT.

Barlumi di storia [2002] = BS.

Di séguito si riportano anche le edizioni parziali che anticipano nuclei di testi di QT menzionate nel commento:

G. Raboni, *Septuor*, un dipinto di A. Possenti, Premio di poesia Pandolfo, 1995 = s.

Id., *Nel libro della mente*, con sette incisioni originali di A. Steffanoni, Milano, Scheiwiller, 1996 = NLM 1996.

Id., *Nel libro della mente*, con sette incisioni di A. Steffanoni, Milano, Scheiwiller, 1997 = NLM 1997.

A queste si aggiunga inoltre la successiva *plaque* G. Raboni, *Sull'acqua*, illustrazioni di E. Baj, Milano, Galleria Giò Marconi, Belluno-Venezia, Edizioni Colophon, 2003 = SA e le *Poesie abbandonate (1946-1961)* in G. Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)* a cura di R. Zucco, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014 = PA.

Abbreviazioni bibliografiche

Per le opere di Giovanni Raboni cfr. *supra* la *Nota al testo*.

Opere di altri autori

D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 3 voll., 1991-1997.

Id., *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2005 = DANTE, RI.

A. Bertolucci, *Sirio* [1929], in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori 1997 = BERTOLUCCI, SI.

C. Betocchi, *L'estate di San Martino* [1961], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1996 = BETOCCHI, ESM.

B. Cattafi, *L'aria secca del fuoco* [1972], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli, introduzione di R. Bruni, Firenze, Le Lettere, 2019 = CATTAFI, ASF.

G. Gozzano, *I colloqui* [1911], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1980 = GOZZANO, CO.

S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995 = MALLARMÉ, C.

O. Mandel'stam, *Quaderni di Voronež*, traduzione e note di M. Calusio, presentazione di E. Krumm, Milano, Mondadori, 1995 = MANDEL'STAM, QV.

E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980. Sigle: OS = *Ossi di seppia* [1925]; BU = *La bufera e altro* [1956].

P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, traduzione e introduzione di G. Paduano, commento di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco, Torino, Einaudi, 2022 = OVIDIO, *Met*.

G. Pascoli, *Poesie*, introduzione di L. Baldacci, note di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 2000. Sigle: MY = *Myrica* [1891]; CC = *Canti di Castelvecchio* [1903].

C. Sbarbaro, *Pianissimo* [1914], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Costa, con un saggio introduttivo di E. Testa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2021 = SBARBARO, PI.

V. Sereni, *Gli strumenti umani* [1965], in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995 = SERENI, SU.

Sofocle, *Le Trachinie*, traduzione di G. Lombardo Radice, Torino, Einaudi, 1978 = SOFOCLE, *Trach.*

V. Zazubrin, *La scheggia*, traduzione di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1990 = ZAZUBRIN.

Saggi e studi

F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto Editore, 2008 = MAGRO.

G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in *Per Giovanni Raboni*, atti del convegno (Firenze, 20 ottobre 2005), a cura di A. Dei, P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 43-80 = FRASCA.

Opere di consultazione

Grande Dizionario della Lingua Italiana, diretto da S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002 = GDLI.

[«Ricevitoria del lutto»]

Il testo, risalente almeno al 1995, fa parte del più antico nucleo della raccolta. È infatti presente già in *s* (con minime varianti per cui cfr. *infra*), NLM 1996 e NLM 1997.

Il sonetto si pone in stretta continuità con quello che lo precede in volume, [*Nella piazza? Sul corso?*], dove gli spazi quotidiani della città di Milano finiscono per popolarsi di figure lugubri e mortifere («i moribondi in tight e gibus» 14). In maniera simile, qui, l'immaginazione funerea che caratterizza il soggetto poetante nel libro si appunta su un comune esercizio commerciale («una stinta botteguccia» 3) del centro di Roma («via/della Scrofa» 13-14, «Ripetta» 14). È un banco del lotto, che, per effetto di una lettura erronea (FRASCA 78n, parla di *lapsus* in senso freudiano), appare all'io come la sede di un'attività implicata con la morte e il cordoglio.

Il componimento è scandito su quattro momenti. Quello iniziale (vv. 1-4) contiene la narrazione, riferita *a posteriori* («leggeva» 1), di un fatto minimo, ossia dell'equivoco, della svista in cui il locutore è incorso. L'avvio, oltre ad anticipare il motivo centrale del «lutto» 1, ripreso soltanto oltre, ai vv. 9-10, innesca il movimento più propriamente lirico e sostenuto dei versi successivi. In questa parte, prima viene offerto un quadro diagnostico della «vista» 4 fallace dell'io (vv. 4-6); poi, con un ribaltamento segnalato dall'avversativa («Però» 6), sono registrate, al presente, le operazioni che la «mente» 7 compie per tentare di rimediare all'errore del soggetto poetante e, in qualche modo, di ricomporre il «lutto» stesso (vv. 6-12). Il testo approda così a una chiusa (vv. 13-14) che riporta circolarmente al tono narrativo («Mi è successo davvero» 13) e al contesto di relativa banalità urbana dell'attacco (si vedano i due toponimi che vi affiorano).

Una dialettica tra alto e basso informa del resto il sonetto a ogni livello. Se ne ha un'espressione icastica nella coppia oppositiva «s'inneva» 4 / «va a picco» 5 (mentre una seconda dicotomia semantica centrale nel testo è quella tra il chiarore, «troppa luce» 5, e la tenebra, «notte» 7, ma cfr. anche i vv. 9-10). Sempre sul piano del lessico si veda il contrasto tonale tra voci molto semplici del tipo: «Ricevitoria» 1, «botteguccia» 3 e «s'ingegna» 8, da una parte, e, dall'altra, scelte che potrebbero tradire una lontana matrice letteraria: «s'inneva» 4, «troppa luce» e «regna» al v. 5; cui, per altro verso, sarebbero da aggiungere «ceri» e «sacrestia» del v. 10 – parole, quest'ultime, gravate dalle solenni suggestioni religiose che costellano il libro (cfr. ad esempio le *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*). Nella lingua del componimento entrano inoltre alcuni tecnicismi quali «congettura» 8 e «lezione» 12, termini della filologia riportabili all'area semantica della razionalità, della «norma» 8 cui si attiene la «mente».

La sintassi segue un andamento non dissimile: dopo un'apertura piana, il dettato della prima quartina si complica progressivamente, con un accumulo di figure dell'ordine (dislocazioni, anticipazioni, un'anastrofe: «l'indegna / di me e stanca mia vista» 3-4) cui corrisponde un innalzamento tonale. Il discorso tuttavia prosegue in maniera lineare, per coordinazione («s'inneva [...] e va a picco» 4-5, «solleva [...], fa leva [...], congettura, s'ingegna» 6-8, «a otturare [...] e a soffiare» 9-10), fino a una conclusione marcatamente colloquiale, che riassorbe e stinge nel flusso dell'esistenza («un giorno» 13) l'iniziale epifania, fosse pure negativa, di [«*Ricevitoria del lutto*»].

Metrica. Sonetto petrarchesco (per quanto, vista l'autonomia sintattica dei due versi conclusivi, il componimento paia anticipare la configurazione elisabettiana adottata nella terza sezione di QT). Lo schema è ABBA BAAB CDC EDE. Tra le rime si segnala la peculiarità di «solleva» 6 : «leva» 7, etimologica, e di «fosse» 9 : «fosse» 11, equivoca. Il testo è percorso da una fitta trama di giochi fonici (rime interne, assonanze e allitterazioni) che coinvolge i medesimi rimanti: si veda ad esempio come «sacrestia» 10 riprende l'incipitario «*Ricevitoria*» 1 dando luogo a uno scontro tra sacro e profano. Le forti inarcature che interessano i versi e ancora di più le strofe del sonetto («s'inneva // per troppa luce» 4-5, «s'ingegna // a otturare» 8-9, «come se fosse // possibile» 11-12) ritardano la completa enunciazione contribuendo a un effetto di sospensione.

« <i>Ricevitoria del lutto</i> » leggeva inopinatamente sull'insegna d'una stinta botteguccia l'indegna di me e stanca mia vista che s'inneva	4
 per troppa luce e va a picco se regna o incombe la notte. Però solleva dubbi la mente, subito fa leva sulla norma, congettura, s'ingegna	 8
 a otturare con più terra le fosse e a soffiare sui ceri in sacrestia per ristabilire, come se fosse	 11
 possibile, la lezione corretta... Mi è successo davvero, un giorno in via della Scrofa, venendo da Ripetta.	 14

1. «*Ricevitoria ... leggeva*: come se si trattasse di un luogo in cui si potesse fare negozio delle proprie perdite (con qualche analogia, nella raccolta, con il «borderò // dei massacri» 4-5 del sonetto [«*Caduto in A.O.*»], che peraltro inizia in modo identico riportando le parole di una targa stradale). Il verso si direbbe ricalcato sull'endecasillabo spezzato dall'accapo di SERENI, *La spiaggia*, SU, 1-2: «Sono andati via tutti / – blaterava», dove a un discorso riferito in attacco di

poesia ugualmente segue una didascalia costituita da un verbo all'imperfetto. Anche lì, una semplice battuta di dialogo viene ad assumere un profondo significato di morte. – *lutto*: per il riferimento, entro un immaginario non assente da questo avvio, a una conteggio dei propri defunti da parte del soggetto poetante cfr. *Dolore*, ATCS, 7-10: «C'è più tristezza nel tuo *lutto* / [...] / che nel mio per il novero dei morti / che colleziono da una vita». – *leggeva*: il soggetto è «vista» 4.

2. *inopinatamente*: «in modo impensabile; [...] inaspettamente». – Anche: improvvisamente» (GDLI *sub voce* Inopinaménte). Sebbene in certa misura rimandi anche alla dimensione dell'errore, dello sbaglio, l'avverbio apre quindi alla sfera della folgorazione.

2-3. *sull'insegna d'una stinta botteguccia*: «con ipallage» (ZUCCO 1713): sbiadita sarà cioè la targa, non l'intero esercizio. Non è da escludere una reminiscenza di SBARBARO, *Lettera dall'osteria*, PI, 54-56: la «taverna che ha / ai vetri *stinte* tendinette rosse / e scritto per *insegna*: AL GOTO GROSSO», con convergenza tanto su tessere lessicali, quanto sull'inserito di una scritta commerciale. In tal senso si noti che in S la targa «RICEVITORIA DEL LUTTO» era riportata in maiuscolo. – *stinta*: implica una sciatteria del negozio che stride con quanto la prima persona ha letto. – *botteguccia*: anche il diminutivo connota di bassa quotidianità lo scenario. Sulla scelta della voce, in ogni caso, peserà forse l'uso di chiamare 'botteghini' i banchi del lotto.

3-4. *l'indegna ... vista*: ZUCCO 1713, mette in relazione tale accenno a una facoltà visiva non all'altezza dell'io con CATTAFI, *Giovanni*, ASF, 2 e 27-30, dove del «miope» Raboni si dice che a dispetto dei suoi «deboli occhi», fosse in grado di scrutare l'aldilà con una «forte *vista*». Naturalmente, però, «indegna» è chiamato in rima da «insegna» 3: come spesso avviene nella raccolta, le logiche del significato pertanto si compenetreranno qui con quelle della forma chiusa. Dell'ipometropia che affliggeva il poeta si ha largo riscontro nella sua opera: cfr. ad esempio *Simulato e dissimulato*, CV, 2: «la *mia vista* da talpa»; *Figure nel parco*, CV, 3b: «la *mia vista* (poca)» e, con intersezione sul motivo del lutto, [«*Pregchiere per i morti*], OTP, 1-5: «*Pregchiere per i morti* – tutta qui / la *mia fede*? So solo che ogni sera / così rispondo, aguzzo la *mia povera* / *vista nel buio* per scoprire chi // più m'aspetta» (ZUCCO 1713). – *stanca mia vista*: riferisce di un'estenuazione del soggetto poetante, rimandando al motivo della vecchiaia ricorrente nella silloge. L'affaticamento visivo è non a caso inserito nell'elenco di conseguenze dell'invecchiamento del sonetto della terza sezione di QT [*Si migliora a tutt'andare*], 12: «la *vista s'oscura*».

4-5. *s'inneva/per troppa luce*: ZUCCO 1713, osserva che la neoformazione «s'inneva» è modellata sull'«analogo, ma usuale predicato, per la *vista*, *annebbiarsi*» (per cui cfr. *Lista di Spagna*, [Inghiottita dal buio], CM, 4: «la *mia vista* annebbiata»). A un primo livello il passo descrive infatti un disturbo oculistico correlato proprio alla miopia o a una presbiopia senile per cui, in presenza di intense fonti luminose, il campo visivo diviene offuscato (giusta il riferimento alla neve) di bianco. Stando alle valenze figurate di «luce», su un piano metaforico verrebbe invece

presentata qui una visione incapace di sostenere l'illuminazione, la rivelazione. Ciò dantescammente, con possibile ricordo di *Par. V* 133-134 e sgg.: «Sì come il sol che si cela elli stessi / *per troppa luce*». Il sintagma «per troppa luce» si ritrova comunque anche in MONTALE, [*Gloria del disteso mezzogiorno*], OS, 2-4: «quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / *per troppa luce*, le parvenze, falbe». In QT ritorna nel poemetto [*Nell'ora, ormai, della cenere*] 48-53: «aspettando / che quel *buio* tornasse [...] cominciai a pregare / come faccio [...] ogni volta che *per troppo silenzio* | o *troppa luce* il cuore si contorce».

5-6. *va a picco* ... *la notte*: sintomo di quella che in oculistica viene definita emeralopia o cecità notturna, cioè una diminuzione della facoltà visiva dopo il crepuscolo o in condizioni di scarsa luminosità. – *va a picco*: in evidente opposizione con l'evocazione di una vetta data da «s'inneva» 4. L'espressione farà riferimento, amplificandolo, al modo di dire, della vista, che «s'abbassa». – *regna*: comunica la sensazione di un dominio incontrastato dell'oscurità. – *incombe la notte*: ossia a sera.

6. *solleva*: il verbo si lega a «dubbi» del verso successivo nel significato di 'avanza obiezioni', ma la dilazione informativa prodotta dall'inarcatura attiva per un momento, per antitesi con «va a picco» 5, anche l'accezione di 'alza'.

7. *la mente*: contrapposta alla difettosa «vista» 4 (lo è all'«anima» 12 nel successivo sonetto di QT, [*Come uno che sta sognando*]). È, su scorta di DANTE, *Inf. II* 6, una «mente che non erra». Cfr. d'altro canto «il libro della *mente* che vien meno» di RI, X 59, cui era intesta la *plaquette* nella quale [*«Ricevitoria del lutto»*] era incluso «mente» rappresenta davvero una parola-chiave nell'ultimo Raboni. Numerosissime le occorrenze fin da ATCS. Cfr. almeno [*Non di questo presente*], OTP, 9-14: «*La mente* / infortunata non ha altra fortuna, / dunque, che nel pensiero? Certo a niente / più la mia si consola che se in una / deposizione o un offertorio gente / dispersa solennemente s'aduna», per l'identica tendenza dell'intelletto a ricucire il lutto e, sempre in connessione con il tema della morte, [*Essere... essere*], OTP, 1-13 «una provvida *mente* | ci penserà [...] e nuovamente | vivi traslocheremo dalla *fossa*».

7-8. *fa leva/sulla*: 'si appoggia alla'.

8. *norma*: l'accezione è quella linguistica, di 'uso corrente nella lingua'. – *congettura*: sarà qui un riferimento, in chiave con «lezione corretta» 12, al lessico specialistico della filologia, nel quale il verbo indica esattamente il ricorso a una parola o a una frase da proporre quale emendamento per i luoghi in cui il testo tramandato risulta corrotto o lacunoso. – *s'ingegna*: la forma, colloquiale, varia tonalmente il precedente tecnicismo, pur continuando a rimandare all'area semantica della razionalità.

9-10. *otturare* ... *in sacrestia*: le due immagini sembrano un'altra volta implicare l'oscurità («otturare», come in fotografia; «soffiare», cioè spegnere, «i ceri»). Il significato di entrambe riguarderà tuttavia la cancellazione del «lutto» 1. Nel primo caso: maggiore sarà la quantità di terriccio che colma le «fosse» destinate alle inumazioni, minore sarà il numero di sepolti, di morti; nel secondo: quasi che,

spente le candele votive accese in chiesa per i propri morti, non si avessero cari defunti (sintomaticamente in luogo di «soffiare sui», che rende il verso a un tempo più coerente e meno esplicito, in S si aveva «nascondere i»). – *fosse*: data l'ambientazione romana del componimento, non è da escludere un'allusione all'eccidio delle Fosse Ardeatine a sistema con il ricordo di altri massacri del XX secolo che affiora a più riprese nel libro (ad esempio, subito in [«*Caduto in A.O.*»]: «Auschwitz» 2, «Hiroshima» 2, «Indocina» 3). – *sacrestia*: in sineddoche per l'intero edificio religioso.

11-12. *per ristabilire ... la lezione corretta*: con fraseologia nuovamente tratta dall'ecdotica. Da promuovere a scapito di «Ricevitoria del lutto» 1 sarebbe evidentemente la lezione 'Ricevitoria del lotto'. Questa non contemplerebbe alcun compianto, alcuna morte dolorosa. Per tale ragione, secondo l'inciso «come se fosse // possibile», appare al soggetto poetante irrealizzabile.

13. *Mi è successo davvero*: a fornire garanzia di veridicità all'insolito accadimento raccontato ai vv. 1-3.

13-14. *via della Scrofa ... da Ripetta*: strade del centro storico di Roma. Il testo sancisce un temporaneo cambio di scenario rispetto alla topografia milanese che domina nella raccolta. In via della Scrofa 110, poco dopo che la strada, diretta prosecuzione di via di Ripetta, prende il suo nome, si trova la concessione del lotto n. 2 di Roma, una delle più antiche della città, senz'altro attiva quando il sonetto viene concepito. Non distante, sull'altro lato della carreggiata, presso l'edificio di via della Scrofa 39, è posta fin dal 1946 una visibilissima targa dedicata alla memoria di Alberto Marchesi, antifascista trucidato alle Fosse Ardeatine. Un dato che potrebbe aver influito, se non sull'intero testo, almeno sul riferimento alle «fosse» 9.

[Come uno che sta sognando]

Il testo è già presente, con minime varianti (cfr. *infra*), in NLM 1996 e NLM 1997. Rispetto alla sequenza di QT, in NLM sono invertite le posizioni di questo sonetto e del successivo [«*Caduto in A. O.*»]. La scelta definitiva obbedisce forse all'intento di compattare i due sonetti 'civili' (il citato [«*Caduto in A. O.*»] e [«*Stare coi morti*»]), che nella versione precedente erano spezzati proprio da [«*Come uno che sta sognando*»].

Il sonetto è un tentativo di dare conto, mediante una similitudine classicamente impostata che lo copre per intero, dell'esperienza sensibile della morte. Questa viene prima paragonata al risveglio da un sogno, presentato come uno sforzo volontaristico di liberazione dalle maglie imprigionanti del sonno (prime due quartine); in seconda battuta, il termine di paragone della morte è l'atto del nascere, e anche qui la descrizione è focalizzata sull'aspetto energico, se non violento, dell'evento (prima terzina). Nell'ultima terzina, occupata dall'apodosi della similitudine, l'esperienza della morte è convocata tramite una perifrasi analitica, che rappresenta il trapasso come il metaforico attraversamento di una cruna da parte dell'anima e della mente dissociate (cfr. «una / per volta passerete» 13-14).

La mancata coincidenza tra componente razionale («mente» 13) e non razionale («anima» 12) enunciata nel finale implica l'impossibilità di una comprensione unitaria del trapasso nel momento del suo verificarsi, e ciò motiva lo sforzo conoscitivo ed esplicativo compiuto proprio a favore dell'anima dell'io, come chiarisce il vocativo del v. 12. Volto ad afferrare un'esperienza-limite, un simile tentativo, che con la sua tensione espressionistica guida il sonetto e ne qualifica i caratteri formali salienti (cfr. *infra*), non può che approdare a uno scacco. L'ipertrofia del primo termine di paragone è spia di una volontà insoddisfatta, da parte della voce poetante, di connotare con la massima precisione il primo referente della morte, ossia il risveglio: si veda l'analicità dell'azione, mentre l'agonismo frustrato si sfoga nella violenza che caratterizza tutta la rappresentazione. Ma l'avvertita inadeguatezza di quanto avanzato fino al v. 9 chiede di rilanciare con una seconda ipotesi in coda, per cui la morte trova il secondo paradossale referente nell'esperienza opposta e complementare della nascita. Le espressioni di dubbio («forse» 9, «credo» 12) testimoniano tuttavia di un'incertezza irriducibile; al termine di questo *tour de force* argomentativo un'identificazione è raggiunta solo in via ipotetica.

L'energia che attraversa il testo ha come correlati formali, oltre alla tensione generata dalla sospensione sintattica, protratta in un unico, lungo periodo e resa ancora più sensibile dalle continue e forti inarcature, i verbi cinetici («si ribella» 2, il quasi anagrammatico «liberarsi» 3, «cede», «si scuce», «s'appella / disperata-

mente» 5-6, «catapulti» 7, «trema», «si inerpica» 8, «ci si / strappa via» 9-10), il battere sulle sdruciole (cfr. vv. 8-12), una certa asprezza fonica (cfr. soprattutto i gruppi /er/ e /or/ nei versi centrali) e la densità retorica portata dalle figure etimologiche in *incipit* e in *explicit* e dalle metafore (v. 4) e perifrasi (vv. 8-9 e 12-14).

Con questo sonetto compaiono in QT i motivi del sonno (nelle fasi di passaggio dell'addormentarsi e del risvegliarsi) e del sogno, vissuti come momenti e stati di coscienza liminari assimilabili per via analogica alla morte. La serie qui avviata si snoderà per tutto il libro (cfr. [*Grazie, sento a volte che dico*], [*«Digli qualcosa*], [*La casa di campagna*], [*Più morti che vivi*], [*Ospite, io, loro*], [*Si va nell'ombra*]), fino all'ambiguo risveglio-trapasso di [*Svegliami, ti prego*].

Metrica. Sonetto petrarchesco, ma la rima baciata ai vv. 13-14 ripropone la clausola del distico finale dello schema elisabettiano (ABBA BAAB CDC DEE). Identico schema rimico si ha in altri due sonetti della prima sezione ([*Stare coi morti*] e [*Filare tra le lenzuola*]). La rima baciata finale agisce, anche nella struttura strofica petrarchesca, come momento demarcativo, come valorizzazione fonica della chiusa (magari in collaborazione con altri elementi, come la sentenza di [*Stare coi morti*] 12-14: «Al capitale / forse è questo che può restare in gola, / l'osso senza carne della parola») e l'isoritmia di [*Filare tra le lenzuola*] 13-14: «il moto che la consuma, l'impura / dolcezza che la feconda e l'oscura»). Caratteristiche rime su monosillabi e particelle normalmente atone (cfr. soprattutto «già» 4: «là» 7 e «ci si» 9: «così» 11), propiziate dall'uso insistito di *enjambements* anche di forte intensità. Numerosi endecasillabi non canonici (vv. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12).

Come uno che sta sognando e sa di sognare e nel sogno si ribella al sogno per liberarsi di quella camicia di forza o Nesso che già	4
un po' cede, un po' si scuce s'appella disperatamente alla potestà dei nervi che lo catapulti là dove trema e si inerpica la stella	8
del piccolo giorno e forse ci si strappa via con spasimo ciecamente dalla madre per nascere, così	11
sarà, credo, anima, la più urgente delle volte che tu e la mente una per volta passerete dalla cruna.	14

1-3. *Come uno ... al sogno:* ZUCCO, 1713, riporta due luoghi danteschi: *Par.* XXXIII 58-60: «Qual è colui che *somniando* vede, / che dopo il *sogno* la passione impressa / rimane, e l'altro alla *mente* non riede»; *Inf.* XXX 136-137: «Qual è

colui che suo dannaggio *sogna*, / che *sognando* desidera *sognare*». Peraltro, sia l'*an-nominatio* di Raboni che quelle dantesche costituiscono la protasi di una similitudine. Da segnalare anche la ripresa del sintagma dantesco in GOZZANO, *Una risorta*, CO, 119-120, sempre in similitudine: «simile a chi *sognando* / desidera *sognare*...».

4. *camicia di forza o Nesso*: doppia metafora che stringe un elemento moderno e uno classico-mitologico per caratterizzare la faticosa liberazione dal sogno. Per la *camicia di Nesso* la fonte classica è in SOFOCLE, *Trach*, e in OVIDIO, *Met* (IX, 103-272). Probabile è anche l'interferenza con il Nesso di *Inf.* XII 98 e sgg.: il ruolo di traghettatore del centauro rende la sua evocazione adatta a connotare un momento di difficile trapasso come quello del risveglio (per altre figure mitologico-dantesche legate al passaggio e all'attraversamento in QT, cfr. [*Fra l'Anschluss e la notte dei cristalli*] e – implicitamente – [*Da qualche anno cerco d'invecchiare*]). Di fatto questo sogno-camicia è una delle numerosissime membrane che costellano la raccolta; ciò che caratterizza specificamente questo sonetto è però la tensione allo sfondamento, laddove negli altri casi si ha piuttosto un'attenzione all'ascolto, quando non un esplicito divieto di oltrepassare (cfr. [*Mai visto, da queste parti*], [*Quanti fossero i pioppi*], [*Non sono poi così incerti i confini*], [*Ospite, io, loro*]).

5. *cede*: «cade» in NLM 1996 e NLM 1997; la sostituzione rende con più evidenza il progressivo sfondamento della *camicia-sogno*, istituendo anche un efficace accordo fonico tra i due verbi («già / un po' CEde, un po' si scuCE»). – *si scuce*: lo stesso verbo è utilizzato per caratterizzare un momento simile di sonno-sogno forzato dal risveglio in [*La casa di campagna*] 8-14: «Ma la ignora // poco dopo, svegliandosi, *la mente* / infantilmente avida di luce / per rituffarsi impavida nell'orrida // dolcezza del presente: così incespica / un piede nell'altro, così *si scuce* / il rammendo invisibile del niente».

6-7. *potestà / dei nervi*: cfr. [*Niente può rovinarmela la festa*], OTP, 6-8, sempre intorno al momento del risveglio: «S'arresta / a questo confine la *potestà* / di numeri e fantasmi».

7-9. *là / dove ... del piccolo giorno*: perifrasi per designare l'alba, su cui si riverbera l'energia della descrizione: rappresentazione anti-idillica e carica di violenza, dove la stella del mattino personificata sembra compiere uno sforzo per scalare il cielo paragonabile a quello dell'uomo che tenta di svegliarsi. – *piccolo giorno* è calco dal francese 'petit jour' (*alba*), ma evoca anche la petrosa dantesca RI, VII 1 «Al *poco giorno* e al gran cerchio d'ombra» e – quasi di rimando – al finale della *suite* eponima di CM: «Ti giri nel sonno, in un sogno, a *poca luce*».

10-11. *e forse ... per nascere*: si crea un cortocircuito, per cui l'impeto agonistico della prima parte si concretizza nell'azione vitale per eccellenza, che tuttavia è sentita e presentata come equivalente alla sua negazione. In NLM 1996 e NLM 1997 si leggeva «o forse»: anche qui la sostituzione appare migliorativa, perché «e forse» riproduce meglio rispetto alla variante disgiuntiva, pur logicamente più plausibile, l'affannoso accumulo delle ipotesi nel tentativo di raggiungere una

rappresentazione soddisfacente del trapasso. – *ciicamente*: in conformità con l'assenza di consapevolezza al momento della morte, entrambi i momenti a cui questa è paragonata sono caratterizzati da una condizione di semi-coscienza.

12-13. *la più urgente / delle volte*: ZUCCO 1713, rimanda al sintagma «la volta vera» di *Scongiuri vespertini*, ATCS, 5, 15, anche lì perifrasi per denotare la morte. Nella stessa poesia compare un energico attraversamento della cruna («e il canapo forza la cruna», *Scongiuri vespertini*, ATCS, 1, 6).

13. *tu e la mente*: il dualismo tra anima e mente si ritrova nei sonetti [*Invecchiando il corpo vorrebbe un'anima*], OTP, 1-4: «Invecchiando il corpo vorrebbe un'anima / diversa, ma come si fa? non serve / prendere calmanti, stordire i nervi / e la mente, il problema è proprio l'anima», e [*Senza desideri*], OTP, 8-9: «che la mente (l'anima) un po' più avanza // nella gioia...» (dove la parentetica va letta probabilmente come una *correctio*); in QT si ha invece il contrasto, in parte assimilabile, tra «mente» e «cuore»: [*Dopo la vita cosa?*] 10-14: «È un pezzo che la mente / sa che dove c'è arrosto non c'è fumo / e viceversa, che fra tutto e niente // c'è un pietoso armistizio. Solo il cuore / resiste, s'ostina, povero untore».

12-14. *la più urgente / delle volte ... una / per volta*: gioco etimologico frequente nel distico conclusivo dei sonetti elisabettiani (ZUCCO 1724), con i quali questo sonetto condivide la rima baciata finale.

13-14. *una / per volta ... passerete dalla cruna*: il riferimento primario va ovviamente all'immagine evangelica (*Mr* 10, 25; *Mt* 19, 24; *Lc* 18, 25). Cfr. anche *Purg.* X 13-16: «E questo fece i nostri passi scarsi, / tanto che pria lo scemo della luna / rigiunse al letto suo per ricorcarsi, // che noi fossimo fuor di quella cruna» (ZUCCO 1714). Per la rima «una» : «cruna» ZUCCO 1714, rimanda a [*Gioia mite e ultima*], OTP, 3-8: «per che cruna / fortunosa, sfuggendo a che latebre // e da che pesti tocche, da che lebbre / risplendete? Lenta aria o nessuna / vedo in effetti nelle fronde e l'una / viva» (e nello stesso sonetto cfr. «*potestà*» 14), ma anche a *Purg.* XXI 35-37: «e perché tutto ad una / parve gridare infino a' suoi piè molli». // Sì mi diè, dimandando, per la cruna / del mio disio» e al sonetto di BETOCCHI, monoprodiale come quello di Raboni, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, ESM, 11-14: «e il vento è padre di un ignudo eterno // essere e seguitare ad una ad una / cime di monte che si van chiudendo / nell'ombra del mio spirito a una cruna».

[Stare coi morti]

Scrive ZUCCO 1714-5 che il «vero argomento dell'ultimo Raboni è [...] il conflitto (interno) tra autocompassione e fastidio di sé, attaccamento alla propria condizione e disagio morale, autogiustificazione e autocondanna: in altri termini, resistenza (consapevole) alla storia, strenua lotta per la sopravvivenza della poesia». Il decimo sonetto della prima sezione si articola in tre movimenti: nel primo un io quasi deluso si pente di aver privilegiato chi non c'è più rispetto a chi è rimasto, dal momento che i primi non sembrano più venire in soccorso dei secondi per metterli al riparo dalle minacce di un presente in collasso; nel secondo chi prende la parola nel testo sprona una collettività a raccogliere le ultime forze per non lasciarsi divorare completamente dal baratro della storia. Tra parentesi, infine, quasi come proposta personale alla causa di questa resistenza, alla pressione di un capitalismo onnivoro che allenta progressivamente i legami di solidarietà tra gli esseri, Raboni oppone il valore di una scrittura che sia al tempo stesso testimonianza, contestazione e difesa.

Con MAGRO 231, inoltre, «anche quando lo sguardo si orienta sulla realtà e tornano in scena i contenuti di un tempo, tutto è filtrato a questa poca luce». A prendere qui il posto della penombra sono invece le immagini corrispondenti legate al silenzio e a una voce precaria («fiata» 3, «fiochi [...] mesti richiami» 7-8, «poca voce» 9, «silenzio infinitesimale» 10). La tematica mortuaria, dominante nella raccolta, si declina in questo caso aprendosi a coloriture civili e politiche.

Sintatticamente, è rilevante l'alternanza tra modi verbali finiti e indefiniti: rispetto ai presenti storicizzati dell'io, gli infiniti di apertura («Stare» 1, «preferire» 1), le finali implicite (vv. 4 e 11) e il participio «esistente» 12 assumono un valore acronico e quasi ieratico, da prescrizione morale di ordine generale. Si noti, inoltre, la funzione demarcativa dei puntini di sospensione, che catalizzano la transizione discorsiva tra le diverse tappe del testo.

Metrica. Il sonetto è costituito da due quartine e da due terzine di endecasillabi con schema rimico ABBA BAAB CDC DEE. L'orditura fonica è saldata da insistenti allitterazioni: riduzione timbrica sulla /r/ e sulla /s/ nelle prime due quartine; cfr, inoltre, «Fiochi o Forti» 7, «i meSTI richiami dell'oSTInata» 8. Disposizione parallelistica del vocalismo: «tAnto o quel tAnto, siano fiOchi o fOrti» 7, «cosciEnza, alzAre questa pOca vOce/ cOntro il silEnzio infinitesimAle» 9-10. La scarsa coincidenza tra livello metrico e livello sintattico è dovuta a *enjambements* intrastrofici (vv. 1-2, 5-6, 6-7, 7-8, 12-13) e interstrofici (vv. 4-5, 8-9, 11-12).

Stare coi morti, preferire i morti ai vivi, che indecenza! Acqua passata. Vedo che adesso più nessuno fiata per spiegarci gli osceni rischi e torti	4
dell'assenza, adesso che è sprofondata la storia... E così tocca a noi, ci importi tanto o quel tanto, siano fiochi o forti i mesti richiami dell'ostinata	8
coscienza, alzare questa poca voce contro il silenzio infinitesimale a contestare l'infinito, atroce	11
scempio dell'esistente... (Al capitale forse è questo che può restare in gola, l'osso senza carne della parola.)	14

1-2. *Stare coi morti ... Acqua passata*: la scelta di campo illustrata dai verbi in apertura appare come un'indegnità da sconfessare da parte di un soggetto che ora punta a investire su chi rimane in vita ad affrontare un presente assediante. Il tono colloquiale, rafforzato anche dal ricorso a uno stile nominale, condensa una censura esterna che sembra muovere da un giudizio comune per arrivare all'io solo in un secondo momento. – *Acqua passata*: suona come la liquidazione di una ricerca che è stata a lungo sbilanciata sul versante dei defunti. Spiega ZUCCO 1715: «Una volta, nel pieno clima di impegno marxista, la protestata fedeltà ai morti piuttosto che ai vivi sarebbe stata bollata come un atteggiamento rinunciatario, colpevole. Ora “sprofondata/ la storia” non più».

3-6. *Vedo ... la storia...*: si precisa meglio il gesto di un io che constata («Vedo») con delusione la mancanza di un supporto effettivo da parte di chi non c'è più per fronteggiare la catastrofe di un presente disgregato. La percezione di una storia in caduta libera («adesso che è sprofondata / la storia» 5-6) si riallaccia all'idea, corrente all'altezza di composizione del sonetto, di una “fine della storia”: nell'ottica unidirezionale di FUKUYAMA 1992, con la caduta del muro di Berlino e con il capitalismo avanzato era stata raggiunta la soglia storica massima oltre la quale il comune destino del mondo non avrebbe potuto più spingersi. – *fiata*: la connotazione del verbo in frase negativa evoca la mancanza radicale di comunicazione (cfr. GDLI *sub voce* *Fiatare*²). – *osconi rischi e torti dell'assenza*: in qualche modo il soggetto poetante si aspetterebbe dagli stessi defunti una giustificazione per la loro mancanza. *osconi*: sta qui per ‘ributtanti’, ed è aggettivo assai frequente nell'ultimo Raboni: cfr., in OTP, [*Ombra ferita*] 5-6: «*osconi / cortei*» e [*Che male t'abbiamo fatto*] 5-6: «*oscena / mia patria*»; in QT [*Nella piazza?*] 8-9: «*oscene // residenze*», [*L'oro – be', quello si sapeva*] 10-11: «*l'osceno / biancore della strada*» e [*Svegliami, ti prego*] 4: «*l'oscena materia del buio*».

6-9. *E così ... coscienza*: a prescindere dal grado («ci importi / tanto o quel tanto, siano fiochi o forti» 6-7) con cui si può ancora avvertire una responsabilità personale verso il presente, il locutore sprona e al tempo stesso affida alla collettività di un “noi” l’imperativo etico dell’opposizione a una contingenza segnata da disastri. – *mesti richiami dell’ostinata // coscienza*: a dar conto della grana del conflitto psichico interno al soggetto (o ai soggetti, come viene qui auspicato), si noti il rapporto antitetico tra gli attributi: «mesti» richiama un’idea di rassegnazione sconsolata, laddove «ostinata» in riferimento a «coscienza» suggerisce l’intransigenza morale di chi intende persistere nella lotta. Cfr. [*Invecchiando il corpo vorrebbe un’anima*], OTP, 5-8: «l’anima / insaziabile, *ostinata* che ferve/ per sempre più comicamente impervi / labirinti o abissi» e [*Nella piazza?*], QT, 4-5: «le arterie nella città // dove m’ostino a vivere».

9-12. *alzare... scempio dell’esistente*: la sequenza è polarizzata da evidenti contrasti lessicali. Lo scarto tra la voce dei vivi (debole senza il supporto sperato di chi non c’è più, per quanto l’io provi a rimotivare un impegno civile) e il silenzio dei defunti si misura in quantità appena percettibili («poca», «infinitesimale»). – *infinito, atroce scempio*: cfr. *Inf.* X 85-86: «Ond’io a Lui: “Lo *strazio* e ‘l grande *scempio* / che fece l’Arbia colorata in rosso», e *Purg.* XII 55-57: «Mostrava la ruina e ‘l crudo *scempio* / che fé Tamiri, quando disse a Ciro: / “Sangue sitisti, e io di sangue t’empio”». – *atroce*: insieme all’avverbio «atrocemente» è aggettivo «di significativa ricorrenza nella raccolta» (ZUCCO 1715): cfr. [*Mai visto, da queste parti*] 2: «tiene *atrocemente* duro», [*L’autunno ha a volte luci così terse*] 3: «*atroce* dolcezza», [*Stanco della vita, io?*] 13-14: «l’*atroce* / strozzarsi», [*Si va nell’ombra*] 7-8: «niente / è poi così *atroce*», [*Numeri sbiaditi*] 5-6, «sbarrato il primo, muto / *atrocemente* il secondo», [*Nell’ora, ormai, della cenere*] 47-48: «arsura / *atroce*». – *esistente*: il participio mirerebbe a definire globalmente la fattura catastrofica del presente.

12-14. (*Al capitale ... della parola*): l’inserzione tra parentesi di larga parte della terzina finale segnala un nuovo assetto della pronuncia mentale, quasi che ora l’io stesse offrendo una personale soluzione in virtù del suo ruolo di poeta. Adesso il male storico ha un nome (il «capitale») e assume le sembianze di un mostro vorace la cui deglutizione, però, può essere ostacolata dal fastidio di una «parola» che va di traverso: nella raccolta un’immagine simile, per quanto in un diverso contesto, tornerà in [*Stanco della vita, io?*] 13-14: «l’*atroce* / strozzarsi *in gola*, vero, della voce». Anche la sintassi qui si adegua al cambio di passo: anzitutto l’accertamento della soluzione passa attraverso la dislocazione topologica del sintagma dativale (con *mise en relief* iniziale del «capitale»). Si notino inoltre la struttura focalizzante della frase scissa e l’evidenza deitica di un dimostrativo in posizione cataforica che funziona come rampa di lancio per il tema. La letteratura che si fa «osso» è figura di un valore positivo in quanto sovrastorico e in alcun modo compromesso con le logiche e gli orpelli (la «carne») del presente. La metafora della carne e dell’osso, che vela il contrasto tra impermanente ed

eterno, tra superfluo e necessario, si rintraccia, variamente declinata, anche nelle Scritture. Cfr. almeno *Sal.* 73, 26: «Vengono meno la mia *carne* e il mio cuore; / ma la roccia del mio cuore è Dio, / è Dio la mia sorte per sempre» (*Sal.* 73, 26) e *Gen.* 29, 14: «Allora Làbano gli disse: “Davvero tu sei mio *osso* e mia *carne!*”».

[*Quanti fossero i pioppi*]

Il sonetto, elisabettiano come gli altri appartenenti alla terza sezione del libro, rievoca, a partire dal ricordo del filare di pioppi che delimitava la proprietà dei Raboni, gli anni della Seconda guerra mondiale, trascorsi dal poeta e dalla sua famiglia nella casa di Sant'Ambrogio Olona (oggi aggregato al comune di Varese). Se ne parla esplicitamente in una prosa di BS, *La mattina di ferragosto*, cui rimanda ZUCCO 1726 (e nella quale la descrizione dei pioppi non è esente da memoria leopardiana: «dietro il filare di pioppi che nascondeva l'orizzonte dalla parte del cancello»).

L'immagine degli alberi si ripropone nella sua presenza sensibile dando luogo a una serie di sinestesi tra vista e udito (vv. 2-5). Il dato di realtà del filare dei pioppi viene rapidamente subordinato alla sua funzione simbolica di delimitazione del territorio domestico (vv. 5-8), funzione che si mantiene intatta nell'immaginario del poeta («è ancora / questa la linea» 5-6). Nella terza quartina e nel distico, dalla sua posizione di spettatore l'io esorta sé stesso ad abbandonare la fissità dello sguardo sul passato storico e a concentrarsi sull'intimità memoriale del «giardino» 8, lasciando che la storia faccia il suo corso. Nei vv. 11-14 il contesto bellico è dato per immagini a grado crescente di astrazione: dall'immagine concreta della «fabbrica bombardata» 11, a quella metaforica delle «betulle» 13 violentemente abbattute, fino alla scena di un'umanità presa in una violenza senza tempo né luogo ma anche impegnata nella riparazione, attraverso il perdono, di quella stessa violenza.

Viene delineato in questo modo un vero e proprio 'teatro di guerra' di cui i pioppi costituiscono il «sipario» 9. L'intero testo si costituisce infatti attorno alla possibilità stessa di una linea di demarcazione tra uno spazio intimo, di «decoro» (cfr. [*L'oro – be', quello si sapeva*] 6, cui ZUCCO 1726 rinvia per la tematica), e un 'di là', che sia la guerra o il campo storico-politico in generale; ma discrimine si dà anche tra dati significativi e irrilevanti: non ha importanza se l'io non ricorda il numero esatto dei pioppi, rilevante in ultima istanza è la persistenza della loro percezione nella memoria e il loro valore di difesa dall'esterno.

Questo investimento emotivo degli spazi consistente in una contrapposizione fra un dentro e un fuori, tra intimità e storia, è ben presente nel libro. Si vedano, ad esempio, oltre al già citato [*L'oro – be', quello si sapeva*], in cui il cancello ha la stessa funzione di protezione del filare di pioppi: [*Non sono poi così incerti i confini*] 4-7 e 13-14: «Fuori è già domani: / aria di parate, di bombe al fosforo, / di cadaveri appesi a testa in giù. / Là si vivrà (...) Ah stiamo qui, viviamo, / papà, mamma! dove vivi vi amo»; [*Acqua, fuochino, fuocherello*] 12-14: «Notti fa / ho sognato che non c'era, che era / fuori, esposto, come un feto di cera»; [*Ospite*,

io, loro] 12-14: «non ancora, non finché / fuori, nella luce, c'è quella macina / che stride, quella lamiera che abbacina».

La bipartizione degli spazi trova un correlato nella tendenziale bipartizione sintattica e argomentativa: le prime due quartine sono occupate dal discorso dell'io che, dopo l'apertura interrogativa, fa il bilancio dei dati conosciuti mediante un'accumulazione di oggettive rette dal verbo «so» 5, poi rilanciato nella seconda quartina al v. 5; la terza quartina e il distico sono occupati da esortazioni che il soggetto rivolge a sé stesso, strutturate di nuovo in un'accumulazione di proposizioni oggettive rette questa volta da «lascia» 9.

Metrica. Sonetto elisabettiano a schema ABBA CDDC EFFE GG. Sei gli endecasillabi non canonici (vv. 7-9-11-13-14). Il distico, come di frequente, non è sintatticamente indipendente. Si noti il lavoro sulle rime: sdrucchiola eccedente «ancora» 5 : «Sfioralo» 8; rima tra particelle atone «da» 6 : «la» 7; equivoca contraffatta «lascia» 9 : «l'ascia» 12; identica «morti» 13 : «morti» 14, a suggellare il distico finale. Tra le varie iterazioni foniche, spicca lungo tutto il sonetto la riduzione timbrica sulla /s/, e della /b/ ai vv. 11 e 13.

Quanti fossero i pioppi che importanza
può avere? So che c'erano, che adesso
non ci sono, che a volte m'è concesso
di vederli, immenso fruscio, sostanza 4

visibile del vento – e so che è ancora
questa la linea che separa da
catastrofi nere o abbaglianti la
grigia dolcezza del giardino. Sfioralo 8

con gli occhi, soltanto, il sipario, lascia
che di là vada come sai che è andata,
che bruci la fabbrica bombardata
dalle fortezze volanti, che l'ascia 12

s'abbatta sulle betulle, che i morti
assassinino e perdonino i morti. 14

1-2. *Quanti fossero ... può avere?:* come di frequente nel libro, l'*incipit* consiste in una reazione a un dato esperienziale: in questo caso, la domanda è formulata in risposta a un interrogativo, probabilmente posto dall'io stesso (cfr. «Sfioralo» 8 e «lascia» 9), relativamente al numero esatto dei pioppi in un giardino, dando quindi avvio alla registrazione di uno spezzone di monologo interiore. Come anticipato *supra*, i pioppi di cui si parla sono probabilmente quelli della casa di campagna dove la famiglia del poeta si era rifugiata durante la guerra.

2. *So che c'erano:* cfr. in PASCOLI, MY, il sonetto *Rio salto* per l'affermazione «Lo so» al v. 1 e, ancora, per la vista dei pioppi ai vv 12-14: «voi solo vedevo, amici pioppi! / Brusivano soave tentennando / lungo la sponda del mio dolce fiume».

A quello di Raboni si può inoltre accostare un altro testo pascoliano per l'insistenza sulla vista e la presenza dei pioppi, cfr. PASCOLI, *Le rane*, CC, 5-8: «e i pioppi a mezz'aria man mano / distendere un penero verde / lunghesso la via che si perde / lontano». Qui il filare di pioppi viene paragonato a un penero, che si può rapportare al «sipario» 9 del testo di Raboni.

3-5. *che a volte ... del vento*: l'io riesce occasionalmente a percepire gli alberi, non più presenti, nella loro pienezza sensibile: insistendo sul loro *côté* visibile e sonoro avvia il cortocircuito sensoriale che caratterizza QT nel suo continuo misurarsi con la presenza-assenza dei defunti – e quindi con la visibilità dell'invisibile, la tangibilità dell'immateriale, il suono del silenzio – e con il tentativo di rendere tramite termini riferiti alla percezione ordinaria una percezione extra-ordinaria. – *immenso fruscio*: uno dei frequenti deverbali in -io/-io, tipicamente pascoliani, di solito associati alla flebile voce dei morti, per cui non è da escludere che il rumore del vento tra le fronde degli alberi rimandi più in generale anche alla voce che viene dal passato, tanto più che il paragone – tra i più antichi della tradizione occidentale – tra i morti e le foglie degli alberi è presente, nel libro, in [*Eroi dispersi*] 4-10: «con quanta pena affiorano / dal vocio del vento che le divora / o le ammicchia come foglie sul lato / dell'ombra le voci che ho tanto amato! / A questo, a queste spoglie fruscianti ora / si riduce dunque il cerimoniale / del verbo». Cfr. anche [*Più la gente che c'era se ne va*] 7-9: «l'immenso / silenzioso brusio di chi non ha / casa che nel mio ricordo». La quasi totalità delle occorrenze nell'opera di Raboni dell'aggettivo «immenso» si trova, non a caso, in OTP e QT: qui, più che altrove, l'io si confronta infatti con la dimensione incommensurabile della morte e dell'oltre-vita.

5-8. *e so che è ancora ... dolcezza del giardino*: il filare di pioppi delimita lo spazio intimo e privato del poeta, definisce un 'di qua' e un 'di là'. Cfr. ancora [*L'oro – be', quello si sapeva*] 2-12: «Cancellate / intere portate via a camionate / per farne, dicevano, qualche loro cannone! Ne fu, ricordo, alle occhiate / caute dei vicini, scosso il decoro / del giardino. E: Rimettetela, imploro / ancora in un sogno, al suo posto, fate / che si chiuda quella ferita, almeno / quella, che sparisca, di là, l'osceno / biancore della strada». – *grigia dolcezza*: per le numerose occorrenze di «dolcezza» all'interno della raccolta, preceduto da aggettivi che hanno solitamente valenza negativa, si vedano: [*Filare tra le lenzuola*] 13-14: «impura / dolcezza»; [*La casa di campagna*] 11-12, «orrida / dolcezza», [*Con raccapriccio*] 9-10: «cieca, / luminosa dolcezza del futuro», [*L'autunno ha a volte luci così terse*] 3: «atroce dolcezza». Si noti come il nesso fosse già presente in [*So la strada e la neve*], OTP, 5: «oscura dolcezza». L'aggettivo «grigia» connota il «giardino» come spazio ambiguo (è il luogo per eccellenza dell'incontro con i morti, luogo intermedio tra vita e morte), all'interno del quale le «catastrofi» che si svolgono fuori e che sono «nere o abbaglianti» 7, dunque estreme, giungono attenuate grazie al confine protettivo dei pioppi. Crollata la barriera, si ha il «giardino mutato in lunapark / dal chiassoso viavai dei bombardieri» di cui si parla in [*Nel giardino mutato in lunapark*], VGA, 1-2.

8-13. *Sfiolato ... sulle betulle*: l'io esorta sé stesso a non soffermarsi con lo sguardo sulla linea dei pioppi, che costituisce il «sipario» 9 dello 'spettacolo' bellico, e ad accettare il passato. – *sipario*: metafora teatrale, come in [*Mio male, mio bene*]. – *fortezze volanti*: «i quadrimotori Boeing B 17 Flying Fortress» (ZUCCO 1657); cfr. [*La preghiera ansimante*], VGA, 4: «fortezze volanti oltre le nubi». – *che l'ascia / s'abbatta sulle betulle*: questa immagine di vita fragile recisa con violenza potrebbe richiamarsi al racconto lungo dello scrittore russo ZAZUBRIN, *La scheggia* [1923], tradotto nel 1990 dalla slavista Serena Vitale, che era stata legata sentimentalmente a Raboni fino al 1981. Con tutta probabilità Raboni aveva letto e assimilato questo racconto che descrive la feroce repressione dei controrivoluzionari in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre: «Tutto diventò rosso in quella nebbia che ottundeva i sensi. Tutto, tranne i cadaveri. Quelli erano bianchi. Lampadine rosse al soffitto. I cekisti tutti in rosso. E nelle loro mani non revolver – asce. Non cadaveri cadono – si abbattono bianche betulle. Sono flessuosi i corpi delle betulle. Dentro quei corpi la vita oppone una testarda resistenza. Le tagli – e loro si piegano, scricchiolando, a lungo non cadono, e cadendo crepitano lamentosamente. E per terra tremano coi rami agonizzanti. I cekisti gettano bianche travi nel fiume rosso. Nel fiume legano quelle assi, ne fanno zattere. E continuano a tagliare, ad abbattere betulle. E ad ogni colpo scintille infuocate» (sc, p. 34).

13-14. *che i morti ... i morti*: livellamento *a posteriori* di assassini e vittime, ormai tutti morti nel presente della scrittura. Il testo si chiude con l'invito ad assumere un atteggiamento ecumenico di pace col passato e di perdono. Cfr. *La commemorazione dei defunti*, CV, 11: «Lascia che lontano i vivi seppelliscano i vivi». Per entrambi i testi, ZUCCO 1726, rimanda a *Mt* 8, 22: «Ma Gesù gli rispose: “Seguimi, e lascia che i morti seppelliscano i loro morti”».

[Qui è Valvins, qui è Voronež]

Il sonetto è pubblicato per la prima volta in QT, ottavo della terza sezione. Esprime un tema caro al libro: la ricerca di una verità possibile tra memoria e oblio, in prospettiva testamentaria e metapoetica. Nell'*incipit* il soggetto si sollecita alla *poiesis* («dunque provaci» 1) schiacciando sull'*hic et nunc* due luoghi simbolici, Valvins e Voronež, stanti, rispettivamente, per la negazione di eredità letteraria e per il monumento imperituro eretto dalla letteratura. È la nota d'autore in calce al libro a chiarire i riferimenti: «A Valvins, il 9 settembre 1898, è morto Stéphane Mallarmé. Voronež è la località dove Osip Mandel'stam ha trascorso tre anni di confino dopo il suo primo arresto (1934)». A Mallarmé corrisponde un'idea di oblio, considerando Valvins come il luogo in cui il poeta espresse, in punto di morte, il desiderio di distruggere gli appunti e gli scritti preparatori per il suo libro in preparazione («dimenticate | tutte [le parole]» 2-3); e a Mandel'stam un'idea di memoria, considerando l'esigenza di registrare gli anni dell'esilio nei *Quaderni di Voronež* («ricordate | tutte, le parole» 3-4). Si affianca a questi il momento ricognitivo del soggetto alla ricerca di una verità registrabile o rinvenibile all'interno di una sorta di «libro della mente» (*Nel libro della mente* è il titolo della plaquette che anticipa un nucleo di QT, edita da Scheiwiller nel 1996 e poi nel 1997). Se è dal rapporto tra memoria e oblio che si costruisce una storia, la coincidenza delle due rende possibile, dalla seconda quartina, immaginare un punto in cui siano presenti tutti i tempi, quasi soglia di comunicazione tra aldiquà e aldilà, regione in cui si vive come «prima d'essere morti, in pace, avendo | cognizione della vita» 6-7.

La stessa identità del soggetto sembra sospesa: «il nome d'una sillaba» 9 che «in nessun luogo è scritto né si scrive» 8 è plausibilmente proprio quello di «Giovanni» (cfr. *infra*), con omonimia tra soggetto della poesia e autore del libro. Il nome si darebbe quale baluardo di memoria privata, genealogia che coinvolge il soggetto e i suoi cari estinti a confronto con la Storia che rimuove i particolarismi. La tensione è davvero tra «il silenzio e il nome» ([*Tanto difficile da immaginare*] 14): da un lato, la *nominatio* adamitica che assicura memoria; dall'altro, la pulsione di dissolvenza, il desiderio di «accludersi | allo zero che moltiplica, al niente | che è, al mai che fa aggio sul presente» ([*Da qualche parte*] 12-14). Ed è proprio l'avverbio «mai» che sigla il testo iniziato con l'avverbio deittico «Qui», a suggello delle serie ossimoriche o antitetiche «vive» 5 / «prima d'essere morti» 6, «dimenticate» 2 / «ricordate» 3, «dieci» 11 / «zero» 11, «neve» 11 / «albero fiorito» 11-12, e rimanda la rivelazione eventuale a un altrove non mediato dai sensi («mute, invisibili labbra» 14).

Il sonetto è avviato da un'auto-esortazione alla quale segue un lungo periodo

paratattico (che dalla prima quartina giunge al distico finale) sorretto da strutture asindetichiche e ripetizioni, e ulteriormente dilatato dagli incisi (nelle prime due quartine), nonché dai tempi verbali: in apertura il tempo presente è subito scalzato dal futuro anteriore («avrai dimenticate» 2; «[avrai] ricordate» 3), a sua volta seguito dal futuro semplice («sarà» 4; «vivrai» 5) e poi dall'arresto sul gerundio nella seconda quartina («avendo» 6; «sapendo» 7), sul passato prossimo della subordinata nella terza quartina («hanno nascosto» 9-10), prima di chiudere di nuovo col futuro semplice («vorranno» 12; «saprai» 13).

Metrica. Sonetto elisabettiano con schema ABBA CDDC EFFE GG, numerosi endecasillabi non canonici (vv. 4, 7, 10, 11, 13, 14). Rime ritmiche tra sdruciole in A («provaci» : «semplice») e F («numero» : «albero»), nell'ultimo caso rimanti per l'occhio. La coesione interna del sonetto è garantita da alcuni fattori: la continuità sintattica; le sdruciole che percorrono il testo intero (a quelle citate si aggiungono: «essere» 6, «sillaba» 9, «invisibili» 14); la riduzione timbrica sul fonema /v/ («Valvins» 1, «Voronež» 1, «provaci» 1, «avrai» 2, «vivrai» 5, «vive» 5, «avendo» 6, «vita» 7, «scrive» 8, «neve» 11, «vorranno» 12, «invisibili» 14); la *ratio* di individuazione progressiva, dall'universale al particolare, con le serie «parole» 4, «nome» 9, «sillaba» 9, e «numero» 10, «dieci» 11, «zero» 11; i poliptoti «vivrai» 5, «vive» 5, «vita» 7, e «scritto» 8, «scrive» 8 della seconda quartina, la quale si agganza al distico finale per il poliptoto tra «sapendo» 8 e «saprai» 13, in punta di verso, a enfatizzare la difficoltà di conoscenza. Quest'ultima è inoltre suggerita da inarcature forti in tutto il testo, con effetto di ritardo dell'informazione.

Qui è Valvins, qui è Voronež, dunque provaci. Forse quando le avrai dimenticate tutte o (in fondo è lo stesso) ricordate tutte, le parole, sarà più semplice	4
tutto, forse vivrai come si vive prima d'essere morti, in pace, avendo cognizione della vita, sapendo che in nessun luogo è scritto né si scrive	8
il nome d'una sillaba che ti hanno nascosto nel cuore come nel numero dieci lo zero o nella neve un albero fiorito e solo quando ti vorranno	12
silenziosamente di là saprai da mute, invisibili labbra o mai.	14

1. *Qui ... provaci:* Valvins, piccolo comune francese situato nella regione dell'Île-de-France, e Voronež, città della Russia europea sud-occidentale, assumono una valenza simbolica che ne trascende le coordinate geografiche: i luoghi sono piuttosto rappresentanti delle storie che hanno ospitato. Alla vigilia della sua

morte, a Valvins, Mallarmé scrisse una lettera alla moglie Marie e alla figlia Geneviève, chiedendo loro di dare fuoco alle sue carte («Brûlez, par conséquent: il n'y a pas là d'héritage littéraire», MALLARMÉ, *A Marie et Geneviève Mallarmé*, c). Mandel'stam, d'altra parte, compose le poesie dei tre quaderni di prigionia tra il 1935 e il 1937; vennero pubblicate postume grazie alle cure della moglie Nadežda. A Mandel'stam fanno già riferimento alcuni versi di *Una fiaba*, NGS, 41-43: «Osip il ballerino | ammazzato di botte o lapidato | per una fetta di pane dai compagni d'agonia» 41-43 – *qui*: la doppia occorrenza del deittico drammatizza il soliloquio. L'elemento topico, in particolare, scandisce l'apertura e la chiusura della fronte: al doppio «qui» del primo verso si oppone un «nessun luogo» 8 (per cui, anche alla luce dell'*explicit* ugualmente negativo su «mai» cfr. il verso finale di SERENI, *Intervista a un suicida*, SU, 64: «nulla nessuno in nessun luogo mai»). Tale opposizione si protrae fino alla chiusa, dove al «qui» fa fronte un «di là» 13. – *provaci*: il tu è il soggetto stesso. Gli imperativi registrano numerose occorrenze in QT; compaiono nell'*incipit* in altre tre occasioni: in [«Digli qualcosa», [Svegliami, ti prego]; e, nelle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, in [Ora sia più leggera la ferita].

2-4. *le avrai dimenticate ... le parole*: le parole “ricordate” e quelle “dimenticate” polarizzano la ricerca nei termini di “memoria” e “oblio”, con la possibilità di una lettura in chiave metapoetica; a questo proposito cfr. [«Caduto in A. O.»] 6-9, «quel po' di vita che so / d'aver vissuto, quel tanto che ho / sperperato cercando di far rima // con tutte le parole della terra...» e [Poi lo vorrò per me] 6-10, «non c'è meta / più certa, né trama meno segreta / se è scritta da chissà quando nel foglio // su cui scrivo, nella bibbia contesa / al macero o alla fiamma».

5-6. *come si vive ... morti*: la vita prima della morte, come spesso avviene nel libro, fin dalla prima sezione, è descritta alla stregua di un intervallo di sospensione e deresponsabilizzazione. È questa, per l'io della raccolta, la specola privilegiata da cui guardare con lucidità a ciò che è stato, alla storia nella sua interezza. – *in pace*: ne risulta un sentimento di pace, suggello antitetico di una vita di contrasti e tormenti, in senso latamente petrarchesco. In [Filare tra le lenzuola] lo stesso cortocircuito temporale è garantito dalla degenza per malattia, quasi un'esperienza di “morte” che reca grazia e sollievo: «solo ai tempi dei tempi, quando ero / un ragazzo e proprio così, sfumando / il presente e il futuro in un rimando / sine die ne facevo più leggero // il morso?» 5-9.

8. *in nessun luogo ... si scrive*: la verità che riguarda il soggetto è riversata, agostinianamente, *in interiore homine*.

9. *nome d'una sillaba*: il nome composto da una sillaba rappresenta un'identità, un'anima (cfr. [Farsi radice] 10-11: «dimentica per sempre la fatica / di crescere, di chiamarti»), secondo un motivo di *nominatio* in senso adamitico, atto demiurgico dal quale gli enti assumono privilegio ontologico (e dunque, dignità di memoria). Nello specifico, il riferimento è a 'Io', nei Vangeli abbreviazione del nome di Giovanni (Ioannes) l'Evangelista. Il pronome personale 'io' è formato non da una, bensì da due sillabe distinte; il nome Ioannes, però, composto di tre sillabe,

vedrebbe 'Io' come prima della serie. Indizi che orientano nella pratica quasi enigmistica del sonetto sono le cifre menzionate al v. 11 (il numero 10 dentro al quale è nascosto lo 0, graficamente identico a una 'o'), l'immagine dell'albero fiorito (vv. 11-12) o lo stesso 1 che compone il numero 10 (graficamente assimilabili a una 'i'), nonché le due lettere che fanno comparsa esplicita nel sonetto adiacente, [*Più morti che vivi*] 5-8: «Che sia / di me che si parla, che sia lo sfarsi / di un'o in un'i nei loro fiati riarsi / dal buio?». L'ipotesi circa Ioannes è supportata anche dalla menzione di Giovanni l'Evangelista in altri luoghi del libro: in [*Camminerai sull'acqua*] 8-11, ancora con attenzione precipua all'onomastica, «ostaggio d'un cognome / inventato da chissà quale mente / boriosa se lo si legge in Giovanni / 20, 16»; e, prima, in [*Caduto in A. O.*] 10-12, «Che strida nella sua Patmo Giovanni / ha udito, di quante stragi si tace | nel suo cuore...», qui anche con il motivo del «cuore» custode di storie taciute o segretate, come al v. 10 di questo sonetto.

10. *nascosto nel cuore*: in [*Tanto difficile da immaginare*] 12-14: «a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome», si tende una «membrana», si riconosce una soglia dalla quale è possibile carpire la voce dei morti. La rivelazione cercata è sepolta all'interno dell'uomo, così come il paradiso non è che dietro le palpebre («Ma se basta / chiudere gli occhi per vederlo, sta / lì dietro, dietro le palpebre» 2-4). Nel sonetto *Sull'acqua*, SA, 4-6, «tatuato sulla pelle o nel cuore | lettera dopo lettera | sillaba dopo sillaba | le parole sbiadiscono»; si immagina, allora, un procedimento a ritroso, per cui le parole scritte, smarrito senso e segno nel tempo, non possano che essere rinvenute «dov'erano in principio, nella mente | di chi non scrive» 12-13.

10-12. *come ... un albero / fiorito*: le immagini ossimoriche (il numero zero nascosto all'interno del dieci, l'albero primaverile nel mezzo della neve invernale) si fanno formula plastica di resistenza e inclusione: il numero zero è già contenuto dentro un numero intero; un albero fiorito è già in agguato sotto la copertura di neve; la sillaba 'io', è già parte del nome Giovanni. Non è da escludere che su questi versi agisca MANDEL'STAM, *Versi sul milite ignoto*, QV, 32-35, «Nell'etere contato a cifre decimali / la luce delle velocità polverizzate in raggio / dà inizio al numero, trasparente / per il dolore luminoso e il tarlo degli zeri» e [*Da solo guardo dritto in faccia al gelo*], QV, 7-8 «Boschi a dieci cifre – quasi come quelli... | E la neve scricchiola negli occhi, innocente come il pane».

13. *saprai*: il verbo sapere, in due occasioni posto quale rimema (vv. 7 e 13), enfatizza il tema della *quête*, la ricerca di una verità cercata lungo il libro intero: si pensi ai poliptoti in punta di verso che interessano lo stesso verbo in [*Svegliami, ti prego*] 6-8: «e di colpo so / d'averti chiamata e che non saprò / più niente».

14. *mute ... labbra*: il riferimento è a una rivelazione *post-mortem*, momento in cui finalmente il dialogo con i trapassati (ai sussurri e alle voci dei quali si fa spesso allusione nel libro) potrà consumarsi in modo frontale. Per l'unione di aggettivo e sostantivo cfr. MONTALE, *L'orto*, B, 40 «O labbri muti». Ma si veda anche la «voce d'una accorsa anelante | che ai poveri labbri si tocca | per dir

tante cose e poi tante; ma piena di terra ha la bocca», PASCOLI, *La voce*, CC, 65-69. Infine, alcuni versi giovanili di Raboni tentano già il ritratto di «anime mute»: *Pioggia*, PA, 1-6, «I miei morti somigliano agli etruschi / ilari, il capo levato, dischiusi / nel più verde riposo. [...] Anime mute, / erranti, cercano una voce / per chiamarmi». – *mai*: in opposizione al tempo presente e al «Qui» dell'incipit, il sonetto sembra configurare nell'explicit un contrastivo *hic et numquam*. In [*Da qualche parte, Bosnia o Medioriente*] si legge il verso «al mai che fa aggio sul presente» 14.