

MATTEO MUNARETTO

## APPROSSIMAZIONI STILISTICHE AI CANTI DELL'INFERMITÀ: LE FIGURE ITERATIVE

La veemenza del linguaggio reboriano che giustifica la definizione di oltranza stilistica si manifesta lungo due direzioni essenziali: la forzatura della grammatica, com'è noto esercitata nell'area del verbo, nel registro metaforico, negli accostamenti astratto-concreto (Contini, Bandini, Colletti) <sup>(1)</sup>; e il senso di 'stipato', per l'inflazione linguistica e «l'exasperazione accumulativa e percussiva» dei suoi componenti (Mengaldo) <sup>(2)</sup>.

Ora, due fatti di stile qualificano specialmente i *Canti dell'infirmità*, mostrando che anche per quest'ultima stagione poetica si può legittimamente – si deve – parlare di oltranza.

Si tratta delle forme di iterazione e di ossimoro. Sono entrambe sviluppi delle due direzioni sopra indicate: la gamma dei fenomeni in cui soprattutto nei *Frammenti lirici* si diramava lo sforzo del dire del poeta milanese si restringe alle forme-base, e queste, per l'intero carico dell'*energheia* che sono chiamate a portare, si modificano. Vedremo come e perché.

Quanto agli ossimori, di cui non mi occupo in questa sede, il processo è descrivibile in breve in questi termini: la tendenza, responsabile

---

(\*) Per i testi poetici di Clemente Rebora si rimanda a *Le poesie* (1913-1957), a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.

(1) G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Edizione aumentata di «Un anno di Letteratura», Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15 (per la parte relativa a Clemente Rebora); F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35; V. COLLETTI, *La stagione dell'espressionismo*, in Id., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 416-425.

(2) P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 249-254.

di una serie di peculiarità caratterizzanti i *Frammenti lirici*, a fare espressionisticamente urtare gli opposti (questi elementi primi di cui è costituita tutta la poesia reboriana) si trasforma nella tensione a farli misticamente coabitare.

Con quest'ultimo avverbio anticipo la chiave della relazione e della trasformazione (dai *Frammenti lirici* ai *Canti dell'infermità*) che ora proverò a seguire più analiticamente nel secondo dei due rami, quello delle figure iterative.

Non molte e non particolarmente incisive le espressioni ribattute a contatto, se isolate.

Dalle tautologie: «O mamma, così mamma» (XII 31); «Questa vita che è vita» (LXXI 84); alle *geminaciones* concentrate nel frammento VI: «E ritorno, uguale ritorno» (v. 15); «Ordisci, ordisci» (v. 27); «Tra morte e morte vil ritmo fuggente, / Anch'io t'avrò fatto; anch'io» (vv. 31-32); alle forme di poliptoto del frammento XIV:

La vita, che qui *di respiro in respiro*  
È con noi belva in una gabbia chiusa (vv.28-29) <sup>(?)</sup>

e del frammento XXIV:

Al flaccido baglior ch'estenuato  
*Da fanale a fanale* sbadiglia  
In una pausa senza fine (vv. 22-24)

Presente pure l'anadiplosi, al Fr LIV con secondo elemento distanziato:

[...] O strano *giorno*  
Di chiuso ardore, *giorno* senza artiglio! (vv. 27-28).

*Geminatio* doppia al Fr XXX, che dà luogo a una quadruplicazione del verbo nascere, in due versi legati da struttura sintattica perfettamente parallela, con evidenti corrispondenze orizzontali e verticali dei quattro sintagmi che accompagnano i verbi; il tutto coopera a un vago effetto cantilenante:

*Nascono* a sciami, *nascono* a ghirlande,  
*Son nate* in cento, *son nate* in mille (vv. 7-8).

---

<sup>(?)</sup> Corsivo mio. D'ora in poi s'intendono miei, se non altrimenti specificato, corsivi, sottolineature o neretti.

Le figure di ripetizione possono dunque sommarsi, potenziandosi a vicenda, e per fini volta a volta differenti. Particolarmente efficaci nel frammento VIII, terminante in un vero e proprio 'ingorgo iterativo' esemplare del rispecchiamento forma-contenuto, di come cioè l'articolazione sintattico-retorica del linguaggio poetico arrivi in Rebora ad aderire mimeticamente al movimento del pensiero. Si incrociano qui anafora (che in questo caso comporta la quasi identità dei versi coinvolti), epifora (su tre versi) e anadiplosi:

Nel mezzo si stipano e *torna*  
 Con àlito morto il lor peso:  
 S'ingorga il minuto e *ritorna*  
 Con àlito morto l'idea,  
 L'**idea** che quando *ritorna*  
 un fatto trascina; e per sempre. (vv. 38-43) (4).

Nello stesso testo si riscontra inoltre la ripetizione a distanza (ai vv. 10-11 e 28-29) di un intero distico: «Ma tutto la solita mano / Mi porge dov'io rimango».

È una tipologia, questa dell'iterazione di versi a modo di refrain, che ricorre anche altrove. In Fr XLII la terna dei vv. 5-8:

Ohimè che la fortuna  
 Non àgita sonaglio  
 Quando ci sfiora col suo molle piè!

torna più sotto, ai vv. 12-14, con *variatio*:

Ohimè che la fortuna  
 Non arma di consiglio  
 Chi per la vita foggiato non è!

Evidente la natura di ritornello, nel frammento XLVIII, del verso «Grillo del focolar» iterato quattro volte ai vv. 1, 3, 5, 7. Ancora un verso-refrain al Fr LIX: «Dimmi, passante dai tristi occhi belli» all'inizio della prima e dell'ultima strofa, seguito inoltre da versi epiforici:

Non forse udisti in *gravi ritonelli* (v. 2);  
 Che i *gravi ritornelli* (v. 14).

La *geminatio* in fine di verso «a un altr'anno, a un altr'anno» chiude nel Fr LII una sequenza di quattro versi ripetuti identici, con anafora

(4) Si aggiunga che «S'ingorga il minuto» riprende i vv. 30-31: «Però, se il minuto non trova / Il suo solco e s'ingorga».

ra a chiasmo nei due centrali: in principio (vv. 3-6, dopo un distico di apertura) e a conclusione (vv. 28-31, dove unica differenza è la mancanza di «l'autunno», anticipato al v. 26); si ha dunque epanadiplosi:

Su 'l viso giallo e il corpo di bitume  
*Cappuccio e mantello* l'autunno rinserra,  
*Mantello e cappuccio* per l'umile terra  
 Che trema di pianto: a un altr'anno, a un altr'anno!

Epanadiplosi, con *variatio*, anche al Fr LXVIII:

In mistico colloquio  
 [...]
   
Vergine il sole, assorto  
 Per gl'ineffabili fulgori  
*Della sua traccia preferita, va* (vv. 2 e 5-7)  
 [...]
   
E al mistico colloquio intanto il sole,  
 Per gl'ineffabili fulgori  
*Della sua traccia preferita, va* (vv. 47-49).

Si sa che la ripetizione di interi versi configura una delle realizzazioni dell'anafora <sup>(5)</sup>. E l'anafora è probabilmente la forma di aggiunzione più significativa dei *Frammenti lirici*, se non altro per la sua altissima ricorrenza, e la varietà degli usi; va però riconosciuta stilema caratterizzante a titolo speciale, se si considera che dal trattamento e dalla fisionomia di alcuni suoi tipi si sviluppano fenomeni dell'altra forma di *adiectio*: si passa cioè dall'iterazione all'accumulazione quasi senza soluzione di continuità, o quantomeno senza confini precisi. L'anafora rappresenta insomma una forma-matrice di talune strutture linguistiche nella quali la scrittura reboriana dà meglio espressione all'innata irruenza che la preme.

Si rilevano nei *Frammenti lirici* casi per così dire elementari, con una sola ribattuta, e a breve distanza, di porzioni minime del verso; per esempio in Fr XIX:

O vanità del bene contro il male,  
 [...]
   
O vanità della gloriosa altezza (vv 9-11).

O casi di anafora senza distanziamento e coinvolgente sintagmi più estesi; nel Fr LI la si trova raddoppiata:

<sup>(5)</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 2002, § 266, p. 144.

Oh il variar delle cose ch'io guardo,  
 E le vorrei!  
 Oh il variar della vita ch'io sento  
 E la vorrei! (vv. 13-16).

Ma più spesso l'uso è ricco e mosso, con ritorni molteplici, e intrecciato ad altre forme di iterazione. Nel Fr XII il complemento di termine «a lei» (la madre), in fine del v. 18: «E mi vergogno ripensando a lei», diventa per anadiplosi l'inizio del v. 20, e come tale il principio di una sequenza anaforica con subordinata relativa:

*A lei che*, triste d'aver troppo, volle  
 Alla sua gioia il sacrificio appena  
 [...]  
*A lei che* il cuor ci veglia e la movenza  
 [...]  
*A lei che* avviva, accomunando ai figli,  
 La silenziosa carità paterna (vv. 20-29).

Un altro esempio di anadiplosi e anafora nel Fr XIV:

Tu sola *intoni* per tutti!  
*Intoni* il gran funerale  
 Dei sogni e della luce  
 [...]  
*Intoni* il vario contrasto  
 Della carne e del cuore (vv. 4-12).

È da dire, venendo ai valori con cui il poeta sfrutta la risorsa formale, che l'anafora svolge un ruolo innanzitutto regolatore dell'irruenza di cui si diceva: la incanala e scandisce in sequenze riconoscibili, assolvendo così alla propria funzione istituzionale di «demarcazione parallela dei limiti» <sup>(6)</sup> degli enunciati. Funzione cioè naturalmente generatrice di parallelismi, una delle costanti di più lungo corso – praticamente ininterrotto – della lingua poetica di Rebora. Tali riprese corrispondono in sostanza a delle pause, ovvero a determinazioni del ritmo del discorso; ciò significa che l'anafora è implicata con la struttura e la musica del testo.

A quali risultati pervenga al riguardo un poeta così perito nella complessa relazione tra ritmo e *texture*, è stato esemplarmente mostrato da Bandini, che a proposito del parallelismo ha parlato di «fenomeno di cadenza interiore», illustrandolo in atto per esempio nel frammento

<sup>(6)</sup> H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 264, p. 142.

XXVII, come pure nel XLIX, nei quali i versi «si raggrumano talvolta in strofe provvisoriamente regolari» (7).

Il valore struttivo-musicale è evidente in tutti i casi in cui il procedimento anaforico è ispirato a un principio d'ordine, a una almeno ideale *syn-metria*, in feconda dialettica con le opposte movenze entropiche e dissonanti che agiscono sulla pagina (8).

Chiara, per esempio, la funzione demarcatrice e ordinatrice nel frammento LV: le due interrogative anaforiche, su tre versi, con cui il poeta apostrofa la primavera:

Che val, primavera, con spire  
 Irrequiete turbare  
 L'inerte mia spoglia? (vv. 7-9)  
 [...]  
 Che val, primavera, con avida  
 Gioia invitare il mio senso  
 All'ebbrezza del sole e del vento? (vv. 17-19)

circoscrivono in figura di ciclo la sezione centrale del testo, dividendolo così in tre parti: l'apertura naturale (vv. 1-6), la situazione leopardiana del poeta piegato «sopra pagine ingombre» (v. 11) a spender di sé la miglior parte, e la riflessione conclusiva indotta, ancora leopardianamente, da un canto udito dalla via. Questo di Fr LV è un caso particolarmente interessante, dal momento che tra le due interrogative è contenuta un'altra anafora:

Fra quattro mura di libri e d'ombre,  
 Sopra pagine ingombre,  
 L'amabil giovinezza  
 Qui s'infosca e si spezza,  
 L'amabil giovinezza  
 Che tranne sé  
 Non ha chi non conosca (vv. 10-16).

Ora, l'iterazione al v. 14 di «L'amabil giovinezza» non sigla alcuna pausa, e non determina un ritorno di una porzione di testo funzionale alla sua strutturazione. Si palesa dunque un altro e diverso valore dell'anafora: quello che essa esprime in quanto figura dell'insistenza.

Il binomio «s'infosca e si spezza», tipicamente espressionistico in virtù dei suoni aspri e dello scontro astratto-concreto, segna l'acme del

(7) F. BANDINI, *op. cit.*, pp. 26-29.

(8) Cfr. a riguardo P. GIOVANNETTI, *I 'Frammenti lirici' di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», 8 (1986), pp. 11-35.

dramma, al punto da esigere in un certo senso la ripetizione, come per dire: sì, proprio così, proprio lei, l'età più vitale luminosa patisce questo trauma; con l'effetto poi, contemporaneamente, di raddoppiarlo.

Interrompendo il flusso progressivo dell'informazione, ecco dunque l'anafora che «serve alla intensificazione della forza semantica (*vis*)»<sup>(9)</sup>. Ciò significa che per quanto il passo anaforico-parallelistico sia tipico dell'*usus reboriano*, non sempre la ripetizione è posta, in combinazione con il parallelismo, al servizio della costruzione del testo.

Da un lato, infatti, strutture parallelistiche sono ottenute anche per altre vie, specialmente sintattica, o sintattico-metrica, ma senza necessariamente il ricorso manifesto o determinante dell'iterazione di lemmi o interi sintagmi dislocati in successione strategica, come avviene per esempio in Fr XXXIV 24-29:

*Fra il rincasar* tumultuoso  
**Che** ai sobborghi nereggiagli echi  
 Dell'ultime officine,  
*Tra il brulicar* delle forme  
**Che** s'indugian più scaltre  
Nel tinnir luminoso dei corsi.

Dall'altro – ed è il versante su cui puntiamo qui l'attenzione – l'anafora è ampiamente sfruttata per altri fini, con attivazione cioè del suo valore di forma dell'insistenza, di cui bisogna scandagliare il significato, andare all'etimo, attraverso l'analisi delle fisionomie in cui viene plasmato.

Esse sono riconducibili a queste tre: 1. coppie di versi; 2. polisindeti; 3. anafore martellanti.

## 1. COPPIE DI VERSI

Versi strutturalmente paralleli e spesso sovrapponibili per affinità foniche formano coppie esemplate su modello anaforico. Ne riporto alcune:

Dall'irrequieta parvenza  
 Dall'incessante partenza (V, 24-25)

Mi strozza senza grida  
 Consuma senza fiamma (VIII, 5-7)

<sup>(9)</sup> H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 281, p. 150, anche se a proposito in special modo della figura etimologica.

All'aspro rullare d'acciaio  
 Al trabalzante stridere dei freni (XI, 10-11)  
 [...]

E trascinato tramandi  
 E irrigidito trattieni (*ibidem*, 15-16)  
 [...]

Nel labirinto dei giorni  
 Nel bivio delle stagioni  
 Contro la noia sguinzaglia l'eterno,  
 Verso l'amore pertugia l'esteso (ib. 21-24)

Bùssano i timpani cupi,  
 Strisciano i sistri lisci (XIV, 8-9)  
 [...]

Scivola il vortice umano,  
 Vibra chiuso il lavoro (*ibidem*, 14-15)

Ebbra l'ora si stordiva;  
 Ebbra l'ora si smarriva (XVII, 22-23)

Con strette di mano la placida vita,  
 Con strette di ordigni la provvida forza (XXI, 57-58)

Nel frantumo del giorno,  
 Nel vuoto della sera (XXIV, 8-9)

Sbarrin minacce senza scampo  
 Chiedan risposte senza tregua (XXV, 32-33)

E chi si desta, n'ha torbidi gli occhi,  
 E chi si leva, le carni n'ha rotte (XXIX, 5-6)

Con intrecciate vicende  
 Con risonanti movenze (XXXIV, 20-21)

Il mio passo è la traccia dell'erba,  
 Il mio cuor è la specie del luogo (LXIII, 25-26)  
 [...]

Vil trastullo di sé,  
 Orrenda solitudine di sé (*ibidem*, 29-30).

In queste coppie il secondo elemento, quanto al significato e ai fini del procedere del discorso, non è necessitato in modo stringente dal primo: non serve cioè direttamente alla sua esplicazione, arricchendo o precisando il concetto enunciato per via di una relazione tra gli elementi di ciascun verso, tale per cui gli uni si riflettono negli altri. Alla corrispondenza formale, talvolta prossima all'identità, non s'accompagna insomma con la medesima esattezza una corrispondenza semantica. Il secondo verso non costituisce con il primo l'equivalente di un'endiadi, né immette nel testo un carico di ridondanza. Del resto, nemmeno l'abi-



tus parallelistico e la funzionalità musicale danno del tutto conto di tali strutture. Quel che la coppia così concepita e realizzata rivela è in ultima analisi un'insoddisfazione del poeta per la capacità di 'presa' del linguaggio sull'oggetto.

Quella di Reborà è una lingua che sa di non poter mirare dritto al bersaglio e andare a segno: perché il bersaglio è sfuggente e non è un punto, un *ens*, ma il «non so che» (Fr XLII 39), l'«acciecante verità enorme» (Fr XVII 49) che si può solo tentare di colpire più e più volte con la serie di frecce a propria disposizione. Perciò egli ne lancia così di frequente almeno due insieme, ed ecco questi distici; o più di due in successione incalzante, e avremo allora gli altri fenomeni del polisindeto e dell' 'anafora martellante'.

## 2. POLISINDETI

Di un luogo ben noto del frammento V: «Nel vortice m' esalto della lotta / Che lusinga e s'indraca / E concrea e distrugge» (vv. 35-37), le analisi della lingua reboriana non hanno mancato di sottolineare la carica energica dei verbi, l'*asperitas* dell'impasto sonoro, la presenza del parasintetico dantesco, leggendovi insomma uno degli episodi più flagranti dello stilismo verbale del poeta milanese.

È rimasto così in ombra il fatto, altrettanto importante, che questi versi rientrano pure nella costante stilistica oggetto del presente esame, nello specifico manifesta nelle successioni polisindetiche, il cui significato è da riconnettere a una radicale incontentabilità e una conseguente tendenza alla sovrabbondanza del linguaggio reboriano.

L'infilata di verbi (o di oggetti) scaglia le parole sulla pagina con un'irruenza tale da restituire l'immagine di un 'non finito', di un accumulo di forze mai riversabili del tutto in materiale linguistico. La tensione che si genera non è quindi tra finito e non finito, bensì – e in ciò consiste la peculiarità del michelangiolismo di Reborà<sup>(10)</sup> – tra non finito e infinito. È quest'ultimo che le martellature reboriane inseguono; per via di polisindeti verbali, disposti vuoi su più versi, come nel frammento XVII:

(10) A fare il nome di Michelangelo fu già Giovanni Boine nella sua recensione ai *Frammenti lirici* apparsa su «La Riviera Ligure» XX (1914), 33; si legge ora in G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi, Altri scritti*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 115-120. Di michelangiolismo (con riferimento puntuale al Fr XXXII) ha parlato in seguito Franco Fortini nello studio sui *Frammenti* incluso nella *Letteratura italiana. Le opere*, IV. *Il Novecento*, I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 237-263.

E con turgidi muscoli  
 Si sforzava ogni cosa violenta  
 E si palpavan i sonori tonfi  
 E s'incendiavan i colori secchi (vv. 11-14),

vuoi su uno solo: «Oh, lava e scarnifica e spazza» (LXIX 33); oppure per polisindeti nominali: «Per cuori rudi e boschi e salvi pascoli» (LXX 21); «Sono flutti di cielo / E mari e fiumi e monti / E piante e creature» (LXXI 9-11).

A questa valenza dei polisindeti sono sostanzialmente assimilabili le numerose serie asindetice, di nuovo implicanti sia verbi sia sostantivi.

Configurazione tipo dell'asindeto è quella trimembre: «Dai clivi si versa si esala dispera» (XXXI 17), la quale può ricorrere anche due volte in uno stesso testo; è il caso del frammento XXXVI, in cui si ha una terna di verbi separati dalla virgola: «Sgorgo, inalveo, verso» (v. 29), e un'altra senza interpunzione: «Atterga affronta assilla» (v. 5), che è poi modo frequentissimo in cui compaiono gli asindeti. Così si susseguono infatti i nomi nei frammenti XXVIII: «Tu, per le case le patrie la terra» (v. 21); XLV: «Fra strida schianti boati» (v. 11); LXVII: «Per golfi abissi sterpeti» (v. 20).

E non sarà un caso che la forma senza pause sia quella prediletta. Reborra non è poeta di indugi, non gli interessa fissare e sospendere la parola per liberare, in ogni direzione del vuoto creatole attorno, un'aura erratica di senso. Con ciò, la sua ricerca non potrebbe essere più recisamente distinta da quella ungarettiana: non già diretta al recupero di purezza e vaghezza della parola procedendo per così dire 'all'indietro', verso l'eden perduto, ma in direzione opposta, urgentemente in avanti, e dentro l'impetuoso fiottare della lingua; tutt'una con esso.

È in questa prospettiva che si comprende meglio il valore delle 'terne' reboriane. Ed è fondamentale comprenderlo, dal momento che esso costituisce il *trait d'union* tra queste forme iterative, presenti nei *Frammenti lirici* (e non solo), e le triplicazioni dei *Canti dell'infermità*.

Intanto, a corroborare il dato della loro frequenza, si alleggi alla campionatura prodotta questo triplice vocativo di Fr XXVIII:

A me, che siete, o spregi insofferenti  
 Del comun senso, o dotti avvolgimenti,  
 O smanie ben pasciute, (vv. 14-16);

o si consideri che la figura coinvolge anche complementi indiretti, come in Fr LXX:

Fra incomprensioni immutabili  
 Di spregio, d'invidia, di voglia (vv. 57-58)

e in Fr VIII, con duplice consecutiva serie asindetica, verbale e sostantivale:

Romba, splende, s'inspira il contrasto  
Dell'uomo, del mondo, di Dio (vv. 12-13).

Venendo alla loro interpretazione, sarà opportuno rammentare che le strutture binarie, quali che ne siano i componenti, e tanto in relazione di sinonimia quanto di antinomia, conservano una virtù che istituzionalizzata dal loro largo e sapiente impiego nel Canzoniere petrarchesco le rende un vettore d'equilibrio (quantomeno tendenzialmente) nel complicato gioco delle tensioni attive nel testo. Pertanto, il terzo elemento che viene ad aggiungersi a una coppia fatalmente eccede tale equilibrio, e se proprio non lo trasforma, scardinando di fatto la struttura, in disequilibrio, è però certo che al virtuale bilanciamento di pesi si sostituisce un sovraccarico, una qualche dissimetria, per cui il fascio di forze ora si allunga verso un 'più in là' (l'oltranza, appunto).

Che poi le filze arrivino a superare la soglia dei tre elementi, è prova ulteriore che esattamente da quel tipo di forze è costituito il codice genetico della lingua reboriana.

Nel frammento LXX a un asindeto quadrimembre in un solo verso:

Tra ruote polvere melma carboni (v. 5)

segue inarcato su due versi un polisindeto a tre elementi:

Per grumi di zolle e colture  
E clamorosi grovigli di folle (vv. 6-7).

Ma la congiunzione di asindeto e polisindeto raggiunge la forma-limite ai vv. 14-15 del medesimo testo, nei quali sono sgranati ben sette sostantivi (cinque in un unico verso):

Per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi,  
E ville e masnade.

Siamo già, evidentemente, nel territorio della *congeries*, del cumulo vero e proprio. Come anticipato sopra, la ripetizione (qui, la serie polisindetica e/o asindetica) trapassa di fatto in una forma di accumulazione; i confini tra i due modi dell'*adiectio* tendono insomma ad esser valicati.

Parimenti, al modello del cumulo ci si deve riferire per descrivere a quale effetto generale mette capo il susseguirsi serrato di asindeto verbale trimembre, in enjambement, e triplice anafora:

Guatano addentano  
 Serran l'altezza veduta  
Con róse pupille d'eclissi e d'assenzio,  
Con dure bocche in morsi di pietra,  
Con braccia e torsi digiuni (LXX, 31-35).

I versi appena citati offrono inoltre l'occasione per precisare che anche le dittologie, cui Rebora fa ampio ricorso, sottostanno alla identica tensione all'*excessus*, ritorte così anch'esse in veicoli dell'insistenza. Quanto avviene iterando la struttura in una battente sequenza accumulatoria:

Si svincola il mare e ricade,  
 Freccian le vette e s'incidono,  
 Fuggono i piani e s'impionbano,  
 Ma l'ombra serpeggia e s'incava (LXVIII, 15-18).

### 3. 'ANAFORA MARTELLANTE'

Prendo a prestito la qualifica per questa tipologia dalla definizione di «metafore martellanti» che Spitzer attribuisce a certi elenchi della poesia sacra medievale:

Vas electum, vas honoris,  
 Vas caelestis gratiae,  
 Ab aeterno vas provisum,  
 Vas insigne, vas excisum  
 Manu sapientiae <sup>(1)</sup>.

Tale è l'incalzare delle iterazioni nella progressione dei versi da stringerli in sequenze equivalenti a fitte enumerazioni. La parte iterata le compatta, e serve a dare più risalto – per Rebora diciamo senz'altro maggior forza d'urto – all'onda dei diversi elementi che si susseguono.

Come per il polisindeto, così in quest'altra configurazione dell'anafora ripetizione e accumulazione si confondono, l'una sfociando praticamente nell'altra.

Le anafore ascrivibili a questa categoria si riconoscono dunque nella misura in cui risultano spiccatamente dettate da un principio d'in-

<sup>(1)</sup> Versi di Adam de Saint Victor citati da L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'asino d'oro», 3 (1991), pp. 92-130. I versi peraltro, come pure l'indicazione che quest'uso dell'anafora abbia origine «nel sermone e nella poesia sacra», provengono da un articolo di H. HATZFELD, *Zeitschrift für romanische philologie*, che Spitzer riprende nella prima delle appendici a chiusura del proprio studio.

contenibilità, sostanzialmente opposto a quello che identifica l'anafora-modello nella figura avente «la funzione di stabilire rapporti di equivalenza tra segmenti testuali diversi e di costruire un sistema di riflessi speculari nell'ordine lineare e progressivo del discorso» (12).

È inoltre possibile distinguere due modalità con cui si presenta nei *Frammenti lirici* l'anafora martellante.

Nella prima, la parte iterata ricorre a distanza anche di molti versi e molte volte, coinvolgendo in tal modo vaste sezioni del testo in cui ogni ripresa, e quindi il rinnovato rilancio del discorso, lo mantengono aperto, in qualche modo contrariando le attese di chiusura e 'riposo', come se il raggiungimento di quest'ultimo fosse di continuo rinviato per una sorta di intrinseca ulteriorità del ritmo di linguaggio e pensiero.

Tu fosti e sei il desiderio mio

[...]

Tu che fosti sentor rinnovellante

[...]

Tu che fosti pensiero

[...]

Tu che musica fosti

[...]

Tu che fosti ben altro (II, 17-33);

Tu, divin senso palpitante e intriso

[...]

Tu, divin senso che irraggi

[...]

Tu nella tregua m'accalori i polsi

E per te spazia il consenso [...]

[...]

Per te con fresco volo ...

[...]

Di vivere, per te non ho vergogna,

[...]

Per te io mi perdono (LXIII, 35-54).

Entrambe queste serie anaforiche appartengono a tutti gli effetti a quella che Spitzer chiama l'«enumerazione panegirica», esemplata sullo «schema tradizionale del culto ebraico-cristiano *Io sono...* (quando è Dio colui che parla) o *Tu sei...* (quando si parla a Dio)» – archetipo, quest'ultimo, dei casi sopra citati. Spiega lo studioso: «Ciò che alimenta queste enumerazioni è, in definitiva, la lista delle definizioni e degli

(12) M.P. ELLERO, *Introduzione alla retorica*, Milano, Sansoni, 1997, pp. 276-277.

attributi di Dio: l'onnipotenza di Dio può essere descritta solo da una poderosa orchestra verbale, con la quale l'uomo cerca di esprimere, nel suo linguaggio, ciò che trascende qualsiasi linguaggio umano. È l'ineffabilità del Dio monoteista ciò che moltiplica i suoi nomi, dato che ogni nome può tradurre solo un aspetto particolare della divinità; il monoteismo [...] porta a questa frammentazione idiomatica dell'Unico» (13).

Nella seconda modalità, l'iterazione si realizza in versi contigui, per lo più brevi, su una porzione meno estesa di testo. La volontà di martellatura è palese. Ecco la conclusione del frammento LXXI:

Questa angoscia gioita,  
 Quest'impeto fecondo,  
 Questo veggente oblio:  
 Questa vita che è vita (vv. 81-84).

Altrettanto evidente il risultato ottenuto: ogni colpo non solo e non tanto ribadisce ma accresce, porta altre *res*, le accumula.

Significativo l'ultimo frammento del libro. Le prime due strofe sono costruite in modo rigorosamente parallelo (anche metricamente: in entrambe un ottonario seguito da quattro settenari) su base anaforica. Ma mentre l'anafora che pone in relazione i versi d'inizio strofa funge chiaramente da marcatura strutturale, le ribattute ravvicinate nei quattro versi successivi, pur in ossequio alla simmetria strofica, manifestano in modo innegabile un'intenzione elencatoria, e in questa un'ansia di totalità che tracima nel linguaggio (14):

Son l'aratro per solcare:  
 Altri cosparga i semi,  
 Altri èduchi gli steli,  
 Altri vagheggi i fiori,  
 Altri assapori i frutti.

Son la sponda per il mare:  
 Altri assetti le navi,  
 Altri spinga le prore,  
 Altri diriga il viaggio,  
 Altri tocchi le mete. (LXXII, 1-10).

Particolarmente esemplare, infine, il caso del frammento XLII, poi-

(13) L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, cit., pp. 104-105.

(14) Ma si tenga anche presente il modello dannunziano dell'alcyonia *Le stirpi canore* (vv. 1-12): cfr. a proposito il commento ai *Frammenti lirici* a cura di M. GIANCOTTI & G. MUSSINI, con la collaborazione di M. Munaretto, Novara, Interlinea (di prossima pubblicazione).

ché presenta sia un anafora dal tratto martellante (su tre versi consecutivi), sia un polisindeto fortemente insistito. Abbiamo cioè entrambe le iterazione ora analizzate, sfruttate in direzione del cumulo, entrambe significando lo sforzo dell'espressione e il suo vanificarsi e soccombere, con straordinaria corrispondenza della forma all'enunciato:

Così l'attimo va,  
 Così sfiorarsi e partire,  
 Così due cuori si lasciano (vv. 30-32)  
 [...]
   
 Ma sotto si ridesta e giù trabocca  
 La forsennata amarezza,  
 E la pupilla storco fino al bianco  
 E morsico la bocca  
 E un non so che nel cuor torvo accoltello  
 E nella gola mi gorgoglia e brucia  
 Tutto un impeto rosso  
 Che vien sulla parola e acceca il suono. (vv. 35-42).

A proposito dell'aderenza tra strutture della lingua e semantica vale la pena segnalare che la parola «impeto», autentica parola chiave della poesia reboriana, ricorre sia nel polisindeto dell'ultimo esempio sia nell'anafora martellante del frammento LXXI citata appena sopra.

## ENUMERAZIONI

Conferma finalmente la virtualità accumulatoria sin qui rilevata la robusta presenza di vere e proprie enumerazioni, sequenze in sintassi nominale in cui i versi si giustappongono l'uno all'altro. Le riporto di seguito.

VI  
 Sciorinati giorni dispersi,  
 Cenci all'aria insaziabile:  
 Prementi ore senza uscita,  
 Fanghiglia d'acqua sorgiva:  
 Torpor d'attimi lascivi  
 Fra lo spirito e il senso;  
 Forsennato voler che a libertà  
 Si lancia e ricade,  
 Inseguita locusta tra sterpi;  
 E superbo disprezzo  
 E fatica e rimorso e vano intendere;  
 E rigirio sul luogo come cane (vv. 1-12)

XXV

Terso vigor di zampillo,  
 Quietè di riso tranquillo,  
 Paga blandizie del senso,  
 Labile cosa del tempo  
 Fra labili cose, io sia (vv. 52-56)

XXXI

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 (vv. 10-16)

XLV 25-46

LXII

Stella in baglior di nebulose avvinta,  
 Notte succhiata dal cuor dei tramonti,  
 Goccia indistinta nel grido del mare,  
 Rupe sommersa nel clivo dei monti,  
 Pianta dispersa mentre inseni fonda,  
 Forza agli ordigni nascosta e feconda,  
 Anonima rozza che il carro trascini (vv. 14-20)

LXVII 5-10

Dovunque è specchio senza  
 Immagine, fondiglio non deposto,  
 Un che di non nato e già vecchio,  
 E un fortor di carname riverso,  
 Un guardare senz'occhi,  
 Un tradir di respiro (vv. 5-10)

Si deve a Bandini la felice e convincente interpretazione in chiave musicale delle accumulazioni sintattiche dei *Frammenti lirici*. Queste deriverebbero dalla concezione della poesia quale si evince dallo studio dedicato al ruolo della musica in Leopardi <sup>(15)</sup>. Reborà scrive che il Recanatese ha cercato di «foggiare con vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause il ritmo dei periodi come allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi». Parlando di Leopardi, l'au-

---

<sup>(15)</sup> C. REBORÀ, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1992.



tore dei *Frammenti* sta anche chiarendo a se stesso le ragioni della propria ricerca poetica. La caratteristica paratassi dei *Frammenti lirici* è pertanto debitrice della lezione leopardiana, di «una poesia così tipicamente ideologica» nella quale l'impegno del poeta fu quello di «risolverne il dettato sentenzioso in moduli musicali intensi, in parallelismi che si specchiavano attraverso il ritmo e la rima» (16).

Le sequenze sopra individuate tuttavia non sembrano rappresentare soltanto un sottocaso della costante reboriana al parallelismo, né, come invece si è visto a proposito dell'anafora, ritagliano in qualche modo nuclei strofici: in esse l'irregolarità prevale nel complesso sulle istanze d'ordine. Ma anche laddove agiscono dispositivi metrico-ritmici di chiusura, le enumerazioni paratattiche conservano un vigoroso potenziale se non d'entropia, certo d'espansione, in forza del quale appaiono proseguibili *ad libitum*.

Interessa rilevare che pur disciplinata entro perimetri di vario genere, la materia che la poesia reboriana ha da plasmare è di per sé, originariamente, non disciplinabile, o molto difficilmente disciplinabile, e anche rappresa in stampi insieme strutturalmente e musicalmente funzionali non nasconde il proprio stigma essenziale: la già menzionata tendenza ad esondare.

Del resto, il controllo formale esercitato su di essa non fa che esaltarne al massimo grado l'irrequietezza. Lo stile tende costantemente oltre la sua formalizzazione, ed è proprio la forma a significare questa tensione, a dire che non tutto è detto, che c'è dell'altro non portato sulla pagina, perché la pagina non è in grado costitutivamente di contenerlo.

L'*adiectio* caratterizzante il linguaggio reboriano deriva infatti dalla sofferta consapevolezza dell'insufficienza della parola, ampiamente documentata nell'epistolario, e dal conseguente sforzo sostenuto dal poeta per farle fronte, visceralmente convinto che anche in questo campo la virtù consista piuttosto nell'uscirne sconfitti che nel non combattere.

È questo combattimento che viene linguisticamente significato dalla percussione e dall'accumulo della parola.

Ciò vuol dire che l'incasellatura espressionistica di questi fenomeni risulta infine uno spazio se non angusto, insufficiente. Leggerli come segnali mimetici della realtà caotica, quale è percepita e rappresentata dal poeta, non rende appieno ragione della loro scaturigine, che è si-

---

(16) F. BANDINI, *op. cit.*, p. 25.

tuata più in fondo: nella tensione verso un indecifrabile che la realtà lascia a tratti balenare, una *x* imprecisabile e sfuggente. Tensione che coincide, da subito, con la «fremente bontà»: «Tu che l'eterno inseguì / Nel fuggevole giorno» (Fr II 44-46). Ecco «il sublime destino» della poesia (Fr II 43) del quale Rebora è tanto consapevole da dichiararlo fin nell'esordio del libro del '13.

Rompere la crosta, toccare l'oltre per via del *furor dicendi* è allora la sfida di chi ha fatto della lingua poetica lo strumento con cui scalpella il mondo degli enti, avido dell'essere che alimenta la fenomenicità. Non è meno di una sfida metafisica, che egli però accetta nell'unica condizione che può persuaderlo, ovvero che sia 'día-fisica': per attraversamento del *nunc*.

Si può in questo senso confermare il giudizio mengaldiano sulla natura «tutta compromessa e terrestre»<sup>(17)</sup> della poesia di Rebora, purché non comporti l'amputazione dei suoi punti di origine e destinazione già fissati nei *Frammenti lirici*. È pur vero, infatti, che taluni cumuli si presentano sotto la specie dell'enumerazione caotica, forma tematicamente coerente con la volontà del poeta di denunciare nel linguaggio la convulsione e frantumazione delle cose. Ma la forma-accumulazione appare davvero spiegabile solo riconoscendola agita dal tentativo (dietro e dentro il movimento retorico dell'insistenza) di entrare in possesso della *res* inseguendola verbalmente «senza tregua», «senza scampo» – detto con tipici sintagmi reboriani.

In altri termini, in questi moduli non si rispecchierebbe solo il vano sciorinarsi e/o collidere dei realia, ma la brama inesausta, perennemente insoddisfatta dell'io verso e oltre il loro consistere. Il loro apparire all'orizzonte dell'essere lo tormenta, lo spinge e praticamente lo costringe – ecco la reboriana urgenza – a provare a forarlo.

Nell'insistenza con cui il poeta conduce questa lotta, e nella necessità davvero vitale di insistere affonda dunque la radice comune di tutte le forme di *adiectio* della scrittura reboriana.

Ed è necessità che non muta, per questo non muta l'abito agonico della sua poesia, il quale anzi apparenta in modo specialissimo le due estreme esperienze dei *Frammenti lirici* e dei *Canti dell'infermità*; muta invece – e siamo al passaggio cruciale di questa approssimazione stilistica – la natura di quella necessità e conseguentemente le sue espressioni formali, la natura insomma dell'insistenza: da esistenziale-morale a mistica. Ma si può dire che il mutamento sia fondamentalmente una

(17) P.V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 253.

differenza graduale, e che una dimensione mistica sia stata da sempre la filigrana della lingua reboriana, davvero la sua miccia e il suo combustibile.

Nei *Frammenti lirici* Reboria pativa - per rapporto al suo obbiettivo - una *egestas linguae*, causa della proliferazione verbale sopra illustrata. Nei *Canti dell'infermità* le parole ci sarebbero - c'è persino il nome proprio di quella Parola che egli ha finalmente trovato - sennonché non bastano. Meglio, non basta pronunciarle, moltiplicarle, accumularle; tanto ardente è divenuta l'urgenza, che la pronuncia non può non farsi grido, invocazione, esclamazione, ovvero deve essere iterata ancora e ancora.

Ecco dunque in che senso la forza svolta nelle ramificazioni dell'*adiectio* si conserva, ed ecco perché si trasforma. Vediamo ora come.

Tra le figure dell'insistenza cadono, nei *Canti dell'infermità*, le varie forme di cumulo, e se n'è detta la ragione: quale sia infatti l'oggetto da raggiungere è finalmente chiaro, non più nascosto baluginante nei frammenti del molteplice, ma uno, uno e infinito. Non più allora schiere di parole per afferrarlo, ma poche e però infinitamente, continuamente dirette a quel centro.

La veemenza del linguaggio si concentra e si scarica tutta, di conseguenza, sulle forme di iterazione, da quella basica, la *geminatio*: «Se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno» (*Avvicinandosi il Natale*, 7); «Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni» (*Notturmo*, 17); al poliptoto: «Penitenza scansar che penitenza!» (*Avvicinandosi il Natale*, 6); «L'abisso invoca l'abisso» (*Terribile ritornare a questo mondo*, 8); «non concedendo l'io il non-più-io» (*E dallo sterco erigendo il povero!*, 4) <sup>(18)</sup>; e alla figura etimologica: «la nostra morte muore» (*Rintocca mesta*, 3) «afferrato da Lui, non l'afferro» (*S. Comunione*, 14); particolarmente ricca nella quartina *Elevazione spirituale*:

Come *bello*, Signor, nel tuo creato!  
ma sol nel cuore sei *bellezza amante*  
e doni *amor* onde chi *ama* ... (vv. 1-3)

e nel *Notturmo*, nella traduzione di un verso di Giovanni della Croce: «A non poter morire intanto muoio» (v. 19) <sup>(19)</sup>; e ancora nel medesimo te-

<sup>(18)</sup> Dove è da registrare anche l'anadiplosi tra primo e secondo verso: «Come è infinita d'umiltà *la via*, / *la via* che qui comincia per un sentiero» (vv. 1-2).

<sup>(19)</sup> È il verso ripetuto nelle *Strofe dell'anima che soffre per vedere Dio*: «muero porque no muero», cfr. S. GIOVANNI DELLA CROCE, *Opere*, Roma, OCD, 1991, pp. 1043-1044.

sto, più sotto, in due versi consecutivi dopo una *geminatio* (come le altre due inserita in una invocazione, questa volta della Vergine al poeta):

- Penitenza, figliolo, penitenza:  
*prega in preghiera* che non veda effetto:  
*offriti* sempre anche se invan l'*offerta* (vv. 24-26).

Quanto all'iterazione anaforica, essa ricorre anche qui col suo valore di demarcazione e strutturazione parallelistica. Dai casi più semplici, in cui l'*incipit* è ripreso come segnale strofico (a inizio quartina), con alcune variazioni:

La Croce irraggia luce dal Calvario (v. 1)  
 [...]
   
 Croce irradiante quella luce vera (v. 5);

oppure alla fine del testo (penultimo verso) per 'chiuderlo' circolarmente, come in funzione di epanadiplosi:

Sono qui infermo; per finestra vedo (v. 1)  
 [...]
   
 Sono qui infermo; e nel frecciar di loro (v. 5);

alla maggiore complessità e ricchezza di *San Clemente*, dove l'anafora (ma più in generale gli artifici di riprese interne) è mezzo costruttivo della forma del testo e insieme strettamente funzionale al tema: il confronto tra il martirio del santo, omonimo del poeta, e la sorte ben diversa di quest'ultimo:

*A te apparve*, San Clemente mio  
 posto a morir coi martiri in esilio,  
 vita in prodigio, l'Agnello di Dio.  
**Non m'avviene così**; a morte anch'io,  
 null'altro *appare a me*, mentre m'umilio,  
 che il corpo mio che si disfa vivo.  
*T'avvii* tu al mare che t'ammanta  
 mentre invocano tutti il Ciel ti salvi:  
 e, suo Vicario, dolce lagrimando,  
 l'invocazion di Cristo tu ripeti:  
 - Accogli, Padre, lo spirito mio –  
 e l'ansito del mar fa coro immenso.  
**Non m'avviene così**, che pur m'avvio,  
 senza far pianto né sentir consenso,  
 in un mar di miseria a sprofondare.

Anche ne *Il pioppo* l'iterazione epiforica di segmenti versali – unitamente allo schema rimico – sostiene e corrobora la struttura parallela:

Vibra nel vento *con tutte le sue foglie*  
 il pioppo severo:  
 spasima l'anima *con tutte le sue doglie*  
 nell'ansia del pensiero (vv. 1-4).

Ma nel prosiegua la simmetria è smossa dal ritorno, al v. 6, dell'indeterminato «tutte», non giustificato questa volta da esigenze struttive; quasi non fossero bastate le due occorrenze precedenti, il termine, che risulta perciò triplicato, deborda nella seconda parte del canto, ancora di quattro versi, incunendosi nell'unico di essi che non contiene la parola «tronco» (in anafora-anadiplosi):

dal tronco in rami per fronde si esprime  
*tutte* al ciel tese con raccolte cime:  
 fermo rimane il tronco del mistero,  
 e il tronco s'inabissa ov'è più vero. (vv. 5-8).

Si hanno allora ben due triplicazioni, intersecate l'una nell'altra.

Ora, analogo procedimento si riscontra nella lirica di Giovanni della Croce commentata nella *Salita del monte Carmelo* e nella *Notte oscura* <sup>(20)</sup>:

En una noche oscura,  
 con ansias, en amores inflamada,  
 ¡oh *dichosa* ventura!,  
 salí sin ser notada,  
 estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,  
 por la secreta escala, disfrazada,  
 ¡oh *dichosa* ventura!,  
 a oscuras y en celada,  
 estando ya mi casa sosegada.

En la noche *dichosa*  
 [...]

Le prime due strofe sono legate dalla ripetizione: del verso centrale, dell'ultimo e del termine «oscura» dell'*incipit*. L'*incipit* viene poi ripreso con procedimento anaforico nel primo verso della terza strofa: «En la noche dichosa», in cui è pure ribattuto l'aggettivo del refrain centrale, così che nelle prime tre strofe sono triplicati i due termini-chiave «oscura» e «dichosa». Ma i fenomeni iterativi raggiungono la massima intensità, innalzata dalle esclamative, nella quinta strofa:

<sup>(20)</sup> Si leggono nel volume già citato delle *Opere*.

¡Oh noche que guiaste!  
 ¡Oh noche amable más que el alborada!  
 ¡Oh noche que juntaste  
 Amado con amada,  
 amada en el Amado transformada!

Quello de *Il pioppo* non è peraltro l'unico esempio di anafora trimembre. I primi tre versi di *Lamento sommesso* sono scanditi dalla ripetizione:

Lamento sommesso,  
 reiterato lamento  
 desolato lamento (vv. 1-3)

(e si sarà notato che il chiasmo dal primo al secondo verso tra gli elementi del sintagma sostantivo-attributo determina propriamente, ai vv. 2-3, un'epifora).

Si veda poi *Sciamano le api* (l'ultimo verso «così con Te, così senza Te, Maria» itera con *geminatio* il v. 4 «così con Te, Maria»: si tratta in questo caso di un'anafora con funzione di chiusa, cioè piuttosto strutturale che espressiva). Ai vv. 17-19 si legge:

tutto si rilascia,  
 tutto si scioglie,  
 tutto in caos si risolve.

In questi ultimi due esempi, l'assenza di distanza tra i versi implicati nell'anafora e la brevità dei medesimi conferiscono un carattere marcatamente insistito, che mentre richiama le 'anafore martellanti' individuate nei *Frammenti lirici*, contemporaneamente distingue da esse proprio per le caratteristiche appena enunciate: la martellatura appare qui più netta e decisa, meno dettata, come accadeva nei *Frammenti*, dall'ansia di rinnovare e rilanciare, puntellandosi ai ritorni anaforici, i tentativi di un dire 'in espansione', e più invece dall'esigenza di ribattere la parola singola, convogliando su quella i propri sforzi (e così l'attenzione del lettore): il loro campo d'azione, in sintesi, si restringe e si assottiglia.

A questo riguardo, non è di poco conto che nei versi citati di *Sciamano le api*, ultimo testo della silloge, torni la triplicazione di «tutto», già vista ne *Il pioppo*.

Ma c'è un altro testo ancora, *Tutto è al limite, imminente*, in cui il medesimo lemma è iterato anaforicamente addirittura quattro volte; tre ravvicinate:

*Tutto* è al limite, imminente:  
per lo schianto, basta un niente;  
*tutto* esorbita nel moto,  
anime, famiglie, consorzi;  
*tutto* è un farsi avanti  
a spinte e a sforzi (vv. 1-7);

la quarta distanziata, a mo' di ricapitolazione, al v. 18 (anche sintatticamente e semanticamente affine all'*incipit*), che inaugura la sequenza dei quattro versi finali, culmine drammatico del testo, contenente difatti un'altra iterazione e concluso dall'esclamativa:

*Tutto* è all'orlo,  
basta una goccia:  
e se trabocca...  
Oh, sia la goccia del Tuo Sangue! (vv. 18-21).

Una triplicazione anaforica presenta poi *Il mio sgomento*, dislocata a calcolatissima distanza, esattamente al primo, settimo e quattordicesimo verso, ossia inizio, metà e fine. Nel primo e settimo l'anafora coinvolge l'intero verso: «Ogni momento»; l'ultimo varia nella forma: «in ogni tempo».

Quel che interessa è però la parola presente in tutti e tre, cioè «ogni»: non è difficile rilevarne la parentela semantica con quel «tutto» che abbiamo appena visto triplicato (o quadruplicato) in altri testi.

Ciò che allora abbiamo notato a proposito della conformazione che assumono nei *Canti dell'infermità* le strutture iterative, ovvero che esse si essenzializzano e assolutizzano, si specchia perfettamente nella scelta delle parole – anche al di là del significato nei diversi contesti – sulle quali si concentra l'energia espressiva veicolata dal processo retorico. Iterazione e parole iterate 'fanno sistema': traducono in linguaggio la sete d'assoluto, che se ha da sempre segnato la scrittura reboriana, ora decisamente esplose.

Chiave del sistema è quella anticipata all'inizio. Voglio dire che le iterazioni caratteristiche dei *Canti dell'infermità* sono testimonianza testuale di una disposizione all'insistenza tipica della scrittura mistica in quanto modalità con cui prende forma nel linguaggio la tensione ininterrotta e incontenibile del desiderio dello spirito.

È sufficiente qualche esempio, tanto più tipologicamente significativo in quanto fornito da autori e testi molto differenti, da Sant'Anselmo: «dì te ho sete, di te ho fame, di te ho desiderio, a te sospiro, te solo desidero. [...] Te solo voglio, in te spero, te ricerco, a te ha detto il mio cuore: ho cercato il tuo volto, il tuo volto cercherò ancora, o Signore,

non allontanare da me il tuo sguardo»<sup>(21)</sup>; all'autore dell'*Imitatio Christi*: «Nella Croce è la salvezza, nella Croce la vita, nella Croce il baluardo contro i nemici. Nella Croce la sorgente delle soavità celesti, nella Croce la forza dell'anima, nella Croce la gioia dello spirito. Nella Croce la pienezza della virtù, nella Croce la perfezione della santità»<sup>(22)</sup>; da Maria Maddalena de' Pazzi: «Osculum amoris. Dato questo osculo dall'amore, procedente dall'amore, traente dall'amore, dato dall'amore [...] Tu sei eterno e non duri un batter d'occhio. [...] non duri un batter d'occhio perché chi ti possiede non gli par d'averti, come ti sente, subito gli par d'averti perso. Procedente dall'amore, procede da te stesso. Se procede dal Padre: amore; se procede dal Figliuolo: amore; se procede dallo Spirito santo: amore. La potenza tua: amore; la sapienza tua: amore; la bontà tua: amore; l'eternità tua: amore»<sup>(23)</sup>; a Camilla Battista Varano: «Veramente una sentilla è stato a rispetto dello essenziale foco dello amore de vita eterna. Tamen è stato tanto e tanto, che non ne possiva comportare più, non ce ne capeva più, non ne volsi più; e più e più volte dissi: – Non più, non più –»<sup>(24)</sup>.

Tornando ora a *Il mio sgomento*, non si può tacere come l'iterazione, con alcuni procedimenti di *variatio*, non solo costruisca ma domini il testo, in un modo poco meno che ossessivo.

Ogni momento  
del semplice vegetale  
fa dir di sì il vento,  
fa dir di no il vento:  
cessato il suo tormento,  
tutto ritorna senza sentimento.  
Ogni momento  
si apre e chiude  
uguale e disuguale,  
sempre s'illude,  
rimane il tempo:  
non cessa il suo tormento,  
rimane il mio sgomento,  
in ogni tempo.

<sup>(21)</sup> *Oratio XX*, Migne, 158, col. 902-905.

<sup>(22)</sup> [S. ANSELMO] *Imitazione di Cristo*, Milano, Rizzoli, 1991, libro II, cap. XII, De regia via sanctae Crucis, pp. 136-138.

<sup>(23)</sup> Per Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) citazione da *I quaranta giorni*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. POZZI & C. LEONARDI, Genova-Milano, Marietti, 1988, p. 432.

<sup>(24)</sup> Per Camilla Battista Varano (1458-1524) citazione da *La vita spirituale*, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 319.



In due canti infine si ritrovano, con elevazione esponenziale delle forze reciproche, sia iterazioni plurimembri sia una diffusa insistenza delle iterazioni, variamente realizzate. La potenza raggiunta fa non per caso di queste liriche i vertici della raccolta.

Della prima, il notissimo *Notturmo*, va almeno segnalato come dall'anafora che lega i vv. 1 e 20 si generino ancora triplicazioni:

Il *sangue* ferve per Gesù che affoca.

**Bruciami!**, dico: e la parola è vuota.

Salvami tutto crocifisso (grido)

*insanguinato* di Te! (vv. 1-4)

[...]

Il *sangue* **brucia**: Gesù mette fuoco;

se non giunge all'ardor, solo è **bruciore**.

Maria invoco, che del Fuoco è Fiamma (vv. 20-22).

L'*incipit* «Il sangue ferve per Gesù che affuoca» è ripreso e variato in: «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco». Il verbo «brucia» che sostituisce «ferve» richiama il v. 2, l'esclamazione con la quale il grido del poeta entra prepotentemente nel testo: «*Bruciami!*, dico: e la parola è vuota»<sup>(25)</sup>. Ma il bruciare ricorre ancora, trasformato da verbo in sostantivo, al v. 21: «se non giunge all'ardor, solo è bruciore», in posizione parallela al v. 2, in quanto subito seguente il verso che ripete anaforicamente il primo. E pure il «fuoco» con cui termina il v. 20, iterando per figura etimologica l'«affuoca» del v. 1 col quale stabilisce una relazione di tipo epiforico, è replicato al v. 22: «Maria invoco che del Fuoco è Fiamma». Tre volte, dunque, il bruciare / bruciore, tre volte il fuoco. E tre volte anche il sangue: alle due dei vv. citati si somma il participio del v. 4: «insanguinato».

È chiaro il rapporto strettissimo, di cui si è detto sopra, tra l'iterazione e i termini iterati, veri termini-chiave dell'estrema poesia reboriana, e insieme caratteristici del linguaggio mistico.

Ma per comprendere quale grado, al limite del parossismo, può toccare questo rapporto bisogna rivolgere l'attenzione al penultimo testo dei CI, *Solo calcai il torchio*, in cui i versi si susseguono come variazioni sul tema enunciato nell'*incipit* biblico<sup>(26)</sup>.

Solo calcai il torchio:

con me non era nessuno:

<sup>(25)</sup> Corsivo nel testo.

<sup>(26)</sup> Isaia 63, 3: «Torcular calcavi solus». Cfr. anche, per la circostanza e il modello iconografico del 'torchio mistico' che ha ispirato la lirica, quanto riportato in C. REBORA, *Le poesie*, cit., p. 424.

calcarono su me tutti:  
 inebriato quasi spreco di sangue  
 in una rossa follia:  
 solo il torchio calcai:  
 liquido amore profuso  
 in estremo furore,  
 calcai il torchio, solo:  
 solo a torchiare,  
 solo a spremere il Sangue mio:  
 tutto il mio Sangue sparso,  
 tutto in me già arso  
 dall'immacolato Cuore di Maria:  
 invisibile ardore, quaggiù:  
 l'incomprensibile amore del Padre:  
 Gesù Gesù Gesù!

Mi limiterò a una sola notazione. Si tratta se si vuole di una microspia, ma compendia un po' tutto il discorso svolto fin qui. L'esclamazione finale rimanda infatti alle terne asindetichiche dei *Frammenti lirici*. Identica la struttura trimembre, mutata però la materia: là costituita da parole diverse, qui dalla stessa.

Ora, l'identità prova la comune vocazione della lingua reboriana all'oltranza; il mutamento invece la natura decisamente mistica dell'oltranza-insistenza.

Per quest'ultima, vale su tutti come modello insieme teorico e pratico il passo che segue, tratto dalle *Massime di perfezione cristiana* di Antonio Rosmini, testo fondamentale per Reborà, come per ogni religioso dell'Istituto della Carità. Nell'espone la prima massima, «desiderare unicamente e infinitamente di piacere a Dio, cioè di essere giusto», il Roveretano mette in atto nel linguaggio quella stessa insistenza che sta tematizzando:

il cristiano addimandi *incessantemente* di diventare ognor più giusto, ognor più buono. In questo gli bisogna di essere *insaziabile e incontentabile*, dimandando sempre più e più, colla maggior fiducia di essere tanto più caro a Dio, quando a Lui dimanderà questo [...]. Tutto si dee ridurre, in colui che professa la religione cristiana, a questo punto unico, di desiderare d'essere via più giusto di quel che è; di addimandare questa giustizia *senza posa né misura, infinitamente* [...] Sia pure *insaziabile*, non tema giammai di chieder troppo: lasci che pensi l'infinita bontà del divin Padre, co' suoi interminabili e più che interminabili tesori, a soddisfarlo di spirituale ricchezza; Esso saprà il modo di farlo, e tanto più, quanto più l'uomo *insaziabilmente* dimanderà di esser via più giustificato e immedesimato con la pura divinità. [...] Ora questo desiderio di giustizia *senza limite e misura*, bisogna che sia in lui reso puro e semplicissimo; e questo

può ottenere, ove egli *incessantemente* lo **ripeta** tutto concentrato dentro a sé, e diviso col suo pensiero in una perfetta interior solitudine da tutte cose esteriori; e in questa concentrazione egli dee *instancabilmente* dimandare **la stessa cosa**, secondo quelle parole: 'Vegliate, in ogni tempo orando' (Lc 21, 36) <sup>(27)</sup>.

---

<sup>(27)</sup> A. ROSMINI, *Massime di perfezione cristiana*, edizione critica promossa da M. F. Sciacca e curata dal Centro Internazionale di Studi Rosminiani - Stresa, vol. 49, Roma, Città Nuova, 1976, pp. 37-39.

