

GIANNI MUSSINI

«NEL FIATO E NEL SANGUE UN'IDEA»:  
SPIRITO E CORPO NELLA POESIA  
DI CLEMENTE REBORA (\*)

1. Nell'ottavo dei *Frammenti lirici* viene raccontata quasi in presa diretta la fatica dell'*idea* a inverarsi nel doloroso fluire dei minuti. Leggiamo questi versi così rappresentativi dello stile reboriano, che suggestivamente 'scolpisce' le parole attraverso l'uso sistematico del tropo:

Per l'acre fluir dei minuti  
Che vita distrugge e ricrea,  
Mentre è violenza di strade  
E divisa vicenda di case,  
Nel fiato e nel sangue un'idea 5  
Mi strozza senza grida  
Consuma senza fiamma  
S'io dorma, prepari, affatichi,  
Discorra, divorì il mio pasto:  
Ma tutto la solita mano 10  
Mi porge dov'io rimango.  
Romba, splende, s'inspira il contrasto  
Dell'uomo, del mondo, di Dio;  
E gusto e mi aspergo alla varia  
Perenne fontana che pare 15  
Cosa ma è spirito e cielo,  
Che par l'infinito ma è linfa del giorno  
Irrorante nei gesti e nei detti  
Dell'opera intensa tenace;  
L'idea s'annida agli svolti 20  
E, sbottando, paura mi fa.  
Della mia carne si veste e si cela

---

(\*) Avvertenza: nel testo della relazione, tutti i corsivi sono nostri salvo diverso avviso. Per le sigle e le abbreviazioni impiegate si veda la tavola in calce.

Palpata da un sogno d'incubi,  
 Àgita nervi per trine e fibrille  
 Di vene per chioma, 25  
 Sbarra nel viso pupille  
 Rosse d'un cuore spezzato;  
 Ma tutto la solita mano  
 Mi porge dov'io rimango.  
 Però, se il minuto non trova 30  
 Il suo solco e s'ingorga,  
 - Come alga dispersa in corrente,  
 Indugiando a una chiusa  
 Rifiuti e bava aduna, -  
 Le copie del mondo, che prima 35  
 Eran letizia e dolore  
 Per la sequela del tempo,  
 Nel mezzo si stipano e torna  
 Con àlito morto il lor peso:  
 S'ingorga il minuto e ritorna 40  
 Con àlito morto l'idea,  
 L'idea che quando ritorna  
 Un fatto trascina; e per sempre.

Lo schermo è quello di una città che, come sempre nella prima raccolta, è luogo di disarmonia e divisione. Città di Dite, non di Dio. Per questo, come si esplicita al v. 21, ha lo stigma della *paura*: lemma chiave per lo stesso Dante <sup>(1)</sup>, ma anche per Rebora: dai *Frammenti* sino a quel *Curriculum vitae* in cui finalmente il suo significato sarà annientato da una solida speranza, capace di redimere persino l'inferno cittadino («di nuovo m'inurbai, senza paura» <sup>(2)</sup>, conclude infatti il poeta). Ma in Fr VIII siamo ancora nel pieno di quell'inferno, dove via via si particolarizza con parole e immagini quanto programmaticamente dichiarato nell'*incipit* del libro: «L'egual vita diversa urge intorno / Cerco e non trovo e m'avvio / Nell'incessante suo moto. / A secondarlo par uso o ventura / Ma dentro fa paura» <sup>(3)</sup>. Versi questi da spiegare certo alla luce di quello «storicismo intuizionistico» di ma-

(1) Se è vero che ricorre per ben cinque volte nel solo canto d'apertura della *commedia*: cfr. *Inf.* I 6; 15; 19; 44; 53.

(2) *Curriculum vitae*, v. 147. È il passo in cui è rievocato l'incontro con un anziano «sapiente analfabeta» che, «al disperar delle parole amare» del poeta, offre la *certezza* tutta nuova che «Dio / lascia sì fare, ma non già strafare» (vv. 143-144, corsivo nel testo): è il succo di quello che più tardi Rebora ritroverà nel rosminiano «principio di passività».

(3) Fr I 1-5.

trice bergsoniana – secondo cui la ragione è insufficiente a cogliere «l'attuazione dell'idea nel reale» – che un grande lettore dei *Frammenti* ha precocemente riconosciuto come loro chiave interpretativa <sup>(4)</sup>; ma precisando che proprio per la presenza della *paura* l'assunto è modernamente piegato in senso esistenzialistico: manca l'esplicita, robusta certezza del medievale Dante che anche la paura sia portatrice di senso <sup>(5)</sup>. Da qui comunque l'inesco di tutta la serie delle opposizioni (tra io e mondo, spirito e materia, reale e ideale, tempo ed eterno) che caratterizzano il primo libro reboriano, costituendone la vera sorgente ispirativa. Nel nostro frammento VIII il *senhal* di tale dialettica è dato dal *refrain* che scandisce i vv. 10-11 e 28-29: « Ma tutto la solita mano / Mi porge dov'io rimango»; come a dire che nel convulso universo cittadino non è possibile uno sbocco armonioso, un *solco* (v. 31) che indichi la strada.

Osserviamo intanto come questa dialettica si traduca in una sintassi giustappositiva e in quella «forma senza pause» <sup>(6)</sup> prediletta dal poeta. Metricamente è chiara la prevalenza di novenari – specie all'inizio e alla fine della lirica, oltre che decisamente nel *refrain* – di rigoroso schema dattilico-pascoliano (accenti di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>) <sup>(7)</sup>; ma come spesso succede in Rebora il modello viene rivitalizzato e impiegato con intenzioni tutte nuove: diciamo che la funzione intimistica del novenario pascoliano, con quel suo oscillare in ritmi di culla, è qui ribaltata in senso tragicamente 'epico' <sup>(8)</sup>, a cantare il triste inconoscibile procedere dei giorni <sup>(9)</sup>. È poi

<sup>(4)</sup> CONTINI, p. 4. I diversi momenti di armonia spazio-temporale che, al cospetto di paesaggi naturali (quasi aggiornatissimi idilli leopardiani), si incontrano nei *Frammenti lirici* non contraddicono l'assunto storicistico, ma ne sono parte dialetticamente costitutiva.

<sup>(5)</sup> Eppure Rebora rimane poeta profondamente 'medievale' nella sua adesione a valori forti e nel suo ricercare una parola che sia sempre occasione di verità: non per nulla Dante e Jacopone sono tra le sue riconosciute *auctoritates*.

<sup>(6)</sup> Per usare la bella definizione di Matteo Munaretto nel suo intervento a questo convegno.

<sup>(7)</sup> Così Matteo Giancotti nella puntualissima scheda metrica del COMMENTO.

<sup>(8)</sup> Qualcosa di simile avviene spesso nei *Frammenti* a proposito dell'ottonario, la cui cantabilità tradizionale (spesso usata anche nella *frottola*) è stravolta in drammatiche applicazioni, come per esempio questa, riferita al *carro vuoto sul binario morto* di Fr XI: «Incatenato nel gregge / Per l'immutabile legge / Del continuo aperto cammino: / E trascinato tramandi / E irrigidito rattieni / Le chiuse forze inesprese / Su ruote vicine e rotaie / Incongiungibili e oppresse» (vv. 12-19, tutti ottonari tranne il 14 e il 18).

<sup>(9)</sup> Spiega Giancotti che i novenari sono contrappuntati da ottonari ed endecasillabi accentati di 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (vv. 3, 16, 22, 24, 26-27, 36-37), mentre fanno da raccordo tra i due nuclei i settenari e i decasillabi anapestici (4, 12, 18).

notevole la partitura fonica, che con efficacia asseconda l'assunto lirico; già in *incipit* ne diventa voce il forte attrito dei nessi in vibrante: «per l'acRE fluir dei minuti / Che vita disTRugge e riCREa», mentre l'allitterazione in VI (rincalzata da quella in D/DI) rende subito acuto il senso di conflitto e separazione: «è VIolenza di strade / E diVISA vicenda di case»; cui timbricamente concorre anche la forte assonanza *strade : case*. Ce n'è abbastanza per avere conferma, l'ennesima per chi è abituato a frequentare questi testi, che in Rebora la forma non è mai neutra o inerte e che mai vi è una vera autonomia del significante. Questo il motivo per cui lo stile reboriano rivela sempre la sua «sostanza psichica», come avrebbe detto Leo Spitzer <sup>(10)</sup>, cioè il segreto di quella che da sempre chiamiamo «ispirazione». A questo proposito è istruttivo anche il già ricordato *refrain*, tutto giocato sull'iterazione dei fonemi fatali (MA-MANO-MI-riMAnGo) che ora dicono la stanca ripetizione dell'esistere nel continuo cozzare dell'*idea* con il *fatto* (v. 43), ma che nel *Curriculum* diranno, con la parola MAMMA, anche il varco verso il Cielo, la mediazione finalmente possibile: «fu la MADonna a prenderMi per MANo» <sup>(11)</sup>.

Rinviando una più dettagliata analisi al commento integrale dei *Frammenti lirici*, di prossima pubblicazione <sup>(12)</sup>, concentriamoci sul significato profondo e caratterizzante di questa poesia, il cui già ricordato movente dialettico si esplicita con chiarezza ai vv. 12-13: «Romba, splende, s'ispira il contrasto / Dell'uomo, del mondo, di Dio» <sup>(13)</sup>; a cui risponde lo slancio ideale dei versi successivi: «E gusto e mi aspergo alla varia / Perenne fontana che pare / Cosa ma è spirito e cielo, / Che par l'infinito ma è linfa del giorno». Una parola chiave è *contrasto*, termine tecnico del particolare storicismo reboriano (significativo che il suo impiego si limiti ai soli *Frammenti lirici*, vero piccolo 'catechismo idealistico' <sup>(14)</sup>), come spiega in modo anche più evidente l'*incipit* di Fr

<sup>(10)</sup> Cito da L. SPITZER, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con presentazione di A. SCHIAFFINI, traduzione di Luisa Vertova, Bari, Laterza, 1965, p. 47 (lo studio risale al 1931). È più di una curiosità che la stessa espressione sia resa da Schiaffini nelle pagine introduttive come «sostanza spirituale»; l'originale tedesco *seelisch* vale le due cose insieme e, lateralmente, «relativo all'anima».

<sup>(11)</sup> *Curriculum vitae*, v. 245. Un commento in CV, p. 93.

<sup>(12)</sup> Prevista per il dicembre 2007.

<sup>(13)</sup> Si osservi la dinamica dei due climax: prima ascendente, poi discendente.

<sup>(14)</sup> Presente sei volte nella prima raccolta, il termine *contrasto* vi designa appunto regolarmente la dialettica tra i diversi piani del reale, con connotazione ora negativa (il passo che subito citeremo di Fr XXV), ora positiva, come manifestazione di una superiore presenza: «O se gioioso su dal covo afflitto / La santità del mondo nel contrasto / Mi sveli il maggior vero che l'avvince» (Fr XXXII 9-11); il termine conosce

XXV: «Tragica viene a contrasto l'idea / Che dove spazia tutto in sé contiene, / E la natura che senza me crea» (15). I due poli della dialettica riguardano dunque la sfera della *natura* e quella dell'*idea*, termine questo che ricorre ben quattro volte in Fr VIII, ma con implicazioni relative anche – come accennato – alla soggettività stessa del poeta, la sua vita, i suoi personali fallimenti (16). Ne deriva una linea metaforica che nel canonico incontro di astratto e concreto (17) insiste su termini crudamente fisici, corporei: dal *sangue* di v. 5, in sistema con i limitrofi *fiato* e *strozza*, sino alla densa serie riconoscibile tra i vv. 22 e 27: *carne, linfa, palpata, nervi, pupille (rosse), cuore (spezzato)*; infine ripresa da *àlito* al v. 39. In simile contesto si spiega che la metafora venga mossa principalmente dall'antropomorfizzazione dell'astratto, da cui certe figure davvero memorabili e ormai proverbialmente reboriane: come l'idea che «s'anida agli svolti» (v. 20) per poi addirittura *sbottare*; o come le platoniche «copie del mondo» che giungono a *stiparsi* (v. 35). Si noti come, in entrambi questi ultimi esempi, la riuscita poetica derivi dall'uso di figure umili, assunte dalla realtà quotidiana per essere applicate ad ambiti del tutto diversi. Proprio in simile straniamento si misura la novità di un poeta capace, in altri testi, di far *sciorinare i giorni* come fossero cenci (Fr VI 1-2), presentarci *muri* che «abbassano pàlpebre» (Fr XXXVI 10), addirittura combinare in «pezzettini di preghiera» (*Curriculum*, v. 244) le dimensioni distanti del prosaico e dello spirituale (18).

Non cogliere questa novità significa non capire il senso e il valore della poesia di Clemente Rebora. Quando Cecchi definì i *Frammenti*

---

un'altra sola occorrenza, ma del tutto pacificata, nel canto anonimo *Al tempo che la vita era inesplora*: «Ma di verde inghirlanda ogni contrasto / Nel fior di tutti i giorni, l'orizzonte» (vv. 17-18).

(15) Significativo che anche le quattro aristoteliche occorrenze dell'aggettivo *tragico* siano limitate ai *Frammenti* (sarà però coerentemente *tragico* l'amore per Lidia Natus nella lettera qui cit. nella nota 59).

(16) Nel COMMENTO si segnala l'ambientazione milanese della lirica, confrontando il *refrain* con un preciso passo epistolare: «Lei vede, dalla segnatura, ch'io sono a Milano, il perno fatale della mia fissità e il simbolo insieme del mio non poter essere ciò che mi sento e vorrei» (LETTERE 132, il 4 agosto 1911 alla Malaguzzi). Ma precise corrispondenze (segnalate dai corsivi) si notano anche con la prosa *La vita che va a scuola e viceversa*, apparso sulla «Voce» il 31 luglio 1913: «A Milano, l'incomodo e disadatto organismo della scuola media [...] si urta e si scardina quasi nell'ansia di un'urgente incompatibilità fisica, di una contraddizione intrinseca che opponendosi non si fonda, ma rotola via nel vortice che la trascina, o va alla deriva adunando rifiuti [= v. 34]».

(17) BANDINI, *passim*.

(18) Più o meno come Gozzano, secondo la nota definizione di Montale, faceva cozzare «aulico e prosaico».

*lirici* l'opera di un «fiacco poeta idealista» (19), aveva qualche ragione stando almeno alla 'terminologia' esterna di quella raccolta, che in effetti – lo abbiamo già visto – sembra talora persino tecnicamente filosofica (*pensiero, atto, divenir, spirito*, oltre alle già ricordate *copie del mondo* e naturalmente a *idea*); gli sfuggiva però proprio quella profonda animazione stilistica che in Rebora muove le parole sino a farne cose vive, tridimensionalmente sbalzate, tali da scombinare la pur evidente filigrana idealistica per ricomporla in forme del tutto originali adatte ad assunti pure originali (c'è per esempio spazio per una *bontà* tutta laica ma già in grado di *fremere* di misericordia per il mondo (20)). Parole dunque sempre *necessarie*, agli antipodi da ogni formalistico compiacimento e proprio perciò formalmente così inesorabili. Tanto è vero che abbiamo cominciato veramente a capire Rebora da quando, con Contini, Bandini e qualcun altro, ne abbiamo studiato a fondo la materia verbale in tutte le sue increspature, partendo da queste per giungere alla spitzeriana sostanza psichica che le origina. In nessuno tale origine è sincera e scoperta come in Clemente Rebora, il poeta incapace di ogni scaltrezza.

2. L'attuarsi del particolare idealismo reboriano prende spesso la forma di una dialettica, anche vivace, di *spirito e corpo* (21). Esaminiamo meglio, da questo punto di vista, le altre parole chiave dello stesso Fr VIII, parole che sarà istruttivo misurare non solo nella loro valenza sincronica (il significato che assumono qui in relazione ai frammenti coevi), ma anche nella loro vicenda diacronica (la loro storia attraverso le diverse raccolte del poeta) (22).

(19) E. CECCHI, *Esercizi ed aspirazioni*, «La Tribuna», 12 novembre 1913.

(20) «Eppur qui si cimenta / Il sublime destino: / Qui, *fremente* bontà, / Tu che l'eterno insegui / Nel fuggevole giorno» (Fr II 42-46). È analogamente: «D' amorosa bontà *freme* anche il lento / Fastidio ch'erra nell'usato giorno» (Fr VII 7-8).

(21) O anche *spirito e senso*, come diremo più avanti.

(22) Con la necessaria premessa che tale vicenda si può rappresentare con un diagramma dalla forma trapezoidale: nel vertice sinistro, in basso, le parole 'esplose' del primo Rebora (compreso quello, a volte parossistico, dei testi di guerra); nello stesso lato, ma in alto, i *Canti anonimi* con la loro ispirazione ormai tendenzialmente 'religiosa' e il loro stile più sobrio e netto, non troppo lontano in fondo dalla cadenza del *Curriculum*, che collochiamo pertanto nel vertice destro in alto: punto d'arrivo della precedente esperienza poetica e, insieme, punto di partenza per l'implosione finale dei *Canti dell'infermità* (vertice destro, in basso), le cui parole si fanno ormai sempre più essenziali, rivolte come sono all'*Unum necessarium* che tutte le spiega e contiene. Tale diagramma coincide in parte (il legame tra *Canti anonimi* e poesia religiosa) con la proposta di Oreste Macrì nel saggio *La poesia di C.R. nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose*, «Paradigma», 3 e 4, 1980 e 1982, alle rispettive pp. 279-313 e 177-209. La tesi è anche diffusamente confermata dal commento al *Curriculum* (cfr. CV).

Riprendiamo innanzi tutto, perfezionandola, l'analisi di *idea*. Prima che in Fr VIII essa ricorre in Fr II, dove si concretizza non pacificamente nelle *faccende* del mondo <sup>(23)</sup>. Torna poi nel gran canto della malata primavera cittadina in cui pare veramente esplodere un'incomunicabilità ontologica tra i diversi piani del reale: «Forse altrove sei bella, o primavera: / Non qui, dove uno sdraia / Passi d'argilla e per le reni vuoto / Scivola il *sensu* e gonfia la *ventraia*, / Mentre l'anima giace pietra al fondo / D'una gora, e si *contrae* / L'*idea* nel tempo che vien già *divelto* / Con *nausea* intorno alle *cose*. / Tu, mano aperta che inseguivi il mondo, / Questo hai *ghermito*» (Fr XXI 7-16); dove i corsivi indicano i riferimenti alla sfera del corpo, le sottolineature a quella latamente spirituale (e si noti *en passant* il legame della «mano aperta» con la «solita mano» del nostro *refrain*). Già si è menzionato l'*incipit* di Fr XXV, quasi didascalica figurazione dell'ideologia reboriana, specie se i vv. 1-2 si leggono alla luce di quel v. 27 («Con paura e dolore il presente s'incasta») in cui è interessante il ritorno della *paura* dantesca, che insieme al *dolore* connota lo scorrere del tempo; ma è pure notevole lo scontro di ideale e reale enunciato anche fonicamente dal verbo *s'incasta*. Si potrebbe continuare a lungo, utilizzando le concordanze <sup>(24)</sup> per verificare via via il senso delle ben 11 occorrenze di *idea*; basti però osservare che – analogamente a *contrasto* – la storia di questo termine si conclude con la prima raccolta reboriana <sup>(25)</sup>: ciò che conferma la lettura dei *Frammenti lirici* come 'catechismo idealistico', sia pure un catechismo confutato dall'interno per via esperienziale e perturbato dall'esterno attraverso le esplosioni dello stile di cui abbiamo fornito già più di un assaggio.

Notiamo piuttosto che nell'ultimo testo citato ricompare un altro lemma significativo di Fr VIII: «Or, come il *sangue* qui in me, / Necessario e tortuoso, / Son dentro nella vita» <sup>(26)</sup>, mentre la probabile fonte dannunziana del nostro passo («ma tra il *sangue* un'ala ch'è intatta, / una fiamma che vige: l'*idea*» <sup>(27)</sup>) conferma l'aggancio all'altra parola

<sup>(23)</sup> Fr II 63-65: «Obliosi sogni schivi, / Qui si combatte e muore: / Nelle faccende è l'*idea*».

<sup>(24)</sup> SAVOCA-PAINO II, p. 262

<sup>(25)</sup> Unica eccezione nella sparsa *Fantasia di carnevale*, vv. 42-43 («Chi ne voglia un'Idea, / Si raccomandi a Dio»), dove come si vede l'applicazione è referenziale, pur se la maiuscola sembra alludere ironicamente al significato filosofico del termine. In ogni caso si tratta di un testo alto (1915).

<sup>(26)</sup> Fr XXV 21-23. Oltre ai citati, i componimenti in cui *sangue* compare insieme a *idea* (sia pure in relazioni distanti) sono Fr II, XLIII e LXIII, oltre alla sparsa *Fantasia di carnevale*.

<sup>(27)</sup> *Maia, Laus Vitae* XVIII 272-273.

forte, appunto *idea*. Nel giovane Rebora *sangue* ha due fondamentali connotazioni: da un lato, rappresenta la necessaria e dolorosa fatica del vivere; dall'altro esprime invece una tensione unitiva, di armonia o, reborianamente, *adesione* <sup>(28)</sup> tra io e mondo. Un esempio del primo tipo, oltre a quelli di Fr VIII e XXV, troviamo anche in Fr XI dove, nella distanza non colmabile tra cielo e terra, è quest'ultima che «Paga col sangue, sola, la sua fede» (v. 28): passo in cui la nobiltà dell'umano, appunto la *fede*, può significarsi soltanto nel dolore (proprio come quel grumo di «parole e sangue» attraverso cui si esprime il dannato Pier delle Vigne nell'*Inferno* dantesco <sup>(29)</sup>). Sintesi positiva invece nel contesto naturale di Fr IV 7-8: «nei fervidi sensi ondeggiamento / Il sangue lieto suscita e gorgheggi»; e ancor più in quello di Fr VII 1-4, a celebrare l'ora *divina* «quando per le membra / Lene va il sangue, e vivere è malia», tanto che «Nel vero effusa la persona sembra / Luce nell'aria; e ignora come sia». A differenza di quanto avviene nei componimenti più espressionisticamente tesi, che frammentano ogni unità di reale e ideale, spirito e corpo, in questi due casi le increspature dello stile mirano piuttosto a fondere quegli ambiti (con termini come *fervidi sensi*, *ondeggiamento*, *effusa*) <sup>(30)</sup>. Ancora sintesi positiva, ma ben più drammatica rispetto ai testi del primo Rebora, esprime il *sangue* nell'ultima stagione poetica. Ora non si tratta infatti più di adesione al mondo, all'incanto della natura, ma di quella (tentata, sperata) a Dio. Da qui un'urgenza mistica che dinamizza il linguaggio, specialmente i verbi, come nel celebre *Notturmo* (sottolineiamo i termini maggiormente implicati, *sangue* escluso): «Il sangue ferve per Gesù che affuoca, / Bruciami!, dico: e la parola è vuota», e anche: «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco» (vv. 1-2 e 14, corsivo nel testo). O in *Solo calcai il torchio*: «inebriato quasi spreco di sangue / in una rossa follia: / solo il torchio calcai: / liquido amore profuso / in estremo furore / ... / solo a spremere il Sangue mio: / tutto il mio Sangue sparsa, / tutto in me già arso /

<sup>(28)</sup> Nel significato che la parola ha per esempio in Fr II 12-13: «Il cuor beatamente è un rapimento / D'infinita adesione».

<sup>(29)</sup> XIII 44. Ancor più tesa la connotazione nei testi legati alla guerra, con torsioni espressionistiche che vanno dal *festino* di «carne al sangue» di *Fantasia di carnevale* (v. 104) ai versi terribili di *Viatico*: «Tra melma e sangue / tronco senza gambe...» (vv. 5-6).

<sup>(30)</sup> In Fr LVI 3-4 il lemma rappresenta la mediazione garantita dalla *bontà* del poeta: «Io vivo con voglia nel tempo, / E del sangue di tutti è il mio polso». A proposito di espressionismo, termine talora abusato a proposito di Rebora, sia consentito il rinvio al nostro contributo *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di C.R.*, in *C.R. tra laicità e religione*, in «Microprovincia», 45, gennaio-dicembre 2007, pp. 94-118 (il numero della rivista raccoglie i contributi del relativo convegno svoltosi alla Sacra di San Michele il 29 e 30 settembre 2006).



dall'immacolato cuore di Maria» <sup>(31)</sup> (vv. 4-14). E persino nel grande inno del Natale, *Gesù il Fedele*: «il peso / dell'universo che grava, / fino al sangue, / per ogni verso, / di Colui che è, che era, e che è per venire» (vv. 8-11) <sup>(32)</sup>. Ma una simile dinamica era già presente in *Bocciolo di rosa reciso* prima consistente ripresa (1947) della precedente esperienza letteraria da parte del Reboria sacerdote: «palpita grande / il Signore, circola il Sangue, / lo Spirito buono ti sana» (vv. 12-14) <sup>(33)</sup>. In tutti questi casi *sangue* è insomma luogo e strumento di un contrastato ma possente movimento unitivo, segno dell'ardore mistico del poeta novello Jacopone. Sempre grazie alle concordanze <sup>(34)</sup> possiamo abbozzare una sintesi sulla fortuna del lemma attraverso l'opera reboriana: molto sangue, nella duplice accezione che abbiamo considerato, nei *Frammenti* e nelle prime poesie sparse; una sola pressochè referenziale occorrenza invece nei *Canti anonimi* <sup>(35)</sup>; quindi il sangue per così dire 'devozionale' delle prime (ancora piuttosto spente) *Poesie religiose* <sup>(36)</sup>; infine quello poeticamente rivitalizzato dell'ultima produzione, quando il poeta-sacerdote ha ormai pienamente recuperato la fiducia nella comunicazione letteraria <sup>(37)</sup>.

Altro importante termine che in Fr VIII si contrappone a *idea* è *fiato*, le cui non molto frequenti occorrenze si limitano quasi solo al primo Reboria e sempre in accezione negativa, quasi di corporeità degradata e ancora una volta 'infernale': a quest'ultimo proposito, si confrontino i vv. 5-9 con il celebre passo in cui il guardiano dei golosi Cerbero è paragonato a un «cane ch'abbaiano agogna, / e si racqueta poi che 'l *pasto* morde, / ché solo a *divorarlo* intende e pugna» <sup>(38)</sup>.

<sup>(31)</sup> Interessante l'uso della maiuscola per il *Sangue* sparso dal poeta, quasi allusione eucaristica. Un commento integrale ai *Canti dell'infermità* è già in avanzata fase di elaborazione, quale tesi di dottorato di Matteo Munaretto (Università di Pavia).

<sup>(32)</sup> Cfr. Fr XLV 3-7: «ignoti / Presagi l'aria notturna distende / E a la giornata cieca / *Immobile discende*, / Quasi eterno *coperchio* sopra un'urna», probabilmente esemplato su Baudelaire, *Fleurs du mal*, *Spleen* IV 1: «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle» (lo segnala M. DEL SERRA, C.R. *Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e pensiero, 1976, p. 64).

<sup>(33)</sup> Per il secondo verbo cfr. Fr II 14-16: «E su dalla natura l'indistinto / Mister si fa passione / Dove *circola* il mondo»; come si vede, nel testo religioso è analogo il significato ma simmetrica la connotazione del verbo *circolare* rispetto ai *Frammenti*. Per *palpito-palpitare* cfr. SAVOCA-PAINO II, pp. 338-339.

<sup>(34)</sup> *Ibidem*, p. 381.

<sup>(35)</sup> Il «getto del sangue» di *Sacchi a terra per gli occhi*, v. 27.

<sup>(36)</sup> Per esempio: «Il sacerdote è il primo caro acquisto / Del Divin Sangue» (*Il sacerdote*, vv. 58-59).

<sup>(37)</sup> Su questo una volta per tutte R. LOLLO, *La scelta tremenda (santità e poesia nell'itinerario spirituale di Clemente Reboria)*, Milano, IPL 1967.

<sup>(38)</sup> *Inf.* VI 28-30.

Stessa connotazione negativa di *fiato* in Fr XXXVI, anche se qui l'assunto di nuovo 'infernale' <sup>(39)</sup> viene ribaltato giusto a metà poesia – che è poi significativamente la metà anche dell'intera raccolta – dalla scelta altruistica del poeta, pronto a immergersi nell'*effuso tesoro* della vita per prodigare il suo bene a vantaggio degli altri: «Ma chi nel borro impeciato / Sorger libero e terso mi vede, / E fuggire dal *fiato* e dal piede / L'arso dèmonone bigio? / Sgorgo, inalveo, verso / Fra murmuri e spruzzi al meriggio / Nell'aria l'effuso tesoro / Del vivido corso immortale». Diffuse affinità con la prima cantica dantesca (segnalate dai nostri corsivi), ma senza riscatto, anche in Fr XLV: «Ma l'ora ammonitrice / L'*ansiosa città* non avverte: / Va imperlando di fari i suoi solchi / Fra *strida schianti boati*, e *bigia* / S'intesse in un vaporare di *fiati* / Alle botteghe lucenti» (vv. 8-13) <sup>(40)</sup>; e si aggiunga che termini come *solchi* e *bigio* rinforzano il legame instaurato da *fiati* con i due testi appena prima citati. Dopo i *Frammenti*, una sola occorrenza nel negativo catalogo che, tra «sguardi senza perdono» e «salamandre di case», viene enunciato ai vv. 62-64 di *Movimenti di poesia*: «*Zaffate* di nausea dolce, / *Fiato* strinato d'arrostes» (il nostro lemma è in sistema semasiologico con *Zaffate*). Poi più nulla: nel Reborà religioso non c'è spazio per la fisicità negativa del *fiato*, evocata tuttavia solo una volta, ma per esorcizzarla, nel *Curriculum*, che una volta di più si dimostra ricapitolazione di tutta la precedente esperienza poetica prima del gran finale costituito dai *Canti dell'infermità*. Nella relativa sequenza (vv. 191-241) della sua autobiografia in versi il poeta, *smarrito* nella *caligine cupa* (sempre Dante!) di una tormenta, ritrova la strada grazie al *dolce belato* di un agnellino che è prefigurazione dell'*Agnus Dei* scritturale; ed ecco il nostro lemma: «Ma l'insidia mi spia; corto il *fiato*, / quasi riprende angoscia fino al pianto» (vv. 224-225); con la coerente striscia di termini *insidia-spia-angoscia-pianto*, oltre appunto a *fiato*, che suggestivamente richiamano a pagine anche biografiche della prima stagione del poeta <sup>(41)</sup>.

Analoghe risonanze anche per la significativa coppia *solco-s'ingorga* al v. 31 di Fr VIII. Mai veramente referenziale il primo termine nei *Frammenti* <sup>(42)</sup>, dove una volta ha accezione positiva (nel contesto ar-

<sup>(39)</sup> Cfr. «borro impeciato», «arso dèmonone bigio» e gli altri riferimenti di cui daremo conto nel COMMENTO.

<sup>(40)</sup> Le *strida* e i *boati* dicono nella semantica, il primo lemma anche nel lessico, l'inferno più vero: «Quando giungon davanti a la ruina, / quivi le *strida*, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina» (*Inf.* V 34-36); così le «onde *bigie*» (VII 104); il *fiato* che conduce gli «spiriti mali» (V 42); il famoso «perché mi *schiantes*» di Pier delle Vigne (XIII 33). Mentre «l'*ansiosa città*» è figurazione di una moderna Dite.

<sup>(41)</sup> Cfr. CV, pp. 89-90.

<sup>(42)</sup> Cfr. Fr IX 12, XXXVIII 7, XLIV 6, XLV 10.

monico di Fr IX 12 i «lacci [...] non han peso né solco»), altre invece segnala sofferenza e inquietudine (il «trepido solco del labbro» della fanciulla delusa in amore di Fr XXXVIII 7; i grilli «Persi nei solchi fuori» di Fr XLIV 6; la città che «va imperlando i suoi solchi» in Fr XLV 10). Ma nel senso forte di Fr VIII il lemma si ritrova solo nel canto anonimo *Al tempo che la vita era inesplosa*; qui il poeta nel colmo della sua disperazione <sup>(43)</sup> ritrova la via, non più *smarrita*, nei valori della sua infanzia, quelli del *Carlo contadino* e della campagna salvifica: «Risorge la tua cara vita / Dove più va smarrita / O Carlo, contadino / Di un solco che è sentiero / Per le tèrree nostre notti». Come si vede, il senso è ribaltato: il solco si è fatto *sentiero* <sup>(44)</sup>, tanto che dopo di allora, con la conversione, non ci sarà più bisogno di nuovi *solchi* <sup>(45)</sup> nella poesia di Clemente Rebora. Anche la storia dell'altro lemma, *gorgo* (da cui il parasintetico *ingorgarsi*), si esaurisce quasi tutta nella prima stagione; dove esso designa sovente <sup>(46)</sup> una condizione di chiusura dolorosa e schizofrenica, al contrario per esempio di *ruscello*: emblema di movimento positivo e rigenerante. I due significati nella metafora di Fr XXXIX 35-36: «Ciascun apra suo *gorgo* e lo fluisca / *Ruscello* all'acqua altrui» e poi nell'affine contesto armonico di Fr LX 37-38: «In queste sponde l'anima fluisce / Quasi *gorgo* di *rio* che scivoli». Ma spesso il *gorgo* rimane senza soluzione, come nelle due occorrenze metaforiche del verbo *ingorgarsi* in Fr VIII (dopo il v. 31, torna al v. 40); nel «ventilato ardore» che pure *s'ingorga* <sup>(47)</sup> per l'incomunicabilità madre-figlio in Fr XII 2; e soprattutto nei testi tesissimi composti subito dopo i *Frammenti*: «Smarrito sul *gorgo* / Scivolavo la testa in torpore», dice Clemente rievocando nel IV dei *Movimenti di poesia* (vv. 214-215) la sensualità dell'amore per la «perversa Lucciola buona» <sup>(48)</sup>, per poi ri-

<sup>(43)</sup> Al trauma fisico causato dell'esplosione ravvicinata di un proiettile di artiglieria, si aggiunga una guerra tutta interiore, con la fine della storia d'amore con Lidia Natus e un progressivo esaurimento nervoso (su cui cfr. MURATORE, pp. 101-127).

<sup>(44)</sup> Significativa l'anadiplosi di quel *Risorge* che riprende in apertura di strofa la stessa parola su cui si era chiusa la precedente, che celebrava l'analoga 'resurrezione' della polenta nella circolarità buona della natura: «Il sol della polenta / Per chi ha in sé grande spazio, / Luce che si contenta / Di tramontare in noi: / E quando il cuore è sazio, / Se ne risparmi poca, anche meschina, / Essa risorge in tuorlo di gallina » (vv. 68-74).

<sup>(45)</sup> Non molto dissimile da quello di *solco* l'itinerario del termine pre-montaliano *varco* (cfr. SAVOCA-PAINO II, p. 444): dal tesissimo «varco del tempo» di Fr LXVII 19 sino al positivo «varco d'aria» (riferito al *canto*) del *Curriculum*, v. 115 (dove per altro al v. 226 torna per un momento anche l'antica inquietante accezione della parola).

<sup>(46)</sup> SAVOCA-PAINO II, p. 257.

<sup>(47)</sup> Lo sfondo è quello espressionistico di «case dall'occhiaia strana» (v. 3).

<sup>(48)</sup> Così al v. 198 della stessa poesia, con ovvio riferimento a Lidia Natus. «Sono

chiamare il lemma anche in una lettera all'Aleramo dell'11 ottobre 1914: «Io giro a fionda i miei giorni [...] nei brevi *gorgbi* – oh vasti! – con la creatura che si brucia in me» (LETTERE 318). Potenti le accezioni della parola anche in certe poesie sparse: da *Vanno*, la lirica terribile del «cielo addosso» (come Paolo e Francesca nel V dell'*Inferno*, qui spirito e corpo sembrano dannati a un'eterna vicinanza ma in eterna intima separazione) e di un «Anonimo gorgo»<sup>(49)</sup> in cui s'inabissa lo scarto della vita (v. 32); a *Voce di vedetta morta*, dove è in un «gorgo di baci» che il sopravvissuto alla guerra cercherà di soffocare l'incancellabile orrore (v. 13). Ricapitola ancora il *Curriculum*: «Perso nel *gorgo*, vile tra gli eroi, / spatriato quaggiù, Lassù escluso, / ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce»<sup>(50)</sup> (vv. 92-94), in un contesto che molto riprende di quel lontano inferno da cui il poeta è scampato ma a cui si sente ancora vicinissimo: la paura è «un poco queta», direbbe il poeta della *Commedia*, ma ancora fa sentire i morsi della *pieta*, dell'angoscia che minacciava la salvezza<sup>(51)</sup>. Ma infine, per tornare alla prima raccolta, è notevole come il turbamento amoroso di Fr XVII venga espresso anche con il medesimo lemma in coppia con un sinonimo di quel *fiato* che già abbiamo visto connotare negativamente la fisicità del vivere: «Dalla testa dei borghi / Ai nervi delle strade, / Con *àliti* e *gorgbi* / Con guizzi e clangori / Ebbra l'ora si stordiva; / Ebbra l'ora si smarriva» (vv. 18-23, e si noti pure la fisicizzazione antropomorfica di termini come *testa* e *nervi*, oltre al doloroso *smarrimento* dell'ora<sup>(52)</sup>).

Potremmo continuare con diverse altre applicazioni di simile metodo d'indagine. Per esempio approfondendo l'esame di quel *cielo* che in Rebora è inevitabilmente *vox media*, alludendo ora a quello di un ideale troppo distante dalla sofferta condizione umana (o di essa addirittura compiaciuto, come nel terribile «ghigno del cielo» di Fr XXI 62, davvero degno del più alto espressionismo europeo); ora al cielo bello e unitivo dei momenti magici, quando «Sembra il ciel una guancia di

---

la lucciola buona e perversa del Frammento [Movimento] IV», scrive la stessa Lidia a Boine il 13 dicembre 1914 (CARTEGGIO 385).

<sup>(49)</sup> È vero *tòpos* del poeta l'«elogio dell'anonomato» (CONTINI, p. 5).

<sup>(50)</sup> L'accezione di *perso* non è lontana da quella del cit. Fr XLIV 6, ove i *grilli* sono «Persi nei solchi fuori» (il participio è sì riferito ai *grilli*, ma *senbal* di un disagio che pervade tutto quel testo; cfr. il COMMENTO).

<sup>(51)</sup> Cito naturalmente da *Inf.* I 19 e 21. Per un approfondimento delle relazioni di questo passo del *Curriculum* con i testi del primo Rebora, cfr. CV, pp. 58-61.

<sup>(52)</sup> Citazione occulta da Fr L 10-11: «Intona la campana / Lo smarrimento dell'ora». Ma qui e nel passo citato di Fr XVII *ora* coincide con i *minuti* di Fr VIII, sempre più implicato in relazioni onomasiologiche con altri frammenti.

bambino» (Fr IV 4); ora al Cielo paradisiaco di cento luoghi dell'ultima produzione <sup>(53)</sup>.

Ci sembra però più opportuno stringere il discorso su due ultimi lemmi, uno esplicito in Fr VIII, l'altro per così dire parafrasato e surrogato da lemmi omogenei: si tratta di *spirito* (v. 16) e *sensò* (del quale sono figurazione tutti i già ricordati termini 'carnali' presenti nella lirica). Coppia oppositiva che Rebora esplicita in Fr VI 5-86: «Torpor d'attimi lascivi / Fra lo *spirito* e il *sensò*»; e poi virtualmente ripropone anche in Fr XIX 5-8: «Il supremo ideal [= *spirito*], nascosto, in furia / Palpa nei *sensi*; e turgido di voglia / Alla mia grassa incuria / Il mondo miserabile si spoglia».

Vocabolo 'corporeo' per eccellenza, anche *sensò*, frequentissimo nei *Frammenti*, scompare quasi del tutto negli scritti successivi <sup>(54)</sup>. Non si tratta di scrupolo moralistico ma di esigenza intimamente connessa all'ispirazione del poeta, come vedremo tra poco. Intanto, anche questa parola ha un doppio ambito di impiego. Essa serve infatti a dire la fisicità degradata delle cose (oltre agli esempi già forniti, si veda il campione lubrico di Fr XXI 10: «Scivola il senso e gonfia la ventraia»); ma serve anche a esprimere una mediazione spesso positiva tra uomo e mondo: dai «fervidi sensi» di Fr IV 7 al «senso intenso» che spiega l'armonia di Fr VII 11; dal «senso di culla» di Fr XII 24 al «senso di luce» di Fr XV 9; dal «senso di campana» di Fr LX 34 sino alle più 'filosofiche' applicazioni di Fr LI 12 («E s'amplia nel ritmo un gran senso») e LXIII 35-37 (il «divin senso» storicistico *intriso* delle nostre *vicende* e del nostro *sangue*). Dopo di che, eccettuate un paio di normali occorrenze nei *Canti anonimi*, ce ne è una sola nella consueta ricapitolazione del *Curriculum*: «Con ali di farfalla, *anima*, tenti / levarti in *rapimento*; indi dai *sensi* / *plumbei* o ambigui *oppressa*, vai col *corpo* / che in mortale uggia è stanco, stanco, stanco. / (Ma s'anche spazia il *corpo* s'*imprigiona*)» <sup>(55)</sup>. I nostri corsivi segnalano la tradizionale dialettica tra l'anima rapita verso il cielo e il corpo gravato appunto da *sensi* che il forte *enjambement* rende ancora più *plumbei* di quanto non dica il significato; ma è una dialettica che, se non pacificata, ha almeno i chiari contorni della verità teologica: tanto che nella strofa successiva interviene la Provvidenza a confortare e ravvivare, replicando al tricolon della «mortale uggia» (evidenziato dalla nostra sottolineatura) con un verso dialettico nel significato ma fonicamente

<sup>(53)</sup> SAVOCA-PAINO II, pp. 182-183.

<sup>(54)</sup> *Ibidem*, p. 391.

<sup>(55)</sup> Si tratta di una delle *Epigrafi*; per un completo commento cfr. CV, pp. 115-121.

te omogeneo («Santo, Santo, Santo», v. 30), per poi subito ravvivare la sintesi mistica: «nell'unico momento io non ti perda! / bruciami ch'io arda, / Innamorante *Fuoco!*» (vv. 31-33).

Chiudiamo con *spirito*<sup>(56)</sup>, che già più di una volta ha fatto capolino in queste note. Nel primo Rebora esso è presente solo nei *Frammenti*, e con accezione in senso lato idealistica (ancora il 'catechismo'!). Così non solo nel nostro Fr VIII, il cui v. 8 (e contigui) pare estrapolato da un repertorio filosofico, ma anche in Fr V 51-52 («Una grandezza infinita / Che lo spirito intende») e poi in XXI 69-70 («E te, con voglia, o spirito, suggello / Sulla mia impronta severa»), XLIII 24 («Lo spirito nell'ancora costretto»), e così via. Prevale insomma il significato tecnico, hegeliano, di spirito 'puro' separato dalla materia. Fatto sta che, dopo i *Frammenti*, la parola scompare nei testi sparsi che ormai hanno poco in comune con il progetto storicistico della prima raccolta e per di più accompagnano vicende (l'amore per la Natus, la guerra) in cui la tensione è piuttosto verso la 'carne', tanto che persino il cielo, come abbiamo visto, grava *addosso* agli uomini. Il lemma ricompare, ma referenziale, solo nell'epigrafe dei *Canti anonimi* («Queste liriche appartengono a una condizione di *spirito...*») per finalmente tornare con alta frequenza e intensità nelle poesie scritte dopo la conversione: anche allora termine 'tecnico', ma relativo alla terza persona della Trinità, lo Spirito Santo che ama e consola, uguale e distinto rispetto al Figlio incarnato e al Padre creatore, nella perfetta armonia del più arduo e sublime dei misteri. La dinamica delle parole ci conferma così una precisa parabola che, nell'esperienza di Rebora, ha probabilmente a che fare con la nozione rosminiana di *spirito* come *razionalità*, ovvero come «*l'unione individua* delle due parti di cui è composto l'uomo: 'd'una parte *intellettiva* e d'una parte *animale* che presta all'intendimento i segni delle cose reali col mezzo delle quali egli le pensa»: all'opposto quindi della nozione puramente idealistica e piuttosto vicino al realismo gnoseologico tomista (che intende lo spirito come «intelletto che astrae attraverso la conoscenza sensibile il sapere razionale, la verità 'dalla' cosa»)<sup>(57)</sup>. Se Rebora, come è sicuro, ha convintamente aderito

<sup>(56)</sup> SAVOCA-PAINO II, pp. 410-411.

<sup>(57)</sup> Ricaviamo queste sintetiche definizioni da R. AZZARO PULVIRENTI, *Fondazione teoretica di un nucleo ontico della persona umana*, «Rivista rosminiana di filosofia e di cultura», LXXXVI, Fasc. III, 1992, p. 247 (tra virgolette alte sono riprese dirette citazioni da A. ROSMINI, *L'introduzione del Vangelo secondo Giovanni*, a cura di R. BESSERO BELTI, Edizione Nazionale, Padova, Cedam, 1966, p. 161). Una ricca riflessione sull'argomento nel volume di R. ROSSI, *Maria Adelaide Raschini, l'intelligenza della carità: Lo spirito della filosofia di Rosmini dopo Nietzsche*, Venezia, Marsilio, 2003.

al rosminianesimo<sup>(58)</sup>, si spiega dunque meglio l'itinerario di alcune sue parole. Si spiega per esempio la scomparsa di *sensu*: dapprima messo in disparte dalla crisi dell'originario idealismo reboriano, quindi sostituito anche nel suo valore positivo e unificante (il tipo del «senso di campana» prima ricordato) da uno *spirito* non più distante, ma infuso beneficamente negli uomini e nel mondo.

3. Nello stesso amore *tragico* per Lidia Natus, la pianista russa dal «viso d'una Madonna bizantina»<sup>(59)</sup>, è possibile forse riconoscere un ulteriore indizio di quella dolorosa separatezza di ideale e reale, ma in questo caso meglio di *corpo* e *spirito*, che già più volte abbiamo riscontrato. Quasi mancasse, ecco la nostra tesi, quella vera fusione di *eros* e *agape* che sola rende compiuta la relazione tra un uomo e una donna. La vicenda, nei suoi tratti esterni, è nota. Giunto vergine sino ai ventinove anni, Reborà si era innamorato di Sibilla Aleramo, che però gli preferì Michele Cascella<sup>(60)</sup>. Fu a quel punto che trovò in Lidia, che era stata abbandonata dal marito e aveva perduto la sua bambina, l'occasione di un nuovo amore, reso più ricco e profondo da una tutta reboriana *pietas* per i sofferenti e gli sconfitti dalla vita<sup>(61)</sup>. A ciò si

<sup>(58)</sup> Cfr. R. LOLLO, *Il percorso rosminiano di C.R.*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana, 1997 [prima in «Pedagogia e vita», LIV (1996), 4, pp. 80-117]; e C. GIOVANNINI, *L'Approdo rosminiano di C.R.*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana, 2005.

<sup>(59)</sup> Lidia Natus a Boine il 3 dicembre 1914 (CARTEGGIO 380); «tragico» invece definisce il suo amore Reborà scrivendo allo stesso Boine l'8 dicembre 1914 (LETTERE 330). Analogamente Lidia il medesimo giorno al medesimo destinatario: «ci siamo uniti *senza* speranza; che tragicità è tutta la nostra vita» (CARTEGGIO 383, corsivo nel testo).

<sup>(60)</sup> Il pittore grande amico di Reborà, con cui condivise per qualche tempo l'abitazione. Reborà accettò la sconfitta con il suo strenuo altruismo e rimase più che mai vicino ai due amici. Un'allusione alla vicenda nella lettera a Sibilla che riproduciamo più avanti («mi avidi ch'io ancora una volta dovevo essere il sole per gli altri, e solo per me senza palpebre abbacinato»).

<sup>(61)</sup> Così Lidia a Boine nella stessa lettera del 3 dicembre 1914 sopra cit.: «una luce m'è apparsa, un solo e grande – grande, immenso e tutto divenne scintillio abbagliante, ma ancora sento il dolore [...] il più santo, il più umano – perché è la prima volta in vita mia che sono amata veramente, che amo io stessa veramente – da *vera* donna». E Clemente al fratello Piero il 27 giugno 1914 (LETTERE 298, corsivo nel testo): «Ho conosciuto fuggevolmente una donna (cocotte-artista, esasperata e svalutata da imbecilli che così la impoveriscono del suo magnifico acido solforico); dopo averla udita, ho distrutto quasi tutto ciò che m'era rimasto delle mie «elevate» scritte artistiche-filosofiche, ecc. ecc., frutto della *paura*, del fuggire il rischio (ecco i filosofi» ecc.). Ma soprattutto ho riarso insieme con due potenti personalità: Michele Cascella e Sibilla Aleramo, coi quali vivo da otto giorni come nell'eternità» (corsivo nel testo). La relazione con Lidia sarebbe iniziata poco dopo quest'ultima lettera; sembra confermarlo un appunto diaristico del poeta, successivo alla conversione: «Oggi,

aggiunga la particolare situazione psicologica ben colta da Umberto Muratore: «L'occasione... gliela fornirono Aleramo e Cascella. Il loro mondo giovanile, fresco di passioni vissute con immediatezza, lo appagò al punto di pensare che dopo la loro conoscenza poteva *anche morire*. Riavutosi dalla scossa del rifiuto di Sibilla, i sentimenti ormai accesi gli hanno fatto guardare con occhi nuovi una donna che egli conosceva da qualche anno, Lydia Natus» (62).

Sino ad allora per Clemente l'amore era stato oggetto di un'altissima idealizzazione che lo aveva frenato nei sentimenti tenendolo lontano da ogni esperienza: «m'accorgo – scriveva qualche anno prima all'amica Daria Malaguzzi – ch'io sono stato presto innamorato profondamente, ed ho memoria d'un tempo nel quale io vivevo sott'esso amore come sotto un bagliore folle, in un enorme tramonto sull'acqua. Io però sono stato restio e chiuso in me, perfino ridicolmente; e non ho mai imparato l'audacia: mi pareva un'offesa a non so chi; certo una diminuzione della mia fluttuazione profonda [...]. Così ho sentito sfiorarmi anime accanto, alle quali forse (s'io avessi mosso un soffio) sarei giunto non sgradito» (63). Corrisponde il ricordo del *Curriculum*: «Innamorando vagheggiai lontano / un viso amato: e misi in salvo il sogno / quasi fuggendo dal trattar *profano*» (vv. 48-50) (64). Ma un piccolo canzoniere dell'amore deluso, o meglio inespresso, è riconoscibile an-

---

18 luglio 1930, mi sono recato (sono stato recato, dalla Madonna, e forse dall'Angelo Raffaele) a una visita di espiazione e preghiera e di riparazione al Cimitero di Musocco, dove – forse lo stesso giorno – nel 1914, nell'inferno imminente della guerra – e mio [Nota di Rebora: *Dio sia benedetto, Gesù dolcissimo, la mia Mamma del Cielo, gli Angeli e i Santi*] io peccai orrendamente sulla via smarrita» (SG 1994, p. 509).

(62) MURATORE, p. 88 (corsivi nel testo). Nel passo compare un riferimento alla lettera di Rebora a Daria Malaguzzi del 28 agosto 1914: «ho incontrato due *persone*, ormai indivisibili, esse e con me: Michele Cascella e Sibilla Aleramo – dopo i quali posso anche morire» (corsivo dell'Autore). Una conferma dell'interpretazione di Umberto Muratore anche nella lettera all'Aleramo del 18 luglio 1914 (LETTERE 305, corsivo dell'Autore): «Voi avete deciso in me qualcosa che oscillava nel mio destino; e la giovinezza che voi – più di tutti – mi avete rivelata, ha violentato la sua troppo facile *estasi cruda*». Sulla vicenda, oltre al citato MURATORE (pp. 81-101), cfr. M. MARCHIONE, *La storia d'amore di C.R.*, «La Fiera Letteraria», XIV (1959), 39, p. 1; P. NARDI, *Un capitolo della biografia di Sibilla*, Vicenza, Neri Pozza, 1965; C.R., *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. FOLLI, Milano, Libri Scheiwiller, 1986; e anche i diffusi riferimenti in IT. Ma sulla «centralità della figura di Lidia» in Rebora sono interessanti le pp. LXX-LXXXVIII del saggio introduttivo di Maria Caterina Paino nel vol I delle più volte cit. concordanze, utile anche per i riferimenti bibliografici ed epistolari. Si aggiunga l'apparato documentario di SG 1994 e, *last not least*, il contributo di LOLLO, in cui si può trovare – specialmente nelle note – un pressochè completo censimento ragionato dei documenti e delle testimonianze epistolari sulla vicenda.

(63) A Daria Malaguzzi il 3 novembre 1908 (LETTERE 50).

(64) Cfr. CV, p. 49.



che all'interno della prima raccolta poetica, comprendendo i frammenti XVII, XXXVIII, XLII e LIV <sup>(65)</sup>: in tutti i casi c'è incapacità di comunicare l'«acciecante verità enorme» <sup>(66)</sup> dell'amore, una «ritrosia e timidezza» che Clemente confessa in un'altra lettera all'amica Daria, dove anche si spiegano benissimo qualità e psicologia di questo sentimento di *agàpe* senza *eros*, dai tratti adolescenziali e anzi quasi infantili: «ora dell'amore *grosso* io non so che farne; potrei averne a bracciate, ma è dirittamente a' miei *antipodi*; l'altro, quello che mi turbina nel petto, è *timido*, non c'è che dire: non che arrossisca o che abbassi le palpebre puritanamente; anzi perché non pensa al male, ha *limpidezza di un bimbo* quando non è bugiardo; ma *non sa sbocciare* e farsi intendere, perché ha *paura*... di non essere inteso, di provocare fors'anche la perdita dell'oggetto... che lo desta... è come premere le ali d'una *farfalla*: il *polline* se ne va. Io ho avuto dolori profondissimi più volte perciò: quasi ancor più per chi me lo ispirava, intendendo ch'era a mio riguardo nel medesimo stato: ci si intende *sfiorandoci*, e poi? e poi» <sup>(67)</sup>. C'è un'idea commovente e altissima di ciò che il poeta sente come una – per usare l'espressione del *Curriculum* – *profanazione* dell'ideale, il cui senso profondo troviamo spiegato in altri due passi dell'autobiografico poemetto: «Ero a ott'anni una bruna *susina* / *intatta* ancora nella sua *pruina*, / l'ignorato Battesimo operando. / Poi, venne il *tristo* momento: uno, a scuola, / con *turpe* parola / mi scivolò in disparte / un'immagine *oscena*: / all'*anima* fu una *rasoiata* orrenda! / anche oggi, se ripenso, e n'ho settanta»; e quindi, con ripresa del lemma chiave: «Parlando adulti, un disonesto detto / a *profanar* valse me giovinetto». Senza dubbio un ammirevole sentimento di purezza, ma anche il sintomo di un rapporto problematico con la carne: se amore e donna appartengono alla sfera inattuabile del «sacro», non è facile trovare la giusta biblica mediazione di anima e corpo. C'è sempre la paura che il polline se ne voli via... <sup>(68)</sup>.

È del resto lo stesso Clemente, al solito incapace di mentire, a spiegare dinamiche e motivazioni profonde della sua (incipiente) storia d'amore nell'altra lettera che scrive a Sibilla Aleramo il 25 luglio 1914. Ne forniamo ampi stralci:

<sup>(65)</sup> Approfondimenti nel COMMENTO.

<sup>(66)</sup> Fr XVII 49.

<sup>(67)</sup> A Daria Malaguzzi il 29 luglio 1909 (LETTERE 63). I corsivi segnalano le più significative spie lessicali del nostro assunto.

<sup>(68)</sup> Come aveva scritto a Daria e come poi liricamente in Fr XVII 53-54: «Mentre ogni cuore sciupava / La sua farfalla». Di *paura* dell'amore Clemente parla esplicitamente anche nella citata lettera al fratello Piero del 27 giugno 1914.

Voi mi avete conosciuto al limite di un destino verso una trasfigurazione. La mia *volontà* era tesa a frangere il cerchio magico della *beatitudine solitaria*, dell'imperterrita forza che mi librava *vergine* nella comprensione amorosa e crudele d'ogni cosa. Sentivo vergogna della mia «*perfezione* così naturale»; e da un anno esaltavo implacabile *tutti i miei contrari*, mentre da lungo tempo sentivo fallaci (ma pratiche) tutte le gerarchie dei valori, tutto il *dualismo* vissuto come unità che afferma e nega in un sol punto. Quando voi m'appariste, presentii che era giunta l'ora di palesarmi verso una maggiore umanità «*del mio intatto bene*» [...]. Ma tutto rimase aderente al fascino doloroso della vostra bocca in sentimento, [...] mi avidi ch'io ancora una volta dovevo essere il sole per gli altri, e solo per me senza palpebre abbacinato. Ma non volli rientrare a *celebrar la mia perennità*; e [...] ebbi sdegno di preparare e prolungare la potenza feconda, ma «vile», della *ritrosia* beethoveniana e nietzschiana. Dove fiutai maggior pericolo e maggiore avversione, giù, e *in malora la mia salvezza*. Un'avventura, per chi ignora cosa significhi per me tutto quello che faccio; un'esperienza che mi potrà *svalutare* dentro e fuori, definitivamente [...]. La cosa è tanto più grave, in quanto io soffro e misuro tutta la violenza su me stesso, tutta l'offesa che mi costa questo aderir sincero alla mia fatalità [...]. Però, non giudicate falso: ciò che dico e faccio (o preparo) con una donna terribilmente vera, *perversa e pura* fino all'ingenuità più atroce, è pena e sforzo e spontaneità insieme; è tutta la mia *contraddizione* palpitante [...]. Agli altri l'infangarmi: a me, semmai, l'essere *fango*, con totale adesione, senza residui. Del resto, questa donna ch'io cerco d'*elevare* a me, com'essa sa *abbassarmi* a lei (elevare e abbassare, come termini di creazione; potrei anche invertirli), è *diabolicamente* meritevole del nostro destino; anche se domani tutto finisse. [...] Eccoli; vi ho detto qualcosa, e la mia «sfrontatezza» è stata possibile, con voi sola, perché voi sola oggi siete nel mio cuore *altissima*. Dicono che la preghiera sia più efficace *guardando in su*. E la mia amante – che vi ha presentito con minaccia – si sentirebbe sicura, se intuisse che la mia pericolosa vicinanza [...] ha il suo fascino appunto in questa mia *inconciliabilità* tipica [...]. Sentite ch'io *devo vincere la mia avvenenza* <sup>(69)</sup> per conquistare e donare il mio «spirito *lussuoso*», che *non son nato soltanto per essere simpatico*; e nella *crudezza* – anche rivoltante – di ciò che mi si rivela come vita, bevete tutta la commozione purissima, accesa, creatrice per *veemente amore lucente*, ch'io senza pietà nascondo come persona così e così vissuta, grande fino a riassorbire l'odio il rancore il disprezzo l'abbandono il vilipendio di chi ha bisogno di sbarazzarsene <sup>(70)</sup>.

<sup>(69)</sup> Rebora «fu seducente senza conoscere mai atteggiamenti da seduttore» (MURATORE 1997, p. 39).

<sup>(70)</sup> LETTERE 307 (corsivi dell'Autore). Le parti virgolettate rispondono con ogni probabilità a spunti di una lettera dell'Aleramo, andata perduta (è noto che nel 1930, dopo la conversione al cattolicesimo, il poeta distrusse tutte le sue carte, cfr. CV, pp. 94-97).

Le nostre sottolineature segnalano i tratti più significativi del *dualismo* esplicitamente dichiarato da Rebora. La lettera conferma inoltre l'esattezza dell'interpretazione di Umberto Muratore, rivelando che già «da un anno» Clemente aveva mutato il suo atteggiamento dinanzi alla propria «beatitudine solitaria» e che decisiva è stata la comparsa di Sibilla nella sua vita. Le poesie sparse pubblicate in quel periodo, compiuta nel giugno del 1913 l'edizione dei *Frammenti*, rivelano infatti – insieme all'intatta tensione spirituale – anche più forti aperture alla dimensione della carne. In *Clemente non fare così!*, per esempio, accanto a commoventi ricordi familiari e a memorabili incandescenze alpine, c'è spazio per una «còsmica voglia d'amore» che si precisa da un lato in un abbastanza normale «Frescor di rugiada e aurora», dall'altro in un «Sapore di sangue e di sesso» <sup>(71)</sup> che sembra segnalare un mutato atteggiamento, non solo poetico.

Nei *Frammenti* infatti la dimensione meramente carnale si connetteva sempre a un giudizio etico negativo, esplicito o implicito. Un esempio: «E mentre il volgo in desiderio occhiuto / Spregia rapace negando l'idea, / Per infiniti sensi d'aiuto / Foggia maggior destino / ... / Però (madre alla figlia perversa, / Che più si avventa se la veda bella / E di ciò nel suo amor è crucciata) / L'anima grida: / – Stanca si affretta l'età sverginate, / E tutto sa di coito! – / E soffre mentre ama il suo tempo» <sup>(72)</sup>. Ma ora le cose cambiano. È soprattutto nel III e nel IV dei *Movimenti di poesia* che il poeta rappresenta la dimensione più fisicamente orientata del rapporto con l'«amante nemica» capace di avvicinarlo con la sua «segreta malia», ovvero la «perversa / Lùcciola buona» che lo «tenta nell'ombra» quasi «liscia alga di luce / sensualmente velata» e pronta a tendere i suoi *lacci* <sup>(73)</sup>. Dove è subito notevole l'intonazione diffusamente ossimorica che coinvolge, oltre all'esplicita coppia *perversa-buona*, anche le sfere dell'*ombra* e della *luce*: ma bisogna dire che il chiaro-scuro e lo stesso tema dell'insidia, spie della problematicità del rapporto, riguardano il soggetto (Clemente) non certo l'oggetto, la Lidia luminosa (appunto *Lucciola*) e *devota* <sup>(74)</sup> disposta a offrire persino il suo

<sup>(71)</sup> Cfr. i vv. 148-150.

<sup>(72)</sup> Fr XXXV 9-23. In corsivo i termini relativi alla sfera dell'ideale e a quella della carne. E si noti l'aggettivo *perversa*, che connoterà, sia pure ossimoricamente corretto da *buona*, la donna amata dal poeta.

<sup>(73)</sup> Cfr. III 176 e 179; IV 14-21. Questi due movimenti vennero rifiutati dal poeta al tempo dell'edizione Vallecchi delle *Poesie* (1947); sulla questione cfr. LOLLO e la *Nota alla presente edizione* di SG 1994, pp. 500-515.

<sup>(74)</sup> Alla quale Rebora riserva sempre sentimenti elevati, tanto che ancora diversi anni dopo la fine del loro rapporto, la chiamerà «Lidia migliore, creatura buona», e

amore per la salvezza del proprio uomo <sup>(75)</sup>. Ed è gentilezza suprema che la forte metafora delle «Alghe di tenebra» in *incipit* della sparsa *Notte a bandoliera*, la lirica dell'«impossibile eterno», venga ribaltata appunto in «alga di luce» per degnamente celebrare l'amata <sup>(76)</sup> appunto nel IV dei *Movimenti di poesia*. Nei quali versi tutte le implicazioni sensuali riguardano – come detto – il punto di vista del poeta: in un clima di ristagnante desiderio egli è disteso sul letto <sup>(77)</sup> proteso alla tentazione; quindi «Nell'aperta camicia *carziale*» si affaccia a guardare la notte, per poi abbandonarsi: «*Smarrito sul gorgo / Scivolavo la testa in torpore*» <sup>(78)</sup>. La mattina non sarà più serena: «al risveglio, / Nel vispolo *strappo* / Quanti *lumini* si *spensero!*, / Quante *prese d'uncini* mi *strinsero!*» <sup>(79)</sup>. Ma ecco la consapevole rivendicazione della scelta fatta, a contraddire l'ideale: «So che la bocca succhierà un veleno / Di *minacciosa dolcezza*, / Ma bello e più fèrvido / D'ogni salute, d'ogni certezza: / Di te, troppo agèvole / *Forza solitaria*» <sup>(80)</sup>. E subito dopo la

---

ancora «Lidia dall'anima nascosta, quella che ti faceva così devota da fanciulla e ti fa essere generosa ora» (il 12 maggio 1925, LETTERE n. 790).

<sup>(75)</sup> «Ella, la piccola russa, vuol salvare *la sua creatura* [dalla guerra]. Se lo potrà salvare, ha fatto voto alla Madonna di lasciarlo. / Io stavo pensando come dev'essere cosa piacevole essere amato da una donna russa»: così Alfredo Panzini nel suo *Diario sentimentale* alla data «8 novembre 1915» (cit. da MALAGUZZI, p. 113; corsivi nel testo).

<sup>(76)</sup> *Notte a bandoliera* (di cui qui si cita, oltre all'*incipit*, il v. 39) esce sull'«Almanacco della Voce» nel 1915 ma è datata *Marzo 1914*; è dunque precedente a *Movimenti di poesia*, apparsa sulla «Riviera Ligure» nell'ottobre 1914, ma appunto successiva all'inizio (a luglio, come si è visto) dell'amore per Lidia. È dunque ancor più significativa la conversione delle *tenebre* in *luce*, intorno alla comune metafora dell'*alga*.

<sup>(77)</sup> «Colava il tempo fuso / Per darsi una nicchia: / E chiuso bruciando *stagnava*; / Ma dentro un aroma *stordito*, / Nell'assiduo *ingordo* / *Desiderio* tutto / Ero *teso* di *corpo sul letto*. / Dalla gola *asfissia*...» (IV 1-8).

<sup>(78)</sup> IV 31-32; è naturale l'insistenza sui lemmi della lubricità, quali appunto *scivolare*, in precedenza *liscio* e più avanti *biscia* (vv. 18 e 56). Interessante la ripresa quasi omofona di questi versi nell'analogo ma più pacato contesto erotico di *Cà' delle Sorgenti* 45-46: «*Scivolai* nel *tepure* / di coltri e di sogni». Ancor più interessante il recupero nel *Curriculum*, che matura prima di tutto nell'inconscio, di parole legate a questa poesia: termini angosciati (*gorgo*, *asfissia*, *sgretolio*, *furtivo*...) sono ripresi dal sacerdote che – senza affatto rinnegare l'oggetto del suo amore, la persona di Lidia – appare ancora provato da quello che sente come un grave soggettivo errore (su questo cfr. diffusamente CV, e specialmente le pp. 56-62).

<sup>(79)</sup> Il lemma *stringere* ha accezione dolorosamente negativa in Rebora, che infatti lo usa quasi solo nella sua prima produzione. Cfr. SAVOCA-PAINO II, p. 416. Gli altri termini in corsivo esprimono tutti l'idealità violata (tanto che la *luce* di Lidia ha come esito dei *lumini* che si spengono).

<sup>(80)</sup> IV 45-50. La «forza solitaria» è appunto il geloso rifugio nell'ideale, con la sua *salute* e la sua *certezza*, che ora il poeta abbandona. Segnaliamo anche il vistoso ossimoro.

risposta all'inevitabile giudizio degli altri: «So che la gente *avvinghiata* / Al pretesto del *mondo* / Negherà la mia grazia, / O in un rider di labbra a dente duro / Gioirà con sussurro: "Anche tu, nella *biscia* dell'ora, / Anche tu, sopra viottoli *scaltri*, / Anche tu, come gli altri!"»<sup>(81)</sup>. Infine la decisione di procedere «saldo nel regno» della vita: «Dominato e signore, / Frusto la fatalità»<sup>(82)</sup>; per poi concludere con versi quasi blasfemi, di cui si sarebbe pentito il futuro sacerdote<sup>(83)</sup>: «*Prone* ai miei *sensi*, / ... / I cittadini in sospetto / Sudditi miei passavano. / Nel mezzo il *Duomo* sali / Fino ai *vertici* espressi / Dall'implacabile mia *voglia*; / E verso un richiamo di *donna* / Impietrandosi, finì / In una *lussuosa madonna*»<sup>(84)</sup>; parole che, al solito chiarissime, ci dicono la scelta del poeta di assecondare la sua *implacabile voglia* sino a contagiare la sfera religiosa (la Madonnina del Duomo di Milano). Non è insomma l'ideale a farsi carne ma quest'ultima a *impiettrarsi* nei *vertici* altissimi del sacro; del resto «La mia carne è la mia anima» aveva ben scritto a Sibilla il 18 luglio<sup>(85)</sup>, con una formula che meglio non potrebbe dire l'appiattirsi dell'anima sul corpo, quasi che lo iato tradizionale di spirito e materia non venga meno per armonica *composizione* ma per distruttiva *omologazione*. Ciò almeno in apparenza; perché la formidabile carica dell'ideale rimarrà pur nascosta a lavorare nella coscienza profonda dell'uomo e del poeta<sup>(86)</sup>.

<sup>(81)</sup> IV 51-68. In corsivo i termini allusivi alla dimensione del 'mondo', che minacciosi circondano la *grazia* perduta del poeta. Analogo il ricordo del *Curriculum*: «Come Adamo, sedotto, a farla mia / precipitando a morte, proclamai: / *Scelgo la buona sorte...* / e nella frode del piacer caduto, / sussurrava la gente scaltrita: / *Adesso conosci la vita*» (vv. 81-86, corsivi nel testo; e cfr. le relative note in CV, pp. 55-56)

<sup>(82)</sup> IV 60-61; lasciato il campo dell'ideale, il poeta si abbandona a quanto la vita gli offre e, insieme, ne è padrone. Ma nel verbo *frustare* c'è una nascosta allusione al frustino che Clemente donò a Sibilla quando ancora spasimava per lei. Cfr. la cit. lettera alla stessa del 18 luglio 1914 (LETTERE 305): «Questo significava forse il dono del mio frustino: bella snellezza implacabile di sostegno per chi lo sa soltanto eccitamento; e se ne sente degno» (sulla vicenda cfr. IT, pp. 304-307). Da segnalare nella resa formale la forte opposizione *dominato-signore*, mentre l'allitterazione in *f-* corrobora il significato del v. successivo.

<sup>(83)</sup> Crediamo che in particolare a questi versi si riferisse Rebora scrivendo al fratello Piero, che stava curando le *Poesie* vallecchiane, il 6 giugno 1946: «Miserabile componimento che vorrei incenerire»; cfr. C. R., *Lettere. II (1931-1957)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Mons. Clemente Riva, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982 (la lettera qui ripresa è la n. 114). Approfondimenti sulla questione nella già cit. *Nota alla presente edizione* di SG 1994, pp. 500-515.

<sup>(84)</sup> IV 70-82.

<sup>(85)</sup> Nella citata lettera 305.

<sup>(86)</sup> Che più tardi avrebbe così ricordato quel periodo, lo stesso in cui stava maturando la Grande Guerra: «Mi sentii scaraventato d'improvviso nella prova della no-

Il bello di Rebora è proprio nella sincerità disarmante di tutte le sue parole. Molte di questo IV Movimento, già di per sé piuttosto esplicite, trovano una fedele parafrasi nella lettera a Sibilla che abbiamo sopra trascritto: dallo «spirito lussuoso» alla *fatalità*, dall'ossimorica coppia «perversa e pura» ad attribuzioni come *implacabile* e *abbacinato* <sup>(87)</sup>. Ma si aggiunga la corrispondenza della «forza solitaria» di v. 50 con il «cerchio magico della beatitudine *solitaria*, dell'imperterrita *forza* che mi librava vergine nella comprensione amorosa» <sup>(88)</sup>; infine, il sentimento di quasi compiaciuto degrado sensuale (sino al «prone ai miei sensi» di v. 70) che trova analogia dinamica discendente nel brano epistolare: «Dove fiutai maggior pericolo e maggiore avversione, *giù*, e *in malora* la mia salvezza»; «a me, semmai, l'essere *fango*»; «questa donna ch'io cerco d'elevare a me, com'essa sa *abbassarmi* a lei».

Questa dinamica verso il basso è apparentemente in contraddizione con i versi compresi nelle *Dieci poesie per una Lucciola* che compaiono nell'appendice di SG 1994 <sup>(89)</sup>. Buona parte di queste liriche rievocano in tono comprensibilmente 'elegiaco' una vicenda ormai compiuta <sup>(90)</sup>, ma non mancano allusioni delicate e quasi infantili ai momenti freschi di quell'amore. Per esempio:

---

stra anima unanime proprio nel momento che, dopo una giovinezza quasi ascetica, prendevo contatto con la esistenza in un greco bisogno di felicità: gettato faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere la difficoltà e aprir le porte al Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi. (Dante illustra ciò nell'Inferno, e parla della Città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo)./E da allora cominciò la mia *conversione*: riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino ai trent'anni, cominciò l'agonia del vecchio e la nascita dell'ordine nuovo – e Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore universale» (al Colonnello Giovanni Capristo il 3 novembre 1925, LETTERE 804; corsivo di Rebora, sottolineature nostre).

<sup>(87)</sup> Cfr. rispettivamente i vv. 82, 61, 14-15, 17, 79.

<sup>(88)</sup> Dove anche si leggono espressioni come il «mio intatto bene», o il «celebrar la mia perennità».

<sup>(89)</sup> Alle pp. 475-481. Su questi componimenti cfr. R. LOLLO, *R. poeta d'amore, in Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 228-241.

<sup>(90)</sup> La relazione finì nel 1919, quando Lidia e Clemente si separarono di comune accordo (IT, pp. 302-303). Non mancano le affinità tra le poesie *Per la Lucciola* e la celebre *Dall'immagine tesa* che chiude i *Canti anonimi* (usciti a Milano, per il Convegno, nel 1922; ma quella lirica è datata 1920); anche su questo cfr. SG 1994, pp. 563-564.

Quando al mattino  
 Negli attimi belli  
 Sorridi a me beata  
 Se ti guardo e schiudi  
 La pupilla ch'è baciata,  
 Vorrei lavarti il musino,  
 Volger dai tuoi capelli  
 Una treccia alla cintura  
 Con un fiocco tra i nastri,  
 Vestirti una montura  
 Fresca da ragazzetta:  
 Poi, la cartelletta,  
 La colazione nel cestino,  
 E con carezze di parola,  
 Accompagnarti a scuola,  
 Dove il mio amore  
 Fosse il tuo candore.

Amore di fanciullo, in questi versi, che sembrano proprio l'opposto di quelli che abbiamo letto prima. Viene in mente, per contrasto, la memorabile *scorciatoia* dedicata da Saba all'incompiuto amore di Petrarca:

La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro (ebbe – sì, racconta – non infecundi amori ancillari); a donne che, per la diversità delle origini, non potevano richiamare al suo inconscio, sempre vivo e vigile, la presenza – ben altrimenti diletta! – della madre. Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una, cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro. Così non c'è, in tutto il lungo CANZONIERE, un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non LA BOCCA MI BACIÒ TUTTO TREMANTE, il più bel verso d'amore che sia stato scritto <sup>(91)</sup>.

L'amore vuole una cosa e l'altra, la perfetta fusione di sensualità e tenerezza... appunto *eros* e *agape*. Ecco i poli del nuovo *dualismo* che Rebora non riesce a comporre, poiché la Lucciola è perversa e buona, carne e cielo. Non è dunque psicologia spicciola quella di Anna Folli, quando riconosce in questa vicenda un «patto di innocenza» che permetta al *puer* di riprodurre «il vecchio familiare rapporto di dipenden-

---

<sup>(91)</sup> U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 12; sottolineatura nostra, maiuscole dell'autore. La citazione del «più bel verso d'amore» riguarda ovviamente *Inf.* V 136 (il bacio di Paolo e Francesca).

za madre-figlio»<sup>(92)</sup>. È del resto lo stesso Clemente, dalla Zona di Guerra, a scrivere di Lidia che «si consuma e spasima come una Madre che sente di non poter salvare il figlio»<sup>(93)</sup> (da notare la maiuscola). E gli esempi potrebbero continuare. Il nocciolo del problema era nella «scelta della propria sessualità adulta, che è anche la scelta di una persona» intesa quale «una diminuzione e un tradimento di identità», come opportunamente sostiene Renata Lollo<sup>(94)</sup>.

È proprio questo nodo irrisolto a spiegare un episodio come quello avvenuto (1917) nel Nosocomio di Reggio Emilia e ricordato da Daria Malaguzzi. Ripresosi da un trauma psico-fisico conseguente all'esplosione ravvicinata di un proiettile di artiglieria, Reborà voleva tornare al fronte come soldato semplice. Richiesta impossibile da esaudire. Racconta Daria Malaguzzi che il Colonnello medico chiamato a esaminare il caso, dinanzi agli strani turbamenti di questo aitante ufficiale, gli disse: «Quante storie! Lei è un nervoso, Lei è un bel giovane. Vada a donne che ne ha bisogno!». Immediata fu la reazione: «Sul tavolo che lo divideva dallo sprovveduto Colonnello, Reborà punta gli occhi sopra un vassoietto con un calamaio: fulmineamente, lo afferra e lo lancia in direzione del viso di lui»<sup>(95)</sup>. Il cielo dell'ideale era troppo alto per poter sopportare anche solo l'idea della carne corrotta.

4. La storia d'amore con Lidia Natus rappresenta comunque per Reborà una decisiva presa di coscienza di quella dialettica di cielo e terra, anima e corpo, presente in lui sin dalla fanciullezza: «da allora cominciò la mia *conversione*», confessa infatti al Capristo nella lettera del 1925 qui già citata; e sia pure la conversione a un più convinto mazzinianesimo (quella al cattolicesimo non tarderà più di qualche anno). È insomma una crisi positiva, perché permette forse a Clemente di intuire che la soluzione del dualismo è in una unità profonda e intangibile, quella che con termine aristotelico e poi tomista, ma fatto proprio anche da Rosmini, si chiama *sinolo*, ovvero la sostanza individuale della persona nella sua piena unità. Solo da questa può realizzarsi un autentico amore, con quella «fusione perfetta della sensualità e della tenerezza» di cui diceva Saba.

Siamo naturalmente nel campo delle interpretazioni, delle ipotesi. È invece un fatto che Reborà questa pienezza non fosse destinato a

<sup>(92)</sup> FOLLI, p. 24.

<sup>(93)</sup> LETTERE 364, a Boine il 31 agosto 1915.

<sup>(94)</sup> LOLLO, p. 67.

<sup>(95)</sup> MALAGUZZI, pp. 22-23.



trovarla in una persona tutta per lui, complementare a lui. È vero che fu sempre più interessato alla «missione della donna» (espressione mazziniana); che fece conferenze dinanzi a pubblici femminili e su temi femminili <sup>(96)</sup>; che ebbe molte amiche e corrispondenti <sup>(97)</sup>. Ma è anche vero che in tutte queste circostanze la donna gli appare non nel suo specifico sessuato ma piuttosto come 'risorsa', specialmente risorsa *materna*, addirittura l'unica in grado di salvare l'umanità. Così nei *Versi* pubblicati dal Convegno nel 1926: «Solo l'arca del cuore / salverà dal diluvio morale / chi non teme se muore / l'egoismo fatale. // Il cuore dell'arca è la donna: / se afferma la legge materna / dei popoli sarà madonna» <sup>(98)</sup>. Tanto è vero che da Lidia Natus ad Adelaide Coari (la pedagogista cattolica così importante per la sua conversione <sup>(99)</sup>), sino alla Vergine, tutte le donne «prendono per mano» Rebora, nota giustamente la Folli insistendo sulla tesi del *puer* <sup>(100)</sup>. Eppure, proprio nei *Versi* del '26 compare una memorabile quartina che forse ci aiuta a capire che qualcosa si sta muovendo: «Si lasciò dire: – Tutto è permesso, / si vive una volta sola – / ed ecco, l'inaudito è commesso, / il fatto annulla la parola» (vv. 9-12). C'è la nostra modernità in questi versi, interpretabili alla luce di tutte le possibili applicazioni 'sperimentali' di simile feroce pragmatismo. Ma, per quanto riguarda il nostro assunto, essi ci suggeriscono soprattutto una precisa e nuova presa di coscienza da parte del poeta: pena la barbarie, non può non esserci amicizia tra *fatto* e *parola*, ovvero tra carne e *logos*, corpo e anima...

Ma Rebora era chiamato a raggiungere questa condizione per un'altra via che non l'amore per una donna. Convertendosi, ricapitola nella Parola tutte le parole, nella Carne ogni carne. E c'è finalmente spazio per quella ben rosminiana «tenerezza trinitaria» che giustamente Renata Lollo individua come chiave di lettura dell'ultima parte del *Curriculum*: «è il compimento perfetto del primo seme: 'Ens Mens Clemens' deposto nel suo nome, che lo aveva colpito allora senza conseguenze

---

<sup>(96)</sup> Su questo cfr. IT, 72-76 e MURATORE, pp. 142-151. Bella e utile la ricognizione di G. BESCHIN, *Il significato spirituale e la funzione sociale della donna in Rebora*, in AA.VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, nota introduttiva di Franco Esposito, Atti del Convegno nazionale C. R. e la cultura del Novecento, «Microprovincia», 38, gennaio-dicembre 2000.

<sup>(97)</sup> «I nuovi amici [...] erano quasi tutte donne (Bice Jahn Rusconi, Lina Lavezari, Clara Pavirani, Rosita Bentivegna, Adelaide e Giulietta Coari...)» (MURATORE, p. 151).

<sup>(98)</sup> Cfr. i vv. 17-24. È forse l'ultima volta che Rebora scrive *madonna* con la minuscola.

<sup>(99)</sup> Cfr. MURATORE, specialmente alle pp. 164-168.

<sup>(100)</sup> FOLLI, p. 25.

apparenti»<sup>(101)</sup>. È in questa nuova dinamica che Rebora trova una felicità nuova, frutto di un equilibrio che non aveva mai conosciuto: «Dalla perfetta Regola ordinato, / l'ossa slogate trovaron lor posto: / scoprì l'intelligenza il primo dono: / come luce per l'occhio operò il Verbo, / quasi aria al respiro il Suo perdono: / Gesù Amore in me fu gravidanza»<sup>(102)</sup>. Certo, anche nel Rebora rosminiano ci sarà ancora spazio per vigorose e anche brucianti tensioni mistiche: lo abbiamo visto soprattutto nella campionatura di versi fornita a proposito del lemma *sanguē*. Ma non ci sarà più spazio per incompatibili dissociazioni.

Torniamo appunto alla parola *sanguē* per un ultimo decisivo esempio. Nell'inno *Il gran grido* (quello di Cristo sul Calvario), composto per il centenario della morte di Rosmini, il poeta entra subito *in medias res*:

Gesù manda il gran grido.  
 Rende lo spirito al Padre.  
 Immenso silenzio improvviso:  
 Via fugge, snidata, la morte:  
 addensate sul giorno 5  
 le tenebre, il sole le squarcia:  
 si squarcia il velo del tempio.  
*Immobile è tutto,*  
*Un istante che è eterno:*  
*Il Sanguē, solo, si muove,* 10  
 L'inesausto amor del Signore  
 Che pende regale  
 Aperte le braccia ai fratelli  
 Verso la Madre nel parto  
 Ora ascende, ascende il Calvario, 15  
 paradiso pieno di dolore:  
 in un gemer di tutto il creato,  
 la terra sussulta...

<sup>(101)</sup> R. LOLLO, *Biografia interiore e interiorità della parola in C.R.* [con un autografo inedito], in AA.VV., *C.R. nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno di Rovereto (3-5 ottobre 1991), a cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 90-91. Quanto all'arcano del nome latino del poeta, ecco la spiegazione del biografo: «È stato sui banchi di scuola del Parini, in prima ginnasio, che il ragazzo, fantasticando durante l'ora di latino sul proprio nome [...] lo trovò portatore di tre bellissimi significati [...]. Al momento, il 'ginnasiale' Clemente non poteva rendersene conto [...] Ma, una volta ritrovato l'Amore, non gli fu difficile stabilire le giuste analogie: 'Ens, il Padre, la Fede; Mens, il Figlio, la Sapienza, o Speranza; Clemens, lo Spirito Santo, la Carità, l'Amore o Vita Eterna nella gloria del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo. Amen'» (MURATORE 17-18). Il commento di questa parte finale del *Curriculum* in CV, pp. 101-107.

<sup>(102)</sup> *Curriculum vitae* 296-301.

Dove, come si vede, abbiamo una nuova dimostrazione di quella forma lapidaria e senza pause così caratteristica del poeta. Potente poi l'immagine della morte che, *snidata*, se ne fugge: l'anziano sacerdote non dimentica che proprio nel frammento VIII aveva pure applicato il concretissimo verbo *annidare* <sup>(103)</sup> all'astratto di *idea*; così come aveva fatto in Fr XVII con quel *cielo* che assiste al mancato sbocciare, nell'incomunicabilità, dell'amore di due giovani <sup>(104)</sup>. In più, il Rebora mistico aggiunge al lemma quel prefisso separativo *s-* che dice nel significato e nel significante qualcosa di veramente drammatico <sup>(105)</sup>. Ma a differenza del primo Rebora, qui tale soluzione non mira a un'espressionistica frattura: dice invece la resa della morte scolpendola su uno sfondo di silenzio e immobilità. Anche il tempo si ferma. L'unica altra realtà che «si muove» è il *Sangue* di Cristo: a unire il mondo di Rebora – il corpo e lo spirito, la parola e il fatto, il cielo e la terra – nella drammatica tenerezza del mistero trinitario.

#### TAVOLA DELLE SIGLE E ABBREVIAZIONI

- BANDINI = Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in R.*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35.
- CARTEGGIO = Giovanni Boine, *Carteggio*, vol. IV, Giovanni Boine - Amici della «Voce» - Vari (1904-1917), a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giovanni Vittorio Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979.
- COMMENTO = C. R., *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di Matteo Giancotti e Gianni Mussini, con la collaborazione di Matteo Munaretto, Novara, Interlinea, in corso di stampa.
- CONTINI = Gianfranco Contini, *Due poeti d'anteguerra: Dino Campana e C. R.*, «Letteratura», I, 4, ottobre 1937, pp. 111-118 (con il titolo *Due poeti degli anni vociani* in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15, da cui si cita).
- CV = C. R., *Curriculum vitae*, a cura di Roberto Cicala e Gianni Mussini, con un saggio di Carlo Carena, Novara, Interlinea, 2001.
- FOLLI = C. R., *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di Anna Folli, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.
- Fr = frammento.

<sup>(103)</sup> Cfr. vv. 21-22 di *La ginestra* di G. Leopardi: «Dove s'annida e si contorce al sole / la serpe».

<sup>(104)</sup> «S'annidò il cielo corto / E si fece uno spento bracere; / Languì alla terra il piacere / E si fece la spoglia di un morto: / ... / ... si lasciarono, / E lasciarono la giovinezza» (Fr XVII 55-63).

<sup>(105)</sup> Il tipo descritto da BANDINI, p. 17.

- IT = Margherita Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di C.R.*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974<sup>2</sup>.
- LETTERE = C. R., *Lettere I (1893-1930)*, a cura di Margherita Marchione, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976.
- LOLLO = Renata Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di C.R.: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gennaio/febbraio 1989, pp. 37-107.
- MALAGUZZI = C.R., *Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti 1914-1925*, introduzione di Daria Banfi Malaguzzi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968.
- MURATORE = Umberto Muratore, *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1997.
- SAVOCA-PAINO = Giuseppe Savoca, Maria Caterina Paino, *Concordanza delle poesie di C.R.*, Firenze, Olschki, 2001: I. Introduzione, edizione critica; II. Concordanza, Liste di frequenza, Indici.
- SG 1994 = C. R., *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994.