

FILIPPO SECCHIERI

DENTRO I CANTI ANONIMI.
TRÒTTOLE, DESERTI E ALTRE IMAGINI

1. UN PROGETTO DI LUNGA DURATA

Durante l'itinerario esistenziale e poetico di Clemente Rebora le avvisaglie dell'anonimato, gli effetti della tensione ad affrancarsi dalle limitazioni imposte dalla soggettività, affiorano assai per tempo. Non può non colpire, ad esempio, il fatto che in un biglietto del 1893 – da considerarsi a tutt'oggi la prima testimonianza scritta reboriana – il piccolo Clemente comunicò al padre, dopo averne provocato la collera, il fiero proponimento di «mutar vita»⁽¹⁾. Sarebbe naturalmente fuori luogo pensare di sovraccaricare la portata di questo documento puerile; resta che, ad ogni modo, esso sembra contenere allo stato germinale le indistinte istanze trasformatrici che caratterizzeranno l'approccio del Rebora maturo alla scrittura. È sufficiente sfogliare il foltissimo epistolario del poeta milanese per accorgersi che l'origine di questa attitudine è di gran lunga anteriore alla comparsa dei segni della chiamata e alla successiva conversione: accadimenti ai quali essa sopravvive, mantenendo intatta l'inquieta energia propulsiva di cui è espressione. Trascogliendo un brano tra i numerosi adducibili, ecco quanto si legge in un'importante missiva all'amica Daria Malaguzzi, scritta nel febbraio 1912 «saltando da un guazzo all'altro» in un dantesco «piovere delle idee»:

È incredibile com'io mi sia orientato verso una lirica dolorosa-felicità (che pugna nell'attimo, ama l'attimo, sotto la ferula dell'eterno), proprio quando la vita mi frasceggiava dentro e intorno. Ma questa gagliardia – che presto potrà non esser più, come è stata lunghissimo tempo assai rara – m'è

⁽¹⁾ C. REBORA, *Lett. 1* [1893], al padre, in *Epistolario*, a cura di C. GIOVANNINI, I, 1893-1928. *L'anima del poeta*, Bologna, EDB, 2004, p. 5.

nata dall'oblio di me, o meglio, *dal risentirmi negli altri*, in quelli che posso, come bontà concretissimamente operosa e svegliatrice; dal *volermi quasi dissolvere* (non creda che sia una resipiscenza pseudoiacoconica, una frenesia sensualmente mistica!) in ciò che vorrei divenisse, *nel perder me* – che ho ragioni di non poter più ritrovare – in molte vite che siano più di me ⁽²⁾.

Lavorare a dimenticarsi, prodigarsi in nome di un empito di generosa oblazione, insopprimibile benché – e *pour cause* – genericamente espresso («Sento desiderio di altro», dirà Rebora ad Antonio Banfi nel corso delle ultime affannose revisioni dei *Frammenti lirici*, chiedendogli e chiedendosi, il giorno dopo, se non «sarebbe opportuno pubblicarli anonimamente») ⁽³⁾, è la finalità prevista dal progetto esistenziale che carsicamente attraversa tutta la fase laica del pensiero reboriano. E che assume una fermezza denegativa non disgiunta dai segni di un profondo turbamento in una risposta epistolare a Giuseppe De Robertis, di poco precedente il richiamo alle armi. Al nuovo direttore de «La Voce», che sondava la sua disponibilità a collaborare alla rivista, Rebora replica parlando di sé, di un sé ufficiale e mondano dal quale dichiara la propria invincibile lontananza in ossequio all'intuizione di un'altezza che oscuramente – ma concretamente – giunge a trascenderne l'abituale, quotidiano connotarsi:

io, se son forse anche poeta, certo son altro, altro: ossia, chi mi conosce nella mia irradiazione di vita sembra amarmi e riconoscermi. Ma questo non c'entra: e io non capisco (non *ho tempo* di capire) cosa significhi grande o piccolo; è ridicolo infatti, e l'importante è tutt'altro per me. Io vivo specialmente, ossia sono un «anonimo» ⁽⁴⁾.

La spinta che gli indizi appena accennati hanno il potere di veicolare è sostanzialmente indirizzata – secondo modi non incompatibili con il

⁽²⁾ Id., *Lett.* 158, 12.2.1912, a Daria Malaguzzi, *ivi*, pp. 128-129 (miei i corsivi).

⁽³⁾ Id., *Lett.* 227, 7.4.1913 e *Lett.* 228, 8.4.1913, entrambe ad Antonio Banfi, *ivi*, pp. 189 e 190.

⁽⁴⁾ Id., *Lett.* 347, 13.3.1915, a Giuseppe De Robertis, *ivi*, p. 276 (corsivo nel testo). Entro il ricco e quasi debordante filone interpretativo di orientamento religioso, ben si addice a chiarire le implicazioni spirituali di questa fase dell'esperienza reboriana quanto ha osservato J.G. GONZÁLEZ-MIGUEL, *La Madonna nella vita e nella poesia di Clemente Rebora*, in F.M. IANNACE (a cura di), *Maria Vergine nella letteratura italiana*, Stony Brook, NY, Forum Italicum publishing, 2000, p. 299: «Rebora fu durante molto tempo uno di quei cristiani che i teologi chiamano *anonimi* o *in actu*, ossia, quelli che riproducono e vivono gli atteggiamenti fondamentali dei veri cristiani, sebbene non abbiano coscienza chiara di ciò e non appartengano 'ufficialmente' al 'corpo' della Chiesa» (corsivi nel testo).

freudiano, doveroso congedo dal *Lustprinzip* – all’oltrepassamento delle datità contingenti e ad una complementare valorizzazione dell’indeterminatezza che il pervasivo manifestarsi dell’altro da sé efficacemente compendia. L’approdo rappresentato dalla seconda raccolta reboriana è dunque dettato da un’intima necessità: risponde ad un *clinamen* sin da subito coesistente all’ispirazione lirica e alla ricerca etica di Reborà, mettendo inoltre a frutto il portato di un’attività culturale recente solo esteriormente eclettica e divagante (le traduzioni dal russo, gli interessi per le religioni e le letterature orientali, la partecipe attrazione per qualsiasi forma estrema di saggezza), ma a ben guardare orientata a promuovere, tra crisi, entusiasmi e personalissimi riadattamenti dell’acquisito, una visione della realtà umana meno asfittica e tendenzialmente integrale. All’arduo conseguimento di questo scopo ogni mezzo, ogni esempio aneddotico o spunto biografico si sarebbe potuto rivelare acconcio, l’esplorazione culturale e lo scavo introspettivo, l’incontro casuale e l’insistita meditazione sulle configurazioni destinali proprie e altrui.

2. PAROLE DI TUTTI E DI NESSUNO

Tanto esigui per estensione quanto prodighi di intense sollecitazioni, i *Canti anonimi* ricapitolano la prima stagione dell’esperienza reboriana e al tempo stesso risolutamente si muovono in direzione di nuove latitudini dell’essere e della parola. A lungo ritenuti, a causa di una sommaria consuetudine invalsa, un libro minore dal quale estrarre, come da una ganga altrimenti sterile o indifferente, una sola gemma, la giustamente celebre *Dall’immagine tesa*, ad uno sguardo non prevenuto i *Canti* si può dire offrano motivo di riflessione quasi ad ogni verso. D’altra parte il loro inquieto e composito insieme fornisce la prospettiva ermeneutica meno inadeguata e il supporto testuale necessario ad avallare la qualità non accidentale né fortunosa, bensì perfettamente coerente con l’organismo poetico che lo ospita, del componimento conclusivo. La cui eponima saturazione tensiva, che in sé congiunge e trasfigura le contrapposte pertinenze del soggetto e dell’oggetto, ancora attende di essere convenientemente decifrata. Fatto per nulla sorprendente, che tuttavia non si dovrà imputare né alla scarsa lungimiranza dei lettori, purtroppo variamente palesatasi (ma si rammenterà, a proposito di questo testo, il disagio di un Contini e l’incessante, capillare lavoro del tardo Macrí)⁽⁵⁾, né, ancor meno, ad un difetto di costruzio-

(5) Sicché riteniamo si possa sottoscrivere, una volta stemperata la rigida univoci-

ne autoriale, poiché precisamente dal bilicarsi in un dinamico equilibrio tra molteplici e volentieri contrastanti determinazioni *Dall'immagine tesa* trae la propria ragion d'essere, così come il suo innegabile fascino. Entrambi tributari di un'oltranza totalizzante che per il Reborà di questi anni risulta ormai inseparabile dall'impiego letterario della parola, oltranza di coloriture e lignaggio istintivamente mistici (ove si accolga la persuasiva riformulazione dell'esperienza mistica avanzata da Panikkar) ⁽⁶⁾, che si avverte agire anche in quelle zone della silloge nelle quali il dettato si mostra più involuto e prosaico, cioè là dove lo slancio poetico è frenato dalle esigenze di un incedere ragionato attratto nell'orbita della condensazione gnomica, con effetti che *curiosamente* rasentano l'*allure* sentenziosa e popolare del *cliché* proverbiale.

La qualificazione avverbiale appena impiegata *faute de mieux* certo abbisogna di qualche parola di commento. Insolita e curiosa, in effetti, non è tanto la postura sentenziosa, vista la natura da sempre spuria, poiché innervata di pensiero e moralmente ribattuta ⁽⁷⁾, della lirica e finanche della parola reboriana (valga per tutti l'epifonema del trentaduesimo frammento: «Cristo ha ragione e Machiavelli vince») ⁽⁸⁾, ma

tà dell'attribuzione finale, l'avvertimento di Paccagnini che, in apertura di un suo recente contributo, menziona la ricezione di questo testo reboriano quale caso esemplare di una ricorrente ed equivoca sovrapposizione di prospettive, temporali ed esegetiche: «mi basti qui ricordare *Dall'immagine tesa* di Reborà, che è stata spesso letta, con visione astorica e atteggiamento filologicamente scorretto, oltre che offensivo dello stesso cammino del poeta, come poesia riferita a un universo superiore, divino, nella quale già allignavano i germi della conversione, quando invece altro non era che un'intensa poesia d'amore dedicata alla sua donna, Lidia Natus» (E. PACCAGNINI, *Presenze bibliche e manzoniane nella religiosità di Ungaretti*, in B. VAN DEN BOSSCHE, *et alii* (a cura di), «*Innumerevoli contrasti d'innesti*». *La poesia del Novecento (e altro)*. Miscelanea in onore di Franco Musarra, Lovanio, Leuven University Press-Firenze, Cesati, 2007, I, p. 231).

⁽⁶⁾ Cfr. R. PANIKKAR, *L'esperienza della vita. La mistica* [2004], a cura di M. CARRARA PAVAN, Milano, Jaca Book, 2005, p. 35: «Il mistico affiora quando l'uomo si rende conto, capta, che la parola non solo rivela ciò che la parola stessa dice, ma che lo stesso dire viene avvolto da un velo ultimo che la parola stessa non può sollevare, dal momento che essa stessa è il velo che ri-vela la realtà proprio velandola. Si dice ciò che si nasconde nel dire». Per una riflessione sui punti di contatto e sulle divergenze che intercorrono tra l'esperienza mistica e quella poetica, cfr. *ivi*, p. 41, mentre per il misticismo naturale e per l'appunto istintivo che fonda le opzioni poetiche reboriane sia consentito rinviare al nostro *Poesia e mistica nel primo Reborà*, in G. SCARCA & A. GIOVANARDI (a cura di), *Poesia e preghiera nel Novecento*, Villa Verucchio (RN), Pazzini, 2003, pp. 27-46.

⁽⁷⁾ Opportunamente G. PETROCCHI, *Presenza di Reborà* [1982], in *Il tramonto della luna. Studi tra Leopardi e oggi*, Napoli, ESI, 1993, p. 191, rammentava che «il raffrontare per moralismi è d'altronde una caratteristica di Clemente Reborà in qualsiasi suo momento poetico, e in gioventù e negli anni vissuti nei 'claustrici solitari'».

⁽⁸⁾ C. REBORÀ, *Frammenti lirici*, XXXII, v. 14, in *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1994², p. 63.

piuttosto l'elevata e generalizzante reattività di cui si fa carico l'investimento espressivo e ancor più la maniera del suo effettivo realizzarsi che, oscillando tra il beffardo e il disarmato, le impedisce, a nostro avviso, d'essere «segno della certezza attinta»⁽⁹⁾. Naturalmente ci riferiamo soprattutto, benché non esclusivamente, ad un testo come *Sacchi a terra per gli occhi*, alla litania pseudo-proverbiale costellata di *apparenti* frasi fatte e apodittiche moralità attraverso cui esso per buona parte si snoda: esemplare in tal senso è la terza terzina, così concepita: «Ogni affetto è disagio: / L'uomo un plagio, / La donna un contagio»⁽¹⁰⁾. Da un'analisi attenta emerge tuttavia che i versi reboriani di consimile fattura soltanto arieggiano, senza riprendere alla lettera, specifiche fonti paremiche, secondo un *modus* compositivo spersonalizzante sperimentato in diverse prose liriche. Netta è la sensazione che il poeta abbia qui deliberatamente rinunciato al compito, in certo modo istituzionale, di far lievitare la materia grezza che ha tra le mani per limitarsi a trasmetterla senza interventi di rilievo, scegliendo di farsene mero portavoce. Il sospetto di un impartecipe rifacimento o di un *divertissement* centonale, ma non quello, assiduamente alimentato, della volontà di ridurre-esaltare il sé alle funzioni di tramite dell'alterità, è destinato a dissolversi quando si compia l'opportuna ricontestualizzazione del testo in esame, nel quale, ha ricordato Bandini, «la metafora inedita reca però la traccia della più schietta officina reboriana»⁽¹¹⁾ e, soprattutto, una volta sconfitte le resistenze causate dalle mai gratuite ruvidezze contenutistiche e tonali del componimento, peraltro non lontanissime da quelle che s'incontravano con grande frequenza nei *Frammenti lirici*.

Occorre dire, a scanso di equivoci, che Reborà, sebbene non digiuno di studi e interessi musicali e altresì privato esecutore di lunghe improvvisazioni pianistiche, non era in possesso di ciò che si è soliti definire un *orecchio assoluto* bensì di un orecchio, e in genere di un'attitudine percettiva, gnoseologicamente votati alla ricerca e all'ascolto dell'assoluto⁽¹²⁾. Si tratterebbe, per mutuare una felice espressione di Zan-

(9) Come invece sostiene G. BARBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Reborà*, in R. CICALA & U. MURATORE (a cura di), *Poesia e spiritualità in Clemente Reborà*, Novara, Interlinea-Stresa, Sodalitas, 1993, p. 57.

(10) C. REBORÀ, *Sacchi a terra per gli occhi*, vv. 7-9, *Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., p. 151.

(11) F. BANDINI, *Clemente Reborà*, in G. GRANA, *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, II, p. 1541, che altresì indica la prossimità delle scelte versali di *Sacchi a terra per gli occhi* a quelle dei «trucioli sbarbariani» (*ibidem*).

(12) L'attenzione di Reborà per le forme dell'espressione musicale, avvertite come complementari a quelle poetiche e filosofiche e capaci di sconfiggerne le limitazioni, è

zotto, di un «orecchio primordiale»⁽¹³⁾, che è cosa affatto diversa e non influente qualora ci si prefigga di dar conto delle particolarità del ri-uso lessicale e sintagmatico praticato da Rebora nei confronti del patrimonio lirico tradizionale (da Jacopone e Dante a Parini e Leopardi) e recente (da D'Annunzio ai futuristi), nonché di altre sparse ed avvertibili suggestioni culturali (Baudelaire e i simbolisti francesi, Nietzsche, Wagner, gli scrittori russi, Tagore)⁽¹⁴⁾. Perciò è abbastanza ovvio, e addirittura indispensabile, che le sue antenne non si esimano dal registrare, assieme a minime risposdenze foniche, inconditi balbettii, «silenzii sonori come sciami»⁽¹⁵⁾ ed enigmatici bisbigli («Verrà, forse già viene / Il suo bisbiglio», suona la chiusa di *Dall'immagine tesa* e dei *Canti anonimi*)⁽¹⁶⁾, anche le realistiche, e con Boccioni vorremmo dire *anti-graziose* dissonanze captate *in itinere*: giacché, come recitava un verso poetologicamente cruciale dei *Frammenti lirici*, «vien nell'ore mediocri l'eterno»⁽¹⁷⁾. Convinzione che si traduce, con sensibili contraccolpi epistemici, nell'impossibilità di graduare la qualità dell'attenzione-de-

precocemente testimoniata dal lavoro *Per un Leopardi mal noto*, del 1910 (ristampato in volume a sé nel '92, per le cure e con una bella introduzione di Laura Barile, presso Libri Scheiwiller), da numerosi passi dell'epistolario oltreché dalle frequenti adibizioni liriche di metafore e lessemi attinti dalla sfera musicale. Per l'illustrazione dei rapporti con la musica e della sua vasta incidenza nell'opera del poeta milanese si vedranno con profitto gli studi di M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai Frammenti lirici di Clemente Rebora)*, in «Studi Novecenteschi», IX, 23, 1982, pp. 117-144 e di A. GIRARDI, *Rebora, Leopardi e la musica*, in T. MATARESE, M. PRALORAN & P. TROVATO (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua*. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1997, pp. 257-280. Ulteriori indicazioni in T. SALARI, *Fenomenologia musicale e struttura dei Frammenti lirici di Rebora*, in «Microprovincia», 38, 2000, pp. 349-374 e nei contributi raccolti in G. DE SANTI & E. GRANDESSO (a cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁽¹³⁾ È quanto si legge a conclusione di un'intervista di argomento petrarchesco in cui il poeta solighese si augura che «i giovani riescano a conservare qualcosa di quello che definirei l'*orecchio primordiale*, non lasciando che esso sia completamente devastato da tutto ciò che è avvenuto negli ultimi anni, e che ci sta piovendo addosso con la ferocia di un'apocalisse» (*Corrado Bologna a colloquio con Andrea Zanzotto*, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, p. 638; corsivo nel testo).

⁽¹⁴⁾ Il rimando d'obbligo, per gli anni che ci interessano, è alle documentate ricerche di A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002.

⁽¹⁵⁾ C. REBORA, *Frammenti lirici*, XXVI, v. 7, in *Le poesie*, cit., p. 56.

⁽¹⁶⁾ Id., *Dall'immagine tesa*, vv. 25-26, *Canti anonimi*, ivi, p. 162.

⁽¹⁷⁾ Id., *Frammenti lirici*, LXXI, v. 46, ivi, p. 132. Cfr., in guisa di commento, un passo d'analogo tenore in Id., *Lett. 147*, 16.11.1911, a D. Malaguzzi, in *Epistolario*, I, cit., p. 120: «Per me, anche la più mediocre ricucitura quotidiana è di rapimento: ma come l'intendo con l'intelletto, l'odio nel sentimento, che vorrebbe altro».

dizione tributata al divenire e che sfocia, senza vere soluzioni di continuità, nella tipica restituzione ossimorica del tessuto speculativo ed evenemenziale.

Con *Sacchi a terra per gli occhi* assistiamo dunque al concretarsi di un antimelodico aggregato di senso della massima importanza, un anello di congiunzione tra prosa e poesia (o forse, meglio: tra registro prosaico e poetico) capitale per intendere appieno il ruolo che i *Canti anonimi* rivestono entro l'opera reboriana così come nel panorama della nostra poesia primonovecentesca. Se *Pianissimo* di Sbarbaro, i *Canti orfici* di Campana e i *Frantumi* di Boine avevano percorso, con diversificato andamento, un considerevole tratto di strada verso la progressiva destituzione delle tradizionali funzioni autoriali, gli *Anonimi*, ma già le prose liriche risalenti agli anni del primo conflitto mondiale, sembrano spingersi ancora più avanti. Saputa di tutti e di nessuno, la parola d'altri cessa d'essere filtrata dal diaframma del sogno, del delirio o dell'avventura trascritti da una residua istanza centrale di controllo, avviandosi, in virtù dell'assolutezza della sua pronuncia, a diventare *altra parola*, catturata da una *Ursprache* che aleggia ai confini del gesto e del silenzio, e che si traduce, per Rebor, in «una parola come non mia, che equivalga a una tacita coscienza diffusa»⁽¹⁸⁾. Il disegno di farsi portavoce e veicolo di un'esigenza, più e meglio che di un messaggio, inverandosi nell'«aratro per solcare» e nella «sponda per il mare» secondo le potenti anticipazioni contenute nell'ultimo dei *Frammenti lirici*⁽¹⁹⁾, perde così ogni presunta connotazione limitativa per assurgere al rango di una aspirazione che pur imperfettamente e con fatica si tenta di adempiere.

Nessuna forma verbale di questo componimento a tutti gli effetti e forse intenzionalmente *eterogeneo*, quantunque collocato, sarà bene notare, giusto al centro dei *Canti anonimi*, è declinata alla prima persona. Inoltre, in accordo con la lieve eppur decisiva variante introdotta nell'auto-epigrafe della raccolta («ch'io so» → «che so») accompagnata, in sede di riferimento bibliografico, dall'omissione del nome proprio del poeta precedentemente inglobato nel titolo originario di quel ch'è divenuto il, anzi «un *Frammento* 1914»⁽²⁰⁾, non si trovano tracce di pronomi né di aggettivi ad essa riconducibili. L'azzeramento dell'io qui conseguito permette l'afflusso e l'auspicata *raccolta* di una congerie

⁽¹⁸⁾ Id., *Arche di Noè sul sangue*, in *Le poesie*, cit., p. 227.

⁽¹⁹⁾ Cfr. Id., *Frammenti lirici*, LXXII, ivi, p. 134.

⁽²⁰⁾ Per l'auto-epigrafe cfr. Id., *Canti anonimi*, ivi, p. [139], a fronte del testo di partenza *Clemente, non fare così!*, ivi, p. 168 sgg.

di materiali mnestici e verbali che, grazie al loro stesso disadorno e si direbbe fungibile disporsi (in precedenza sperimentato con esiti anche superiori in alcune delle *Sparse* d'anteguerra), finiscono per dar corpo ad una sorta di coro *De profundis*. In esso confluiscono e convivono le valenze ideali di un *Curriculum* di metà della vita (si ricordi che all'altezza del 1920, data simbolicamente posta a suggello dell'intera raccolta, l'autore ha da poco varcato la soglia faticosa dei 35 anni) ⁽²¹⁾ e, quel che più importa, gli elementi a partire dai quali sbizzare il plausibile ritratto della propria generazione, reduce dalla devastante esperienza bellica. Un ritratto medianicamente fissato nel passo aritmico e irresoluto di «chi bràncola opaco», lontano dall'impetoso e «specchiante cristallo» dell'autocoscienza, non meno che nell'incolmabile ampiezza dello scarto che separa «la cosa capita» dalla realtà de «la cosa sofferta» ⁽²²⁾.

Se nei nove testi della silloge non mancano momenti in cui le ragioni dell'io hanno l'opportunità di riguadagnare qualcosa del proprio spessore, se anche la pronuncia, com'è noto, si rende idonea a trasmettere sonorità ben più godibili e dispiegate, abbandonando la dominante cupa e percussiva e la frantumazione dello slegato che impedivano (in funzione di un intuibile intento di rottura) la delibazione meramente letteraria di *Sacchi a terra per gli occhi*, rimane comunque tangibile, e a tratti fortissima, la necessità di investire l'espressione lirica di compiti decisamente eteronomi, conseguenza affatto comprensibile di un'evoluzione intellettuale che, pur nel suo disorganico scandirsi, implicava una radicale interrogazione critica delle certezze abitualmente condivise in campo etico, conoscitivo nonché, ma quasi soltanto in maniera accessoria, nell'ambito propriamente estetico-letterario.

3. RIDUZIONE DELL'IO E POESIA: L'ESSER MOSSI

Da un precipitato assertivo posto ad apertura del penultimo testo dei *Frammenti lirici*, si ricava una significativa testimonianza delle prevalenti esigenze d'ordine extraletterario all'altezza delle quali il verso reboriano ambiva mantenersi e delle naturali rinunce che la loro difficile osservanza inevitabilmente comportava:

⁽²¹⁾ Il fatto che il soggetto non ricorra al discorso in prima persona crediamo non invalidi ma, anzi, finisca per corroborare *ex contrario* questa ipotesi, in virtù della dominante (auto)-critica e auto-separativa rinvenibile nei bilanci di vita siffattamente ispirati.

⁽²²⁾ C. REBORA, *Sacchi a terra per gli occhi*, cit., vv. 21, 19 e 56-57, pp. 152 e 154.

Allegrezza, a poetare
 Il tuo incanto più non vola:
 Goda in sé del proprio canto
 Chi n'ascolta la parola ⁽²³⁾.

Virilmente estranea (come Boine aveva per tempo segnalato) ⁽²⁴⁾ ai dettami del *delectare* e quindi vocianamente sbilanciata sul versante esistenziale, la prassi poetica di Reborà è rivolta e si direbbe destinata, come si legge poco oltre, a «[...] incrociar la vita / Nella maglia del tutto / E mirarne il disegno / E il guizzo d'ogni punto» (vv. 14-17), nella perpetua alternanza tra un antieroico titanismo e un'ansia di autoannullamento e totale condivisione. Allo stesso modo nel frammento successivo, l'ultimo del libro d'esordio, si trovano, come s'è visto, altre esplicite notazioni che ribadiscono e sintetizzano l'intento, asceticamente connotato, di privilegiare l'*ethos* sulla *phoné*, la drammatica verticalità di un'ininterrotta tensione interiore sulla staticità di ogni possibile forma di appagamento, sia esso sensuale o materiale. Talché, proprio sulla base della indubbiamente ostica ricchezza propositiva – qui solo scorciatamente richiamata – racchiusa in questo conclusiva coppia di testi, sembra lecito stabilire una non remota linea di continuità tra i percorsi ideali e testuali delle prime due raccolte reboriane, senz'altro eterogenee per impianto, intenzionalità e modi di attuazione e pur tuttavia leggibili come le due facce, intimamente solidali, di una stessa medaglia.

I *Canti anonimi*, infatti, riprendono e recano a compimento o, se si vuole, a un punto di non ritorno, l'inappagata ansia di rinnovamento e di trasfigurazione dell'io insita nell'opera prima. Certo, essi dicono altro e diversamente rispetto ai *Frammenti lirici* e, per di più, talora sembrano addirittura *non dire*, sospendere cioè la coazione al significato a vantaggio di un'ipnotica, stuporosa iterazione di parole primarie, elementari ed *elementali*; eppure non riteniamo azzardato sostenere che la loro relativa diversità sia in fondo inscritta, alla stregua di uno sviluppo consequenziale, nella matrice stessa della raccolta del '13, secondo quel che traspare, con icastica evidenza, dal motto «Nihil fere sui», viatico e auspicio programmaticamente appuntato in esergo all'ultimo

⁽²³⁾ ID., *Frammenti lirici*, LXXI, vv. 1-4, ivi, p. 131.

⁽²⁴⁾ Cfr. G. BOINE, *Plausi e botte*, 36 [1914], in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983, in particolare p. 119: «dirò ch'io respiro in questa nuova poesia non so che di *vigorosamente* antico nel sentire e nel ritmo, nello strappo, nel piglio maravigliosamente *robusto* della frase, nell'interiore *leoninità* della mossa; [...] dirò ch'io vi respiro qualcosa di nostro, di tradizionalmente, di *virilmente* e complessamente italiano» (miei i corsivi).

testo dei *Frammenti* e di per sé aggettante verso la successiva stagione letteraria reboriana. Circa la provenienza di questo esergo, sino ad ora non identificata, è verisimile indicare un lacerto estrapolato da un passo dell'*Etica* di Spinoza (tra gli argomenti trattati nel corso di Martinetti che Reborà seguiva, con interesse e trasporto, in quello stesso 1913) ⁽²⁵⁾, e precisamente dallo Scolio alla Proposizione 39 («Chi ha un Corpo atto a moltissime cose, ha una Mente la cui maggior parte è eterna») della quinta parte dell'opera, dove si legge:

Et revera qui corpus habet ut infans vel puer ad paucissima aptum et maxime pendens a causis externis, mentem habet quae in se sola considerata *nihil fere sui* nec Dei nec rerum sit conscia et contra qui corpus habet ad plurima aptum, mentem habet quae in se sola considerata multum sui et Dei et rerum sit conscia ⁽²⁶⁾.

La decontestualizzazione, come si vede, è piuttosto violenta. Non investite di particolare rilevanza, le parole di Spinoza, 'reborizzate' anche mediante l'occultamento della fonte e della relativa *auctoritas*, risultano però pienamente coerenti con il testo della lirica (al punto da essere promosse a titolo nella vallecchiana del '47 curata dal fratello Piero). Ma soprattutto, esse corrispondono come meglio non si potrebbe allo scoronamento della soggettività che costituisce uno dei motivi portanti dell'opera prima di Reborà e che prevede, tra i suoi modelli alternativi, gli ideali certo regressivi dell'infanzia e dell'inadeguatezza alla vita, assunti ad ogni modo in un'accezione che non pare risentire l'influsso della teorizzazione pascoliana del *Fanciullino*.

La complessione dei *Canti anonimi* riceve larga parte della propria specificità dall'aver attraversato e in certo modo capitalizzato (senza eluderne il dramma) gli smarrimenti esistenziali patiti nel decennio intercorso dall'uscita dei *Frammenti lirici* e, parimenti, dalla pressione (deformante o altrimenti formante) esercitata dalle mai intermesse ricerche culturali e compositive in cui essi si tradussero, volendo adattare la sibillina dedica d'opera dei *Frammenti*, durante i «*secondi* dieci anni del secolo».

⁽²⁵⁾ Cfr. C. REBORÀ, *Lett.* 237, 14.5.1913, ad A. Banfi, in *Epistolario*, cit., p. 197: «Martinetti ha chiuso 'Spinoza', con grandissimo mio rammarico; era la mia *sola ora* del giorno» (corsivo nel testo).

⁽²⁶⁾ Cfr. B. SPINOZA, *Etica* [postumo], in *Etica. Trattato teologico-politico*, a cura di R. CANTONI & F. FERGNANI, Torino, Utet, 2005, p. 372: «Chi infatti, come un neonato o un bambino, ha un Corpo adatto a pochissime cose, e dipende completamente dalle cause esterne, ha una Mente che, considerata in sé sola, non è quasi per nulla consapevole né di sé né di Dio, né delle cose; al contrario, chi ha un Corpo adatto a moltissime cose, ha una Mente, considerata in sé sola, molto consapevole di sé, di Dio e delle cose».

Abbiamo già fatto rapido cenno ad alcune delle numerose tracce che le prove poetiche (in verso e in prosa) intervenute in questo lasso di tempo hanno consegnato in eredità ai *Canti anonimi*. Aggiungeremo, in estrema sintesi, che lo studio del frastagliato configurarsi di questa produzione intermedia consente di accertare la costanza di diversi nuclei centrali dell'ispirazione reboriana e insieme di attenuare, nel segno di una complessa coerenza catabatica, l'impressione senza meno perturbante che la lettura di più di un testo del piccolo libro del '22 non manca di suscitare. Assolvono funzioni latamente propedeutiche ad una migliore comprensione dei *Canti anonimi* anche i materiali epistolari del periodo (specie le missive inviate a partire dal '17 all'amico pittore Bruno Furlotti) e, in maniera ancor più stringente, le ampie riflessioni di Reborà sul *Cappotto* e sull'anonima novella *Gianardana*, opere da lui tradotte (rispettivamente dal russo e dall'inglese) tra il '20 e il '21.

In questa sede ci soffermeremo sui movimenti iniziali (parr. 1-2) delle *Annotazioni* (datate in calce 1920, non diversamente dai *Canti anonimi*) annesse alla versione del *Cappotto* di Gogol', pubblicata nello stesso '22 ancora per i tipi editoriali del Convegno. Giustamente Bandini ha osservato che, nonostante «il modesto titolo», esse costituiscono «un vero e proprio pezzo di profonda intuizione e grande bellezza, da fare pensare, per la sua tensione umana e poetica, al famoso *Comento* di Miguel de Unamuno al *Don Chisciotte*»⁽²⁷⁾. A somiglianza di Unamuno che, come si legge nell'acuta e consentanea ricezione boiniana del saggio del 1905, «ha messo in questo commento gran parte della sua anima ed ha fatto dire al Chisciotte eterno assai più cose che Cervantes non potesse immaginare»⁽²⁸⁾, nemmeno Reborà si limita a descrivere l'oggetto della propria traduzione, da esso traendo spunto per una lunga digressione interpretativa che ben presto assumerà i contorni e i significati dell'autoanalisi e di una sommessa ma non equivoca dichiarazione di poetica.

Per sommi capi, si può affermare che negli undici paragrafi delle *Annotazioni* al capolavoro di Gogol' la meditazione di Reborà insista su larga parte della costellazione tematica e della trama concettuale – non sappiamo se già o solo in seguito – poeticamente declinate negli *Anonimi*. Quasi subito l'energia del *Cappotto* è significativamente pa-

⁽²⁷⁾ F. BANDINI, *Clemente Reborà*, cit., p. 1540.

⁽²⁸⁾ G. BOINE, [*Miguel de Unamuno*], [1907], in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, cit., p. 350, che prosegue: «tutto questo è naturale. Il commento ad alcunché di vivo non può essere che vita: una stessa cosa dice ad uomini diversi cose diverse ed ha, ciascuna di esse, un valore in sé».

ragonata a quella di «certi fontanili lombardi sepolti nelle campagne, di comune apparenza quantunque suggestivi, i quali derivano invece per vie sotterranee dalle montagne le loro polle d'acqua sorgiva, e ristorano le pianure» (29), con accenti che si ritrovano in *Sotto il deserto* e rimandano alla georgica di *Al tempo che la vita era inesplosa*. Nel paragrafo seguente lo scrittore russo è definito «irrequieto e insieme fiducioso nel miracolo di una creazione sconfinata» (30), qualificazione che ben s'ataglia anche al suo traduttore italiano allo stesso modo della percezione della contingenza storica che gli toccò in sorte, così sintetizzata da Rebora:

Il paesaggio del tempo – scriveva un contemporaneo – era anzi somigliante a un deserto con una prigione nel mezzo: e sopra, al posto del cielo, un bigio cappotto militare. E un *cappotto* (il dato dei tempi) fu appunto il simbolo scelto per questo racconto di espiazione e purificazione (31).

Sarebbe interessante calcolare l'esatta quantità di lessemi-chiave reboriani presenti in questo pur breve passaggio: che sia ingente, e che concerna i *Frammenti* come gli *Anonimi*, senza escludere il corpus delle *Sparse*, risulta anche ad un primo rapido sguardo. Vestiti i panni del commentatore, Rebora non sa né può rinunciare al proprio idioletto creativo e inoltre, stando a quel che si evince dalla abbastanza categorica definizione del *Cappotto* sopra riportata, non si sottrae alla tentazione – che è reale necessità – di sovrainterpretare in una luce salvifica sia il senso del testo tradotto sia le funzioni assegnate al suo protagonista (32). Di lui parlerà come di «un pietoso e angusto impiegato, quasi non dissimile dalla sua cannucchia di copista, tutta tesa al pennino vivace per l'inchiostro e obbediente al movimento quale altri gl'imprime» (33), secondo uno sviluppo analogico apertamente tangenziale che almeno in parte agisce anche nella figurazione del moto della tröttola, centrale nel penultimo testo degli *Anonimi*. Poco oltre è equal-

(29) C. REBORA, *Annotazioni*, in N. GOGOL', *Il cappotto*, Milano, SE, 1990, pp. 69-70.

(30) *Ivi*, p. 70.

(31) *Ivi*, p. 71 (corsivo nel testo).

(32) Sottolinea questa distanza ideologica rispetto all'originale russo Erica Klein in una equilibrata recensione (apparsa in «Autografo», 6, 1985, pp. 74-77) della ristampa 1984 della traduzione reboriana curata da Giovannetti per Imagomage, osservando come Rebora abbia tentato di allestire intorno ad Akakij «una sorta di rete protettiva [...] a salvaguardia della sua umanità, umanità che a Gogol' non interessava minimamente tutelare, giacché [...] non c'è mai stato nulla in Gogol' che potesse realmente rimandare alla compassione o alla tenerezza», il suo interesse primario concernendo «la fenomenologia del male» (*ivi*, p. 74).

(33) C. REBORA, *Annotazioni*, cit., pp. 71-72.

mente agevole ricondurre a *E giunge l'onda, e non giunge il mare* l'espressione «si era anche convinti che la salute del mare stesse nelle singole gocce»⁽³⁴⁾ assieme ad altre osservazioni concernenti la figura di Akakij. Del quale, nel corso del quinto paragrafo, Rebora coerentemente sostiene che «nella sua goccia scopre il mare, perché vi si trasfonde e si rende così partecipe di energie che nella goccia sono risponenti a quelle del mare»⁽³⁵⁾.

Si torni ora alla tröttola dei *Canti anonimi*. Approfondirne il significato testuale rende necessario non soltanto procedere con grande cautela, come quasi sempre in Rebora, ma altresì astenersi dal separare, drasticamente impoverendola, la lettera etico-spirituale del messaggio dalle sue molteplici pertinenze figurali (ove la paronomasia assolve un ruolo primario), simboliche oltretutto, nella fattispecie, d'ordine intertestuale. Il contrasto, che costituisce l'inalterabile presupposto dell'accesso reboriano alla parola poetica, è ora accolto e raffigurato in una delle sue manifestazioni più consuete e mette fronte a fronte l'alto e il basso, il divino («la sferza») e l'umano («la tröttola viva»), individuando negli ultimi versi l'amore quale possibile anello di congiunzione tra i due campi: «Così la tröttola aspira / Dentro l'amore verso l'eterno»⁽³⁶⁾. La scelta di servirsi di questo giocattolo quale *analogon* destinale dell'essere non ha nulla di casuale: se il lessema in questione è un *hapax* nell'idioletto di Rebora, non altrettanto accade per le rappresentazioni connesse alla dimensione infantile, oggetto negli *Anonimi* del vagheggiamento e di una «immersione, che si direbbe lustrale [...], nel passato più discosto, nel mito dell'infanzia»⁽³⁷⁾ di *Al tempo che la vita era inesplosa* e che altrove, dai *Frammenti* alla produzione religiosa compresa, funge da congeniale repertorio di situazioni, immagini ed espressioni positivamente connotate. Giacomo Magrini, che a questo componimento ha dedicato un agile ed importante studio, ha messo in rilievo il «filo dantesco» che attraversa da cima a fondo la raccolta del '22 e ha persuasivamente indicato in *Par.*, XVIII, 42 («e letizia era ferza del paleo») il verso di cui «l'ottavo canto anonimo di Rebora è la vasta espansione, la sapiente variazione»⁽³⁸⁾, allegando a sostegno della sua tesi puntuali

⁽³⁴⁾ *Ivi*, p. 72.

⁽³⁵⁾ *Ivi*, p. 78.

⁽³⁶⁾ Tutte le citazioni sono tratte da *Id.*, *Gira la tröttola viva, Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., pp. 159-160.

⁽³⁷⁾ Così A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., p. 136.

⁽³⁸⁾ G. MAGRINI, *La tröttola di Rebora*, in «Paragone. Letteratura», 462, 1988, pp. 28-39 (le citazioni da pp. 30 e 34). Meno calzante, al contrario, appare il rinvio ad un

riscontri. Alle considerazioni di Magrini crediamo si possano non inutilmente integrare alcuni altri tasselli. Il primo di essi si ricava dalla testimonianza di un nipote di Rebora – Roberto, anch'egli poeta – che ricorda un episodio di vita familiare occorso intorno al '19:

Stavamo annoiandoci tutti, penso. Ma a un certo punto (cerco di ricordare) ecco che l'atmosfera della riunione familiare cambia. Il centro dell'attenzione di tutti diventa Clemente che parla di una trottola. E ne parla (sono abbastanza sicuro di questo) come un gioco, divertendosi del suo funzionamento, dicendo di averla vista non so dove né quando al centro dell'attenzione di un gruppo di bambini. [...] Non so dire se le sue parole sulla trottola (sono passati più di sessant'anni! ma ricordo bene i suoi gesti e il suo volto tra il divertito e l'appassionato – lo capisco e lo vedo oggi così – mentre oscillava tra il gioco e l'astrazione e sottolineava, credo, i colpi che facevano girare la trottola) ... non so dire, forse è inutile, se quella improvvisa manifestazione di Clemente fosse legata alla sua poesia intitolata *Gira la tröttola viva*. Di sicuro ricordo il suo *sentire* quella sorta di unione sotterranea tra gioco e simbolo ⁽³⁹⁾.

Che un'osservazione diretta, attenta e al contempo stupita, sia stata, per dirla con Montale, l'*occasione-spinta*, e neppure troppo taciuta, di questa poesia, non confligge con le argomentazioni di Magrini, consentendo anzi di recuperare un tratto tipico dell'esperienza creativa reboriana da sempre esposta alle sollecitazioni provenienti dalle congiunture del vissuto, non importa se di piccolo o grande momento. Sottovalutare l'episodio reale sarebbe comunque inopportuno, poiché anche per Rebora sembra aver corso il celebre e straniante assioma nicciano secondo il quale «Maturità dell'uomo: significa aver ritrovato la serietà che da fanciulli si metteva nei giuochi» ⁽⁴⁰⁾. Serietà e maturità che emergono dolorosamente da una coeva lettera a Furlotti, un altro tassello complementare ove il poeta, usando una similitudine che rimanda tanto al lessico dantesco quanto a quello di *Gira la tröttola viva* (cfr. vv. 11

luogo virgiliano (*Aen.*, VII, 378 ss.) avanzato a suo tempo da C. ZAPPELLONI, *L'«siter» di Rebora in una testimonianza di poesia*, nel volume collettivo *Clemente Rebora. Quaderno reboriano 1960*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960, p. 130. Va infine almeno segnalata l'antropomorfizzazione allegorica della trottola messa in atto dal pittore lombardo Carlo Erba (1884-1917) nella sua opera più celebre, *Le trottole del sobborgo*, risalente al 1914-'15, esposta per la prima volta alla Mostra dell'incisione italiana tenutasi presso la Permanente di Milano nel gennaio del '15.

⁽³⁹⁾ R. REBORA, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Libri Scheiwiller, 1986, pp. 29-31 (corsivi nel testo).

⁽⁴⁰⁾ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male* [1886], (traduzione italiana di Ferruccio Masini), Milano, Adelphi, 1977, af. 94, p. 74.

sgg.), afferma di versare «in una penosa condizione, come un centro fuori dal suo cerchio» (41).

Ad ulteriore incremento del già copioso tessuto indiziario a carico di questo canto si vorrebbe segnalare la fortissima consonanza lessicale esistente soprattutto – ma non solo – tra il suo esordio («Gira la tröttola viva / Sotto la sferza, mercé la sferza») e quello del primo dei quattro movimenti de *Il pianeta*, un non felicissimo testo poetico in ottonari di Pirandello:

Gira, gira ... Nello spazio
tante trottole. Ci scherza
Dio. Talvolta con la trottole
di man sfuggegli la ferza (42)

Prima d'essere incluso in *Fuori di chiave*, il componimento della scrittore siciliano apparve sulla «Rivista d'Italia» nell'ottobre del 1901, lo stesso periodico ad ampia diffusione che ospiterà, tra il '10 e l'11, i saggi di Rebora su Leopardi e Romagnosi. Forse l'autore dei *Canti anonimi*, che nel suo epistolario cita Pirandello unicamente nel '26 e in un poscritto per di più dissenziente (43), poteva aver conosciuto questi versi e averne conservato, se non altro, una traccia mnemonica. Ciò, naturalmente, non autorizza ad ipotizzare un legame di derivazione del testo reboriano né, tantomeno, a vedere in esso una volontaria riscrittura della strofe di Pirandello. Alquanto diversi, infatti, sono lo sviluppo e il grado di complessità dei due testi, il seriore oscurando l'evidente meccanicità del primo, ma è pur vero che la persistenza dei materiali verbali sfugge a qualunque strategia di positivo accertamento e che le interferenze sono, in questo campo, all'ordine del giorno.

(41) C. REBORA, *Lett.* 684, 15.9.1920, a Bruno Furlotti, in *Epistolario*, cit., p. 461, dove inoltre si legge, a conferma della vitale circolazione del lessico *anonimo*: «in tutto il mio essere, da tempo (lo sai) si agita qualcosa che ancora non intravvedo, e al quale non so quindi ubbidire».

(42) L. PIRANDELLO, *Il pianeta*, vv. 1-4, in *Fuori di chiave*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Milano, Mondadori, 1977, p. 629.

(43) Cfr. C. REBORA, *Lett.* 913, 16.9.1926, a Bice Jahn Rusconi, in *Epistolario*, cit., p. 619: «A proposito di Pirandello: poco conosco di lui, ma ho l'impressione ch'egli non metta le anime a nudo, ma le denudi – perciò sono impudiche e corrotte, ossia falsate, le sue vedute di vita. *Sento* così» (corsivo nel testo).

4. LINEE FIGURALI DEI *CANTI ANONIMI*: L'IMAGINE E IL DESERTO

Caratteristica peculiare del comporre reboriano è il ricorso ad una figuralità anomala e impervia, diretta emanazione della rilevante sostanza concettuale, e talora incline al concettoso, di una poetica apertamente refrattaria alle lusinghe di qualsiasi ricerca di liricità fine a se stessa così come alle incarnazioni della funzione demiurgica e vaticinante. Alle spigolose 'rime di idee', alle impegnative modulazioni sillogistiche volta a volta di tipo ultra- o para-logico dei *Frammenti lirici*, i *Canti anonimi* virtualmente replicano attestandosi al di qua del *logos* o comunque in territori sottratti al suo pieno controllo, in una latitudine ideativa *pre-logicamente* dominata dall'indeterminatezza, donde l'ascetica *reductio* all'elementale, e solcata da un'insistita pulsione iterativa che incide sia sulla plasticità della materia concettuale sia sulla morfologia (fonetica, lessicale e sintattica) delle componenti verbali. Ciò dà luogo ad un irregolare diagramma figurale nel quale si susseguono, talora entro il medesimo componimento, picchi d'intensa creatività analogica e altrettanto forti e si direbbe castigate, o con Petrocchi «penitenziali»⁽⁴⁴⁾ smorzature, rilevanti impennate liriche (specie in *Campana di Lombardia* e in *Dall'immagine tesa*) e appiattimenti sul parlato più logoro e risaputo (paradigmatico *Sacchi a terra*), con complessiva dislocazione dell'inventività poetica ad un livello assai meno conclamato, che concerne l'interna *dispositio* delle singole cellule espressive investendo anche gli aspetti sincategorematici anziché privilegiare i *colores* e i tropi della *elocutio*.

La figura per eccellenza dei *Canti anonimi* è quella, *in absentia*, attesa ed evocata nell'ultimo componimento, un canto propiziatorio che, in piena coerenza con gli assunti costitutivi dell'opera, lascia indeterminato l'oggetto del desiderio, oggetto a proposito del quale molto si è scritto senza addivenire, per le ragioni che abbiamo anticipato, ad un'identificazione davvero soddisfacente. Non altrimenti specificata se non per l'irrisolta tensione che la connota è anche l'occorrenza nominale del lessema *immagine* nel verso incipitario del medesimo testo. In merito ad essa sembra ragionevole avanzare qualche ipotesi, anzitutto richiamando il co-testo immediato del quale è parte:

Dall'immagine tesa
 Vigilo l'istante
 Con imminenza di attesa –
 E non aspetto nessuno⁽⁴⁵⁾.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. G. PETROCCHI, *Presenza di Reborà*, cit., p. 187.

⁽⁴⁵⁾ C. REBORÀ, *Dall'immagine tesa*, vv. 1-4, *Canti anonimi*, in *Le poesie*, cit., p. 161.

Riteniamo che questa *immagine*, appunto in virtù dei saldi legami semantici, fonici ed anagrammatici che intrattiene con i restanti elementi della lirica, piuttosto che un preciso referente esterno (un'icona mariana appartenuta alla Natus, un dipinto di Furlotti, l'immagine dell'autore riflessa in uno specchio, ecc.), indichi nient'altro che se stessa e sia dunque di tenore prettamente autoreferenziale, *interna* ad un fare affatto paradossale poiché sprovvisto di oggettivi riscontri nella realtà. Si tratterebbe insomma di un rimando all'insieme di pratiche e ricerche relative al *poiein* dell'attività artistica, fermata in un culmine estremo reso impalpabile dalla sua stessa tensione. L'ipotesi è avallata dal valore situazionale della preposizione iniziale «dall'», nel suo alludere ad una temporanea interruzione del poetare finalizzata alla sorveglianza e all'ascolto («vigilo» e, poco più avanti, al v. 6, «spio») del flusso associativo dell'immaginazione e del pensiero rammemorante onde rafforzare l'universalità del dettato.

La circostanza, *mutatis mutandis*, ha tratti in comune con quella descritta in chiave retrospettiva nella terza strofe di *A Silvia* (vv. 15-27) ⁽⁴⁶⁾, laddove l'io poetante si ritraeva nell'atto di prestare ascolto alla voce e ai suoni prodotti dalle attività della fanciulla, distogliendosi dagli «studi leggiadri» e dalle «sudate carte» in virtù dell'affacciarsi di un imprevisto e potente motivo d'ispirazione. V'è ragione di supporre, per di più, che anche il memorabile distico finale di questa strofe della canzone leopardiana («Lingua mortal non dice / quel ch'io sentiva in seno», vv. 26-27) influisca sul complessivo clima d'indeterminatezza del testo di Rebora e segnatamente sull'articolarsi, attraverso le tre riprese dell'avverbio negativo, della sua prima metà; essa, del resto, è seguita al v. 14 da un'altrettanto leopardiana congiunzione avversativa, un «ma» in punta di verso assai frequente nei *Canti anonimi* e al quale è qui deferito il ruolo di introdurre lo scarto profetico-ottativo che polarizza la parte conclusiva di *Dall'immagine tesa*.

Lo scarto di registro è indubbiamente notevole ma non del tutto imprevedibile, dal momento che le successive enunciazioni della *vox clamans*, in ossequio a una trafilata di chiara ascendenza scritturale, appaiono naturale conseguenza di una semantica desertica intervenuta a sfinitizzare l'ambientazione contingente dell'avvio, di concerto con e

⁽⁴⁶⁾ In precedenza il medesimo passo leopardiano era servito da ipotesto di Id., *Frammenti lirici*, LV, ivi, pp. 104-105, che riprende più in generale alcuni temi conduttori di *A Silvia*. Conviene notare, inoltre, che il frammento si concludeva con un verso, «E l'amore non viene», che ritornerà, ribaltato di segno, nella clausola di *Dall'immagine tesa*.

quasi in risposta a un'aspra quartina parenetica di *Sacchi a terra*: «Sì, puoi rizzare alte mura / E un convento in te stesso: / Ma vive l'anima impura / Del mondo che ha in disprezzo» (47). Il richiamo al deserto sortisce l'effetto di trasfigurare le intime e quotidiane coordinate dell'attacco grazie all'essenziale contributo della stupefazione, rammentata nella sua ricettiva accezione infantile in *Al tempo che la vita era inesplosa* («stupefatto di festa») (48) e ora divenuta prerogativa e stigma dell'intera scena tensiva dell'attendere, così da rafforzare la primaria capacità mistico-poetica di percepire, secondo Blondel (49), non tanto *alia* ma *aliter*:

Fra quattro mura
 Stupefatte di spazio
 Più che un deserto –
 Non aspetto nessuno (50)

Ancora agli effetti straniti e stranianti della stupefazione, scatenata – non senza flagranti analogie con *Dall'immagine tesa* – da uno spunto acustico sinesteticamente amplificato e restituito dall'*orecchio primordiale* di Rebora, conviene richiamarsi nell'accostare un componimento altamente suggestivo come *Campana di Lombardia*, tanto semplice quanto irriducibile, nell'avvolgente *continuum* di cui consta, a consuete misure interpretative. Sintomatico, quantunque per nulla inedito nella prassi poetica reboriana, è il tentativo di trascendere le costrizioni di un significare razionalmente circoscritto, vale a dire isolato dalla richiesta di un ascolto simpatetico (quale ripresa del *con-sentire* auspicato nell'ultimo frammento) che la fitta trama iterativa della lirica indirizza ai suoi lettori (51).

Se la ricerca dell'elementare è il motivo animatore di questo ipnotico oggetto sonoro, con il testo immediatamente contiguo (*E giunge l'onda ma non giunge il mare*) e, più avanti, con *Sotto il deserto*, si assiste ad un'autentica progressione verso l'ambito pre-logico dell'*elementale*. L'*immagine* del deserto ora assume le sembianze della polarità negativa nel contrasto terra-acqua, da leggersi quale variazione interna al conclamato dualismo visibile-invisibile, con promozione del secondo ter-

(47) ID., *Sacchi a terra per gli occhi*, cit., vv. 40-43, ivi, p. 153.

(48) ID., *Al tempo che la vita era inesplosa*, v. 44, *Canti anonimi*, ivi, p. 145.

(49) Cfr. M. BLONDEL, *Le problème de la mystique*, in «Cahiers de la nouvelle journée», 3, 1927, pp. 2-63, in particolare p. 24.

(50) C. REBORA, *Dall'immagine tesa*, cit., vv. 9-12, p. 161.

(51) Cfr. ID., *Campana di Lombardia*, *Canti anonimi*, ivi, p. 148 nonché *Frammenti lirici*, LXXII, v. 22, ivi, p. 134.

mine *grosso modo* equiparato al dentro opposto al fuori ⁽⁵²⁾; già marginalmente sperimentato in *E giunge l'onda* dedicata anzitutto all'insecazione del dualismo parte-tutto, il contrasto elementale si spinge, in *Sotto il deserto*, sino ad una estrema ed irrisolta compresenza drammatica delle due forze in gioco. Affine è la costruzione del dispositivo testuale dei due canti, l'uno e l'altro poggiando sulle risorse di una figurabilità concettosa (ben diversa, stando all'acuta lettura di Cambon, da qualunque «concettino marinistico», poiché «*wit* metafisico, sostanza della visione cosmico-religiosa di Rebora tradotta in stile») ⁽⁵³⁾ e leopardianamente incline al «pellegrino», cui funge da contraltare un tracciato sonoro ove di nuovo ha parte attiva l'accoglimento della stupefazione e che, con esiti differenti, affida al lavoro dei significanti l'aspirazione a trasmettere un'eccedenza del senso inseguita nelle sue valenze primigenie.

In *Sotto il deserto* l'inseguimento ottiene (tra reminiscenze bibliche e fors'anche di derivazione tagoriana) non disprezzabili risultati, facendo interagire alcuni temi centrali della raccolta con l'arcaico spazio simbolico dischiuso dal campo tensivo prescelto: l'interiorità, il non visto, il senza nome e l'anelito umanitario-universalistico convergono sull'elemento equoreo (non esente da antropomorfizzazioni) di un fiume che «Ogni goccia in sé raccoglie / Che filtrava esaurita, / E l'abbevera di vita, / Non più sola con la morte» lasciando trasparire l'incidenza di un paradigma etico risolutamente alternativo alla morale di superficie esemplata dall'esistenza «sterile nel tempo» ⁽⁵⁴⁾ del deserto, figurazione disforica dell'elemento terrestre e in quanto tale, come ha indicato la Del Serra, non paragonabile alle connotazioni di cui si carica il «deserto ungarettiano, conca ustoria del vuoto e dell'invisibile, da cui la memoria non può sradicarsi» ⁽⁵⁵⁾. A questa figurazione è infatti riservata la penultima strofe del componimento reboriano, che s'inaugura con un nuovo e reciso «Ma» di taglio leopardiano. Massima pecca della metafora-deserto concepita da Rebora è di «ignora[re] il fiume immenso» (v. 26) e di appropriarsi, annientandolo, dell'affiorare del desiderio (primo responsabile dell'immagine dell'«oasi feconda» di v. 28). Interes-

⁽⁵²⁾ Cfr. ID., *Sotto il deserto*, v. 22, *Canti anonimi*, ivi, p. 158.

⁽⁵³⁾ G. CAMBON, *Concettismo esistenziale di Rebora*, in «Paragone», XII, 138, 1961, p. 47 (che si riferisce alla catena analogica «polenta-sole-uovo» di *Al tempo che la vita era inesplosa*).

⁽⁵⁴⁾ C. REBORA, *Sotto il deserto*, cit., vv. 19-22 e v. 2, pp. 158 e 157.

⁽⁵⁵⁾ M. DEL SERRA, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 130-131.

sante è la soluzione prospettata nei tre versi di cui consta la strofe conclusiva, la cadenza aforistica dei quali acquista una quasi cantabile levità favorita dal supporto di un ampio reticolo di richiami fonici e dall'impiego in clausola della rima esposta, scelte ambedue funzionali ad incrementare le indefinite, alonali risonanze dell'effato:

Così il fiume torna ancora
 Nel mister del proprio corso –
 E per sé nemmeno un sorso ⁽⁵⁶⁾.

Disertato dalla «fortuna» e dalla «gente» a causa dell'impegno oscuro e non remunerativo che richiede, si presentava d'altronde, su un genericissimo sfondo urbano, anche il «cammino spopolato» di *Non ardito perché ardente*, il testo d'apertura dei *Canti anonimi* ⁽⁵⁷⁾. Attraverso le sue due quartine di ottonari questo canto breve e spoglio articolantesi lungo una prediletta falsariga paronomastica fornisce, riprendendo i motivi dominanti dell'ultimo dei *Frammenti*, la *razo* e la paradossale *ratio* del'intero libretto. L'opzione esistenziale che vi si afferma è volta a minimizzare il prestigio della soggettività a vantaggio di un *raccogliere* e di un *serbare* (cfr. v. 5) che, nella trascurabile indifferenza del proprio bottino, riconosce e sommessamente addita una suprema, mondanamente inapprezzabile forma di realizzazione.

⁽⁵⁶⁾ C. REBORA, *Sotto il deserto*, cit., vv. 31-33, p. 158.

⁽⁵⁷⁾ Cfr. ID., *Non ardito perché ardente*, *Canti anonimi*, ivi, p. 143.