



CLEMENTE REBORA 1885/1957

La vita

Clemente Rebora - il grande poeta innamoratosi di Cristo crocifisso - nasce a Milano, nel 1885, da una laicissima famiglia di origine genovese: il padre, che era stato con Garibaldi a Mentana, tiene il ragazzo lontano dall'esperienza religiosa e lo educa agli ideali mazziniani e progressisti, tanto in voga fra la borghesia ambrosiana del tempo.

Dopo il liceo, il giovane frequenta medicina per un anno a Pavia, ma non è questa la sua strada. Passa a Lettere: l'accademia scientifico letteraria di Milano - presso la quale si laurea - era un ambiente pieno di fervore creativo. Rebora incontra condiscipoli di grande ingegno, con i quali intrattiene appassionanti conversazioni.

Intraprende poi l'attività d'insegnante. La scuola è per lui luogo d'educazione integrale, per formare uomini pronti a cambiare la società; e proprio con articoli di argomento pedagogico comincia a collaborare a "La Voce", la prestigiosa rivista fiorentina.

Come quaderno de "La Voce" esce nel 1913 la sua opera prima: i Frammenti lirici. Il successo è immediato.

Alla fine di quello stesso anno conosce Lidya Natus, un'artista ebrea russa: nasce fra loro un affetto che li lega fino al 1919.

Allo scoppio della prima guerra mondiale Rebora è sul fronte del Carso: sergente, poi ufficiale. Ferito alla tempia dallo scoppio di un granata, ne rimane segnato soprattutto a livello psicologico (i biografi parlano di «nevrosi da trauma»).

Nell'immediato dopoguerra torna all'insegnamento, optando per le scuole serali, frequentate da operai: da quel popolo semplice che egli, con slancio umanitario, ama.

Si autoimpone un regime di vita molto austero, devolvendo gran parte dello stipendio ai poveri e spesso ospitandoli in casa. Appare a molti come una specie di santo laico, ma in realtà, «l'ignorato Battesimo operando», egli è sempre più affascinato dalla religione. Lo si evince anche dai Canti anonimi: il suo secondo libro di poesia, del 1922.

Nella stessa direzione va la sua iniziativa editoriale: I sedici Libretti di vita attraverso cui divulga opere di mistica occidentale e orientale (e su tali argomenti è anche apprezzato conferenziere).

Sono questi, diversi segnali che preludono all'approdo: la conversione al cattolicesimo, nel 1929. Decisiva è per lui la figura dei cardinali Schuster, da cui riceve il sacramento della Cresima. Reborà adesso capisce che la via alla totalità passa attraverso la sequela di un carisma particolare: nel suo caso è quello rosminiano, con il «voto di annullamento» - perdersi per ritrovarsi -, con la mistica prospettiva di «patire e morire oscuramente scomparendo polverizzato nell'amore di Dio».

Nel Curriculum vitae il poeta, ormai anziano, ricorderà Rosmini come il maestro cui filialmente si era affidato, forma attraverso la quale la novità di Cristo aveva investito e cambiato la sua persona:

E fui dal ciel fidato a quel sapiente
che sommo genio s'annientò nel Cristo
onde Sua virtù tutto innovasse.
Dalla perfetta Regola ordinato,
l'ossa slogate trovaron lor posto:
scoprì l'intelligenza il primo dono:
come luce per l'occhio operò il Verbo,
quasi aria al respiro il Suo perdono.

La vita di Reborà può procedere ormai con passo sicuro: nel 1931 entra come novizio nell'Istituto rosminiano di Domodossola, nel '33 emette la professione religiosa, nel '36 è ordinato sacerdote.

Per un ventennio don Clemente spende le proprie energie in mezzo a poveri, malati, prostitute. Colui che camminando tra le tante parole (magari poetiche) si era imbattuto nel Verbo che si è fatto carne, ora non ha più bisogno di scrivere: la parola fa spazio all'azione di carità.

Solo negli ultimi anni di vita, malato nella carne, tornerà alla parola poetica: Curriculum vitae, autobiografia in versi, del 1955; Canti dell'infermità, del 1957, l'anno della morte di Reborà.

L'itinerario poetico

La palestra in cui il giovane Rebora affina il proprio stile poetico è la rivista "La Voce": egli, assieme a Sbarbaro e Jahier, e a narratori quali Boine e Slataper («gente che - avverte Gianfranco Contini - era abbonata al Cahier de la quinzaine, che sentiva l'esigenza religiosa ...»), pensa un'arte come testimonianza nuda, autentica, magari polemica, sempre carica di tensione morale ed esistenziale.

Tra questi autori che «testimoniano in versi il tormento profondo dell'uomo alienato ed esposto all'angoscia delle estreme domande esistenziali, Rebora è colui che più di tutti ha trasfuso in poesia esistenzialità e moralità, disperazione e speranza, rifiuto dell'esistente e ansia di assoluto, fino a costruire il più autentico monumento di poetica espressionistica della nostra letteratura primonovecentesca» (Elio Gioanola).

Il suo stile espressionistico consiste nel deformare il segno linguistico, renderlo aggressivo, incandescente, non temendo di mescolare termini aulici e dialettali per ottenere accordi stridenti e disarmonici. «La carica di violenza deformante con cui egli aggredisce il linguaggio - scrive il Mengaldo - mima il caos peccaminoso della realtà rugosa». Gli fa eco il Gioanola: «La poesia di Rebora appare lacerata da un'inquietudine profonda, dal senso di un'inadeguatezza radicale rispetto al mondo com'è e agli uomini come mostrano di vivere. Egli ha intuito la sproporzione tra il comune operare umano e l'ansia delle domande sul senso dell'essere e dell'esistere».

A Mario Apollonio che si chiede se non sia tutta religiosa la poesia di Rebora (anche quella che precede la conversione), si può decisamente rispondere in maniera affermativa: nei frammenti lirici e ancor più nei Canti anonimi il senso religioso si esprime proprio come "sproporzione" che evolve in "domanda" di totalità, mentre gli attimi che scorrono sono come una morsa funerea che aggredisce brandelli di gioia. Nitidamente il poeta lo ricorderà nel Curriculum vitae:

un lutto orlava ogni mio gioire:

l'infinito anelando, udivo intorno

nel traffico e nel chiasso, un dire furbo:

Quando c'è la salute c'è tutto,

e intendevan le guance paffute,

nel girotondo di questo mondo.

Al cuore, strutturalmente fatto per l'infinito, non basta il buon senso, la salute - epidermico colorito sulle guance -; gli è piuttosto necessario il Senso ultimo, la Salvezza.

Al giovane Rebora proprio questo mancava: «ammiccando l'enigma del finito sgranavo gli occhi a ogni guizzo; fuori scapigliato come uno :scugnizzo, dentro gemevo, senza Cristo».

Questo gemito, questa grande tristezza è il carattere fondamentale della vita consapevole di sé, che è - come diceva san Tommaso «desiderio di un bene assente».

Quel bene, quell'unico oggetto veramente cercato, sfugge all'umana capacità di «presa». Un individuo è allora tentato di aggrapparsi agli idoli, che però dapprima si offrono a un possesso precario, poi scivolano via - beffardi - tra le dita. La creatura resta sola con il suo “grido”, con «una segreta domanda».

E' il tema della splendida lirica Sacchi a terra per gli occhi:

Qualunque cosa tu dica o faccia

c'è un grido dentro:

non è per questo, non è per questo!

E così tutto rimanda

a una segreta domanda...

Nell'imminenza di Dio

la vita fa man bassa

sulle riserve caduche,

mentre ciascuno si afferra

a un suo bene che gli grida: addio!

La ragione è esigenza di spiegazione adeguata e totale dell'esistenza. La risposta c'è: l'intima domanda che urge nel cuore ne è la prova; c'è, ma dimora al di là dell'orizzonte da noi misurabile. La ragione al suo vertice si sporge sul «mistero».

E' la dinamica de Il pioppodi Rebora (come già de Il libro di Pascoli, dal quale il poeta rnilanese riprende la tripletta di rime: «pensiero-mistero-vero”):

Vibra nel vento con tutte le sue foglie

il pioppo severo;

spasima l'aria in tutte le sue doglie

nell'ansia del pensiero:

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.

Tutto il reale è segno che rimanda ad altro, oltre sé, più in là; tutto è “analogia” che chiede di "tendere a", ovvero di "ad-tendere". Se l'allodola era, in Claudel come in Pascoli, aereo simbolo dell'uomo che ha riconosciuto Dio e spende la vita per lodarlo, nel giovane Rebora è invece l'emblema del poeta: teso al cielo per il quale è fatto, ma legato alla terra, egli canta l'elegia dello schiavo consapevole, inchiodato alla missione di richiamare i fratelli (apparentemente) liberi a prender coscienza della propria condizione. Ogni slancio verso il cielo della felicità pare destinato a ricadere dolorosamente al suolo:

O allodola, a un tenue filoavvinta,
schiavo richiamo delle libere in volo,
come in un trillo fai per incielarti
strappata al suolo agiti invano l'ali.

Egli resta “spatriato quaggiù, Lassù escluso».

Eloquente questa confessione, nell'ultimo dei Frammenti lirici:

Il mio canto è un sentimento
che dal giorno affaticato
le ore notturne stanca:
e domandava la vita.

Questa «domanda di vita» attraversa da un capo all'altro l'opera prima: frammenti gremiti di una domanda di totalità.

In Dall'intensa nuvolaglia il poeta proietta in un evento esterno - il temporale - l'incombente minacciosa che intimamente lo pervade.

Coscienza del male e domanda di Bene: in “ 0 pioggia dei cieli distrutti “ «un'ansia continua di superamento, una richiesta di assoluto muove anche dai più comuni spettacoli, come quello della pioggia» (G. Bàrberi Squarotti).

In 0 carro vuoto sul binario morto il dato realistico viene «trasformato in inquietante simbolo di un condizionamento senza scampo - il binario che costringe ad una rotta vincolata - e di ansia per il libero spazio»: è il contrasto esistenziale «tra prigionia dell'hic et nunc e volontà di assoluto» (E. Gioanola).

Nel secondo libro di Rebora, i Canti anonimi, «si accentua la sua tendenza - come dice ancora l'ottimo Gioanola - a scomparire come io per farsi voce, anonima appunto, di una situazione comune, quella della pena nella città moderna sempre più priva di umanità, e dell'ansia amorosa per qualcosa di diverso e più alto».

Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza di attesa –
e non aspetto nessuno:
nell'ombra accesa
spio il campanello
che impercettibile spande
un polline di suono –
e non aspetto nessuno:
fra quattro mura
stupefatte di spazio
più che un deserto
non aspetto nessuno:
ma deve venire;
verrà, se resisto,
a sbocciare non visto,
verrà d'improvviso,
quando meno l'avverto:
verrà quasi perdono
di quanto fa morire,
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro,
verrà come ristoro
delle mie e sue pene,
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.

Universalmente riconosciuta come il capolavoro di Rebora, Dall'immagine tesa sta sulla soglia della conversione: scritta nel 1920 e posta in chiusura dei Canti anonimi, questa lirica sigilla la produzione "laica" del Nostro. Poesia dell'attesa, o meglio dell'"Atteso", è reputata da Margherita Marchione «la lirica italiana più religiosa e vibrante del nostro tempo»; e Stefano Jacomuzzi la definisce «uno dei più alti canti religiosi dell'arte contemporanea».

Strutturalmente è divisa in due parti di tredici versi ciascuna. Nella prima, costruita su una fitta serie di affermazioni e negazioni, il corpo è teso a vigilare l'istante, all'erta come sentinella (o come le vergini prudenti: imminente è l'arrivo dello Sposo). «Nell'ombra accesa» (ardito ossimoro), nel buio dell'incertezza in cui scintilla l'attesa, il poeta spia quel silenzio gremito d'impercettibili suoni, profumati e leggeri come polline (splendida la sinestesia: «polline di suono»!).

Lo spazio, nell'immobilità sospesa e colma di stupore, pare dilatarsi all'infinito. In esso il poeta, che tre volte ribadisce «non aspetto nessuno», pre-sente di essere sull'orlo di una rivelazione.

L'«immagine tesa» dell'incipit - spiegherà Rebora ormai vecchio - è «la mia persona stessa assunta nell'espressione del mio viso proteso non solo verso un annunzio a lungo sospirato, ma forse (confusamente) verso il Dulcis Hospes animae».

La seconda parte della lirica, aperta dall'avversativa «Ma», afferma perentoriamente che l'Ospite atteso «verrà» (sei volte ricorre l'anafora). Fragile è la mia capacità di vigilanza, sempre minacciata dalla distrazione - dice il poeta - ma, «se resisto» nell'attesa, non potrò non assistere al Suo impercettibile «sbocciare» (dunque era Lui - l'Ospite - a spandere «un polline di suono»).

La Sua venuta sarà un avvenimento «improvviso», imprevisto (qui come già in Péguy); e porterà il "per-dono", il grande dono della vittoria sul peccato e sulla morte (qui la concezione è già pienamente cristiana, sebbene la conversione accadrà solo nove anni dopo). Verrà come certezza che c'è un «tesoro», per acquistare il quale vale la pena vendere tutto; dolori e pene permarranno, ma abbracciati da un «ristoro» umanamente impensabile.

«Verrà, forse già viene»: «La Presenza è alle soglie e chiede un totale tremante silenzio perché possa essere udito il suo discreto "bisbiglio"» (Jacomuzzi).

Testimoniando la propria fede a Eugenio Montale, Rebora - negli ultimi anni di vita - tornerà su quel bisbiglio: «La voce di Dio è sottile, quasi inavvertibile, è appena un ronzio. Se ci si abitua, si riesce a sentirla dappertutto».

Curriculum vitae

In quest'opera il poeta, ormai vecchio e malato, ripercorre la propria vicenda esistenziale, a partire dagli anni della giovinezza, quando «sola, raminga e povera /un'anima vagava». Ogni "idolo" illudeva e puntualmente deludeva. «Immaginando m'esaltavo in fama /di musico e poeta e grande saggio: /e quale scoramento seguivava!». La cultura cresceva in quantità, non in profondità: «Saggezza da ogni stirpe affastellavo /a eluder la sapienza». Un'esistenza mondana era «civil asfissia». Finché si piegò alla Grazia.

Come nella mistica classica, l'incontro con l'Agnus Dei accade al culmine di una lunga salita, dopo aver attraversato la notte oscura dello smarrimento, quando egli si era visto schiacciato da nebbia e caligine, quando aveva provato terrore, disperazione e angoscia. A salvarlo dallo smarrimento era stato dapprima un richiamo, un indizio: un fievole belato. Poi tutto si fa chiaro, e la strada è finalmente in discesa: gli è dato di baciare la tenerezza di Dio, di sostare nella «dimora buona», di camminare lieto, «ri-cordando» - portando nel cuore - Colui che è venuto attraverso Maria.

Alla critica laicista non è piaciuto questo Rebora novissimo, questa poesia che si fa inno, officiatura, parola paraliturgica. Giovanni Getto trova invece che proprio adesso questa lirica «si insapora d'un gusto pungente»: il senso e il gusto riconosciuto in «Gesù il Fedele, /il solo punto fermo nel moto dei tempi». Centro del cosmo e della storia.

Da Roberto Filippetti _ IL PER-CORSO E I PERCORSI – Schede di revisione di letteratura italiana ed europea volume terzo “Da metà Ottocento al 2000” – Ed. ITACA

P.S.

Si Segnala l'esistenza del Centro Culturale Clemente Rebora

www.ccrebora.it

Opere di poesia:

Frammenti lirici, La Voce, Firenze 1913;
Canti anonimi, Il Convegno Editoriale, Milano 1922;
Le poesie, Vallecchi, Firenze 1947;
Via Crucis, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1955;
Curriculum vitae, ivi, 1955 e 1956;
Gesù il fedele. Il Natale, ivi, 1956;
Canti dell'infermità, ivi, 1956 e 1957;
Le poesie (1913-1957), ivi, 1957;
Aspirazioni e preghiere, ivi, 1963;
Ecco del ciel più grande, ivi, 1965;
Le poesie (1913-1957), a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1988 e 1994.

Opere in prosa:

Per un Leopardi mal noto, in "Rivista d'Italia", XIII, 9, settembre 1910, pp.373-449; poi nel volume miscelaneo Omaggio a Clemente Rebora, Boni, Bologna 1971; successivamente in C. Rebora, Per un Leopardi mal noto, a cura di L. Barile, Libri Scheiwiller, Milano 1992; quindi in Id., Saggi, con note di M. Boni e G. Ghini, Bologna, Boni, 1993 [l'antologia comprende i saggi non creativi sino al 1930 e, in appendice, il possibile inedito La missione degli educatori]; ora anche in Id., Arche di Noè.

Le prose fino al 1930, a cura di C. Giovannini, Jaca Book, Milano 1994, a cui si rimanda anche per alcune indicazioni bibliografiche.

Tra i volumi usciti dopo la morte: A. Rosmini asceta e mistico, prefazione di C. Riva, La Locusta, Vicenza 1980 [raccolge i testi su Rosmini segnalati in precedenza]; il testo omonimo riproposto poi in Antonio Rosmini asceta e mistico, prefazione di R. Bessero Belti, Interlinea, Novara 1995 [il libro riporta anche l'inno Il gran grido];

Dammi il tuo Natale, La Locusta, Vicenza 1985 [con poesie];

Il segreto di Antonio Rosmini, a cura di C. Giovannini, presentazione di S. Jacomuzzi, Sei, Torino 1986;

Rosmini, a cura di A. Valle, prefazione di M. Guglielminetti, Longo, Rovereto 1987;

Il tuo Natale. Lettere, poesie, pagine di diario e inediti, con incisioni di Mauro Maulini, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2005;

Diario intimo. Quaderno inedito, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2006.

Lettere: Lettere. I (1893-1930), prefazione di C. Bo, a cura di M. Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976;

Lettere. II (1931-1957), prefazione di C. Riva, a cura di M. Marchione, ivi,

1982; Epistolario Clemente Rebora, a cura di C. Giovannini, Edizioni Dehoniane, Bologna 2004.

Traduzioni e cure editoriali:

L. Andrèev, Lazzaro e altre novelle [traduzione dal russo, Avvertenza (poi in Saggi, ora in Arche di Noè) e note di Clemente Rebora], Vallecchi, Firenze 1919; quindi, con uno scritto di P. Gobetti, Passigli, Firenze 1993;

L. N. Tolstòj, La felicità domestica [traduzione dal russo, Avvertenza (poi in Saggi; ora in Arche di Noè) e note di Clemente Rebora],

«La Voce», Firenze 1920; successivamente in Bompiani, Milano 1942 [ivi altre ristampe ed edizioni, sino a quella del 1979 con un'Introduzione di B. Ejchenbaum]; successivamente in Mursia, Milano 1960 e Rusconi, Milano 1976; ora, con uno scritto di B. Ejchenbaum, Studio Editoriale, Milano 1994;

N. Gògol', Italia [traduzione dal russo e Cenno illustrativo di Clemente Rebora]:

Una poesia di Gògol' sull'Italia, in “Russia”, I, 3, vol., I, 1920-1921, pp. 209-210; poi in C. Rebora, Lettere. II (1931-1957), pp. 191-194; successivamente in Clemente Rebora, «Psychopathologia»; quindi in Saggi; ora in Arche di Noè; [Anonimo], Gianardana [traduzione dall'inglese, Cenno e Note di Clemente Rebora; illustrazioni di A. Salietti], Bottega di Poesia, Milano 1922; poi in Colui che si esaudisce o Gianardana [con un Commento di Clemente Rebora e senza le illustrazioni del Salietti], Caddeo, Milano 1923; successivamente in Lettere. II (1931-1957), pp.201-436 [anastatica delle due precedenti]; dopo in Saggi [solo Cenno e Commento; ora in Arche di Noè]; infine: Studio Editoriale, Milano 1991;

N. Gògol', Il cappotto [traduzione dal russo, Note e Annotazioni; (poi in Saggi; ora in Arche di Noè) di Clemente Rebora], Il Convegno Editoriale, Milano 1922; poi Imagomage, Milano 1984 [con fotografie di V. Sedye una Nota di P. Giovannetti, ma senza le Annotazioni del traduttore]; ristampa Feltrinelli, Milano 1992; poi Studio Editoriale, Milano 1990; “Libretti di Vita”: collana diretta da Clemente Rebora con sua premessa a ciascuna delle opere, Paravia, Torino 1924-1926 [sedici volumi, tra cui: Ammaestramenti morali di Fra Jacopone, a cura di Piero Rebora, prefazione di Clemente Rebora, collana “Libretti di Vita”, Paravia, Torino 1925].

Bibliografia essenziale della critica (monografie): Clemente Rebora, “Quaderno Reboriano 1960”, scritti di M Maurici

Consigliamo



Poesia e preghiera nel '900.

Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo

Saggi di: [Antonini Bernardo](#), [Farnetti Monica](#), [Secchieri Filippo](#)

- **A cura di Giovanna Scarca e Alessandro Giovanardi**

Pazzini Editore

Clemente Rebora : La mia vita, il mio canto

L'egual vita diversa urge intorno;
cerco e non trovo e m'avvio
nell'incessante suo moto:
a secondarlo par uso o ventura,
ma dentro fa paura.
Perde, chi scruta,
l'irrevocabil presente;
né i melliflui abbandoni
né l'oblioso incanto
dell'ora il ferreo battito concede.
E quando per cingerti lo balzo
- ' sirena del tempo -
un morso appena e una ciocca ho di te:
o non ghermita fuggì, e senza grido
nei pensiero ti uccido
è nell'atto mi annego.
Se a me fusto è l'eterno,
fronda la storia e patria il fiore,
pur vorrei maturar da radice
la mia linfa nel vivido tutto
e con alterno vigore felice
suggere il sole e prodigar il frutto;
vorrei palesasse il mio cuore
nei suo ritmo l'umano destino,
e che voi diveniste - veggente
passione del mondo,
bella gagliarda bontà -
l'aria di chi respira
mentre rinchiuso in sua fatica va.
Qui nasce, qui muore i! Mio canto:
e parrà forse vano
accordo solitario;
ma tu che ascolti, recalo
al tuo bene e al tuo male;
e non ti sarà oscuro.

EVENTI RECENTI



NEWS

50 anni dalla morte del poeta Clemente Rebora:

eventi a Milano con convegno, mostra e reading

IL 30 E 31 OTTOBRE ALL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO:
ANNUNCIATA ANCHE UN'EDIZIONE COMMENTATA DEL SUO CAPOLAVORO "FRAMMENTI LIRICI".
IN MOSTRA SARANNO PRESENTATI INEDITI E SCOPERTE SULLA SUA CONVERSIONE.
LE SUE POESIE SARANNO LETTE DAI MAGGIORI POETI
TRA CUI LUCIANO ERBA, FRANCO LOI, MAURIZIO CUCCHI, FRANCO BUFFONI E PATRIZIA VALDUGA



Il 1° novembre 2007 cade il cinquantenario della morte di Clemente Rebora, che fu annunciata da Eugenio Montale indicando il poeta come un maestro e il maggiore poeta religioso del secolo. *“A verità condusse poesia”*. Per una *rilettura di Clemente Rebora* è il titolo della serie di eventi che sono proposti il 30 e il 31 ottobre a Milano dall'Università Cattolica del Sacro Cuore con il Mod (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) e il Centro Novarese di Studi Letterari: si tratta di un convegno (con i maggiori studiosi, aperto dal vescovo emerito di Acerra Antonio Riboldi che fu suo allievo), una mostra documentaria ricca di inediti e rari, con catalogo, e un reading di poesia di alto livello, il 31 ottobre pomeriggio, a cura di Roberto Cicala, con letture reboriane di Luciano Erba, Franco Buffoni, Maurizio Cucchi, Franco Loi, Guido Oldani, Michele Ranchetti e Patrizia Valduga.

Poeta presente nelle antologie scolastiche essendo presenza fondamentale alle origini del Novecento italiano, definito da Pasolini «un maestro in ombra», Rebora sarà al centro del convegno che, presieduto da Giuseppe Langella, dell'Università Cattolica, vedrà la partecipazione di Carlo Carena, Giovanni Tesio e Silvio Ramat tra gli altri. Sono annunciate rivelazioni importanti su aspetti della sua vita, dei suoi rapporti con il mondo femminile e della sua cosiddetta conversione, quando buttò libri e carte e decise di entrare nell'ordine religioso di Rosmini («la Parola zittì chiacchiere mie» scrive nella sua opera autobiografica *Curriculum vitae*, riproposta di recente da Interlinea, che annuncia una monumentale edizione commentata del capolavoro di Rebora, *Frammenti lirici*).

La mostra, nell’Atrio di via Nirone 15 a Milano (inaugurazione martedì 30 ottobre alle 18,30; resta aperta fino al 6 novembre con orario 9-18), vede la collaborazione del Centro Internazionale di Studi Rosminiani, delle Teche Rai, di Lege e del Laboratorio di editoria dell’Università Cattolica, a cura di Roberto Cicala e Valerio Rossi, con oltre 250 pezzi tra immagini, manoscritti, lettere ed edizioni rare che ripercorrono il cammino del poeta.

CLEMENTE REBORA

Clemente Rebora, che nacque a Milano nel 1885. Educato laicamente secondo i principi mazziniani, visse una giovinezza inquieta laureandosi in Lettere e frequentando amici come Michele Cascella, Antonio Banfi, Daria Malaguzzi e Sibilla Aleramo (legandosi affettivamente alla pianista russa Lydia Natus, con la quale poté tradurre opere di Andreev, Tolstoj oltre a Gogol’). Fu sempre alla ricerca di una dimensione trascendente, raggiunta infine nell’ordine rosminiano. Insegnò in scuole pubbliche e private (tra Novara e Milano), fu rivelato dalla prima opera, del 1913, *Frammenti lirici*, pubblicata da Giuseppe Prezzolini nelle sue edizioni fiorentine della rivista “La Voce” e fu amico di artisti e intellettuali. Nel 1922 uscirono i *Canti anonimi*, successivi a un grave trauma nervoso provocato da un’esplosione durante la prima guerra mondiale da cui uscì con l’emblematica diagnosi di «mania dell’eterno». Dopo un itinerario di conversione matura, prese i voti religiosi nel 1936 e si isolò completamente tornando alla poesia negli ultimi anni. Le sue ultime opere (tra cui i *Canti dell’infermità*) furono pubblicate da Scheiwiller. Dopo una *passio* fisica e spirituale durata venticinque mesi, morì a Stresa nel 1957. Scrisse lo stesso giorno Eugenio Montale per il “Corriere della Sera”: «È un conforto pensare che il calvario dei suoi ultimi anni – la sua distruzione fisica – sia stato per lui, probabilmente, la parte più inebriante del suo *curriculum vitae*». Nel 1947 il fratello Piero ha curato un’edizione delle *Poesie* per Vallecchi, mentre la più recente edizione di tutte *Le poesie*, negli “Elefanti” Garzanti”, è del 1994 – poi ristampata – a cura di Gianni Mussini e di Vanni Scheiwiller. È in corso lo studio degli inediti unito all’annotazione delle maggiori opere, i cui primi frutti sono l’edizione commentata del *Curriculum vitae* e, a breve, dei *Frammenti lirici*, oltre al *Diario intimo*, tutte presso Interlinea.



MOTIVAZIONI



Intorno all’opera poetica di Clemente Rebora ristagnano ancora parziali incomprensioni e radicati pregiudizi ideologici. Basta sfogliare le più accreditate antologie della poesia italiana del Novecento e i manuali scolastici di storia letteraria per rendersene conto: di fatto Rebora vi trova posto solo come autore “vociano”, limitatamente alla stagione d’esordio dei *Frammenti lirici*. Il resto della sua produzione, dai *Canti anonimi* fino ai *Canti dell’infermità*, è tenuto in genere colpevolmente in ombra, per un imbarazzo laico davanti al profilo religioso e alle inflessioni mistiche della sua poesia più matura, segnata dalla conversione prima e poi dalla scelta della vita consacrata. Ma è proprio vero che la poesia non possa farsi preghiera senza snaturarsi? Ed è proprio vero che tra il primo e il secondo Rebora non sussista legame alcuno? Con l’occasione della ricorrenza cinquantenaria della morte, il convegno di studi intende esplorare criticamente piuttosto gli elementi di continuità che quelli di frattura del percorso reboriano. La verifica dell’esistenza di alcune costanti fondamentali, come il misticismo o l’espressionismo, che conferiscono alla poesia di Rebora, al di là dei suoi mutamenti superficiali, il senso di un’esperienza profondamente unitaria e coerente, dovrebbe aiutare quanti operano nel campo dell’italianistica, studiosi, insegnanti e appassionati, a riscoprire il versante dimenticato della sua opera, restituendo tra l’altro alla storia della lirica contemporanea uno degli esiti culminanti della sua inclinazione più intensamente spirituale.

Quanto, poi, la lezione di Rebora abbia inciso sugli sviluppi della poesia novecentesca e quali emblematiche suggestioni continui ad esercitare sulla ricerca in corso, dimostrerà il reading dei poeti invitati a misurarsi con Rebora al termine del convegno.

***A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora
nel cinquantesimo della morte***

PROGRAMMA

**Convegno, mostra, reading
Università Cattolica, Milano, 30-31 ottobre**

CONVEGNO

MARTEDÌ 30 OTTOBRE, ORE 15

Università Cattolica, via Nirone 15, Milano

Indirizzi di saluto

FRANCO PIZZOLATO, Preside Facoltà di Lettere e Filosofia

ANGELO R. PUPINO, Presidente MOD

Presiede GIUSEPPE LANGELLA, Università Cattolica, Milano

Mons. ANTONIO RIBOLDI, Vescovo emerito di Acerra, *Alla scuola spirituale di padre Rebora*

RENATA LOLLO, Università Cattolica, Milano, *Tra scuola e fede: l'infanzia nella poesia di Clemente Rebora*

PIER GIORGIO LONGO, Centro Novarese di Studi Letterari, *Le anime amiche: inediti sul ruolo di Adelaide Coari nella "conversione" reboriana*

CARLO CARENA, casa editrice Einaudi, *Le giaculatorie di don Clemente*

Coffee break

FRANCA GRISONI, poetessa, *La donna, la verità, la vita*

MAURA DEL SERRA, Università di Firenze, *"Cuore dell'arca" e "metaxu": la via illuminativa in Rebora e Simone Weil*

VALERIO ROSSI, Centro Novarese di Studi Letterari, *Dal mondo antico all'imminenza di Dio: le postille all'Odissea*

A seguire: inaugurazione della mostra documentaria

MERCOLEDÌ 31 OTTOBRE, ORE 9,30

Università Cattolica, via Nirone 15, Milano

Presiede ANGELO R. PUPINO, Università di Napoli L'Orientale

GIANNI MUSSINI, Università degli Studi di Pavia, *Il nuovo mondo di Clemente Rebora. Una lettura dei Frammenti lirici*

GIOVANNI TESIO, Università del Piemonte Orientale, Vercelli, *Dove la guerra è più torva. Appunti di lettura sulle Poesie sparse*

SILVIO RAMAT, Università di Padova, *Lettura dei Canti anonimi*

Coffee break

PAOLO GIOVANNETTI, Università IULM, Milano, *Tra discorso e inno: la metrica dell'ultimo Rebora*

MATTEO MUNARETTO, Università degli Studi di Pavia, *Per un commento ai Canti dell'infermità*

EZIO VIOLA, Centro Internazionale di Studi Rosminiani, Stresa, *La "Passione" di Rebora. Quando mi dettò le ultime poesie*

READING DI POESIA

MERCOLEDÌ 31 OTTOBRE, ORE 15

Università Cattolica, via Nirone 15, Milano

Presentazione di ROBERTO CICALA, dell'Università Cattolica e della casa editrice Interlinea

Intervento iniziale di LUCIANO ERBA

FRANCO BUFFONI

MAURIZIO CUCCHI

FRANCO LOI

GUIDO OLDANI

MICHELE RANCHETTI

Chiusura di PATRIZIA VALDUGA

MOSTRA

Le carte di Rebora. Libri, autografi e immagini

INAUGURAZIONE: MARTEDÌ 30 OTTOBRE, ORE 18,30:

Università Cattolica, Atrio, via Nirone 15, Milano

A cura di Roberto Cicala e Valerio Rossi.

Un percorso biografico, bibliografico e poetico tra documenti inediti, fotografie d'epoca, lettere, manoscritti autografi dall'Archivio rosminiano ed edizioni rare lungo un intero secolo, con testimonianze video delle Teche Rai e incisioni d'arte.

Allestimento a cura di **Lege** (Leda Cavalmoretti, Velania La Mendola, Elena Rancati, Maria Villano). Con catalogo ISU.

La mostra resterà aperta fino a martedì 6 novembre.

*

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE-CENTRO DI RICERCA
"LETTERATURA E CULURA DELL'ITALIA UNITA"

MOD

CENTRO NOVARESE DI STUDI LETTETARI

con il patrocinio di

REGIONE PIEMONTE

Iniziative in collaborazione con

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI ROSMINIANI

TECHE RAI – RADIO TELEVISIONE ITALIANA

LEGE e LABORATORIO DI EDITORIA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA

CENTRO PASTORALE DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA

ISU – UNIVERSITÀ CATTOLICA

INTERLINEA EDIZIONI

Direzione scientifica: Giuseppe Langella

L'iniziativa ha valore di corso di formazione e aggiornamento per gli insegnanti delle scuole secondarie, ai sensi della direttiva ministeriale 90/2003.

Gli insegnanti interessati potranno usufruire a tal fine dell'esonero dall'attività didattica e riceveranno un attestato di frequenza.

Info: 02 72342340, 0321 612571,

rebora@letteratura.it

Per ulteriori informazioni

www.unicatt.it

www.letteratura.it/rebora

Uno studio su Clemente Rebora

Seminario di linguistica italiana* – Università di Ginevra

«O poesia, nel lucido verso» (Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, XLIX)

Una lettura linguistica

1. – Ci vogliamo occupare qui di uno dei settantadue “frammenti lirici” di Clemente Rebora, il quarantanovesimo, «O poesia, nel lucido verso», databile al febbraio del 1913 (il primo testimonio manoscritto venne affidato ad un lettera del 22 febbraio 1913 ad Angelo Monteverdi, e la stampa è del 15 giugno dello stesso anno). Un testo di straordinaria levatura intellettuale, che per la sua problematica apertamente metapoetica – “che cosa è”, “che cosa fa” la poesia – va accostato idealmente al carducciano *Congedo* (1871) delle *Rime nuove*: «Il poeta, o vulgo sciocco, | Un pitocco | Non è già», all’inno pindarico (1897), alla *Poesia* che apre i *Canti di Castelvechio* (1903): «Io sono una lampada ch’arda | soave!», alle *Stirpi canore* dell’*Alcyone* (1903): «I miei carmi son prole | delle foreste», e ad altre celebri dichiarazioni novecentesche di poetica.

Secondo un giudizio vulgato, i *Frammenti lirici*, la prima raccolta poetica di Rebora (seguiranno nel ’22 i *Canti anonimi*), sono «forse il libro più difficile del nostro Novecento»². Pubblicati nel 1913 come volumetto a tiratura quasi confidenziale delle edizioni della rivista fiorentina «La Voce», a cui dal ’13 Rebora comincia a collaborare, i *Frammenti* (dedicati in epigrafe «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo») sono rappresentativi di quel clima culturale e di quell’atteggiamento mentale, di «tormentosa investigazione dell’io»³, che si suole etichettare di espressionismo (primonovecentesco)

o più precisamente di espressionismo vociano: materia del poetare un «autobiografismo trascendentale», il quale si attua in un vocabolario «pungente», in un «registro d’immagini e metafore arditissimo», in «ritmo incalzante e serratissimo»⁴, in violenti scontri, specie nelle similitudini, tra astratto e concretos. Nella storia della poesia contemporanea i *Frammenti* possiedono uno statuto di tutto rispetto; essi, per dare un esempio significativo, sono accolti nella sezione *Opere* della *Letteratura italiana* Einaudi tra Gozzano e Campana, tra i *Colloqui* e i *Canti orfici*. La loro presenza culturale, rispetto ad altri libri novecenteschi di poesia (il *Canzoniere* di Saba, poniamo, o gli *Ossi*), è tuttavia per molteplici ragioni – non ultime l’ostacolo della oscurità a cui si accennava sopra, e il loro relativo esser datati – tutt’al più marginale e nella scuola, in particolare, quasi invisibile. Nelle pagine che seguono si propone, del Fr. XLIX, una lettura in chiave linguistica, nel senso esteso del termine. La lettura sarà linguistica, non perché essa si limiti a rilievi di carattere formale, ma perché il suo punto d’avvio, il presupposto per la comprensione critica, sarà costituito da una attenta e ripetuta⁵ auscultazione della materia e della forma del testo, ivi compresa naturalmente la materia e la forma del significato (i temi, ad esempio, e la loro messa in pagina); e perché in ultima istanza ogni ipotesi interpretativa sarà fondata su caratteristiche linguistiche (di nuovo: in senso esteso) del testo. Ma la lettura sarà anche selettiva perché metteremo in primo piano al-

¹ *Lettere* I, a c. di M. Marchione, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976, pp. 156-57.

² S. Ramat, nella *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 89; il giudizio è ripreso tra gli altri da F. Fortini, «*Frammenti lirici*» di *Clemente Rebora*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Le opere*, IV: *Il Novecento*, I: *L’età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 239.

³ Così Contini nel profilo reboriano della *Letteratura dell’Italia unita* (Firenze, Sansoni, 1968, p. 705).

⁴ Sempre di Contini, *op. cit.*, le tre espressioni virgolettate.

⁵ L’osservazione è di F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, 1966, p. 7.

⁶ Ripetuta, cioè ciclica, con ritorni successivi al punto di partenza, e quindi progressiva.

cuni livelli di analisi che ci sembrano – nel caso in questione (per altri testi la scelta potrà ovviamente essere diversa) – particolarmente significativi, quali la sintassi e la semantica del periodo, le concatenazioni di periodi e in generale la costruzione progressiva del significato, il lessico, i parallelismi e le loro rotture, cioè i giochi di simmetrie e antisimmetrie, di permanenze e di variazioni, e così via; mentre per altri livelli, specie formali (quello metrico), ci limiteremo ad accenni sommari con rinvii a studi specifici.

La nostra lettura del *Fr. XLIX* dovrà naturalmente fare i conti con gli interventi che l'hanno preceduta; e in particolar modo con l'analisi linguistica (combinata ad un'interpretazione critica a tutto tondo) di P.V. Mengaldo in un volume della *Storia della lingua italiana* diretta da F. Bruni⁷; così come con l'eccellente commento metrico, linguistico, interpretativo di C. Martignoni nella sezione su Rebora dell'*Antologia della poesia italiana*s. Su un altro piano sarà per noi rilevante la soluzione "didattica" di F. D'Amely in una bella antologia⁹ per le scuole medie superiori (che affida un ruolo decisivo alla ricostruzione «parola per parola» del significato): la proposta cioè per il frammento XLIX di un commento-parafraresi – più precisamente di una "parafraresi ragionata" – che contenga (in opportuni rimandi parentetici) la propria giustificazione linguistica.

2. – Si legga, per cominciare, il testo, che riproduciamo qui sotto dall'attuale edizione di riferimento (non commentata, ma con una utile nota al testo): quella curata da G. Mussini e V. Scheiwiller per la collana garzantiana di «Poesia»¹⁰. Si noteranno in particolare le maiuscole iniziali di verso, secondo «l'*usus* del primo Rèbora»¹¹ (che l'edizione usata restaura), e l'assenza di titolo, comune del resto a tutti i frammenti della raccolta.

XLIX

O poesia, nel lucido verso
Che l'ansietà di primavera esalta
Che la vittoria dell'estate assalta
Che speranze nell'occhio del cielo divampa
Che tripudi sul cuor della terra conflagra, 5

O poesia, nel livido verso
Che sguazza fanghiglia d'autunno
Che spezza ghiaccioli d'inverno
Che schizza veleno nell'occhio del cielo
Che strizza ferite sul cuor della terra, 10

⁷ P. V. Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 385-88.

⁸ Diretta da C. Segre e C. Ossola. Vol. III: *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 852-54 (gli altri frammenti commentati sono i n. I, VI, XXI, XXVII e XXXVI; notevoli anche le «Note filologiche e bibliografiche» alle pp. 1792-94).

⁹ R. Luperini, P. Cataldi e F. D'Amely, *Poeti italiani: il Novecento*, Palermo, Palumbo, 1994, pp. 113-14 (vi sono commentati, con altre liriche di Rebora, anche i *Fr.* III e XI).

¹⁰ C. Rèbora, *Le poesie (1913-1957)*, a c. di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller & Garzanti («Poesia»), 1988¹. Questa edizione riprende ed aggiorna le due precedenti per cura di V. Scheiwiller (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961 e 1982). Rispetto alla stampa nelle Edizioni della Voce, e a quella (invariata) presso Vallecchi del 1947, la redazione manoscritta ad A. Monteverdi presenta le varianti seguenti: v.

16 Indefinito] Infinito – v. 24 cagnara e malizia e tristezza] cagnara malizia tristezza – v. 26 cammino,] cammino – v. 28 Che incuora il vicino,] Che aiuta (incuora) il vicino – v. 31 fiori] fiore –.

¹¹ C. Rèbora, *Le poesie (1913-1957)* cit., p. 512.

3

O poesia nel verso inviolabile
Tu stringi le forme che dentro
Malvive svanivan nel labile
Gesto vigliacco, nell'aria
Senza respiro, nel varco 15
Indefinito e deserto
Del sogno disperso,
Nell'orgia senza piacere
Dell'ebbra fantasia;
E mentre ti levi a tacere 20
Sulla cagnara di chi legge e scrive
Sulla malizia di chi lucra e svaria

Sulla tristezza di chi soffre e acceca,
 Tu sei cagnara e malizia e tristezza,
 Ma sei la fanfara 25
 Che ritma il cammino,
 Ma sei la letizia
 Che incuora il vicino,
 Ma sei la certezza
 Del grande destino, 30
 O poesia di sterco e di fiori,
 Terror della vita, presenza di Dio,
 O morta e rinata
 Cittadina del mondo catenata!

Il nostro frammento si presenta formalmente come una serie di 34 versi liberi senza raggruppamenti strofici (predominano endecasillabi e senari, affiancati da novenari, ottonari, settenari e versi composti di 12 e 13 sillabe – legati da rime¹², assonanze e consonanze occasionali ma numerose, entro una elaborata struttura fonica e ritmica¹³). I versi sono organizzati sintatticamente in un unico lungo periodo, che arresta appena, poco dopo la metà, un punto e virgola, e che suggella il punto esclamativo finale; il resto dell'interpunzione si riduce a dieci virgole in fine di verso e cinque interne; ben sei delle virgole servono ad isolare i vocativi di cui diremo. Questo periodo-poesia, aperto dalla triplice formula vocativa (o, se si preferisce, allocutiva) «o poesia», ai vv. 1, 6 e 11, e concluso da una analoga coppia di allocutivi ai vv. 31 e 33 («o poesia...», «o [...] cittadina del mondo...»¹⁴), allinea dentro la cornice allocutiva cinque frasi semplici¹⁵, le quali sono (almeno in apparenza) coordinate nell'ordine da una *e* (al v. 20, subito dopo il punto e virgola) e da tre *ma* av-
¹² Che si addensano verso la fine: *tristezza* | *cammino* | *vicino* | *certezza* | *destino*, sino alla rima baciata conclusiva di *rinata* e *catenata*.

¹³ Sulla metrica del *Fr.* XLIX si vedranno P.V. Mengaldo, *Il Novecento* cit., pp. 386-87 e C. Martignoni, *Antologia della poesia italiana* cit., p. 852. In generale, per le soluzioni metriche della raccolta si rinvia a P. Giovannetti, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», III (1986), 8, pp. 11-35 (e analogamente alla sezione finale del volumetto antologico curato dallo stesso Giovannetti: *Clemente Rebora*, Milano, Garzanti Scuola, 1977, pp. 116-21); una compatta descrizione metrica è anche nel § 2.1. di F. Fortini, «Frammenti lirici» di *Clemente Rebora* cit., pp. 241-42.

¹⁴ Dove la «cittadina del mondo» è naturalmente sempre la Poesia.

4

versativi (ai vv. 25, 27, 29) tutti preceduti da una virgola. In astratto, lo schema interpuntivosintattico-semanticamente soggiacente al componimento è dunque qualcosa come

Cornice allocutiva — *F*₁; *e* *F*₂, *ma* *F*₃, *ma* *F*₄, *ma* *F*₅ — Cornice allocutiva

o, se si preferisce usare nomi diversi per le parti superiore e inferiore della cornice:

Apertura allocutiva — *F*₁; *e* *F*₂, *ma* *F*₃, *ma* *F*₄, *ma* *F*₅ — Chiusura allocutiva

dove ovviamente i simboli *F* con indice da 1 a 5 stanno per le Frasi che compongono il periodo *P*; in corsivo poniamo, come si usa, le congiunzioni *e*, *ma*, in quanto parole effettive, lessemi del testo, e non simboli metalinguistici.

Teniamoci per il momento a questo schema, per quanto approssimativo (vedremo in particolare nel séguito che le tre avversative non sono coordinate tra di loro, bensì a *F*₂, e quindi in certo senso mutuamente giustapposte¹⁶; e che l'apertura illocutiva si spinge entro *F*₁); esso costituisce, per la sua perspicuità, una guida utile nei primi passi dell'analisi formale e semantica. È chiaro sin d'ora, comunque, che nel componimento chi scrive – il soggetto della enunciazione poetica, il “poeta” – chiama in causa in prima persona la “Poesia”, a cui dà molto direttamente e ripetutamente del tu (il *tu* pronome soggetto marca del resto l'inizio dei vv. 12 e 24), e di essa Poesia, mantenendosi sempre in posizione recessa, sullo sfondo, senza mai rivelarsi con un *io*, predica molte cose stravaganti, sia belle che brutte, in forte contraddizione le une con le altre.

3. – Interessiamoci per cominciare, e da prima ancora formalmente, della cornice. La massiccia cornice superiore, in primo luogo. Essa, che come si è detto è tre volte vocativa, riempie lo spazio tra la prima e la terza occorrenza del vocativo «o poesia» con due serie in parallelo di elementi circostanziali locativi («nel lucido verso», «nel livido verso») e di costrutti relativi («che...», «che...», ecc.), gli uni e gli altri sospesi, in attesa per così dire della predicazione che interverrà solo dopo il terzo vocativo, al v. 12 («tu stringi le forme»). Il primo periodo, ricordiamo, non perviene a compiutezza sintattica che al v. 19, dove si colloca anche il primo segno di interpunzione forte. Schematicamente,

dunque¹⁷:

O poesia, nel lucido verso

che ...

che ...

che ...

che ... 5

o poesia, nel livido verso

che ...

che ...

che ...

che ... 10

¹⁵ Si riserva il termine “proposizione” al contenuto della frase.

¹⁶ Di modo che lo schema dovrà combinare la linearità della coordinazione con la compresenza, la verticalità delle giustapposizioni:

Cornice allocutiva — F₁; e F₂,

³

⁴

⁵

F

F

F

ma

ma

ma

• •

• •

• •

• • • •

— Cornice allocutiva

¹⁷ Per chiarezza sintattica si eliminano nei versi seguenti (e in tutte le citazioni che verranno) le maiuscole ad 5

Viene quindi il terzo vocativo «o poesia», seguito ancora, come prima, da un circostanziale locativo («nel verso inviolabile»), stavolta con aggettivo posposto al nome (e semanticamente di altro tipo), un circostanziale che è immediatamente a ridosso della prima predicazione:

O poesia, nel verso inviolabile 11

tu stringi ...

Complessivamente, si ricava dall’esame dell’apertura illocutiva una sensazione di sospensione, d’attesa protratta, di necessaria preparazione prima di giungere a poter enunciare la *laudatio* della Poesia (sospensione enunciativa, però, non necessariamente di logica dei contenuti). Nella cornice appaiono così, di queste “lodi”, alcune anticipazioni sotto forma di circostanze sintatticamente incomplete, da intendere, si vedrà, come effetti della Poesia, sue manifestazioni percettibili, presentate in quanto dato sensoriale prima della loro razionalizzazione nel predicato. Il senso di *suspense* sarà evidente anche più avanti, là dove l’apparizione della seconda delle frasi coordinate («tu sei cagnara e malizia e tristezza») verrà di nuovo e consistentemente ritardata da una subordinata temporale («mentre ti levi a tacere») provvista di tre locativi in parallelo:

e mentre ti levi a tacere 20

sulla cagnara di chi legge e scrive

sulla malizia di chi lucra e svara

sulla tristezza di chi soffre e accieca,

tu sei cagnara e malizia e tristezza,

– tanto che la principale sarà allora, con splendida attualizzazione di una classica figura¹⁸, ricapitolativa del contenuto della subordinata.

In chiusa:

o poesia di sterco e di fiori, 31

terror della vita, presenza di Dio,

o morta e rinata

cittadina del mondo catenata!

nella più breve cornice inferiore di quattro versi (che suggellano *in redditio* l’intera struttura), ritorna

da prima la formula vocativa di «o poesia», qualificata in compendio, di nuovo, da due metafore concretissime di opposti (*fiore* e *sterco*) e da due apposizioni analogamente divaricate («terror della vita, presenza di Dio»), sino alla definitiva ripresa vocativa, e interpretazione, di «cittadina del mondo catenata», anch'essa preceduta dalla coppia semi-ossimorica – che riformula, si direbbe, le apposizioni del terzultimo verso – di *morta* e *rinata*.

4. – Ma veniamo alla sezione centrale. Il cuore del componimento è senz'altro costituito – lo mostrano assieme sintassi e semantica – dalla prima delle predicazioni coordinate, secondo cui la Poesia inizio di verso.

¹⁸ La *recapitulatio*, per definizione, riprende nell'ordine (o in altro ordine) una precedente esposizione più analitica (nel nostro caso, la ripresa è, nell'ordine, dei tre sostantivi *cagnara*, *malizia* e *tristezza*: «sulla cagnara₁ di chi legge e scrive | sulla malizia₂ di chi lucra e svara | sulla tristezza₃ di chi soffre e acceca, | tu sei cagnara₁ e malizia₂ e tristezza₃»). Sulla *recapitulatio* e in generale sugli «schemi sommatorî» si vedrà, col manuale di H. Lausberg (*Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, §§ 296 sgg.), E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 321 sgg.

6

“stringe (nel verso) certe forme”.

Il verbo, *stringere*, è in effetti simmetricamente inquadrato (“foderato”, per usare un termine spitzeriano) da una parte dalla serie, due volte quattro, delle relative preparatorie appese al locativo «nel verso», dall'altra da una serie di quattro locativi («nel labile gesto vigliacco», ecc.) appesi a loro volta ad una relativa di *forme*. E le quattro predicazioni coordinate che seguono sono tutte copulative: ... *sei... sei... sei... sei...*, meno verbali, quindi, meno dinamiche. Le simmetrie o quasi simmetrie e le inversioni entro la prima di queste coordinate sono visualizzate con diverso grado di astrazione dagli schemi I e II sotto, in cui si è privilegiata la sintassi a scapito della metrica:

I

... nel lucido verso

Che l'ansietà di primavera esalta

Che la vittoria dell'estate assalta

Che speranze nell'occhio del cielo divampa

Che tripudi sul cuor della terra conflagra,

... nel livido verso

Che sguazza fanghiglia d'autunno

Che spezza ghiaccioli d'inverno

Che schizza veleno nell'occhio del cielo

Che strizza ferite sul cuor della terra,

... nel verso inviolabile

TU STRINGI LE FORME

che dentro malvive svanivan

nel labile gesto vigliacco,

nell'aria senza respiro,

nel varco indefinito e deserto del sogno disperso,

nell'orgia senza piacere dell'ebbra fantasia;

II

in SN che ... che ... che ... che ...

in SN che ... che ... che ... che ...

in SN

TU STRINGI LE FORME

che ... in SN, in SN, in SN, in SN;

Il complesso involucro retorico rinforza dunque l'idea di una Poesia che etimologicamente “fa” (*stringere*, o *stringere in*, è un verbo d'azione), che agisce. E se si guardano le circostanze di questo suo trasformare la realtà, da un prima negativo (il tempo delle *forme* che *malvive* svanivano) ad un dopo positivo (il tempo delle *forme* provviste nel verso – dal verso – di consistenza), il proprio dell'agire della Poesia sembra risiedere nel dar forma alla realtà. La Poesia dà forma nel verso a qualcosa che prima del suo intervento era informe. Sofferamoci su questo cruciale verbo “stringere”, che con P.V. Mengaldo¹⁹ abbiamo in prima approssimazione parafrasato mediante “dar forma” (mentre per F. D'Amely *stringe* vale “mettere insieme”²⁰ e per C. Martignoni “contenere”²¹), e che può ben essere equiparato allo *squadrare* ormai impensabile (mutati i tempi) di Montale negli *Ossi*: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato | l'animo nostro informe». In generale

si constata che *stringere* è nelle due prime raccolte di Rebora verbo idiomatico, impiegato ad esprimere la ricerca di assoluto in una delle modalità di questa (ricerca della forza, della verità delle forme). Si direbbe però che *stringere* sia in Rebora anche idiomatico grammaticalmente: tra i luoghi attestati dalle concordanze²² colpiscono quelli in cui il verbo è accompagnato, come nel nostro caso, da un locativo in funzione quasi risultativa, come se l'azione esercitata sopra l'oggetto lo trasformasse oltre che (in parte) di natura anche di collocazione, gli attribuisse cioè una nuova sede; si veda in particolare, tra i *Frammenti*, XLV, v. 16 (nostro, qui e sotto, il corsivo):

Altra fu la promessa,

Quando accorrenti

In fremito ci strinse il desiderio

E lavorammo assenti

e soprattutto, in negativo, LXIII, v. 61 (dove anche il sostantivo *lucris*, legato al *lucrare* del nostro v. 22):

Io non ho numi né glorie,

Io non ho donne né bimbi,

Io non ho lucris né mete,

Ma un vasto cuore intero

Che toglie all'ora di tutti

L'infinita ricchezza e la dona,

E il prorompente divenir non stringe

In un'immobile idea agghindata

In una ingorda brama.

Le *forme* rimodellate, rinsaldate dalla Poesia vengono insomma (ri)strette entro il verso, a costituire – forme-nel-verso – la sostanza di esso.

A norma della prima parte del componimento, la Poesia riesce dunque, facendolo suo, a trasformare ciò che prima era informe (e quindi mal vivo), in presenza dinamica, fortemente vitale, nel bene e nel male. L'interessante per noi è che questo agire disteso nel tempo, con un prima ed un poi, venga messo in pagina in maniera sostanzialmente retrograda, con una *figura per ordinem* che combina²³ anastrofe e *hysteron proteron*, collocando in apertura i costituenti della frase che veicolano lo «stadio finale» (Lausberg) della riflessione, gli effetti della Poesia, le sue manifestazioni percettibili.

Se sopra si era affermato che enunciativamente, dal punto di vista cioè della costruzione

¹⁹ V. il cit. commento, secondo cui la Poesia «dà una forma definitiva (*stringi*, in rapporto con *strizza*) alle forme fiacche, senza vitalità, che ci abitano, che appaiono un attimo e poi spariscono (*labile*) quasi vergognandosi di sé, capaci di esprimersi solo in gesti vili».

²⁰ «... o poesia attraverso i tuoi versi indistruttibili (*inviolabile*) tu metti insieme (*stringi*) le forme incerte (*malvive*) che dentro [l'uomo] si perdevano (*svanivan*) nel debole (*labile*) gesto vile (*vigliacco*)...».

²¹ La «poesia contiene le forme sfuggite e sofferenti».

²² G. Savoca e M. C. Paino, *Concordanze delle poesie di Clemente Rebora. Introduzione, edizione critica, concordanza, liste di frequenza, indici*, 2 tomi, Firenze, Olschki, 2001.

8

del testo, l'apertura era sospesa, la comparsa del primo predicato ritardata, dal punto di vista dell'ordine logico si ha invece il contrario: si comincia subito con il risultato (le forme molteplici vivificate dalla Poesia), si nomina quindi nel predicato il modo d'agire della Poesia, e si descrive da ultimo (ai vv. 12-19) il carente stato iniziale (quello delle *forme malvive* che si dissolvono in quattro tipi di comportamenti) al quale l'agire della Poesia si applica.

Seguiamo anche noi, nella nostra analisi, questo ordine inverso, occupandoci allora in primo luogo degli effetti della poesia illustrati nei primi dieci versi. Complessivamente, per quel che s'è detto, ci aspettiamo che il loro segno sia positivo. In realtà, quel che troviamo è una netta bipartizione ed opposizione tra effetti chiaramente positivi ed effetti altrettanto chiaramente (almeno a prima vista) negativi – per cui l'eventuale denominatore comune positivo sarà da cercare, posto che ci sia, ad un livello più generale. Ma vediamo. Va da sé, anzitutto, che per tante ovvie ragioni concomitanti (l'anafora ad intervalli regolari del vocativo «O poesia» ai vv. 1, 6 e 11, gli esibiti parallelismi sintattici e lessicali, ecc.) questi dieci versi vanno letti come «gruppi pentastici»²⁴ (i vv.

1-5 e 6-10) distinti, corrispondenti ai due momenti contrapposti, positivi e negativi, cui accennavamo.

I gruppo O poesia, nel lucido verso

che l'ansietà di primavera esalta

che la vittoria dell'estate assalta

che speranze nell'occhio del cielo divampa
che tripudi sul cuor della terra conflagra, 5

Il gruppo o poesia, nel livido verso
che sguazza fanghiglia d'autunno
che spezza ghiaccioli d'inverno
che schizza veleno nell'occhio del cielo
che strizza ferite sul cuor della terra, 10

I legami tra i due gruppi, in virtù degli osservati parallelismi, sono strettissimi: identico vocativo iniziale seguito da un identico (formalmente) locativo preposizionale («nel lucido verso» – « nel livido verso»), stesso numero di relative, tutte invariabilmente introdotte da un pronome *che* soggetto²⁵ coreferente a *verso*, stessa struttura sintattica Verbo–Oggetto–Sintagma preposizionale delle relative (per quanto diversamente ordinata: i vv. 7-8 sono addirittura disposti a chiasmo rispetto ai vv. 2-3), ritorno in posizione quasi identica degli ulteriori locativi «nell'occhio del cielo» e «sul cuor della terra», nomi di stagioni ad occupare simmetricamente e progressivamente i vv. 2-3 e 7-8, e così via.

In entrambi i momenti, allora, si parla del *verso*, cioè sineddochicamente della stessa Poesia (e il singolare *verso* in luogo del plurale *versi* raddoppia, estendendola al numero, la sineddoche²⁶). Nel primo momento, quello del *verso* splendente e polito (*lucido* combina sensazioni visive e tattili), è primavera e poi estate; e gli oggetti del verbo dicono sì *ansietà* (per quanto «ansietà di pri-
²³ Rispettivamente come *figura elocutionis* e come *figura sententiae*.

²⁴ C. Martignoni, nel commento cit.

²⁵ La funzione grammaticale del pronome relativo, *che*, nel caso dei vv. 2 e 3, potrebbe risultare ambigua, è in realtà facilmente desumibile dal significato stesso dei versi. Questa lettura è peraltro confermata dalla struttura sintattica univoca dei due versi seguenti.

²⁶ È di nuovo figura classica: il *singularis pro plurali* di Lausberg (§ 201).

9

mavera», ansietà del divenire), ma anche *vittoria*, e *speranze*, e addirittura *tripudi*. I verbi, tutti in chiusa di verso, legati per di più dall'assonanza *á...a* nella vocale più aperta (e i primi due in rapporto paronomastico²⁷), sono d'azione; la loro qualità azionale è anzi sottolineata dal fatto che gli ultimi due, *divampare* e *conflagrare*, di per sé intransitivi, vengano aggressivamente transitivizzati, mutati cioè in causativi. Il ruolo della Poesia non potrebbe essere più attivo.

In dettaglio, il *verso*-Poesia *esalta*, “aumenta sino ad un grado massimo”, lo stato d'animo climaterico d'attesa ansiosa (= *ansietà*) del divenire, del rinnovamento inerente alla primavera²⁸, che si annuncia ma forse tarda (v. 2); e *assalta*, cioè metonimicamente, “vince”, “supera”, quasi in gara con esso, il dilagare vittorioso dell'estate (= la «vittoria dell'estate»), quel meriggio estivo tematizzato con la stessa valenza positiva in diversi luoghi, ad esempio nel *Fr.* XXVIII, vv. 1-3:

Per le deserte strade alla campagna

Il sol schioccando si spàmpana

Immane nel sovrano meriggio.

e in *Curriculum vitae*²⁹, vv. 170-72:

Tutto era irraggiamento al solleone:

cullato in barca stavo in mezzo al lago:

svanì il creato e apparve il Creatore.

Dei due versi 4 e 5 seguenti, tutto fa pensare che essi riprendano nell'ordine, cifrandole non poco, le situazioni dei vv. 2 e 3, dando così luogo ad uno schema

A – A'

dove A' (vv. 4-5) specifica parafrasticamente A (vv. 2-3), e nel contempo lo intensifica. Il v. 4 con le sue *speranze* e col suo «occhio del cielo» (una immagine a priori da intendere o copulativamente: “il cielo è (come) un occhio”; o specificativamente: “l'occhio del/nel cielo”: magari il sole, o uno strappo d'azzurro) sembra in effetti tornare alla primavera del v. 2, di cui evocherà magari, ad un primo grado, la mutevole meteorologia, o meglio la luminosità, il sorriso³⁰; e il v. 5, dal canto suo, al “tripudiare” dell'estate del v. 3. Inoltre, i verbi di A', *divampare* e *conflagrare* (un latinismo letterario, questo, col valore di “far divampare con forza”), disposti ovviamente in ordine crescente, concretizzano (nel senso di “fiamma, vampa”), e intensificano, i verbi più astratti *esaltare* e *assaltare* (anch'essi in *climax*?) di A. Il «cuor della terra» del v. 10, vista la preposizione *sul* (non *in*), andrà letto come metafora copulativa: “la terra (estiva) è (come) un cuore (palpitante), in cui si

²⁷ La paronomasia inorganica (cioè senza rapporto derivazionale tra i lessemi – v. sempre Lausberg, §§ 277-

79; uno degli esempi è il tibulliano *quam ferus et vere ferreus ille fuit*) che rileva l'affinità di significato tra *esalta* e *assalta*.

²⁸ Tutt'altro nel *Fr.* XXI l'atteggiamento nei confronti di una *primavera* cittadina: «È primavera, questo accasciamento | nell'ebetè riflesso | d'un caldo umido vento | che monotono incrina | la crosta cittadina | e suono fesso rende? | Forse altrove sei bella, o primavera: | ecc.» (vv. 1 sgg.). E il poeta vorrebbe avere «avvelenati denti» per «schizzare a vendetta» – come nel nostro secondo momento, v. 9 – il suo odio-veleno per la «mediocre inerzia», per l'*accasciamento* della stagione in città (un *veleno* che poi – vv. 66 sgg. – suggerirà *intrepido* lui stesso).

²⁹ Se ne veda l'edizione commentata per cura di R. Cicala e G. Mussini, con un saggio di C. Carena, Novara, Interlinea, 2001.

³⁰ Notevole quel che Rebora scriveva a Daria Malaguzzi il 15 marzo 1910 (*Lettere* I cit., p. 62): il *cielo*, anzi, *mare* e *cielo* sono «amanti che non tradiscono mai le nostre speranze perché sono sempre pronti a farsi intendere e ad accogliere le accese passioni intermittenti o strane o tardive delle anime degne».

10

accendono, scoppiano tripudi di gioia”, più che specificativa (“un cuore della/entro la terra”) – il che suggerisce per parallelismo di privilegiare la stessa interpretazione per «occhio del cielo» sopra³¹. In definitiva, si accendono, brillano speranze (di futuro) nel cielo e (conseguentemente) tripudi di gioia sulla terra, cielo e terra visti come complementari in un unico organismo di cui sono rispettivamente “occhio” e “cuore” (l'idea di un'unione compiuta o disattesa del cielo e della terra è del resto frequente in Rebora: si vedano ad esempio i *Fr.* IV, VII, IX, XI, XVII, XVIII, XXII). Sul parallelismo di fondo tra i due gruppi e momenti, il secondo (vv. 6-10) innesta sostanziali variazioni, di forma alcune, ma soprattutto di contenuto, che si è tentati di decodificare, come si è suggerito sopra, in quanto corrispettivo di una opposizione di fondo tra i due tipi di situazione rappresentati. La *variatio* nell'attributo cromatico di *verso* (da *lucido* al dantesco *livido*³²) vale da primo segnale del radicale cambiamento d'atmosfera. Nella stessa direzione puntano, con l'ambientazione autunnale e invernale, le scelte lessicali: di sostantivi negativi (*fanghiglia*³³, *ghiaccioli*, *veleno*, *ferite*) e di verbi dinamicamente e fonicamente aggressivi (*sguazzare* transitivizzato, *spezzare*, *schizzare*, *strizzare*). Ora la Poesia azzurra e solare di prima sembra strascicare i piedi in un fango invernale-infernale.

In realtà, anche nel secondo momento la Poesia non viene connotata in modo inequivocabilmente negativo. Essa interviene piuttosto sempre nello stesso modo, a sublimare da una parte (nel primo momento) il positivo e dall'altra (nel secondo movimento) il negativo, a sublimare cioè il bene e il male, i «fiori» e lo «sterco» del v. 31. In altre parole, se nel primo momento il *verso* intensificava l'ansia del divenire e superava l'estate vittoriosa, nel secondo *esalta* la desolazione del fango, del gelo, del cielo. La Poesia pone insomma in rilievo, sottolineandoli, accentuandoli, situazioni e stati di cose – di qualsiasi segno essi siano – e produce in ultima istanza un incremento di qualità e di intensità vitale.

Aggiungeremo che alcuni tratti del secondo momento (almeno nei primi due versi) sembrano rimandare alle malefatte di un protervo ma innocuo folletto piuttosto che alla malvagità di un nemico; un folletto che si diverta a sguazzare nel fango autunnale³⁴, magari per spruzzarne altri (si veda lo «schizzare» del v. 9), ed a spezzare per gioco e ripicca ghiaccioli segno-ornamento dell'inverno (il nesso «sguazza fanghiglia» del v. 7 è del resto ricondotto dallo stesso Rebora nei *Canti dell'infermità* ad un comportamento infantile; in *Curriculum vitae*, vv. 29-30, il piccolo Clemente che «sgrana gli occhi a ogni guizzo» ci appare «fuor scapigliato come uno scugnizzo»). In particolare la frequenza della geminata -zz- postonica sembra qui connotare, forse più che l'asprezza e la violenza, una tonalità burlesca di matrice anche letteraria. Verranno così in mente

³¹ F. D'Amely, rendendo (nel commento cit.) «nell'occhio del cielo» con «centro del cielo», e «sul cuor della terra» con «nel mondo», adotta invece per entrambe le espressioni la lettura specificativa.

³² Si veda *Inf.*, III, vv. 97-98: «Quinci fuor quiete le lanose gote | al nocchier de la livida palude», XIX, vv. 13-14: «Io vidi per le coste e per lo fondo | piena la pietra livida di fòri» e *Purg.*, XIII, v. 9: «col livido color de la petraia». L'aggettivo compare associato all'idea di ghiaccio anche nel *Fr.* LXX, v. 40: «nei ghiacci protesi sui lividi artigli».

³³ La *fanghiglia* – *fango* e derivati sono una presenza familiare del mondo reboriano: v. ad es. *Lettere* I, p. 62, dove Milano appare «città di fango e di lucro», così come Treviglio (p. 74) un «paesaccio di fango e di grettezza» – è nel *Curriculum vita* quel che rimane al *fanciullo*, dopo la *bufera*, del sogno *aedificandi*: «Murai, fanciullo, a forma di villaggio, | con mota e pietre, e cinta e chiesa e case | a un fiume, e a un monte un luogo forte d'armi; | s'abbattè la bufera, e non rimase | che tra sassi fanghiglia da imbrattarmi» (vv. 43-47).

Nel *Fr.* VI è la *fanghiglia* che impedisce l'uscita all'«acqua sorgiva» delle «ore prementi».

³⁴ Se l'avverbiale *d'autunno*, e il successivo *d'inverno* modificassero sintatticamente il verbo, l'interpretazione non sarebbe per questo diversa.

11

(con qualche mediazione lessicografica) il Pulci della chiusa del quarto sonetto contro Matteo Franco:

del capo gli occhi, o invidi, vi *schizzi*,
et chi non vuol restare in secco *guizzi*

(e siamo in rima), o il Poliziano delle *Canzoni a ballo*, XXV, vv. 83-86:

Fuggi tutti questi *pazzi*

fuggi tutti gli smanzieri; fa' la casa te ne *spazzi*,
non ber mai ne' lor bicchieri

o ancora il Berni di *Rime*, 36, dove ai vv. 38 sgg. rimano «Rosazzo», «solazzo» e «pazzo», o il Rolli del *Bacco in Toscana* coi suoi «vermiigliuzzo», v. 253 e «brillantuzzo», v. 254 e «frizzante», v. 258 e «razzente», v. 259 e via dicendo; e da ultimo il librettista, Arrigo Boito, del *Falstaff* verdiano, III, I, in un passo in cui si noteranno in particolare il verbo *strizzare* e il sostantivo *schizzi*:

FOLLETTI, DIAVOLI (addosso a Falstaff spingendolo e facendolo ruzzolare)

Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!

ALICE, MEG, QUICKLY

Pizzica, pizzica,

Pizzica, stuzzica,

Spizzica, spizzica

Pungi, spilluzzica,

Finch'egli abbai!

[...] FOLLETTI, DIAVOLI

Scrolliam crepitacoli,

Scarandole e nacchere!

Di schizzi e di zacchere

Quell'otre si macoli.

[...] ALICE, MEG, QUICKLY, FATE

Cozzalo, aizzalo

Dai pie' al cocuzzolo!

Srozzalo, strizzalo!

Gli svampi l'uzzolo!

Pizzica, pizzica, l'unghia rintuzzola!

Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!

(Fanno ruzzolare Falstaff verso il proscenio).

5. – La Poesia riesce dunque a trasformare in forme salde, fortemente dinamiche ciò che prima era malvivo: essa genera vita, intensità. Lo stato negativo di partenza è quello, personale e interno (l'avverbio *dentro* del v. 11 va in effetti inteso come locativo delle *forme*), costituito da rappresentazioni mentali ridotte a fantasmi *malvivi* di idee, cioè “privi di vigore, “inerti”, “mal delineati”³⁵.

Come si era detto sopra, questo stato viene descritto per ultimo, ai vv. 12-19, dopo la terza ripresa di «o poesia» (e una terza variazione dell'attributo di «verso», divenuto ora «inviolabile») e dopo il predicato dell'azione poetica, lo stringere:

³⁵ Sarà forse pertinente uno degli *Juvenilia* carducciani (IV, vv. 37-40): «Putre qui stagna ne le sue sorgive | chiusa la vita; da le cune prime | dormita inerzia noi volenti opprime | genti mal vive». Poco più di un decennio dopo il frammento di Rebora, le «genti mal vive» si incarnarono negli «hollow men» di T.S. Eliot: «Shape without form, shade without colour, | Paralysed force, gesture without motion».

12

O poesia nel verso inviolabile 11

Tu stringi le forme che dentro

Malvive svanivan nel labile

Gesto vigliacco, nell'aria

Senza respiro, nel varco 15

Indefinito e deserto

Del sogno disperso,

Nell'orgia senza piacere

Dell'ebbra fantasia;

La non-vita interiore viene caratterizzata, entro la lunga relativa retta da *forme*, in termini di un suo naturale esito ipotetico: di come cioè essa si manifesterebbe esternamente se non intervenisse

la Poesia. Il predicato principale (il tronco *svanivan*) è stavolta di processo, cioè di trasformazione autonoma, non indotta e controllata da un agente: un predicato anzi di processo dissolutivo, che conduce a nulla. È singolare però che il calco sintattico-semanticò in cui viene calata l'operazione sia di nuovo di tipo locativo: a "stringere nel verso" corrisponde "svanire nel gesto, nell'aria, nel sogno, nella fantasia". Specificamente, l'esito delle forme *malvive* viene fissato in quattro comportamenti o situazioni personali (non di altri, come più avanti): il *gesto*, il respiro (l'*aria*), il *sogno* che potrebbe offrire un *varco*³⁶, la *fantasia*. In ognuno di essi le forme si dissolvono fallimentarmente (si ammirerà la sequenza fricativa di «malvive *svanivan*): perché il *gesto* è *labile*, effimero, dilegua quasi non fosse mai stato abbozzato, e per di più *vigliacco*; l'*aria* irrespirabile³⁷; lo spiraglio offerto dal sogno all'oppressione della quotidianità *deserto*; l'accensione orgiastica della fantasia *senza piacere*, forse perché sterilmente intellettuale. Lo spazio vitale disponibile in assenza della poesia appare insomma essenzialmente ossimorico, uno spazio *étriqué*, in cui si soffoca: in esso agire (il *gesto*) è come non agire, l'aria inadeguata al respiro, persino la fuga del sogno e l'accensione fantastica non conducono da nessuna parte. Nel «labirinto dei giorni» senza *varco*, la noia, la «monotona sterilità angosciosa»³⁸, la «vuota stanchezza nauseosa e sterile»³⁹ risultano, prima dell'intervento della poesia, senza il soccorso dell'*eterno*, gli unici stati d'animo possibili. Istanze salvifiche della Poesia saranno alternativamente nel *Fr.* XI, vv. 20-24, il *cielo* che

.....balzàno

nel labirinto dei giorni

nel bivio delle stagioni

contro la noia sguinzaglia l'eterno,

verso l'amore pertugia l'esteso

e nel *Fr.* LXVII, vv. 16 sgg., il *lampo* del sole e il *cuore*:

³⁶ *Varco* e analoghi sono in Reborà termini «a forte connotazione metafisica» (così il cit. commento del *Curriculum vitae*, nota 115); si veda in *Curriculum*, vv. 114-16: «Quando morir mi parve unico scampo, l varco d'aria al respiro a me fu il canto: l a verità condusse poesia», 191-92 «Sotto gran peso, a notte, solitario l salivo per la valle a valicare», 209-210 «Or è spettrale transito di nebbie: l il valico, lassù: se ascendo, ascende » e 226 «Mentre ritento, smarrito, ogni varco». E nel *Fr.* LXVII cit. sotto, v. 19 il «varco del tempo».

³⁷ *Aria*, sempre secondo i commentatori del *Curriculum vitae*, stessa nota 115, è «una delle parole più frequenti lungo tutta la produzione reboriana. Dice normalmente il respiro dell'anima o della natura, e in modo ancor più significativo quando esso è negato: così l'aria è *insaziabile* in *Fr.* VI, 2 e *sbranata* nella sparsa *Voce di vedetta morta*, 3».

³⁸ *Lettere I* cit., p. 62.

13

Se tra le nubi del giorno,

Quanto il virar d'una rondine

Il sol non mantenga il suo lampo;

Se nel varco del tempo,

Quanto un chinare di pàlpebre

il cuore non tenga su un alto,

Oh, cieca sostanza, tu giaci

Come non fosse mai stata la luce;

Come non fosse mai stata la fede.

La Poesia agisce così su di uno stato eminentemente negativo di abulia, d'inerzia spirituale, che trasforma in un agire carico di energia, caratterizzato da aspetti da un lato positivi, ma dall'altro ancora negativi. Netta è tuttavia la differenza tra la negatività di partenza (vv. 12-19) e quella finale (vv. 6-10): la prima allinea senza possibilità di riscatto comportamenti che falliscono alla propria intrinseca finalità, la seconda, costruita sopra momenti particolarmente esposti del reale (fango per l'autunno, ghiaccioli per l'inverno; vista per il cielo; le ferite, cioè sangue, per il cuore), è vitale, carica di un futuro che la sofferenza aiuterà magari a forgiare (si pensi alla brutale medicazione delle ferite). L'opposizione essenziale tra il prima (vv. 12-19) e il dopo, positivo e negativo, della Poesia (vv. 1-10) è di tipo "passivo – attivo". La Poesia, attiva, vitale, esalta il bene e il male costitutivi della vita umana: non solo li accetta, ma nietzschianamente li afferma con forza e quasi gioca con essi⁴⁰. Lo stato anteriore alla Poesia, per contro, è passivo: confuso (quindi privo di senso) e uniforme, senza picchi di bene e di male, dominato dall'angoscia della noia, da cui si tenta invano di evadere con sterili fughe, che equivalgono ad un rifiuto della vita nella sua totalità.

6. – Si venga, dopo la sezione centrale, al suo sviluppo contenuto nelle coordinate *e... ma... ma...*

ma... dello schema di § 1:
e mentre ti levi a tacere 20
sulla cagnara di chi legge e scrive
sulla malizia di chi lucra e svara
sulla tristezza di chi soffre e accieca,
tu sei cagnara e malizia e tristezza,
ma sei la fanfara 25
che ritma il cammino,
ma sei la letizia
che incuora il vicino,
ma sei la certezza
del grande destino, 30

Anticipiamo che complessivamente si tratterà di una definizione o ridefinizione della Poesia, presentata ora non tanto attraverso il suo operare, ma direttamente nella sua essenza, molteplice

³⁹ *Lettere* I cit., p. 74.

⁴⁰ Il fanciullo è l'ultima «trasformazione dello spirito», nel discorso “delle tre metamorfosi”, dell'*oltre-uomo* di *Zarathustra*: «Perché il fanciullo è l'innocenza, è l'oblio: un ricominciare, un gioco, una ruota che gira per sé stessa, un primo movimento, una santa affermazione. | Sì, pel gioco della creazione, o miei fratelli, è necessario, un santo “Sì”: lo spirito vuole ora la sua volontà; anela a riconquistarsi il suo mondo». Reborà, con stupore degli amici, era appassionato lettore di Nietzsche.

14

come la vita. Ancora una volta però assistiamo ad una raffinata messinscena testuale. Se nella sezione precedente il contenuto si articolava in una opposizione, presentata in forma retrograda, tra il prima e il dopo (gli effetti) della Poesia, tra (ricorrendo a termini insiemistici) la sua antimagine e la sua immagine, ora si assiste ad una complessa opposizione nella contemporaneità, tra, diciamo, separazione, diversità da una parte e dall'altra compartecipazione e complicità, tra l'esser giudice e l'essere imputato o comunque parte in causa. Il secondo polo della opposizione, quello della partecipazione (alla vita) viene a sua volta bipartito di nuovo oppositivamente in aspetti positivi e negativi. In definitiva, la Poesia respinge le «parvenze non valide»⁴¹, quelle in sostanza previe al suo operare, ma è essa stessa materiata in parti eguali di parvenze valide e non valide – le prime risultando comunque, nel modo che vedremo, decisive.

Lo strumento principale di tutta questa messinscena è la congiunzione *mentre*, ad un tempo come ben si sa, temporale e avversativa (cioè, come qui, compatibile con la contrapposizione indiretta degli stati di cose collegati, da cui la Poesia appare come giudice e imputato); strumenti sussidiari le tre congiunzioni avversative *ma*. Schematicamente avremo qualcosa come:

mentre tu Poesia ti levi a tacere su x e y e z

(anche) tu sei x e y e z , | ma sei anche x' e y' e z'

dove x' , y' e z' rispondono in positivo a tratti negativi x , y e z . Come si era detto sopra,

l'enunciazione delle copulative definitorie «tu sei... sei ... sei ... sei...» viene di nuovo ritardata dall'anteposizione della subordinata temporale-avversativa «mentre ti levi a tacere...» provvista di tre locativi in parallelo.

Ma vediamo i dettagli. Il “levarsi a tacere” della Poesia, in primo luogo, è immagine per certi aspetti inconsueta, che induce una rappresentazione quasi ossimorica, visto che in genere ci si alza per prender la parola, non per tacere; e del resto il proprio della Poesia è il dire, o il cantare, non certo il tacere. La Poesia viene così ad assumere, grazie anche al verbo (di registro alto) *levarsi*, i tratti di un Giudice *cuncta stricte discussurus*, un Giudice che rimane tuttavia sdegnosamente silenzioso, forse bastando alla miseria morale degli imputati il giudizio implicito nello stesso silenzio.

Ma se la Poesia si pone al di sopra («ti levi a tacere | *su*[...]») dei molteplici comportamenti umani (v. i tre «sulla... sulla... sulla...»), presentandoli quindi come altri da essa, allo stesso tempo (v. il «mentre» del v. 20), essa Poesia viene paradossalmente a identificarsi, come accerta la *recapitulatio* (sottolineata dal polisindeto) del v. 24: «tu sei cagnara e malizia e tristezza», in tutti i comportamenti giudicati, di cui si riconosce dunque coautrice, e responsabile.

Tre sono le classi di comportamenti, e quindi di agenti, di “tipi umani”, che vengono successivamente trascelti e condannati, in sé o (l'ultimo) nelle loro conseguenze: *i*) nella «cagnara⁴² di chi legge e scrive» la sterile agitazione degli intellettuali⁴³; *ii*) nella «malizia di chi lucra⁴⁴ e svara» la scaltrezza maligna di chi segue solo il guadagno, pronto a coglierne ogni occasione e a seguire ogni bandiera (= *svariare*; ma nel verbo si potrebbe anche leggere un “deviare dalla retta via, dalla

41 Quelle, notoriamente, oggetto della “denegazione” di Gonzalo nel VII tratto della *Cognizione del dolore*.

42 *Cagnara*, un termine semigergale di area lombardo-veneta, designerebbe qui, secondo P.V. Mengaldo, il «disordine chiassoso di chi frequenta o pratica la letteratura per basse ragioni, non per vocazione».

43 Altri intellettuali compaiono nel *Frammento X* entro una ulteriore tipologia di comportamenti umani: e sono coloro che «fiuta[no] la ragione | (Cagna che ha piscio per ogni cantone!) | E il meccanismo e la scaltra parola | che il meditare aggiorna | E i letarghi consola» (vv. 18-22).

44 *Lucrare* assoluto – un impiego che è in particolare dannunziano – vale qui “ottenere profitti disonesti”, “trafficare disonestamente” (*Battaglia*).

15

norma”, e quindi un “ricorrere a mezzi illeciti per arricchirsi” 45); e, infine: *iii*) nella «tristezza di chi soffre e accieca» (usato intransitivamente come *lucrare* e *svariare*) il ripiegarsi su se stesso, l’essere incapace di “vedere oltre”, di sperare, una conseguenza antivitale in certe anime della sofferenza. Si noterà di passaggio che questi comportamenti collettivi – confusi e dissonanti (la *cagnara* degli intellettuali), vili (la «malizia di chi luca e svara»), ecc. – possiedono alcuni dei tratti propri agli esiti delle precedenti forme *malvive*.

La Poesia dunque condanna tacendo questi comportamenti negativi; i quali purtuttavia, in quanto umani, sono inseparabili dalla Poesia stessa, connaturati ad essa. Ma si dà il caso – e la ripetizione dei *ma* in testa alle tre avversative equivale ad una rallegrante constatazione – che la Poesia riesca a trasfigurare il male in bene, capovolgendo simmetricamente ogni termine negativo nel suo contrario, o per lo meno affiancandogli un contrario positivo di forza superiore. Se la Poesia è *cagnara*, *malizia*, *tristezza*, essa è anche rispettivamente *fanfara*, *letizia*, *certezza* (l’omeoteleuto accentuando rispondenze e opposizioni). Al clamore dissonante di *cagnara* corrisponde così, nello stesso ambito sensoriale, il suono euforico di una *fanfara* che ritma il cammino alleviandone la fatica⁴⁶; alla *malizia* dei furbi intenti al guadagno la dantesca *letizia*⁴⁷ che rincuora «il vicino» che dubita; alla *tristezza* che *accieca*, che toglie ogni prospettiva, l’esaltante *certezza* di un *grande* futuro. E regolarmente, nelle relative (rimate da *cammino*, *vicino*, *destino*) che espandono i tre sostantivichiave *fanfara*, *letizia*, *certezza* vengono ogni volta messi in rilievo gli effetti benefici della Poesia.

Di più, le tre avversative «ma sei..., ma sei..., ma sei...» sono sintatticamente sovrapposte l’una all’altra, e non coordinate tra di loro⁴⁸; si allacciano cioè tutte in parallelo – secondo lo schema sintattico anticipato nella nota 16:

F₂,

³

⁴

⁵

F

F

F

ma

ma

ma

• •

• •

• •

• • • •

–, alla previa definizione *F₂* della Poesia come *cagnara e malizia e tristezza*, da cui esse estraggono e contestano, uno alla volta, con vittorioso crescendo additivo, tutti i qualificativi.

7. – I versi finali (vv. 31-34) della chiusura allocutiva potranno infine introdurre, sulla scorta di quanto ha preceduto, una serie di definizioni complessive della Poesia: che, secondo un costante⁴⁹ schema predicativo “x è y₁ e y₂”, con y₁ e y₂ contrapposti, viene dichiarata come «di sterco e di fiori»,

«terror della vita» e «presenza di Dio»,

«morta e rinata»,

«cittadina del mondo catenata»

– definizioni che certo equivarranno ad un inno alla molteplicità della vita e, con essa, della stessa Poesia (non per nulla il modello sintattico-semantic, almeno per l’apertura, sembra quello della ⁴⁵ *Svariare*, “variare” + prefisso intensificativo, è comunque vocabolo carducciano, che significativamente compare, entro un contesto negativo – non è comportamento da poeta! –, nel cit. *Congedo*, vv. 7-12: «E né meno [il poeta] è un perdigiorno | Che va intorno | Dando il capo ne’ cantoni, | E co’ l’ naso sempre a l’aria

l Gli occhi svaria l Dietro gli angeli e i rondoni».

46 Nella sabiana *Ritirata in Piazza Aldrovandi* ecc. la fanfara dei bersaglieri *scaglia* «in danza» le coppie.

47 La *letizia*, «l'eterna letizia», è, si sa, l'emozione dominante del *Paradiso* dantesco.

48 Come ad esempio in *Ho visto la casa, ma non mi piace; ma non fa niente*.

49 A patto d'aggiustare l'ultimo verso come "cittadina ... e catenata", cioè come "libera e incatenata".

16

Laus vitae dannunziana, XVII, vv. 13 sgg: «O città di sangue e di lucro, l di magnificenze e d'obbrobrio, l di sacrificii e d'amore»⁵⁰). Tuttavia, secondo sintassi, le definizioni della Poesia appaiono articolate dal ritorno degli allocutivi iniziali «o poesia» in due miniblocchi *A* e *B*, il primo espanso dalla coppia appositiva di «terror della vita» e «presenza di Dio», il secondo da una coppia di aggettivi («morta e rinata) anteposti alla testa del sintagma:

A

O poesia di sterco e di fiori,
terror della vita, presenza di Dio,

B

O morta e rinata
cittadina del mondo catenata

Ogni miniblocco possiede la propria specificità tematica, il primo fungendo argomentativamente da preparazione al secondo. In *A* sono evocati materia ed effetti della Poesia, che "è fatta" di *fiori* e di *sterco* (con rapporto anche causale), di bene e di male, di bellezza e di bruttezza; e che esprime, oltre al bene e al male da cui nasce (ancora *sterco* e *fiori*), anche i due poli psichici dell'angoscia e della speranza («terror della vita, presenza di Dio», per cui si vedrà *Fr.* XLVII. vv. 24-25 «Meta è ovunque, ovunque il corso: l A me il terror della vita e il rimorso»). Il blocco *B*, dal canto suo, tematizza grosso modo la libertà della Poesia – *cittadina del mondo* – dai vincoli sociali e materiali a cui pure è asservita (*catenata*). In ultima istanza, tuttavia, *B* postula per questa Poesia "di contrari" (di positivo e di negativo), che ciclicamente "muore e rinasce"⁵¹ (si ponga mente in *A* alla coppia di letame e vegetazione), e orficamente muore per rinascere, una natura divina al di là delle contingenze che la imprigionano. A chiudere (in *climax*) il frammento starebbe quindi l'affermazione che la Poesia, «presenza di Dio», partecipa della sua natura, è manifestazione privilegiata del divino, se non addirittura indistinguibile da esso.

Un quarantennio dopo, nei «Canti dell'infermità» (ottobre 1955 – dicembre 1956), la Poesia perderà per Reborà divenuto «Don Clemente» il suo statuto privilegiato, riducendosi a strumento e tramite di altro. La Poesia che nel *Fr.* XLIX trionfava dell'atonia e sublimava le contraddizioni (era cioè la vera vita) sarà allora un *miele* secreto per sé e per i *fratelli*, il *nettare* celeste che *annuncia* la buona novella dell'*armonia* sopra la discordia di un mondo che «sputa amaro»⁵². Poesia viatico per il cammino, insomma.

La poesia è un miele che il poeta,
in casta cera e cella di rinuncia,
per sé si fa e pei fratelli in via:
e senza tregua l'armonia annuncia
mentre discorde sputa amaro il mondo.

Da quanto andar in cerca d'ogni parte,
in quanti fiori sosta, e va profondo

50 In un passo in cui compare anche un richiamo al letame, al fango, all'esaltazione e all'obbrobrio.

51 V. C. Martignoni nel commento cit.: «capace di morire e continuamente rinascere tra i contrasti e le catene

del male». Diversa almeno in parte l'interpretazione di P.V. Mengaldo, per cui la Poesia è «forse morta nel

senso che è schiacciata e silente per il peso della vita, rinata quando tuttavia riesce a trascenderlo. Il movimento

è dialettico».

52 Non sfuggiranno le affinità tra lo stato anteriore alla Poesia e lo stato anteriore alla conversione.

17

come l'ape il poeta!

L'ultime cose accoglie perché sian prime;

nèttare, dolorando, dolce esprime,
che al ciel sia vita mentre è quaggiù sol arte.
Così porta bontà verso le cime,
onde in bellezza ognun sorga la mèta
che il Signor serba a chi fallendo asseta.

8. – Si era annunciata una lettura linguistica del “frammento” di Reborà, e linguistica, anche se in modo forse non ovvio, è stata in primo luogo la nostra lettura. Siamo partiti da rilievi formali di carattere globale, in particolare sintattici, sull’organizzazione unitaria del testo in un unico lungo periodo (34 versi) di frasi coordinate, incorniciato da una apertura e chiusura allocutive. Ma i rilievi si sono estesi subito alla “forma” dei significati. È apparso così che nella cornice superiore, intesa a preparare e ritardare la comparsa del verbo della prima frase, erano anticipati e disposti in blocchi oppositivi gli effetti di una Poesia essenzialmente attiva, operante; e, soprattutto, che questo agire della Poesia – consistente secondo la prima frase-proposizione, nel dar forma nel verso a qualcosa che prima era informe – veniva presentato in maniera retrograda, dandone prima gli effetti, i risultati, e quindi lo stato difettivo di partenza. La natura di entrambi, e il genere di contrasto tra i due blocchi di effetti e tra effetti e stato iniziale hanno richiesto una analisi fine, interna e ad un tempo contestuale, con l’usuale ricorso a luoghi paralleli, della semantica e della combinatoria

di alcuni lessemi, specie verbali. Se ne è ricavato che la Poesia, nella mitologia reboriana, trasfigura un povero informe esistere nel suo contrario: in intensità dinamica, in esaltazione del bene e del male di cui la vita in parti eguali si compone. Le successive proposizioni coordinate introducono,

come si è visto, una ridefinizione intrinseca (dopo quella estrinseca tramite l’agire) della Poesia, molteplice come la vita. Di nuovo l’analisi rivela una complessa messinscena testuale, complementare

alla precedente, e affidata alla congiunzione *mentre*, dei dati semantici – una opposizione non sequenziale stavolta, ma nella contemporaneità: opposizione tra diversità (di Poesia e vita) e (loro) identità. I quattro versi della chiusura allocutiva riprendono infine e compattano in formule oppositive le successive definizioni della Poesia.

.

* Questo “esercizio di lettura” è nato nell’ambito di un seminario 2003-2004 sull’analisi linguistica dei testi

letterari del «Diplôme d’Études Approfondies en Langues et Litteratures Romanes et Litterature Comparée

» dell’Università di Ginevra. Gli autori sono, assieme al coordinatore del seminario (**Emilio Manzotti** –

emilio.manzotti@lettres.unige.ch), **Laura Baranzini** (laura.baranzini@lettres.unige.ch), **Marco Fasciolo**

(marco.fasciolo@lettres.unige.ch) e **Georgia Fioroni** (georgia.fioroni@lettres.unige.ch).

