

MATTEO GIANCOTTI

A MARGINE DEI FRAMMENTI LIRICI (*)

«Anche nel lavoro di commento, occorre un minimo d'ispirazione»

Domenico De Robertis

Il commento è, o dovrebbe essere, la manifestazione di un incontro, il risultato concreto di una reazione tra poesia e lettore (1). Dovrebbe, ma non sempre è così, poiché la soggettività di un approccio, l'individualità di un filtro applicato a un testo (con la proiezione che ne deriva), vanno limitate e ricondotte entro un codice linguistico che includa e anzi (teoricamente) guidi altre esperienze di lettura. Tutti sanno che, in quel prodotto ibrido cui concorrono in parte diseguale «autore primo» e «autore secondo» (2), il protagonismo del secondo è sempre da evitare: c'è il rischio che la simbiosi tra testo e commento, così come la

(*) Questo scritto nasce a margine dell'esperienza di commento ai *Frammenti lirici*, iniziata come Tesi di Laurea a Venezia (con Pietro Gibellini e Attilio Bettinzoli) e perfezionata nella Tesi di Dottorato all'Università di Padova (con Lorenzo Polato). Il commento confluirà in buona parte in una nuova edizione dei *Frammenti lirici* curata da Gianni Mussini e da chi scrive, con la collaborazione di Matteo Munaretto, in uscita da Interlinea. Tutte le citazioni dalle opere reboriane provengono, salvo altra indicazione, dall'edizione C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994.

(1) Cfr. L. BARILE, *Recensione a* Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. CATALDI & F. D'AMELY, Milano, Mondadori, 2004: «Crediamo peraltro che, assieme all'impararlo a memoria, e subito dopo al tradurlo, la *explication du texte* sia uno degli esercizi più appassionanti e felici che la poesia genera nei suoi lettori. Perché, come diceva Sereni, una poesia non si legge: si convive con essa» («l'immaginazione», 206, maggio/giugno 2004, p. 38).

(2) Secondo la definizione di D. DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di O. BESOMI & C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, p. 176.

definisce De Robertis ⁽³⁾, si tramuti in simbiosi tra testo e commentatore, cioè in un terzo ente in cui il *Mitsingen*, sbilanciato dall'enfasi o dalle stonature del commentatore, diventi quasi frastuono. Consapevole di questi avvertimenti, non sempre sono riuscito ad applicarli al commento dei *Frammenti lirici* di Rebora, esperienza che ha, per quanto mi riguarda, un input piuttosto ingenuo: semplicemente l'impressione di un *vacuum* paratestuale, di una porzione molto ampia di bianco nella pagina, riscontrata in generale nei capitoli dedicati dalle antologie scolastiche alla poesia del Novecento. Provenendo dalle corposissime note ai testi del Settecento e dell'Ottocento, gli ampi spazi bianchi in cui nuotavano le liriche novecentesche potevano creare – forse creano ancora – al lettore neofita di poesia un senso di vertigine dapprima, di *horror vacui*, sempre più trascolorante verso un'altrettanto chocante ma molto più pericolosa ebbrezza di libertà. Insomma, quel bianco invitava all'azione, anche se poi si scopriva, non sempre con piacere, che l'impulso a fissare delle impressioni in note a margine o a piè di pagina doveva prima passare attraverso la rassegna di bibliografie tutt'altro che sguarnite. Insomma, si veniva lentamente a scoprire che la *tabula rasa* dichiarata dal bianco delle antologie scolastiche non rappresentava esattamente la situazione bibliografica di un autore, e il titolo di una monografia o di un saggio, dichiarato più a discolpa dei curatori che non per effettivo ammaestramento dei *pueri*, poteva costituire – è il caso se non altro di Rebora ⁽⁴⁾ – soltanto la classica punta dell'iceberg.

La specificità dei testi di Rebora, a una prima lettura, può essere quella di un discorso poetico piuttosto difficile da dipanare alla lettera, ma certamente di altissimo potenziale comunicativo: se qualcosa della sua poesia respinge, prevale in molti lettori la componente che invita immediatamente al *consenso*, a un 'sentire insieme' all'autore pur all'interno di una comprensione ancora in stato di nebulosa, molto sfocata e anzi 'magmatica'. C'è qualcosa che si muove dentro la lirica di Rebora, e che ci attrae in quel moto: dunque, in stretta relazione con l'estetica di questa poesia, qualcosa di dinamico e di poco sedimentato. Anche Rebora è uno di quegli autori ascrivibili alla grande poesia, dove «succede molto spesso questo – ha scritto Meneghello –, che non capire del

⁽³⁾ Che parla del commento come di un «atto essenzialmente pratico [...]: di accompagnamento e di affiancamento, più ancora che di guida, della lettura, quindi in stretto, simbiotico legame col testo: come una sorta di controtesto, com'è stato dalle sue origini, nota o esclamazione in margine, poi avvolgente tutt'intorno il testo» (*ivi*, p. 171).

⁽⁴⁾ Per cui si veda la *Bibliografia reboriana* curata da Roberto Cicala e Valerio Rossi (presentazione di Marziano Guglielminetti), Firenze, Olschki, 2002.

tutto stimola il capire» (5). Capire Rebora, dunque, penetrare la superficie di quel testo, di una pagina, cercare di aprire un mondo. Ma come? Prima di tutto attraverso le lettere, che introducono a familiarizzare non solo col mondo interiore (o intrinseco, secondo Rebora, in opposizione alle *estrinsecherie*, cioè alla banalità delle vicende esterne) dell'autore, ma soprattutto col suo idioletto: il che significa tentare di capire attraverso quale alambicco la *langue* si distilla in *parole*, e la situazione, l'emozione, il sentire, precipita in forma (per quanto Rebora fosse diffidente verso ogni contrazione formale e ogni fossilizzazione della vita in parola). Insomma: risalire lentamente, attraverso ripetute riletture delle testimonianze epistolari, gli strati estremamente densi dell'esperienza reboriana sintetizzata in parola; ritrovare le tracce di quella *biografia interiore* che lo stesso poeta riteneva preliminare fondamentale per capire gli altri (è questo il metodo ch'egli applica nell'avvicinarsi a Romagnosi, oggetto della tesi di laurea e poi dell'estratto pubblicato sulla «Rivista d'Italia» nel 1911 (6)). Spesso in Rebora, l'hanno notato molti, l'esperienza interiore è espressa nelle lettere in forme tutt'altro che descrittive, intensamente connotate nel senso della profondità semantica dell'enunciato, e dell'incandescenza dello stile: modi che arrivano di frequente a un passo dalla lirica. Da un lato questa tendenza mette in crisi il commentatore che cerca nelle lettere tracce per la datazione dei *Frammenti* (per la maggior parte dei quali, com'è noto, non si possiedono riferimenti cronologici sicuri): ogni passo, ogni segno tipico impresso alla sintassi, ogni inclinazione del sentimento fanno baluginare possibili relazioni con le poesie e, per eccesso di fiducia deduttiva, sembrano portare a delle ipotesi di datazione. Dall'altro ci si accorge che davvero tutto, o quasi tutto in Rebora è agitazione lirica, anche il pensiero, che non arriva mai alla pacificazione filosofica: e proprio a partire da questa distinzione, impostata dallo stesso autore, tra filosofia e lirica come modi diversi di sentire la vita (7), bisognerebbe

(5) L. MENEGHELLO, *Leda e la schioppa*, in *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di Giulio Lepschy, a cura di F. CAPUTO con uno scritto di Domenico Starone, Milano, Mondadori, 2006, p. 1240.

(6) Il saggio reboriano si può leggere in C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. GIOVANNINI, Milano, Jaca Book, 1994.

(7) Scrive il poeta all'amico Antonio Banfi, il 12 febbraio 1912: «Tu forse superi componi questo 'dualismo' perché sei filosofo; io lo soffro com'è – ora tutto di qui, ora tutto di là, ora di tra mezzo, cavaliere in procinto d'essere scavalcato – perché sono un lirico (non oso dire poeta)». La lettera, come tutte le seguenti, si cita da C. REBORA, *Lettere I (1893-1930)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976.

cominciare a pensare a una definizione della poesia reboriana. Ma torniamo all'idioletto. Rebora è autore, come si sa, che flette potentemente la lingua a modi propri d'espressione, non sempre ricostruibili nel loro particolare significato sulla base di referenze vocabolaristiche ⁽⁸⁾: certo un lettore dei *Frammenti* può giungere da sé alla scoperta della ricchezza semantica di una parola come *consenso* (6 occorrenze nella raccolta, cui è da aggiungere quella del verbo denominale *consentire*), vera e propria parola-tema e anzi quasi indicatore di intenti rispetto all'azione poetica di Rebora; ma l'epistolario soltanto, grazie anche alle maggiori aperture dell'asse sintagmatico, e ai numerosi e sempre significativi ricorsi al sostantivo, riesce a saturare le valenze del *consenso* inteso come profonda risonanza ed empatia tra gli uomini, non necessariamente biunivoca; scrive il poeta ad Angelo Monteverdi il 24 febbraio 1911:

Quantunque senta di non esser necessario a nessuno, pensiero di nessuno, meta di nessuno, tuttavia – la mia enorme sete di affetto e consenso – mi spinge sulle vie di tutti, per donare agli altri ciò ch'io non riceverò mai.

Consenso, dunque, paradossalmente non in *par condicio*, ma sbilanciato, secondo il mazziniano altruismo di Rebora, verso gli altri, che si ha il dovere di capire e *com-patire* senza pretendere nulla in cambio. Per inciso si potrebbe aggiungere che la comprensione degli altri, l'immedesimazione nei loro tormenti sembra realizzarsi in Rebora, al di là della propensione innata a capire tutto ciò che è umano, in modi che ricordano le recenti (per quanto è della ricezione italiana, veicolata da Papini) teorie di Bergson sull'intuizione. Per esempio, i Frammenti XXIV e XXXVII, così sbilanciati verso una quasi sconvolgente introspezione e immedesimazione nell'altro (si tratta rispettivamente dei tormenti delle giovani donne sole e di un abbraccio tra un vedovo e un bimbo), si possono leggere con la sovrimpressionazione delle parole di Bergson, secondo cui l'intuizione è «quella specie di simpatia intellettuale per cui ci si trasporta nell'interno di un oggetto, per coincidere con ciò che ha di unico e per conseguenza d'inesprimibile» ⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ Giuseppe Nava ha parlato infatti di un «processo di risemantizzazione che Rebora compie sulla lingua della poesia con i *Frammenti lirici*»: *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno (Rovereto, 3-5 novembre 1991), a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 48.

⁽⁹⁾ E. BERGSON, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere a cura di G. Papini*, Lanciano, Carabba, 1909, p. 17.

Ma per tornare all'epistolario come disvelatore dei significati dell'idioletto, bisognerà produrre un secondo esempio, ben significativo, riguardante il v. 11 del Frammento VI che, all'interno di una serie negativa di correlativi oggettivi, si focalizza su «[...] fatica e rimorso e vano intendere». Ora, questo *vano intendere* non sarà un 'capir male o inutilmente qualcosa' ma piuttosto, proprio alla luce dell'epistolario, un proiettarsi dell'esistenza verso una luce o qualcosa che balugina più in là e lascia intuire un passaggio, un *varco* tra le maglie opache del vivere, verso il quale sporgersi; scrive Rebora in una lettera del 4 agosto 1911: «[...] cotesta vita [...] così nauseosa e insostenibile ma improvvisamente desiderabile per un intendere più in là!»; o ancora, con sfumatura leggermente diversa ma utile per arricchire ulteriormente la semantica di *intendere*: «mi sorregge – almeno oggi – una volontà con punta e taglio che – pur tra lacune e tregue smarrite – fa solco; e questo, perché intendo tanto fuori di me e vergognerei di chiudermi nell'universino dei miei desideri e delle mie sconfitte» (lettera del 19 maggio 1911, a Daria Malaguzzi). Siamo sempre nella semantica della *tensione* (sia interiore che fisica) verso qualcosa di imprecisato e intermittente; così è anche nel primo verso della poesia più famosa di Rebora, l'ultima dei *Canti anonimi*: «Dall'immagine *tesa* / Vigilo l'istante / Con imminenza di *attesa*».

Paradossalmente, dicevamo, l'uso che sembrerebbe più utile dell'epistolario reboriano, quello in funzione di supporto cronologico alla mancanza di datazione per le singole liriche, viene disinnescato da una tendenza tipica della scrittura dell'autore, sempre incline a quello che Contini definiva «autobiografismo trascendentale»⁽¹⁰⁾, e quindi a smaterializzare pressoché ogni situazione concreta: sui fatti e suoi luoghi prevale spesso la temperatura dell'anima. Insomma è come se tutto, già nelle lettere prima che nelle poesie, diventasse archetipo: Milano come *la città*, Lovenò come *il lago*, le montagne come correlativo dei picchi dell'anima, ascensionali e in caduta (esito riconoscibile nel simbolo della *vetta* in Frammento LXX). Certo questo non si è tradotto, nel commento, in una giustificazione all'afasia e all'irresponsabilità: laddove le venature dello stile, il reciproco sostegno e completamento semantico dei lessemi, le coincidenze di umori e situazioni parevano autorizzare accostamenti più che fortuiti tra lettera e *Frammento*, le circostanze sono state chiarite ed evidenziate in un'apposita sezione del cappello

⁽¹⁰⁾ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 705.

introduttivo alla lirica. Ma la prudenza, in casi come questi, non sembra mai troppa, proprio perché è improbabile fondare un'ipotesi di datazione quasi soltanto su corrispondenze emotive e non fattuali. Solo alcune situazioni testuali sono sembrate quasi certamente riconducibili a delle 'occasioni': per Frammento XXXVI, ad esempio, Mussini ha proposto la datazione all'anno scolastico 1910-1911, durante il quale Reborà era incaricato di insegnare materie letterarie alle scuole tecniche di Treviglio ⁽¹¹⁾ (ma la data va circoscritta al giugno-luglio dell'11, poiché l'ambientazione della lirica, sulla quale aleggia un *dèmone* meridiano, è inequivocabilmente estiva); mentre per il XXIII, con ambientazione serale nell'umile *tana* di una famiglia valligiana, ci viene in aiuto un passo di una lettera inviata a Monteverdi da Lovenò (presso Menaggio) il 22 settembre 1909, dove l'autore descrive le proprie abitudini serali: «Più tardi, o calo (di rado) a Menaggio a fumar sigarette e a udir gente noiosa che mi dice le solitissime cose, o m'insinuo in una vecchia cucina di contadini amici miei, a mangiar pesche amare e fracide, impiasticciando nel frattempo un vernacolo assolutamente curioso che fa ridere ed assentire per convenienza i miei ospiti che lo intendono così e così». Più difficile da individuare, anche se latamente afferrabile, la cornice di Frammento XVII, dove due compagni in un aperto paesaggio campestre non riescono a confidarsi l'amore che nutrono reciprocamente: più di qualche lettera reboriana agli amici accenna a gite da organizzare in campagna, ma senza che sia possibile 'stringere il cerchio' intorno alla datazione.

È sempre l'epistolario ad informarci, e al tempo stesso a depistarci, sulla cultura letteraria dell'autore e soprattutto sul suo aggiornamento. Ci s'immaginerebbe un Reborà refrattario o disinteressato alle novità e alle chiacchiere letterarie, alle prese soltanto con le severe ed 'eternè' *auctoritates* dichiarate orgogliosamente al padre («Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno [...] Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura») ⁽¹²⁾; ma è tutto sommato poco più d'un mito quello che vede nel poeta milanese, giovane studente all'Accademia scientifico-letteraria di Milano, uno iacoponico illetterato. Certo, ci sono nelle lettere di questo periodo 'attestazioni d'ignoranza' a Monteverdi e a Banfi (quanto sarà da prestarvi fede?); ma spuntano anche, mimetizzati nelle frasi, piccoli cenni e ammiccamenti a ciò che succede nella con-

⁽¹¹⁾ G. MUSSINI, *Le carte segrete (dantismi e «tramutazioni» in un frammento di Clemente Reborà)*, in AA.VV., *Sei poeti 'all'Insegna del Pesce d'Oro'*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987, p. 13.

⁽¹²⁾ Così nella celebre lettera inviata al padre da Lovenò il 22 ottobre 1909.

temporaneità delle patrie lettere. Due esempi importanti, nella stessa lettera del 16 novembre 1911 a Daria Malaguzzi: «[...] non mi credo né vile, né un aborto, né un così così, né un nato per morire vivendo, né un sognante inutile, né un perplesso crepuscolare», dove Rebora colpisce polemicamente i poeti crepuscolari e segnatamente l'autore de *Gli aborti* (Govoni) e il responsabile delle «perplexità crepuscolari», vale a dire Gozzano⁽¹³⁾. Si sarebbe tentati di credere a una filtrazione superficiale di questi temi dalle colonne della «Voce», cui Rebora era abbonato dal 1909, mentre in realtà alcuni passi dei *Frammenti lirici* fanno ipotizzare una lettura nemmeno troppo corsiva dei due autori velatamente citati. Si confronti l'elenco dei correlativi oggettivi chiamati in Frammento XXXI a figurare le bellezze «che sole / Vaniskon senza amore»:

Baleno d'oro non giunto al guizzo,
 Pianta nel succhio divelta, tizzo
 Scordato sotto la cappa
 A sognare la fiamma,
 Alito non respirato,
 Baci non schiusi,
 Forte corpo senza amplesso

con un simile elenco negativo di Govoni:

Dolci carezze non più ripetute,
 tormenti d'abbracci rimpianti,
 dolci ebbrezze sognate e non godute
 (*Gli aborti, I cenci dell'anima*, vv. 19-21)⁽¹⁴⁾;

e la chiusa amara del Frammento LV, «Ma il dolore non basta / E l'amore non viene», con una certo più scanzonata soluzione di Gozzano sullo stesso tema: «aspetta il cuore intatto l'amore che non giunge» (*La via del rifugio, Il responso* 64), oppure: «Egli sognò per anni l'Amore che non venne» (*I colloqui, Totò Merùmeni* 38). Val soltanto la pena di accennare che un riuso, intenzionale o meno, di materiali lessicali o di soluzioni espressive di altri autori non implica minimamente, per un poeta, l'adesione all'*ethos* delle fonti: vale da esempio per Rebora il

⁽¹³⁾ Nella lettera del 14 febbraio 1913, a Prezzolini, Gozzano è citato esplicitamente: «Potrei esser lo stelo d'un fiorellino solo. Ma non vorrei esser confuso coi Gozzano di questo mondo».

⁽¹⁴⁾ Il prof. Antonio Girardi mi fa notare però che simili elenchi negativi ricorrono frequentemente dalla Scapigliatura ai crepuscolari. Per quanto riguarda il rapporto Govoni – Rebora, si veda anche un altro possibile parallelo tra Frammento LXX 27-28, «[...] a bufere di vento / A gurgiti *immani* di vitreo silenzio» e l'*Edelweis* (dagli *Aborti*) di Govoni: «Tu, sopra l'orlo delle fenditure / odi l'urlar della *bufera immane*, / stridi d'aquile, rotolii di frane» (vv. 5-7).

rapporto con una fonte massiccia e irrinunciabile della sua poesia, come D'Annunzio, sempre però virata a messaggi contrastanti con quelli del Vate se non addirittura in esplicita parodia o polemica ⁽¹⁵⁾. (I riferimenti a D'Annunzio non si esauriscono peraltro all'altezza dei *Frammenti*, ma si possono rintracciare anche nelle poesie-prose di guerra: e proprio qui il confronto diviene caustico, velenoso per un *surplus* di sarcasmo; si veda l'esplicito richiamo, con calco fonico-ritmico ma in versione semantica, di *Stralcio* – «Balbettii tremitii» –, che è una durissima prosa di trincea, alla dannunziana *Settembre*: «Isciacquo, calpestio, dolci romori»).

Le fonti, si diceva. Cesare Segre ha spiegato come l'autore, attraverso un'opera, compia un passaggio dall'analisi alla sintesi: dall'analisi del mondo, cioè, all'espressione di un'idea (sintetica) del mondo. Il commentatore, ancora secondo Segre, deve compiere il processo inverso: tentare di sciogliere il nodo sintetico rappresentato dall'opera e rintracciare così i frammenti di quell'analisi, di quell'ampia e diacronicamente stratificata visione del mondo che è alla base della scrittura ⁽¹⁶⁾. Questo si è cercato di fare soprattutto attraverso il sondaggio delle fonti; le quali, a volte, hanno aperto spiragli luminosi nel mondo reboriano senza però – com'è naturale, e giusto – lasciarci passare completamente attraverso quella porta.

Dev'esserci stata un'epoca, di poco antecedente alla pubblicazione dei *Frammenti lirici*, in cui l'autore pensava che il *contrasto* fosse il motore della dialettica che genera il progresso: contrasto da intendere soprattutto come conflitto di interessi particolari degli uomini, tramite il quale tuttavia si forma un divenire universalmente migliore, e non solo per quei singoli che risultino vincenti nella lotta per la vita ⁽¹⁷⁾. Certo la lode del contrasto poteva essere un genere piuttosto diffuso a cavallo del 1910, soprattutto nel giro della «Voce»; ma più che al duo Papini-Prezzolini Reborà guardava forse alle teorie 'positive' di Romagnosi (il filosofo-giurista amato dal padre), magari aggiornate nella nuova tem-

⁽¹⁵⁾ Su questi temi cfr. lo studio di G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Reborà (da un'indagine sulle fonti)*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 473-494.

⁽¹⁶⁾ «Cercando le spie o le fessure che ci permettano di scorgere qualche momento dell'analisi che ha preceduto e preparato la sintesi» (C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*, cit., pp. 4-5).

⁽¹⁷⁾ Fr VIII 12-13: «Romba, splende, s'ispira il contrasto / Dell'uomo, del mondo, di Dio»; Fr LVIII 7-9: «Sul tufo del tempo, all'aperto contrasto, / S'infrange e si crea / La labile storia del mondo»; Fr XXXII 9-11: «O se gioioso su dal covo afflitto / La santità del mondo nel contrasto / Mi sveli il maggior vero che l'avvince».

perie vociana. Spulciando nell'estratto della tesi pubblicato sulla «Rivista d'Italia», si trovano indizi interessanti. Reborora era rimasto impressionato dalla «coincidenza dei contrari» di una formula di Romagnosi: «sotto il velame della distruzione agisce una progressiva riproduzione»⁽¹⁸⁾. Non sono da sottovalutare la potenza dell'enunciato e le suggestioni esercitate sul poeta, sulla sua personalissima e quasi salvifica concezione della dialettica, forse più romagnosiana/mazziniana che hegeliana (si ricordi la clausola del Frammento XIV: «Un' eletta dottrina, / Un'immortale bellezza / Uscirà dalla nostra rovina»). Ma si veda, sul contrasto, o meglio sull'«urto civil» (nel quale, in Frammento XXXV, si scopre «il fremito d'un Dio»), il commento di Reborora a Romagnosi: «la vitalità sociale e politica nasce appunto dall'*antagonismo* [...] maturo e regolato, il quale 'è come il suono della vita operosa, robusta e prospera: e si può rassomigliare al suono di una industrie officina, nella quale ferve il lavoro'»⁽¹⁹⁾; e ancora il passo in cui il poeta, citando Romagnosi, afferma che lo *svolgimento civile* della società «non è eccitato o orientato dal desiderio di un'astratta 'felicità, ma si concreta inconsapevolmente mediante il conflitto degl'interessi'»⁽²⁰⁾. Ce n'è abbastanza per intuire di quale pasta fosse fatta la cultura reboriana, davvero fondata sul «vecchio-nuovo»⁽²¹⁾ ch'egli lucidamente vedeva come matrice dei propri versi, dove il pensiero di Romagnosi stava a contatto e veniva riattualizzato dalla modernità di Bergson, la cui incidenza sui *Frammenti lirici* è sempre stata menzionata dalla critica ma senza approfondimenti testuali. Bergson agisce potentemente nella lirica reboriana, specie negli episodi in cui la fluida corrente del vivere coinvolge in un moto armonico e dilatante le dimensioni spazio-temporali: parliamo del *flusso* di alcuni dei più galoppanti Frammenti ma soprattutto degli idilli, quegli specialissimi idilli reboriani così poco statici (notava già Barberi Squarotti⁽²²⁾) e così ricchi di dinamiche, svolgimenti, progressivi mutamenti degli stati di coscienza nello spazio e nel tempo. C'è

⁽¹⁸⁾ G.D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento, ora in C. REBORORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, cit., p. 141.

⁽¹⁹⁾ *Ivi*, p. 143.

⁽²⁰⁾ *Ivi*, p. 142.

⁽²¹⁾ Formula usata dall'autore in una lettera del 27 febbraio 1913 ad Angelo Monteverdi.

⁽²²⁾ «Anche l'idillio è movimento, non quiete, e in ogni caso è una prova dell'anima»: G. BARBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Reborora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Reborora*, Atti del convegno (Sacra di San Michele, Torino, 29-30 maggio 1992), a cura di R. CICALA & U. MURATORE, Novara-Stresa, Interlinea-Sodalitas, 1993, p. 45.

Bergson all'origine degli idilli reboriani (spesso sottovalutati, anche a causa delle soluzioni metriche e formali non perfettamente risolte); si confrontino alcuni versi del Frammento LX

Divino è l'esser fra cose che sono
 E il pensarlo, e con pace
 Accogliere ignorando
 La misteriosa armonia,
 Mentre in un fluido eguale
 Spazia ineffabile il tempo

con un passo da *La filosofia dell'intuizione*: «ci bagna un benefico fluido, da cui traiamo la forza di lavorare e di vivere» (23). Reboraggiunge, di suo, un'elaborazione peculiare del tema bergsoniano della durata, coinvolgendo nella 'levitazione' dell'anima, percepita lucidamente dal soggetto e per questo così stupenda, le dimensioni dello spazio e del tempo, che si uniscono in un fluido, indissolubile, continuo elemento (l'evoluzione armoniosa degli stati di coscienza, la continuità del passato sempre riattualizzato nel presente è espressa ancor meglio nel Frammento XV: «Nel silenzio, il ricordo è come gorgo / Che mentre in fiume corre si ritorna»; mentre l'innesto di tempo e spazio in un'unica dimensione si trova anche in Frammento VII: «... sconfinata l'attimo irraggiato / Nel vasto palpitar che lo feconda»). E ancor prima di Bergson, alla base degli idilli reboriani che converrà definire, paradossalmente rispetto ai limiti riscontrati dalla critica, modernissimi (per quanto è della struttura concettuale, trattandosi di idilli psicologico-cognitivi, e non puramente e ingenuamente naturali) c'è Emile Boutroux, il cui fondamentale saggio *La natura e lo spirito* fu tradotto da Papini nel 1909. L'idea portante di quello scritto di Boutroux non poteva non colpire Reboraggi: «La natura, dunque, come si presenta nelle nostre concezioni, non basta a sé stessa e suppone lo spirito» (24) (il poeta, in Frammento XXXIX 44-46, interpreta così: «Ma divino è sentir chi ci viva, / Che senza lo spirito nostro / Anche l'immensa natura si priva»); e ancora, sosteneva Boutroux, la natura e lo spirito, che «ci appaiono come una dualità irriducibile se li consideriamo dal punto di vista della natura e della scienza» possono essere unificati soltanto sul piano della coscienza (25). Cosa sono gli idilli di Reboraggi se non progres-

(23) E. BERGSON, *La filosofia dell'intuizione*, cit., p. 100.

(24) E. BOUTROUX, *La natura e lo spirito e altri saggi. Traduzione dal francese con introduzione di G. Papini e un'appendice bibliografica*, Lanciano, Carabba, 1909, p. 36.

(25) *Ivi*, p. 35.

sive unificazioni di spirito e natura; processi psicologici e cognitivi attraverso cui l'uomo si sente divenire, fisicamente e spiritualmente, parte della natura? E il pensiero, ciò che davvero è importante, è coinvolto in questa dinamica, detiene la consapevolezza del momento di grazia: «Divino è l'esser fra cose che sono / E il pensarlo...» (Frammento LX 16-17).

Alcune fonti sono, in Rebora, fondamentali per l'interpretazione. Gli *Eroici furori* di Giordano Bruno, che l'autore dichiarava di aver letto con entusiasmo in una lettera a Daria Malaguzzi del 29 maggio 1909, sono una delle chiavi imprescindibili per chi voglia entrare nella «segreta porta»⁽²⁶⁾ dei *Frammenti lirici*. L'impiego della mitologia nella raccolta reboriana, raro ma non privo di interesse, dipende dall'opera del Bruno, senza la quale non è facile interpretare le allegorie che si nascondono dietro i miti. I vv. 20-26 del Frammento V, per esempio, vanno letti alla luce di un passo degli *Eroici furori*:

| | |
|-------------------------------------|---|
| Sortilegio del tempo | la lezion principale che gli [a colui che |
| Al nuovo altar delle genti, o città | cerca il bello e il buono ideale] dona |
| Che mescoli un mondo | Amore, è che in ombra contemple |
| Fra Penelope e i Proci, | (quando non puote in specchio) la |
| Dall'irrequieta parvenza | divina beltade; e come gli proci di |
| Dall'incessante partenza | Penelope s'intrattegna con le fante, |
| Chi può giungere in te? | quando non gli lice conversar con la |
| | padrona ⁽²⁷⁾ |

E anche la figura di Circe evocata in Frammento LXXI («Questo universo è più saldo / Del trasmutabile giorno, / Questa lusigna più vera / Della tua isola, Circe»), va decriptata sulle tracce di Bruno, secondo cui la maga, moltiplicando le parvenze sensibili, distoglie l'uomo dal divino attraverso l'inganno della «omniparente materia»⁽²⁸⁾.

Le fonti possono anche indurre errori di prospettiva. Quanto, ad esempio, di carducciano sarà stato attinto direttamente all'origine e quanto, invece, deriverà per frammentazione di temi e stile, per filtro dei cosiddetti minori? Certo alcuni casi sono flagranti, come per le tessere dalla barbara *Alla stazione in una mattina d'autunno* (ma anche dall'*Inno a Satana*) impiegate nel radicale ribaltamento del mito del treno nel celebre Frammento XI (gli apporti carducciani sono stati se-

⁽²⁶⁾ Giovanni Boine nella recensione ai *Frammenti lirici* apparsa sulla «Riviera Ligure», XX, 33, settembre 1914.

⁽²⁷⁾ Si cita da G. BRUNO, *Eroici furori*, introduzione di Michele Ciliberto, testo e note a cura di S. BASSI, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 44.

⁽²⁸⁾ *Ivi*, p. 188, nota 10.

gnalati da Mussini e Annoni ⁽²⁹⁾); o come per l'impronta inconfondibile che sigilla la chiusa di Frammento XLVII, *spleen* declinato in modi schiettamente italice:

| | |
|---------------------------------------|--|
| La nebbia or scola e inquina, | |
| Le cose băttono i denti | ...di fondo a l'anima |
| Sotto un'inerzia reclina: | un'eco di tedio <i>risponde</i> |
| <i>Eco</i> torva di genti | doloroso, che spasimo pare |
| <i>Risponde</i> ; e lo spazio rovina. | (<i>Alla stazione in una mattina d'autunno</i> , 22-24) |
| (Frammento XLVII, 78-82) | |

Ma il piglio carducciano, sensibile anche nel sistema onomasiologico degli idilli (in costellazioni lessicali come *effuso/palpito/arriso*) potrebbe essere veicolato, specie per le rappresentazioni di paesaggi montani, dalla mediazione di Giovanni Bertacchi, poeta della Val Chiavenna che Rebora conosceva e apprezzava: ne scrive in ben tre lettere inviate a Prezzolini per proporre alla «Voce» uno «studietto» sul Bertacchi dell'amico Perini; studietto nel quale – dice a Prezzolini dopo il rifiuto di quest'ultimo ad accoglierlo – «il mio amico prof. Perini avrebbe studiato il Bertacchi nella piccola vena – sincera – della sua poesia riguardo soprattutto a quello che rappresentò parecchi anni orsono nella *sensibilità* dell'Alta Italia; almeno così io gli avevo consigliato di fare» ⁽³⁰⁾. Che cosa di Bertacchi poteva interessare Rebora? Forse certi inni fumosi e 'meccanici' al secolo moriente (mentre Rebora avrebbe dedicato il suo libro ai primi dieci anni del secolo nuovo, nascente):

Dalle vie dense di reflussi umani,
dal vasto lavoro delle officine
fuman le immote ciminiere immani,
crepuscol senza pace e senza fine.

Nel vapore che ascende agli orizzonti,
o moriente secolo, s'avvolge
la calma poesia de' tuoi tramonti.

Secolo, il dolor tuo si strugge e crea
nelle macchine anele, onde si svolge,
tra il ferro e il fuoco, la pulsante idea ⁽³¹⁾

⁽²⁹⁾ Per cui cfr. rispettivamente G. MUSSINI, *Clemente Rebora*, in A. STELLA, C. REPOSSI & F. PUSTERLA, *Lombardia* (collana *Letteratura delle regioni d'Italia - Storia e testi*, diretta da Pietro Gibellini e Gianni Oliva), Brescia, La Scuola, 1990, pp. 437-446 e C. ANNONI, *Tre letture reboriane*, in *Capitoli sul Novecento. Critici e poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 138-162.

⁽³⁰⁾ Lettera a Prezzolini del 7 giugno 1913 (corsivo dell'autore); cfr. anche le precedenti del 20 maggio e del 1 giugno.

⁽³¹⁾ Vv. 5-14 di un sonetto dei *Pometti lirici* [1898]; si cita da G. BERTACCHI, *Pometti lirici e liriche umane*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1909, p. 12.

o forse l'attitudine esaltante, al di là dei risultati formalmente un po' impacciati, di un canto alla «poesia del tutto umano»:

Oltre il canto e il poema, oltre il sovrano
genio che solitario opera e pensa,
ferve una forza oscura umile immensa,
vive la poesia del tutto umano ⁽³²⁾

Versi suggestivi, forse, per Rebora, così sospesi tra vecchio e nuovo, tra Mazzini e Whitman (poeta che Bertacchi esplicitamente mostra di conoscere e di volere un po' goffamente imitare, imprigionando il suo verso lungo nelle quartine di endecasillabi o, tutt'al più, di settenari doppi). Proprio il nome di Whitman, citato come nume tutelare dal Bertacchi per la propria lirica ⁽³³⁾, porta a qualche considerazione su cultura e poesia in Italia a cavallo tra Otto e Novecento. Si è spesso insistito sulla forma ispida e addirittura respingente della prima raccolta reboriana; sulle soluzioni «non sempre superficialmente gustabili» (come le definiva l'autore stesso, dimostrando consapevolezza rispetto alla propria opera) e sui limiti tecnici del poeta ⁽³⁴⁾. Non si tratta di sospendere il giudizio su un poeta che si ama, o di incensarlo a priori senza applicare alcun discernimento critico, ma semplicemente di contestualizzare i *Frammenti lirici* in un frangente epocale (è stato ricordato da molti) della nostra letteratura, nel quale forse per la prima volta alcuni giovani autori tentavano davvero, con slancio più ingenuo che volontaristico, di rinnovare una lingua poetica sclerotizzata e ormai divenuta una specie di «entità imm modificabile» ⁽³⁵⁾. Lo stile dei vociani, sempre in arrampicata su verso il limite dell'indicibile, verso un'altezza non più soltanto aulica (di registro e di lessico) ma dell'espressione nella sua totalità, comportava il rischio di continue rovinosissime cadute: e questo rischio, in una prospettiva storica, va calcolato, non per benevolenza, ma come 'tara' di un giudizio che non può e non deve essere meramente estetico. In questo rozzo, laminato, spigoloso modo di esprimersi dei vociani, autori vicini a quelli che Bigongiari ha defini-

⁽³²⁾ *Ivi*, p. 24

⁽³³⁾ «Leggendo un libro semplice, ma immenso: / che dire? il Manifesto, o i tuoi poemi, / padre Whitman, che sei, l'avverto adesso, / in questo canto come un grande effluvio / ispiratore» (*Poemetti lirici*, p. 29).

⁽³⁴⁾ Sui quali si veda, per esempio, G. POZZI, *Clemente Rebora*, in *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 77-83.

⁽³⁵⁾ G.L. BECCARIA, *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI & P. TRIFONE, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 734.

to i «nostri primi poeti del ‘medioevo’ novecentesco»⁽³⁶⁾, agisce una formidabile tensione al moderno, declinata in modo scabro e a volte scomposto, dalle proporzioni tutt’altro che classiche. Agiva in loro il mito di un’espressione primitiva e in certo senso anche lontana dai canoni di una musicalità italiana prettamente melodica. Whitman, scoperto da Nencioni già nell’ultimo ventennio dell’Ottocento, rappresentava al massimo grado, in quei tempi, la modernità del canto: un canto largo e armonico, più assimilabile a Wagner che alla tradizione melodica italiana⁽³⁷⁾. Lucini lo definiva «l’Omero dell’oggi», modello di «letteratura eroica»; Papini (ed è questo il documento che più ci interessa), in un articolo pubblicato sulla «Nuova antologia» nel 1908, lo poneva all’origine della propria scoperta della poesia e ne esaltava l’universalità del canto («Egli non è il cantore di certe determinate cose o di alcuni sentimenti: è il poeta dell’universale, il poeta del tutto e dell’insieme»⁽³⁸⁾), la mancanza di intimismo, la dissonanza del suono: «Egli non vien dunque col suo volume per divertire la gente, per molcere le orecchie dei delicati e degli studiosi di metrica»; e ancora: «Whitman è un buon plebeo che canta senza vergogna tutte le cose del mondo, e il più grande consiglio che ci dà, dopo quello di amare, è di liberarci dalla cispa letteraria che ci riempie gli occhi e ci toglie la vista pura delle cose [...] Bisogna rimettere in noi, nelle nostre vene disseccate di cittadini dilettanti, femminieri e ripuliti, un po’ del buon sangue dei contadini, dei montanari, della ‘santa canaglia’[...] Bisogna ridiventare un po’ barbari – magari un po’ beceri – se vogliamo ritrovare la poesia»⁽³⁹⁾. Affermazioni che, oltre a farci ricordare quanto facilmente in Italia il nuovo possa volgersi in provincialismo (strapaesano o stracittadino, poco importa), sono utili per capire certa asprezza di Rebora, certi risultati che estetizzando si sono definiti imprecisi, impoetici – ma che in quel clima, nel quale l’impoetico e il rude, il sommario ma forte, erano ritenuti valori e non imperfezioni –, dovevano avere un significato assai diverso.

Ma, al di là di queste generalizzazioni, dove è afferrabile in Rebora

⁽³⁶⁾ P. BIGONGIARI, *L’oggetto come evento in Clemente Rebora*, in *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 60.

⁽³⁷⁾ Cfr. F. CHIMENTI, *Walt Whitman*, in *Note di Letteratura Americana*, Bari, Panzini, 1894: «sostituisce l’armonia alla melodia, che è musica più ampia, più epica. È come la musica di Wagner con i complicati suoi effetti orchestrali, paragonata alla musica cantata, facile, cadenzata, cui l’orecchio italiano è principalmente affezionato» (si cita dal sempre fondamentale studio di M. MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, «Studi americani», 7, 1961, pp. 55-56).

⁽³⁸⁾ Si cita da G. PAPINI, *24 cervelli. Saggi non critici*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918, p. 334.

⁽³⁹⁾ *Ivi*, p. 358.

una sola scintilla di Whitman? Forse (dico forse) fin già dal prepotente attacco del primo dei *Frammenti lirici*, e dalla pregnanza di un verbo (*urge*) che per veemenza e fisicità poteva mettere in contatto, almeno parzialmente, Whitman e Rebora. Dunque, inizia Rebora in Frammento I: «L'egual vita diversa urge intorno». Impellenza della vita, dinamica della città moderna; forse non è del tutto impossibile un raffronto con un passo del *Canto di me stesso*: «Urge and urge and urge, / Always the procreant urge of the world». E chissà se nella struttura anaforica dell'ultimo dei Frammenti («Son l'aratro per solcare: / Altri cosparga i semi...»), il LXXII, non sia da rintracciare un richiamo a Whitman più che a D'Annunzio ⁽⁴⁰⁾:

Altri promulghino leggi, io non voglio curarmi delle
leggi.

Altri incensino gli uomini insigni e sostengano la pace,
io sostengo la sommossa e il conflitto

...

Altri risolvano problemi, io non risolvo nulla, io sollevo
domande cui non si può rispondere ⁽⁴¹⁾

Evidenziare la rilevanza dello stile moderno di Rebora, in senso come abbiamo visto anti-letterario, non deve comportare però la sottovalutazione di una sottile, preziosa letterarietà latente nei suoi versi: si è fatto forse poco caso a un'acuta formulazione di Bandini, secondo il quale la poesia di Rebora «si pone, al tempo stesso, dentro e fuori la tradizione» ⁽⁴²⁾. Il suo rapporto con la tradizione lirica italiana va senza dubbio rintracciato nelle robuste strutture del periodare dantesco (e anche nelle più lievi sfumature purgatoriali, che si fanno sentire soprattutto nei primi idilli della raccolta, Frammenti IV, VII) ⁽⁴³⁾, ma senza

⁽⁴⁰⁾ G. MUSSINI (*Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 493) propone come fonte un passo dell'alcyonia *Le stirpi canore*: «I miei carmi son prole / delle foreste, / altri dell'onde, / altri delle arene, / altri del Sole, / altri del vento Argeste. Le mie parole / sono profonde / come le radici / terrene, / altre serene / come i firmamenti / ...». La similarità sarebbe in tal caso più fonico-grammaticale che non, come nel caso del raffronto con Whitman, sintattica.

⁽⁴¹⁾ Si cita da W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 164-165 (dalla lirica *Io e i miei*, trad. di Ariodante Marianni).

⁽⁴²⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 26.

⁽⁴³⁾ Cfr. F. BANDINI, *Frammento e disegno poemático in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 67: «C'è in quei metri chiusi qualcosa di librato e sfuggente che bisogna rileggere (si tratta spesso di poesie d'amore), un regesto euristico particolare, da stilnovo. Lì la traccia dantesca (sempre presente in Rebora) acquista una dolcezza purgatoriale».

trascurare un elemento meno visibile e per così dire palpabile, cioè tutto quanto è riferibile al piano fonico-ritmico, curatissimo in Rebora. Se è vero che la ‘musica’ del verso reboriano è spesso aspra e martellante, è altrettanto vero che pochi poeti italiani come Rebora hanno saputo assimilare con tanta originalità la doppia lezione del D’Annunzio, artefice della cascata di versi (per esempio in *Laus Vitae*) e suadente modulatore del verso libero breve (in *Alcyone*)⁽⁴⁴⁾. Per non parlare dello studio, della conoscenza e a volte di una memoria sedimentata persino nel giro ritmico del periodo, di Leopardi: basti confrontare, ad esemplificazione di quest’ultimo tipo di memoria ritmico-lessicale, alcuni versi del Frammento XXIII con un passo leopardiano da *Sopra il ritratto di una bella donna* (vv. 43-44):

| | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| E se al mio strano pensier paragono | |
| Le immote umili forme | |
| Che giaccion dentro, <i>arcano</i> | onde per mar delizioso, <i>arcano</i> |
| Dalla <i>terra</i> esce un fantasma | <i>erra</i> lo spirito umano |

Ma tornando a D’Annunzio, sembra importante sottolineare che la sua presenza in Rebora si proietta di tanto in tanto come un inafferrabile fantasma fonico-ritmico. Mi riferisco soprattutto a un tipo di clausola musicale, definibile forse per impropria approssimazione come «cadenza d’inganno». Ci sono almeno un paio di Frammenti, il XXXIV e il XXXVI, che presentano questo modo ingannevole e dolce di chiudere, attraverso la gemmazione quasi in dissolvenza di anafore e relative che si sviluppano una sull’altra eludendo e infine rilasciando, come per spegnimento, la fine del componimento:

Radiose pupille dai muri alle soglie
 S’aprono al fiotto vitale
 Del soavissimo fiume
Che stilla e s’assapora
Nella freschezza irrequieta
 Dei ragazzi di scuola,
 Nell’ascesi segreta
 Del mio nume che s’immola
 Al sacrificio muto
 (XXXVI 39 ss.)

⁽⁴⁴⁾ Cfr. P. GIBELLINI, *Introduzione* a G. D’ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. GIBELLINI, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Torino, Einaudi, 1995, p. XI: «si avverte che il poeta ha fatto tesoro della lezione fonosimbolica di Gabriele, coi suoi fragorosi accumuli verbali, con le sue ‘dissonanze acute’».

E giù per la sua china
 A foggjar cose e pensieri
 Con intrecciate vicende
 Con risonanti movenze,
 Fin che la sera il gran pàlpito accoglie
 E ne respira le voglie
Fra il rincasar tumultuoso
Che ai sobborghi nereggia negli echi
 Dell'ultime officine,
Tra il brulicar delle forme
Che s'indugian più scaltre
 Nel tinnir luminoso dei corsi
 (XXXIV 18 ss.)

Forse il parallelo può sembrare azzardato, ma sembra di avvertire in quest'andatura un passo conosciuto, quello del D'Annunzio più celebre, della *Pioggia nel pineto* e della *Sera fiesolana*.

Sono molte e potenzialmente contraddittorie le suggestioni ritmiche attive nel verso reboriano: c'è il doppio passo a 'discordo' innestato sul contrasto tra ottonario e novenario, già medievale (Iacopone) ma frequente anche in testi primonovecenteschi di Onofri o Diego Valeri; il novenario myriceo e il decasillabo manzoniano; l'endecasillabo sottoposto dalle apocopi a fortissime tensioni interne oppure, al contrario, quello modulato nel segno della più alta tradizione lirica italiana; le misure 'eccedenti' che si basano sulla ripetizione di perfette sequenze ritmiche etc. C'è soprattutto un uso formidabile della timbrica, intesa come associazione 'verticale' (combinata a quella 'orizzontale' o melodica), nella progressione del testo, di «vocali enarmoniche»⁽⁴⁵⁾, oltre che di figure di suono, di aggregazioni di compagini rimiche estemporanee, di quasi-rime e rime ipermetre. Un universo di suono difficilissimo da descrivere in modo esauriente. La sezione del commento dedicata al metro, dovendo adeguarsi alla descrizione puntuale di fenomeni così copiosi, rilevanti (anche sul piano espressivo) e almeno apparentemente irregolari, era quella che necessitava di ipotesi e approcci più sperimentali e quindi necessariamente più azzardati e criticabili. Mussini ha scritto che per Reborà «il significante non è mai del tutto autonomo»⁽⁴⁶⁾: affermazione coraggiosa, rischiosa anche – se si vuole –, ma da sottoscrivere. Non solo alla luce di quanto l'autore stesso dice ri-

⁽⁴⁵⁾ Del cui valore Reborà, appassionato musicista improvvisatore, si dimostra nella lettera a Monteverdi del 22 febbraio 1913 perfettamente consapevole.

⁽⁴⁶⁾ G. MUSSINI, *Profilo reboriano*, in C. REBORÀ, *Le poesie*, cit., p. 552.

guardo alla propria ricerca del ritmo, sempre connaturata all'idea, ma anche – di nuovo – alla luce dello 'stile d'epoca'. Non s'insisterà mai abbastanza sull'importanza e sullo studio delle «vocali enarmoniche» in Rebora, su quelle vocali (non solo sdrucchiole) di cui l'autore evidenziava il valore ritmico trainante segnandole con dei marcati accenti. Leggendo un testo teorico di Paolo Buzzi accolto nell'edizione de *I poeti futuristi* (1912), ci si imbatte in parole che pare difficile non collegare a Rebora; e anzi, paradossalmente, si ha l'impressione che quelle parole, quella intensa (sul piano teorico) ricerca espressiva di Buzzi si attagli, sia quasi alla lettera illustrata dai valori ritmici della poesia di Rebora, molto meglio che dalla poesia dello stesso Buzzi. Ma veniamo alle affermazioni del poeta futurista, che sono un documento fondamentale per l'interpretazione di una soggettività del ritmo, di cui in fase critico-descrittiva bisogna in parte tener conto; scrive dunque Buzzi che il «verso libero» è come un «complesso di ritmi sul quale costantemente influisce una sensazione musicale», e dove svolge un ruolo fondamentale l'«accento generale», chiamato anche «accento d'impulsione», che «nella declamazione dirige tutta una strofe e vi fissa la misura dei valori uditivi»; «tale accento», prosegue, «è comunicato alle parole per mezzo del sentimento che agita il conversatore od il poeta, unicamente, qualunque accentuazione tonica o valore fisso le parole medesime potessero in sé limitare»⁽⁴⁷⁾. Notevolissima la connessione tra ritmo ed emotività, quasi a significare che anche la metrica, in fondo, ha i suoi 'idioletti': e già i potenti segni grafici, posti ad accentuazione negli autografi reboriani, ci segnalano che anche nei Frammenti è possibile rintracciare un «valore d'impulsione» negli ictus, un traino ritmico che guida la progressione delle liriche tra fragorose cascate di versi e brusche interruzioni e svolte; quegli accenti sono per noi come il filo rosso della musica reboriana, che ci orienta nel ricostruire la traiettoria ritmica delle sue poesie. L'idioletto metrico reboriano va scovato e interpretato, anche (soprattutto) nelle sue escursioni rispetto alla norma. Uno dei versi più caratteristici del *sound* dei Frammenti è, per esempio, l'ottonario dal duro, ostinato attacco in arsi (ottonario di 1^a-4^a-7^a; sua estensione è l'altrettanto frequente ed espressivo endecasillabo di 1^a-4^a-7^a-10^a). Una volta rintracciato come costante, esso andrà rilevato, o quanto meno ipotizzato, anche nei casi in cui la prosodia tradizionale suggerisce scansioni differenti da quella che l'*usus* reboriano sembra forte-

⁽⁴⁷⁾ P. BUZZI, *Il verso libero*, ne *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1912, pp. 43-44.

mente indirizzare se non imporre: nei casi, per esempio, in cui il verso inizi con elementi grammaticali tonicamente deboli, come preposizioni o articoli, che vengono però attratti dalla struttura ritmica di molti ottonari reboriani ⁽⁴⁸⁾, i quali esigono quel potente attacco in arsi che ha l'effetto tipico di uno strappo iniziale, di uno sbilanciamento quasi per eccesso di 'impulsione' ⁽⁴⁹⁾.

La questione dell'interpretazione strutturale/poematica della prima raccolta di Rebora è piuttosto complessa: lo testimonia il fatto che i principali studi sul genere 'canzoniere' o 'libro di poesia' o 'macrotesto' poetico nel Novecento, sorvolano – se non sbaglia – sui *Frammenti lirici*. Ci sono studi, per contro, di critici reboriani riguardanti i Frammenti come canzoniere o poema, ma si tratta più che altro d'indicazioni preliminari o di lavori in corso non completati ⁽⁵⁰⁾. Pochi studiosi, a partire da Contini, hanno negato la contraddizione di partenza tra titolo frammentario e complessità poematica della raccolta. Esiste in effetti, macroscopica e programmatica ⁽⁵¹⁾, una struttura poematica che sovrintende alla disposizione delle liriche; le quali «sono, sì, 'frammenti', ma la raccolta li ordina in una sequenza capace di trascendere, nel suo disegno logico, il mero dato del singolo momento lirico» ⁽⁵²⁾. Si tratta, ormai si può dire senza dubbio, di un poema: certamente, come osserva Secchieri ⁽⁵³⁾, ci sono notevoli aporie e incertezze anche dal punto di

⁽⁴⁸⁾ Cfr. la seguente coppia di ottonari, con l'attacco in arsi supportato da preposizione e pronomi relativo: «Dalla razzante pendice / Che rarefa di zanzare» (LXVI 1-2) e il terzo verso del primo Frammento: «Nell'incessante suo moto» (che dovrebbe seguire, a nostro avviso, lo schema ritmico del verso precedente: «Cerco e non trovo e m'avvio»); allo stesso modo si comporta l'endecasillabo di LXX 50, la cui prosodia combacia con quella degli ottonari citati: «In infinita voragine turbina».

⁽⁴⁹⁾ Su temi affini, specialmente relativi all'uso marcato delle parole sdruciole in Rebora, anche in rapporto a D'Annunzio, si veda quanto detto da Gianfranca Lavezzi proprio in questo convegno.

⁽⁵⁰⁾ Si vedano almeno: G. MUSSINI, *Clemente Rebora e Carlo Michelstaedter: rapporti interpretativi*, in *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filosofia*, a cura di F. ALESSIO & A. STELLA, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 320-343; F. FINOTTI, *Una «ferita non chiusa». Misticismo, filosofia, letteratura in Prezolini e nel primo Novecento*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 147-165; F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, cit.

⁽⁵¹⁾ Come dimostrano le lettere del poeta a Monteverdi, nelle quali Rebora scriveva all'amico, nella fase in cui il libro era ancora *in fieri*, di voler disporre o meglio, secondo una sua espressione, *incatenare* le liriche «per virtù di richiami o di contrasto» (lettera del 18 febbraio 1913).

⁽⁵²⁾ F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, cit., p. 63.

⁽⁵³⁾ F. SECCHIERI, *Clemente 'frammentario'. Per una ricognizione liminare dei Frammenti lirici*, in AA.VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, «Microprovincia», 38, 2000, pp. 375-387.

vista strutturale (si potrebbe dire che l'entropia, nei *Frammenti*, è in continua lotta con l'ordine), ma che alimentano a loro volta la stessa tensione tematica e formale, in fin dei conti unitaria, del libro: foss'anche, per assurdo, un 'libro' sul contrasto tra ordine e caos, o proprio sull'impossibilità di rinchiudere in un libro la complessità sempre sfuggente del reale. Se i requisiti del 'libro di poesia' si possono cercare, come si è proposto recentemente, nel doppio ordine del *progetto* (quindi fuori dal libro: a priori, o a posteriori, ma comunque in un ordine superiore rispetto alla testualità) e della minuta connessione tra testo e testo⁽⁵⁴⁾, non c'è dubbio che i *Frammenti* li posseggano entrambi. Dal punto di vista del progetto, i riferimenti impliciti ed espliciti che accompagnano il libro (a partire dalla dedica, generica e precisa insieme: «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo»), configurano una unità di messaggio, la volontà di chiudere un capitolo della propria vita nel quale trovano una sintesi imperfetta (ma pur sempre una sintesi) gli altalenanti rapporti tra io e mondo, e i tentativi fatti dal poeta per trovare un posto e un ruolo in quel mondo. La dedica, spiazzante sulle prime, indica che qualunque sia il risultato di quella dialettica tra soggetto e realtà – sia essa risolta o incomponibile – tutti gli sforzi, tutto il sudore e tutto il vissuto fino a quel momento sono consacrati ai primi dieci anni del secolo: le vittorie e le sconfitte individuali fanno parte di quella vita di tutti, di quella storia 'universale'. Già questo basterebbe a convalidare l'idea forte del libro.

Ma Rebora ha lavorato moltissimo anche sul piano delle connessioni intertestuali, siano esse di equivalenza o piuttosto di trasformazione (prevaleggiano queste ultime, naturalmente, nei termini, che sarebbero da coniare come specialità reboriana, di 'connessioni di contrasto' o anche, perché no, di connessioni di sintesi: ma qui si tratterebbe piuttosto della progressione tematica). Paradigmatica, anche perché posta al centro del libro, la giuntura tra i Frammenti XXXV e XXXVI. Alla fine di XXXV si nota il sintagma «tra polvere e sete» che ritorna, appena variato (ma non dal punto di vista prosodico-ritmico, poiché *péste* e *sete* combaciano per numero di sillabe e assonanza), al secondo verso di XXXVI: «Tra polve-

⁽⁵⁴⁾ N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 99: «Nel macrotesto, i procedimenti metafigurativi sono apprezzabili a due diversi livelli: all'interno del libro, cioè nella successione di due o più componimenti particolari; al di fuori (o al di sopra) del libro, cioè nell'intenzione o meglio nel progetto in base al quale l'autore pensa e motiva l'opera nel suo complesso (al di là delle soluzioni adottate per connettere i singoli testi). È possibile, in altre parole, distinguere una *retorica della successione* da una *retorica del progetto*».

re e péste». E questo minimo legame sintagmatico si inserisce in una ben più corposa rete di sviluppi tematici che fa dei Frammenti XXXIV-XXXV-XXXVI, come ha visto Giovannetti ⁽⁵⁵⁾, un trittico compatto, dove i primi due testi si affrontano dialetticamente annullandosi (il primo esalta la modernità scientifica, il secondo ne evidenzia gli aspetti negativi), mentre il terzo, il XXXVI, fulcro mediano della raccolta di 72 componimenti, sigilla quei momenti contraddittori grazie a un passo ulteriore, fuori dei contrasti dialettici e in direzione di un sacrificio individuale, quasi un'ascesi, attraverso la quale il poeta paga col suo sangue il debito con la negatività del mondo per garantire ad esso (e soprattutto ai *ragazzi di scuola* co-protagonisti della lirica) la catarsi ⁽⁵⁶⁾. Le connessioni tra Frammento I e II sono state messe in luce da Mussini ⁽⁵⁷⁾: ormai i due testi sono considerati pressoché inseparabili. Acquisita è anche la funzione liminare, e simmetrica, dei Frammenti I e LXXII, primo e ultimo, che costituiscono evidentemente (basti ricordare che in entrambi è presente l'allocuzione al lettore) quelli che si definiscono segnali d'inizio e di fine; senza parlare del fatto che, come l'inizio del libro è composto di almeno due momenti (Frammenti I e II), anche la fine è annunciata non soltanto dalla poesia che chiude, ma dalle ultime tre liriche, a partire almeno da LXX (che Rebora definiva «Frammento ω» ⁽⁵⁸⁾) e che si propone, con la sua difficoltosa ascensione, come una sintesi del cammino compiuto dall'autore nella vita e nella raccolta, con tutte le formidabili tensioni tra alto e basso, tra elevazione e caduta), passando per LXXI (che annuncia il congedo e la fine del canto nei primi 4 versi) per finire sul vero e proprio 'invio' rappresentato da LXXII. Anche i testi brevi, apparentemente poco significativi di per sé, acquistano una funzione macrotestuale dalla loro disposizione: si faccia caso al ruolo distensivo, o 'catalitico' ⁽⁵⁹⁾, dei brevi Frammenti XLIV, XLVI e XLVIII in un frangente della raccolta in cui è altissima la tensione di componimenti lunghi e contrastati come XLIII, XLV, XLVII, XLIX e L. Accade, inoltre, che le liriche brevi, idilliche o pensosamente epigrammatiche, si affrontino a due a due: così avviene tra XL e XLI, LVII e LVIII, LXIV e LXV (due madrigali, questi ultimi,

⁽⁵⁵⁾ P. GIOVANNETTI, *Clemente Rebora*, in «Belfagor», XLII, 4, luglio 1987, pp. 410-411.

⁽⁵⁶⁾ Costituiscono un trittico (riprendo ancora una proposta di Giovannetti), anche i Frammenti XVIII-XIX-XX.

⁽⁵⁷⁾ G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo*, cit., pp. 474-476.

⁽⁵⁸⁾ Lettera a Monteverdi del 28 marzo 1913.

⁽⁵⁹⁾ Applico impropriamente una definizione coniata da Roland Barthes per l'analisi del racconto (*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 7-46).

come già vide Fortini). C'è, e non potrebbe essere altrimenti, un testo di poetica dedicato allocutivamente alla poesia (XLIX); così come s'incontrano Frammenti che fungono, almeno in parte, da richiamo metatestuale, e parlano del ruolo della poesia (XXXIX 1-6: «Venga chi non ha gioia a ritrovare / Questa voce che mia / Par soltanto e di sogno: / Ma ciò ch'essa non dice, / Ognun, s'entri a cantare, / L'intenderà secondo suo bisogno»; I 30-35; LXXII 11-22).

Non è da sottovalutare, in questo articolato sistema, il ruolo dei connettori intertestuali, specie quando si trovano in testi consecutivi elementi lessicali che hanno soltanto due occorrenze nella raccolta. Qualche esempio. *Passione* lega significativamente i primi due Frammenti; l'associazione tra il verbo *combattere* e *faccende* (quattro occorrenze) si trova nei versi finali di II e di III; *treno* solo in LI e LII; l'aggettivo *dotto* solo in XXVII e XXVIII; *domande* (in uscita di verso) in XXXVIII e XXXIX; *schiavitù* solo in XXXV e XXXVI; *esangue* solo in LIV e LV; *rabbia-rabbie* (due occorrenze su tre) rispettivamente in XLIII e XLIV; *fantasia* (due occorrenze su tre) in XLIX e L; *solco*, in quattro delle cinque occorrenze, si trova appaiato in Frammenti consecutivi: VIII e IX (al singolare), XLIV e XLV (al plurale); lo stesso si dica di *vena*, cinque occorrenze di cui quattro distribuite in due coppie di Frammenti (LV-LVI, LXX-LXXI); senza contare che il participio *veggente*, anch'esso due sole occorrenze nella raccolta, si pone in luoghi ben significativi del libro reboriano, cioè all'inizio (Frammento I: «veggente / Passione del mondo») e alla fine (Frammento LXXI: «veggente oblio»); e si noti ancora il nesso *lucendo-lucente* (negli *incipit* di XII e XIII). Il contrasto tra due liriche può essere condensato a volte nel ribaltamento semantico dei lessemi: in XIII si celebra la *lucente verità* che in XIV viene sepolta: «... il gran funerale / Dei sogni e della luce» (sempre all'interno di questa coppia di testi, il *ciel sereno* di XIII si muta nei *cieli distrutti* di XIV – la *luce* torna poi a trionfare in XV). A volte la connessione è assicurata, oltre che da elementi lessicali-semantici, dal piano del significante o della struttura: con la condivisione dei rimanti (rima in –*ento* tra III e IV, in –*orno* tra VI e VII, in –*ezza* tra XIV e XV; la rima *fondo* : *mondo* ritorna da XX 3-4 a XXI 11-15; *speranza* in rima passa da XXXII 3 a XXXIII 9) o di partizioni strofiche (in V e VI combacia la lunghezza della strofetta di chiusura: 8 versi per entrambe, e in entrambe è portante la rima in –*ente*). Giusta l'indicazione per cui i connettori non vanno solo individuati, ma anche interpretati ⁽⁶⁰⁾, bi-

⁽⁶⁰⁾ «La fondamentale distinzione tra connessioni di equivalenza e di trasformazione suggerisce che, per comprendere la sostanza del legame intertestuale, non basta

sognerà almeno citare il caso paradigmatico in cui la violenza del «suono che scoppia e si scaglia» (III) diventa nell'idillico Frammento IV un dolce «suono di vaghissime forme» (si converte nei due testi anche il ruolo del vento, che da turbinoso in III diviene in IV un benefico refofo: quel «vortice fresco di gemme» che è però subito sottratto all'idillio dal «vortice... della lotta» di Frammento V). Fattore importante di unità è anche il lessico musicale impiegato costantemente e in luoghi nodali dei Frammenti, come ha notato Antonio Girardi: «il libro [...] si apre all'insegna della musica e ad essa ritorna circolarmente nella pagina conclusiva [...]: questi vocaboli dell'esordio e del congedo risulteranno la cornice di tutto il lessico musicale che lo percorre da cima a fondo» (61).

Infine, come ultima prova della consistenza poematica dei *Frammenti*, vanno citate le palinodie, la più netta delle quali è quella che riguarda il tema della pioggia: stanco fenomeno naturale nei Frammenti XIV e XLV, correlativo della monotonia della vita e dell'ignavia degli uomini, acquista invece in LXIX la forza morale di un evento catartico, che sconvolge la città in una specie di rinnovato diluvio universale. La violenza vendicativa della pioggia di Frammento LXIX trova piena motivazione solo in riferimento ai precedenti di XIV e XLV (e questo è anche un segnale della progressione del significato nel corso della raccolta), dove il fenomeno aveva già in sé una profonda valenza morale, ignorata o trascurata tuttavia dagli uomini: in XIV «l'ora c'ha trattenuto il respiro» non viene avvertita dalla città che prosegue incurante nei suoi traffici in una pretesa di autonomia («Scivola il vortice umano / Vibra chiuso il lavoro»), allo stesso modo in cui, in Frammento XLV, «l'ora ammonitrice / L'ansiosa città non avverte». Questo atteggiamento superbo dell'uomo moderno, incapace di porgere ascolto alla coscienza e alla voce del soprannaturale, spiega la straripante forza della «pioggia feroce» in Frammento LXIX, che si avventa biblicamente vendicativa sulla città.

circoscrivere un punto in comune tra due o più testi, ma è necessario interpretare quei nessi in relazione al senso e all'insieme» (N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 100).

(61) A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 110-111. Dallo studio di Girardi ha preso le mosse un ulteriore approfondimento sul lessico musicale dei *Frammenti*, presentato a questo convegno da Barbara Venturi.

