

ANTONIO GIRARDI

«LUNGO DI DONNA UN CANTO»: FRAMMENTO E POEMA MUSICALE

Che la lirica in questione sia tra le più suggestive di Rebora lo intende ogni discreto lettore. Che poi sia anche tra le più emblematiche va dimostrato con qualche argomentazione a largo raggio.

Il Novecento Rebora lo affronta di petto tra i primi, sul versante generalmente intellettuale e anche su quello tecnico, linguistico, dove non permetteva sconti il suo guardare a Dante e a Leopardi, tra i pochissimi poeti assunti nel pantheon personale illustrato al padre in una lettera dell'ottobre 1909: «Io sto con Budda Cristo Dante *Bruno* (veg-gansi gli *heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente, secondo la mia natura»⁽¹⁾. Di fatto nella cerchia dei cosiddetti poeti vociani, la sua scrittura spicca per i connotati più complessi e personali. E al di là della stessa «Voce», le sue forme potrebbero risultare tra le più rappresentative del primo Novecento. Si consideri, in una missiva all'amica Lavinia Mazzucchetti (269), la radicalità di un'ammissione che denuncia il più serio limite intrinseco del «lavoretto» (!) ossia dei *Frammenti lirici*:

La ringrazio con intima soddisfazione del buon giudizio ch'Ella ha fatto d'un mio lavoretto che è – e purtroppo (non per gli altri, s'intende) sarà – un frammento di quel sentimento e pensiero delle cose che è in me e si esaurisce nella vita senza volere o potere obbiettarsi in una creazione indipendente.

⁽¹⁾ La lettera, che testimonia la crisi irrimediabile della cultura positivista agli occhi di Rebora, porta il numero 72 nella nuova edizione dell'epistolario curata da C. Giovannini, Bologna, Edizioni dehoniane, 2004. A questa numerazione si atterranno tutte le citazioni epistolari fatte qui di seguito.

Per chi li aveva sbazzati, quei frammenti sarebbero dunque rimasti, inguaribilmente, solo i lacerti di un intero vitale intraducibile sulla pagina. E questa consapevolezza testimonia lo scacco patito dal suo intento più profondo, quello di esprimere appieno l'interiorità soggettiva: ossia il bisogno che si trovava a spartire con *ogni* espressionismo, in Italia e fuori d'Italia. Ma se quella totalità soggettiva era irraggiungibile, il giovane poeta non arretra, traccia comunque i suoi versi, perfino in «odio alla poesia», come dichiara un'altra lettera ancora (207) stavolta indirizzata a Giuseppe Prezolini. Di fatto l'*impasse* di partenza viene aggirata col ritentare sulla pagina se non la totalità dell'esistenza, almeno le sue tensioni e i suoi ritmi. E questo attraverso l'instancabile lavoro sui testi esercitato nell'allestire il libro: il poeta ne parla di continuo, ne dà resoconti, chiede consigli agli amici. Il 22 febbraio del '13 (215) sottopone al giudizio di Angelo Monteverdi una nuova versione di *O carro vuoto*. Due giorni dopo (216) spedisce il «nuovo abbozzo» di un altro *frammento* a Daria Malaguzzi. Scrivendo ancora a Monteverdi, insiste sulla necessità di ritoccare un po' tutto:

[...] Grazie per i *Fr.*; li sto ricopiando e riordinando e in parte – maledetta incontentabilità – limando, qua e là. Sono scontento e contento di essi; ma capisco che sarà bene ch'io mi precluda questa pericolosa tentazione di *perfezionamento* (la sottolineatura è dell'autore) (219).

Ma ancora di «imperfezione *che potrebbero non avere*» parla la lettera del 7 aprile ad Antonio Banfi. Dopo aver ringraziato per la revisione fornita, rivolgendosi per l'ennesima volta a Monteverdi, gli chiede di considerare «le poche variazioni introdottevi, per saperne immediatamente il [...] giudizio» (241, 29 maggio 1913) ⁽²⁾. Ecc. ecc. Sicché, se qua e là qualcosa dà l'impressione di rimanere imperfetto o un po' sfasato, il motivo sta nella difficoltà di far passare contenuti alquanto complessi attraverso alchimie formali mai scontate. Infatti questa scrupolosità, che non è solo *labor limae* investendo pure i livelli macrotestuali, tutto può avvalorare meno che l'idea di un poetare come puro gesto autoespressivo. Mentre si sa che le poetiche espressionistiche quanto più sono allo stato puro tanto più esasperano fino ai limiti estremi il soggettivismo romantico col loro puntare all'espressione individuale almeno tendenzialmente senza mediazione alcuna. Ben diversamente qui il lettore non è affatto un'entità di poco rilievo: è l'altro con cui non

⁽²⁾ Le preoccupazioni si estendono pure all'assetto tipografico del testo, come dimostrano le ansie, espresse a Prezolini, riguardo all'«*esattezza* dell'ultima correzione dei *Fr.*» (246, 13 giugno 1913).

si può non entrare in comunione. E per essere condiviso, compartecipato, quel che balena primigenio nella mente deve tradursi per forza in formule comunicative.

Non solo. Su questa disposizione si direbbe innata si innestano le idealità religiose, a quest'altezza di stampo mazziniano, che spingono a un'ulteriore compressione dell'individualità in funzione della socialità cui la poesia stessa è tenuta. È vero, saranno i posteriori *Canti anonimi* a mostrare meglio, fin dal titolo, la volontà di dissolvere la voce individuale nell'anonimo coro collettivo, svelando qualche consonanza in più con l'«uomo comune» che voleva rappresentare Piero Jahier. Ma la tentazione di togliere il marchio personale, la propria firma, è già attiva nel '13, la troviamo espressa con chiarezza in una delle lettere menzionate sopra, quella per Banfi del 7 aprile: «[...] s'io pubblicassi i miei versi *anonimamente* [suo il corsivo], non avrebbero maggior significato? (forse ora è troppo tardi, ché già molti sanno della mia personcina). *Rispondimi subito*, ch'io sappia regolarmi»: quel diminutivo, *personcina*, affibbiato a sé stesso, garantirebbe, se ce ne fosse bisogno, l'assoluta genuinità della richiesta, la mancanza di ogni retropensiero tattico.

Per finire, questi frammenti non aspirano solo a una ricezione tendenzialmente universale; universali si vorrebbero già nell'incarnare sentimenti di tutti, come lo è esemplarmente il bisogno d'amore di cui parla la lirica che stiamo leggendo, *Lungo di donna un canto* (XXXI) ⁽³⁾:

Lungo di donna un canto si trasfonde
 Come azzurro vapore
 Dai clivi lambiti dal sole d'autunno
 Che stanco dirada l'ardor delle fronde
 E nuvole scioglie cercanti sopore.
 Nel vuoto sostare dell'aria ascoltante
 La voce mi palpita in cuore;
 E le bellezze ripenso che sole
 Vaniscon 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.

Dai clivi si versa si esala dispera

⁽³⁾ La trascrivo da C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988, p. 57.

L'umido ombrare violetto:
A casa, a spremere la sera!

Il *canto* che suscita tutta la lirica si presenta con ogni verosimiglianza come un canto effettivamente udito – in questo senso ricorda quello dell'artigiano nella *Sera del dì di festa* di Leopardi. Ma questo è un canto femminile, insieme delicato, solitario e fascinoso come quello rievocato in *A Silvia*, v. 9, «Al tuo perpetuo canto». In ogni caso la situazione e il tema poetico sono d'altro genere, come conferma la presenza di un altro vocabolo-chiave, l'*esala* del tricolon asindetico verbale che apre la strofetta conclusiva, da confrontare con la situazione del *Gelsomino notturno* pascoliano, «per tutta la notte s'*esala* / l'odore che passa col vento»: anche se poi quello di Pascoli era un amore già consumato, già sciupato, e invece quello che affiora qui è un amore atteso, sognato, invocato; in ogni caso l'amore privo di compimento delineato con suggestività delicata e potente dall'elenco metaforico delle bellezze che «vaniscono senza amore». Quella è la condizione comune in cui si possono ritrovare la donna e chi ne parla. Anche, e forse più, di chi ne parla, potrebbe essere il «forte corpo senza amplesso» – ecco un'altra piega possibile dell'auto-espressione! – se colleghiamo il tutto al quadro tratteggiato per l'amica Daria qualche anno prima (51, 3 novembre 1908):

Su ciò che mi chiede, ecco in breve il mio pensiero: in generale l'uomo è mediocre nell'amore *vissuto* e legato al senso; non solo, ma (quando è volgare) giunge a calcolate e fredde sudicerie senza nessuna fede; mentre la donna, anche la più abietta, si muove spesso per una frenesia di tutta se stessa che ha (anche nei casi più turpi) dell'eroico. Nella media poi l'uomo agisce come un educato mascalzone anche in forza del precetto del principe Dmitri (nella *Resurrezione* di Tolstoj): «l'hanno fatto anche altri prima di me»; il male cioè diventa consuetudinario e onorato quasi perciò di valore di legge *necessaria*. [...] A questo aggiunga anche il fascino [...] che quest'atteggiamento di dongiovannismo eroico della gioventù esercita sull'animo di moltissime signorine scaltre e... ingenuie, per certo sapore piccante sentimentalistico-sensuale: tanto che di fronte alle più, sarebbe ridicolo colui che sinceramente confessasse di rifuggire da codesta mediocre e comoda scapestreria da vanesii.

Inutile sottolineare quanto Rebora si staccasse dalla voga che i più, almeno in Italia, avevano appreso non tanto da Tolstoj quanto dallo Sperelli del *Piacere* e dal suo stesso autore: Rebora sta fra chi non segue l'onda dominante, sta fra le «belle anime» per le quali l'amore è una «rinuncia successiva che presto s'acqueta» (*ibid.*), e lo ribadisce la confessione diretta fatta alla medesima corrispondente l'anno successivo:

Io veggio intorno mille audaci cacciatori che stendono e prendono: ora dell'amore grosso io non so che farne; potrei averne a bracciate, ma è drittamente ai miei antipodi; l'altro, quello che mi turbina nel petto, è timido, non c'è che dire: non che arrossisca o abbassi le palpebre puritanamente; anzi perché non pensa al male, ha la limpidezza di un bimbo quando non è bugiardo; ma non sa sbocciare e farsi intendere [...] (64).

Insomma sentimenti e atteggiamenti dell'autore paiono meno distanti dalla cauta ritrosia delle donne – o meglio del tipo di donna di cui parla la lirica – che dal vacuo predare maschile, o maschilista come si direbbe oggi. Ma non è solo questione di rapporti tra i sessi. Nel compatire, etimologicamente, questa donna, affiora anche la «bontà», un'altra idealità assolutamente propria del poeta benché in qualche modo nata sul ceppo mazziniano ⁽⁴⁾: bontà che è un insopprimibile bisogno di mettersi caritatevolmente «sulle vie di tutti» ⁽⁵⁾, e, più da vicino ancora per il nostro testo, la solidarietà sentita verso le esistenze incomplete,

[...] da tutto ciò mi scaturisce una bontà sempre più profonda, e una penetrante simpatia per tutto quello che è insoddisfatto quaggiù (125, 20 maggio 1911),

dove la formulazione finale potrebbe sintetizzare perfettamente il cuore della poesia. E per circostanziare meglio l'estensione dell'asserto viene utilissimo un corollario reperibile in due luoghi ravvicinati, ossia la cartolina per Banfi del primo ottobre del '10 (104) col suo entusiasmo rigeneratore – «[...] spremere la poesia e la fede dalle minimezze del giorno» –, intento affermato con parole un po' diverse nella lettera alla Malaguzzi del mese dopo (107):

[...] la mia natura è tale da trasformare (se non sempre, almeno nei momenti lucidi) la quotidianità asfissiante in una materia perenne di saggezza [...].

Le bassure del quotidiano sono dunque avvertite come necessaria, imprescindibile realtà di partenza per ogni sublimazione, per ogni movimento ideale. E l'amore, per come lo intende Rebora, non può che fare il paio con la «bontà».

⁽⁴⁾ Eloquente al riguardo quanto scrive a Banfi il 30 maggio 1912, come sottolinea opportunamente Giovannini alle pp. 137-138.

⁽⁵⁾ «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» (113, 24 febbraio 1911).

Come raramente succede, più che fornire indicazioni generiche l'epistolario ci ha fatto sin qui da guida sicura per ritagliare l'ambito tematico del testo. Sempre l'epistolario ne garantisce l'alto valore rappresentativo, anzi l'assoluta centralità, riconfermata dalla presenza dello stesso tema in un altro vertice dei *Frammenti*, il XXIV *Sui fianchi óndano avvinti*. Ed è un poeta lombardo come Rebora, Giovanni Raboni (6). a cogliere bene, con la somiglianza, anche le differenze fra le due liriche:

[...] mentre là la ricerca del piacere appariva come qualcosa di forzato e arido, quasi cupo, qui la gioia dei sensi è sentita come giusta pienezza, e per questo meritano compassione le donne che vi rinunciano o sono costrette a rinunciarvi. E nella chiusa, nell'ultimo verso soprattutto, sembra di cogliere una sorta di acre esultanza: l'esultanza di chi si appresta a «spremere», a godere come un frutto maturo la notte che si avvicina.

La forza della riuscita poetica va comunque verificata anche con altri parametri, primariamente con l'analisi formale. E qui si può notare subito che lessico e morfologia del testo in questione non sono tra i più tipici del libro, i cui connotati, descritti magnificamente da un altro poeta e critico insieme, Fernando Bandini (7), esemplificano piuttosto parcamente. Vi si può invece scorgere una delle rare attuazioni – ma si tratta anche qui di una attuazione ben parziale – di quello stile sobrio, paragonato a un «vestitino dimesso, di tutti i giorni» (8), che Rebora descriveva come veste più appropriata dei suoi *Frammenti*: curiosamente fino a un certo punto se solo pensiamo alla scarsità, al loro interno, di tessere desunte dal D'Annunzio più prezioso, come dal Pascoli linguisticamente più sofisticato, che pure a occhio vi prende più spazio. Ma se dell'espressionismo linguistico dei *Frammenti* in *Lungo di donna un canto* scarseggiano le più caratteristiche marche di superficie, ne rimane comunque il fondo corposo, acceso.

Qualche dettaglio. Il *si trasfonde* antico e letterario segna una delle frequenti applicazioni analogiche del verbo (9) in luogo dei possibili, e più neutri, *si diffonde** o *si propaga**. Vale dunque come 'trasmettersi intimamente', 'imprimersi' nello spazio circostante, nel modo pervasivo che è permesso dal *vapore* evocato dalla similitudine. Per questo

(6) Nell'antologia da lui commentata *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 37.

(7) F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* («Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», I), Padova, Liviana, 1972, pp. 3-35.

(8) Così nella lettera a Monteverdi del 17 aprile 1913 (229).

(9) Ne parla Bandini alle pp. 8-9 del saggio citato.

particolare valore semantico il verbo si collega a quelli del *colon* trimembre al terzultimo verso, *si versa si esala dispera*: *Dispera*, normalmente astratto, vale più fisicamente come ‘perdersi’, mentre nel conclusivo «spremer la sera» il verbo, di norma concreto, viene metaforizzato per rendere l’azione psicologica di cui sopra, il godere la sera. Sempre tra i verbi piegati ad altra significazione, tra metafora e analogia, anche il *dirada* del v. 4: il sole, evidentemente, non sfoftisce le piante, nel senso qui assunto si limita a ‘smorzare’ il loro rosseggiare. Sta invece nella mancanza del riflessivo l’anomalia dell’*ombrare*, ‘abbuiarsi’, al v. 18⁽¹⁰⁾. Nel complesso merita però attenzione ancora maggiore l’articolazione morfo-sintattica e retorica, a partire dalle espansioni plurime della principale realizzate, nell’attacco, con l’avvicinarsi progressivo del participio passato *lambiti*, subito dopo del *che... dirada*, e infine del participio presente *cercanti* dal forte valore verbale, ‘doppiato’, nel verso successivo dal consimile *ascoltante* (i verbi d’azione, il *cercare* delle nubi e l’*ascoltare* dell’aria ne personificano i soggetti rispettivi).

Dopo quest’ampio movimento ipotattico, reso subito solenne dall’iperbato proprio all’inizio del verso d’attacco, *Lungo di donna un canto*, il passo del periodo si fa paratattico, e nominale nell’elencazione asindetica delle «bellezze [...] sole» ai vv. 10-16, per contrarsi ulteriormente nel successivo *colon* trimembre (v. 17) dove vengono a mancare le stesse virgole. Con ulteriore cambio di marcia, la microarchitettura retorico-sintattica dell’ultimo verso si appoggia sull’anafora ravvicinata dei due *a*, il primo di valore locativo, il secondo, in apparenza finale e sotto sotto ottativo, preparato, in quanto modo infinito, dal precedente *ombrare*.

Meritano grande attenzione, questi trapassi sintattici, anche perché si accompagnano al mutevole fluire dei versi (peraltro tradizionali, come misure) in potente sinergia espressiva. Il periodo ipotattico iniziale, aperto da un avvicinarsi di endecasillabo e settenario come in una canzone libera, imbecca il suo andamento più proprio nei successivi ampi doppi senari (si ricordi, misura manzoniana: primo coro dell’*Adelchi*!), e tutti, si badi, con accenti di 2^a 5^a. L’ultimo, il v. 6, fa da ponte per introdurre il periodo successivo che, metricamente ondeggiando,

⁽¹⁰⁾ Come segnala Barbara Venturi nella sua tesi di laurea *Il lessico dei «Frammenti Lirici» di Clemente Rebora* (rel. prof. A. Girardi, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006/2007), il nesso *ombrare violetto* potrebbe avere alle spalle il ricordo di *Alcyone, Il Fanciullo*, vv. 225-227: «[...] Per l’Imetto / l’ombra si spande. Il monte violetto / mormora e odora come un alveare». Probabilmente una parte decisiva nella memorizzazione è giocata dall’attribuire il *violetto* ad un monte, ossia a un luogo-mito della vita, prima che della poesia reboriana.

subito digrada nel novenario ad anfibrachi (con accenti di 2^a 5^a 8^a) «la voce mi palpita in cuore», risale nell'endecasillabo (stavolta di timbro narrativo coi suoi accenti di 4^a 7^a, «E le bellezze ripenso che sole») per poi calare ancora, stavolta nel settenario. L'elenco vero e proprio si snoda attraverso due decasillabi, anch'essi con accenti di 4^a e 7^a (vv. 10-11), poi, complessivamente calando e di nuovo ondeggiando ai vv. 12-16, ottonario, settenario, ottonario, quinario, ottonario: solo l'ultimo degli ottonari ripropone l'accentazione tradizionale di 3^a 7^a, consona al registro 'importante' della formulazione inversa aggettivo-sostantivo «Forte corpo senza amplesso». Il primo verso della lassa conclusiva ritorna alla misura ampia del doppio senario, in perfetta equivalenza ritmica interna – tutti e due i senari sono di nuovo di 2^a 6^a – ma sfasato rispetto alla bipartizione asimmetrica dei sintagmi che stanno al suo interno, il breve *Dai clivi* e l'ampio *si versa si esala dispera*. Un po' come i due successivi i quali ripropongono ambedue il profilo di 4^a 7^a ⁽¹¹⁾, in contrasto con l'articolazione sintagmatica: unitaria nel penultimo, e invece bipartita dalla virgola nell'ultimo.

Gli a capo da un verso all'altro corrispondono perlopiù agli stacchi naturali tra sintagma e sintagma in tutto il primo periodo subordinativo, assecondandone l'ampia snodatura, e così avviene anche nel tratto successivo, con un'unica inarcatura tra *tizzo* alla fine del v. 11 e *Scordato* all'inizio del 12. Più debole l'unico *enjambement* successivo che separa predicati e soggetto ai vv. 17-18. La coloritura formalmente poetica del testo risulta quindi affidata alla stessa segmentazione versale e, decisamente, alle rime e rapporti fonici consimili. Spiccano evidenti la rima 'ricca' *trasfonde* : *fronde*, ai vv. 1 e 4, in consonanza con *l'ascoltante* del v. 6 e in alternanza stretta con l'altra rima più estesa *vapore* : *sopore* : *cuore* : *amore* (vv. 2, 5, 7, 9) questa a sua volta in assonanza con *fronde* al v. 4 e *sole* al v. 8. Segue la 'difficile' d'impronta dantesca *guizzo* : *tizzo* ai vv. 10-11 ⁽¹²⁾, poi l'assonanza fra *cappa* e *fiamma* (vv. 12-13). Irrelati i versi 14-15, ma al centro di ambedue sta l'iterazione di *non* che in qualche modo fonda anche l'equivalenza fonica. L'ultima rima, la densissima, semantaneamente, *sera* : *dispera* (vv. 17-19), si alterna agli assonanti, e pure densissimi, *amplesso* : *violetto* (vv. 16-18). Ma quel che accade in punta di verso non è tutto, in questo musicalissimo canto di donna, perché cospicui intrecci fonici si diramano anche all'interno. L'*incipit* allittera vistosamente nel nesso vocale+nasale, «LUN-

⁽¹¹⁾ Preceduti al v. 18 dall'accento di 1^a e al v. 19 da quello di 2^a.

⁽¹²⁾ Nella variante *stizzo* in Pg XXV, vv. 23-27 (*stizzo* : *guizzo* : *vizzo*).

go di dONNa UN cANto», protratto ai vv. successivi da «lAMbiti», «stANco» e dal rimante «frONde»: l'allitterazione, quindi, si sovrappone alla rima, qui e anche in «VUOto»-«VOce», in diversa misura assonanti con la rima in ORE. Vien da pensare inevitabilmente all'indicazione offerta nel maggio del '13 alla Mazzucchetti:

Mi permetta di indicare al Suo gusto 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 (240).

Tutto questo prende rilievo particolare in una lirica che nasce dal *canto* e intorno ad esso gravita. La musica, si sa, era stata la prima travolgente passione del giovane Rebora, ma non erano bastati esercizi al pianoforte, frequentazione appassionata di sale concertistiche, conoscenze aggiornate fino a Debussy (le documenta la lettera 42, con data del timbro postale 20 aprile 1908), infine la stessa tesina sulle idee musicali di Leopardi⁽¹³⁾ a farne il musicista che avrebbe voluto diventare. Come il coetaneo Saba⁽¹⁴⁾, e in seguito Montale o Caproni, lo spegnersi sul nascere di una carriera musicale per la constatata inadeguatezza tecnica⁽¹⁵⁾ trova risarcimento, e che risarcimento, nell'attività poetica. Nondimeno anche in Rebora la profondità dell'esperienza musicale agisce dentro la stessa poesia, tenendone il centro ideale coi valori di cui è veicolo – ossia la *bontà*, la solidarietà, l'amore – e costituendo l'ossatura profonda del 'poema'. Per il primo aspetto può bastare, nell'extratesto, l'ennesima lettera, eloquentissima, alla Malaguzzi, del 29 maggio 1909:

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 a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità (62).

Sono i nessi profondi che ritroviamo ad esempio in uno dei *Frammenti* più significativi, il LVI «Come canto in melodia, / Come nota in

(13) L'ho discussa nel mio *Rebora, Leopardi e la musica*, in A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-122.

(14) Proprio perché i due poeti non si assomigliano, segnalo come l'intento reboriano di «spremere la poesia e la fede dalle minimezze del giorno» (104, lettera a Banfi del 1 ottobre 1910) non sia così lontana dall'ottica, coeva, della sabiana *Città vecchia*: col suo «infinito / nell'umiltà»...

(15) Cfr. ad esempio le lettere 61, 62, 78 e 82.

armonia, / Nell'amor della gente mi paleso»⁽¹⁶⁾. O più chiaramente ancora nel sonetto *O musica, soave conoscenza* il quale, rilevavo altrove⁽¹⁷⁾, stabilisce equazioni fondamentali tra musica e bellezza (ai vv. 2-4), musica e verità (vv. 5-8) e finalmente tra musica e amore, «Amor che nel cammino nostro accende / L'inconsapevol brama triste o lieta / E in te, raggiunto il tempo, lo trascende». Ma di quest'ambito, almeno per l'essenziale, s'è fatto cenno sopra. Più delicato e complicato, invece, il secondo aspetto, quello 'poematico', su cui comunque non si può sorvolare: troppo pressanti per essere ignorate già le indicazioni al riguardo dell'autore. Senz'altro poematica è la materia stessa del libro, la cui dedica va «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo» confermando in sostanza quanto scritto a Banfi l'anno prima: «i più [dei *Frammenti*] son del decennio passato, ricoloriti nuovamente» (157, 12 febbraio 1912). Il «ricoloriti», d'altra parte, può dipendere dalla struttura paradossalmente poematica in cui vengono calati. Al riguardo è difficile stabilire quanto e in che senso il precedente contasse per Rebora, ma va ricordato che un grande poema, ancorché dichiaratamente «moderno», volevano essere le *Laudi* dannunziane uscite a partire dal 1903. Col che D'Annunzio in certo senso aveva tentato l'impossibile, il ripristino della totalità del poema quando agli occhi di pressoché tutti i contemporanei il genere era ormai impraticabile. Il titolo stesso *Frammenti*, titolo infine scelto da Rebora fra i tanti affacciatisi⁽¹⁸⁾, sta appunto a indicare l'impossibilità di scrivere un poema, o almeno un poema nel senso tradizionale del termine. E da qui una febbrile, inesausta ricerca, in quanto tale destinata per forza a non prendere forme coese e finite, a moltiplicarsi e rifrangersi in sfaccettature plurime: nei *Frammenti*, appunto, di un poema impossibile, di un'unità perduta, o da riconquistare, e comunque non attuale. Frammenti i quali, comunque, dei modelli canonici conservano qualche traccia, come il bisogno di dosare convenientemente unità e varietà; la prova epistolare la fornisce la lettera a Monteverdi del 14 febbraio del '13:

Ti pregherei [...] di legger subito i miei *frammenti* rinnovati (?) e di dir-mene cosa ne pensi; e così pure dei tre o quattro altri che qui ti accludo (se sia meglio serbarli in una eventuale (?) seconda serie, o incorporarli a dar maggior varietà-unità a questa prima) (211).

⁽¹⁶⁾ O ancora nel XX, centrato sul motto «Cuor che ti muovi ovunque è pena e l'ami», e nel LXIII, «Tu, divin senso palpitante e intriso / Del sangue quotidiano; / Tu, divin senso che irraggi / La vita e più la doni e più n'accresci».

⁽¹⁷⁾ Nel citato mio saggio *Rebora, Leopardi e la musica*, p. 110 (vedi nota 13).

⁽¹⁸⁾ Fino al 28 marzo del '13 il dantesco *I guinzagli del Veltro* sembrava quello preferito ai tanti altri elencati a Monteverdi (224).

Ma più centrale ancora, per il rapporto stesso tra frammenti e poema, è la questione della loro verità d'insieme, sulla quale riferisce a Prezzolini (212):

[...] li vorrei stampati tutti insieme, perché la *verità* [sottolineatura di Rebora] di essi non è nel singolo ma nel tutto; e mi saprebbe amaro esser infilato da una cruna sola e attorto dalle dita callose di una quotidianità fuggevole e indifferente.

E di seguito, nella stessa lettera, torna il riferimento alla musica praticata in un momento anteriore, quello che Rebora continua a sentire come la propria personale età dell'oro:

[...] il meglio del mio spirito risale a un tempo passato (quando improvvisavo – senza cognizione di musica – bei temi; e ora non più) (*ibid.*).

Appunto. I primi dieci anni del secolo erano stati per lui personalmente gli anni della passione musicale. E quella verità, assolutamente decisiva, della sua esistenza, determina addirittura la struttura del 'poema' impossibile: lo riempie di vocaboli ⁽¹⁹⁾ e di metafore attinenti alla musica; ne caratterizza vari *incipit*, anche uno di seguito all'altro – si pensi al XV, *Lontano arpeggia il tramontare*, e al XVI, *O musica, soave conoscenza*; ne segna l'alfa e l'omega: «qui nasce, qui muore il mio canto» proclama il frammento d'inizio, e, alla fine, l'amoroso congedo al lettore:

Tu, lettor, nel breve suono
Che fa chicco dell'immenso,
Odi il senso del tuo mondo:
E consentire ti giovi.

⁽¹⁹⁾ Ne segnalavo alcuni nel sopraccitato *Rebora, Leopardi e la musica*, alle pp. 110-115. In questo convegno completa l'inventario la Venturi nel suo contributo.

