

BARBARA VENTURI

IL LESSICO MUSICALE NEI FRAMMENTI LIRICI ⁽¹⁾

*Gli amici non vivono semplicemente in armonia,
come alcuni dicono, ma in melodia.*

Henry David Thoreau (1817-1862)

Nel 1910 Clemente Rebora presentò al proprio esame di laurea, accanto alla tesi su *Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*, uno studio sulla musica nella poetica di Giacomo Leopardi, aspetto, allora, decisamente in ombra della creatività del poeta di Recanati: una passione, quella musicale, maturata tra il 1816 e il 1821 e testimoniata nei *Canti*, ma soprattutto nello *Zibaldone*. Il saggio, intitolato *Per un Leopardi mal noto*, fu poi pubblicato sulle pagine della «Rivista d'Italia» nel numero di settembre del 1910; per lunghi anni fu considerato un lavoro accademico e giovanile, per lo più legato a una disposizione del giovane milanese per lo studio del pianoforte e all'amore per la musica, argomento di conversazione e di una intensa corrispondenza; egli confida ad esempio a Daria Malaguzzi (Milano, 18 settembre 1907):

[...] ho il dono di esaltarmi sopra tutto nella universale verità misteriosa della musica, che m'intona qua dentro le voci o tragiche o gagliarde o interminabili dell'anima che si compiace di riprodurre un infinito e di sentirsi così inutilmente bella ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Risistemata per l'occasione, presento qui una sezione della mia tesi di laurea *Il lessico dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora* (rel. prof. A. Girardi, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006/2007).

⁽²⁾ C. REBORA, *Epistolario 1893-1928. L'anima del poeta*, vol. I, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, EDB, 2004, p. 29, lettera n. 30.

Si tratta, in realtà, di un testo interessante per le intuizioni sull'estetica leopardiana, ma anche per comprendere il rapporto tra Reborà e la musica, tra linguaggio musicale e linguaggio poetico, entrambi fondamentali nella sua ricerca; si legge ancora nella lettera alla compagna di studi Daria:

Anche la poesia, se mi vuol vincere, deve fluire profondamente musicale; perfino la filosofia mi si orienta in un'armonia di necessità; ed io mentre affogo, lanciao ancora il grido: tutto è musica... anche il ronzio cupo del tedio ch'io definisco: l'insieme delle aspirazioni e delle necessità (precipuamente affettive), non soddisfatte ⁽³⁾.

Ragionando intorno ai temi del suono e della musica in Leopardi, Reborà indaga dunque su di sé, sulle proprie aspirazioni, sulle potenzialità che egli avverte in se stesso. È l'interesse per la musica che porta il giovane Clemente a studiare questo aspetto «mal noto» della poetica del recanatese attraverso la lettura dello *Zibaldone*, che era stato pubblicato con il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, da una commissione presieduta da Carducci, alla fine del secolo XIX. In questo «immenso scartafaccio», Leopardi arriva a teorizzare una superiorità della musica sulle altre arti; scrive infatti:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da sé stessa e non dalla natura, e *così l'uditore...* La parola nella poesia, ecc., non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento, se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scoltura, ha una significazione determinata e finita (I, 190-1) ⁽⁴⁾.

Reborà trascrive questo brano dello *Zibaldone* nella sua 'tesina': egli si riconosce in questa aspirazione all'espressione pura, a una 'parola' che oltrepassi i confini della parola stessa, che possa esprimere, come la musica, il non-finito.

* * *

Leopardi e la musica, dunque, ma soprattutto Reborà e la musica. Il 22 settembre 1909, da Loveno, località in cui si è «rintanato» ⁽⁵⁾ per

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ C. REBORÀ, *Per un Leopardi mal noto*, in *Id.*, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. GIOVANNINI, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 75-76.

⁽⁵⁾ C. REBORÀ, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 59, lettera n. 67.

pensare e stendere «quel qualunque cosa sia per essere la dissertazione di laurea» ⁽⁶⁾, il poeta scrive ad Angelo Monteverdi:

Il mio rifugio è delizioso; [...] intorno lago e monti splendidissimi, anche oggi che sono slavati e flosci sotto una pioggia perenne che pare si sia seduta in poltrona per essere più comoda all'ufficio suo; solo mi morde un'ansia di musica, e fiuto l'aria per sorprendere un qualche canto che qua e là s'alza dalle piccole case chiuse; avessi un pianoforte! ⁽⁷⁾.

Sempre all'amico Angelo, da Milano, dichiarerà nel gennaio del 1910:

Se non avessi irrimediabilmente tronche le mani (traslato) e tanto spazio non ci separasse, vorrei in un'ora felice mostrare una favilla di ciò che mi s'agita profondamente dove non so qua dentro, sciogliendola a te in qualche musica improvvisata [...] ⁽⁸⁾.

Ma prima ancora, nel maggio del 1909, aveva confidato a Daria Malaguzzi:

Mi convinsi che la *bontà* (Lei sa in qual senso io l'intenda), è l'unica realtà, alla quale l'anima si avvicina quando è più vasta, più divina e meravigliosa d'amore; che l'arte ci prepara ad accedervi e che in singolar modo la musica interpreta più da vicino e quasi direi la crea; e che il sollievo più possente della vita è l'aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità ⁽⁹⁾.

Questi sono soltanto alcuni esempi di una presenza 'quotidiana' della musica nella vita del poeta milanese, che sembra trovare in essa l'unica via (o una delle poche possibili) per esprimere ciò che «urge dentro», la bontà e la vastità dell'anima, quell'«infinito spirito» – scrive Rebora – «che a volte mi si amplia ondeggiando trabocca dentro sino a sbigottirmi e indolenzirmi nel corpo» ⁽¹⁰⁾. Appare, perciò, necessaria e inevitabile una attiva partecipazione della musica all'interno dei *Frammenti lirici*, dal momento che lo stesso Clemente dichiara di porre in versi la propria esperienza: scrive per esempio a Giuseppe Prezzolini che i suoi *frammenti* sono «una concentrazione lirica di un lungo passato (ho 28 anni!) di sentimento e di pensiero» e che «in essi è tutta la

⁽⁶⁾ *Ivi*, p. 58, lettera n. 66.

⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 60, lettera n. 69.

⁽⁸⁾ *Ivi*, p. 70, lettera n. 82.

⁽⁹⁾ *Ivi*, p. 55, lettera n. 62; suo il corsivo.

⁽¹⁰⁾ *Ivi*, p. 70, lettera n. 82.

sofferenza e la gioia della mia vita interiore» (11). È una musicalità dunque vissuta, ma anche ricercata se, riguardo alla lettura di alcuni componimenti inviati a Monteverdi, egli si preoccupa di richiamare l'attenzione «specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono)» (12) o, ancora, se segnala a Lavinia Mazzucchetti, amica e compagna di studi, «i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti (con una enne sola!) ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti» (13).

* * *

Quanto ai testi dei *Frammenti lirici*, la musica è argomento di *FL XVI [O musica, soave conoscenza]*: qui, come suggerisce Enrico Capodaglio, «la musica rende l'anima alla sua natura fino al punto che nella movenza e nella voce si ritrova 'delle immagini vere la più bella'» e «l'Amore che discende tra gli uomini è snudato dal ritmo, nella musica raggiunge il tempo e lo trascende» (14). Valutato, in generale, tra i *frammenti* meno alti, questo sonetto assume tuttavia un ruolo importante per il tema accolto, ma soprattutto per il rapporto che intrattiene con altri componimenti, in particolar modo con il primo (*FL I [L'egual vita diversa urge intorno]*) e con l'ultimo (*FL LXXII [(Nihil fere sui) Son l'aratro per solcare]*), intessuti di riferimenti alla musica. In effetti, come osserva Antonio Girardi, il libro «si apre all'insegna della musica e ad essa ritorna circolarmente nella pagina conclusiva», e, al di là dei contenuti, i vocaboli presenti nell'esordio e nel congedo rappresentano «la cornice di tutto il lessico musicale che lo percorre da cima a fondo» (15).

Nei *Frammenti* è, dunque, particolarmente rilevante la presenza di un vasto ambito musicale, sia esso propriamente tecnico o semplicemente sonoro. Esistono, infatti, termini speciali (come *armonia*, *arpeggio*, *cadenza*, *corale*, *fanfara*, ecc.), impiegati in senso proprio o traslato, e non estranei al Rebora in prosa (16), ma si incontra anche un lessico più comune (come *crepolio*, *fragore*, *tonfo*, ecc.), che produce o che

(11) *Ivi*, p. 170, lettera n. 212.

(12) *Ivi*, p. 176, lettera n. 215.

(13) *Ivi*, p. 199, lettera n. 240; suoi i corsivi.

(14) E. CAPODAGLIO, *Il puro suono*, in AA.VV., *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Venezia, Marsilio, 2001, p. 97.

(15) A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in ID., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 111 (campioni significativi di questo lessico alle pp. 112-114).

(16) Il poeta scrive, ad esempio, ad Angelo Monteverdi di dolersi di aver parlato di

rimanda ad aspetti sonori, siano essi melodiosi o assordanti, perché il poeta tende, da un lato, ad armonizzare il suo verso con la natura che lo circonda e di cui si sente partecipe, ma, dall'altro, si scontra, cozza, urta contro una realtà esterna (è il caso della 'città', come Milano, definita dal poeta «bruttissima donna intelligente»⁽¹⁷⁾) o contro l'irrequietudine della sua stessa «anima indomabile»⁽¹⁸⁾. Del resto, i *Frammenti* sono una fucina di contrasti e lo stesso autore ne è ben consapevole se scrive a Daria Malaguzzi (Milano, 16 novembre 1911):

Mi sbatto nel contrasto fra l'eterno e il transitorio, fra quello che sento (e amo) necessario e quello che vorrei non fosse, fra la potenza e l'atto, fra la cosa conosciuta e il lasciarla partire, fra la rozzezza di un fabbro e la permalosità di un insofferente [...]. S'io pubblicherò alcuni pochi frammenti lirici – orribili come *poesia* – rivedrà codesti contrasti...⁽¹⁹⁾.

Tra questi termini musicali, specifici o più generici, alcuni indicano degli oggetti concreti: possono essere strumenti diffusi (*campana, campano, sonaglio*), o più tecnici, come l'antico *sistro* o il *timpano*. Tra le voci di comune impiego, oltre a *canto, canzone, melodia e nota*, si trova il generico *suono*, più volte adoperato dal poeta, suono che può diventare, di volta in volta, acuto o grave: è il caso di *cigolo* e *squillo*, o di *fragore* e *tonfo*. Tra le voci di uso letterario, si ricordano ad esempio i sostantivi *clangore* e *strumento* e l'aggettivo *fesso*.

Sono poi frequenti le forme onomatopeliche, tra queste: *rantolo, ronzare, schioccare, trillo*; ancora più numerosi i verbi in vario modo musicali, impiegati anche in funzione nominale: *arpeggiare, cantare, intonare, melodiare, risonare e risuonare, ritmare*, ecc. Altri vocaboli ancora sembrano rimandare a un'idea di musicalità universale, riferita cioè all'uomo, agli animali, alla natura...; nei *Frammenti* incontriamo, di fatto, il termine generico *voce*, che allude normalmente all'uomo, ma anche *frullo*, suono generalmente prodotto dal volo di un uccello, o pure *murmure*, comunemente attribuito all'acqua che scorre, zampilla, lambisce la riva.

sé, di aver fatto udire agli amici «lo spunto d'una *sinfonia*, triste e complessa, insequente un *ritmo* indefinito di *disaccordi* e di *dissonanze* che non si risolvono mai» (Sabbio Chiese, 8 agosto 1906); e ancora, sempre all'amico Nino, racconta da Loveno che le sue «passioni lungamente schiacciate e assonnolite [...], sono balzate su al cospetto dell'infinita bellezza *sinfonica* delle valli e delle vette, tra il fluire azzurro del lago e del cielo, nel silenzio palpitante d'*armonie*» (Lovenno, 6 settembre 1909) (C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 15, lettera n. 15; p. 59, lettera n. 67; miei i corsivi).

⁽¹⁷⁾ C. REBORA, *Epistolario*, cit., p. 70, lettera n. 82.

⁽¹⁸⁾ *Ivi*, p. 67, lettera n. 78.

⁽¹⁹⁾ *Ivi*, p. 120, lettera n. 147; suo il corsivo.

Nel complesso, si tratta di termini che rimandano a quei modelli letterari che ricorrono in generale nei *Frammenti lirici*, ovvero in *primis* Dante e Leopardi (soprattutto per l'espressione, rispettivamente, densa e filosofica), Giordano Bruno (in particolare quello degli *Heroici furori*), ma anche Pascoli e D'Annunzio, e ancora il Tommaseo con il suo vocabolario, e poi l'ambiente della Scapigliatura milanese, oppure il Nievo delle *Confessioni* o un contemporaneo, o quasi, come Alfredo Oriani, per citare alcuni nomi ricordati dallo stesso poeta nelle sue lettere. Sono di fatto vocaboli che rientrano in un ventaglio tipicamente reboriano, vale a dire una trama lessicale con un'ampia escursione che spazia dagli arcaismi ai dialettismi, da voci della tradizione a neologismi, da tecnicismi a termini di uso comune: essi vengono spesso accolti nei *frammenti* con una veste nuova, indispensabile per esprimere una vicenda alta, spirituale, in cui un linguaggio vivo e concreto, intenso, a tratti espressionistico, tende alla ricerca della verità, dell'assoluto. Si possono tuttavia osservare alcune tendenze più specifiche e caratteristiche: innanzitutto una prevalenza di Leopardi (dei *Canti* ma più frequentemente dello *Zibaldone*) nelle voci propriamente musicali (per esempio, *armonia*, *melodia*, *suono*), mentre Pascoli sembra riemergere più frequentemente nei lemmi legati ad aspetti acustici, concreti (*campano* e *frullo* ad esempio). Quanto a Dante e D'Annunzio, il primo è presente con termini della tradizione e con voci espressive (*canto*, *canzone*, ma anche *rombo* e *squillo*); il Vate affiora invece nei vocaboli più ricercati o suadenti, come *clangore* o *melodiare*.

Ma analizziamo nel dettaglio un campione di questo vocabolario musicale, a partire dai tecnicismi, come *armonia*, *arpeggio* e *melodia*.

Tecnicismi (*armonia*, *arpeggio*, *melodia*):

Il termine ARMONIA è abbastanza comune in poesia, dall'esordio dantesco ai poeti del Novecento, ed è spesso collocato in fine di verso, così come nei *Frammenti lirici*. Tra i riscontri in prosa, va segnalata la cospicua presenza della voce in quell'«immenso scartafaccio» – come lo chiamò Leopardi – che è lo *Zibaldone di pensieri*: 201 occorrenze su una frequenza totale di 976 voci registrate nell'archivio prosastico della LIZ, la letteratura della Zanichelli in cd-rom; seguono, a debita distanza, le *Dicerie sacre* del Marino (52).

Deverbale da *arpeggiare*, ARPEGGIO corrisponde in ambito musicale all'esecuzione successiva anziché simultanea delle note costituenti un accordo. Il sostantivo musicale è scarsamente attestato, soprattutto per quanto riguarda l'ambito lirico: nell'intero *corpus* della LIZ, ad esem-

pio, le *Poesie* del piemontese Camerana sono l'unico contesto poetico riscontrato, e nel *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* (d'ora in poi VPIN o Savoca), il Savoca registra il lemma soltanto in Rebora, Cardarelli, Ungaretti e Saba.

Attestata già in Bonvesin de la Riva e nelle *Laude* di Jacopone, MELODIA compare nella *Commedia* di Dante e, più precisamente, nella seconda cantica (*Pg* XXIX, v. 22) e nella terza (*Pd* XIV, v. 32; XXIII, vv. 97 e 109): il suono melodioso, che nel XXIX del *Purgatorio* quasi si fonde con l'*aere luminoso* (v. 23), contraddistinguerà il *Paradiso*. La voce è presente anche in varie opere di Boccaccio, e, tra gli altri, in Boiardo, nel *Furioso* e, più volte, nel Tasso; tra Sei e Settecento si incontra soprattutto nei poeti dell'età barocca, in Marino in primo luogo, ma è anche nel Parini del *Giorno* e delle *Odi*. Conosce, infine, una maggiore fortuna nell'Ottocento: da Foscolo, prosatore e poeta, a Leopardi (nei *Canti* e nelle *Lettere*, ma soprattutto nello *Zibaldone*), da poeti come Tommaseo, Prati e Aleardi, alle *Confessioni* di Nievo e all'ambiente milanese di Rovani, dei fratelli Arrigo e Camillo Boito e di Camerana, per arrivare, alla fine, a Pascoli, ma, soprattutto, a D'Annunzio, in cui la voce compare copiosamente.

Lessico 'sonoro' (crepolio, rombo, ronzare):

Sotto la voce CREPOLÌO, il Tommaseo-Bellini (in seguito TB) registra: «il suono che danno i corpi fendendosi o screpolandosi. Voce di uso», e, aggiunge: in medicina «lo stesso di *Crepito*», ovvero «Quel romore che fanno talvolta le ossa cagionato da alcune malattie. Anche fuori di malattia». La voce non è catalogata dal Battaglia e dallo ZINGARELLI, che annotano però il verbo *crepolare* ⁽²⁰⁾, e neppure nel dizionario etimologico DELI. Nell'archivio della LIZ si incontra soltanto nel romanzo *L'Altrieri* di Carlo Dossi, amico di Rovani e vicino agli ambienti della Scapiigliatura milanese. Nel VPIN è invece presente solo l'occorrenza reboriana; di fatto, l'uso di sostantivi come *crepolio*, ottenuti dal verbo attraverso suffissazione, così come l'impiego di deverbali, testimonia «lo scambio fervido tra la sfera verbale e la sfera nominale», tipico della lingua di Rebora, di cui parla Fernando Bandini ⁽²¹⁾.

⁽²⁰⁾ A proposito di *crepolare*, Leopardi scrive nello *Zibaldone*: «Ai verbi diminutivi o frequentativi italiani da me altrove raccolti, aggiungi per esempio di quelli in *olare*, *crepolare* da *crepare*, *screpolare*, ec.» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, voll. 3, Milano, Garzanti, 1991, p. 1966 [24. Ott. 1823. (3764)]).

⁽²¹⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, nel volume miscelaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 18.

Per quanto riguarda ROMBO, il TB spiega che si tratta di «romore o suono, che fanno le pecchie, calabroni, o simili animali, ed anche gli uccelli colle ali [...] Fig. per Qualsivoglia ronzio, o romore». Il lemma è attestato a partire da Dante; in *If XVI* è il suono della cascata prodotta dal Flegetonte, che cade dal settimo all'ottavo cerchio: qui, ancora confuso e lontano, il rumore appare a Dante simile al ronzio che fanno gli alveari. Sempre in versi, si trova nel *Morgante* di Pulci e nell'*Orlando furioso* di Ariosto; è pure nella *Gerusalemme liberata* del Tasso e nell'*Adone* di Marino, in Monti poeta e traduttore omerico, e ancora in Leopardi, Aleardi, Praga, in Carducci, ma soprattutto in Pascoli e in D'Annunzio, dove il lemma trova stanza in diverse opere.

Considerato dalla maggior parte degli studiosi di origine onomatopeica, il verbo RONZARE è invece attestato a partire da Luigi Pulci (av. 1484); tra Quattro e Cinquecento, si incontra anche in Lorenzo de' Medici, nel Poliziano, ma soprattutto in Annibal Caro traduttore dell'*Eneide* e degli *Amori pastorali di Dafni e di Cloe*. Poco più frequente tra Sei e Settecento, si trova quasi esclusivamente in opere in versi: è nell'*Adone* e nella *Strage degli innocenti* di Marino, nella prima e nella seconda redazione del *Giorno* di Parini, e negli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti. Inoltre, tra Otto e Novecento il termine è più frequente in prosa; in versi, ricorre ad esempio nei *Canti* di Leopardi (*La vita solitaria*), e nelle *Odi barbare* di Carducci (*Saluto italico*), ma gode di fortuna ancor maggiore col solito Pascoli: da *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio*, dalle poesie di ispirazione classica a quelle di tonalità più intima e familiare.

Strumenti musicali (*campana, sistro*):

Comunemente utilizzato in prosa e in poesia, da Guittone d'Arezzo ai poeti del Novecento, CAMPANA è vocabolo frequente in D'Annunzio, ma soprattutto in Pascoli: è attestato in *Myricae* (15 occorrenze), nei *Primi poemetti* (25), nei *Nuovi poemetti* (7), nei *Canti di Castelvecchio* (14), ecc. Tra le ricorrenze, si ricorda l'esempio forse più struggente: nella lirica *Sera festiva*, contenuta nella raccolta *Myricae*, il «*din don dan, din don dan*» della *campana* (accorato ritornello ai vv. 7, 14, 21 e 28) scandisce la visione della madre addolorata e quella della *romba festosa*; si segnala, inoltre, il componimento sicuramente ben vivo nella memoria di Rebora⁽²²⁾, ovvero *Campane a sera*, dove «[...] nel vespro

(22) Cfr. *FL LXXI*, v. 21, l'uso di *tinno*.

tinnule *campane* / empiono l'aria quasi di sonore / grida lontane [...]» e come «voci soavi [...]» – dice l'autore – «[...] voi tinnite a festa» (vv. 2-4 e v. 21).

In Egitto e Roma, SISTRO è invece strumento sacro del culto di Iside consistente in una lamina metallica ripiegata e attraversata da verghe mobili che risuonano alla scossa: percosso, emette «un sonoro tintinno» (vd. TB s.v.). Voce dotta, è il latino *sīstru(m)*, dal greco *sēi-stron*, da avvicinare a *séiein* 'scuotere'. Scarsamente attestata in prosa, è poco più presente in poesia: si incontra in Annibal Caro traduttore virgiliano, nell'*Adone* di Marino, in Pascoli (*Myrica*, *Poemi conviviali*, *Poemi italici*), in D'Annunzio poeta e prosatore (*Primo vere*, *L'Isottè*, *Maia*, *La Nave*, *Trionfo della Morte*, *Forse che sì, forse che no*), e in pochi altri. Di fatto, come suggerisce ancora Bandini⁽²³⁾, *sistro* è uno di quegli arcaismi che «avevano avuto ricircolazione nella lingua poetica per impulso della poesia dannunziana e pascoliana». Tra i contemporanei di Rebora, il Savoca scheda soltanto Govoni, Gozzano e, in seguito, Montale.

Suoni acuti e gravi (squillo, tonfo):

SQUILLO, suono forte, acuto e vibrante, dalla durata breve, è attestato a partire da Dante, dove il termine è impiegato in *Pd XX* (v. 18), per indicare i canti dei beati che il pellegrino incontra nel cielo di Giove. Sempre in versi, è sporadicamente documentato fra Tre e Seicento, mentre ritorna con più frequenza tra Sette e Ottocento, per esempio in Monti (poeta e traduttore omerico), in Manzoni (poeta e tragediografo), nei *Canti* dell'Alfieri e nelle *Poesie* di Camerana, e ancora nei vari libretti delle opere musicate da Giuseppe Verdi, ma ricorre soprattutto in Pascoli. *Squillo* è presente anche in Corazzini, Gozzano, Moretti, Ungaretti, Saba (nove su diciotto occorrenze segnalate dal Savoca) e Montale.

TONFO è al contrario un rumore cupo e sordo; registrabile a partire dal XVII secolo, è attestato, in versi, nell'Alfieri e in Praga ad esempio, ma ricorre, anche questo, soprattutto in Pascoli. Più frequente in prosa (per il GDIU, il *Grande Dizionario italiano dell'uso*, *tonfo* è voce comune), si incontra in Manzoni (nel *Fermo e Lucia* e nelle due edizioni dei *Promessi sposi*), nel Nievo delle *Confessioni* e di *Novelliere campagnolo*, nelle *Storielle* di Camillo Boito e in vari romanzi di fine Ottocento.

(23) F. BANDINI, *op. cit.*, p. 20.

Voci letterarie o arcaismi (*clangore, concento*):

Latino *clangōre(m)*, da *clāngere* ‘gridare, risuonare’, CLANGORE, ovvero strepito, suono squillante, specialmente di trombe, è attestato a partire dal *Morgante* di Pulci (av. 1484). Lo accolgono tra gli altri, con vari significati, il Monti traduttore dell’*Iliade*, Camerana, ma soprattutto, ancora una volta, Pascoli e D’Annunzio: nell’intero *corpus* della LIZ, su una frequenza complessiva di sole cinquanta occorrenze (nelle forme *clangore, clangor* e *clangori*), otto si trovano in Pascoli e diciassette in D’Annunzio (seguono a distanza p.e. Camerana con quattro occorrenze e Monti con tre). Pochi riscontri anche negli autori registrati dal Savoca: la voce è presente soltanto in Gozzano (2), Rebora (1), Campana (2) e Saba (1).

Con il valore di «armonia risultante dal concorde suono di voci e di strumenti», CONCENTO è un latinismo ⁽²⁴⁾ risalente al Petrarca del *Canzoniere* ed è attestato ampiamente nella lingua poetica con significati oscillanti tra ‘armonia’ e ‘canto’: è ad esempio in Lorenzo de’ Medici, nel Boiardo, in Ariosto, nel Bembo, copiosamente nel Tasso e in Marino, nelle *Poesie* di Giovan Battista Vico, in Metastasio, Monti e Foscolo, e ancora nel Leopardi dei *Canti*, in Carducci, Pascoli e D’Annunzio; tra i poeti del secolo scorso, oltre che in Rebora, è in Palazzeschi e in Montale. Non si tratta, tuttavia, di voce esclusivamente poetica; *concento* è assai frequente nella prosa di Sette e Ottocento ⁽²⁵⁾.

Voci onomatopeiche (*trillo*):

Tra le voci onomatopeiche ricorre il sostantivo TRILLO, che il TB definisce come «Scuotimento, Vibrazione dei corpi sonori. In questo senso non usit. – Gr. Θρύλλος, Susurro, Mormorio. Ted. *Triller*, fr. *Trille*». È voce dunque onomatopeica, passata ad altre lingue di cultura come termine musicale, ovvero «abbellimento nel cantare o sonare, consistente in una successione vicendevole e rapida di due sole note contigue, di più o meno lunga durata, regolata in proporzione del tempo [...]» (vd. TB al num. 2). *Trillo* è anche il cinguettio acuto, armonioso e gorgheggiante degli uccelli o il frinio delle cicale, dei grilli. Tra i componimenti in versi contenuti nella LIZ, la voce ricorre in Praga, Camerana, Carducci e pochi altri, ma è presente soprattutto in Pascoli:

⁽²⁴⁾ È il latino *concentu(m)*, composto di *cum* e *cāntus* ‘canto’.

⁽²⁵⁾ Cfr. GDLI [s.v.] e M. ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne, 2003, pp. 70-71.

in particolare ne *L'uccellino del freddo* (*Canti di Castelvecchio*), *trillo* compare ai vv. 5 e 12, e un ritornello onomatopeico scandisce la lirica ogni sei versi («*trr trr trr terit tirit...*» vv. 7, 14, 21, 28, 35 e 42). Tra i poeti del Novecento, il termine si incontra anche in Corazzini, Gozzano, Moretti, Saba e Montale. È poco più documentato in prosa.

Hapax (*cigolo, tinno*):

CIGOLO deriva da *cigolare*, ovvero «scricchiolare, stridere, detto specialmente di oggetti di ferro o legno sfregati insieme» o «sibilare, stridere, detto di legna verde che arde». La forma più comune è rappresentata dal sostantivo *cigolio*, attestato ad esempio nel *Giorno* di Parini, nelle poesie di Pindemonte e del Monti, e, più volte, in Pascoli. Gli strumenti lessicografici consultati non registrano il nominativo impiegato da Rebora; riportano, invece, una forma aggettivale omografa *cìgolo* (e *cìgulo*), attestata dal TB come arcaismo con il significato di «piccolo». Nel contesto di *FL XLIII* («In cadenzati cìgoli sommessi», v. 8), il lemma sembra riunire in sé i due vocaboli, il verbo da cui deriva (*cigolare*) e l'aggettivo *cigolo*: il «lamentare [del] vascello morto» (v. 7) si concretizza, cioè, in piccoli stridii 'cadenzati' e 'sommessi'.

Anche la voce TINNO non è catalogata nei vocabolari consultati, mentre il Savoca la registra soltanto in Rebora: si tratta infatti di *unicum* reboriano, costruito come deverbale immediato. Preceduto nel *frammento LXXI* da altri due termini musicali, *canto* e *concerto*, *tinno* ricorda il pascoliano *tinnito*, non meno delle *campane* («Fan le campane tinno», v. 21) ⁽²⁶⁾. Il termine rimanda dunque a Pascoli, all'ambito propriamente lessicale, ma anche al contesto di fanciullesca serenità e di sonorità presente, ad esempio, in *Campane a sera* (*Myrica*).

Verbi musicali (*cantare, tinnire*):

Tipico negli antichi, il verbo CANTARE è pluriattestato, in prosa e in poesia, dai rimatori siciliani a Pascoli e D'Annunzio, fino ai poeti del Novecento (258 occorrenze segnalate dal Savoca). Sporadici nelle *Rime* e nella prosa di Dante, gli esempi di *cantare* sono numerosi nella *Commedia*: pochi nella prima cantica, dove prevalgono i lamenti; di gran lunga prevalenti, con vari significati, nel *Purgatorio*, regno della musica; un po' meno numerosi nel *Paradiso*, dove peraltro «la musica e il

⁽²⁶⁾ Cfr. A. GIRARDI, *op cit.*, p. 114.

canto rappresentano una componente strutturale quasi obbligata, come la luce» (27). Il termine è presente in abbondanza anche nelle opere di Leopardi, filosofo traduttore e poeta: è nello *Zibaldone* tra le voci commentate filologicamente.

Per quanto riguarda il verbo TINNIRE, il Battaglia precisa (s.v. al num. 3): «Risuonare in modo acuto e cristallino (una voce, un suono). Anche sostant.», ed esemplifica citando soltanto Pascoli. Anche il *corpus* in versi della LIZ riporta pochi esempi: su sedici occorrenze tre sono di Carducci, otto di Pascoli e cinque di D'Annunzio; ancora più sporadici sono i riscontri nel *corpus* in prosa. Il lemma è inoltre registrabile nei *Canti orfici* di Campana: in *Firenze* si sente un «[...] *tinnire* di piatti e di bicchieri [...]» (*Firenze*, v. 44), immagine decisamente più concreta e quotidiana rispetto all'etereo «*tinnir* luminoso» della lirica reboriana.

Tutti questi termini assumono, ovviamente, maggiore forza quando si trovano in posizioni di particolare rilievo: è il caso ad esempio dell'*incipit* (come *arpeggiare* in FL XV, *canto* in FL XXXI o *cadenza* in FL XLIV), della rima e dell'assonanza (soprattutto se vengono associati due o più termini musicali come *arpeggi:gorgheggi* in FL IV, *melodia:armonia* in FL LVI, o ancora *trillo:squillo* in FL LVII), dell'accumulo (*cadenza, serenatelle, cantori, intona, cànati, canzone*, serie presente in FL XLIV, o anche *strumento, vibrò, corda, canto, suono*, dell'ultimo *frammento*), oppure di altri accorgimenti retorico-metrici, come la figura etimologica (*cànati* e *canzone* sempre in FL XLIV) o il parallelismo («Bùssano i *timpani* cupi / Strisciano i *sistri* lisci» di FL XIV; «Come *canto* in *melodia*, / Come *nota* in *armonia*» di FL LVI), o ancora le numerose iterazioni, talvolta veri e propri ritornelli, e così via.

* * *

La 'musica' dei *Frammenti lirici* si dirama, quindi, non solo attraverso l'impiego di voci musicali, ma anche attraverso decisivi rapporti sintagmatici e fonici. È fatta spesso di sonorità concrete, veicolate da una lingua poetica «differente da quella usurata e compromessa della quotidianità», ma, ancor più, dalla ricerca della specificità e anche corporosità fonica delle parole, ricerca – come sottolinea Vittorio Coletti – «che porta a privilegiare i segmenti fortemente consonantici, le voci irte di doppie 'infernali' [...] e anzi a sottolineare in luoghi ritmici privilegiati [...] proprio il lessico più arduo e foneticamente denso, irsuto» (28). O

(27) Cfr. *Enc. Dant.* [s.v.].

(28) V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, P.B.E. Einaudi, 1993, p. 420.

più in generale, come scrive Laura Barile, «una musica fatta di armonie frantumate e dissonanti» (29).

In definitiva, per un poeta come Rebora, che desidera «perseguire la vita intensa o quel rompiscatole dello spirito», che non può «vivere senza ‘afflato’» e vorrebbe respirare «a pieni polmoni» (30), la musica, il ritmo, diventano musica e ritmo interiori, ricerca di sé, della verità, dell'assoluto; ovvero – riprendendo le stesse parole che il poeta scrive nello studio sul Leopardi «mal noto» – «musica come interiorità, ma anche come appagamento dell'aspirazione infinita dell'anima» (31). Allo stesso modo, attraverso le strutture elementari del linguaggio e del suono, i suoi *Frammenti* si fanno espressione di quella ricerca di senso, di «tutta la sofferenza e la gioia» della sua vita interiore: in essi, la musica diviene «soave conoscenza» e nella musica l'anima finalmente si innatura (32). E questo perché – come scrisse Madame de Staël, la scrittrice ginevrina a cui Leopardi rimanda, nello *Zibaldone*, per spiegare le sue concezioni in fatto di musica e d'arte (33) –

De tous les beaux-arts c'est (la musique) celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée, celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la disposition intérieure (*Corinne ou l'Italie*, liv. 9, ch. 2) (34).

(29) L. BARILE, *Introduzione* a C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 30.

(30) C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 220, lettera n. 275.

(31) C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, in ID., *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, cit., p. 123.

(32) Cfr. *FL XVI*, vv. 1-2.

(33) G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, cit., p. 98 [79].

(34) Ovvero, «Di tutte le belle arti è (la musica) quella che agisce più immediatamente sull'anima. Le altre la dirigono verso tale o tal'altra idea, soltanto quella si rivolge alla sorgente intima dell'esistenza, e cambia per intero la disposizione interiore».

APPENDICE I

INDICE DELLE VOCI

L'indice comprende le voci, propriamente musicali o legate ad aspetti sonori, riscontrate nei *Frammenti lirici*.

A

accordo
armonia
armonioso
arpeggiare
arpeggio
avemmaria

B

battito
bisbiglio
boato
bramire
bruito

C

cadenza
cadenzato
cagnara
campana
campano
cantare
canto
cantore
canzone
chiamare
chiasso
cigolo
clamore
clamoroso
clangore
colloquio
contento
conflagrare
corale
corda
coro
crepolio

D

danza
dire
discorrere
distesa (a)

E

echeggiare
eco
eloquio

F

fanfara
favella
fesso
fischio
fragore
frullo

G

gemere
gemito
gonfio
gorgheggio
gorgogliare
gridare
grido

I

imprecare
intonare
invocare
invocato
istrumento

L

lagnare
lamentare
lamento

M

melodia
melodiare
melodioso
murmure
musica

N

nerbo
ninnananna
nota

O

osannare

P

parlottio
parola

R

rantolo
rauco
richiamare
rintronare
rintronato
risonare
risuonare
ritmare
ritmo
ritornello
rombante
rombare
rombo
ronzare
ruggiare
ruggito
rullare
rullo
rutto

S

schianto
schioccare
scoccare
scoppiare
serenatella
sibilare
sirena
sistro
sonaglio
sonante
sonoro
squillo
stridere
strido
suonare
suono
sussurro

T

timpano
tinnire
tinno
tocco
tonfo
trambusto
trillo
tripudio
tumultuare
tumultuoso
tuono

V

vibrare
voce

APPENDICE II

NOTA BIBLIOGRAFICA

I *Frammenti lirici* sono stati analizzati nell'edizione di G. SAVOCA & M. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora* ⁽¹⁾, in quanto, come opera filologica, si propone di restaurare il testo originario, liberandolo dalle alterazioni subite con le edizioni successive a quella del 1913 ⁽²⁾.

Quanto al tema musicale in Rebora, si rimanda in modo particolare a M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai «Frammenti lirici» di Clemente Rebora)*, «Studi Novecenteschi», IX, numero 23, giugno 1982, pp. 117-144; L. BARILE, *Introduzione a C. REBORA, Per un Leopardi mal noto*, Milano, Scheiwiller, 1992; C. CARENNA, *Presentazione* e C. GIOVANNINI, *Introduzione a C. REBORA, Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, Milano, Jaca Book, 1994; A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in ID., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-122; AA.VV. *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di G. DE SANTI & E. GRANDESSO, «Nuovi Quaderni Reboriani», Venezia, Marsilio, 2001.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

DELI = *Il nuovo Etimologico. DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*, di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, seconda ediz., a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.

Enc. Dant. = *Enciclopedia dantesca*, direttore Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, 7 voll.

GDIU = *Grande Dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2003, 7 voll.

GDLI = *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll.

LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli. CD Rom dei testi della letteratura italiana*, quarta edizione per Windows, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.

⁽¹⁾ G. SAVOCA & M. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll.

⁽²⁾ C. REBORA, *Frammenti lirici*, Firenze, Libreria della Voce, 1913.

TB = *Dizionario della lingua italiana [...] con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari [...]*, a cura di N. Tommaseo & B. Bellini, Milano, Rizzoli, 1977 (riproduzione dell'edizione del 1865), 20 voll.

ZINGARELLI = *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, di Nicola Zingarelli, undicesima ediz. a cura di M. Dogliotti & L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1987.

VPIN o Savoca = *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, di Giuseppe Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.