



Clemente Rebora tra il 1913 e il 1923

Uno studio sull'epistolario e l'opera poetica

Stefano Rosatti

Dissertation towards the degree of Doctor of Philosophy
2022



UNIVERSITY OF ICELAND
SCHOOL OF HUMANITIES

FACULTY OF ICELANDIC AND
COMPARATIVE CULTURAL STUDIES

Íslensku- og menningardeild Háskóla Íslands
hefur metið ritgerð þessa hæfa til varnar
við doktorspróf í ítölskum bókmenntum

Reykjavík, 21. March 2022

Head of Faculty – Torfi H. Tulinius
deildarforseti

Faculty of Icelandic and Comparative Cultural Studies
at the University of Iceland
has declared this dissertation eligible for a defence
leading to a Ph.D. degree in Italian Literature

Doctoral Committee:
Gottskálk Þór Jensson, supervisor
Sif Ríkharðsdóttir
Claudio Giunta – Paolo Maccari

Clemente Rebora tra il 1913 e il 1923
Uno studio sull'epistolario e l'opera poetica

© Stefano Rosatti
Reykjavik 2022

Dissertation for a doctoral degree at the University of Iceland. All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced in any form
without written permission of the author.

ORCID orcid.org/0000-0002-9096-1563

Abstract

This dissertation focuses above all on Clemente Rebora's epistolary: that of 1916, 1920-1923 and 1913-1914 respectively. In Chapter I, the analysis concerns the period, following a war accident and its very serious consequences on his psychophysical health, of Rebora's return home from the battle front. He develops a particular condition of anxiety that causes him to abandon creative and public writing. The scrutiny of several letters that Rebora writes in 1916 shows how they seem to be endowed with a sort of metapsychical power and would have the purpose of guarding and protecting from death the addressees who still fight in the trenches (in particular his brother Piero and his friend Angelo Monteverdi). The psychological attitude that Rebora assumes in this period towards "private" writing will also tend in the future to make him consider literary work, in particular poetry, less and less important. In the second period taken into consideration (about 1920-1923), corresponding to Chapter II, Rebora's approach to oriental disciplines (yoga and Buddhism) and his in-depth studies of the works of Giuseppe Mazzini is investigated. In 1922-1923 Rebora publishes the translation and commentary of Gogol's *The Overcoat*, the translation and commentary of the anonymous Indian short story *Gianardana* and the collection of nine poems that make up the *Canti anonimi*. A cross-comparison has been made between letters and commentaries and between commentaries and poems with a double purpose: to clarify, on the one hand, the ideological and political position of Rebora, who in this period develops Mazzini's idea according to which humanity is entering a "new era" of collective faith; on the other hand, to provide a non-traditional critical interpretation of *Dall'immagine tesa*, the most representative and even most debated lyric of *Canti anonimi*. In Chapter III, the epistolary from the period immediately following the publication of Rebora's first poetry collection (*Frammenti lirici*, 1913) is read and analyzed above all from the morphological (syntactic-grammatical) point of view and compared with the stylistic features of the *Frammenti lirici* and with those of the four articles that Rebora writes for the cultural and literary journal «La Voce» in the same period. The formal analogies found in these three different textual genres allow the affirmation that in Rebora there is a sort of unitary "psychological etymology", which on the level of linguistic construction seems to move the poet and the columnist, the lyricist and the intellectual in the same way. Chapter IV continues and integrates the analysis made in the previous chapter and compares the poetry of the *Frammenti lirici* with that of two other "new" and contemporary poets of Rebora, namely Piero Jahier and Giovanni Boine, in order to verify to what extent Rebora's poetic language is actually original and how much it is rather emblematic of an era. The result of the survey confirms the

prerogatives of originality of the *Frammenti lirici*'s poetry, and also highlights in it higher standards of spontaneity than that found in the lyrics of the other two poets.

Ágrip

Ritgerðin er í aðalatriðum rannsókn á bréfasöfnum ítalska skáldsins Clemente Rebora frá árunum 1916, 1920-1923 og 1913-1914. Á fyrstnefnda tímabilinu af þremur, sem er efnið í kafla I í ritgerðinni, beinist greiningin að því skeiði í lífi Rebora sem hefst um það leyti sem hann snýr heim af vígvellinum eftir stríðsáfall sem hefur mjög alvarlegar afleiðingar fyrir geðheilsu hans. Hann þróar með sér sérkennilegt ástand ofsafengins kvíða sem dregur úr bókmenntaskrifum hans og þáttöku í opinberri umræðu. Athugun á nokkrum bréfum sem Rebora skrifaði árið 1916 sýnir hvernig hann virðist hafa eignað þeim einhverskonar frumspekilegan eða yfirnáttúrlegan kraft og ætlað þeim að verja og vernda viðtakendur sína fyrir dauðanum þar sem þeir börðust í skotgröfunum (einkum bróðir hans Piero og vinur hans Angelo Monteverdi). Hinar sálrænu stellingar sem Rebora setur sig í á þessu tímabili við „einkaskrif“ sín virðast jafnframt fá hann til að leggja sífellt minna upp úr ritun bókmenntaverka, einkum ljóða. Á öðru tímabilinu (um 1920-1923), sem tekið er til athugunar í kafla II, er könnuð nálgun Rebora við austurlandafræði (jóga og búddisma) og hugað að ítarlegri rýni hans í verk Giuseppe Mazzini. Á árunum 1922-1923 gefur Rebora út þýðingu sína á *Frakkanum* eftir Gogol ásamt skýringum, hann þýðir einnig og skýrir indverska smásögu, *Gianardana*, eftir óþekktan höfund og gefur út safn níu ljóða, *Canti anonimi* (Söngvar nafnlausra skálda). Hér er unnið út frá margþættu samspili og víxlverkun bréfa við skýringar og skýringa við ljóð með tvennt að markmiði, annars vegar að skýra hugmyndafræðilega og pólitíska afstöðu Rebora á þessu skeiði ferilsins, þegar hann vinnur með hugmynd Mazzinis um að mannkynið standi á þröskuldi nýs tíma hvað varðar einingu trúarbragðanna, og hins vegar að setja fram óhefðbundna og gagnrýna túlkun á ljóðinu *Dall' imagine tesa*, sem er bæði það ljóð sem einkennir hvað mest ljóðasafnið *Canti anonimi* og jafnframt umdeildasta ljóðið í því safni. Í kafla III eru bréf Rebora frá tímabilinu strax eftir útgáfu fyrsta ljóðasafnsins (*Frammenti lirici*, 1913) lesin og greind, einkum formfræðilega (setninga- og málfræðilega), og borin saman við stíleinkenni í *Frammenti lirici* og í fjórum greinum sem Rebora skrifaði á sama tímabili fyrir menningar- og bókmenntatímaritið *La Voce*. Þær formlegu hliðstæður sem borin eru kennsl á í þessum þremur mismunandi textum gera það kleift að fullyrða að í verkum Rebora sé að finna einskonar „hugrænar orðsifjar“ sem á sviði málfræðilegrar byggingar virðast verka með sama hætti á

skáldið og dálkahöfundinn, ljóðmælandann og hugsuðinn Rebora. Í kafla IV er efnið dregið saman og greiningin í fyrri köflunum samþætt; lagt er listrænt mat á ljóðin í *Frammenti lirici* og þau borin saman við ljóð tveggja annarra „nýrra“ skálda á þessum tíma, samtímamanna Rebora, þeirra Piero Jahier og Giovanni Boine, í þeim tilgangi að sannreyna frumleika hinnar lýrísku orðræðu Rebora og meta hvort og að hve miklu leyti hún sé arfur síns tíma. Athuginin staðfestir sérstæðan frumleika ljóðanna í *Frammenti lirici* og sýnir einnig hvernig þau halda á lofti líflegri viðmiðum um ljóðræna tjáningu en ljóð hinna skáldanna tveggja.

Sinossi

Questa tesi si concentra soprattutto sull'epistolario di Clemente Rebora: quello del 1916, quello del 1920-1923 e quello del 1913-1914. Nel primo di questi tre periodi, corrispondente al Capitolo 1 della tesi, viene analizzato il periodo in cui a seguito di un grave incidente di guerra, che avrà conseguenze molto gravi sulla sua salute psicofisica, Rebora torna a casa dal fronte e sviluppa una particolare condizione di ansia febbrile che lo induce ad abbandonare la scrittura creativa e pubblica. Lo scrutinio di varie lettere che Rebora scrive nel 1916 mostra come esse parrebbero dotate di una sorta di potere metapsichico e avrebbero lo scopo di custodire e di proteggere dalla morte i destinatari che ancora combattono in trincea (in particolare il fratello Piero e l'amico Angelo Monteverdi). L'atteggiamento psicologico che Rebora assume in questo periodo verso la scrittura "privata" tenderà anche in futuro a fargli considerare sempre meno importante l'opera letteraria, in particolare la poesia. Nel secondo periodo preso in considerazione (circa 1920-1923), corrispondente al Capitolo 2, si indaga sull'avvicinamento di Rebora alle discipline orientali (yoga e Buddismo) e sui suoi approfonditi studi delle opere di Giuseppe Mazzini. Nel 1922-1923 Rebora pubblica la traduzione e il commento del *Cappotto* di Gogol', la traduzione e il commento della novella anonima indiana *Gianardana* e la raccolta delle nove poesie che costituiscono i *Canti anonimi*. Si è operato un confronto incrociato fra lettere e commenti e fra commenti e poesie con un doppio scopo: chiarire, da un lato, la posizione ideologica e politica del Rebora di questa fase, che fa sua l'idea mazziniana secondo cui l'umanità sta entrando in un'epoca nuova di fede collettiva; fornire, dall'altro, un'interpretazione critica non tradizionale di *Dall'immagine tesa*, la lirica più rappresentativa e anche più dibattuta dei *Canti anonimi*. Nel Capitolo 3, l'epistolario del periodo immediatamente successivo alla pubblicazione della prima raccolta poetica di Rebora (*Frammenti lirici*, 1913) viene letto e analizzato soprattutto dal punto di vista morfologico (sintattico-grammaticale) e messo a confronto sia con gli stilemi dei *Frammenti lirici*, sia con quelli dei quattro articoli che

Rebora scrive per la rivista «La Voce» nello stesso periodo. Le analogie formali presenti in questi tre differenti generi testuali autorizzano ad affermare come in Rebora sussista una sorta di “etimo psicologico” unitario, che sul piano della costruzione linguistica sembra muovere allo stesso modo il poeta e l’opinionista, il lirico e l’intellettuale. Il Capitolo 4 prosegue e integra l’analisi fatta nel capitolo precedente e mette a confronto la poesia dei *Frammenti lirici* con quella di altri due poeti “nuovi” e contemporanei di Rebora, Piero Jahier e Giovanni Boine, allo scopo di verificare in che misura la parola poetica di Rebora sia effettivamente originale e quanto invece patrimonio di un’epoca. Il risultato dell’indagine conferma le prerogative di originalità della poesia dei *Frammenti lirici*, ed evidenzia in essa anche canoni di spontaneità maggiori rispetto alle liriche degli altri due poeti.

Indice dei contenuti

Prefazione	9
Introduzione	11
I. Scheda biografica su Clemente Rebora.....	11
II. Struttura, metodologia e scopo della ricerca	18
Capitolo 1. La scrittura salvifica di Rebora nell’epistolario del 1916.....	22
1.1 Il 1916, un anno cruciale	22
1.2 La lettera a Piero del 10 maggio 1916.....	30
1.3 I richiami dell’ambiente letterario e editoriale	36
1.4 Il primo silenzio poetico: 1916-1922.....	38
1.5 Conclusioni.....	40
Capitolo 2. Il “trittico” reboriano del 1922	43
2.1 Mazzini e la <i>Nota</i> apposta ai <i>Canti anonimi</i>	43
2.2 Rebora orientalista	47
2.2.1 Implicazioni politiche	51
2.2.2 Mazzini e la lettura reboriana di Gogol’	58
2.3 Una lettera a Sibilla Aleramo e un breve passo indietro	62
2.4 Alcune osservazioni sui dati in nostro possesso	65
2.5 Perché i <i>Canti anonimi</i> ?	67
2.5.1 Nove liriche dal valore esemplare	74
2.6 Un’analisi di <i>Dall’immagine tesa</i>	77
2.7 Conclusioni. Atteggiamenti critici	84
Capitolo 3. Considerazioni sui rapporti fra l’epistolario e i <i>Frammenti lirici</i>.....	89
3.1 Perché un’analisi dell’epistolario	89
3.2 Dopo i <i>Frammenti lirici</i> . Gli anni 1913-1914	91
3.3 Fra Bandini e Piero Rebora	94
3.4 Epistolario e <i>Frammenti lirici</i> : alcuni stilemi tipici	95
3.4.1 Uso in forma pronominale di comuni verbi transitivi e intransitivi	95
3.4.2 Uso anomalo di forme pronominali e preposizionali	98
3.4.3 Figure ossimoriche	99

3.4.4 Metaforismi di carattere preposizionale	101
3.4.5 Aggettivazione a cornice	102
3.4.6 Altre particolarità	103
3.5 Altre lettere del periodo	107
3.5.1 Una lettera del marzo 1914	107
3.5.2 Una lettera dell'aprile 1914	110
3.5.3 Una lettera del gennaio 1914	111
3.5.4 Un biglietto del luglio 1914	113
3.6 Rebora e «La Voce»	115
3.6.1 Gli articoli reboriani scritti per «La Voce»	118
3.6.2 “La retorica di un umorista”	119
3.6.3 “Bontà, ragazzi e «Voce»”	120
3.6.4 “La vita che va a scuola e viceversa”	122
3.6.5 “Testi scolastici”	123
3.7 Considerazioni “finali”	126
Capitolo 4. Parola di Rebora. Alcuni confronti	135
4.1 Breve premessa	135
4.2 Rebora e Jahier	137
4.2.1 Quattro poesie-prose di Jahier	141
4.3 Rebora e Boine	147
4.3.1 Una diversa teorizzazione della “lirica”	149
4.3.2 “Conversione alla lirica”	153
4.3.3 La poesia di Rebora secondo Boine	158
4.3.4 Confronti sulla forma	161
4.3.5 Confronti sullo stile	165
4.4 Nota a margine sulla “narrativa” di Boine	170
4.5 Nota a margine sui dialettismi in Rebora	174
Conclusione	179
Summary / Samantekt / Riepilogo	183
Bibliografia	186

Prefazione

Prima di tutti vorrei ringraziare il mio supervisore, professor Gottskálf Þór Jensson, per il suo aiuto, il suo costante supporto e per avermi permesso di lavorare in tutta serenità a questa tesi. Oltre al Professor Jensson, ringrazio anche tutta la Commissione di Dottorato dell'Università d'Islanda per avermi concesso di scrivere la tesi in italiano.

Un ringraziamento sentito va ai professori Claudio Giunta e Paolo Maccari per avere accettato di far parte della Commissione. La loro guida, le loro osservazioni, i suggerimenti, i puntuali commenti apportati durante le varie fasi di sviluppo della tesi, oltre al loro appoggio morale, sono stati per me di fondamentale importanza.

Un debito di riconoscenza ho senz'altro con la professoressa Birna Arnbjörnsdóttir, che in qualità di Preside del Dipartimento di Lingue e Culture Straniere dell'Università d'Islanda mi ha costantemente incoraggiato e spronato fin dalla mia iscrizione al Dottorato e che insieme al Preside di Facoltà, professor Guðmundur Hálfðanarson, si è adoperata per farmi concedere, oltre ai sei mesi "canonici" del permesso di ricerca nel 2021, sei mesi di permesso aggiuntivo, fondamentali per poter portare a conclusione il lavoro sulla tesi.

Ringrazio il sindacato dei docenti universitari d'Islanda (BHM) per avermi concesso gli indispensabili supporti finanziari che mi hanno permesso di partecipare nel corso di questi anni a conferenze e congressi internazionali e di aver così potuto condividere e dibattere con altri studiosi i contenuti della mia ricerca via via che si andavano formando.

Sono enormemente grato poi al Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, che mi ha accolto con straordinaria ospitalità e amicizia, mettendomi a completa disposizione biblioteca e archivio reboriani e dandomi la possibilità di studiare in un ambiente particolarmente adatto al raccoglimento e alla concentrazione. In particolare, la mia riconoscenza va al direttore, padre Umberto Muratore, studioso infaticabile e persona di enorme spessore culturale e spirituale, che nelle settimane del mio soggiorno presso il Centro mi ha insegnato molto (e non solo su Rebora) durante le nostre chiacchierate nei dopo cena.

I miei ringraziamenti di cuore vanno anche alla dottoressa Diana Rüesch, Conservatrice Responsabile presso la Biblioteca cantonale di Lugano (Archivio Prezzolini), che con pazienza e gentilezza è sempre venuta incontro alle mie richieste, e fornendomi online i documenti di cui necessitavo mi ha risparmiato lunghi e onerosi viaggi.

In ultimo, ma ovviamente non per importanza, ringrazio la mia famiglia, i miei due figli Klara e Francesco Fróði per avermi, con la loro *presenza* e la loro giovanile vitalità, costantemente ricordato i valori della vita da non perdere mai di vista, e mia moglie Berglind,

a cui va un ringraziamento particolare perché senza l'aiuto e l'incoraggiamento di lei non avrei potuto portare a termine il lavoro.

Questa tesi è dedicata alla memoria dei miei genitori, Ivana e Wogler.

Introduzione

I. Scheda biografica su Clemente Rebora¹

1885

Clemente Luigi Antonio Rebora, quinto di sette fratelli, nasce a Milano il 6 gennaio da Enrico, di origini liguri, e da Teresa Rinaldi, lombarda. Il padre, a sedici anni aveva combattuto con Garibaldi a Mentana, nel 1867. Mazziniano e massone, repubblicano e laico, interessato a problematiche legate all'educazione popolare, Enrico Rebora dirige la ditta di trasporti Gondrand ma riesce a dedicarsi anche a varie attività letterarie in qualità di traduttore. La madre, molto legata alla famiglia e affettuosissima con figli e nipoti, è appassionata di teatro e di musica e occasionalmente compone versi. Clemente cresce dunque in una famiglia della media borghesia colta milanese, ricevendo un'educazione improntata a un codice etico piuttosto rigido.

1904-1906

A Milano, Rebora frequenta tutte le scuole, dalle elementari all'università. Dopo il liceo, nel 1904 si iscrive alla Facoltà di Medicina di Pavia, che lascia quasi subito per trasferirsi all'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano (l'istituto che nel 1924 confluirà nella Facoltà di Lettere e Filosofia della neo costituita Regia Università degli Studi di Milano). Stringe un'amicizia molto intima con i compagni Antonio Banfi, Angelo Monteverdi (entrambi intraprenderanno brillanti e prestigiose carriere accademiche, il primo in qualità di filosofo, il secondo come filologo) e Daria Malaguzzi Valeri, che dopo la laurea diventerà moglie di Banfi. Quelli universitari sono ovviamente anni di letture, letterarie (Leopardi, Dante, Shakespeare, Goethe, Heine) e filosofiche (Nietzsche, Boutroux, Bergson, Croce), ma anche di frequentazioni di teatri e circoli culturali. La vera passione di Rebora è la musica. Verso la fine

¹ Questa scheda non ha alcuna pretesa di esaustività. Si è ritenuto opportuno inserirla con lo scopo, minimo, di rendere più familiare al lettore non specializzato l'autore di cui ci si accinge a discutere, o quantomeno per aiutare il suddetto lettore almeno a contestualizzare in senso storico geografico la figura di Clemente Rebora. Come afferma Lavagetto citando Roland Barthes, "l'opera d'arte [...] non abolisce la biografia del suo creatore, la disorienta, la disorganizza, la riduce in frammenti che verranno poi ricomposti in un organismo irriducibile. Per conoscere il quale non sarà tuttavia inutile interrogare anche la vita dello scrittore" (Lavagetto, 2005, p. 51). Osservazione interessante soprattutto per il fatto che la "biografia" viene considerata altro rispetto alla "vita". Durante il lavoro di indagine e di analisi svolto lungo l'arco di questa tesi, si è spesso interrogata appunto la vita dello scrittore, cosicché il lettore potrà, in corso d'opera, forse provare a "ricomporre", attraverso quelle interrogazioni e attraverso le risposte che ad esse si è cercato di dare, il percorso anche biografico di Rebora. Altrimenti, e più semplicemente, per notizie dettagliate sulla biografia del poeta può consultare la "Cronologia", curata da Adele Dei, in Rebora, 2015 (p. XLIII-CXX).

del 1906 comincia a studiare armonia, contrappunto e pianoforte con il maestro Carlo Delachi, ma già da prima Rebora amava improvvisare torrenziali pezzi al piano.

1907

Conosce Giovanni Boine, anch'egli iscritto all'Accademia Scientifico-Letteraria, ed è probabilmente tramite Boine che entra in contatto con la cerchia dei "modernisti" che fanno capo alla rivista «Il Rinnovamento», in particolare con Tommaso Gallarati-Scotti e Alessandro Casati.

Alla fine di gennaio, alla Scala, insieme agli amici assiste al *Tristano e Isotta* di Wagner, e l'opera gli provoca un rimescolamento dell'animo e del corpo "fuori d'ogni verisimiglianza".²

1910

Alternando periodi di sconforto ad altri di euforia e sempre incerto se scegliere la strada letteraria o quella musicale, si laurea in lettere presso l'Accademia Scientifico-Letteraria con una tesi su Gian Domenico Romagnosi (relatore Gioacchino Volpe). Comincia a insegnare in varie scuole tecniche e serali a Milano, Treviglio e Novara. Si avvicina alla rivista «La Voce», diretta da Giuseppe Prezzolini, che conosce personalmente nel 1911 durante un soggiorno a Firenze.

1913

Per le Edizioni della Libreria della Voce esce la sua prima opera in versi, *Frammenti lirici*, una raccolta di settantadue componimenti. Il libro ha uno scarso riscontro di vendite e riceve una recensione estremamente negativa da Emilio Cecchi, uno dei critici più influenti dell'epoca.

1914

Nel giugno-luglio comincia un'importante storia d'amore con Lydia Natus, una pianista russa trapiantata nel capoluogo lombardo e conosciuta nel corso di una delle numerose quanto non troppo gradevoli serate mondane milanesi.³ Con l'aiuto di Lydia, Rebora si dedica allo studio del russo. Pubblicherà, in seguito, traduzioni di Andreev, Tolstoj, Gogol'.

² Lettera 24 a Daria Malaguzzi (1 febbraio 1907).

Segnalo qui che per le lettere reboriane che si citeranno in questo lavoro, la fonte principale è costituita – se non indicato diversamente – dai tre volumi dell'epistolario curati da Giovannini (Giovannini 2004, 2007 e 2010). Le lettere citate verranno di volta in volta segnalate in nota con lo stesso numero progressivo che si trova appunto nei volumi di Giovannini.

³ "Ho conosciuto fuggevolmente una donna" – scrive Rebora al fratello Piero – "(cocotte-artista esasperata e svalutata da imbecilli che così la impoveriscono del suo magnifico acido solforico); dopo averla udita ho distrutto

1915

Prende parte alla Prima guerra mondiale come ufficiale ed è assegnato in prima linea sul fronte goriziano. Nei giorni precedenti il Natale, un'esplosione ravvicinata gli provoca un forte trauma nervoso. Ricoverato in ospedale a Milano, è sottoposto tra l'altro anche a elettroshock. Torna a casa e comincia per lui una serie infinita di visite e controlli medici. Negli anni successivi le sue condizioni psicofisiche risentiranno pesantemente dei mesi atroci trascorsi in trincea e del trauma causato dall'incidente. Progetta di scrivere un libro sulla propria esperienza di guerra, ma il libro non vedrà mai la luce. Su varie riviste pubblica fra il 1916 e il 1920 una ventina di poesie e prose liriche isolate, che probabilmente avrebbero dovuto costituire parte di quel libro.

1917

Sottoposto ad altre visite e ulteriori controlli, nel maggio viene inviato al manicomio San Lazzaro di Reggio Emilia. Lasciato senza cure per mancanza di personale e al gelo per carenza di carbone, il soggiorno in manicomio si rivela devastante, per la sua salute psicofisica già gravemente indebolita. Ai primi di febbraio del 1918 torna a casa a Milano e viene riformato definitivamente.

1919

La relazione con Lydia Natus si interrompe nel dicembre. Lydia si trasferisce a Parigi. I due continuano a scriversi, seppure saltuariamente, ancora per un decennio circa.

1920

Riprende l'insegnamento alle scuole tecniche e serali fuori Milano, una professione da cui non si sente gratificato. Nei momenti liberi studia in modo sempre più sistematico e approfondito Mazzini e si avvicina al misticismo orientale, in particolare allo yoga e al Buddismo delle origini.

1922-1923

Escono, nell'ordine: la sua seconda opera in versi, *Canti anonimi*, una raccolta di nove liriche; la traduzione e il commento dal russo del *Cappotto* di Gogol'; la traduzione e il

quasi tutto ciò che m'era rimasto delle mie «elevate» scritture artistiche-filosofiche, ecc. ecc.” (Lettera 304 del 27 giugno 1914).

commento dall'inglese di una novella anonima indiana, *Colui che ci esaudisce o Gianardana*. I *Canti anonimi* (che il poeta pubblica come *raccolti da Clemente Rebora*, e non di Clemente Rebora) passano praticamente inosservati, le traduzioni ricevono invece notevoli elogi da parte della critica.

Continua lo studio di Mazzini, la cui opera e il cui pensiero vengono diffusi da Rebora attraverso conferenze e letture pubbliche e private.

Accetta l'impegno di dirigere per la casa editrice Athena – e poi per Paravia – la collana editoriale dei cosiddetti "Libretti di vita". Lo scopo dei libretti – che avranno un assai scarso successo di vendite – sarà riunire in forma antologica gli scritti delle principali figure religiose di ogni luogo e tempo che contribuiscano "alla formazione della libertà interiore religiosa moderna".⁴

Lascia l'insegnamento alle scuole tecniche e diventa attivista nel Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo, promosso dalla pedagogista cattolica Adelaide Coari. Scrive diversi articoli sul «Bollettino del Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo», la rivista del gruppo. Tra questi, anche un articolo su Andrzej Towianski, che Rebora considera, dopo Mazzini, la più importante personalità religiosa dell'epoca nuova in cui l'umanità sta entrando. Tiene corsi e conferenze soprattutto in ambienti femminili e spesso su temi legati alla donna.

1925

Conosce il premio Nobel indiano Rabindranath Tagore (in visita a Milano) e in una lettera a lui indirizzata medita di trasferirsi in India. Tiene conferenze su argomenti di carattere letterario e religioso, dedicandosi sempre più a una sorta di opera di apostolato morale, oltre che ad attività di aiuto per vari enti e opere assistenziali.

1927

Sul «Convegno» esce l'unica poesia pubblicata in questi anni, *Quel che ammonirono i libri santi*.

1928

Mentre tiene l'ennesima conferenza (sui martiri scilitani), è colto da un blocco psicologico che gli impedisce di proseguire. È il primo forte segnale di una trasformazione che di lì a poco lo porterà a scegliere definitivamente la via religiosa.

⁴ Lettera 789 a Olga Resnevic Signorelli (7 aprile 1923).

1929-1930

La firma dei Patti Lateranensi fra lo Stato italiano e la Chiesa di Roma viene salutata da Rebora come un segno provvidenziale che sancisce la “conciliazione fra verità di vita religiosa e verità di vita civile, fra la via del Cielo e le vie della terra ordinate a quella”, come scrive in “La letteratura italiana alla luce della fede”, l’ultimo articolo che Rebora pubblica per il «Bollettino», nel dicembre 1930 (Rebora, 2015, p. 626).

Nell’ottobre del 1930 lascia il suo appartamento di via Tadino a Milano, distrugge gran parte delle sue carte e nel novembre, a quasi quarantasei anni, entra in seminario come novizio presso l’Istituto della Carità dei padri Rosminiani di Stresa, sotto la guida di padre Giuseppe Bozzetti.

1936

Concluso il periodo di noviziato, nell’agosto è ordinato diacono e nel settembre viene ordinato sacerdote a Domodossola, dove il 20 dello stesso mese celebra la sua prima messa.

1937

In aprile, sul «Frontespizio», il poeta Carlo Betocchi scrive un articolo su Rebora, ormai quasi dimenticato dal mondo letterario, e in ottobre, su «Letteratura», esce un altro articolo sul poeta, firmato dal critico Gianfranco Contini. Il fratello di Rebora, Piero, gli chiede alcune poesie. Clemente, su invito del Padre Rettore, gliene invia cinque, di argomento religioso.

1940-1945

Durante il periodo della guerra, incaricato dai suoi superiori, compie numerosi e continui spostamenti in varie aree del Nord Italia.

1948

Nel marzo escono *Le poesie (1913-1947)*, raccolte e curate dal fratello Piero e pubblicate dall’editore Vallecchi. Il libro viene accolto positivamente dalla critica e il nome di Clemente Rebora riprende a circolare negli ambienti letterari e editoriali. Continuano incessanti i faticosi spostamenti da un luogo all’altro dell’Italia Settentrionale.

1951

Viene spinto a collaborare alla rivista cattolica «Charitas», su cui comincia a pubblicare articoli intorno alla figura di Antonio Rosmini. Gli articoli, che continueranno ad apparire sulla

rivista fino al 1959, saranno alla fine più di cento e verranno raccolti con il titolo di *Sguardo alla vita interiore di Antonio Rosmini*.

1952

Le sue condizioni di salute, non buone, si aggravano in seguito a un ictus, che lo colpisce nella notte del 15 dicembre, mentre si trova a Stresa. Al primo, segue un secondo attacco poche ore dopo.

1954

A luglio esce la poesia *Il gran grido*, scritta in occasione del centenario della morte di Antonio Rosmini. La poesia viene pubblicata sulla «Fiera Letteraria». Insieme ad altri scrittori italiani firma l'appello all'ambasciatore americano per la liberazione di Ezra Pound, per il quale, l'anno successivo, scrive anche una poesia, *Per Ezra Pound*, appunto. Inizia il rapporto con il giovane editore Vanni Scheiwiller, fondamentale perché segnerà il ritorno di Rebora alla poesia e contribuirà alla riscoperta definitiva del poeta.

1955

Continua a dedicarsi agli studi su Rosmini. Tra il giugno e il luglio scrive il *Curriculum vitae*, una sorta di resoconto autobiografico in versi nel quale rivisita alla luce dell'esperienza religiosa anche diverse parti salienti della propria passata vita laica. Nell'ottobre, viene colpito nuovamente da ictus e perde l'uso delle gambe. Il *Curriculum vitae* esce con Scheiwiller l'8 dicembre, giorno dell'Immacolata. Comincia a lavorare alle liriche che andranno a formare la raccolta *Canti dell'infermità*.

1956

Esce la prima edizione fuori commercio dei *Canti dell'infermità*, a cura dello stesso editore Vanni Scheiwiller. Pasolini scrive sull'opera una recensione positiva, nella quale tra l'altro conia per Rebora la celebre definizione di "maestro in ombra". In ottobre, il *Curriculum vitae* ottiene il Premio Cittadella (Scheiwiller aveva presentato l'opera al concorso all'insaputa del suo autore). La figura sofferente ma incrollabile di Rebora assume quasi un'aura di santità e si moltiplicano le visite di nuovi e vecchi amici al poeta sacerdote ormai paralizzato in letto e colto da crisi sempre più ricorrenti.

1957

Da maggio a metà agosto riceve praticamente ogni giorno la visita di suor Margherita Marchione, l'allieva di Prezzolini che su Rebora sta scrivendo la propria tesi di laurea. Lo studio di Marchione, dal titolo *L'immagine tesa* (1960), costituirà la prima fondamentale opera monografica sul poeta e religioso.

Il 20 settembre escono i nuovi *Canti dell'infermità*.

Il primo novembre, giorno di Ognissanti, Rebora cessa di soffrire, spegnendosi nel Collegio Rosmini di Stresa alle 6.55 del mattino.

II. Struttura, metodologia e scopo della ricerca

Oggi a Clemente Rebora si riconosce un ruolo fondamentale nell'ambito della poesia italiana del '900, ruolo che gli si è andato attribuendo gradatamente, quanto più lo studio dell'opera ne rivelava la complessità. Tra i documenti lasciati da Rebora, di fondamentale importanza sono le lettere, oggi raccolte e riunite in volume, dopo lungo e paziente lavoro, da Carmelo Giovannini.⁵ Lettere che costituiscono tra l'altro anche uno tra i più corposi epistolari del nostro Novecento letterario.⁶ La critica, giustamente, considera l'epistolario reboriano imprescindibile, ma a oggi ancora non esistono studi che se ne occupino in maniera sistematica, ad esempio attraverso uno spoglio e un'analisi capillare sincronica rispetto alle opere propriamente letterarie di Rebora. Con questa tesi si è cercato di colmare almeno in parte tale lacuna, presente nel campo degli studi critici su Rebora, e l'auspicio è che il presente lavoro possa fornire un modello utile per indagini e ricerche ulteriori sulla vita e sull'opera del poeta e dell'uomo di chiesa.

Il metodo utilizzato è il tradizionale metodo critico-filologico, che parte da una lettura ravvicinata, o *close reading*, dei testi per arrivare a una più piena comprensione dei testi stessi e della mentalità del loro autore in un periodo storico ben delimitato della sua produzione.

L'osservazione, oltre ad essersi concentrata, appunto, sull'epistolario reboriano, ha preso in considerazione altri scritti, del tutto o in parte trascurati dalla vulgata critica: mi riferisco ai quattro articoli che Rebora scrive per «La Voce» (tra il 1913 e il 1914), ai commenti che il poeta appone alle proprie traduzioni del *Cappotto* di Gogol' e della novella anonima *Gianardana* (tra il 1920 e il 1922), ma anche, in parte, alle opere mazziniane che Rebora studia approfonditamente e che – lo scrive ripetutamente al fratello e agli amici – considera fondamentali per “testimoniare la nostra coscienza e la nostra eternità”,⁷ ovvero per comprendere meglio il momento storico presente e per influire su di esso nel modo il più possibile attivo.

In questa tesi dunque, che è da considerarsi una sorta di campione per un futuro e più ampio lavoro proprio sull'epistolario reboriano, attraverso una sorta di lettura in parallelo tra lettere e opere creative ci si concentra in particolare su tre momenti della storia biografica e letteraria del poeta.

⁵ Per l'esattezza, come già accennato, si tratta di tre volumi (Giovannini, 2004, 2007 e 2010).

⁶ Giovannini ha proseguito, integrandolo e approfondendolo, il lavoro di Margherita Marchione. Come è noto, Marchione è l'autrice della prima, imprescindibile monografia reboriana (Marchione, 1960). Ma la studiosa è anche stata la prima ad occuparsi in maniera sistematica di raccogliere e riordinare le lettere di Rebora (in Marchione, 1976 e 1982).

⁷ Lettera 746 all'amico pittore Bruno Furlotti (20 novembre 1921).

Nel **Capitolo 1** si osserva quello, estremamente travagliato, del 1916. Esistono numerosi studi critici che si sono occupati di tale periodo, soprattutto a proposito delle poesie e delle prose liriche prodotte e pubblicate da Rebora, le quali avrebbero dovuto costituire materiale per un progettato – e mai realizzato – “libro sulla guerra”. In questa parte della tesi ci si dedica invece ad un’indagine sulla scrittura privata di Rebora, ovvero sulle lettere, che se da un lato rivelano connessioni con lo stile della poesia, dall’altro testimoniano come in Rebora stia maturando un primo distacco dalla poesia stessa. A seguito dell’incidente di guerra subito nel dicembre 1915, in Rebora insorge e si sviluppa una particolare condizione ansiosa, che unita ad una non comune forma di immedesimazione, di partecipazione intima alle sorti di parenti e amici rimasti in prima linea, determina nel poeta l’abbandono, seppur temporaneo, dello scrivere come fatto creativo e pubblico e l’adozione di un tipo privato e per così dire “salvifico” di scrittura; molte lettere del 1916 (soprattutto quelle dirette al fratello Piero, e in subordine quelle all’amico Angelo Monteverdi), rivolgendo il loro impetuoso e spesso oscuro messaggio al destinatario in trincea, avrebbero la funzione di contribuire in qualche modo a custodirlo, a proteggerlo dalla morte. Ad uno scrutinio che certamente non esaurisce le possibilità di ulteriori approfondimenti, dai risultati dell’analisi sul *documento biografico* (soprattutto nel caso di un artista come Rebora mai meno importante del *documento letterario*), traspare l’atteggiamento psicologico che l’autore assume – e in parte mantiene anche negli anni a seguire – verso la propria opera letteraria, un atteggiamento che, tra l’altro, tende a conferire sempre meno importanza alla poesia. Nell’osservare questo periodo estremamente particolare della vita di Rebora, adottando il metodo della lettura ravvicinata ci si è proposti di spiegare in che modo, in quali condizioni ambientali la sua scrittura salvifica è potuta nascere e quali sono state le conseguenze da essa prodotte sull’attività creativa futura del poeta.

Nel **Capitolo 2** si analizza la fase che, dopo il trauma dell’incidente di guerra e la lunga convalescenza ad esso seguita, rivedrà Rebora tornare all’insegnamento e ad un’intensa produzione letteraria. In particolare, come si è già accennato, si fa riferimento al periodo che, a partire da studi sempre più accurati e approfonditi sulle opere di Mazzini e attraversando la fase “orientalista”, porterà Rebora alla pubblicazione del “trittico” del ’22-’23 (traduzione e commento del *Cappotto* di Gogol’, traduzione e commento della novella anonima indiana *Gianardana* e *Canti anonimi*). Anche in questo secondo capitolo si sono tenute in considerazione alcune fondamentali lettere dell’epistolario. Si è inoltre ritenuto opportuno dare rilevanza da una parte agli scritti mazziniani che Rebora, proprio nell’epistolario del periodo, cita ripetutamente come fondamentali per capire l’“epoca nuova” in cui il genere umano sta entrando; e dall’altra si è riservata particolare attenzione ai commenti reboriani al *Cappotto* e

al *Gianardana*. Lo scopo del confronto incrociato fra lettere e commenti è stato anche quello di inquadrare più in dettaglio – rispetto a ciò che fino a questo momento gli studi critici hanno fatto – le convinzioni (anche ideologiche, o se si vuole “politiche”) del Rebora di questo periodo. Allo stesso tempo, attraverso un’analisi comparata proprio dei due commenti sopra citati e insieme di *Dall’immagine tesa* (la lirica più rappresentativa dei *Canti anonimi*), si è inteso fornire un’interpretazione critica inedita, per così dire, di quest’ultima e, più in generale, di quello che potrebbe essere stato l’obiettivo di Rebora nel dare alla luce, in un periodo molto ristretto di tempo, tre opere così strettamente legate tra loro. La vulgata critica, in generale, ha rilevato affinità di forme e intendimenti, fra i commenti alle traduzioni e le liriche dei *Canti anonimi*, mentre nel presente lavoro si sono identificati e messi in evidenza – degli uni e delle altre – soprattutto gli elementi in aperta contrapposizione, in particolare per quanto concerne appunto i commenti di Rebora alle proprie traduzioni e le tematiche presenti in *Dall’immagine tesa*. Le discrepanze rilevate portano a concludere che l’apparizione dei *Canti anonimi* in forma effettivamente di “anonimato” abbia, per Rebora, essenzialmente la funzione di ammaestrare il lettore, cioè assolva lo scopo educativo di prepararlo ad entrare nell’epoca nuova verso la quale si sta orientando l’umanità, un’epoca che secondo Rebora sarà caratterizzata dai valori mazziniani di “dovere” e “fede collettiva”.

Nel **Capitolo 3** l’epistolario viene ripreso per essere analizzato sotto un profilo più strettamente morfologico e sintattico. In particolare, ad essere prese in considerazione sono le lettere coeve all’uscita dei *Frammenti lirici*, ovvero quelle comprese fra la metà del 1913 e la metà del 1914. Lo scopo è stato quello di mostrare che gli elementi formali in esse presenti, insieme a quelli più generali inerenti alla formulazione degli enunciati e al fluire complessivo del dettato, rivelano sorprendenti corrispondenze e affinità con lo “stile” dei *Frammenti lirici*. Tali corrispondenze e affinità sono poi riconoscibili anche nei quattro articoli reboriani apparsi sulla «Voce» sempre fra 1913 e 1914 (e anch’essi, come detto, presi in considerazione e analizzati nelle loro strutture formali). Le forti analogie presenti in ben tre differenti tipi di genere testuale (poesia, lettera, articolo divulgativo) hanno dunque posto una questione relativa allo “stile” della prima silloge reboriana: stabilire in che misura versificazione e tematiche dei *Frammenti lirici*, soprattutto in termini di concisione e compressione metaforica, siano da ricondursi a una elaborazione teorica, a una pianificazione della poesia fatta “in laboratorio”, e in che misura esse siano invece il risultato di una particolare conformazione mentale dell’autore, di una sua disposizione per così dire “naturale” al conflitto esistenziale, disposizione che sul piano della composizione lirica si traduce in quella che Raboni definì a suo tempo una poesia di “disperata e «positiva» tensione agonistica” (Raboni, 1985, p. 31). Dal punto di vista della

metodologia adottata, la lettura ravvicinata delle pagine dell'epistolario è stata qui effettuata in base ai criteri della critica stilistica, che in Italia ha avuto i suoi esponenti più insigni in studiosi come Contini, Fubini, Mengaldo e che nel mondo anglosassone è stata rappresentata, per esempio, da Trilling e Wilson.

Nel **Capitolo 4** si è inteso misurare la “posizione” di Rebora su uno sfondo fatto da testi di altri autori appartenenti alla medesima epoca. Questo capitolo dunque prosegue e integra l'analisi impostata e condotta nel capitolo precedente, e si pone lo scopo di verificare se le parole dell'impervio dettato reboriano dei *Frammenti lirici* sia effettivamente originale o se invece si rifaccia a una sorta di vocabolario poetico comune, riconducibile ai letterati nuovi del periodo.

A tale proposito la poesia di Clemente Rebora si è messa a confronto con quella di altri due “vociani”, Piero Jahier e Giovanni Boine, poeti appunto tra i più “nuovi” dell'epoca e assimilabili a Rebora quanto ad atteggiamento, impegno – e dissidio – etico e religioso trasposto in chiave lirica. Il risultato dell'indagine non solo conferma le prerogative di originalità della poesia dei *Frammenti lirici*, ma evidenzia in essa anche una natura senz'altro riconducibile a canoni di spontaneità maggiori rispetto sia alle liriche di Jahier che a quelle di Boine. Al contempo però, si è avuto modo di osservare che la poesia di Rebora, lungi dal poter essere definita semplice o ingenua, reca come sua caratteristica principale un'oscurità e una qualità ossimorica di fondo che ne rende difficilmente collocabile e definibile il “segno”, la valenza: in altre parole, se le liriche di Jahier e Boine sono percorse, più o meno sottilmente, più o meno ironicamente, da fremiti di negatività e di “crisi”, in Rebora, pur rimanendo viva la nozione di caos, restano integri anche il desiderio e la responsabilità esistenziale e sociale – dunque individuale e collettiva – di tendere all'armonia, per cui, come Luzi ebbe a dire, la poesia dei *Frammenti lirici* è “un duro combattimento in favore di quest'ordine irraggiungibile” (Luzi, 1968, p. 46).

Capitolo 1.

La scrittura salvifica di Rebora nell'epistolario del 1916

1.1 Il 1916, un anno cruciale

Nel dicembre del 1915, poco prima di Natale, nelle trincee del Podgora, vicino a Gorizia, un obice esplode a pochi metri da Clemente Rebora, in attesa di un'agognata licenza, seppellendolo sotto un cumulo di terra e detriti. Le menomazioni fisiche immediate non sono particolarmente rilevanti (leggero trauma cranico), ma a Rebora viene diagnosticato un gravissimo *shock* nervoso. L'anno successivo, sballottato tra un ospedale militare e l'altro e sottoposto a ripetute visite, Rebora verrà infine congedato per un anno a causa di un forte esaurimento. Come si sa, durante il periodo di convalescenza del 1916 Rebora matura il proposito che già aveva cominciato a covare nei mesi trascorsi al fronte, e cioè quello di scrivere un libro sulla guerra, per descrivere e denunciare l'immane carneficina. Le carte si accumuleranno furiosamente sui tavoli del poeta, ma il libro non vedrà mai la luce. Usciranno, su varie riviste, solo brani di quello che avrebbe dovuto costituirne il materiale, brani che oggi, nella spezzettata produzione reboriana, vengono comunemente raggruppati sotto il nome di "poesie e prose liriche".⁸ Delle lettere di Rebora dalle zone di guerra, così come delle poesie e delle prose dello stesso periodo, gli studiosi si sono occupati ampiamente.⁹ Tuttavia, nel presente capitolo ci si è concentrati sugli avvenimenti del 1916 anche indipendentemente dalle opere, perché nella "storia" di Clemente Rebora si tratta di un anno davvero cruciale. Esaminandone l'epistolario, ciò che immediatamente appare in tutta evidenza è il fatto che Rebora, per diversi mesi vive sotto l'influsso di una straordinaria ansia.

Questa condizione, che come si vedrà diverrà a poco a poco preminente nell'universo emotivo del poeta, avrà ripercussioni importanti dal punto di vista dei processi che in Rebora attivano la scrittura, ovvero dei meccanismi che la originano e che la presiedono.

Una non trascurabile fonte ansiogena del periodo preso in considerazione in questo primo capitolo è costituita dalle visite mediche cui Rebora viene sottoposto. Lo stillicidio dei controlli sul suo stato psicofisico va infatti di pari passo con il timore di dover ritornare al fronte, fatto che, date proprio le condizioni di salute in cui si trova, Rebora vede come una sorta di condanna

⁸ Nel "Meridiano" su Rebora, curato da Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari, il capitolo relativo è intitolato "[Poesie e prose liriche 1913-1920]" (Rebora, 2015, p. 133).

⁹ Si vedano a questo proposito, per esempio, Lollo (1978), Dalla Torre (1996), Frattini (1996), Finotti (1999), Piersanti (1999), Bettinzoli (2002), Laporte (2005), Bàrberi Squarotti (2007), Tesio (2007), Rossi (2008), Giancotti (2009), Corcione (2015).

a morte certa.¹⁰ Queste visite periodiche sono una vera e propria spada di Damocle, pendente sul capo di un Rebora già gravemente debilitato.¹¹ I continui rinvii (positivi) rimandano a nuove attese (negative), nuove visite e nuovi rinvii. Lo stress che questo comporta lo si evince anche solo dalla frequenza con la quale Rebora scrive, appunto di visite e rinvii, ad amici e conoscenti. Nel febbraio, viene sottoposto alla prima visita collegiale e gli vengono concessi due mesi “di inabilità a qualsiasi servizio”: Rebora, il 17 febbraio ne informa subito gli amici, Angelo Monteverdi (“Nino”, nelle lettere) e Daria Malaguzzi;¹² il 7 aprile successivo comunica a Giuseppe Martorano (che era stato con lui al fronte): “al 23 aprile subirò forse una nuova visita”;¹³ ad Antonio Banfi (neo marito di Daria), tre giorni dopo (10 aprile), scrive: “Io sono agli sgoccioli; e la visita deciderà, e credo secondo verità”;¹⁴ e tre giorni dopo ancora (13 aprile), a Monteverdi: “Il mio congedo scade il 23 aprile prossimo”.¹⁵ Poco prima dell’ulteriore visita, scrive nuovamente a Monteverdi (24 aprile): “Io sono in attesa di visita collegiale – te ne informerò”.¹⁶ Passata la visita, Rebora ottiene un altro rinvio, ma già nel maggio scrive ai coniugi Banfi e Malaguzzi: “c’è ora – massime per chi mi vuol bene, e per me! – lo spettro del ritorno [al fronte], e in quali condizioni”;¹⁷ sempre nel maggio (il giorno 25), confida a Monteverdi: “Io son *libero* fino alla fine di giugno; e poi? Nino mio, c’è tutta la spasimante contrazione dell’ora in contrasto, e io non so più parlare, né dire ciò che farò”;¹⁸ anche a Francesco Meriano, che gli domanda qualche scritto per «La Brigata», rivista da lui fondata e nata proprio in quei giorni, Rebora (in una lettera del 6 giugno – lettera su cui, per altri motivi,

¹⁰ Questa quasi certezza Rebora l’aveva espressa già negli ultimi giorni dell’anno precedente ad Antonio Banfi, poco dopo il grave incidente riportato nelle trincee del Podgora. Temendo che essere trasportato lontano dalle zone di guerra comprometta la sua licenza (che sarebbe dovuta entrare in vigore dal primo gennaio del 1916), il poeta si raccomanda così all’amico: “tuo cugino si interesserà per farmi andare subito in licenza, data la mia malattia. Ti *prego* (perché dopo, tornando, avrò la morte quasi certa) di scongiurarlo perché me la ottenga presto e *un po’ lunga* (è in loro potere, credo)” (Lettera 411 del 29 dicembre 1915).

¹¹ Se in un primo momento a Rebora vengono riscontrati soprattutto problemi nervosi – comunque gravi, tanto da venire sottoposto a elettroshock – quelli fisici (somatizzazione dei primi) non tardano ad apparire. Lydia Natus è la pianista russa che il poeta aveva conosciuto prima della guerra e con la quale, da circa un anno e mezzo (cioè dal giugno-luglio 1914) intratteneva una storia di intensa passione. In una lettera a Sibilla Aleramo, amica comune di Rebora e appunto della Natus, è proprio Lydia che – pur impiegando una terminologia medica approssimativa – fornisce un quadro clinico assai chiaro delle condizioni di Clemente: “lo visitarono attentamente, questa volta, ma gli trovarono, oltre lo shock nervoso – l’atonìa completa di organi digerenti, esaurimento, deperimento organico, anemia del cervello, debolezza cardiaca, ed una malattia – di cui il nome somiglia all’anemia, ma non è questa, è la mancanza di sangue in tutto l’organismo” (Natus, 1916, in Fondazione Gramsci onlus, Roma). Le sottolineature sono della stessa Natus. Per inciso, si tratta della stessa lettera in cui Natus annuncia a Aleramo che Rebora ha terminato la traduzione del “racconto di un soldato russo”, del *Cappotto* di Gogol’ e del *Lazzaro* di Andreev. Di questi argomenti si discuterà nel Capitolo 2.

¹² Lettere 416 e 417.

¹³ Lettera 422.

¹⁴ Lettera 423.

¹⁵ Lettera 424.

¹⁶ Lettera 425.

¹⁷ Lettera 430 (si tratta in realtà di una cartolina, allegata a una lettera della madre di Rebora e datata 24 maggio 1916).

¹⁸ Lettera 431.

si ritornerà) parla della imminente visita di controllo: “son sceso malconco dall’Isonzo, e alla fine di questo mese scade la mia convalescenza”.¹⁹

Il 5 luglio Reborra scrive alla madre:

Dopo parecchie peripezie, domani dovrò andar di nuovo in *osservazione* all’ospedale di S. Ambrogio! Ho dichiarato che mi mandino come soldato dove vogliono o mi facciano saltare sedutastante con una bomba – ma basta questa lorda coatta esibizione della mia salute! [...] Il Maggiore Med. di qui mi disse che è una burocrazia idiota – che il mio caso è limpido e lampante; ma che è costretto obbedire a ordini superiori. Insomma – spero sia per pochi giorni; io in ogni modo resisto a questa nuova «berlina», perché conto di deciderli al più presto; o mi rimandano a casa, o mi spediscono sopra o sotto terra o in cielo, dove vogliono.²⁰

Vale la pena, forse, aprire qui una piccola parentesi per notare come, in generale, lungo l’arco dell’intero epistolario, anche nei momenti bui attraversati dal poeta, le lettere alla madre siano in genere molto pacate, o sporadicamente guarnite di spiritosi trastulli linguistici,²¹ come se nel rapporto con lei Reborra sentisse di non dover venire mai interamente meno al ruolo che tiene all’interno della cerchia familiare, quello dell’ex bambino discolo, approdato sì all’età adulta ma rimasto sempre un po’ fanciullo (lo “zio Checche” adorato dai nipotini, i “checchini” e le “checchine” di tante lettere reboriane). Consapevole di quanto lei, instancabile e sempre pazientissima, faccia per lui, per gli altri figli e per i nipoti, la corrispondenza di Clemente alla mamma tende sempre a minimizzare i problemi personali e a tranquillizzarla. Perciò la lettera appena citata (del 5 luglio), possiamo ben definirla un *unicum*, tra quelle indirizzate appunto alla madre. Lì infatti Clemente sfoga tutta la rabbia e la frustrazione che i costanti controlli gli provocano, rabbia e frustrazione cui si unisce l’umiliazione provata nel sentirsi ogni volta *denudato* (nel senso più ampio del termine). Reborra non ce la fa più, insomma, e che lo voglia far sapere – e con quali toni! – proprio alla madre è davvero il segnale che lo stress emotivo è spinto al limite, che la misura è inequivocabilmente colma.

Il giorno seguente, 6 luglio, dopo la visita e l’ottenimento di un ennesimo rinvio, Reborra comunica al fratello Edgardo due cose importanti: da una parte la chiara sensazione che la sua cattiva guarigione sia da ascrivere allo stato mentale in cui si trova, uno stato di concentrazione estrema, febbrile, continua e soprattutto *attiva* verso “chi opera”, cioè, nel caso specifico, soprattutto verso chi sta in guerra: “sono in un perenne eccitamento quassù, laggiù, dappertutto,

¹⁹ Lettera 433.

²⁰ Lettera 434.

²¹ Non escludendo quasi neppure il periodo “estremo” della corrispondenza inviata dalle zone di guerra e dal fronte.

come a custodire qualcosa per chi opera. Forse, è questo che m'ha così mal guarito";²² dall'altra uno *spostamento* della preoccupazione dovuta all'incertezza più in direzione dei propri cari al fronte che focalizzata su di sé: "tanto, altri 4 mesi di congedo. Se potessi darne a chi so io!".²³

Lo stesso giorno (6 luglio), scrivendo ai coniugi Banfi-Malaguzzi, il poeta torna nuovamente sull'argomento visite: "Ho avuto ancor 4 *mesi* di congedo provvisorio";²⁴ e lo fa ancora una settimana dopo, in una lettera a Monteverdi del 12 luglio: "ho avuto altri 4 mesi; sono infatti peggiorato. Ma non importa di me, ora. – Gli altri fratelli miei, sempre ai loro posti".²⁵ Con una differenza, però: questo è solo un *post scriptum*, trattato da Rebora come un evento di minor conto; perché prima, nella lettera vera e propria, c'è il dolore espresso all'amico appena richiamato al fronte, e quindi di nuovo un decentramento dell'ansia spostato verso l'altro:

Anche tu, Nino! Ormai quasi tutti i miei più cari sono là. Per ora – fin che non ho il tuo indirizzo preciso – non ti scrivo come sento e voglio. Soltanto, prendimi con te ovunque e come n'abbia bisogno, respirami vicino e consapevole in tutto quello che ti possa essere vicenda di questa prova tua. Ti ricordo che c'è qui un Clemente, un termine e una fiducia per le più intime necessità. Ti bacio in fronte, Clemente.²⁶

Ma in questa lettera è contenuta più che un'espressione di dolore: Rebora vuol essere sicuro dell'indirizzo. Per un motivo pratico, perché altrimenti Nino non riceverebbe la lettera? Ovviamente no, qui si tratta di un motivo vitale: la lettera *dovrà* arrivare all'amico solo nei luoghi dove l'amico ne avrà bisogno. Scrivergli prima sarebbe come sprecare energie, ma non perché la lettera potrebbe andare perduta, bensì perché le cose che Rebora scriverà, quelle come lui *sente e vuole*, avranno vera efficacia solo, appunto, dove maggiore sarà il bisogno dell'amico di sentirle, o meglio, solo dove l'amico sarà in grado di comprenderle fino in fondo, ovvero nei luoghi dell'orrore, nelle trincee sul Carso o sull'Isonzo. È come se Clemente promettesse implicitamente a Nino, nelle proprie parole scritte, una sorta di nutrimento o di forza energetica dotata di potere: il potere di conservare, in qualche modo, l'amico, di "custodirlo", come aveva scritto solo pochi giorni prima al fratello Edgardo.

In attesa di scriverle, quelle parole, Rebora si dà tutto all'amico con accenti e toni quasi evocanti, per pathos e intensità, episodi di tragiche amicizie classiche. Giova ricordare poi che queste parole – le quali di per sé testimoniano di un altruismo empatico fuori del comune –

²² Lettera 435.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Lettera 436.

²⁵ Lettera 437.

²⁶ *Ibidem*.

sono, per Rebora, solo un assaggio, per così dire, perché le parole che davvero serviranno e che dovranno avere davvero efficacia attiva, vera potenza, sono parole forse già pensate, chissà, ma non ancora scritte. La lettera dell'11 settembre, sempre a Nino, conferma il convulso e perpetuo fervore psichico e fisico investito da Rebora nella scrittura, che diventa ad un tempo offerta di sé (offerta quasi sacrificale), protezione e redenzione:

Sapessi Nino, come sarebbe lo scrivere ininterrotto, se la passione e l'inesausta *presenza* del mio cuore potesse scrivere! Tu che sai ora cosa sia la «vita» costì – e invece quaggiù – puoi intendere cosa soffra e cosa «preghi» la mia anima che abita e alita sempre dove sono i pochi miei cuori scavati, e in pericolo. Io ti scrivo solo oggi, per farti risentire la mia adesione a te; come io ci sia veramente a proteggere, a «redimere» ciò che deve esser salvato: come un suono di campana. E ho così fede in questo mio intenso pensare-amare, che non mi lascia un minuto di tregua. Quando tornerai, i nostri occhi si saranno visti davvero e per sempre. Ho ferrea certezza: e ti preparo le mani per una carezza. [...] Io ti avvolgo di me.²⁷

Per inciso, si noti come in questa lettera Rebora, oltre a “vita”, ponga tra virgolette il verbo “pregare” e il verbo “redimere”, termini che pertengono al campo semantico del sacro, del religioso. Tramite l'uso delle virgolette, Rebora ne destabilizza il senso proprio in rapporto a tale campo semantico, ovvero attribuisce ad essi una sorta di significato *sui generis* che li fa rientrare sì nell'ordine del soprannaturale, ma al contempo li pone al di fuori di qualsiasi ulteriore specificazione. Quello di Rebora è un sentire tutto soggettivo del sacro, un sentire che per chiarirsi almeno in parte a se stesso deve utilizzare simboli conosciuti e quindi attingere all'iconografia più immediatamente vicina, quella cristiana. Ecco allora, fuori virgolette, anche la “passione”, l'“anima”, il “suono di campana”. Ma si tratta di termini che non hanno riferimento diretto ad alcun credo religioso specifico. D'altronde Rebora scrive chiaramente, di cosa si nutre la sua fede: di un “pensare-amare” che non è solo “intenso”, ma soprattutto è “mio”, ovvero di Rebora, viene da dentro di lui e non gli dà tregua. Non si tratta di sintomi da delirio di onnipotenza (Rebora avrebbe semmai potuto soffrire del contrario), ma piuttosto di un sentimento del misterioso che – anche in forma di scrittura – si sprigiona dalla psiche e dal corpo del poeta e che parrebbe rientrare nell'ordine di fenomeni assimilabili forse a quelli della possessione; potrebbe dunque trattarsi di uno spossessamento del sé dovuto a una forza estranea ed esterna. Ma a parte queste considerazioni estemporanee, forse uno studio sui segni grafici (appunto l'uso delle virgolette, ad esempio) presenti nell'epistolario reboriano e sui loro rapporti con la sfera del sacro o del religioso, potrebbe rivelarsi interessante e proficuo.

²⁷ Lettera 459.

Pochi giorni più tardi, un altro fatto va a incidere profondamente sulla già provata psiche del poeta: Rebora è raggiunto dalla notizia, atroce, della morte dei compagni d'arme: "un colpo d'ascia nel cuore",²⁸ così si esprime nella lettera inviata a Giuseppe Martorano il 17 luglio. In quella stessa lettera compare la citatissima affermazione di Rebora sul proposito di scrivere circa i compagni: "Sento che se il destino mi lascerà vivo, qualcosa come una intima rivelazione e rivendicazione di loro io dovrò dire".²⁹ Ma se si scorre l'intera lettera, quella tanto citata appare forse come la frase più di circostanza, vorrei dire più "convenzionale", perché la vera essenza del testo nel suo insieme – denso di esclamazioni che sono quasi dei gemiti di dolore, quasi un angosciato pianto del poeta – sta assai più, appunto, da un lato nel dolore personale di Rebora, e dall'altro ancora nel darsi, nell'offrirsi di sé all'amico, nell'essere con lui in modo totale, quasi fisico nel serbarne (cioè – ancora – *custodirne*) e accarezzarne l'anima straziata, poiché Rebora suppone la comprensione (qui facilmente leggibile come compassione) una "consolazione" assai più necessaria per l'amico di quanto non sia il macerare se stesso in un dolore inane. Si riproduce qui di seguito la lettera rispettandone anche i capoversi, che veicolano una evidente funzione stilistica e soprattutto espressiva:

La tremenda notizia che mi dài, mi ha dato un colpo d'ascia nel cuore: sono stato tutto il giorno muto a ripensare il mio Benvenuto, e Soresina e Maioli – e Taliabue!

Mi brucia di saper di loro come fu e della nostra seconda.

Sento che se il destino mi lascerà vivo, qualcosa come una intima rivelazione e rivendicazione di loro io dovrò dire. Ma ora non so credere; il mio Benvenuto! Oh, tutti, così!

E tu, ancora quassù! – Io ti seguo, ti son presso, ti serbo l'anima e te la carezzo, per ridartela appena ti sarà possibile. Ti capisco in ogni attimo; sentimi, sentimi!

Con intenso appassionato affetto per te (e per coloro che ci furono e non so intendere che sian morti!).

Appena ti è possibile, ti prego un cenno di te, ti prego! Tuo

Clem. Rebora.³⁰

Anche a Mario Novaro (cui scrive il 27 ottobre per proporgli alcuni brani tratti dal "volume di poesie-prosa" da pubblicare su «La Riviera Ligure»), Rebora accenna all'imminenza di un'ennesima visita: "la prego di una sollecita risposta, perché presto avrò una nuova visita collegiale che deciderà ancora di me".³¹ Solo con la lettera del 26 novembre a Sibilla Aleramo si annuncia la fine dell'incubo, almeno sotto questo profilo: "La visita colleg. mi ha dato un

²⁸ Lettera 438.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Lettera 465.

anno di inabilità: sono proprio squinternato di nervi. Ma ho lavorato un po'".³² Rebora ha ragione. Se da un lato c'è da rallegrarsi perché un anno di congedo equivale quasi a un esonero definitivo, dall'altro, proprio averlo ottenuto, in un'epoca in cui le visite vanno facendosi sempre più rigorose e inclementi, dà un'immagine tutt'altro che rosea del suo stato psicofisico a quasi un anno di distanza dall'incidente di guerra.³³

Ma l'ansia in cui Rebora si dibatte lo assedia su più fronti e non deriva esclusivamente da questi fatti. Lo si è intravisto già dalla citata lettera a Edgardo ed è risultato ben chiaro dalle lettere a Monteverdi e a Martorano: più che per sé, la propria salute e il proprio destino, in Rebora, durante i mesi della convalescenza nasce e si sviluppa in un crescendo continuo la preoccupazione per le persone a lui più care che si trovano in prima linea (o che si accingono ad andarcivi, come appunto Nino). Questa preoccupazione ansiosa ed empatica si trasforma in vera e propria ossessione particolarmente per il fratello Piero – anche lui al fronte, prima a Oslavia e poi sul Podgora – al quale il poeta è legato da un affetto assoluto. Numerose sono le missive dell'anno prima, quando dalla zona di guerra Clemente esprime l'angustia per non avere notizie (o per averle scarse e frammentarie) di Piero.³⁴ Ma è in una lettera senza data, scritta alla madre e alla sorella negli ultimi giorni del 1915, alla vigilia del rientro a casa dopo lo scoppio, che in Rebora già trapela ciò che diventerà palese l'anno successivo, cioè non più solo apprensione per l'amato fratello, ma un desiderio e uno slancio oltremodo fisici di sostituirsi a lui: "Piero ancora lassù, senza averlo potuto vedere! Non so cosa darei per un solo attimo suo".³⁵ E questo, nonostante le sue proprie condizioni e il fatto di essere assente dalle zone di combattimento solo da pochi giorni, e per ben giustificati motivi.

Nell'epistolario del 1916, i primi segnali di quello che diventerà un continuo e incessante pensiero verso Piero sono del 22 marzo, quando in una lettera a Monteverdi, Rebora scrive: "Io vivo in ossessione appassionata per chi voglio bene, (e il mio Piero, e i fratelli, e la mamma!)".³⁶ Da notare qui che, inconsciamente o meno, Rebora non accomuna il fratello al resto dei famigliari, Piero è *il suo* Piero, dopodiché, raggruppandoli in un insieme per così dire di carissimi affetti, ma senza nominarli, vengono gli altri.

³² Lettera 468.

³³ In realtà, i guai con medici e visite ricominceranno, come è noto, proprio alla visita collegiale dell'anno successivo, quando il poeta (così pare sia avvenuto) scaglierà un calamaio contro un ufficiale medico che gli aveva rivolto una frase non gradita e rischierà la corte marziale o, peggio, di essere rispedito al fronte. Intercessioni a lui favorevoli gli eviteranno l'una e l'altra cosa, ma Rebora verrà inviato al manicomio di Reggio Emilia, dove soggiorerà per circa un mese e mezzo in condizioni ambientali pessime, uscendone devastato.

³⁴ Si vedano, del 1915, le lettere 380 (15-16 settembre); 381 (17-18 settembre); 382 (19 settembre); 385 (25-26 settembre); 388 (5-6 novembre); e anche le lettere 390 (8 novembre) e 391 (10 novembre), in cui Clemente Rebora segnala ai famigliari buone nuove di Piero.

³⁵ Lettera 412.

³⁶ Lettera 419.

Ma è a partire dall'aprile, che l'epistolario ci mostra di Rebora un'ansia sempre più appassionata nei confronti del fratello:³⁷ nella lettera a Banfi del giorno 10: "Oh, Ton,³⁸ quando gli occhi non avranno più tanta landa d'avvelenato sguardo? Ho Piero in tanto pericolo",³⁹ in quella a Monteverdi del 13: "Sono in ansia per Piero, sempre a Oslavia. Oh, Nino mio!"⁴⁰ In quella ancora a "Nino" del 24 (già citata: Rebora è ancora in attesa di visita collegiale), il poeta evidenzia non solo i segni della trepidazione, ma anche i sensi di colpa per fare "la vita dell'oca", come aveva scritto a Martorano nella lettera appena citata, cioè la vita di colui che viene nutrito e ristorato, mentre gli altri (Piero) muoiono "nell'ammazzatoio di barbabeu":⁴¹ "L'ansia maggiore si converge ora su Piero – sempre là – con una «serenità» terribile. Il mio fratello! Avessi potuto morire io per tutti coloro che amavo!"⁴²

La prima lettera di cui si è in possesso, inviata in quell'anno direttamente da Clemente a Piero, è del 10 maggio.⁴³ Subito dopo questa lettera, Rebora parte per un viaggio nel Meridione d'Italia, viaggio che lo dovrebbe distrarre e ristorare. Il 13 maggio, da Pescara, ospite dell'amico pittore Michele Cascella, scrive alla madre: "Sul tardo [pomeriggio?] uscirò con Gioacchino e Mariannina. E cercherò che l'*ossessione*⁴⁴ per Piero mi si trasfonda da questa natura come intensità augurale".⁴⁵ L'ossessione per Piero dunque permane e anzi sembra che Rebora colga ogni occasione per arrivare, attraverso fili invisibili (qui la natura), in aiuto al fratello in prima linea. Cinque giorni dopo, ormai quasi sulla via del ritorno, Rebora scrive ancora alla madre: "Messina, Taormina, mi hanno per un istante veramente *svagato* (tanto che – dimentico di far vidimare il biglietto – ho dovuto pagare assai!). Catania mi lascia a me stesso; e vi penso, e *penso* a Piero e a ciò che sta avvenendo".⁴⁶ Tornato a casa, sempre nel maggio, in una cartolina già citata ai coniugi Banfi-Malaguzzi, Rebora segnala di sentirsi abbastanza bene, di essersi rimesso "tranne il cuore e una strana «assenza»",⁴⁷ per poi, poco più avanti, riandare col pensiero allo "spettro del ritorno [ritorno in guerra, ovviamente], e in quali condizioni"⁴⁸ (segno che l'essersi rimesso è piuttosto relativo. O forse è quella "strana assenza" cui Rebora accenna

³⁷ Non si dimentichi che intorno all'ultima decade di quel mese Rebora avrebbe dovuto sottoporsi a una delle tante visite di controllo: altra fonte ansiogena.

³⁸ Così, spesso, Rebora chiama affettuosamente Antonio Banfi.

³⁹ Lettera 423.

⁴⁰ Lettera 424.

⁴¹ Si veda la lettera 394 (a Monteverdi del 21 novembre 1915, quando Rebora si trovava in prima linea sul fronte del Podgora).

⁴² Lettera 425.

⁴³ Se ne tratterà approfonditamente nel paragrafo successivo.

⁴⁴ Nell'originale Rebora sottolinea il termine "ossessione".

⁴⁵ Lettera 428.

⁴⁶ Lettera 429 (18 maggio).

⁴⁷ Lettera 430 (24 maggio).

⁴⁸ *Ibidem*.

in modo alquanto misterioso, a preoccuparlo?). Ancora nella stessa cartolina, poi, si legge: “Andrò dalla Sign. B.; sempre a Milano, nevvvero?”⁴⁹ e allegata alla cartolina, come detto, è una lettera, datata 24 maggio 1916, in cui Teresa, la madre di Clemente, si rivolge a una signora, plausibilmente la stessa “Signora B.”. Nella lettera è accluso il curriculum militare di Piero. È molto probabile che la signora sia una conoscente dei due coniugi e che la sua influenza possa aiutare Piero ad ottenere una licenza.

1.2 La lettera a Piero del 10 maggio 1916

Come accennato, la lettera del 10 maggio è la prima – fra quelle di nostra conoscenza – inviata da Clemente a Piero nel '16. La si riproduce qui in forma integrale per facilitare il lettore a seguirne gli aspetti che poi verranno discussi:

Milano, 10 maggio 1916

Piero mio – ti scrivo mutamente, come se io ti stringessi il braccio seduti vicino in un palpitante consenso di accorata fede in nome di qualcosa che c'è nel cuore gonfio dell'unica vita; perché mi pare di chiuder più di intensità e fragranza in questi segni che ti giungeranno senza il marchio dell'anonima feroce lontananza «postale».

Io passo lunghe ore semiveggenti al tuo tavolo, qui; e mi smarrisco lungamente nell'immagine di te e di tutto ciò che in essa ci è invincibilmente comune, e vero; ti carezzo, serbo per te quello che soltanto ancora – quando sarai tornato – ti potrà valere e piacere.

È una certezza di te, proprio di un Checche incorreggibile, ma dove meno falla, che mi dà (e vorrebbe darti) calore.

Ti bevo tutta la sofferenza, e come vorrei (maledetto condizionale!) scambiarmi con te, per lasciarti una tregua; Pierotto mio, così uomo mio!

Ti bacio

Clem.

Saluti affettuosissimi da L. – e da Michele, un ricordo pieno di comprensione (me ne scrive da Ala, dove è).⁵⁰

Lo slancio espressivo di questo testo, a tratti assimilabile a una vera e propria “prosa lirica”, ricorda molto da vicino il fervore dei *Frammenti lirici*,⁵¹ specialmente in ragione della densità cumulativa, data non solo dall'affastellarsi in poche righe di avverbi e aggettivi con chiusura in *-mente / -ante / -enti*, ma soprattutto, sul piano del costruito sintattico, dalla concentrazione esasperata dell'ipotassi (dall'inizio fino a *postale*) e, a seguire, dall'incalzante periodo ad andamento prevalentemente paratattico (da *io passo lunghe ore* fino a *piacere*). Non mancano

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Lettera 427.

⁵¹ Del rapporto fra lo stile dei *Frammenti lirici* e quello dell'epistolario si tratterà nel Capitolo 3.

poi gli inserti figurali e/o grammaticali dissonanti: la correlazione tra il verbo “scrivere” e l’aggettivo “muto” ha già di per sé tendenza ossimorica, in più l’aggettivo “muto” viene per così dire deregolarizzato, cioè trasformato nel corrispettivo avverbio (“mutamente”), di frequenza assai più bassa;⁵² la particella “di” che precede il sostantivo “intensità” travalica le comuni regole d’uso e trasforma il complemento oggetto (retto dal predicato “chiuder”, che tra l’altro, a rigor di senso dovrebbe essere letto piuttosto come *racchiuder*) in una sorta di partitivo.⁵³ Infine, attraverso un processo di contrazione estrema, un’intera frase relativa scompare, sostituita da una “semplice” particella pronominale, “ti”, in funzione dativo-locativa (e intimo-affettiva): la frase esplicitata, o, se si vuole, parafrasata, dovrebbe infatti suonare pressappoco come *bevo tutta la sofferenza che è in te*. Il risultato, proprio come accade a certi ardui componimenti dei *Frammenti*, è uno scritto difficile da decodificare a una lettura “semplice” e immediata, occorre uno sforzo di concentrazione per penetrare fino in fondo il senso del testo. Ma, anche qui, non siamo di fronte a una poesia o simili, cioè a testi nei quali il linguaggio è più o meno metaforico quasi per definizione, siamo bensì di fronte a un testo che, lungi dall’essere pensato per le stampe, è diretto a *un* preciso lettore che si trova presumibilmente immerso nel fango di una trincea dalle parti dell’Isonzo, tra morti e feriti sparsi all’intorno e sotto i cannoneggiamenti continui degli obici e dei mortai: quindi un lettore in tutt’altro che ideali condizioni di rilassamento e concentrazione. Perché allora Rebora scrive così *difficile*? In parte, si è risposto commentando la lettera già citata a Monteverdi che sta per andare sotto le armi. Là Rebora si riprometteva di scrivere all’amico ciò che qua scrive al fratello, ovvero parole che sono comprensibili fino alla loro essenza più profonda solo a un destinatario che si trovi, come Piero, dentro l’orrore, dentro l’inferno. In parte, a rispondere è proprio il destinatario della lettera sopra riportata. In un breve ma importante articolo del 1959, Piero Rebora, citando precisamente quella lettera, scrive:

voglio dichiarare che – al di fuori del naturale affetto di fratello –, io trassi da lui quella misteriosa forza a bene agire, a resistere ai patimenti, quasi a mantenermi in vita; forza che altrimenti molto spesso mi sarebbe mancata. Alludo soprattutto alle tremende esperienze della guerra: che io superai con relativa impassibilità, proprio in grazia dei continui lampeggianti richiami che mio fratello mi inviava con le sue frequentissime cartoline, come allora si usava dire, «in franchigia». Quando nelle trincee di Oslavia, tra un turno di massacro e l’altro, ricevevo le parole di mio fratello, mi pareva di rimettermi in sesto. Nel maggio del 1916, intombato nella melma sanguinosa

⁵² *Ti scrivo mutamente* potrebbe insomma definirsi una “sinestesia psicologica”, volendo adottare la felice espressione continiana in riferimento a molti passaggi dei *Frammenti lirici*.

⁵³ Giacotti ha individuato nei *Frammenti lirici* l’alta occorrenza di un fenomeno simile, relativo al sintagma *in* + sostantivo, che in Rebora assume spesso valore di complemento di modo con venature predicative (Giacotti, 2007, p. 132).

del «Lenzuolo bianco» ricevevo sue righe che mi dicevano: «Piero mio, ti scrivo mutamente, come se io ti stringessi il braccio seduti vicino in un palpitante consenso di accorata fede, in nome di qualcosa che ci è nel cuore gonfio dell'unica vita...». Espressioni simili erano la mia attesa d'ogni ora; e Clemente non mi mancava mai, con il suo misterioso richiamo a trascendere la realtà. Peccato che quasi tutte le sue cartoline di quel periodo siano andate poi smarrite nel caos del tempo (Rebora, P., 1959, p. 119).

Peccato davvero. Ma in queste righe Piero Rebora testimonia sulla propria pelle (è il caso forse proprio di dir così) ciò che qui si sta cercando di portare alla luce: cioè che la scrittura del fratello raggiungendolo lì, proprio lì dove si trovava (“intombato nella melma sanguinosa”), nella sua oscurità (“misterioso richiamo a trascendere la realtà”) raggiungeva il proprio scopo salvifico: quei “continui lampeggianti richiami” servivano a portare Piero in uno stato mentale di straniamento (“relativa impassibilità”) che gli permetteva di resistere, di stare meglio e di mantenersi in vita.⁵⁴

Nello stesso articolo del '59, Piero, sempre a proposito del fratello evidenzia l'“estrema compressione metaforica della sintassi e l'estremo limite di evocatività ellittica a cui giunge molto spesso il suo pensiero” (*ibid.*, p. 124).⁵⁵ Si tratta di un fatto psichico, dunque. Secondo questa osservazione, su cui occorre riflettere anche a ritroso, i più ardui versi reboriani (quelli di certi *Frammenti lirici*, per intendersi) potrebbero allora nascere non tanto da una ricerca dello “stile”, quanto proprio da una particolare conformazione delle strutture di pensiero che Rebora assumerebbe in determinate condizioni psicologiche: per esempio sotto la spinta o, per parafrasare un ormai classico stilema reboriano, sotto l'*urgenza* impostagli dall'ispirazione creativa. E il forte sospetto che Rebora nella sua poesia non “verseggi”, ma scriva così soprattutto perché *pensa* così, ci viene proprio dall'analisi appunto dell'impervia lettera a Piero appena citata, un testo che poesia non è, ma che della poesia presenta i tratti somatici, per così dire. Una lettera che Rebora, *mutatis mutandis*, scrive sotto un'urgenza ancora più severa e drammatica, quella di arrivare, con le sue parole, a testimoniare la sua presenza, la sua *simpatia* (intesa nel senso etimologico del termine), la sua assoluta compassione verso l'interlocutore.

In uno dei suoi scritti su Rebora più illuminanti, Giovanni Raboni ne definisce la poesia, e non solo quella dei *Frammenti lirici*, una poesia di “disperata e «positiva» tensione agonistica

⁵⁴ Ancora il 20 settembre, Rebora scrive a Monteverdi: “Mentre ti vedo e so *cosa ti accade* – sentimi tutto vivo inesaustamente intorno sopra «davanti», mio mio Nino! Ti scriverò; quando anche tu *potrai* ascoltare.” (Lettera 461). Pur nella totale offerta di sé, sembra che le parole promesse non siano pronte, per Nino. Come se Rebora sentisse l'amico non ancora in grado di riceverle, quelle parole salvifiche. In quel “quando anche tu potrai ascoltare”, pare implicito che se Nino ancora no, qualcun altro, invece (Piero?), quelle parole sa e può già sentirle.

⁵⁵ Fatto, questo, che Piero Rebora pone anche tra le cause della scarsa comprensione di critici e di pubblico dell'opera poetica del fratello. Si ricordi che l'articolo è del 1959: Rebora è ancora, in parte, un “maestro in ombra”, per usare la celebre definizione pasoliniana.

[...] una colluttazione, [...] un corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua, con tutto il male e tutto il bene del vivere” (Raboni, 1985, p. 31). Mentre in un saggio precedente a questo di Raboni⁵⁶ e non meno illuminante, Mario Luzi scrive: “La nozione di caos si sviluppa in Rebora restando integra la responsabilità, acuendosi il desiderio di un ordine. La sua poesia [...] è un’azione interna, un duro combattimento in favore di quest’ordine irraggiungibile” (Luzi, 1968, p. 46).

Proprio in questo sta, a mio avviso, l’attuarsi di quella che ho appena definito l’ispirazione creativa di Clemente. È noto che durante un combattimento fisico, una *lotta*, appunto, il nostro corpo (come quello di tutti gli animali) produce sostanze chimiche in misura anomala rispetto a una situazione di ordinaria quiete e che tali sostanze hanno l’effetto di alterare le nostre comuni percezioni (aumento della vigilanza, reattività, maggiore resistenza al dolore o alla paura, aumento della forza fisica e così via). In Rebora, l’ispirazione attuata, *agita* in lotta si traduce in un modificarsi delle sue strutture di pensiero, le quali a loro volta, modificandosi, alimentano la lotta, il “corpo a corpo”. Il “giungere” frequente del suo pensiero (come scrive Piero) a livelli limite di compressione metaforica, di evocatività ellittica, è un effetto, un risultato della sua lotta (la sua poesia “agonistica”), e ne è anche la causa: nel momento in cui l’ansia diventa intollerabile, in cui è l’ansia stessa a farsi urgenza, Rebora è psicologicamente “costretto”, per difendersi, a modificare le strutture del proprio pensiero e scatenare lui la lotta (come nella lettera a Piero). Sul piano delle strutture esterne del testo (sintattiche, morfologiche, figurali e quant’altro), allora, i risultati possono essere simili (poesia ardua, lettera ardua); ma sul piano psicologico la differenza è fondamentale: nella prima (la poesia) abbiamo una lotta di difesa e di attacco a livello metafisico, o filosofico-esistenziale; nella seconda (la lettera a Piero) la lotta è unicamente di disperata difesa a livello metafisico (il potere della parola scritta) e fisico (conservare in vita il fratello, e allo stesso tempo non soccombere all’ansia).

Ritornando ancora a Piero, si noti che ciò che, in modo articolato, scrive nel 1959, lo scrive anche al fratello, con toni appassionati (e comprensibilmente, date le circostanze), proprio in una cartolina del 1916, quando il 25 agosto dà finalmente notizie positive, e soprattutto certe, di sé:⁵⁷ Il 28 agosto, Clemente, colto da gioia incontenibile ne informa i suoi, trascrivendo il testo della cartolina appena ricevuta da Piero e sentendosi in gran parte *artefice* di quelle buone nuove:

⁵⁶ E anzi, dal quale proprio Raboni trae ispirazione.

⁵⁷ In alcune lettere scritte in precedenza, prima che la compagnia di cui faceva parte si apprestasse a nuove pericolosissime incursioni fra le linee nemiche, Piero aveva scritto di sé falsificando la data, per far credere di essere vivo e di stare bene ad attacco già avvenuto. Questo, ovviamente, allo scopo di alleviare l’ansia dei propri cari. Clemente però conosceva questi trucchi e aveva scoperto tutto.

Ho da lui (in data del 25) una cartolina; la trascrivo perché mi è troppo cara, e temerei quasi di perderla facendovela seguire:

«Bada che ora non falsifico più le date, come tu hai scoperto. *Quello che tu fai è enorme*. Tu riesci a farmi *vivere* veramente, sostituendo *esattamente* la mia personalità e *mantenendola* in vita, mentre io l'ho quasi del tutto perduta di vista. Tu me la ridarai intatta e più completa, quando ci rivedremo, in *libertà*.».

Mi stringe un nodo di commozione; sono riuscito in quello a cui tendevo. Farò di più, spero. *E pensando specialmente a Piero* – ad onta della mia salute precaria – ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica. «Rivendicherà» di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane.

E sento di plonger in qualcosa di eterno e vero e umano. Se la salute o la vita mi lascerà.

Ti bacio e vi bacio affett.

Clem.⁵⁸

A scanso di equivoci: qui non si vuole affermare che le parole di Rebora avessero davvero, oppure non avessero un potere salvifico (la questione porterebbe ad un viluppo metafisico-fideistico davvero irresolubile). Ciò che si intende mettere in evidenza è la dinamica psicologica tra la parola scritta che in Rebora ricercava e serviva uno scopo agente, e l'effetto che essa creava sul *lettore*, un effetto evidentemente in sintonia appunto con quello scopo. Ma più importante è il fatto che Rebora, nelle parole del fratello, trova conferma al ruolo di cui già si era investito: quello di scrittore, o forse sarebbe meglio dire di *scrivente*, le cui parole detengono una sorta di energia quasi medianica, provvidenziale e salvifica.

A questo proposito, vale la pena prendere in considerazione la seguente lettera a “Nino” (come già ricordato, nell'epistolario è così che Rebora chiama l'amico Angelo Monteverdi). La lettera è del 26 settembre, Nino si trova al fronte:

Ringrazio io te, Nino, che mi lasci *raggiungerti*! Se tu sapessi la mia vita tesa su un filo elettrico (quando non si spezza come è tutta costì, da voi, dai cari dentro al mio cuore. Mi fa così nausea «l'indifferenza» cittadina che io rimedio in me con lo spremermi tutto verso di voi. [...] Nino mio, che ci rivedremo *illuminati*, dopo, nevrero? Sappiamo e abbiamo capito tante cose. Ma io ti seguo e ti vedo – giungo a una presenza indicibile; e come ti dissi credo in questa mia protesa passione come a una preghiera proteggente. [...] Nei momenti lucidi della mia «salute» – abbozzo qualcosa che parlerà per tutte le anime come le tue: lo sento come un dovere.

Ma tutto questo è fallace. Io ti vivo e ti bacio nella vita *costì*, infinitamente

Tuo Clemente.⁵⁹

⁵⁸ Lettera 453.

⁵⁹ Lettera 462.

Si tratta della replica a una missiva con la quale Nino ringraziava Clemente per le parole espresse. E con tutta probabilità Monteverdi si riferiva alla cartolina postale inviatagli da Rebora solo pochi giorni prima, cioè il 20 settembre. In quella cartolina⁶⁰ Rebora si riprometteva di scrivere all'amico quando questi sarebbe stato in grado di comprendere la sua parola piena di energia salvifica ("Ti scriverò; quando anche tu *potrai* ascoltare"). Ma evidentemente Monteverdi era già pronto, o per meglio dire, era già ricettivo nei confronti della parola di Rebora. E dunque, con il fervore di chi ottiene un risultato positivo – e non previsto in tempi così brevi – Clemente ringrazia l'amico per avere compreso e per essersi lasciato raggiungere da quell'energia. Come si può notare, con Monteverdi, anche se in forma non così totale e reciprocamente profonda, si instaura un rapporto simile a quello già stabilito con Piero, rapporto nel quale la scrittura *agente* di Rebora fa un tutt'uno con la sua presenza in spirito (o in spirito di preghiera). Si tratta di qualcosa cui Rebora stesso non sa dare spiegazione, che rimane "indicibile", ma nella quale il poeta ripone una fede convinta, intensa ("come ti dissi credo in questa mia protesa passione come a una preghiera proteggente").

A ragione i *Frammenti lirici* si considerano un fatto artistico profondamente radicato nel vissuto del poeta. Ma ora si è di fronte a un prodotto totalmente diverso, qui l'esplosione della scrittura non è più metaforica, stilistica e anche vissuta, è *solo* vissuta. Vissuta come una sorta di *poiesis* nel senso etimologico, platonico del termine, un ente i cui effetti, come quelli di un oracolo, o di una formula magico-religiosa, agiscono *davvero* e *concretamente* sul mondo. Rebora, in qualsiasi modo si voglia collocare o classificare il suo stato mentale di quegli allucinanti mesi del 1916, non fa più letteratura ma qualcos'altro, di più vasto: un sovrainsieme di quello che è letteratura. La letteratura costituisce solo una parte, di quel sovrainsieme; come fatto estetico, o edonistico, non ne è esclusa, tant'è vero che a Rebora piacciono le cose che scrive: lo dice proprio nell'ultima lettera sopra citata, quella del 28 agosto: "e *pensando specialmente a Piero* – ad onta della mia salute precaria – ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica";⁶¹ e "Uno scritto così, domani – può anche essere «una forte opera d'arte!»",⁶² scriveva proprio a Piero tre giorni prima (24–25 agosto), commentando l'"abbozzo indiavolato", la "mitragliatrice in azione" delle cose febbrilmente scritte nella notte appena trascorsa.

Che Rebora sia consapevole che il materiale vada rielaborato lo si deduce dal fatto che nella prima di queste due ultime citazioni esprime una possibilità futura: "domani può anche

⁶⁰ La già citata lettera 461, si veda la nota 54.

⁶¹ Lettera 453.

⁶² Lettera 451.

essere un'opera d'arte"; nella seconda usa il condizionale: "potrebbe prendere potenza artistica". Ma è nell'aggettivo "insperata" che Rebora pare accertare come lo scritto non sia nato con lo scopo di costituire opera artistica, bensì con uno scopo altro. Se tutto fosse da buttare, il poeta non ne riconoscerebbe le potenzialità di oggetto d'arte. Segno che quegli scritti, secondo lui e con le dovute aggiustature, appunto *potrebbero* andare anche dal punto di vista estetico. Il fatto importante è però che si tratta di un'estetica che nel momento della "creazione" non è né cercata né voluta.

1.3 I richiami dell'ambiente letterario e editoriale

Il 5 aprile del 1916, Rebora scrive a Mario Novaro, direttore de «La Riviera Ligure», proponendogli "tre cosette, che ho trascritto – dato che sono ancor vivo",⁶³ ovvero tre scritti che con ogni probabilità aveva cominciato ad abbozzare almeno durante i mesi trascorsi al fronte, se non proprio in trincea. Questo è l'unico caso, almeno fino al ritorno a casa del fratello Piero, in cui Rebora prende l'iniziativa e si propone lui al mondo delle riviste e degli editori. All'inizio di aprile il turbamento ansioso per la sorte del fratello e di compagni e amici al fronte, in Rebora non ha ancora raggiunto livelli di guardia. Ma il suo atteggiamento verso la propria scrittura, e di conseguenza anche verso il mondo editoriale, cambia di lì a poco.

All'inizio di giugno, Francesco Meriano, fondatore e direttore della neonata rivista «La Brigata», gli scrive invitandolo a inviargli materiali per un'eventuale pubblicazione. Il 6 dello stesso mese, già in preda all'angoscia, Rebora risponde: "Il momento della vita di tutti – e mia – opera in me in condizioni che poco mi permettono di concretare, se non nell'immediatezza delle (mie) vicende. C'è come qualcosa di prodigioso che non deve ora, o altro. Questo, per giustificarmi se io non manderò nulla [...] Mi perdoni".⁶⁴ Sono parole non prive di reticenza, ma proprio perché testimoniano come Rebora sia coinvolto nel processo della scrittura non a fini pubblici (e dunque non per essere pubblicato), bensì in forma privata e contingente e sotto l'influsso di forze potenti e indefinibili ("qualcosa di prodigioso") alle quali sole, per il momento, la sua attività-creatività di scrittore/scrivente pare sottomessa. La sua reticenza si spiega e si giustifica con la non confessabilità dei particolari del processo che come scrittore sta attraversando. Il momento è delicato, anzi, critico. Il solo tentare di chiarirlo in una lettera destinata, in fondo, a un estraneo, costituirebbe uno spreco di energie dannosissimo.

Nell'agosto, il giorno cinque, un bigliettino di Rebora ancora a Meriano. Anche in questo caso si tratta di una risposta (dovuta a evidenti ragioni di educazione, dato che in precedenza

⁶³ Lettera 420.

⁶⁴ Lettera 433.

da Meriano aveva ricevuto in regalo un volume di poesia), a conferma del fatto che Rebora non prende nessuna iniziativa per avviare contatti con ambienti letterari o editoriali. Le parole del poeta, d'altra parte, sono a questo proposito inequivocabili: "Perdoni se le condizioni della mia salute e quelle dei miei più cari, non mi concedano d'interessarmi come vorrei della sua opera e della Brigata. La ringrazio per ora vivissimamente per *l'Equatore* e per l'invio della Rivista. Quando appena mi sarà possibile, ritornerò".⁶⁵ Rebora non chiude definitivamente le porte a quegli ambienti, ma per il momento sì. È altro, ciò che sulla scrittura sta investendo. Lo conferma la già citata lettera del 26 settembre⁶⁶ all'amico Nino, che si trova in trincea: si riporta qui l'ultima parte della lettera:

Nei momenti lucidi della mia «salute» – abbozzo qualcosa che parlerà per tutte le anime come le tue: lo sento come un dovere.

Ma tutto questo è fallace. Io ti vivo e ti bacio nella vita *costi*, infinitamente tuo Clemente.⁶⁷

Qui Rebora accenna al famoso (e mai portato a termine) libro bellico, che egli sente di scrivere come un atto dovuto per le tante vittime (sopravvissuti o meno) del "martirio inimmaginabile".⁶⁸ Tutti gli studiosi reboriani sanno in quale conto Rebora abbia sempre tenuto, anche a proprio personale discapito e svantaggio, il dovere, l'obbligo morale; eppure qui, in questo momento, persino il "dovere" per il poeta assume una valenza illusoria, ingannevole ("fallace"), perché qui e ora ciò che più importa è "vivere" l'amico "costi", cioè là dove Nino si trova, nell'abisso immane delle trincee.⁶⁹ Ancora, dunque, è un altro il tipo di scrittura che Rebora ricerca, non pubblico (ovvero il libro, per quanto Rebora ne senta l'urgenza morale), ma privato (ovvero la lettera, le parole della quale l'amico potrà accogliere e recepire, nella speranza/possibilità di salvarsi). Tra le lettere del 1916, questo è il secondo accenno di Rebora al suo progetto per un libro sulla guerra. Il primo è quello che appare nella lettera (già citata) del 17 luglio a Giuseppe Martorano, nella quale scrive: "Sento che se il destino mi lascerà vivo, qualcosa come una intima rivelazione e rivendicazione di loro io dovrò dire. Ma ora non so

⁶⁵ Lettera 443.

⁶⁶ Si veda la nota 59.

⁶⁷ Lettera 462.

⁶⁸ Così Rebora definisce il conflitto mondiale in una lettera alla madre del 18 novembre 1915 (Lettera 393).

⁶⁹ Si noti come, a livello formale, il "ti vivo" di questa lettera presenti caratteristiche molto simili al "ti bevo tutta la sofferenza" della già commentata lettera del 10 settembre al fratello Piero. Si rimane nell'ambito di quella condensazione estrema del linguaggio che, più che a una forma stilistica, pertiene alla conformazione mentale di Rebora. Potenzialità della scrittura e potenzialità della mente, in questo preciso ambito e per un preciso scopo, devono il più possibile coincidere. Dunque anche qui, come nella lettera a Piero, Rebora non verseggia, è alla ricerca di un'efficacia attiva della scrittura, non di una sua estetica. Su questo, come già segnalato, si ritornerà più diffusamente nel Capitolo 3.

credere”.⁷⁰ Anche qui Rebora sembra mosso alla realizzazione del libro bellico (o almeno di un suo abbozzo) da un senso del dovere (“sento che [...] io dovrò dire”); anche qui però l’urgenza, la priorità va a qualcos’altro, che Rebora non sa definire (“ora non so credere”) ma che pertiene ad una modalità diversa, *non letteraria*, dello scrivere.

1.4 Il primo silenzio poetico: 1916-1922

Ai primi di ottobre del 1916 Piero torna a casa. “Il cuore di Checche nuota per tutto il corpo”,⁷¹ scrive alla madre un Clemente in giubilo. Al calo repentino dell’ansia per la sorte del fratello si accompagna subito una ripresa dei contatti con il mondo letterario ed editoriale, contatti che nei mesi precedenti, come si è visto nel paragrafo precedente, erano ormai ridotti al lumicino. Delle sei lettere presenti nell’epistolario che Rebora spedisce dal 27 ottobre alla fine del 1916, due sono indirizzate a Mario Novaro, direttore della rivista «La Riviera Ligure»⁷² e tre a Francesco Meriano, direttore de «La Brigata».⁷³ Del 26 novembre è la sesta lettera (già citata), con la quale Rebora annuncia a Sibilla Aleramo di avere ottenuto, in seguito alla visita collegiale, un anno di congedo,⁷⁴ altro fatto che contribuisce a lenire ulteriormente l’angoscia e l’inquietudine di Rebora. Se poi si getta lo sguardo sull’epistolario dell’anno successivo, si nota che, nel solo periodo che va dal gennaio alla fine di aprile, su trentatre lettere, ben ventitre sono indirizzate a personaggi legati al mondo letterario-editoriale: tre a Novaro, tre a Aleramo, una a Boine e sedici a Meriano,⁷⁵ con il quale proprio a partire dai primi mesi del 1917 Rebora instaurerà un solido rapporto di amicizia. Rispetto al 1916 un *trend* del tutto opposto, dunque. Rebora si ripropone, propone i propri lavori, stralci dal furioso accumularsi delle carte che ricoprono la sua scrivania, sembra ritornare alla poesia, alla prosa, al pubblico, vuole di nuovo vedersi pubblicato e letto. Tra il 1916 e il 1920, in effetti escono non poche cose, composte da

⁷⁰ Lettera 438.

⁷¹ Lettera 463 (30 settembre).

⁷² Lettere 465 (27 ottobre) e 466 (5 novembre).

⁷³ Lettere 467 (dell’11 novembre), 469 (del 14 dicembre) e 470 (del 23 dicembre).

⁷⁴ Lettera 468.

⁷⁵ Lettere 471-503.

Rebora.⁷⁶ La maggior parte dei componimenti, dodici, esce su rivista nel 1917;⁷⁷ altri sette escono nel 1918⁷⁸ e uno esce nel '20.⁷⁹

Tuttavia c'è da considerare un fatto, su cui gli studi reboriani non si sono forse soffermati adeguatamente: i brani che dal 1916 al 1920 vengono pubblicati sulle varie riviste sono un discreto numero, certamente, ma quasi tutti sono datati 1916 al massimo. Per la precisione, la produzione di Rebora lungo tutto il 1917 è limitata a solo quattro poesie;⁸⁰ il resto è materiale la cui data di composizione è anteriore.⁸¹

Ora, la critica si è spesso soffermata sul “silenzio” di Rebora posteriore al 1922,⁸² silenzio che, escludendo le poesie religiose composte dopo la svolta del 1929-30, si interromperà negli ultimi anni della sua vita, quando già gravemente malato, il poeta darà alle stampe il *Curriculum vitae*, nel 1955 e i *Canti dell'infermità*, nel 1956-57. Ma, come si vede, c'è un altro, assai più breve, eppure drammatico silenzio creativo, cui si tende a far molto meno caso: ed è quello intercorso nei sei anni che vanno dal 1916 al 1922. Questo silenzio comincia proprio a partire dalla fine dell'anno cruciale 1916 (possiamo pure aggiungere, come ultimo anno di attività poetica di Rebora, il 1917, ma si tratta di solo 4 poesie, come detto), quando in Rebora cala, viene meno, quella tensione ossessiva e quasi soprannaturale che aveva caratterizzato il suo sentire di scrittore/scrivente.

⁷⁶ Si tratta, come già accennato, dei componimenti che oggi vengono normalmente raggruppati sotto la definizione di “poesie e prose liriche”. A questi si devono aggiungere i sei brani pubblicati fra il 1913 e il 1915, e che pure fanno parte delle “poesie e prose liriche”. Sulle vicende editoriali di queste opere reboriane si danno ampie notizie in Rebora, 2015, nella sezione delle *Note e notizie sui testi* e particolarmente alle p. 1055-1085.

⁷⁷ Si tratta di *Voce di vedetta morta*, *Pensateci ancora*, *Bizzarria e corale di retrovia*, *Calendario*, *Scampanio con gli angoli*, *Camminamenti*, *A L.*, *Senza fanfara*, *Stralcio*, *Perdono?*, *In orario perfetto* e *Coro a bocca chiusa*. *Arche di Noè sul sangue* (composto e uscito nel maggio del 1917 su «La Brigata») si discosta dagli altri, trattandosi non di un brano propriamente letterario, bensì di un inserto polemico sui litigi fra i giovani letterati del periodo che anche per motivi futili e non inerenti alla letteratura si facevano la guerra tra le pagine de «La Brigata» di Francesco Meriano e quelle de «La Diana» di Gherardo Marone. In questo scritto dal tono ferocemente sarcastico Rebora si vuol tirar fuori dalle beghe, cui è fundamentalmente estraneo e dalle quali è anche profondamente disgustato.

⁷⁸ Si tratta di *Rintocco*, *Viatico*, *Tempo*, *Canzoncina*, *Vanno*, *Fonte nella macerie* e *Serenata del rospo*.

⁷⁹ Si tratta di *Ca' delle sorgenti*.

⁸⁰ Si tratta di *Tempo*, *Canzoncina*, *Serenata del rospo* e *Ca' delle sorgenti*.

⁸¹ Non è del tutto preciso, dunque, quel che Oreste Macrì scrive in uno dei suoi pur fondamentali studi reboriani: “notiamo che le 14 prose liriche, composte da Rebora, si concentrano nei micidiali 3 anni bellici 1915-1917; solo la V (18), *Il pozzo e la lucciola*, è del 1918” (Macrì, 1998, p. 166). *Il pozzo e la lucciola* infatti non è una prosa lirica, bensì una lirica vera e propria e la datazione, che Macrì probabilmente deriva da quella redatta da Marchione (1960, p. 245-248), non convince troppo. Dei perché “priva di pezze d'appoggio” (in Rebora, 2015, p. 1098).

⁸² Il 1922, com'è noto, è l'anno di tre celebri pubblicazioni: la traduzione e il commento de *Il cappotto* di Gogol (Milano, Il Convegno Editoriale); la traduzione della novella anonima indiana *Colui che ci esaudisce o Gianardana* (Milano, Bottega di Poesia) – traduzione seguita l'anno successivo dal commento (Milano, Caddeo & C.); la raccolta dei nove componimenti poetici che formano i *Canti anonimi* (Milano, Il Convegno Editoriale). Per la verità, la *princeps* dei *Canti anonimi* esce con il titolo di *Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora*. Sul trittico del 1922 si darà ampiamente conto nel Capitolo 2.

1.5 Conclusioni

Se, come è vero, la poesia di Rebora, e non solo la sua *prima* e più celebrata poesia, era una lotta, come scrisse Raboni, verso la conoscenza o la salvezza, essa però non cercava una “piccola salvezza personale [...] ma una salvezza di tutto, una redenzione del mondo” (Raboni, 1985, p. 31). Doveva essere strappata alla sua presunzione di autosufficienza e di verità in sé, o alla *romantica* contrapposizione di io e mondo, e farsi, per dirla con Luzi, “un’operazione intellettuale e morale definitiva” (Luzi, 1968, p. 40). Questa la vera ragione e l’essenza della poesia, per Rebora. E se lo è per i *Frammenti lirici*, in modo ancora più ossessivo lo è per i componimenti scritti subito dopo l’incidente di guerra, in cui il poeta travalica le già ardue asprezze dei *Frammenti lirici* per approdare a una lingua totalmente radicalizzata nelle sue dissonanze, sussultoria, quasi deprivata di logica sintattica e grammaticale.⁸³

Ma l’esperienza devastante e in qualche modo totale e assoluta del Podgora ridimensiona tutto. Dopo quell’esperienza non è più possibile pensare alla poesia come salvezza e redenzione del mondo. Ecco allora anche la difficoltà a proseguire con il progetto del libro bellico. “Il mio libro va avanti – ma m’incombe come una terribile responsabilità. Faccio del mio meglio, ai ferri corti con me stesso per non tradire”, scrive Rebora a Meriano il 26 maggio 1917.⁸⁴ Il senso del dovere tuttavia non basta, lo si è visto. Nelle parole che va mettendo assieme per comporre il libro, Rebora dovrebbe percepire soprattutto una potenzialità di redenzione, dell’uomo e del mondo. Ma tutti i morti della guerra, compresi i suoi fedeli amici commilitoni, non si sarebbero più potuti salvare, né avrebbero potuto salvare chi rimaneva, anzi. La parola è impotente, non serve più a nulla, se non a testimoniare, o a descrivere. E Rebora non è interessato né all’una né all’altra cosa. Il libro, ben presto, viene abbandonato forse *anche* per questo.

Se una forza salvifica la parola ancora ce l’ha, questa va diretta non più al troppo generale e vasto “genere umano”, né tanto meno al limitatissimo e in fondo ignaro – e ignavo – “pubblico” nazionale,⁸⁵ ma va mirata e concentrata verso pochi individui (nella fattispecie Piero e in misura meno evidente Nino). E quando cessano anche le condizioni perché quella parola salvifica “per pochi intimi” continui a esistere, ecco che viene meno ogni necessità creativa. E

⁸³ Si vedano Bandini (1966, p. 24), ma anche Giancotti (2007, p. 133).

⁸⁴ Lettera 508.

⁸⁵ Numerose, ancora nell’epistolario reboriano a cavallo tra il 1914 e il 1916, le testimonianze di ironico sdegno del poeta nei confronti della massa che (sia prima sia dopo l’intervento dell’Italia nel conflitto bellico) discute e parla senza né sapere né davvero conoscere. “Fortunati (!) i lettori di giornali, gli spirituali buongustai dell’epoca delle logiche, i ferventi beneamati della gloria della grandezza, ecc. Come è senza scampo e più immensa, la faccenda!”, scrive Rebora a Giovanni Boine il 31 agosto 1915, dalla “Zona di guerra” (Lettera 374). E si ricordi *Il territoriale consigliato*, la breve prosa lirica (uscita per la prima volta su «La Brigata» nel dicembre del 1916) nella quale l’autore getta il proprio sguardo spietato e grottesco sul perbenismo e sul patriottismo ipocrita e infingardo della buona borghesia italiana, che la guerra la conosce soltanto attraverso i bollettini, la propaganda giornalistica e la retorica di Stato.

dunque, ecco il silenzio. Non è detto che nel poeta questo processo avvenga consciamente, ma sta di fatto che Rebora, effettivamente, smette di scrivere poesia.⁸⁶ O meglio, non la abbandonerà davvero del tutto, ma cesserà di renderla pubblica e scriverà – continuerà a farlo, anche se con uno scopo diverso da quello delle lettere del 1916 di cui si è parlato – per le persone a lui più care, cioè Lydia, Daria Banfi-Malaguzzi, la madre e il padre, le cugine e così via. E anche il suo affannarsi a rincorrere gli editori e a proporsi all’uno o all’altro, è forse l’altra faccia della stessa medaglia, ovvero il sintomo del medesimo malessere ansioso che nei mesi del 1916 aveva portato Rebora ad isolarsi da loro. Fatto sta che il 5 marzo 1917, in una lunga lettera a Meriano, Rebora scrive tra l’altro: “oltre forse a un’inconscia vanità residua, chissà – son spinto a pubblicare per far piacere a chi amo, e anche per dire certe cose ora, per liberarmi e veder più netto il tronco essenziale di ciò che mi germina dentro”.⁸⁷

L’atto stesso dello scrivere poesia comporta – è inevitabile – l’avvicinarsi a forme “estetizzanti” e richiede anche una certa dose di vanità che, da queste parole, in Rebora sembra stia per esaurirsi. Rimane ancora l’energia per proporre, magari con qualche aggiustamento, cose scritte in passato, ma sembra che quell’energia non sia più sufficiente per nuove creazioni. Invece lo è per le traduzioni: il *Lazzaro*, di Andreev (a cui Rebora comincia ad attendere proprio dal 1916), le altre novelle sempre di Andreev,⁸⁸ quindi Tolstoj.⁸⁹

Nell’atto di tradurre, estetismo e vanità, pur presenti, si trovano comunque in una posizione sottoposta, di inferiorità, rispetto alla fatica, alla pazienza e spesso alla frustrazione che il traduttore (ogni traduttore) sperimenta nell’atto prolungato di addomesticare una lingua non sua.⁹⁰ Ecco allora che forse questa modalità di privazione e di sforzo, legata in modo quasi

⁸⁶ Con il termine poesia si intende qui anche prosa, nella fattispecie quella prosa lirica che avrebbe dovuto costituire il genere letterario del libro sulla guerra.

⁸⁷ Lettera 489.

⁸⁸ Il volume esce nel 1919 a Firenze, per i tipi di Vallecchi.

⁸⁹ *La felicità domestica*, uscito per «La Voce» nel 1920.

⁹⁰ Oltretutto Rebora andava oltre le prerogative comuni e tradizionali della traduzione, cioè trasporre l’originale il più fedelmente possibile e al contempo conservare al testo tradotto una bellezza estetica. A proposito del Rebora traduttore, ad esempio, a parte le entusiastiche, e ormai “storiche”, recensioni di Piero Gobetti sia sulle novelle di Andreev (Gobetti, 1919), sia sulla *Felicità domestica* di Tolstoj (Gobetti, 1920), tra gli studiosi di oggi Giuseppe Ghini parla di “sensibilità” e di “disponibilità” straordinarie pure a livello musicale: “una sensibilità che lo porta a cogliere il nucleo anche ritmico del testo che sta traducendo, una disponibilità che lo porta a tentare di volgere nella lingua italiana anche le isocolie del dettato tolstoiano” (Ghini, 1990, p. 77). E sempre Ghini, a proposito della traduzione del *Cappotto*, sottolinea come in Rebora sia “interessante notare un tentativo di riproduzione del parallelismo ritmico-sintattico propriamente gogoliano” (*ibid.*, p. 78). Anna Bonola è la prima a dare risalto al particolare aspetto “metonimico” delle traduzioni di Rebora dal russo, per mezzo del quale nel passaggio dalla lingua originale all’italiano avverrebbe uno slittamento semantico dall’effetto alla causa (Bonola, 2013, p. 42), e come la stessa Bonola osservava gli aspetti di simbolismo fonetico delle traduzioni reboriane da Tolstoj (*ibid.*, p. 44), così Anna Carminati insiste sugli aspetti fonico-melodici delle stesse, nello specifico dal “Lazzaro” di Andreev: “è possibile osservare come Rebora non si limiti ad assecondare lo stile di Andreev ma lo accentui, potenziando, oltre al valore semantico della ripetizione, anche quello ritmico, intessendo la prosa di ulteriori ricorsi fonetici” (Carminati, 2015, p. 254). Anche Olga Inkova, nel suo saggio sulla prima traduzione italiana del *Cappotto* – quella di Giuseppe Loschi del 1903 – cita, per un confronto, la traduzione reboriana, della

organico all'esercizio della traduzione, da un lato può mitigare, e quindi rendere accettabile, il processo della scrittura anche per un Rebora – come quello di questo periodo – lontanissimo dall'estetizzazione; dall'altro, tale modalità legata all'applicazione meticolosa e quotidiana (e dunque per certi versi non dissimile da una forma di pratica meditativa) viene incontro a un'esigenza etico-caratteriale che comunque Rebora non ha abbandonato, e che è quella del sacrificio, dell'annullamento di sé.

Nei sei anni che separano le ultime sue prove poetiche dai *Canti anonimi* del 1922, Rebora cercherà faticosamente di ricostruire un equilibrio, prima per sé e poi – quando il ricordo dell'orrore bellico si allontanerà nel tempo e anche le sue condizioni di salute cominceranno davvero a migliorare⁹¹ – di nuovo per la redenzione del mondo. La riscoperta e l'applicazione pratica del Buddhismo, nonché la ripresa dello studio di Mazzini, avranno un ruolo fondamentale, nel risvegliare quella tendenza ad andare di nuovo incontro agli altri che in Rebora, nonostante tutto, rimane un impulso di fondo davvero insopprimibile.⁹²

Il risultato di questa risalita sarà l'operazione culturale-editoriale del 1922, operazione il cui denominatore comune è l'anonimato, in sintonia con quel principio e quella volontà di autoannullamento che da sempre è un *tópos spirituale* dell'autore. Ma anche l'operazione forse più lucida e razionale dell'intera attività artistica di Rebora: trasporre in chiave sapienziale – attraverso i noti commenti – i testi che lui traduce (*Il cappotto* e *Gianardana*) e integrare tali commenti con i *Canti anonimi*, l'opera poetica che non rappresenta – come ritiene parte della vulgata critica che su Rebora è andata formandosi nell'ultimo mezzo secolo – l'annuncio del futuro silenzio poetico reboriano, ma che piuttosto contiene già in sé la testimonianza dell'avvenuto addio di Rebora alla poesia. Della questione, si tratterà in modo approfondito nel capitolo successivo.

quale evidenzia la ricerca di resa sonora con l'originale di Gogol' (Inkova, 2016, p. 108). Non stupisce, allora, che nella celebre lettera a Prezzolini del 24 luglio 1919 (un'altra fra le più citate lettere reboriane: il poeta ha appena spedito a Prezzolini il manoscritto della traduzione de *La felicità domestica*) Rebora si esprima così, a proposito della propria attività di traduttore: "Tu mi chiedi poi s'io accetterei di tradurre altre opere del Tolstoj. Ecco: anzitutto, *il tradurre, com'io lo concepisco, mi divora tale tempo e forza creativa, e m'impegna così a fondo*, che io sono un po' titubante ad accingermi di nuovo a una simile impresa; e perché *disabitua la mia personalità* (come che sia), e perché *è troppo sproporzionata la fatica al risultato tangibile* e al conseguente provento che dovrebbe contribuire a farmi vivere" (Lettera 634, corsivo mio).

⁹¹ A partire dagli ultimi mesi del 1918 Rebora riprende, anche se in modo saltuario, l'attività di insegnante alle scuole tecniche, fuori Milano.

⁹² "Chi non lo conobbe in quegli anni [...] sempre più estraneo al mondo" – scrive Piero Rebora, riferendosi al periodo in cui suo fratello aveva ripreso l'attività di insegnante – "difficilmente potrà rendersi conto della essenzialità della sua dedizione totale ai principî di un moderno francescanesimo, praticato nei crocicchi delle città terribili" (Rebora, P., 1959, p. 121-122).

Capitolo 2.

Il “trittico” reboriano del 1922

2.1 Mazzini e la *Nota* apposta ai *Canti anonimi*

Nella lunga lettera inviata al fratello il 27 ottobre 1922, Clemente Rebora scrive, tra l'altro:

perdonami, Piero, s'io non son capace di esprimere per iscritto con chiarezza ciò che ara e arde nel mio cuore, e (sotto forme diverse, e spesso opposte) nel cuore di tutti coloro che sentono il richiamo divino dell'Epoca Superiore nella quale siamo entrati. Per questo io non so far di meglio che indicarti due fonti le quali a mio parere fanno parte della *rivelazione religiosa moderna* – anzi ne sono gli annunci fondamentali: a) *Mazzini* = le lettere alla madre, alla Ruffini, al Lamberti, alle Ashurst – *Fede e avvenire* (1835) – *Dal Concilio a Dio* (1870); poi, subordinatamente, i *Doveri dell'uomo*. – Il meditar Mazzini ti faciliterà l'intendimento dei rapporti individuali-collettivi del progresso umano a Dio; donde la sua frase: «edificate per l'avvenire; è questa la vostra missione sulla terra».⁹³

Quelle indicate da Rebora al fratello sono opere a lungo meditate, se ancora quasi un anno prima (20 novembre 1921) lo stesso Rebora dichiarava, in un'altra ben conosciuta lettera a Furlotti:

Io «studio – fra le necessità della vita – furiosamente Mazzini» (da Lui *partiremo* per arrivare dove ci sarà dato testimoniare la nostra coscienza e la nostra eternità); e penso, con quasi una febbre che la *Bontà* intuita divenga subito realtà nostra e di tutti. Invece bisogna prepararsi alle più dure prove, rimanendo *certi*, anche nel disastro personale, del fine divino della nostra vita, quand'essa sia spesa in fede attiva e operosa di umanità.⁹⁴

All'epoca della lettera al fratello, la traduzione del *Cappotto* di Gogol' con relativo commento, la traduzione del *Gianardana*⁹⁵ e i *Canti anonimi* erano già usciti. In quest'ultima

⁹³ Lettera 774. Lettera che prosegue indicando in Towianski la seconda delle due fonti annunciatrici della “rivelazione religiosa moderna”: “Towianski (io lo conosco da due mesi soltanto, e mi pare la guida più pura alla comprensione della vita: ha letto veramente in Dio. È il realizzatore delle verità eterne del Vangelo” (*ibidem*).

Ma ai fini del discorso e dell'analisi che ci si accinge a fare, Towianski è da escludere, dal momento che Rebora, come dice, lo conosce solo da due mesi, e dunque il pensiero del filosofo e religioso polacco non può aver influito sui contenuti del trittico reboriano del 1922.

⁹⁴ Lettera 746. Si sa che la frequentazione mazziniana di Rebora risale, si può dire, alla sua infanzia e alla sua stessa educazione, date le note convinzioni soprattutto del padre Enrico. Ma come fa notare Ghini, “solo in un secondo tempo egli [Rebora] si pose l'obiettivo di diventare una sorta di apostolo mazziniano. Nell'epistolario, non a caso, il nome di Mazzini compare pressoché solo tra gli anni 1921 e 1928” (Ghini, 1990, p. 80n).

⁹⁵ La traduzione del *Gianardana* con relativo commento, come già ricordato, uscirà solo nella seconda edizione, quella del 1923 (Caddeo, Milano). I motivi per cui il commento reboriano (datato “1921”) non esca insieme alla traduzione del 1922 (Bottega di Poesia, Milano) come Rebora vorrebbe, ci sono ignoti.

opera, la *Nota*, apposta da Reborà fra i tre versi che compaiono in esergo⁹⁶ e l'*incipit* della silloge, recita: “Queste liriche appartengono a una condizione di spirito che imprigionava nell’individuo quella speranza la quale sta ormai liberandosi in una certezza di bontà operosa, verso un’azione di fede nel mondo. Esse ne sono testimoniao e pegno di assoluzione” (Reborà, 2015, p. 217).

La *Nota* – seppure in maniera meno esplicita e assai più sintetica rispetto alle due lettere sopra citate – sta evidentemente ad indicare al lettore il cruciale momento storico in cui ci si trova, e nel quale il vecchio mondo sta scomparendo per lasciare il posto all’Epoca nuova, e “superiore” (come Clemente scrive a Piero): un’epoca che, sebbene destinata a realizzarsi per il fatto che la vita umana possiede in sé un “fine divino” (come Reborà scrive a Furlotti), pure abbisogna, da parte soprattutto di coloro che ne dovranno svelare la realtà al resto dell’umanità, di un’ “azione” e di un’ “opera” pronte a tutto, alle “più dure prove” e finanche al “disastro personale”: in una parola, al totale *sacrificio* dell’individuo in favore del risveglio del “mondo”, ovvero dell’umanità. Basta citare alcuni dei passaggi di *Fede e avvenire* e di *Dal Concilio a Dio* (proprio le opere di Mazzini dichiarate “fondamentali” da Reborà), per togliere qualsiasi dubbio sulla fonte di ispirazione della *Nota* sopra citata.⁹⁷

Prima di prendere in considerazione il pensiero e l’opera del Reborà di questi anni, mi si conceda di aprire una parentesi per illustrare meglio la sostanza del vecchio mondo che per Mazzini sta tramontando e quella dell’“Epoca nuova” che sta sorgendo. La questione è cruciale, perché Reborà, proprio su questi motivi, comincerà a costruire, a partire dai mesi conclusivi del

⁹⁶ I ben noti *Urge la scelta tremenda: / dire sì, dire no / a qualcosa che so*, tratti dal Frammento *Clemente, non fare così* (v. 58-60), uscito per la prima volta su «La Grande Illustrazione» nel luglio 1914. Versi che, rispetto al Frammento, qui appaiono con alcune varianti: i due punti dopo “tremenda” (nel Frammento c’è una virgola) e l’elisione del pronome di prima persona “io” (nel Frammento si ha “a qualcosa ch’io so”). Nel Frammento, inoltre, questi tre versi compaiono fra parentesi.

⁹⁷ “Noi siamo vicini a una di quelle ore palingenesiche che introducendo un nuovo termine nella grande sintesi terrestre, generano nuove forze e collocano altrove il punto d’appoggio di tutte le questioni. Noi salutiamo l’alba d’un’Epoca; e la rivoluzione presentita abbraccerà gran parte dell’Umanità. Ora, ogni nuovo intento chiama in azione nuovi elementi nei popoli” (Mazzini, 1920, p. 73n); “Noi stiamo oggi fra due epoche, fra il sepolcro d’un mondo e la culla d’un altro: tra l’ultimo limite della sintesi individuale e la soglia dell’UMANITÀ. È necessario rompere, col guardo intento sull’avvenire, rompere quell’avanzo di catena che ci tiene legati al passato e inoltrare deliberatamente” (*ibid.*, pag. 92); “Oggi, dobbiamo fondare la politica del XIX secolo; risalire, attraverso la filosofia, alla fede; definire e ordinare l’associazione, proclamare l’UMANITÀ, iniziare l’Epoca nuova. Dalla sua iniziazione, dipende il compimento dell’antica” (*ibidem*); “L’idea d’un’Epoca nuova, racchiudendo quella d’un nuovo fine da raggiungersi, attribuisce l’iniziativa al futuro e suscita a vita la coscienza universale” (*ibid.*, p. 93); “Quando il papa, ch’oggi vi chiede di dichiararlo *infallibile*, tentennava fra la vanità accarezzata dagli applausi e l’ingenita tendenza a un illimitato dominio [...] gli dissi [...] in una Lettera [...] che una nuova fede doveva sottrarre all’antica [...] e che, s’ei voleva giovare dell’entusiasmo che lo circondava a collocarsi iniziatore di quell’epoca e di quella fede, *ei doveva scendere dal seggio papale e muovere apostolo del Vero fra le turbe, come Pietro l’Eremita*” (Mazzini, 1870, p. 4); “L’Epoca dell’individuo è consunta: l’Epoca dell’Associazione comincia e sommergerà tra non molto – forse da Roma che profanate – monarchia e Papato ad un tempo” (*ibid.*, p. 46).

1920, una propria filosofia spirituale che sosterrà fino all'epoca della scelta definitiva, ma soprattutto una filosofia che già sopravanza le tematiche dei *Canti anonimi* usciti nel '22.

Le due fasi storiche del “vecchio” e del “nuovo” mondo, per Mazzini sono strettamente legate alle due coppie di idee, *diritto-individualismo*, caratterizzante l'epoca da superare e *dovere-fede collettiva*, caratterizzante l'epoca da raggiungere. Sempre in *Fede e avvenire*, seguendo la propria concezione evoluzionistica della Storia, Mazzini vede nel XVIII secolo – e in particolare nella Rivoluzione francese⁹⁸ che di quel secolo fu il culmine – il compimento e la realizzazione di ciò che “i diciotto secoli del Cristianesimo avevano esaminato, svolto e conquistato: costituire l'*individuo* com'era chiamato ad essere, libero, attivo, sacro, inviolabile” (Mazzini, 1920, p. 75). Lo strumento adoperato dal diciottesimo secolo per portare a termine la sua missione – cominciata diciotto secoli prima – era stato il diritto: “In una teoria del diritto fu la sua forza, il suo mandato, la legittimità dei suoi atti: in una Dichiarazione di Diritti la sua formola suprema” (*ibid.*, p. 76).⁹⁹ E poiché, sempre secondo Mazzini, ogni grande pensiero rivoluzionario è legato a un concetto che è allo stesso tempo la sua “necessità”, e che dunque lo sostiene e lo pone in atto, il pensiero su cui si concentrò il secolo XVIII “fu l'*io*, la coscienza umana, l'*ego sum* di Cristo” (*ibid.*, p. 77). La Rivoluzione francese lo affermò imponendosi e negando e distruggendo il passato.¹⁰⁰ Tra le immense rovine che ne seguirono sorse allora “la creatura di Dio, presta a *operare*, raggiante di potenza e di volontà: – L'*ecce homo*, ripetuto dopo diciotto secoli di patimenti e di lotte, non dalla voce del martire, ma sull'altare innalzato dalla rivoluzione alla vittoria: – il Diritto, fede *individuale*, radicata per sempre nel mondo” (*ibidem*). Per Mazzini, la forma rivoluzionaria che caratterizza il suo tempo è ancora radicata all'epoca del XVIII secolo e dunque fossilizzata sui risultati ottenuti in special modo proprio dalla Rivoluzione francese. Perciò l'individualismo, conseguenza del quale è il materialismo e quindi la mancanza di spiritualità che pervade il sentimento europeo, ancora frenerebbe lo sviluppo dell'epoca nuova.¹⁰¹ Infatti l'individualismo e, strettamente legato a quello, il diritto

⁹⁸ Mazzini, tra l'altro, vedendo in essa anche il compiersi della prima Epoca cristiana, definisce la Rivoluzione francese “manifestazione altamente religiosa” (Mazzini, 1920, p. 75) e “traduzione politica della rivoluzione protestante” (*ibidem*).

⁹⁹ Si noti che Mazzini scrive qui del XVIII secolo quasi come se si trattasse di un'entità personificata.

¹⁰⁰ Negando tra l'altro, afferma Mazzini, “il dogma cattolico, dogma d'assoluta passività che avvelenava le sorgenti della libertà e impiantava il dispotismo al sommo dell'edifizio” (*ibid.*, p. 77).

¹⁰¹ “Ci separiamo per sempre dall'Epoca esclusivamente *individuale* e a più forte ragione dall'*individualismo* che è il materialismo di quell'epoca. Chiudiamo le vie al passato. [...] Poniamo la prima pietra di una Fede Umanitaria [...] Però che ogni Epoca ha battesimo dalla fede; la nostra ne manca tuttavia, e noi possiamo non foss'altro preparargli le vie e farcene precursori” (*ibid.*, p. 94-95); “E quando la fede sarà non solamente sulle vostre labbra ma nel vostro cuore – quando le opere vostre corrisponderanno alle parole e la virtù santificherà la vostra vita come la libertà santifica il vostro intelletto [...] credete che le vostre richieste ai popoli non otterrebbero prontamente risposta?” (*ibid.*, p. 101); “L'Azione è Verbo di Dio: il pensiero inerte non ne è che l'ombra” (*ibid.*, p. 107).

individuale, che erano l'oggetto e l'obiettivo da raggiungere per il secolo precedente, non rappresentano il compimento assoluto del progresso dell'umanità. Per Mazzini la nuova epoca è quella che deve ripristinare il concetto religioso sopra quello politico, così da purificare l'individualismo che ormai trascina l'uomo in catene e frena la vera rivoluzione. E il "nuovo" concetto religioso dovrà sovrapporre all'obiettivo del "diritto" (un obiettivo ormai culturalmente acquisito in gran parte dell'Europa, anche se non messo in pratica per la protervia del Potere monarchico e di quello religioso cattolico) quello del "dovere" e del "sacrificio":

Quel concetto innalza e purifica l'individuo: dissecca le sorgenti dell'egoismo, mutando centro all'attività e trasportandolo all'infuori: crea per l'uomo quella teorica del *dovere* ch'è madre al sacrificio, che fu ispiratrice di grandi e nobili cose, che sarà tale più sempre; teorica sublime che ravvicina l'uomo e Dio, toglie in prestito alla natura divina una scintilla d'onnipotenza [...] Il diritto è fede dell'individuo: il *Dovere* è fede comune, collettiva. Il diritto non può che ordinare la resistenza, distruggere, non fondare: il *Dovere* edifica e associa; scende da una legge generale, laddove il primo non scende che da una volontà [...] il *dovere*, ammesso una volta, esclude la possibilità della lotta, e sottomettendo l'individuo al fine generale, tronca la radice stessa del male contro il quale il diritto ha soltanto rimedi (*ibid.*, p. 88-89).

Su questo punto, Mazzini è esplicitamente critico anche nei confronti dei repubblicani stessi:

E tuttavia, la dottrina dei *diritti* regna anch'oggi sovrana tra noi [...] e poco monta che un istinto ci ponga sulle labbra le parole *dovere, sacrificio, missione* – la libertà dei repubblicani è una teoria di resistenza: la loro religione, se pur ne parlano, è una formola di relazione tra Dio e l'*individuo*: l'ordinamento politico ch'essi invocano e onorano del nome *sociale* è una serie di difese innalzate a leggi mallevadrici della libertà per ciascuno di poter seguire il *proprio* fine, i *propri* interessi, le *proprie* tendenze (*ibid.*, p. 89-90).

E ancora in *Dal Concilio a Dio*, opera scritta trentacinque anni dopo *Fede e avvenire*, Mazzini ribadiva il proprio severo antimaterialismo e si sforzava di mostrare come il fondamento dell'epoca nuova, il nuovo fine dell'uomo – un fine a carattere religioso-politico – fosse quello di sostituire il principio individualista, basato sul diritto, con il principio collettivo, basato sul dovere e sul sacrificio attraverso l'intima comunanza tra il corpo sociale e Dio:

Moralmente, il Materialismo è diseredato d'ogni diritto, d'ogni *principio di Educazione collettiva* [...] i materialisti [...] non ammettendo concetto provvidenzialmente regolatore dell'esistenza dell'Umanità collettiva né immortalità dell'*io* individuale [...] possono illogicamente balbettare le sacre parole di Progresso e di *Dovere*; ma tolgono ogni base al primo, ogni sorgente al secondo. L'insensata brutale dottrina [cioè, appunto, il materialismo] cancella dall'anime la sola vera virtù, il sacrificio" (Mazzini, 1870, p. 7-8);

“La Scienza rivela e conquista le *forze* materiali e intellettuali date all’Uomo per raggiungere il *fine*; ma il fine è determinato, secondo i tempi, dalla sintesi religiosa, e dalla sintesi religiosa è sancito il *dovere*, per ciascun uomo, di giovare, nella direzione del fine, di quelle forze, a seconda delle facoltà (*ibid.*, p. 10).

I concetti di dovere e sacrificio si ritrovano poi anche in scritti mazziniani indirizzati a Giuseppe Lamberti (anche le lettere al Lamberti, si ricorda, sono tra le opere che Reborà, scrivendo al fratello, gli consiglia di leggere):

Io non so che due cose, non dirò che confortino d’una perdita, ma che rassegnino e impongano vivere: la credenza che noi siamo nati a compiere una serie di doveri e di patimenti, non a godere; l’altra che questa serie di doveri e di patimenti hanno necessariamente uno scopo, che questo scopo non può essere che al di là di quest’esistenza terrestre (in Giuriati, 1887, p. 6).

Si noti che con “al di là di quest’esistenza terrestre” Mazzini non intende parlare di una vita trascendente la realtà, di una vita eterna, ma anzi proprio della morte dell’uomo, morte che non sarà vana ove l’atteggiamento e il modo con cui si vive la propria vita potranno proiettare sull’umanità futura la loro benefica azione, così come il progressivo perfezionamento dell’umanità, a sua volta, potrà apportare benefici effetti sugli individui del futuro.¹⁰²

2.2 Reborà orientalista

La “storia” del trittico reboriano del 1922 ha per base l’assimilazione e la rielaborazione di queste idee mazziniane, come si vedrà meglio più avanti. Pure, nel delineare tale storia, non si può non tener conto di un altro fatto importante e a queste stesse idee strettamente collegato, e cioè l’interesse di Reborà per le discipline orientali.¹⁰³ Come è noto, Reborà seguì – almeno in parte – le lezioni che Piero Martinetti tenne nel 1920 presso l’Accademia scientifico-letteraria di Milano. Non è possibile risalire oggi a quella che fu l’impostazione precisa del corso, ma tenendo in considerazione il volume che ne ricostruisce appunto le lezioni, si osserva come Martinetti, già in sede di premessa, sostenesse che l’avvicinamento alla filosofia e alla sapienza orientali avrebbero potuto contribuire in modo importante al rinnovamento culturale e spirituale

¹⁰² “Come la parte anche menoma che noi rechiamo col pensiero, coll’azione, col sacrificio al pro dell’umanità frutta necessariamente al futuro e rimane quando anche noi non viviamo più, nell’umanità la parte di vita individuale che iniziamo coll’amore ha da rimanere e deve continuarsi nell’individuo” (in Giuriati, 1887, p. 7).

¹⁰³ A questo proposito la bibliografia reboriana è tutt’altro che cospicua: tra gli studi più recenti si segnalano Del Serra (1991); Grandesso (1999), Bettinzoli (2002) e non molto altro, se non studi che la questione dell’orientalismo reboriano la toccano solo di striscio.

di cui si sentiva pressante la necessità. Il docente segnala con una certa frequenza le analogie tra Buddismo e Cristianesimo nelle “scritture”, e avanza l’ipotesi di una possibile, ancorché difficilmente determinabile, derivazione storica del secondo dal primo:

L’ipotesi di una influenza del pensiero buddhistico sulla composizione dei Vangeli [...] potrebbe essersi esplicata anche solo attraverso un’azione indiretta del materiale leggendario buddhistico trasmesso oralmente all’Occidente [...] difficile è del resto nella maggior parte dei casi decidere se si tratti di somiglianze accidentali o di una vera e propria influenza, mancando a noi ogni precisa informazione storica sulla diffusione delle idee buddhistiche in Occidente. Indiscutibile invece è l’azione delle leggende buddhistiche sul materiale leggendario medievale cristiano: il citato libro di Barlaam e Josaphat ne è un notevole esempio (Martinetti, 1981, p. 81).

Ma è sul terreno della sostanza profonda della sapienza buddhista, che l’insegnante sembra richiamare l’attenzione dei suoi studenti. Martinetti vive il proprio tempo come un’epoca in cui un vuoto ritualismo sembra aver prevaricato il senso più intimo e “attivo” dell’insegnamento di Cristo. In sintesi, per Martinetti si è giunti ad un punto di saturazione degli stessi fondamenti giudaico-cristiani della cultura Occidentale, e dunque a una grave povertà e decadenza spirituale. In quella che probabilmente fu la parte finale delle sue lezioni, Martinetti pose la questione se la conoscenza e la penetrazione delle idee buddhiste – quindi studi seri e approfonditi, non le ciarlatanerie mistico-orientaleggianti che già allora si stavano diffondendo in Occidente – avrebbero potuto concorrere a riformare e ricostituire la vita religiosa dell’Europa dell’epoca. La risposta del professore filosofo a tale questione non poteva che essere positiva e, se non altro per la loro audacia e per il loro ampio respiro culturale, vale la pena, a questo proposito, riportare per intero le parole che concludono appunto il volume sulle lezioni del 1920:

Che il soprannaturalismo cristiano sia qualche cosa di tramontato definitivamente è cosa certa: un dissidio insanabile si è aperto tra le nostre convinzioni religiose e filosofiche e la tradizione cristiana. Una riforma ed una ricostituzione sono dunque necessarie, perché *la religione è la prima e la più alta necessità vitale per la società come per gli individui*. Noi non dobbiamo rigettare il nostro passato, ma ricrearlo e vivificarlo in un nostro presente. Ora questo non può avvenire che per una estensione della nostra esperienza e delle nostre tradizioni. Come per l’individuo niente è più salutare dal punto di vista intellettuale che il cozzo delle opinioni, la comparazione con mentalità e concezioni diverse, così *per la vita religiosa della collettività niente è più salutare del contatto con altre civiltà e con altre tradizioni*: lo stesso Cristianesimo ha avuto origine dal confluire delle grandi religioni dell’Oriente nella tradizione classica. Ora fra i sistemi che possiamo chiamare in aiuto per questa ricostruzione della nostra vita religiosa, nessuno ci presenta *dottrine così pure, così umane, così conformi alle esigenze di una mentalità filosofica* come il Buddismo. Noi dobbiamo perciò augurare che lo studio e la conoscenza delle dottrine buddhiste e delle teorie filosofiche indiane che ne sono state la preparazione, possano svolgersi fra noi in una sfera

sempre più vasta, *non per un interesse storico soltanto, ma per l'interesse della nostra vita medesima e del nostro rinnovamento spirituale* (*ibid.*, p. 82).¹⁰⁴

Non è difficile notare come le conclusioni di Martinetti, che ovviamente parte da altre prospettive e da differenti impostazioni, e che soprattutto scrive in un'epoca storica e culturale totalmente differente, non siano poi così lontane, nella loro sostanza, da quelle con le quali Mazzini prospettava e auspicava l'avvento dell'"Epoca nuova" di cui si è detto. Come Mazzini, anche Martinetti – seppure con toni decisamente meno accesi e polemici – decreta la fine del "soprannaturalismo cristiano", ovvero della proiezione nell'aldilà dello scopo ultimo dell'esistenza umana. Rivendicando tuttavia l'importanza del religioso come istituto vitale per la collettività, Martinetti vede nella trasformazione dello spirito il nucleo da cui partire per approdare alla rivivificazione dell'esperienza umana. Il rinnovamento dello spirito, per Mazzini doveva passare attraverso la dismissione dell'individualismo caratteristico delle società di diritto e approdare ad una fede collettiva cristiana caratterizzata da dovere e sacrificio e non più assoggettata e diretta dalla Chiesa di Roma, essa stessa ormai irrimediabilmente traviata dall'individualismo;¹⁰⁵ per Martinetti, il rinnovamento dello spirito doveva passare attraverso l'innesto sulla fede collettiva cristiana – presente nell'Europa coeva, ma staccata dalle proprie radici e ormai estranea ad esse – dei valori umani e delle dottrine non adulterate del Buddismo delle origini.

Non è dato sapere quanto Martinetti, nelle lezioni del 1920, si sia effettivamente occupato di Tagore. Nel volume che quelle lezioni raccoglie, infatti, Tagore si nomina solo una volta.¹⁰⁶ È probabile tuttavia che nell'arco dell'intero corso il nome del premio Nobel 1913 possa essere venuto fuori almeno occasionalmente.¹⁰⁷ E comunque, o attraverso Martinetti, o attraverso altre fonti, Reborà, come è noto, rimane colpito, da questa suggestiva figura di santone e letterato. Il 9 marzo 1920, infatti, scrive all'amico Monteverdi chiedendogli *La luna crescente* (appuntamento di Tagore) e altri scritti concernenti il poeta e scrittore indiano: "Ne avrei immediato bisogno",

¹⁰⁴ I corsivi sono miei.

¹⁰⁵ "La vostra religione" – scrive ancora Mazzini in *Dal Concilio a Dio* rivolgendosi al clero romano – fu la religione dell'uomo *individuo*; non contemplò – né lo potea quando sorse – l'Umanità *collettiva*" [...] Il Cristianesimo è la religione dell'*individuo* (Mazzini, 1870, p. 31-32).

¹⁰⁶ "Anche uno scrittore indiano recente, Rabindranath Tagore, nella prefazione del suo «Sādhana», scrive: «Io sono cresciuto in una famiglia la quale adopera i testi delle Upaniṣad nelle quotidiane pratiche religiose ed ho avuto davanti agli occhi l'esempio di mio padre che trascorse tutta una lunga vita nella più stretta comunione con Dio, pur non trascurando i suoi doveri terreni, né diminuendo le sue attività in ogni genere di affari» (Martinetti, 1981, p. 25).

¹⁰⁷ Si noti infatti che anche quanto a orizzonti letterari, e non solo filosofico-spirituali, Martinetti propende per aprirsi al mondo del lontano Oriente: "Se mi si chiedesse da quale letteratura noi europei, che ci siamo nutriti quasi esclusivamente del pensiero greco e romano e di quello di razza semitica, l'ebraica, potremmo derivare un correttivo per rendere la nostra vita più perfetta, più universale, più umana, io rinvierei ancora all'India" (*ibid.*, p. 17).

sottolinea Rebora;¹⁰⁸ sei giorni dopo (il 15 marzo) scrive nuovamente a Monteverdi per farsi inviare le prefazioni degli “8 volumi del Tagore” e lo prega di spedirgli o portargli anche *L’ufficio postale*, altra opera di Tagore che Rebora aveva prestato ma il cui volume era andato smarrito (segno che Rebora aveva già letto almeno *quell’*opera di Tagore);¹⁰⁹ poco meno di due settimane più tardi, il poeta ringrazia l’amica Malaguzzi per certe, non meglio definite, “indicazioni tagoriane”.¹¹⁰ Il 24 marzo, all’amico pittore Bruno Furlotti che lo ha invitato ad un *trekking* (oggi si direbbe così) in montagna, Rebora risponde entusiasticamente di sì, anche se di primo acchito pensa di non accettare perché, scrive, “attraverso un periodo di ricerca”.¹¹¹ E la “ricerca” si può definire senz’altro proficua, se solo poco più di un anno dopo scopriamo Rebora già nelle vesti di “specialista” di discipline orientali e in particolare proprio di “tagoriano”. In una nota lettera al fratello Piero del 18 aprile 1921, scrive infatti:

continuo privatamente [...] conversazioni di vita su motivi tagoriani, in casa Camperio, davanti a un pubblico femmin., ma elettissimo; e sono richiesto da varie parti, per vie dirette (e indirette, dai *cattolici mistici*, che io sento il dovere di conoscere meglio). Più io rimango nascosto, e più mi vengono a cercare.¹¹²

È poi nota anche la lettera che Rebora indirizza a Rabindranath Tagore in persona il 18 settembre 1921, e nella quale chiede al poeta indiano di potersi recare proprio in India per frequentare l’università da lui gestita:

Io terrei come la più gran fortuna se mi fosse dato assimilare, accanto a Lei, la millenaria esperienza umana del fulgido pensiero indiano, per essere in grado, poi, tornando in patria, di valermene in quell’azione di bontà costruttiva che sento ormai come un dolce ma imperioso dovere.¹¹³

Rebora sembra davvero aver preso più che alla lettera gli insegnamenti e le prospettive di Martinetti, se per attivare e diffondere il pensiero e lo spirito orientali nello svuotato Occidente è apparentemente disposto anche a recarsi a imparare “sul campo”. La lettera non avrà seguito,

¹⁰⁸ Lettera 659.

¹⁰⁹ Lettera 662.

¹¹⁰ Lettera 665 (la lettera è senza data, ma reca il timbro postale del 26 marzo).

¹¹¹ Lettera 663.

¹¹² Lettera 714. Cinque giorni dopo, il 23 aprile, Rebora si rivolge ancora all’amico Monteverdi (ormai divenuto filologo di professione) chiedendogli se sa “dove furono stampate le sentenze buddistiche dell’Okamiti (1880), raccolte e tradotte da Emilio Tersi e se eventualmente si potessero avere” (Lettera 717). Per usarle, si può supporre, in un ciclo di “lezioni” come quelle appena descritte al fratello. E il 18 giugno, a Bruno Furlotti, che probabilmente gli aveva chiesto un giudizio su certi libri, Rebora risponde: “Quanto ai libri che mi menzioni, sono tutti *utili*, massime i dialoghi di Bud.; al caso io (meno il Costa) li posseggo, e te li posso prestare” (Lettera 718).

¹¹³ Lettera 736.

ma è interessante notare l’analogia tra la “bontà costruttiva” di cui Rebora parla qui¹¹⁴ e la “bontà operosa” della *Nota* che apparirà all’inizio dei *Canti anonimi* circa otto mesi più tardi. *Nota* in cui, dunque, è facile rinvenire non solo il mazzinianesimo del Rebora di questo periodo, ma anche il potere di attrazione che il pensiero e le discipline d’Oriente stanno avendo su di lui. L’“Epoca nuova” auspicata da Mazzini dovrà passare anche attraverso il Buddhismo e gli antichi insegnamenti indiani, insomma.¹¹⁵

2.2.1 Implicazioni politiche

C’è tuttavia da dire che Rebora è molto attento alle distinzioni e a non cadere nell’ampio “contenitore” sincretistico in cui le diverse dottrine teosofiche dell’epoca inglobavano e rimescolavano gli insegnamenti dei grandi spiriti dell’umanità. Questo lo si evince dalle cose che il poeta scrive soprattutto in riferimento al *Gianardana*. Innanzitutto Rebora è consapevole di quanto l’anonimo autore di questa “operetta” sia orientato dalle idee teosofiche ormai dilaganti nell’Occidente europeo così come negli Stati Uniti:

Gianardana è una novella religiosa uscita anonima in Londra nel 1905, dovuta alla penna di uno scrittore volteggiante nell’atmosfera spirituale indiana, ma dentro il sole del Cristo. [...] Il motivo artistico di quest’operetta ricorda la moderna letteratura indiana, mentre la costruzione filosofica poggia sul terreno ascetico della Dottrina Yoga, ma secondo il disegno di quella teosofia che nell’Oriente indiano, in Europa e in America, va riedificando l’antica saggezza con forme ed elementi ammodernati, verso una divina armonia della volontà, come unificazione del sentimento religioso mondiale (Rebora, 2015, p. 951).

Rebora poi informa il lettore sulla derivazione storico-filosofica dell’opera da lui tradotta, una derivazione conforme alle tendenze seguite nel mondo occidentale e che fa capo

¹¹⁴ Bontà sentita tra l’altro come un imprescindibile, seppur piacevole, “dovere”, un dovere quindi di stampo assai mazziniano.

¹¹⁵ È doveroso segnalare come diverse asserzioni di Martinetti – anche alcune presenti nel volume che raccoglie le lezioni del ’20 – siano oggi inevitabilmente superate e come altre siano considerate imprecise o errate. Ma Rebora, di tali imprecisioni o errori non poteva sapere, e dunque le teorie e le prospettive del docente erano per lui valide a tutti gli effetti. Nella postfazione al volume (p. 83-93), Pinuccia Caracchi, pur individuando nelle lezioni martinettiane motivi di interesse anche per la storia dell’indologia (p. 83), ne rivela limiti interpretativi che Martinetti avrebbe derivato in modo particolare dall’indologia tedesca, da cui fu fortemente influenzato. Tra tali limiti, Caracchi nota ad esempio “la tendenza ad interpretare le dottrine indù e buddhistiche in base a concetti e categorie filosofiche occidentali del tutto estranee ad esse che non facilitano certo la loro comprensione, come quando, per esempio, il Martinetti qualifica come «panteismo mistico» la dottrina delle Upaniṣad e di Śāṅkara” (p. 84). Martinetti inoltre, nel delineare i principi dell’induismo adotta certe schematizzazioni neo-vichiane secondo le quali la speculazione filosofica costituirebbe una forza antitetica alla tradizione e al mito, mentre la speculazione indù “si appoggia ad una costante rivalorizzazione del mito capace di sempre crescente profondità di lettura, e [...], in linea generale, fa della fedeltà alla tradizione la sua preoccupazione costante” (p. 86). Martinetti appare poi influenzato dalla filosofia occidentale quando tratta l’idea di fatalità e casualità, “inconciliabile” – spiega ancora Caracchi – “con quella del karman (termine che il Martinetti usa rendere in modo un po’ restrittivo con «merito») che implica piuttosto l’idea di causalità, ed è quindi un’idea estranea al modo di pensare indù in generale” (p. 87).

all'indirizzo più dolce della scuola Yoga, il Ràgia-Yoga. “Oggi” – scrive Reborà – “si segue generalmente quest'ultimo, (come appare anche dal *Gianardana*)” (*ibidem*). Accanto all'esposizione teorica, il *Gianardana* contiene

un insieme di norme e pratiche miranti a instaurare nell'uomo un equilibrio interiore, per farlo in grado di acquistare una serenità imperturbata, esaudendo l'intima aspirazione dell'anima sua, liberandolo per sempre dalla sofferenza, mercé l'aiuto di un Dio benefico, che si rivela spontaneo a chi cerchi deliberatamente e voglia coscientemente affrancarsi dalla caducità universale (*ibidem*).

Con l'aiuto del Dio, “Essere di conoscenza e di bontà” (*ibid.*, p. 952), gli uomini possono liberarsi dai vincoli dell'ignoranza che li tengono legati all'illusione delle cose del mondo, e possono essere in grado di conseguire già in vita la beatitudine. Per farlo è necessaria però una grande padronanza di se stessi. Tra i mezzi tecnici che il sistema Yoga sceglie per raggiungere tale padronanza c'è quello della regolazione cosciente della respirazione, dal momento che il soffio, o fiato, o respiro, ovvero lo Spirito stesso, permette di mettere gli uomini in accordo “con la realtà suprema che lo determina, e trasfondersi quindi in essa pacificati” (*ibidem*). Per Reborà, a rendere tanto popolare anche in Occidente questo sistema, è il fatto che esso può essere compreso e praticato – sia pure superficialmente – con relativa facilità, soprattutto in determinate condizioni di carenza spirituale: “s'intende come, in un tempo nel quale sembra che la forza di coesione del genere umano si sia allentata se non sprofondata, lo Yoga, *rigalleggiato*,¹¹⁶ appaia a molti spiriti pericolanti come un'ancora di salvezza nella tempesta senza approdo” (*ibid.*, p. 953). In un contesto di crisi spirituale quale quella che attraversa il mondo occidentale, Reborà riconosce che lo Yoga non debba considerarsi un fine, ma possa costituire uno strumento efficace per arrivare ad una più piena conoscenza di se stessi. Una disciplina propedeutica, dunque, anche perché, sempre secondo Reborà, focalizzata sullo sviluppo del soggetto, e non della collettività. La liberazione che la disciplina Yoga offre

è sempre relativa all'individuo: è opera dei singoli senza finalità umane, ed esula sostanzialmente dalla società. Lo Yoga si riduce quindi a un'igiene individuale, ma che promuove una sanità in vista della salute dell'anima [...] E tuttavia, sebbene questa scuola abbia degenerato e degeneri, tanto da apparir sospetta agli occhi onesti, pure, nella perenne ragione della propria esigenza, serba puri e fecondi insegnamenti, quando siano rivissuti originalmente, e usati come *mezzo* a un fine più vasto e reale: a testimoniare la nostra missione divina nell'umanità (*ibidem*).

¹¹⁶ Corsivo mio.

Il cerchio così sembra chiudersi: attraverso il controllo del respiro che offre la disciplina Yoga – per quanto della diffusione in Occidente di tale disciplina Reborà paia perlomeno diffidare – ci si può cominciare a liberare dalle limitazioni, avvicinarsi a *se stessi* ed essere in tal modo più pronti e preparati a realizzare quella “mazziniana” opera attiva di fede e bontà che è la missione del genere umano nell’“Epoca nuova” in cui ci si sta addentrando. È questo il senso per cui Reborà rivolge all’amico Furlotti le seguenti parole (la lettera è del 13 ottobre 1920):

ti prego di vivere sobriamente secondo il richiamo che tu senti dall’interno del tuo essere, e che ti potrà condurre – sia pure con troppa pena – verso il dominio di te stesso, ossia del *bene* che è in te. Vedrai quali frutti e quale dolcezza più tardi, da un «ascetismo» vero e convinto di oggi! O se non ti senti per questo, allora affronta la vita solita, ma con vera volontà di tradurre in atto la fede: ubbidire per essere liberi, e buoni.¹¹⁷

Ma soprattutto, questo è il senso per cui, in esergo al proprio commento al *Gianardana*, Reborà pone proprio una frase di Mazzini: “Ciascuno di noi deve purificare, come tempio, la propria anima da ogni egoismo, collocarsi di fronte, con un senso religioso dell’importanza decisiva della ricerca, al problema della propria vita, ascoltando le voci del cuore, per intendere e seguire la propria missione” (*ibid.*, p. 983). Qui si può convenire con Oreste Macrì sul fatto che in Reborà non sia mai esistita una fase religiosa propriamente buddhista, o yoga, o teosofica, o tagoriana per sé e che, per citare appunto Macrì, in Reborà

¹¹⁷ Lettera 690. Si noti come ancora quasi vent’anni dopo, ormai entrato da tempo nella grande famiglia rosminiana, Reborà, rispondendo a una lettera di Bruno Furlotti (lettera isolata: da molto tempo i due non si frequentano né si scrivono più), continui a pensarla allo stesso modo, sull’ascetismo, e cioè che esso “non è il fine”, e che ciò che conta sono il dovere e il compito che ognuno ha proporzionalmente alla propria condizione, e che deve svolgere nella vita in quanto erede del Figlio di Dio: “Amerei tanto vederti e chiarirti quanto tu mi hai accennato: l’ascetismo non è il fine, e io non sono che un poveretto graziato indicibilmente con la vocazione cristiana e religiosa e sacerdotale. Ma la vita eterna, che Gesù ci ha meritato col suo Preziosissimo Sangue, è per tutti, e varia solo nella manifestazione dell’identica virtù secondo i doveri e i compiti del proprio stato: alla santità, al Paradiso tutti siamo incessantemente invitati dal Padre Celeste che per il Figlio vuole che siamo divina figliolanza sua ed eredi del Regno dei Cieli” (in Giovannini, 2007, p. 284). La lettera (nel volume di Giovannini la 512) è del 31 ottobre 1938.

Verso chi gli chiede aiuto e consiglio, Reborà lascia dunque assai poco spazio allo spirituale, invitando anzi a perpetrare nel mondo l’eredità di Cristo attraverso l’azione morale (“i doveri” e “i compiti”, come qui scrive a Furlotti). La differenza, rispetto agli anni “mazziniani”, pare minima, in realtà si tratta di un cambiamento di prospettiva assai profondo: all’inizio degli anni venti, quando Reborà, seguendo appunto Mazzini, parlava di “Epoca nuova”, concepiva l’azione in Terra come diretta manifestazione del Regno di Dio, senza alcuna meta, per così dire, escatologica, dato che la meta per tutti gli uomini era data dal dovere e dal sacrificio costanti e quotidiani che avrebbero permesso il raggiungimento della bontà operosa, la quale a sua volta avrebbe avuto come conseguenza l’azione diretta sul mondo, sull’umanità; mentre più tardi, o almeno all’altezza cronologica del 1938, in Reborà è convinzione – o meglio, adesso sì, *fede* – che attraverso dovere e sacrificio, raggiungimento della bontà operosa e azione in Terra diretta al bene degli altri uomini, l’uomo possa adempiere all’invito del Padre e acquistare *anche* il diritto al Regno dei Cieli. La meta definitiva si è dunque spostata verso l’alto e oltre la vita, e poiché la Chiesa è là, che l’ha sempre concepita e posta, mentre Mazzini di là intendeva toglierla, si potrebbe dire che più in Reborà si va affermando e rafforzando la fede, più in lui va perdendosi la mazziniana e pertinace eterodossia.

qualunque elemento sincretistico ha ricevuto sempre qualità, valore, lettura e interpretazione testuale, soltanto in riferimento a un unico centro teologico e pratico di base e compimento: il Cristo e l'Evangelo; proprio cominciando da Mazzini, il suo maggiore autore cristianamente selezionato e interpretato (Macrì, 1992, p. 20).¹¹⁸

Credo però sia doverosa una precisazione: secondo Macrì Reborà avrebbe letto, interpretato e compreso Mazzini alla luce della “gnosi positiva spiritualistica-prophetica giovannea, gioachimita, francescana dei «cattolici mistici», della Terza Epoca dello Spirito Santo” (*ibidem*). Macrì si riferisce evidentemente alle previsioni di Gioacchino da Fiore, che dopo l'epoca del Padre e quella del Figlio, profetizzò l'avvento dell'epoca, appunto, dello Spirito Santo, un'epoca di amore e di pace che sarebbe cominciata intorno alla metà circa del tredicesimo secolo.¹¹⁹ Si sa che nella storia culturale italiana lo spirito gioachimita ebbe un significativo seguito dall'Ottocento sino alla prima metà del Novecento.¹²⁰ Mazzini stesso, proprio su Gioacchino da Fiore meditò di scrivere un trattato (anche se questo Reborà non poteva saperlo).¹²¹ Reborà, poi, nella lettera del 18 novembre 1922, scrivendo al fratello Piero che “si aprirà la via alla grande rivoluzione religiosa dell'Epoca dello «Spirito Santo» – ossia della realizzazione pratica della verità intuita o accarezzata soltanto come estasi, entusiasmo, ecc”,¹²² mostra di essere certamente influenzato dalle idee millenariste-rivoluzionarie circolanti. Tuttavia, espressa così, l'affermazione di Macrì liquida la lettura e l'interpretazione reboriana di Mazzini (la cui chiave sarebbe data da una sorta di “spiritualismo mistico-prophetico” non meglio precisato) in un modo un po' troppo semplicistico.¹²³ La questione merita

¹¹⁸ In realtà fu già Margherita Marchione la prima a notare come Reborà considerasse lo Yoga un sistema di insegnamenti certamente puri e profondi, ma da vivere e praticare “come *mezzo* a un fine più vasto e reale” (Marchione, 1960, p. 66), quindi in chiave cristiana. Parte della critica, però, in seguito ha inteso vedere in questo periodo orientaleggiante di Reborà un sincretismo “ben lungi dal cristianesimo”. Si veda, ad esempio, Grandesso (1999, p. 100).

¹¹⁹ Cesare Cantù, nella sua ponderosa opera sugli eretici italiani, affermava che “Sebbene l'abate Gioacchino non avesse prefisso tempo alle sue profezie, da' suoi testi, stiracchiati ad applicazioni attuali, si dedusse che il 1260 sarebbe predestinato pel nuovo regno di Dio” (Cantù, 1865, p. 122-123).

¹²⁰ Su questo si vedano, ad esempio, De Giorgi (2010), e in riferimento al contesto europeo Gould, Reeves, (2000).

¹²¹ Fu Bianca Rosa che trascrisse e fece conoscere al pubblico il manoscritto mazziniano destinato a formare il trattato (mai realizzato) su Gioacchino Da Fiore (si veda Rosa, 1977).

¹²² Lettera 776.

¹²³ Tra l'altro i “cattolici mistici” di cui parla ancora Macrì (citando l'epistolario di Reborà, ma mescolando piuttosto inopinatamente i contenuti di due diverse lettere, entrambe scritte a Piero, però una del 18 aprile 1921, l'altra del 27 ottobre 1922) non sono i mistici medievali, bensì i modernisti, laici e non, dell'area milanese, facenti capo in special modo a Tommaso Gallarati-Scotti e Alessandro Casati, una cerchia di cui Reborà, si sa, proprio in questo periodo aveva cominciato a frequentare i salotti, dove tra l'altro teneva anche lezioni e conferenze private su Tagore, come si è già visto. Inserire – come ho appena fatto – tra i “mistici”, anche i “modernisti laici” è un paradosso solo apparente. Si noti infatti che intorno alla definizione e alla categorizzazione di “modernismo” la ricerca storica e il dibattito storiografico si sono concentrati soprattutto sul restringere il campo, proponendo per esempio, accanto alla definizione di “modernismo” data dall'enciclica del 1907 *Pascendi dominici gregis*, categorie come “riformismo cattolico” o “liberalismo cattolico”. Fulvio De Giorgi, invece, propone di affiancare

invece un approfondimento, anche perché ha ripercussioni importanti, sulla poetica dei *Canti anonimi*, ripercussioni che la critica ha quasi sempre tralasciato e che di seguito si tenterà di mettere in luce. Se si guarda, per esempio, alla prima parte proprio della lettera al fratello appena citata, si nota come Reborà faccia ancora riferimento ad un'opera di Mazzini del 1870:

Mazzini (leggi le sue opere 1870-1-2: apre a noi gli occhi su tutto quanto accade!) dice: occorreranno purtroppo grandi guerre, rivoluzioni politiche, perché da questi sconvolgimenti le anime si scuotano profondamente, siano in fermento, e le lingue di fuoco dello Spirito le penetrino per ogni dove.¹²⁴

Nella lettera, Reborà non specifica di quale opera si tratti. Secondo la datazione da lui riportata dovrebbe trattarsi ancora di *Dal Concilio a Dio*, ma in quel trattato Mazzini non parla così chiaramente di guerre o rivoluzioni politiche. È possibile che Reborà, allora, facendo confusione fra le date, abbia inteso indicare a Piero l'altra opera mazziniana che gli aveva ricordato solo una ventina di giorni prima,¹²⁵ e cioè *Fede e avvenire*, nella quale l'autore, proprio al punto 2, scrive, tra l'altro, cose come:

L'insurrezione: io non vedo, per quei popoli, altro consiglio possibile: l'insurrezione appena le circostanze concedano: l'insurrezione energica, generale: l'insurrezione delle moltitudini: la guerra santa degli oppressi: la repubblica per creare repubblicani: il popolo in azione per iniziare il progresso. L'insurrezione annunzi terribile i decreti di Dio: sommovi e spiani il suolo sul quale deve innalzarsi il suo edificio immortale: inondi, come il Nilo, le contrade ch'essa deve rendere fertili (Mazzini, 1920, p. 61).

E ancora:

La tregua è rotta per sempre. Da un lato, la monarchia, i suoi secoli nel passato, la sua autorità tradizionale, i suoi sicari, i suoi esattori, i suoi birri; dall'altro il popolo, i suoi secoli d'avvenire, il suo istinto di cose nuove, la sua immortale giovinezza, i suoi innumerevoli combattenti. L'arena è vuota fra i due. La battaglia può cominciare ogni giorno (*ibid.*, p. 65).

Ora, si ammetta pure il profondo interesse che Mazzini ha per la figura di Gioacchino da Fiore; la sua analisi storica, tuttavia, quella che approda alla definizione di "Epoca nuova" parte

a questa prospettiva di focalizzazione e specificazione "un parallelo sforzo in direzione opposta: allargare anziché restringere il campo di osservazione [...] assumendo il «modernismo» come categoria culturale larga, in grado cioè di comprendere sia esponenti cattolici sia intellettuali laici ad essi per più aspetti collegati e ugualmente attenti alla fenomenologia storica della mistica e alla dinamica etica della volontà, almeno in alcuni momenti o fasi della loro ricerca" (De Giorgi, 2010a, p. 444-445).

¹²⁴ Lettera 776.

¹²⁵ Nella più volte citata Lettera 774.

da altri presupposti e riguarda altro, come più sopra si è voluto evidenziare. Almeno nelle opere che in questi mesi Reborà cita più d'una volta al fratello.

Dunque, pur accettando la tesi secondo cui il Reborà di questo periodo si interessava alla parte più mistica del pensiero di Mazzini, quella che pochi prendevano in considerazione,¹²⁶ tuttavia non mi pare si possa passare in secondo piano il fatto che le opere mazziniane in questione (quelle, si ribadisce, citate da Reborà e consigliate al fratello), anche se fortemente connotate dall'esigenza di ricorrere alla fede cristiana come motore della vera e definitiva rivoluzione in favore dell'"umanità", siano due opere essenzialmente e accesamente politiche, oltre che ferocemente critiche nei confronti del potere del clero cattolico, nonché del papa stesso, che di quel potere – secondo Mazzini oscurantista e prevaricatore – era il primo rappresentante.¹²⁷ *Dal Concilio a Dio*, del 1870, in particolare, ben lungi dal poter essere definita opera dai contenuti "mistici", è un vero e proprio *pamphlet* in funzione antipapale. La vulgata critica, occupandosi piuttosto – oltre che della poetica, naturalmente – del suo pensiero filosofico e religioso, tende a porre in secondo piano il Reborà "politico", o meglio, a non prendere quasi in considerazione il fatto che il reboriano "mazzinianismo mistico" sia

¹²⁶ Riferendosi a Reborà, a tale proposito scrive ad esempio Muratore: "Di Mazzini infatti gl'interessa, dopo averla isolata da ogni applicazione politica alla quale era in origine finalizzata, la teoria dell'interna comunione universale delle anime che avrebbe preparato l'avvento di Dio sulla terra, cioè la parte mistica, la meno usata dai mazziniani" (Muratore, 2000, p. 47).

¹²⁷ A quelle in questione, già ampiamente citate, si deve aggiungere, a maggior ragione, l'altra opera di Mazzini che Reborà consiglia in subordine a Piero, e cioè *I doveri dell'uomo*. Come nota De Giorgi, il volume – prefato dallo stesso Mazzini e che raccoglieva una serie di suoi scritti pubblicati tra il 1841 e il 1860 – "sarebbe poi assurdo quasi a Bibbia del mazzinanesimo e della sua pedagogia civile: fino ad entrare nel canone della letteratura etico-civile nazionale e diventare libro scolastico per l'educazione morale" (De Giorgi, 2010, p. 69). Come si evince già dal titolo, uno dei punti cardine della raccolta è quello pedagogico-formativo. Vale la pena citarne, a titolo di esempio, un breve estratto: "EDUCAZIONE, abbiamo detto: ed è la gran parola che racchiude tutta quanta la nostra dottrina. La questione vitale che s'agita nel nostro secolo è una questione d'Educazione. Si tratta non di *stabilire un nuovo ordine di cose colla violenza*; un ordine di cose stabilito colla violenza è sempre tirannico quand'anche è migliore del vecchio: si tratta di *rovesciare colla forza la forza brutale che s'opponne in oggi a ogni tentativo di miglioramento*, di proporre al consenso della Nazione, messa in libertà d'esprimere la sua volontà, l'ordine che par migliore, e di educare con tutti i mezzi possibili gli uomini a svilupparlo, ad operare conformemente. Colla teoria dei diritti possiamo insorgere a rovesciare gli ostacoli: ma non fondare forte e durevole l'armonia di tutti gli elementi che compongono la Nazione. Colla teoria della felicità, del *ben essere* dato per oggetto primo alla vita, noi formeremo uomini egoisti, adoratori della materia, che porteranno le vecchie passioni nell'ordine nuovo e lo corromperanno pochi mesi dopo. Si tratta dunque di trovare un principio educatore superiore a siffatta teoria che guidi gli uomini al meglio, che insegni loro la *costanza nel sacrificio* [corsivo mio], che li vincoli ai loro fratelli senza farli dipendenti dall'idea d'un solo o dalla forza di tutti. E questo principio è il DOVERE. Bisogna convincere gli uomini ch'essi, figli tutti d'un solo Dio, hanno ad essere qui in terra esecutori d'una sola Legge – che ognuno d'essi, deve vivere, non per sé, ma per gli altri – che lo scopo della loro vita non è quello d'essere più o meno felici, ma di rendere se stessi e gli altri migliori – che il combattere l'ingiustizia e l'errore a beneficio dei loro fratelli, e dovunque si trova, è non solamente *diritto*, ma *dovere*: dovere da non negligersi senza colpa – dovere di tutta la vita" (Mazzini, 1935, p. 16-17). È soprattutto grazie alla battaglia culturale portata avanti dal mazziniano di origini anglo-italiane Ernesto Nathan (1845-1921), con la collaborazione autorevole di Giosuè Carducci e dell'allora Ministro della Pubblica Istruzione Nunzio Nasi (Governo Zanardelli), che *I doveri dell'uomo*, a partire dal 1903 venne adottato come testo di educazione civica nelle scuole primarie del Regno (si veda, a questo proposito, Finelli, 2004).

comunque contrassegnato da forti, si potrebbe quasi dire estreme, implicazioni politiche.¹²⁸ Proprio le opere che Clemente consiglia al fratello all'altezza del 1922¹²⁹ (in quanto opere, scrive il poeta, "fondamentali" e che "aprono a noi gli occhi su tutto quanto accade") dimostrano come in Rebora la visione politica sia tutt'altro che secondaria, e che nonostante sia miscelata con elementi di carattere personale, affettivo ed esistenziale – ma in fondo non è così per *ogni*

¹²⁸ Qui non si intende il fatto che Rebora aderisca o meno a una "fede" politica, che propenda più per la repubblica che per la monarchia o che simpatizzi per questo o quel partito. Il "politico", come l'"artistico", e come il "religioso", per Rebora sono tutti aspetti di una stessa concezione totalizzante dell'esistenza, che non tende a separare e dividere la vita in scomparti, ma che al contrario, della vita in tutti i suoi molteplici aspetti vorrebbe ricercare la sintesi unitaria. Del resto, è lo stesso Piero che ancora una volta chiarisce come anche quello riguardante la politica fosse uno dei tanti profili anticonvenzionali del fratello: "Va rilevato chiaramente che Rebora, che pur sentiva così acutamente la tragicità della vita, anche nei suoi aspetti pratici e sociali, non si sentì mai attratto da movimenti o formazioni politiche, o da «ideali» di partito. Egli fu, anche in questo senso, quello che oggi si direbbe, con parola inglese che diviene corrente, un *outsider*, cioè un estraneo, un solitario, un nonconformista; un «fuorimondo» vorrei dire, con proposta di un utile neologismo" (Rebora, P., 1959, p. 115).

¹²⁹ Nonché, direi, diverse importanti considerazioni presenti nell'epistolario reboriano del periodo immediatamente precedente il primo conflitto mondiale. Contrariamente a ciò che fece la maggior parte dei letterati e degli intellettuali dell'epoca, Rebora non si schierò ufficialmente mai né a favore né contro l'intervento dell'Italia in guerra. L'atteggiamento di Rebora è improntato a un fatalismo realistico, per così dire, quasi che il poeta, fin dal 1914, conoscesse già la scelta – tragica – che avrebbe fatto la nazione. Le sue parole sono caratterizzate da uno scetticismo estremamente caustico verso quegli ideali di chi nella guerra, in buona o cattiva fede, crede: "Parlano ancora di guerra:" – scrive ad esempio all'amico pittore Michele Cascella, il 18 settembre 1914 – "e s'io andrò tu capisci che lo farò come si andava sui cavalloni di giostra, laggiù nel bezzicamento balioso del popolino loreitano. Farò anch'io come credevo (e tu sai che ci credo appunto in quanto tutto si svaluta appena valutato!) di combattere per la patria, (la patria del *Secolo!*), per la *civiltà* [...] e di combattere infine contro ciò che aumenta la vita con la morte, ma fa sentir l'eterno *pericolo* che normalmente è impolverato, quando si fa senza di strofinacci" (Lettera 322); "Io, che non capisco nulla né di nazionalità né di civiltà, fremo soltanto in questa esigenza: preferire il rompersi il capo al vivere una vita ridotta, in sordina (per l'individuo, come per un popolo) [...] Speravo che la guerra avesse fatto sentire quel tutto-nulla, quel pericolo cosmico che taluni provano da se stessi, anche nell'abitudine più crudele del tran tran soddisfatto o in via di soddisfazione; invece, dopo il primo sbigottimento (poesia) reagito anche dai più induriti uomini per bene, tutto come (peggio) di prima! Vedessi e sentissi quassù, in ogni ceto", sono le parole che Rebora indirizza a Giuseppe Prezzolini il 16 ottobre del 1914 (Lettera 325). E ancora: "Eppoi la guerra (questa qui e quella eterna): la vergogna d'esser italiano (e creatore) in questo momento (straziare morire e rifare, come necessità di sostanza): non abituarsi alla vita ridotta, esaurendosi in un calcolo (sentimento) d'un avvenire ristabilito con una pennellata di rimodernamento, in una pietà e censura sterili di ciò che è avvenuto (l'ammantarsi dietro le vanità maiuscole: Civiltà ecc. da Difendere ecc.)", scrive il poeta all'amica Daria Malaguzzi il 25 novembre 1914 (Lettera 335). Con Antonio Banfi (marito di Daria, come già ricordato), in questo periodo storicamente e politicamente delicatissimo, Rebora rischia la rottura. L'amico filosofo, lui sì, aveva preso posizione, e mal sopportava gli "esistenzialismi" di Clemente, più vivi che mai nonostante il (o forse a causa del) momento epocale che si stava attraversando. In una lettera (del 28 agosto 1914) in cui Rebora "utilizza" Daria Malaguzzi come intermediaria per arrivare a Banfi, il poeta sostiene invece fieramente come proprio nel malessere esistenziale (le "cure") consista l'appiglio – contraddittorio, certo, ma "creatore" – che resta all'uomo per rimanere aggrappato alla propria realtà di essere umano: "Macché giuochi nostri di fronte alla realtà puro sangue, la guerra o che so io: è vigliaccheria, è limitazione, il sentire che ora non vale più nulla se non è là tra un obice e un cadavere, che le cure d'ogni individuo (la sola non astrazione delle cose) siano povere vane pietose miserevoli di fronte ecc. La contraddizione creatrice è appunto qui, invece: che tutto deve proseguire e valere «come se nulla fosse», ossia mentre altrove proprio tutto, seicentescamente, s'inturgida delira muore. Io non sento più valori, quasi sovrapposti alla sola unica diveniente paura – coraggio – fatalità – universale: non ho doveri, valori, posizioni da assumere e da difendere o ricreare; poiché tutto ciò è in me che vivo e come vivo, e in tutti che vivono e muoiono, senza più nessun rifugio né paradiso terrestre" (Lettera 320). Da notare poi, nel prosieguo della stessa lettera, come Rebora non si ritenga "contro" proprio perché neppure è "a favore". La sua potrebbe essere scambiata quasi per una specie di bizzosa ignavia (e forse sembrò così a Banfi); qui siamo di fronte, invece, a una sorta di atarassia – anche ostinata, se si vuole – disperatamente sostenuta e portata avanti nel tentativo di salvare, ormai sull'orlo del baratro, almeno i resti di una propria individualità-intimità, per quanto derelitta: "Ovunque mi mettano io opererò; così, se sarò richiamato, «senza entusiasmo» sarò tutto là, col *mio* entusiasmo che vede nudo e ama la propria avversità" (*ibidem*).

visione politica? – essa è decisamente orientata, per esempio, verso un’idea tutt’altro che positiva dell’universo religioso cristiano-cattolico.¹³⁰ Se in Reborà di “cristianesimo” si tratta, dunque, almeno fino a quest’altezza cronologica si tratta di un cristianesimo assai poco ortodosso, dunque pensato, e forse praticato, al di fuori di qualsiasi canone ecclesiastico o liturgico, un cristianesimo “da outsider”, che ha connotazioni del tutto personali, una “forza privata” (analoga a quella stessa che nell’ormai lontano 1916 conferiva alla “scrittura privata” reboriana il suo carattere di misteriosa potenza salvifica) proveniente dall’interno – come esigenza etica e *politica* – prima ancora che una “fede”. Nei commenti alle proprie traduzioni, così come nelle lettere ad essi coeve, nonché in parte nei *Canti anonimi*, l’utilizzo che Reborà fa della simbologia – la quale nonostante tutto rimane quella dell’iconografia e della tradizione cristiana¹³¹ – non è indice di una verità raggiunta e acquisita, e neppure di una volontà *tesa* a raggiungere una verità, ma indizio di un percorso che Reborà sta tentando di interpretare e chiarificare a se stesso per primo, percorso che è assai più finalizzato alla pratica e al mantenimento di una disciplina morale nel quotidiano, che non a raggiungere una qualche elevazione a livello mistico-religioso.

2.2.2 Mazzini e la lettura reboriana di Gogol’

In questo senso va anche interpretata la lettura che Reborà ci dà del *Cappotto* di Gogol’.¹³² Da una parte si tratta di una lettura certo tutta svolta in chiave evangelica: “Quest’anima incorrotta [il poeta si sta riferendo ad Akàkii Akàkievic, il protagonista del racconto gogoliano] doveva necessariamente appartenere a un misero, e a un povero in ispirito, per quella

¹³⁰ Probabilmente anche per questo, dopo la conversione, Reborà sarà così imbarazzato dal se stesso di una volta, tanto da rifiutare categoricamente di parlare del passato. Non si tratta – come parte della critica vorrebbe – solo del senso di vergogna e di peccato provato dal sacerdote nel riandare, per esempio, al suo rapporto irregolare e semi-clandestino con la pianista russa Lydia Natus (un rapporto, tra l’altro, sempre avversato dalla famiglia e mal visto anche dagli amici più intimi del poeta); si tratta anche del fatto che Reborà, con ogni probabilità, ricordava bene il proprio attivismo anti-cattolico degli anni qui presi in considerazione.

¹³¹ A proposito di un certo uso “destabilizzante” che Reborà fa della simbologia cristiana, si vedano le osservazioni fatte nel Capitolo 1 di questa tesi (p. 26-27).

¹³² Non è un caso che il Reborà traduttore si dedichi in questo periodo con tanto fervore proprio a questo autore. In Gogol’ è probabile che il poeta si specchi, per il fatto che anche lo scrittore russo vive la letteratura in modo totale, mai separata dall’indagine sull’uomo e dall’“ardente” missione/dovere di servire al (e il) genere umano, come si può notare in queste sue parole, tratte da *La confessione dell’autore*: “Mi occorreva in primo luogo precisare a me stesso lo scopo dell’opera, la sua sostanziale utilità e necessità, in ragione della quale l’autore arde di un intenso e autentico amore per il proprio lavoro, amore che tutto vivifica e senza il quale l’opera non procede. Affinché, insomma, l’autore senta e si convinca che, creando la sua opera, egli adempie proprio a quel dovere per il quale è stato chiamato sulla terra e per il quale gli sono stati dati il talento e la forza, e che, adempiendolo, serve al contempo il proprio stato, come se, di fatto, prestasse servizio nello stato. Il pensiero del servizio non mi ha mai abbandonato” (Gogol’, 1996, p. 1208). Reborà conosce *La confessione dell’autore* e nel commento al *Cappotto* cita quell’opera proprio in relazione al concetto di servizio, un concetto, come si sa, estremamente sentito anche dal Reborà di prima della scelta definitiva: “La missione dell’uomo” – scrive appunto citando Gogol’ – “è servire, e tutta la vita è un servizio” (Reborà, 2015, p. 925).

persuasione evangelica che sta a fondamento di tutto il pensiero russo” (Rebora, 2015, p. 924), secondo la volontà emancipatrice dell’autore:

Il cappotto [...] fu per Gogol anche l’involucro sotto cui tentò di riformare l’uomo, già disgregato dal fermento rivoluzionario, e che la terribile pressione dell’assolutismo massiccio di Nicola I aveva fatto in più parti crollare in rovina. L’epoca di questo tentativo coincide appunto con la fase più visibilmente preparatoria della Russia nuova (*ibid.*, p. 922);

ma per altro verso, questa lettura evangelica di Rebora è ben lontana da istanze mistico-spirituali, anzi, al contrario, è una lettura che tende a riportare gli insegnamenti evangelici sulla terra e a inserire anch’essi nel contesto storico dell’“Epoca nuova” in cui si sta entrando (Rebora, come si può notare dalla precedente citazione, parla espressamente, anche per la Russia – la “Russia nuova” del periodo 1830-1840 – di un’“epoca” che si sta preparando). Si ritorna dunque a Mazzini. Tuttavia, il parallelismo tra Mazzini e il Gogol’ reboriano non va tanto basato – farlo sarebbe limitativo – sull’idealismo di questi due autori, per cui, come Rebora spiega nel suo commento al *Cappotto*, “Lo *zar d’amore* di Gogol non era del resto molto lontano, psicologicamente, dalla ‘Città del Sole’, o dalla Monarchia universale di Dante o dalla Roma celeste di Mazzini” (*ibid.*, p. 925); le connessioni più profonde fra Mazzini e Gogol’, anzi, hanno forse più a che fare con il pratico, che con l’ideale: Mazzini, ad esempio, nella sua critica alla Chiesa cattolica e al papato, rivendica l’esigenza di tradurre il principio cristiano nei fatti della vita quotidiana:

La vita è *missione*. L’esistenza *umana* ne rappresenta uno stadio: e dobbiamo correrlo qui, sulla Terra. Scoprire, comprendere, conquistare intellettualmente il frammento della Legge accessibile alle umane facoltà e tradurlo, quanto le forze umane consentono, in fatti qui dove fummo posti; è questo il *fine*, il DOVERE. Noi dobbiamo tendere, tutti e ciascuno, a incarnare nell’Umanità quella parte dell’eterno Vero che ci è dato d’intravedere, a convertire in realtà sulla Terra quanto del *regno dei cieli*, del concetto Divino che s’agita nella Vita, ci è dato di intendere. Facendolo, noi avremo elaborato nell’*uomo l’angelo* (Mazzini, 1870, p. 35).

Mentre Gogol’, secondo Rebora, presentiva come lo spirito di riconciliazione che avrebbe infiammato l’umanità, facendo scendere *sulla terra* il Regno dello Spirito Santo,

sarebbe sorto dal riconoscere che tutti gli esseri tendono, singolarmente ma identicamente, a una reale vita, ossia al bene interiore, come testimonianza e raggiungimento della loro verità immortale; e auspicava l’era in cui il Vangelo sarebbe cosa vissuta, attualità di coscienza, sì da far scomparire la vana e ingiusta graduatoria esterna, fondata sopra effimeri meriti personali e privilegi di arroganza e di fortuna. Bisognava quindi rendere possibile a ciascuno di attuare in sé la legge divina con beneficio universale (Rebora, 2015, p. 925).

Un Cristianesimo pratico, dunque, in entrambi gli autori, da “scoprire e conquistare intellettualmente” secondo Mazzini, da poter essere “vissuto” con “attualità di coscienza” secondo la lettura che di Gogol’ ci dà Rebora. L’arte di Gogol’, mirante, sempre secondo Rebora, a “lanciar una fede” (*ibid.*, p. 923), doveva, come si è detto, necessariamente creare l’anima incorrotta di un misero e di un povero di spirito come Akàkii Akàkievic, per risvegliare le coscienze contemporanee:

si incanalò così nella rivelazione dell’arte il succo di tutta l’umanità, traducendosi per la prima volta – come necessità sociale e quotidiana – la fratellanza mistica in solidarietà concreta, e l’amore per gli umiliati e la pietà verso i sofferenti in aiuto e comunione di vita (*ibid.*, p. 924).

Il che equivale, ancora, a vedere trasposti i fondamenti cristiani dalla sfera teorica dei principi al piano ben determinato della realtà sociale, a vedere il Verbo applicato nella prassi della vita comune, o, ancora meglio, come dice Rebora, della “comunione di vita”. Secondo questa sua lettura, anche il percorso di perfezionamento spirituale di Radha, la principessa protagonista della novella *Gianardana*, tende ad una *resa* in termini di vita terrena:

[Radha] scopre allora come fosse legittima soltanto qui, vivendo, quella pienezza e dedizione d’amore che prima, con rodimento e patimento, rimandava a un inerte aldilà: quella pienezza immortale, quell’eternità nel transitorio, così di rado evocate in noi, ma che ogni uomo conscio del divino – e incomparabilmente Gesù – testimoniò come possibile e necessaria nel nostro passaggio terrestre (*ibid.*, p. 1006);

e di vita sociale: “il fine della croce è emanciparsi, non crocifiggersi. Le è possibile così riscattare la propria umanità nel dolore e nell’amore solidali” (*ibid.*, p. 1010). Siamo dunque lontani sia dallo gnosticismo sia dallo spiritualismo mistico o profetico di cui parlava Macrì. Al contrario, la religiosità che da Mazzini, da Gogol’ e dall’Oriente filtra in Rebora sembra caratterizzarsi in modo abbastanza inequivocabile assai più per il suo umanesimo che per il suo spiritualismo. È la religiosità dell’“Epoca nuova”, per l’appunto, una religiosità in cui la rivelazione è nell’uomo e nelle sue opere e sta all’uomo scoprirla in sé e portarla agli altri, con “bontà operosa, verso un’azione di *fede nel mondo*”,¹³³ come recita la *Nota* reboriana al principio dei *Canti anonimi*. La stessa principessa Radha – personaggio assunto a paradigma di una potenzialità universale insita nelle donne e negli uomini di ogni luogo e tempo – sembra

¹³³ Il corsivo è mio.

infine approdare a questo tipo di religiosità, che Rebora, a conclusione del proprio commento alla novella stessa, esprime così:

la croce, da simbolo di martirio, è diventata segno di vittoria; da quando Radha non crocifigge più la Vita al suo io, la Vita le tende le braccia. Ora intende che nessuna fatalità pesa sull'esistenza terrena, ma che *fatale* è soltanto il progresso a una fase migliore, meritando e realizzando via via Dio nell'Uomo, quanto e come è possibile, ma senza deviare consciamente da questo fine. Così si possono amare in verità le «cose reali del proprio paese», perché divengono allora campo e mezzo al compimento della divinità in noi, quando si lavori a trasformare il privilegio in affratellamento (*ibid.*, p. 1012).

L'atteggiamento spiritualistico di Rebora, dunque, tanto infuso di ragioni terrene e sociali, a ben vedere non esclude, anzi, comprende pienamente, il suo atteggiamento politico e viceversa.¹³⁴ Così forse anche i tre versi posti in esergo ai *Canti anonimi (Urge la scelta tremenda: / dire sì, dire no / a qualcosa che so)*, che Rebora “ripesca” dal Frammento del 1914, andrebbero considerati alla stregua non tanto, o non solo, di una presa di posizione in chiave spirituale-religiosa (che i tempi renderebbero sempre più vicina e inevitabile), ma, appunto, *anche* di una presa di posizione politica.¹³⁵ A suo tempo Margherita Marchione, per spiegare il senso di quei versi chiamò in causa e in aiuto Piero Rebora, il quale li interpretò in questi termini:

«Non si possono definire in modo preciso... Sono un grido di disperata invocazione che suggella il suo [di Clemente] dubbio metafisico. Hanno lo stesso senso – mi pare – della cupa domanda di Amleto: *to be or not to be*, questo è il problema! Trovare un senso superiore alla vita e non trovarlo; credere o non credere, anima o non anima!» (in Marchione, 1960, p. 144).

È però abbastanza significativo il fatto che il fratello del poeta, qui, a differenza che in altre circostanze, non paia sicurissimo delle proprie affermazioni. Alla luce di ciò che si è andato constatando finora, forse quei versi sarebbe allora opportuno metterli in relazione piuttosto con il seguente passaggio del mazziniano *Fede e avvenire*: “*To be or not to be*: la questione è posta or chiaramente fra questi termini: curvare la propria natura e il proprio intelletto, rinnegare ogni

¹³⁴ Che l'attitudine e la condotta di Akàkii Akàkievic (sempre secondo la lettura e l'interpretazione di Rebora) ricordino molto da vicino quelli di un santo o di un monaco, non deve poi far dimenticare il fatto che per il personaggio gogoliano il senso della vita sta nel suo quotidiano, nei segni delle lettere dell'alfabeto che egli ricopia con tanto “ardore”, non in un qualche ente superiore, che, scrive Rebora, “lui [cioè Akàkii] non avrebbe saputo nominare, mentre noi, del pari incapaci di dir di più, *ci lusighiamo* [corsivo mio] definendolo Spirito, Dio, o in altro modo” (Rebora, 2015, p. 930).

¹³⁵ Ancora De Giorgi, d'altra parte, sostiene come lo stesso gioachimismo mazziniano, dal quale Rebora attinge a piene mani, corrispondesse sostanzialmente a “una compatta visione complessiva, in cui Religione, Politica ed Educazione si ricollegavano strettamente l'una all'altra” (De Giorgi, 2010, p. 67).

santa idea, ogni potente concetto, o levarsi ad aperta guerra e richiamarsi dalla giustizia dei re a quella dei popoli, al giudizio di Dio” (Mazzini, 1920, p. 65). La “scelta” di cui parla Rebora infatti, come si vedrà anche di seguito, non dipende dal dubbio tra concetti opposti (“credere oppure non credere”), ma piuttosto dall’atteggiamento, dall’attitudine e dalla volontà insiti nella natura dell’uomo, il quale già “sa”, in fondo, che la cosa giusta da fare non è quella di piegarsi (“curvare la propria natura e il proprio intelletto”), bensì quella di non arrendersi, di drizzarsi e reagire (“levarsi ad aperta guerra”) nel nome della sacralità dell’idea, che pertiene tanto alla giustizia divina quanto a quella sociale, e che avrà rilevanza cruciale nelle epoche a venire. D’altra parte, è Rebora a spiegarlo, diversi mesi dopo l’uscita dei *Canti anonimi*, ovvero in una lettera a Piero del 4 febbraio 1923: “Occorre *prepararsi* di fronte alle prove, forse non lontane, che ci attendono – e che avranno un’importanza estrema, perché segneranno *direzioni* per secoli. Anche per qs. io sento l’urgenza di dire di sì o di *no* all’indirizzo della Vita”.¹³⁶

2.3 Una lettera a Sibilla Aleramo e un breve passo indietro

Prima di passare all’analisi dei *Canti anonimi*, si intende considerare la lettera che Rebora invia a Sibilla Aleramo il 12 novembre 1921 e nella quale il poeta chiede alla scrittrice di intercedere presso l’editore Bemporad (che lei conosce) per la pubblicazione di alcuni lavori. Eccone, di seguito, un ampio stralcio:

Ora io avrei due lavori [...] uno sarebbe il «Cappotto» di Gogol (tradotto con cura d’arte dal russo, al contrario dei due rimaneggiamenti già editi da altri),¹³⁷ al quale ho fatto seguire (oltre le note) alcune mie annotazioni, dove comincio a delineare la vita interiore com’io la sento. L’altro è una traduzione, dall’inglese, d’una novella religiosa d’origine indiana, ma anonima: alla quale – oltre un cenno a guisa di prefazione, e copiose note – ho fatto seguire vaste annotazioni, che ancor più delle prime approfondiscono l’anima nostra, come oggi tenta di sentirsi vera e salda.

Sebbene siano solo appunti di qualcosa di più creante e buono ch’io medito di manifestare, pure questi miei saggi sono forse tali da metter conto di stamparli; e non solo come appendice secondaria a una traduzione. Dico

¹³⁶ Lettera 784.

¹³⁷ Può essere che Rebora, definendole “rimaneggiamenti”, si riferisca alle traduzioni di Domenico Ciampoli (*L’uniforme*, 1916, in *Nikolaj Vasilevič Gogol’, Novelle*, Milano, Istituto Editoriale Italiano) e di Giuseppe Loschi (*Il mantello*, 1903, Udine, Tipografia del Patronato, ristampa 1918, Firenze, Rassegna Nazionale), le quali si sarebbero appoggiate a due precedenti traduzioni francesi, rispettivamente del 1856 e del 1896. Si sa comunque che le traduzioni italiane del *Cappotto*, all’altezza cronologica del novembre 1921, erano quattro, e non due: oltre alle due suddette edizioni esistevano anche: *Il cappotto* (1919, Milano, Casa Editrice Sonzogno, traduttore anonimo) e *Il mantello* (1920, in *Novelle russe*, v. 1, a cura di Corrado Alvaro, Milano, R. Quintieri). Su questo, si veda Inkova (2016, p. 96-97 e p. 118-120 in particolare). Il saggio di Inkova riporta, tra l’altro, l’elenco completo – aggiornato al 2016 – delle traduzioni italiane della novella di Gogol’.

questo perché l'editore mi potrebbe opporre che desidera stampare solo lavori di prima mano: e sotto un certo aspetto a me pare che questi due soddisfino a questa esigenza.¹³⁸

Di questo testo – ben noto a tutti gli studiosi reboriani – non sempre la critica ha sottolineato in modo adeguato gli importanti elementi di riflessione: il primo è che, stando a quello che scrive Rebora, i saggi in questione sono “appunti”, ovvero una sorta di materiale preparatorio a un'opera più definita e completa (“qualcosa di più creante e buono ch'io medito di manifestare”). Tale opera seguirà lo stesso destino del libro bellico degli anni precedenti, cioè non vedrà mai la luce, a testimonianza del fatto che Rebora pare incapace di andare al di là dell'ispirazione contingente e non riesce quindi ad organizzare, elaborare, approfondire e portare a termine lavori di più ampio respiro. Avverrà la stessa cosa poco più di un anno dopo: a lungo Rebora mediterà di scrivere un saggio su Mazzini, ma tutto si risolverà in un nulla di fatto e in un abbandono del progetto.¹³⁹ Il concepire e non realizzare i propri piani letterari pare un filo conduttore della biografia del poeta.¹⁴⁰ Nel capitolo precedente si è cercato di desumere, almeno in parte, i motivi della rinuncia a comporre il libro sulla guerra, ma uno studio mirato sulle mancate realizzazioni dei disegni letterari reboriani potrebbe portare a sviluppi utili, circa la personalità creativa del nostro poeta.

¹³⁸ Lettera 744.

¹³⁹ “Mi si è offerto di stendere una biografia *interiore* di Mazzini – compito che mi fa ardere a pensarlo, e tremare a realizzarlo”, scrive Clemente al fratello Piero il 27 febbraio 1923 (Lettera 785); il progetto, prima di venire definitivamente abbandonato, occupa un arco di tempo consistente, se ancora l'11 novembre 1927 Rebora confidava a Bice Jahn Rusconi: “Vorrei sapere e potere scrivere una biografia di Mazzini – e scriverla con cuore e intelletto di poeta; ma il condizionale – verbale forma essa è, non sostanziale; e quindi Le dice che, per ora almeno, non deve farne conto. Se ho qualche capacità a produrre vita, ne ho sempre meno forse a scriverla o manifestarla in opere tangibili” (Lettera 959).

¹⁴⁰ Almeno prima della scelta definitiva. Ancora del 3 novembre 1923 sono per esempio queste parole, inviate da Rebora alla sorella Marcella: “Quanto al commento ai Vangeli, chissà se mi sarà dato stenderli, data l'urgenza di tanto lavoro sul vivo che mi sono assunto; certo, io preferirei commentarli (mandarli in valori moderni) con atti di vita piuttosto che con scritti, ma questo non mi sarà forse dato, e allora scriverò” (Lettera 812). È verosimile che Rebora intendesse reinterpretare i Vangeli alla luce dell'esperienza mazziniana (da cui l'espressione “mandarli in valori moderni”). Sta di fatto che quei commenti rimasero un'ipotesi, niente di più. Andando poi di molto a ritroso nel tempo, tra le pagine dell'epistolario del 1913 (prima ancora dell'uscita dei *Frammenti lirici*), in una lettera a Monteverdi del 22 febbraio, Rebora parla di un proprio progetto riguardante addirittura non uno, ma due volumetti su Gian Domenico Romagnosi, il filosofo che qualche anno prima era stato oggetto della sua tesi di laurea: “tenterò (almeno lo potessi) di riprendere Romagnosi, non nella sua storicità [...] ma in sé e per sé, tentando di ricavare dai *sedici* (!) volumoni un libretto serrato e limpido dove il pensiero essenziale del R. sia redatto e scolpito definitivamente; sarebbe come una prima parte necessaria alla seconda concernente le cause e gli effetti *enciclopedici* della cultura e del pensiero suo e del tempo, sul rettilineo del nostro divenire nazionale. Se non ci riuscirò, mi leverò il saluto” (Lettera 215). L'opera non solo non venne portata a termine, ma probabilmente non fu mai neppure cominciata.

Invece, presi gli Ordini, e pur non essendo uno specialista in studi filosofici, Rebora stese una lunga serie di articoli su Antonio Rosmini (dal 1951 al 1959 la rivista «Charitas» ne pubblicherà oltre cento, gli ultimi dei quali usciranno postumi), raccolti in parte sotto il titolo di *Sguardo alla vita interiore di Antonio Rosmini*. Per edizioni più attuali degli scritti di Rebora su Rosmini, si vedano: Rebora (1980), Giovannini (1986), Valle (1987).

Il secondo elemento importante della lettera in questione è che Rebora tratta i commenti alle opere da lui tradotte, sì come “appunti”, ma anche come saggi di un certo valore, e anzi non inferiori, né di minore importanza, rispetto alle traduzioni stesse (“non solo come appendice secondaria a una traduzione”, scrive). Rebora considera il primo commento (quello al *Cappotto*) come un “delineare la vita interiore com’io la sento” e il secondo (quello al *Gianardana*) come un approfondimento dell’“anima nostra, come oggi tenta di sentirsi vera e salda”. In pratica dunque il poeta sta dicendo in maniera esplicita all’amica scrittrice che gli interessa stampare i propri appunti-saggi per far conoscere al pubblico ciò che egli sente interiormente. Questo terzo elemento, ai fini dell’analisi che qui si intende sviluppare, è quello più rilevante della lettera. Se si fa ancora un passo indietro nel tempo, all’epoca immediatamente precedente la pubblicazione dei *Frammenti lirici*, si nota come nella famosa lettera a Prezzolini del 14 febbraio 1913, introducendo la propria raccolta poetica che poi Prezzolini pubblicherà di lì a qualche mese, Rebora scrivesse, tra l’altro:

essi [i componimenti che andranno appunto a costituire i *Frammenti lirici*] sono una concentrazione lirica di un lungo passato (ho 28 anni!) di sentimento e di pensiero (occulti quasi a me stesso) salvato dalla strage equa e coraggiosa che della mia prolifica personale creazione feci tempo addietro; e salvato (superbia?) dal consiglio affettuoso di Monteverdi che un anno e mezzo fa ebbe modo di veder questa piccola parte dei miei versi. Ora li tengo per qualcosa, dopo che qualche amico li ha apprezzati: e in ogni modo mi erano (e forse mi sono) cari, perché in essi è tutta la sofferenza e la gioia della mia vita interiore: l’unica vita – per virtù o per viltà – che ho fatto finora.¹⁴¹

A parte testimoniare la prima delle distruzioni compiute da Rebora delle proprie creazioni,¹⁴² questa lettera mostra come i motivi che spingono il poeta a scrivere a Prezzolini per vedersi pubblicato siano gli stessi che otto anni e mezzo più tardi lo spingeranno a “raccomandarsi” all’editore Bemporad tramite Aleramo: mostrare, racchiusa nelle opere che vorrebbe dare alle stampe, la propria vita interiore. Qui non occorre soffermarsi su quanto diverse (o quanto simili) siano queste vite interiori separate da quasi un decennio fitto di

¹⁴¹ Lettera 212.

¹⁴² E non si tratta di una “strage” da poco, se Rebora definisce i settantadue componimenti dei *Frammenti lirici* “una concentrazione lirica di un lungo passato”, “una piccola parte” dei propri versi. In realtà, questa non è nemmeno la *prima* testimonianza in proposito, perché solo due settimane prima, in una lettera del 31 gennaio sempre a Prezzolini, Rebora scriveva: “Banfi ti invierà i miei *frammenti lirici*, concentrazione poetica magrolina di un passato poetico-spirituale ch’io ho distrutto con (molto) buon senso tempo fa: ho salvato appena quelli, perché qualche «persona per bene» che ha avuto modo di leggerli li ha un poco amati e vorrebbe che li pubblicassi” (Lettera 207). Ma la vulgata critica tende a concentrarsi sull’ultima di queste stragi, quella – ormai diventata celeberrima – del 1930, quando il poeta si sbarazzerà di quasi tutte le proprie carte consegnandole in blocco a uno straccivendolo di passaggio. Una strage assai suggestiva, per come è stata perpetrata e perché concomitante con la folgorazione mistica di Rebora e con il suo approdo definitivo alla vita religiosa; ma quanto a materiale poetico andato perduto, forse non la strage più importante.

avvenimenti sconvolgenti. Il punto essenziale è che a muovere Rebora verso il pubblico è, ancora, l'interiorità. Se si trattasse di poesia non ci sarebbe niente di straordinario: quella del Novecento è essenzialmente poesia dell'interiorità e dunque il poeta contemporaneo che pubblica lo fa anche, o soprattutto, per *mostrarsi* nell'intimità del proprio sentire più profondo (e il Rebora che scrive a Prezzolini nel 1913 non fa eccezione). Senonché Rebora, nella lettera a Aleramo, non si sta riferendo alla poesia, ma ad un altro, ben diverso genere letterario, quello del saggio. A conferma quantomeno parziale delle tesi sostenute nel precedente capitolo, questo sì, sul piano dei processi creativi che pertengono alla scrittura reboriana, è un fatto che implica conseguenze "straordinarie": perché sancisce come, già nel 1921, la forma letteraria della poesia e della prosa poetica non sembra più, per Rebora, la forma prioritaria della sua interiorità.¹⁴³ Si tratta di un elemento non secondario che, a ben vedere, potrebbe giustificare alcuni dei fatti che si cercherà di approfondire, e cioè: la totale assenza dall'epistolario di notizie sui *Canti anonimi*, le remore e i ripensamenti di Rebora sul pubblicare o meno i *Canti anonimi*,¹⁴⁴ il desiderio *reale* di anonimato da parte dell'autore rispetto alle nove liriche che infine vedranno la luce.

2.4 Alcune osservazioni sui dati in nostro possesso

Si ricordi quanto "rumore" Rebora aveva fatto nei mesi precedenti la pubblicazione dei *Frammenti lirici* (1913), coinvolgendo gli amici (Angelo Monteverdi e Daria Malaguzzi soprattutto) nella revisione dei testi, scrivendone al fratello Piero e alla madre, discutendone animatamente con Prezzolini, che di quei testi sarà poi l'editore (se ne tratterà più in dettaglio nel Capitolo 3). Sui *Canti anonimi*, al contrario, regna un silenzio pressoché assoluto. Solo in una lettera, inviata il 15 marzo 1921 a Enzo Ferrieri, direttore del «Convegno Editoriale», il poeta accenna ai propri componimenti, reclamandoli indietro perché a un certo punto non vuol più vederli pubblicati: "Quanto alle mie poesie," – scrive – "sono deciso a ritirarle per le ragioni che le dissi. Attendo quindi dalla sua cortesia il ritorno di esse".¹⁴⁵ Noi non sappiamo quali siano i motivi che spingono Rebora in un primo momento a ritirare le proprie poesie e in un

¹⁴³ A tale proposito, forse non è inutile riproporre ciò che Rebora scrive nella già citata lettera a Prezzolini del 24 luglio 1919: "finora io ho tradotto più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità o simpatia con l'opera tradotta; e non saprei in ogni modo più ora «fare il traduttore di questo e quello per me pari sono», anche quando si trattasse di capolavori, ma ch'io non sento" (Lettera 634). Questa lettera è una sorta di conferma a ciò che si sta cercando di sostenere, e cioè che non sia più la poesia, la forma prioritaria dell'espressione interiore, soppiantata, se così si può dire, anche dal tradurre, che (lo si è già detto) nonostante richieda un impegno profondo, in Rebora è attivato dalla "spinta di un bisogno spirituale", dunque, anche qui, dall'interiorità. Si noti che questa lettera è della metà del 1919: Rebora da oltre due anni e mezzo (se si escludono i quattro già citati componimenti del 1917) non scrive più poesia per il pubblico.

¹⁴⁴ Si veda la lettera del marzo 1921 a Enzo Ferrieri, di cui si tratterà nel paragrafo successivo.

¹⁴⁵ Lettera 706.

secondo a pubblicarle.¹⁴⁶ La critica ha da sempre pressoché trascurato la questione, nonostante si tratti di un punto nodale, e allo stesso tempo di una delle lacune più gravi, che gli studi reboriani si trovano a fronteggiare. Proprio la mancanza di informazioni precise deve indurre a ricostruire, per quanto possibile, su ciò che si ha. E nel caso in questione, ciò che si ha è essenzialmente quanto segue: appunto la lettera a Ferrieri del 15 marzo 1921 in cui Rebora dice di voler riavere indietro le “poesie”; la lettera a Aleramo del 12 novembre 1921 – di cui si è parlato – lettera nella quale, si ricorda, Rebora non fa alcun cenno ai componimenti dei *Canti anonimi* ma in riferimento ai propri commenti al *Cappotto* e al *Gianardana* dice che cominciano a delineare “la vita interiore com’io la sento [...] approfondiscono l’anima nostra, come oggi tenta di sentirsi vera e salda”; un anno, il 1922, in cui Rebora, probabilmente, vorrebbe pubblicare tutto (*Canti anonimi*, traduzione e commento al *Cappotto*, traduzione e commento al *Gianardana*) con un’unica casa editrice e possibilmente sotto un’unica veste editoriale;¹⁴⁷ un anno, sempre il 1922, in cui il desiderio, o progetto, di Rebora viene assecondato solo in parte: nel maggio escono infatti i *Canti anonimi* e il *Cappotto* con la stessa casa editrice (il Convegno Editoriale di Ferrieri) e sotto una stessa veste editoriale (stesse copertine, stesso prezzo, persino stesso numero di pagine), mentre il *Gianardana* esce nello stesso anno ma con un’altra casa editrice (Bottega di Poesia) e senza il commento, che uscirà, insieme alla seconda edizione della traduzione, nel 1923 (presso Caddeo & C.). Questi i dati.

Nel marzo 1921, quando decide di rivolgersi a Ferrieri per “ritirare” le proprie poesie, Rebora ha già tradotto il *Cappotto*¹⁴⁸ e, se non terminato, almeno messo a punto il commento all’opera di Gogol’ (che porta in calce la data 1920); e probabilmente sta già lavorando alla traduzione del *Gianardana* e forse anche al relativo commento,¹⁴⁹ come si evince da due lettere scritte all’amico Furlotti, una del 19 agosto 1921: “Io lavoro (smodatamente, purtroppo) alla mia traduz. dall’inglese”;¹⁵⁰ l’altra (nella quale Rebora accenna ai duri sforzi prodotti proprio sul commento) del 14 settembre successivo: “devo terminare un lavoro, e non ci riesco, perché

¹⁴⁶ Nell’epistolario non c’è traccia di corrispondenza precedente diretta a Ferrieri, e la lettera successiva, indirizzata al direttore del «Convegno Editoriale» (lettera 796), è del 7 giugno 1923 (Rebora, con la scusa di volersi tenere informato sull’andamento delle vendite di *Cappotto* e *Canti anonimi*, approfitta per far osservare che “racimolare qualche utile mi farebbe comodo al presente”). Dunque si dovrebbero forse prendere alla lettera le parole della missiva in questione, e pensare che le ragioni del ritiro dei propri lavori Rebora le avesse effettivamente “dette” a voce a Enzo Ferrieri.

¹⁴⁷ Questo lo si evince dalla stessa lettera a Aleramo del 12 novembre 1921.

¹⁴⁸ Ne dà notizia Lydia Natus, in una lettera – già citata nel Capitolo 1 – a Sibilla Aleramo datata 12 agosto 1916: “Clemens ha tradotto in russo [sic] mirabile: 1) Il racconto di un soldato russo [...] 2) il *Cappotto* di Gogol. 3) *Lazzaro* di Andreeff” (Natus, 1916, in Fondazione Gramsci onlus, Roma). Il primo a rilevare tale notizia (ed è un’informazione ancora molto poco considerata, nel campo degli studi reboriani) è Giacotti (2009a, p. 210).

¹⁴⁹ Commento che – sempre stando al contenuto della stessa lettera a Aleramo – Rebora “sente” forse ancora di più del commento al Gogol’, come si vedrà meglio in seguito.

¹⁵⁰ Lettera 731.

pretendo di far uscire un edificio intero da una sua e sola finestra! Vedrò di saltarci giù io, se mai. In ogni modo continuo alacramente, perché oramai – per me – è un dovere, una preparazione a quello che dovrò vivere”.¹⁵¹

È proprio mentre sta lavorando alle due opere di traduzione e commento (o forse dopo averle portate a termine, il che avviene certo prima del 12 novembre 1921, data della lettera a Aleramo), che in Rebora qualcosa interviene e gli fa cambiare idea rispetto ai *Canti anonimi*: se nel marzo di quell’anno li voleva ritirare, ora li vuole pubblicare. Alla luce della distruzione perpetrata da Rebora sulla sua precedente produzione poetica, è lecito chiedersi se, una volta ricevute indietro da Ferrieri le poesie, il poeta ci lavori, le ritocchi o soprattutto operi su di esse una decisa selezione (si pensi per esempio, a tale proposito, alla differenza dimensionale tra *Frammenti lirici* e *Canti anonimi*), prima di reinviarle per le stampe (i *Canti anonimi*, in fondo, usciranno più di un anno dopo la lettera a Ferrieri, un tempo abbastanza consistente per apportarvi modifiche anche sostanziali). Noi non lo sappiamo, ovviamente, e qui si entra nel campo delle ipotesi. Rimane il fatto che Rebora, dopo il ripensamento, opta nuovamente per la loro pubblicazione. Ma con un *escamotage*, fingendo cioè di non esserne lui l’autore.

2.5 Perché i *Canti anonimi*?

In due lettere, inviate una di seguito all’altra, la prima a Francesco Meriano e la seconda a Daria Banfi-Malaguzzi, Rebora scrive, tra l’altro: “Tu sai quanto io ami, più ancora dell’opera, il sincero tendere a qualcosa che ci salvi; tutto il resto non è che più o meno, gioco e sensibilità di bilance per commercianti”;¹⁵² e “Io vivo quasi asceticamente (nel senso clementiano), e spero per una via decisiva, o che mi sbarazzi al più presto”.¹⁵³ Rebora parla esplicitamente di “tensione” e di “ascetismo”, anzi l’una pare proprio in stretta corrispondenza con l’altro (per quanto nella lettera all’amica quest’ultimo termine sia esplicitato in modo ironico, anche perché connesso con uno “stile” ascetico tutto personale, dunque *sui generis*); ma quando il poeta scrive queste cose si è nel marzo 1920 (le due lettere sono rispettivamente del 25 e del 26), e Rebora, a quest’altezza cronologica, come si è visto ha cominciato sì a interessarsi a Tagore, ma non ha ancora pienamente elaborato né le opere di Mazzini, né tantomeno l’orientalismo martinettiano.¹⁵⁴ Io farà di lì a poco e in breve tempo (la capacità di Rebora di leggere e

¹⁵¹ Lettera 733.

¹⁵² Lettera 664.

¹⁵³ Lettera 665.

¹⁵⁴ Ne è testimone proprio la seconda delle due lettere appena citate, nella quale Rebora rende noto a Malaguzzi (amica nonché compagna di studi ai tempi dell’università) il fatto che egli sta seguendo il corso del loro ex docente di filosofia, ma che la materia gli è ancora abbastanza estranea e lontana: “Vado qualche volta da

assimilare velocemente è abbastanza nota),¹⁵⁵ e allora l'ascetismo (che Rebora in seguito farà derivare soprattutto dalla pratica Yoga) cesserà di essere “speranza” verso “una via decisiva” (come scriveva in quel principio di primavera del 1920) e si farà strumento per incanalarsi su una via, quella mazziniana dell'azione e della bontà operosa, che non sarà più definitiva, nel senso di liberatoria (“che mi sbarazzi al più presto”), ma che al contrario dovrà contemplare l'*impegno*, costante e quotidiano, del “dovere” e del “sacrificio”.¹⁵⁶ Nel giro di poco più di un anno, insomma (all'incirca dai primi mesi del 1920 all'autunno del 1921), Rebora passa da una fase di ricerca per così dire acerba, rudimentale, da autodidatta, fatta di un procedere quasi a tentoni nel mare complicato del vivere quotidiano (ricerca nella quale, come si può notare, tensione all'ascetismo e generica “liberazione” sono scopo e fine della ricerca stessa), a una fase di ricerca assai più elaborata, ovvero poggiata su cultura e studio di testi e di autori (e nella quale l'ascetismo diventa strumento ad una più perfetta conoscenza di se stessi, mentre la liberazione si fa vincolo morale assiduo e fervente): nella prima fase, l'individuo è al centro dell'attenzione, nella seconda (dopo l'elaborazione di Mazzini, dell'orientalismo – al quale Martinetti, direttamente o meno, contribuisce ad avvicinare Rebora – e dell'evangelismo gogoliano), il fulcro di tutto diventa il genere umano.

La misteriosa e irrisolta lettera a Ferrieri nella quale Rebora scrive di voler ritirare le proprie poesie, essendo datata 15 marzo 1921 cade all'incirca al centro di questo periodo di grandi quanto repentine trasformazioni che stanno avvenendo nel poeta. E la domanda che come una vibrazione in sottofondo si cela misteriosa tra i versi della seconda silloge reboriana concerne il motivo stesso della loro effettiva esistenza: se da una parte (probabilmente già prima del 1922, anno della pubblicazione) Rebora sente quelle liriche sorpassate, e se dall'altra – congiunta a filo doppio alla prima – egli non le vive più come la parte più profonda di sé proprio in quanto poesie, dal momento che ora il suo genere prediletto – accanto a quello della traduzione – è la saggistica,¹⁵⁷ allora perché i *Canti anonimi*?

Martinetti, alle lezioni mattutine: sempre più alto e degno di venerazione, (sebbene, per me, un poco come le montagne della luna). Ma averne!”

¹⁵⁵ Ce ne informa ancora il fratello Piero: “egli [Clemente] era lettore rapidissimo, e possedeva in sommo grado la facoltà di poter spremere, per così dire, da un testo quello che gli occorreva e ch'era in realtà l'essenziale” (Rebora, P., 1959, p. 118).

¹⁵⁶ Rebora lo conferma in modo abbastanza inequivocabile ancora nel proprio commento al *Gianardana*: “Radha [...] si mette in istato di soffrire convenientemente, affronta le occasioni dure e rudi, e quasi le provoca, quando la sorte non gliene offra di bastanti. L'ascetismo bene inteso è nato da questa esigenza salutare: non è quindi una virtù, ma metodo ed esponente di una perfezione” (Rebora, 2015, p. 1004).

¹⁵⁷ Benché quelli di Rebora siano “saggi” del tutto particolari, anch'essi assai poco ortodossi.

La risposta la dà, a suo modo, Rebora nelle uniche due parti dell'opera che egli ammette come davvero sue,¹⁵⁸ la *Nota* e l'esergo: i *Canti anonimi* sono fatti di "elementi negativi" (la "condizione di spirito che imprigionava nell'individuo la speranza", ci avverte il poeta appunto nella *Nota*) ed "elementi positivi" (quella speranza, spiega sempre Rebora, si sta ormai liberando "in una certezza di bontà operosa, verso un'azione di fede nel mondo"), e a loro volta tali elementi derivano – nel porsi di fronte a ciò che nel profondo è già noto – dallo scegliere gli "atteggiamenti giusti" oppure dal perseverare in quelli "sbagliati". Questo è l'ulteriore senso della "scelta tremenda", del "dire sì, dire no a qualcosa che so" appunto dei versi dell'esergo. Non si tratta di passare – poniamo – da una condizione di esistenza medio-borghese a uno stato monacale; si tratta piuttosto di cambiare radicalmente attitudini, visione delle cose, disposizione psicologica nei rapporti con il quotidiano e l'ordinario, con i luoghi e le persone nella comune vita di ogni giorno.

A generare gli elementi negativi e quelli positivi della poesia sono dunque rispettivamente le erronee e le giuste attitudini dello spirito. All'interno di ogni singola lirica queste opposizioni vengono espresse – sul piano formale – dalla congiunzione coordinativa avversativa "ma", a indicare, a seconda dei casi, una opposizione in negativo oppure in positivo rispetto a una condizione presente o anche ad un "prima" di segno opposto.¹⁵⁹

¹⁵⁸ In un recente articolo, Cicala e Rossi scrivono, a proposito della *princeps* dei *Canti anonimi*: "L'analisi esterna degli elementi paratestuali ne rivela il significato interno [...] è la disposizione tipografica del titolo a darci una prima chiave di lettura; in testa al frontespizio non è collocato il nome dell'autore, posto invece in una posizione secondaria, di curatela, o meglio di chi attua una semplice raccolta di testi: «Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora». L'io è quasi ridotto all'anonimato" (Cicala, Rossi, 2015, p. 784-785). In effetti, se per "io" si intende quello che noi oggi sappiamo essere l'effettivo autore dei *Canti anonimi*, proprio la disposizione tipografica dell'oggetto libro in questione – "una brossura umile, esile, come se fosse una scrittura di servizio" (*ibid.*, p. 785) – sembra davvero voler convincere i lettori del 1922 a non considerare Rebora l'autore, bensì il raccoglitore di quelle nove poesie. Più che una volontà, o un'intenzione, quello di Clemente Rebora è un vero e proprio piano: defilarsi dalla propria opera, fingere di non esserne l'autore per far davvero credere al pubblico di non esserlo.

¹⁵⁹ Da *Non ardito perché ardente*: "Ma raccolgo e in cuore serbo" (v. 5); da *Al tempo che la vita era inesplosa*: "Ma la ségale ambivo" (v. 31); da *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*: "E giunge l'onda, ma non giunge il mare" (v. 1), "ritorna l'onda, ma non torna il mare" (v. 4), "non gocce, ma il mare" (v. 8), "non mare, ma gocce" (v. 12); da *Se Dio cresce*: "Ma chi si sveglia nel gran giorno ha fede" (v. 9); da *Sotto il deserto*: "Ma di fuori sta il deserto" (v. 22); da *Gira la trottola viva*: "ma se poggia a un punto solo" (v. 8); da *Dall'immagine tesa*: "Ma deve venire" (v. 14). Solo in *Campana di Lombardia*, più una filastrocca che un "canto", che proprio in virtù della fanciullesca innocenza del suo dettato fonico e melodico nasce per così dire già pura, l'opposizione sancita dal "ma" non è presente; viceversa *Sacchi a terra per gli occhi*, dal curatore Rebora situata significativamente al centro dell'opera, con i suoi blocchi disposti dicotomicamente a descrivere ciò che potrebbe essere ma (ancora) non è, si pone come potenziale termine di passaggio tra le usuali ed esauste conformazioni mentali e spirituali del soggetto lirico e una nuova dimensione delle cose e dei rapporti del soggetto medesimo con il sé e con il mondo. Non è allora un caso che qui le avversative corrano lungo quasi tutto il componimento, concentrandosi in sequenze fortemente cadenzate soprattutto nella parte centrale: "La fame inghiotte frumento – / ma poi è paglia che brucia / in un mignolo d'aria. // La voglia divora il momento: / ma dentro fa ingorgo, / la stitichezza è in profondo. // La solitudine è vita – / ma un nodo scorsoio / agli altri t'impicca. // Sì, puoi rizzare alte mura / e un convento in te stesso: / ma vive l'anima impura / del mondo che ha in disprezzo" (v. 31-43).

Senonché, nel momento originario della composizione delle liriche Rebora non riesce ancora ad accorgersi di questo accavallarsi di valenze discordanti – tra inclinazioni virtuose e tendenze fondamentalmente fallaci e viceversa – un accavallarsi che si riflette non solo nell’atteggiamento morale dell’io lirico, ma *anche*, come detto, proprio nella forma del linguaggio poetico, dato che in Rebora, comunque, piano morale e piano stilistico tendono sempre a convergere. Nel momento originario della composizione, per Rebora tutte le liriche appaiono per così dire leali e oneste. I lati negativi, gli atteggiamenti sbagliati che le lega al “passato”, Rebora li scopre solo in un secondo tempo, alla luce dei cambiamenti che sta vivendo e di cui si è detto. È allora che le poesie cominciano a perdere, ai suoi occhi e alla sua sensibilità, il loro valore poetico, che poi coincide con il loro scopo originario, quello di “delineare la vita interiore com’io la sento”, dal momento che è precisamente quella vita interiore, che in Rebora si sta modificando. E forse è proprio quello stesso carattere ambiguo, elusivo, equivoco, oscuro o persino criptico di certi passaggi dei *Canti anonimi* – che tanta attrazione, anche dal punto di vista esegetico, ha esercitato sulla critica¹⁶⁰ – a non soddisfare più l’autore, il quale invece dalle proprie creazioni già va esigendo un coraggio integro, completo e inalterato, allo scopo, ancora una volta fondamentalmente mazziniano, di agire con un’opera di “educazione rivoluzionaria” sul momento storico presente per cercare di influenzarlo attivamente e di cambiarlo.¹⁶¹

Anche per questo i *Canti anonimi* non segnano l’inizio del lungo silenzio poetico del nostro autore, ma, come si è detto a conclusione del Capitolo 1, contengono già in sé i segni dell’abbandono, da parte di Rebora, di una poesia che egli giudica passata, dunque superata in

¹⁶⁰ “In confronto ai *Canti anonimi*, il turbinoso dettato dei *Frammenti lirici* mi risulta pressoché cristallino!”, scrive Silvio Ramat (Ramat, 2008, p. 160). Mentre Filippo Secchieri nota che “Già ad una prima ricognizione esteriore balza agli occhi come gli interrogativi e le quote di indecidibilità che costellano il secondo libro di Rebora siano di non piccolo momento e riconducibili a risposte definitive solo a costo di qualche violenza” (Secchieri, 2007, p. 147).

Le poesie dei *Canti anonimi*, pur nella loro maggior distensione formale rispetto a quelle dei *Frammenti lirici*, sono effettivamente assai più misteriose. A mio avviso, su un piano molto generale ciò è essenzialmente dovuto al fatto che le tensioni tra opposti, presenti nella prima silloge (Natura e Dio, atto – le “faccende” – e pensiero, città e campagna, ozî e “lucri” e così via), pur nel rutilare della forma, sono localizzabili attraverso coordinate “geografiche” ben precise, che si tratti di geografia dello spazio, del tempo, o dell’anima, ovvero di geografia per così dire concreta o astratta. Viceversa, le tensioni fra opposti nei *Canti anonimi* sono calate dentro un *habitat* allegorico (il bambino e il vecchio, la voce di campana che tace o risuona, le gocce e il mare, le ascese e le cadute, il fiume e il deserto, la quiete e il movimento della trottola che gira) il quale, senza bisogno di fuochi d’artificio linguistici, basta di per sé a espanderle, per collocarle però – proprio per mezzo della traslazione allusiva, metaforica – su un piano di “sensi” che l’interpretazione fatica a determinare, in cui il lettore stenta ad orientarsi più ancora che di fronte alla lettura dei *Frammenti lirici*.

¹⁶¹ L’intendimento pedagogico di Rebora si sta già spostando dai salotti privati al pubblico dei lettori, e a partire dai mesi subito successivi alle pubblicazioni del ’22 cercherà di concretizzarsi in quell’attività per così dire di “missionariato laico” che il poeta eserciterà sia partecipando sempre più attivamente alle attività del «Gruppo d’Azione», sia accettando l’impegno di dirigere per Athena – e poi per Paravia – la collana editoriale dei cosiddetti “Libretti di vita”. Lo scopo dei libretti – che avranno un assai scarso successo di vendite – sarà riunire in forma antologica gli scritti delle principali figure religiose di ogni luogo e tempo che contribuiscano “alla formazione della libertà interiore religiosa moderna”, come Rebora scrive a Olga Resnevic Signorelli il 7 aprile 1923, invitandola a contribuire alla collana con scritti di e su Dostoevskij (Lettera 789).

modo ormai definitivo e senza ritorno. La “scelta tremenda” che “urge”, oltre a implicare l’esigenza di una profonda modifica delle proprie attitudini spirituali di fronte alla vita sociale, religiosa o politica, includerà d’ora in poi, per il poeta, anche “dire sì, dire no” a un certo modo di porsi di fronte alla creazione artistica.

Contini sosteneva esistessero essenzialmente due modi di considerare un’opera di poesia:

vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l’opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico» (Contini, 1974, p. 233).

Nel contesto specifico, Contini si riferiva alle differenti modalità di approccio filologico applicate al lavoro elaborativo e correttivo di Ariosto sull’*Orlando Furioso*. Nondimeno, le sue parole mi pare si adattino in modo sorprendente al discorso che qui si sta portando avanti circa l’approccio di Rebora ai *Canti anonimi* del 1922. L’atteggiamento di Rebora verso la propria silloge appare cioè simile a quello che una certa tendenza della filologia adotta nei confronti delle cosiddette varianti d’autore: considerare l’opera (per Rebora *la propria* opera) non come prodotto che rappresenti in sé un “valore” definitivo e concluso, bensì come prodotto approssimabile a quel valore, nonché suscettibile di variazioni anche dopo aver ottenuto lo *status* potenziale di opera finita, se le ragioni che intervengono (nel caso di Rebora le trasformazioni culturali che egli attraversa) rendono la variazione non solo auspicabile ma necessaria. In questi termini, si potrebbero spiegare i ripensamenti di Rebora esplicitati nella lettera a Ferrieri, fermo restando il fatto che al presente non esistono redazioni precedenti alla *princeps* dei *Canti anonimi* che diano testimonianza concreta di eventuali varianti (ovvero di eventuali pentimenti e rifacimenti) d’autore¹⁶².

Nello specifico, il “valore” che Rebora fa derivare ai *Canti anonimi* sta proprio ed essenzialmente (e paradossalmente) nel fatto che quelle poesie non sono (non sono più) espressioni della vita interiore del poeta. La loro “utilità” la riacquistano dall’essere staccate dal soggetto creatore, normalmente aggrappato, lui sì, al proprio prodotto artistico, specchio a sua volta del proprio ego. Da qui ecco anche sorgere l’idea-*escamotage* dell’anonimato autoriale,

¹⁶² Esiste solo, come noto, la lettera a Aleramo del 28 dicembre 1920 (Lettera 696), nella quale Rebora trascrive le prime due strofe di *Se Dio cresce*, il componimento che nei *Canti anonimi* occupa la posizione numero sei, e che nella silloge uscirà con una terza strofa finale, probabilmente aggiunta dall’autore in un secondo tempo: *Ma chi si sveglia nel gran giorno ha fede: / scorge cader la luce al nostro fondo / per rivelarci il sol che attende / sul culmine del mondo.*

con cui Rebora, in pratica, esclude di riconoscere come pienamente “suoi” i nove componimenti della silloge, preferendo lanciarli come “opera umana” in senso lato e generale. L’“individuo” della *Nota*, richiamando le idee mazziniane di cui si è trattato in precedenza, va ad inserirsi in questo contesto surrettizio di anonimato. L’“individuo” citato nella *Nota* non può, ovviamente, essere considerato il poeta: per il sentimento di limitatezza, la modestia e l’umiltà che caratterizzano Rebora (non solo il Rebora di questo periodo), è obiettivamente difficile credere che egli intenda porre pubblicamente se stesso – e ancor meno se stesso proprio in quanto poeta – come esempio paradigmatico di un modo di sentire generale (“Queste liriche appartengono a una condizione di spirito che imprigionava l’individuo...”); né si può pensare che in Rebora sia presente una presunzione tale da fargli assumere il ruolo di giudice – e di giudice *assolutore* – delle proprie liriche (“Esse ne sono testimonia e pegno di assoluzione”). Ma se si cambiano le carte in tavola e quindi le regole del gioco, tutto diventa possibile: qui, lo diventa nel momento in cui Rebora decide volutamente di indicare, in quell’“individuo”, non se stesso bensì, da una parte, coloro che egli vorrebbe si considerassero gli ignoti autori delle nove poesie, dall’altra, al contempo, quel concetto, o principio, pertinente all’epoca ormai in via di dissoluzione, che vedeva proprio nell’individualismo il freno al sorgere dell’“Epoca nuova”. A ben vedere, si tratta di un modo assai reboriano di cambiar le carte in tavola e le regole del gioco: il termine “individuo” della *Nota* si carica infatti di un’accumulazione semantica tipica dell’ellittico *stile* (o forse sarebbe meglio dire tipica della particolare struttura di pensiero) dell’autore e che Rebora desume da diverse serie culturali, in questo caso quella etimologico-linguistica propria del termine “individuo” e quella referenziale, estrapolata dal pensiero mazziniano.¹⁶³ Contestualizzato, il termine “individuo” assume dunque valore generale e polisemico, diventa equivalente di “uomini”, o “esseri umani” (intesi in senso almeno nazionale, italico, se non proprio universale), e al contempo di “esseri umani individualisti”, oltre ad indicare, ovviamente, anche gli autori delle nove poesie, cioè gli *anonimi* poeti italiani di cui Rebora non fornisce alcuna coordinata. Individui, individualisti, poeti, quindi. Anonimi ma significativi, anzi, loro sì paradigmatici (altrimenti Rebora non si sarebbe dato pena di “raccolgerne” i canti). In particolare, rappresentativi di una condizione di spirito generalizzata, che imprigiona all’interno di quegli stessi *individui* (i quali non essendo solo *poeti* costituirebbero un campionario non limitato esclusivamente al campo letterario, ma esteso anche al tessuto sociale) una “speranza”, come Rebora spiega. Che tale condizione sia destinata ad essere entro breve tempo relegata nel passato – dato che quella speranza “sta ormai liberandosi in una certezza di bontà operosa, verso un’azione di fede nel mondo”, ancora, tutte mazziniane – non

¹⁶³ Si veda Ghini (2000, p. 236).

elimina il fatto che la poesia dei *Canti anonimi* sia, intrinsecamente, una poesia che di quel passato ancora è parte, e che come tale vada considerata.

Rebora, mentre compone i *Canti anonimi*, proprio approfondendo studi e *meditazioni* su Mazzini, su Gogol' e sulla letteratura russa, nonché sulle religioni orientali, si rende conto di stare maturando in sé nuove concezioni che gli fanno apparire quella poesia una poesia non più “sentita”, e ciò non soltanto per il fatto che sono altri – come si è visto – i generi letterari che al momento ritiene più consoni ad esprimere, nonché a far conoscere pubblicamente, la propria sensibilità, ma anche perché l'essenza di quella poesia, la filosofia che ne sta alla base e che la caratterizza, l'autore la sta superando. Le liriche, come si legge ancora nella *Nota*, vengono tuttavia “assolte” perché costituiscono un “testimonio” e un “pegno”, ovvero recano in sé, se non altro, tracce, premesse della nuova epoca di speranza, bontà e fede nel mondo che va delineandosi a un orizzonte ormai non più lontano, anzi, apparentemente vicinissimo, quasi presente.¹⁶⁴ Da una parte, il fatto di mostrare “assolvibile” il proprio scopo, è uno dei motivi che rende quella dei *Canti anonimi* una poesia che tende, o che si aggrappa, ad una sorta di compromesso, per Rebora ormai inaccettabile. Dall'altra, è proprio in questo, ovvero nel motivo della loro assoluzione, che probabilmente va giustificata l'apparizione pubblica dei nove componimenti: tutti sono da situarsi ancora nell'epoca vecchia della speranza imprigionata nell'individuo, ma in tutti appaiono barlumi dell'epoca nuova che sta aprendosi all'umanità, e dunque vale la pena farli conoscere. È un'assoluzione piena a livello pubblico, dato che Rebora *raccoglie* e dà effettivamente alle stampe le poesie; ma evidentemente, sul piano privato si tratta di un'assoluzione parziale, se il poeta opta per misconoscerne, almeno in apparenza, l'autorialità.

Prima di procedere con l'analisi, è forse opportuno aprire una breve parentesi per esaminare meglio la datazione effettiva delle poesie che usciranno nel 1922. Se, come nota Bettinzoli, la datazione *post quem* dei *Canti anonimi* potrebbe risalire al periodo 1919-1920 “pur con tutte le approssimazioni del caso” (Bettinzoli, 2002a, p. 114), la datazione *ante quem*, che sempre Bettinzoli, rifacendosi anche a Macrì, tende a situare al 1920, cioè alla data apposta da Rebora a suggello dell'opera, lascia spazio, a mio avviso, a qualche dubbio. È vero che Rebora appone una sorta di data di chiusura ad altri scritti di questo stesso periodo (ancora il

¹⁶⁴ La condizione in cui maturano i *Canti anonimi* è davvero liminare, se solo pochi mesi più tardi Rebora sembrerà considerare il mondo come già effettivamente entrato in quella nuova epoca. Almeno questo è quello che scriverà al fratello, nella già citata lettera del 27 ottobre 1922: “perdonami, Piero, s'io non son capace di esprimere per iscritto con chiarezza ciò che ara e arde nel mio cuore, e (sotto forme diverse, e spesso opposte) nel cuore di tutti coloro che sentono il richiamo divino dell'Epoca Superiore nella quale siamo entrati” (Lettera 774).

1920 per il commento al *Cappotto*, il 1921 per quello al *Gianardana*), ma non credo che quest'uso rispecchi "le difficoltà nella collocazione editoriale del proprio lavoro incontrate allora da Rebora, e la volontà – all'atto in cui quelle pagine vedevano la luce – di stabilire al di là di ogni incertezza il momento della loro effettiva elaborazione" (*ibid.*, p. 111). Questo equivale infatti a sostenere che Rebora avesse bisogno di apporre la data a chiusura di un proprio lavoro per essere certo di quando l'aveva eseguito. Il che mi pare abbastanza eccessivo, pur tenendo conto della disorganizzazione e dell'incostanza nel modo di procedere del nostro autore, tra gli alti e bassi della sua salute psicofisica e gli impegni legati all'insegnamento e ad altre attività. Oltretutto, questo "fissare" una data definitiva diventa ancor meno necessario nel momento in cui Rebora, come si è visto, decide di decentrarsi, per così dire, dalle proprie composizioni e di pubblicare i *Canti anonimi* non in veste di autore, bensì in quella di "raccoglitore". Anzi, una volta presa la decisione di presentare la silloge sotto la forma di "*Canti anonimi* raccolti da Clemente Rebora" (e non *di* Clemente Rebora), il poeta, pur mantenendo la data dei componimenti al 1920 (data in cui è probabile abbia sì composto i *Canti anonimi*, ma *prima* dell'intenso travaglio e delle trasformazioni culturali e spirituali che successivamente attraverserà e di cui si è detto), potrebbe di fatto sentirsene ormai svincolato, e non più solo in senso cronologico, ma tanto da decidere anche di intervenire su di essi: ritoccandoli o selezionandoli, come si è qui ipotizzato, o persino aggiungendone altri *ex novo*. A questo proposito, giova ricordare il lavoro continuo operato da Rebora su molti dei componimenti che sarebbero andati a costituire i *Frammenti lirici*, proprio nei mesi, quando non nelle settimane, immediatamente precedenti la pubblicazione e di cui si discuterà più specificamente nel Capitolo 3. D'altronde, lo stesso Bettinzoli – i cui saggi reboriani, va detto, si distinguono per il rigore metodologico con cui sono sviluppati, nonché per la messe di dati bibliografici che presentano – ammette che l'ultima strofa di *Se Dio cresce*, una delle liriche dei *Canti anonimi*, potrebbe essere stata "aggiunta forse alle prime due in un momento successivo" (*ibid.*, p. 122). È ovvio che in mancanza di dati certi si debba procedere con il beneficio del dubbio, ma proprio per questo, voler stabilire per i *Canti anonimi*, "al di là di ogni incertezza il momento della loro effettiva elaborazione" (*ibid.*, p. 111), solo in ragione della datazione del 1920 apposta da Rebora, significa, a mio avviso, forzare l'interpretazione dei dati in nostro possesso.

2.5.1 Nove liriche dal valore esemplare

Il risultato di un probabile intervento posteriore sulle liriche datate 1920 è la loro riorganizzazione per così dire fittizia, al termine della quale Rebora conserverà, e farà apparire, solo quelle (nove) che concentrano in sé un valore esemplare in negativo (che mostri

atteggiamenti e caratteri dell'Epoca vecchia e in via di dissoluzione) e un concomitante valore esemplare in positivo (attraverso cui si possano perlomeno intravedere gli atteggiamenti e i caratteri da assumere in vista dell'Epoca nuova in cui l'umanità sta entrando): il "tema" del primo dei nove componimenti, *Non ardito perché ardente*, è quello del disinteresse del soggetto lirico verso la corsa ai beni materiali ("fuggir lascio la fortuna, / che inseguita dalla gente / ansimando si consuma", v. 2-4) e della sua dedizione al bene collettivo ("Ma raccolgo e in cuore serbo / [...] / quanto l'una e l'altra ha perso: / poi ne rendo a chi ha cercato", v. 5-7-8). In *Al tempo che la vita era inesplosa*, nella figura del contadino viene posta in risalto la pienezza di una vita vissuta in comunione con la natura, lontano da ogni pensiero verso il superfluo; e anche per il ragazzino, che con l'entusiasmo e l'irruenza della gioventù segue gesti e insegnamenti del "maestro", la via della comunione con il sé e con il mondo è intrapresa. Senonché il titolo e l'*incipit*, e soprattutto i verbi che reggono la narrazione, inesorabilmente posti all'imperfetto, relegano nel passato quell'esperienza giovanile, sottintendendo come l'uomo, nel crescere, tenda ad allontanarsi dalla pienezza vera dell'esistenza (ma sottintendendo anche che quella pienezza può essere recuperata: "Risorge la tua cara vita / dove più va smarrita / o Carlo, contadino / di un solco che è sentiero / per le tèrree nostre notti", v. 75-79). L'importanza cruciale dell'innocenza viene ribadita, e ancora implicitamente, in *Campana di Lombardia*, lirica in cui a determinare il significato del discorso (ovvero: l'ingenuità del cuore apre alla fede e guarisce il dolore) concorre l'attenuarsi della forma in un dettato cantilenante ed elementare: ("Io non so che cosa sia, / se tacendo o risonando / vien fiducia verso l'alto / di guarir l'intimo pianto, / se nel petto è melodia / che domanda e che risponde", v. 5-10). *E giunge l'onda, ma non giunge il mare* esibisce l'essere umano che giace fragile e incompleto nella "distesa" immensa dell'esistere ("E giunge l'onda, ma non giunge il mare: / e ciascun flutto è nostro, che s'infrange, / e la distesa è sua, che permane", v. 1-3); il mare tuttavia mostra alla coscienza che pervenire alla compiutezza è possibile, attraverso la costanza del sacrificio e l'abbandono dell'egoismo ("non gocce, ma il mare – / lo stanco indefesso / che munge a una terra se stesso", v. 9-11). Il componimento centrale della silloge, *Sacchi a terra per gli occhi*, come sostiene giustamente Dei "si sottrae a qualunque ricomposizione finale, a quella sorta di lieto fine replicato che sigla in chiusura, pur con senso diverso, tutte le altre poesie dei *Canti anonimi*" (Dei, 2006, p. 13). In realtà la "ricomposizione" è anche in questo caso intravista, data in potenza lungo tutto l'arco della lirica. È però frenata, o impedita, e certo in maniera molto più drammatica rispetto a quanto avviene nelle altre poesie della silloge, sia dagli echi di un passato bellico, tragico e ancora vicino ("Sacchi a terra per gli occhi, / trincee fonde dei cuori – / l'età cavernicola è in noi", v. 1-3), sia dal timore di abbandonare la facile comodità dell'esistenza

consueta, per quanto insoddisfacente essa sia (“Qualunque cosa tu dica o faccia / c’è un grido dentro: / non è per questo, non è per questo!”, v. 13-15, e “C’è un cuneo nel cuore, / e non si osa levarlo / perché si teme il getto del sangue”, v. 25-27). E ciò pur nella consapevolezza che qualcos’altro, di più pieno, attende l’uomo, una volta superato il timore (“Tu dici: beata l’acqua / che non teme di cadere, / e seguendo il pendio / sfugge a suo piacere”, v. 44-47). Scrollarsi di dosso i pesi e le paure che frenano l’individuo e avviarsi sulla via della liberazione (o, se si vuole, dell’“Epoca nuova”), non significa in effetti “liberarsi”, ma perseverare nel combattere il dilemma fra l’angoscia di perdersi nelle tenebre e la “ricchezza” di approdare alla luce. È questo il senso di *Se Dio cresce* (“Se dio cresce / il diavolo aumenta”, v. 1-2), lirica non a caso posta di seguito a *Sacchi a terra per gli occhi*. Il tono didascalico, quasi di ammaestramento dottrinario che caratterizza il componimento, ha lo scopo di mostrare che, infine, il sacrificio darà i suoi frutti (“Ma chi si sveglia nel gran giorno ha fede: / scorge cader la luce al nostro fondo / per rivelarci il sol che attende / sul culmine del mondo”, v. 9-12). *Sotto il deserto* ripete, in forma di allegoria, il tema di *Non ardito perché ardente*: il fiume scorre nel profondo, refrigerando la terra e aiutando le acque della superficie, mettendo in comunicazione il mare con le montagne. E se anche “di fuori sta il deserto” – simbolo, quest’ultimo, di gretto materialismo e feroce avidità – che “senza avere giovamento: / moltiplica la sabbia, / ammuccia pietre e rabbia; / ignora il fiume immenso” (v. 22-26), il fiume deve continuare naturalmente a scorrere nel suo scopo di servire il bene di tutti, scevro di ogni sentimento egoistico (“Così il fiume torna ancora / nel mister del proprio corso – / e per sé nemmeno un sorso”, v. 31-33). In forma didascalico-allegorica si presenta il penultimo componimento della silloge, *Gira la tröttola viva*. La tröttola “lasciata a sé giace priva, / stretta alla terra, odiando la terra; // fin che giace guarda il suolo; / ogni cosa è ferma, / e invidia il moto, insidia l’ignoto” (v. 4-8); allo stesso modo, nell’uomo l’inerzia e la rinuncia al procedere oltre i gravami materiali, sono foriere di livore e di risentimento. Solo abbandonandosi alla sferza divina, recedendo dai beni che paralizzano e rendono schiavi, si ha la possibilità di aspirare all’amore e alla piena comunione, proprio come la tröttola “viva”, che “se poggia a un punto solo” (v. 8) “se leva il corpo, se eleva il capo; // gira, – e il mondo variopinto / fonde in sua bianchezza / tutti i contorni, tutti i colori; / gira, – e il mondo disunito / fascia in sua purezza / con tutti i cuori, per tutti i giorni (v. 14-20). *Dall’immagine tesa* rappresenta una speranza di unione al bene, o allo spirito universale, o se si vuole al divino, a Dio. Anzi, più che di una speranza, si tratta di una pretesa (“Ma deve venire, / verrà, se resisto”, v. 14-15), esercitata attraverso una sorta di preghiera nella solitudine di una stanza (“fra quattro mura / stupefatte di spazio / più che un deserto / non aspetto nessuno”, v. 10-13). Se il proposito di unione segna già una sorta di

passaggio, di emancipazione dai “vecchi” schemi, l’approccio mentale e la pratica adottati per auspicabilmente raggiungere quell’unione hanno però ancora bisogno di perfezionamenti. Ma di *Dall’immagine tesa* si discuterà più in dettaglio nel paragrafo che segue.

Di fatto, consapevole dell’artificio che sta mettendo in atto nel ricollocare sotto una luce nuova e plausibile quelle nove liriche, Rebora decide di avallare l’esito finale dell’operazione solo parzialmente: non tanto nel fatto di non riconoscerne la paternità autoriale, quanto inserendo l’opera stessa in un disegno dai propositi dottrinari che va a legarla a filo doppio ai due saggi sul *Cappotto* e sul *Gianardana*, quelli sì “nuovi” e che soprattutto delineano la “nuova” vita interiore che il poeta è andato maturando.

2.6 Un’analisi di *Dall’immagine tesa*

Filippo Secchieri nota che

le coeve *Annotazioni* allegate da Rebora alla sua traduzione del *Cappotto* di Gogol’ e l’esteso *Commento*, di poco posteriore, alla versione dall’inglese della novella anonima *Gianardana*, forniscono un decisivo supporto ermeneutico, impartendo quasi una serie di ideali *istruzioni per l’uso* della breve raccolta pubblicata nel ’22 [...] E, al tempo stesso, lanciano un singolare monito, principalmente indirizzato ad impedire troppo rigide sovrapposizioni esplicative così come ogni velleità di annessione definitiva. Questi testi paralleli, infatti, non compromettono la dominanza della sostanziale indeterminatezza dei *Canti anonimi* (Secchieri, 2007, p. 148-149).

Le osservazioni di Secchieri confermano un fatto ormai acquisito e acclarato dalla critica, e cioè che i *Canti anonimi* presentano elementi in comune sia con il commento al *Cappotto*, sia con il commento al *Gianardana*.¹⁶⁵

Dall’immagine tesa, che chiude la silloge del 1922, è indubbiamente il componimento che ha catalizzato la maggiore attenzione degli specialisti. Da Margherita Marchione¹⁶⁶ fino al recente saggio di Cicala e Rossi,¹⁶⁷ viene confermato – con poche eccezioni – quello che può essere definito una sorta di tema paradigmatico, o comunque il tema più praticato dalla vulgata critica a proposito della lirica specifica, e cioè che “al componimento reboriano [*Dall’immagine tesa*, appunto] è senz’altro legittimo riferirsi come ad un annuncio che pre-figura” (Secchieri,

¹⁶⁵ Su questo si vedano, ad esempio, Finotti (2000), ancora Bettinzoli (2002b), Dei (2006), e in parte anche De Santi (1999) e Grandesso (1999).

¹⁶⁶ “La forza di questa lirica è data dal senso d’una presenza e d’una attesa: la presenza di Dio, l’attesa dell’uomo. Il poeta ancora non sa chi sia l’Ospite. Ma sa che verrà, e lo attende. L’attesa, sebbene domini tanto le facoltà fisiche come quelle spirituali, è mistica, non è un’attesa sensuale” (Marchione, 1960, p. 148).

¹⁶⁷ “L’attesa reboriana, vissuta nella poesia attraverso l’incontro lessicale con il tema dell’ascolto, è in definitiva portatrice dell’esigenza di quell’amore salvifico che si trasfigura, in chiave femminile e materna tramite l’atto della gravidanza, nel bisogno di trascendenza in Dio” (Cicala, Rossi, 2015, p. 798).

2007, p. 157). Questo è vero, ma solo fino a un certo punto, ovvero fino ad una certa altezza cronologica, corrispondente alla prima fase della ricerca di Rebora di cui si è parlato, una ricerca per così dire ancora acerba, cioè non supportata da quella serie di studi ed esperienze culturali che il poeta intraprenderà a partire dalla fine del 1920 e che lo porteranno ad accorpate alle teorie mazziniane sia la mistica orientale sia l'evangelismo gogoliano.¹⁶⁸

Dall'immagine tesa, dunque, nel momento della sua composizione è una cosa, nel momento della sua comparsa al pubblico è un'altra. Se tratta, come è vero, di un'attesa, dell'attesa di qualcosa di misterioso che starebbe per manifestarsi, quella forma dell'attendere, per il Rebora del 1922 è già una forma superata, perché il poeta ha acquisito nel frattempo (ovvero tra la data di composizione – per quanto incerta – della lirica e quella della sua pubblicazione) elementi che sono andati ad integrare e in qualche modo a rendere più complessa e articolata la sua spiritualità. Tali elementi vengono elaborati e inseriti da Rebora nei due commenti al *Cappotto* e al *Gianardana*, e se questi due commenti, come Secchieri giustamente sostiene e come dalla critica è stato più volte rilevato, mostrano affinità con certi passaggi dei *Canti anonimi*,¹⁶⁹ pure – e questo, invece, non è stato mai rilevato – essi espongono altri elementi in aperta contrapposizione con i temi delle liriche e in particolare con quelli di *Dall'immagine tesa*. Qui di seguito si è inteso identificarli e analizzarli proprio in rapporto all'ultimo componimento dei *Canti anonimi*.

¹⁶⁸ La sintesi operata da Rebora caratterizzerà – sia pure con andamenti altalenanti – il pensiero e la prassi del poeta negli anni successivi, almeno fino all'evento straordinario, improvviso quanto definitivo, della folgorazione divina.

¹⁶⁹ Tali elementi si ritrovano su un piano meramente testuale, ma anche – in via meno diretta ed esplicita – su un piano figurale e simbolico. Qui di seguito si riportano, a titolo di esempio, alcune corrispondenze formali tra la raccolta poetica e i due saggi reboriani: “Urge la scelta tremenda: / dire sì, dire no / a qualcosa che so” (dai versi posti in esergo ai *Canti anonimi*) e “[Radha] deve dire sì o no alla sua verità; è spirato il tempo in cui le pareva che non ci fosse urgenza o necessità di scelta” (dal commento al *Gianardana*, in Rebora, 2015, p. 999); “Se Dio cresce / il diavolo aumenta, / vetta che al cielo più riesce / scavando una voragine tremenda” (da *Se Dio cresce*, v. 1-4) e “Così l'abisso del suo [di Radha] male determina e avvalora la vetta del proprio bene” (dal commento al *Gianardana*, in Rebora, 2015, p. 1010); “E il mare non sa delle gocce, / le gocce che ignorano il mare” (da *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*, v. 7-8) e “E si era anche convinti che la salute del mare stesse nelle singole gocce” e “Nella sua goccia [Akàkii Akàkievic] scopre il mare” (dal commento al *Cappotto*, in Rebora, 2015, rispettivamente p. 924 e p. 930); “Non ardito perché ardente / fuggir lascio la fortuna” (da *Non ardito perché ardente*, v. 1-2) e “il suo [di Akàkii] servizio è anonimo e ardente come l'amore originario” (dal commento al *Cappotto*, in Rebora, 2015, p. 927).

Qui invece, sempre a titolo di esempio, si riportano alcune corrispondenze presenti su piano metaforico: “Risorge la tua cara vita / dove più va smarrita / o Carlo, contadino / di un solco che è sentiero / per le tèrree nostre notti. / E ti vedo levar come il mattino / in verecondia gli occhi / consacrando il pensiero / al semplice elemento”, recitano i versi dell'ultima strofa di *Al tempo che la vita era inesplosa* (v. 75-83), mentre a conclusione del quinto capitolo del commento al *Cappotto*, in riferimento ad Akàkii Akàkievic, Rebora scrive: “Di qui scaturisce la limpida umiltà con la quale, levandosi esaudito dall'industrioso ricopiare, egli va a coricarsi, lieto al pensiero che l'indomani ricomincerà ad avventurarsi di copia in copia, in una aspettazione sempre rinnovata perché la verità è in lui” (Rebora, 2015, p. 932). Nel “Carlo contadino” della lirica in questione – la seconda dei *Canti anonimi* – si possono dunque rinvenire non solo i tratti di una sorta di guru campestre, che richiama per certi versi la figura del maestro Gianardana, ma anche quelli del povero copista gogoliano, soprattutto nella propensione similmente pura, o “santa”, di fronte alla propria esistenza che basta a se stessa.

“Una cosa ottenuta è una cosa perduta” (Rebora, 2015, p. 941), scrive Rebora nel nono capitolo del commento al Gogol’, a proposito del fatto che Akàkii Akàkievic, una volta finalmente avuto il cappotto, perde la luce e la direzione “alta e intangibile” (*ibidem*) dell’ideale – perseguito fino ad allora con una disciplina e una purezza di spirito che rasentavano la santità – dando origine, di fatto, alla propria perdizione, che lo condurrà poi alla tragica fine. “Voler toccare con mano ciò che è solo accostabile con un gesto interiore”, scrive Rebora, porta Akàkii “a sperperarsi in un’impazienza spirituale [...] e un attender dal di fuori quanto non si sa più produrre in noi” (*ibidem*). Ora, l’“imminenza di attesa” presente al verso tre di *Dall’image tesa* è senz’altro l’attesa di un momento di avvicinamento, se non di contatto, a una qualche entità superiore, a una qualche forma o sostanza inerente al divino;¹⁷⁰ ma tale entità, forma o sostanza è per l’appunto qualche cosa che se si manifesterà lo farà provenendo dall’esterno, “dal di fuori”, e non sorgendo direttamente dall’io. In *Dall’image tesa* potrebbe anche darsi che l’io lirico abbia già, per così dire, sperimentato una sorta di simbiosi con il divino o con lo spirituale e che in quel momento, in quella “imminenza di attesa” stia cercando di riviverla, di riappropriarsene. Oppure potrebbe essere che l’io lirico, attraverso un lento e paziente approccio meditativo, stia cercando di raggiungere per la prima volta quella simbiosi. In ogni caso – ancora nel suo commento al *Cappotto* – Rebora avverte che quando si vorrebbe “toccare con mano ciò che è solo accostabile con un gesto interiore”, ci si espone a un dispendio di energia, a “uno sciupio esterno” (*ibidem*) e quindi a una pericolosa stanchezza: “si vorrebbe allora che qualcosa di straordinario venisse a liberarci, mentre ci si strema in una *vana attesa messianica* [corsivo mio]” (*ibidem*). Akàkii, appropriandosi del suo cappotto, aveva sospeso “il progresso del proprio bene per un po’ di bene spicciolo” (*ibid.*, p. 940), aveva cioè segnato in sé l’inizio della fine; e l’io lirico in *Dall’image tesa*, volendo stabilire un contatto con il divino o con lo spirituale, cerca di assecondare – come Akàkii – un desiderio fondamentalmente egoistico. In questo senso, i versi successivi, per quanto suggestivi, all’orecchio – ma soprattutto al giudizio – di un Rebora ormai incamminatosi sulla via della spiritualità umanitaria, probabilmente suonavano stridenti, come una sorta di preghiera o di meditazione sbagliata, o male impostata, quando letti – o meglio, riletti – alla luce delle opere mazziniane che Rebora in questo periodo aveva cominciato a tenere in così gran conto, come si è visto:

¹⁷⁰ Il verso (che si potrebbe parafrasare con “nell’attesa di qualche cosa la cui apparizione è – o pare – imminente”) è più che mai esemplare di quella che Piero Rebora aveva identificato come la cifra mentale, prima ancora che stilistica, di Clemente, e cioè “l’estrema compressione metaforica della sintassi e l’estremo limite di evocatività ellittica” a cui il pensiero del fratello giungeva molto spesso (Rebora, P., 1959, p. 124).

La nostra Morale – scrive ad esempio Mazzini in un passaggio di *Dal Concilio a Dio* – dice dunque agli uomini: «Non v'isolate: non imprigionate l'anima nella sterile contemplazione, nella preghiera solitaria, nell'orgoglio della purificazione individuale, nella pretesa a una *grazia*, che nessuna fede non fondata sulle opere può meritarsi: non v'illudete a conquistare salute, *malgrado* e *contro* la terra. Voi non potete conquistarla che *attraverso* la terra: non potete *salvarvi* fuorché *salvando*. Dio non vi chiede: *che avete voi fatto per l'anima vostra?* ma, *che avete fatto per le anime ch'io vi diedi a sorelle?* Pensate ad esse: lasciate a Dio e alla Legge la vostra. Agite senza posa a pro d'esse. La più santa preghiera è l'Azione. In Dio, Pensiero e Azione son uno: e voi dovrete cercare d'imitarlo da lungi. Non tentate di contemplare Dio in sé: nol potreste (Mazzini, 1870, p. 35-36).

E particolarmente, a non collimare con il nuovo pensiero reboriano, si ha il “deve venire” del verso 14, che si potrebbe quasi definire un ossimoro su piano spirituale: è chiaro infatti anche a chi non ha esperienza diretta di pratiche ascetiche o religiose – e a maggior ragione doveva essere ben evidente al Reboria ormai immerso negli studi e nelle pratiche Yoga, nonché in quelli sull'antico Buddhismo¹⁷¹ – che il divino o lo spirito non verrà perché *deve*, ma verrà se e quando deciderà esso stesso di farlo, e tale decisione pertiene innanzitutto alla condotta ideale (da portare avanti innanzitutto con l'azione e le opere: siamo sempre a Mazzini), e non certo al desiderio, di chi quello spirito eventualmente riceverà. Vale la pena, qui, citare le parole di Reboria in una lettera a Piero del 24 agosto 1923: “La mia invocazione perenne è: Signore, concedi ch'io meriti tanto da poter capire con chiarezza cosa voglia questo impeto che m'urge dentro, così da trovare giusto posto e forza al mio dovere, comunque sia”.¹⁷² La lettera è posteriore di oltre un anno all'uscita dei *Canti anonimi*, ma lungo tutto quest'arco di tempo Reboria non ha smesso di seguire le nuove inclinazioni pratico-spirituali nate e sviluppatesi a partire dagli ultimi mesi del 1920. Il poeta, presa in carico la curatela dei *Libretti di vita* all'inizio del '23, è ormai attivamente coinvolto in quell'attività educativa che è diretta conseguenza dei precetti mazziniani di “merito” e “dovere”,¹⁷³ e che in Reboria è corroborata dall'apertura alla spiritualità orientale ormai pienamente intellettualizzata, se non pienamente

¹⁷¹ È noto che uno dei testi più assiduamente frequentati dal Reboria del dopo 1920 era *I discorsi di Gotamo Buddho del Majjhimanikāyo* (Laterza, 1916-1927), testo che sul frontespizio reca la precisazione: “Per la prima volta tradotti dal testo pāli da K.E. Neumann e Giuseppe De Lorenzo”. E si è già citata la lettera a Monteverdi del 23 aprile 1921, nella quale Reboria scrive all'amico di dargli notizie sulle “Sentenze buddhistiche dell'Okamiti” (Lettera 717).

¹⁷² Lettera 801.

¹⁷³ “La mia collana mira a ciò che vivifichi e suada a riconoscere il divino come meta umana fra gli uomini con quotidiano trasformante amore della *terra*: ossia porre in luce la parte affermatrice (= religiosa), pratica (come è *pratica* la Poesia, la profezia, il soffio primaverile dello Spirito che fa sbocciare l'amore della terra ecc.)”, scriveva Reboria ad Antonio Banfi il 3 maggio 1923 (Lettera 794); e ancora, sempre a Banfi, in una lettera del 30 agosto successivo: “sento – quasi con spasimo – la necessità di arrivare a educare senza spaventare con difficoltà esteriori, arrivare più che si può, ovunque, – e dare il senso della Vita come Progresso al divino mercé l'opera umana che qui è *terrestre* [corsivo mio], e infondere la fiducia che ciò che non ancora non fu [*sic!*] *dovrà* essere” (Lettera 803). Si noti ancora una volta come per Reboria la tensione al divino corrisponda – e non è un paradosso – ad un abbassamento dello spirito, del dovere e dell'amore verso la pratica che ha a che fare con la “terra”, la terrestrità, ovvero con la vita dell'uomo nel mondo.

interiorizzata.¹⁷⁴ Nel momento in cui scrive questa lettera, Rebora è insomma assai più vicino alle posizioni già assunte con il commento al *Cappotto* – ma soprattutto con il commento al *Gianardana* – che non a quelle anteriori, che avevano probabilmente ispirato l’originaria composizione delle liriche dei *Canti anonimi*. E si noti come, in questa lettera, il poeta sia concettualmente molto lontano dalla risolutezza quasi irriguardosa di quella sorta di doppio “imperativo” di terza persona (“deve venire, verrà”) con cui il soggetto lirico si disponeva ad attendere il divino, in *Dall’immagine tesa*.

Dal verso 15 della medesima poesia fino alla fine del testo, lo stesso verbo *venire*, reiterato anaforicamente per sei volte, si presenta, a ben vedere, come un’invocazione che il Rebora del 1922 avrebbe potuto leggere come ossessiva e maniacale, più che fiduciosa, contrassegnata addirittura da una certa ironia, nella sua inanità alquanto disperata. E ancora, il “verrà come ristoro [corsivo mio] / delle mie e sue pene” (v. 23-24) si pone in netta contrapposizione con lo spirito di sacrificio connesso all’azione dell’individuo (tema enucleato anche in questo caso dalle letture mazziniane), il quale, lungi dall’aspettarsi un sollievo e una liberazione, dovrà anzi – lo si è visto – impegnarsi vita natural durante in un’attività di patimenti e di rigore a beneficio del genere umano. È ciò che Rebora scrive in un passo del commento al *Gianardana*: “credere nel bene perché esso divenga, e non soggiacere alla preoccupazione della propria ‘felicità transitoria’” (Rebora, 2015, p. 985). E affinché questo bene “divenga” (e non affinché “venga”: si noti la sfumatura, che quasi impercettibile sul piano formale, racchiude in realtà – tra il testo lirico e la prosa del commento – una differenza essenziale su quello del significato), sarà necessario stabilire in sé e attorno a sé “un’armonia, quanto più è possibile, fra le aspirazioni intime dell’anima e la testimonianza pratica di esse attraverso le difficoltà e i sacrifici quotidiani – ossia tendere e non pretendere, *sperare* [corsivo di Rebora] checché avvenga” (*ibidem*), dato che “non si può fare esperienza finché non si sappia soffrire e non si divenga capaci di sostenersi sostenendo” (*ibid.*, p. 992). E poco importa anche che le “quattro mura” (v. 10) in cui agisce il soggetto lirico siano “stupefatte di spazio” (v. 11), o che l’ombra (della stanza?) sia “accesa” (v. 5): questi sono effetti di alterazione causati dall’energia mentale del soggetto stesso, ma si

¹⁷⁴ In una lettera alla sorella Marcella di poco successiva (4 settembre 1923), Rebora, parlando della futura nascita del bambino che lei porta in grembo, scrive: “Tu hai accolto e ora educi un’anima che, venendo da esistenze anteriori, ora trova nel tuo aiuto la via per rinascere purificata, e con il risultato delle sue azioni passate si avvierà a progredire in questo nuovo stadio verso forme superiori e migliori di Vita tendendo a quella meta arcana di Verità che chiamiamo Dio, ma indissolubilmente congiunta con la tua vicenda” (Lettera 804). Siamo in piena teoria della reincarnazione, a testimonianza della forte influenza che, ancora, l’orientalismo sta esercitando sul poeta. Ma siamo anche di fronte alla ulteriore dimostrazione che la spiritualità di Rebora è assolutamente fuori dai canoni (“da outsider”) e soprattutto che per lui il divino non è né cristiano né buddhista, ma un assoluto mistero (“meta arcana di Verità che chiamiamo Dio”), mistero che è possibile avvicinare solo attraverso le opere che uomini e donne devono compiere con purezza e onestà sulla terra (e – detto per inciso – tra queste opere, Rebora include senz’altro la procreazione e dunque l’amore verso i figli).

tratta di fatti – al di là del loro valore stilistico-formale – di secondaria importanza. Ciò che più importa è che il soggetto sta comunque agendo in una situazione di solitudine e di isolamento, ed è precisamente questo, che si trova in pieno e aperto contrasto con il vero progresso spirituale di cui Rebora parla ancora nel commento al *Gianardana*: “un simile progresso [...] è prerogativa universale e non privilegio solitario; ed è un trasformar se stessi per trasformare il mondo” (*ibid.*, p. 986). Rileggendo dunque *Dall’immagine tesa* in particolare alla luce delle cose che Rebora scrive a proposito di Akàkii Akàkievic, ma soprattutto di quelle che scrive commentando azioni, avanzate e arretramenti spirituali della principessa Radha,¹⁷⁵ ci si accorge che il soggetto lirico, nel componimento suddetto, anziché *prefigurare* un qualcosa che in Rebora dovrà accadere (e che accadrà anni dopo nel momento della folgorazione mistica), sembra piuttosto incarnare una forma *regressiva* di avvicinamento al divino (o al “bene”, come Rebora definisce l’ente che dovrà “divenire”). In altre parole, la forma di aspettazione è presente sì, ma sterile, da essa non potrà in realtà arrivare alcunché senza che prima, nel soggetto lirico, intervenga un cambiamento radicale del punto di focalizzazione, che si attuerà passando da una forma di concentrazione contemplativa sul sé ad una forma di concentrazione fattiva sull’altro (il genere umano in tutta la sua estensione). Per come stanno le cose, e per come vengono liricizzate nel componimento, la fase attraversata dal soggetto lirico di *Dall’immagine tesa* assomiglia molto a quella iniziale, ancora tutta involuta, della protagonista del *Gianardana*. La principessa, scrive Rebora,

ode a quando a quando e si studia di scoprire un indicibile richiamo che nel silenzio echeggia impercettibilmente ad annunciarle un grande destino, quale essa sente in se medesima [...] Ma l’immatura anima di Radha non l’apprezza ancora; e perciò disorientata si smarrisce dietro un ingannevole vocio o si abbatte quando la meta le sembra irraggiungibile (*ibid.*, p. 991-992).

Inevitabile, leggendo questo passo contraddistinto da tutta una serie di variazioni giocate intorno alla sfera semantica del suono/silenzio e della percezione uditiva, non pensare al tanto decantato “campanello / che impercettibile spande / un polline di suono”, dei versi 6-8 della lirica in questione, o al “verrà, forse già viene / il suo bisbiglio” della chiusa finale (v. 25-26).

¹⁷⁵ Si noti che nella lettera a Sibilla Aleramo del 12 novembre 1921, Rebora parla del proprio commento al *Cappotto* come di “alcune mie annotazioni, dove comincio a delineare la vita interiore com’io la sento”; mentre a proposito del commento al *Gianardana* scrive che si tratta di “vaste annotazioni, che ancor più delle prime approfondiscono l’anima nostra, come oggi tenta di sentirsi vera e salda”. In una gerarchia di importanza, dunque, Rebora mette al primo posto le riflessioni sul *Gianardana*, e non è un caso, dato che queste ultime, rispetto a quelle sul *Cappotto* sono cronologicamente posteriori, e dunque Rebora ha avuto maggior tempo per studiare, approfondire e sintetizzare le problematiche che più gli stanno a cuore in questo periodo, problematiche che alla fine del 1921 sono già “altre”, più evolute, rispetto a quelle di solo un anno prima.

Può darsi pure, come sostiene ad esempio Macrì, che “lo spazio [...] che «ronza», l’«assopito [...] squillo»” – ripescati addirittura dai *Frammenti lirici* – “anticipino il *polline di suono* e il *bisbiglio* dell’atteso” (Macrì, 1992, p. 21), ma di certo nessuna di queste figure è “segno dell’appello” (*ibid.*, p. 22), ovvero della chiamata divina che Rebora riceverà anni dopo; sul piano dello stile poetico, anche qui si tratta senz’altro di costrutti originali e suggestivi, ma messe a confronto ancora con il ravvicinato e di poco posteriore commento al *Gianardana* (piuttosto che con versi scritti circa un decennio prima), queste espressioni, dal punto di vista della loro aderenza al sentire profondo del poeta, sono ormai lontane da una situazione interiore che in Rebora è già divenuta ben più complessa, rispetto al momento in cui tali espressioni venivano coniate.

“La parola zitti chiacchiere mie”, scriverà un Rebora ormai prossimo alla morte in uno dei passi più noti del *Curriculum vitae*. Il verso (il 179) è riferito al momento in cui, durante la famosa lezione sugli *Atti dei martiri scilitani* tenuta al Lyceum di Milano nell’ottobre 1928, il suo discorso si interruppe e la Provvidenza, per vie misteriose, accese in lui la fede. Ma qualcosa di sorprendentemente simile Rebora lo aveva già scritto poco dopo aver composto i *Canti anonimi*, in questi termini: “ogni nostra domanda che non chiede ma pretende rimane senza vera risposta: e fin che si chiacchiera la parola è sorda” (Rebora, 2015, p. 992). Sono parole tratte ancora una volta dal commento al *Gianardana*, e non escluderei che il Rebora che scrive questo possa riferirsi *anche* ai temi sottesi da certi versi della sua seconda silloge,¹⁷⁶ quasi che il commentatore del *Gianardana* intenda mettere in guardia il lettore sul fatto che, talora, espressioni anche esteticamente suggestive, possano rivelarsi alla fine intrinsecamente vuote e inani (“chiacchiere”, appunto), e a cui la “parola” (cioè la vera, intensa, forse divina espressione che si vorrebbe davvero raggiungere e con cui si vorrebbe entrare in simbiosi) non presta alcun ascolto. Sta di fatto che nel far riapparire – dopo averle ritirate – le poesie dei *Canti anonimi*, il poeta realizza il suo messaggio pedagogico, se non da maestro, almeno in qualità di messaggero dell’“Epoca nuova”: non perché nei costrutti e nei contenuti di quelle poesie – e di *Dall’immagine tesa* in particolare – vi siano prefigurate istanze di future conversioni, ma perché, al contrario, in essi sono racchiuse incertezze e ambiguità indispensabili per la rinascita o per la rigenerazione interiore dei lettori. Il poeta, da non confondersi con i “personaggi” delle poesie, è già al di là di quei costrutti e contenuti e finge, ricreando tante “situazioni” quanti sono i componimenti dell’opera – e aiutandosi in questo con l’*escamotage* dell’anonimato – di attualizzare una realtà che nel 1922 non sente più come propria.

¹⁷⁶ In particolare, si notino ancora i versi 14-15 di *Dall’immagine tesa* (“deve venire / verrà”), che appaiono quasi arroganti, nel loro esigere così perentorio, e che, appunto, “non chiedono, ma pretendono”.

2.7 Conclusioni. Atteggiamenti critici

Il Rebora del 1922, dunque, fermo restando il fatto che il poeta rimane al di qua di quel mondo che gli si aprirà davanti circa sette anni più tardi, ha superato le tematiche presenti in *Dall'immagine tesa* ed è pervenuto (succede pian piano anche a Radha) ad una fase più avanzata della propria crescita spirituale. *Questo* Rebora è cioè spiritualmente più maturo del Rebora del 1920 (pur permanendo in quella zona della riflessione umana ancora dominata dalla ragione, e non abbandonatasi totalmente nelle mani del divino). In *Dall'immagine tesa*, perciò, c'è poco o nulla che debba essere letto – lo si ripete – come prefigurante il futuro destino di convertito del poeta: le tematiche, le figurazioni, gli atteggiamenti e, in una parola, il “vissuto” di quella poesia sono già sorpassati solo un anno e mezzo, al massimo due anni dopo la sua composizione.

Al contrario, sono certe letture sul tipo di quella di Macrì che, per quanto brillanti, paiono esemplari di un atteggiamento critico, abbastanza frequente negli studi reboriani, tendente a vedere e a misurare biografia e opera del poeta secondo una chiave, questa sì, di prefigurazione, o di predestinazione al divino. Un atteggiamento ovviamente influenzato dalla folgorazione mistica e dalla successiva scelta radicale di Rebora – e in parte anche dalla re-interpretazione che lo stesso Rebora, già anziano e malato, componendo il *Curriculum vitae*, diede del proprio passato alla luce della rivelazione in Cristo. E tuttavia un atteggiamento non del tutto obiettivo, soprattutto perché il mondo del “prima” e quello del “dopo” un fatto di assoluta straordinarietà quale il ricevere la grazia e il conseguente abbandonarsi in Dio, non sono commensurabili e dunque sono difficilmente rapportabili. In un imprescindibile saggio su Rebora e Simone Weil, Umberto Muratore approfondisce con estrema obiettività la questione:

Rebora quella soglia [ovvero il passaggio che divide un'esistenza comune, per quanto poco ordinaria, da una illuminata dalla luce divina] l'ha varcata a metà della sua vita [...] E questo fa la differenza tra le due testimonianze. Perché Simone [Weil], come Henri Bergson quasi negli stessi anni, ha ritenuto giusto non compiere il passo concreto, pur trovandosi ormai con la mente e quasi col desiderio all'interno di quella fede che essa rispettava ed amava? Credo che qualunque tentativo di risposta risulterà per forza di cose non esauriente. È infatti difficile entrare nei misteri della libertà umana, la quale, proprio perché libertà sul serio, non potrà mai essere compresa a pieno dal ragionamento. Ci troviamo inoltre di fronte al mistero della Provvidenza, la quale ha vie non del tutto chiare agli intelletti umani. Nel caso di Rebora possiamo appellarci ad un evento, in quanto tale inesplicabile dalla sola ragione. Egli si trovò ad un certo punto di fronte ad una folgorazione improvvisa alla quale la sua volontà non potette resistere. In modo misterioso ed all'improvviso gli si rivelò quella verità che andava sempre cercando e che, quando gli si presentò, non potette non riconoscere. Qualcosa del genere era capitato a Manzoni un secolo prima nella chiesa di San Rocco a Parigi. Conversioni che hanno il loro modello classico nella folgorazione di San Paolo sulla via di Damasco: forse sono conclusioni di una spinta inconscia, forse sono puri doni del soprannaturale. Nel caso della Weil questo “scatto” non si è verificato, anche se tutte le condizioni sembravano condurre ad esso

[...]. Il lettore di Rebora è dunque orientato a leggere gli scritti e le esperienze reboriane precedenti la folgorazione come una “preparazione” al dono della grazia, e tutto l’insieme del prima e del dopo come un’unica via, coerente: fino al 1929 egli dunque era “naturalmente” cristiano, dopo il 1929 divenne “soprannaturalmente” cristiano (Muratore, 2007, p. 255-257).

Queste parole mi paiono emblematiche di un tipo di orientamento critico che tende a leggere non solo *Dall’immagine tesa*, ma un po’ tutto Rebora (dai *Frammenti lirici* ai *Canti anonimi*) in funzione del dono della grazia che il poeta riceverà nel 1929. Muratore, proseguendo il proprio assunto, individua proprio nella grazia da cui è toccato Rebora il motore che lo fa riscoprire alla critica e al pubblico:

il primo Rebora, finché non si venne a conoscenza del secondo, rimase pressoché sconosciuto e senza alcun interesse. Mentre fu dopo gli anni del secondo Rebora che la produzione precedente venne lentamente alla ribalta e si affermò nel mondo della critica. [...] senza il Rebora religioso noi non saremmo stati in grado di apprezzare tutta la ricchezza contenuta nel Rebora laico, per la semplice ragione che la tensione, le contraddizioni, i fremiti del primo Rebora erano come frecce in cerca di un bersaglio fisso. Se fossero rimaste solo frecce scagliate senza bersaglio, noi li considereremmo oggi come fremiti dal senso incompiuto, sentimenti erranti senza approdo, frutti acerbi di una pianta sconosciuta. E, privi di un senso che solo la meta può dare, oggi forse li avremmo già dimenticati, o relegati nella cronaca di una storia della letteratura (*ibid.*, p. 258).

Tale modalità di ragionamento è però in parte opinabile. Si pensi solo al famoso articolo di Contini (anche lui, come è noto, formatosi intorno alla regola e alla disciplina rosminiana fin dagli anni dei suoi primi studi classici), che nell’ottobre del 1937 contribuì a riportare alla luce il Rebora poeta dimenticato. In quell’articolo non c’è alcun riferimento a un “primo” e a un “secondo” Rebora, ovvero a un Rebora “laico” e a un Rebora “religioso”. Contini semplicemente analizza la poesia di Rebora per quello che è. Vale la pena, a questo proposito, soffermarsi proprio sulle sue tesi: il responso critico di Contini non è positivo (nello specifico Contini si riferisce essenzialmente alla poesia dei *Frammenti lirici*): la poesia di Rebora, infatti, non è discernibile dalla sua poetica. Mancano cioè, secondo Contini, quei motivi che caratterizzano, in definitiva, la poesia, la poesia in generale. In Rebora tali motivi non sono presenti, ci sono solo degli orientamenti. Anzi, c’è un solo, unico, generale orientamento, che non può essere scritto, poematizzato, per così dire, poiché esso “è anzitutto vitale, perché è l’anima di un uomo e la morale [...] di un’epoca” (Contini, 1974, p. 3). Per questo la poesia di Rebora oltrepassa decisamente le posizioni della poesia elementare, ma “resta poi in una zona amorfa, indeterminata, rispetto al ritmo: sulla soglia, dunque, di quell’ideale di grande poesia per il quale solo lavora, poco adattandosi alla situazione aneddótica, frammentaria, delle

«specificazioni»” (*ibid.*, p. 11). I limiti della poesia di Rebora starebbero dunque nell’assenza, in essa, di uno o più motivi “particolari”, tale poesia essendo come sovrastata da un “universale” poetico che, alla lettura, risulta di difficile penetrabilità, quindi, essenzialmente, di difficile comprensione. Si può essere più o meno d’accordo con questo giudizio di Contini, fatto sta che colui che unanimemente è riconosciuto come il critico che lo riscoprì,¹⁷⁷ dice che Rebora – nonostante la sua avvenuta conversione e il suo definitivo approdo alla vita religiosa – è di fatto un poeta oscuro.

Un altro limite importante che lascia perplesso Contini – oltre alla appena citata mancanza di motivi, o “specificazioni” – è proprio quello del religioso: la crisi che Contini individua nella poesia di Rebora è “quella stessa generale della poesia religiosa” (*ibidem*), ovvero è dovuta al fatto che quando lo spirito religioso sceglie una sua immagine (nel Rebora dei *Frammenti lirici* questo spirito e questa immagine corrispondono, essenzialmente, alla “natura”) e l’immagine antagonista (nei *Frammenti lirici* l’antagonista è la sensazione tutta umana di impotenza conoscitiva, ontologica), “è estremamente tipico il processo di successiva distinzione e identificazione, in un affanno quasi tautologico” (*ibidem*) tra l’una immagine e l’altra. Secondo Contini, quindi, il religioso e il suo corrispettivo opposto, il suo antagonista, l’a-religioso, non vengono presentati in una prospettiva dialettica, come la poesia filosofica, se di poesia filosofica si tratta, dovrebbe fare. Invece, religioso e a-religioso vengono rappresentati da Rebora su un medesimo piano, che è precisamente quello del mistero dell’esistenza, mistero che (sempre secondo Contini), senza apparente soluzione di continuità, comprende l’ente religioso (o pseudo religioso), di valenza positiva, così come il suo contrapposto a-religioso, di valenza essenzialmente negativa. Anche in questo caso si può essere d’accordo o meno con le tesi, o i gusti di Contini, ma ciò che importa, e in qualche modo contrasta con gli assunti di Muratore, è il fatto che Contini, pure a conoscenza del percorso di fede del nostro autore, dà della poesia di Rebora un giudizio che da quel percorso prescinde, e si attiene invece, come d’altronde dovrebbe fare ogni resoconto critico letterario, essenzialmente a ciò che dice il testo. Lo stesso Bandini – le cui analisi sulle strutture linguistico-formali della poesia dei *Frammenti lirici* seguono la traccia già individuata da Contini e rimangono ancora oggi tra le più acute e penetranti – a suo tempo definì stile e linguaggio di Rebora “esempio moderno di *ornatus difficilis*” (Bandini, 1966, p. 13), e questo al di là della conversione del poeta, la quale, pur inserendosi nella sua biografia come evento assolutamente eccezionale, non chiarifica i lati oscuri della poesia. D’altronde, proprio la poesia contemporanea, quella che in Italia nasce con

¹⁷⁷ E si sottolinea “il critico”. Perché ovviamente, a “riscoprire” Rebora qualche mese prima di Contini, era stato Carlo Betocchi, come è noto. Di Betocchi scopritore di Rebora si accennerà nel Capitolo 4.

le avanguardie storiche, fa dell'allusione e dell'intuizione, della polisemia e insieme dell'incomunicabilità dell'oggetto le caratteristiche che la rendono "nuova". Certe conseguenze di una tale poesia (ascendenze, richiami, influenze, suggestioni, e, a maggior ragione, presunte o presumibili *prefigurazioni*) risultano spesso indecifrabili da artista ad artista proprio quasi per definizione, perché accanto alla costruzione esteriore rimane il mistero, preponderante come mai nel passato, di fattori inconsci, quindi inesplicabili, che muovono il poeta del Novecento.

Mi sono chiesto più volte che cosa sarebbe stato degli scritti e delle esperienze del primo Rebora, se egli fosse morto, come è successo a Weil, "prima" della risoluzione nella conversione. Certamente sarebbero giunti a noi come un deposito di cellule staminali suscettibili di interpretazioni le più disparate: dalla visione laica a quella nichilista, a quella religiosa (Muratore, 2007, p. 257).

Sono ancora parole di Muratore. A un filosofo e teologo, quale egli è, è lecito porsi domande di questo tipo, ovvero di stampo e ascendenza metafisica;¹⁷⁸ il critico letterario – come il filologo, lo storico o l'archeologo – deve invece attenersi ai documenti, siano essi chiari e decifrabili, oppure misteriosi e oscuri. A lui non è permesso indagare un testo alla luce degli sviluppi biografici futuri dell'autore di quel testo (semmai, lo si dovrebbe fare tenendo conto degli eventi passati), bensì per come quel testo è costruito e per ciò che esprime. Se dunque la critica coglierà nell'opera del cosiddetto "primo Rebora" tratti laici, nichilisti o religiosi, sarà suo compito portarli alla luce e interpretarli per ciò che sono, e non per ciò che – appunto metafisicamente – si pensa potrebbero dire o potrebbero essere.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Umberto Muratore, sacerdote rosminiano, è direttore del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa ed è, fra l'altro, responsabile dell'Edizione Nazionale e Critica delle Opere di Antonio Rosmini.

¹⁷⁹ Sul modo in cui una certa critica, a volte un po' capziosa, ha affrontato le cose reboriane vorrei qui far notare, di sfuggita e come breve inciso, la breve didascalia che Giovannini appone ad introdurre la lettera del 24 marzo 1920 a Bruno Furlotti (Lettera 663). Il "commento introduttivo" di Giovannini (al quale peraltro ogni studioso di Rebora non sarà mai abbastanza grato, per il certosino lavoro da lui svolto nel raccogliere un numero enorme di lettere del poeta) è il seguente: "L'autore confida a Bruno Furlotti di stare attraversando «un periodo di ricerca» e di accettare con entusiasmo l'ospitalità dell'amico per «risorgere fra l'ascensione dei monti»." (Giovannini, 2004, p. 452). Questa frase, congiungendo su un piano sequenziale la "ricerca" e il "risorgere fra l'ascensione dei monti", tende ad orientare il lettore quasi verso un'interpretazione in chiave deterministica delle parole di Rebora. È come se Rebora stesse ricercando "qualcosa" (sottinteso: Dio) e accettasse con entusiasmo l'invito dell'amico in montagna per riuscire meglio nella sua ricerca, poiché salire in montagna avvicina di più appunto a Dio e rinnova il senso religioso in generale (con il risorgere e l'ascendere in stretta quanto ovvia analogia con la simbologia cristologica della resurrezione e con quella cristologico-mariana dell'ascensione). Ora, tutto questo può sembrare vero, ma non lo è. Anzi, qui, proprio su questi due termini di forte risonanza per ogni cristiano, Rebora gioca, ovvero li capovolge e li connota in senso scherzosamente ironico. Ciò che Rebora sostanzialmente dice è: sto facendo ricerca (non ti dico che cosa sto studiando, forse sto anche, magari, studiando Dio, comunque sto *studiando*, sto lavorando duro), ma accetto con entusiasmo il tuo invito per *staccare* e per ritornare un po' alla "vita", nella bellezza rinnovatrice della montagna. Poco di religioso in senso stretto, anzi, direi quasi ci sia qualcosa più di prosaico, che di religioso, in questi due termini. Specialmente se si tiene in considerazione la lettera nella sua interezza, densa com'è di riferimenti pratico-logistici alla gita in montagna ("Ti prego soltanto di sapermi dire con quali mezzi e a quali ore io possa salire da te. Bisognerà arrivare la sera a Varallo e ripartire al mattino seguente, nevrero? E venir vestito pesante..."). E poi, non si dimentichi che il "gioco" di Rebora è dato anche dal

Per rispondere tuttavia ai dubbi e alle domande di Muratore, si dovrebbero invertire i termini su cui la sua questione viene impostata, ed affermare che se Rebora fosse stato artista mediocre, la sua conversione in Dio forse lo avrebbe aiutato ad essere conosciuto, o “scoperto”, come grande personalità religiosa e devota del nostro Novecento, ma probabilmente non come poeta. Si intende dire cioè che il valore di Rebora come poeta sta nella sua poesia e in nient’altro, comunque non nel fatto che a un certo decisivo punto della sua vita la Grazia, visitandolo, lo ha invocato a sé.

fatto che si è sotto Pasqua, per cui, andare con l’amico significherebbe trascorrere la *Domenica di Resurrezione* fra le montagne. Come dire: prendiamo due piccioni con una fava: nel giorno di Pasqua, risorge e ascende il Signore e nel giorno di Pasqua “risorgiamo” e ascendiamo anche noi sui monti. Il senso è più o meno questo (anche se lo stile di Rebora è assai più *raffinatamente prosaico* del mio), non quello che, tra detto e non detto, mi pare voglia assegnargli la didascalia di Giovannini.

Capitolo 3.

Considerazioni sui rapporti fra l'epistolario e i *Frammenti lirici*

3.1 Perché un'analisi dell'epistolario

È di Adele Dei, la seguente descrizione di come Rebora affrontasse la scrittura comunicativa:

Il giovane Clemente Rebora era un infaticabile scrittore di lettere: ne spediva a raffica quasi ogni giorno, ai numerosi amici e conoscenti, ma anche, come lui stesso racconta, a «indirizzi senza recapito». Uno sfogo irrefrenabile, un'alluvione di pensieri che l'autore percepiva come una vera sfida creativa, addirittura come «una sottospecie della lirica», e che travolgeva gli interlocutori prescelti in un impegnativo gioco di intransigenti aspettative (Dei, 2017, p. 17).

Sono parole tanto interessanti quanto ancora relativamente trascurate, dagli studi critici. Per meglio dire: le lettere di Rebora – a parte il fatto stesso, ovvio ma preziosissimo, di essere state *raccolte* – si sono utilizzate soprattutto come appigli da innestare sul contesto biografico-artistico del poeta, così che i sempre più perfezionati approfondimenti sulla vita hanno avuto modo di tradursi anche in maggiori opportunità di conoscenza filologica ed epistemologica sull'opera. Ma all'interno della bibliografia critica reboriana di fatto non esiste uno studio sincronico, neppure parziale, sui rapporti intertestuali tra l'epistolario e le poesie. Si potrà obiettare che di ciò non si sente la necessità, e che anzi, operare dei confronti tra opera letteraria e testo comunicativo abbia tutta l'aria di un procedimento incongruo, o magari capzioso. La risposta a tali obiezioni mi pare si possa desumere dalle stesse parole di Rebora riportate da Dei. Per il poeta, scrivere lettere (lettere “inutili”,¹⁸⁰ per riportare la sua esatta definizione) ha spesso una funzione simile allo scrivere *poesia*: “e poiché per me tutto è vita” – spiega sempre Rebora rivolgendosi a Giovanni Boine — “questa penna, quel buio lì fuori, il mio ventre che bruisce ecc. – non capisco cosa significhi *falsificazione letteraria*. O almeno, la mia spontaneità è nell'essere tutto falso”.¹⁸¹

¹⁸⁰ Lettera 315 a Boine (29 luglio 1914).

¹⁸¹ *Ibidem*.

Ci si permette dunque di dissentire in parte da ciò che Guglielminetti aveva sostenuto a proposito della ricerca della verità in Rebora, e cioè che “non era [...] nella prosa delle lettere e della ricerca filosofica, ma nell'esercizio poetico, che Rebora veniva trovando lo strumento comunicativo del suo tormento intimo” (Guglielminetti, 1968, p. 14). La prosa delle lettere, come si osserverà di seguito, è infatti mezzo efficace almeno quanto la poesia (e anzi,

Di fatto, non è così importante che la parola sia destinata a finire in un contenitore specifico e pubblico (nella fattispecie il “libro di poesie”, o la rivista che accoglie un articolo, una prosa), oppure che si rivolga ad un interlocutore singolo e privato. È la parola in sé, che conta, e dunque “conta” anche la lettera, sia essa scritta a un destinatario specifico e reale, sia no. La lettera è “una sottospecie della lirica”. D’altra parte, avvertiva ancora il fratello Piero,

in un certo senso Rebora non potrebbe quasi neppure essere considerato un uomo di lettere ed un poeta, da giudicare con i metri estetici in voga e secondo canoni letterari soltanto. Sarà appunto il compito di una critica più comprensiva ed «inclusiva», c’è da sperare, quello di interpretare tutti gli stimoli che la sua opera (cioè la sua vita e i suoi scritti)¹⁸² possono aver suscitato e ancora suscitare (Rebora, P., 1959, p. 114-115).

Dunque, allo scopo di “interpretare quegli stimoli”, mi pare che appunto un’analisi specifica sull’epistolario vada quantomeno incontro all’esigenza di inclusività reclamata dal fratello del poeta. E a fugare eventuali dubbi che tale reclamo possa essere dettato dai legami dell’affetto e del sangue, si noti come anche Mario Luzi, invocando una maggiore comprensione dell’opera reboriana, si richiami alla necessità di un approccio critico in qualche modo più eterodosso di quello ordinario, ovvero di un approccio che ammetta un coinvolgimento (dunque, ancora un’“inclusività”), da lui definito, nello specifico, “partecipazione”:

la poesia di Rebora richiede, per essere intesa nel fondo della sua voce, l’intervento di più considerazioni di quanto l’abitudine strutturale, prevalente oggi, è portata a fare; e di ordine diverso; dell’ordine, per intenderci, che una volta si sarebbe detto della partecipazione. Probabilmente questo vale per ogni tipo di poesia non insistente sulla propria speciosità di arte, e invece fortemente implicata nella natura e nella storia dell’uomo che l’ha prodotta; tanto più vale per Rebora che ha giocato tutta la posta su una severa e impetuosa volontà di liberazione umana (Luzi, 1968, p. 41).

Ciò che si intende fare in questo capitolo è dunque prendere in considerazione parte dell’epistolario reboriano non più, o non solo, in quanto utile supporto per un’integrazione e un approfondimento dei dati biografici relativi a Rebora. Lo si prenderà invece in considerazione in qualità di oggetto letterario esso stesso, oggetto che segue di pari passo (almeno in certi momenti) la condizione della poesia e che spesso la travalica proprio a livello di arditezze formali e semantiche. Considerando che le lettere – come è ovvio – sono scritte e inviate ai vari

per certi versi lo è anche *più* della poesia) per esprimere, da parte di Rebora, la condizione conflittuale della propria esistenza.

¹⁸² Il corsivo è mio.

destinatari allo scopo di mantenere rapporti sociali attraverso uno scambio di ordine comunicativo, si può già affermare (ma lo si osserverà meglio poi, scendendo nel dettaglio dell'analisi) che in molte di esse, alla parte pertinente alla mera comunicazione si amalgamano, a tratti senza una vera e propria soluzione di continuità, intere zone d'ombra, per così dire, il cui grado di irregolarità e spesso di indecifrabilità si potrebbe definire, proporzionalmente, più cospicuo di quello presente nelle stesse poesie dei *Frammenti lirici* o nei brani delle prose liriche.

L'analisi dell'epistolario che ci si accinge a condurre intende mettere in luce i rapporti fra lo "stile" delle lettere e quello dei *Frammenti lirici* a livello di costrutti formali e semantici, anche allo scopo di scandagliare i processi di creazione e di messa a punto stilistica proprio di quella prima poesia reboriana così spesso assai poco penetrabile, o comunque refrattaria alla piena decifrazione.¹⁸³

Nella nostra analisi, per ovvie esigenze di spazio e per le problematiche affrontate e da affrontare, non si potrà dar conto dell'epistolario nella sua interezza: ci concentreremo su una parte relativa a un determinato e limitato segmento biografico del poeta, ma che tuttavia si ritiene possa essere quantitativamente significativa, e tale da consentire di almeno delineare una soddisfacente classificazione e interpretazione di alcuni degli stilemi peculiari che contiene.

Dunque, proprio per rimanere in un ambito coevo a quello dei testi dei *Frammenti lirici*, si è scelto di prendere in esame le lettere del periodo immediatamente posteriore alla pubblicazione dell'opera prima del poeta, cioè quelle comprese all'incirca fra la seconda metà del 1913 e la metà del 1914.¹⁸⁴ Tale periodo, in particolare, costituisce uno spazio di giuntura tra due momenti rilevanti, nella produzione del poeta: il vissuto reboriano risente infatti ancora della temperie dei *Frammenti lirici*, ma si proietta già verso una fase successiva di creatività, quella relativa alla stesura delle prose.

3.2 Dopo i *Frammenti lirici*. Gli anni 1913-1914

Prima di avviare l'analisi linguistica delle lettere, in questo paragrafo si utilizzerà l'epistolario per inquadrare meglio le condizioni psicologiche del Rebori di questo periodo e

¹⁸³ Se il "mistero" non fosse ancora in parte tale, un poeta come Luzi, a chiusa del suo forse più ragguardevole saggio reboriano, non avrebbe invitato il pubblico dei lettori e dei critici a leggere "a mente e cuore aperti, [...] spesso e sempre meglio Clemente Rebori" (Luzi, 1968, p. 51), a ormai dieci anni dalla sua morte e a più di cinquanta dalla comparsa dei *Frammenti lirici*.

¹⁸⁴ Fermo restando che gli elementi "espressivi" che vi si trovano certo non appaiono né si esauriscono qui: almeno fino alla fine del 1919, infatti, l'epistolario reboriano è letteralmente infarcito di elementi (formali e semantici) che sul piano dell'espressività – lo si ribadisce – non sono davvero secondi a quelli riscontrati da Baldini nei *Frammenti lirici* o nelle prose liriche ad essi successive.

per osservare i risvolti che tali condizioni hanno anche sul piano sociale, nei rapporti del poeta col “mondo”, oltre che con i destinatari delle lettere.

Dalla data dell'uscita dei *Frammenti lirici* (giugno 1913) e per l'intero arco dell'estate il poeta è tutto preso dall'eccitazione indaffarata seguita alla pubblicazione dell'opera, a parte una “stanchezza” che di tanto in tanto emerge e che si potrebbe forse solo superficialmente attribuire ad un calo di tensione dovuto, appunto, alla sospirata uscita in libreria della raccolta. Ma al declinare della stagione i toni si incupiscono,¹⁸⁵ e agli inizi di settembre ecco Rebora rivolgersi a Monteverdi con un'acredine già disincantata:

Grazie per i *Fr*, riguardo ai quali io comincio a credere che ci sia o un equivoco o un granchio a simbolo della loro sorte; perché soltanto qualche amico o taluna apparentata anima buona ha mostrato di *apprezzarli*; il rimanente, silenzio, o riserbo o freddezza. Questo dico con piena e «indifferente» serenità; perché mi accade di pensare ai *Fr* tanto quanto all'ex sultano di Fez: altro mi turbina, mi angoscia, mi esalta – a vuoto.¹⁸⁶

Nonostante l'apparente indifferenza verso gli ormai licenziati *Frammenti lirici* e verso l'accoglienza fredda che la critica ufficiale sta riservando all'opera, la delusione di Rebora è in realtà cocente e il contraccolpo psicologico evidente. Nello specifico, sembrerebbe novembre, il mese peggiore: lo si evince soprattutto dai frequenti accenni, presenti nell'epistolario, alla “tisi mentale/cerebrale” che lo irretisce e alla quale Rebora sembra non riuscire a reagire: “Mi ha riazannato – non mi aveva lasciato mai – la mia «tisi cerebrale» – ovvero quel logoramento del mio tessuto culturale che da qualche anno mi vieta (o sarà *colpa* mia) lo studio, e mi fa perdere anzi il già saputo”, scrive Rebora a Prezzolini l'11 novembre;¹⁸⁷ e, sempre sulle proprie condizioni mentali, a Banfi: “da quando la «tisi mentale» (corpo – anima, o che diavolo sarà?) mi cominciò più attiva attorno attorno al nucleo cerebrale logorando, si sgretolò anche il poco raccolto”.¹⁸⁸

L'umor nero lo soggioga a tal punto che nonostante le ristrettezze economiche ormai assillanti, il poeta si vede costretto con vergogna a rifiutare addirittura una supplenza di storia in un liceo, procuratagli dai buoni favori di Tommaso Gallarati-Scotti:

¹⁸⁵ Come in questa lettera del 27 agosto inviata al fratello Piero, contenente accenni “demoniaci” e riferimenti ad una propria “cripiticità” d'espressione non meglio espressa (o meglio resa, anche quella, cripticamente, anziché estrinsecata in termini più congruamente razionali): “Io spero almeno che tu viva – in tutta l'estensione della parola; anche, anzi, *rabelaisianamente* –, che tu abbia a trovare nel «diavolo» la santità equilibratrice dei nostri impulsi e dei nostri malcontenti, e la ragione per tirar innanzi con «interesse». [...] e conoscerai nella mia oscurità espressiva l'ombra di frammentarie conclusioni, di ragionamenti laminati nel lavoro segreto del mio pensiero” (Lettera 263).

¹⁸⁶ Lettera 264 (9 settembre 1913).

¹⁸⁷ Lettera 270 (11 novembre 1913).

¹⁸⁸ Lettera 274 (21 novembre 1913).

Duole per me, ma son lieto per Lei che non mi abbia trovato in casa, perché avrebbe scorto un Rebora insepoltato. Un attacco di tisi mentale, che insidia – ormai vittoriosamente – la mia operosità intellettuale e pratica mi ha forzato a rinunciare alla supplenza di storia la quale avrebbe richiesto da parte mia una tensione di memoria e di studio che io non posso reggere.¹⁸⁹

Un fatto alquanto grave, questo, che Rebora renderà noto una decina di giorni dopo a Monteverdi, sottolineando ancora il proprio difficile stato psichico: “La mia dissoluzione intellettuale-culturale di quest’ultimi anni ha diroccato in una crisi di agitazione nervosa che mi ha spinto a vigliaccherie: ho rinunciato perfino ad un Liceo!”.¹⁹⁰

Memoria e capacità di concentrazione si fanno sempre più labili mentre la necessità del pane incombe, e Rebora, solo quattro giorni dopo il rifiuto a Gallarati-Scotti offre a Prezzolini la propria disponibilità per un impiego qualsiasi di basso livello (“Io son disposto a un lavoro anche materiale”),¹⁹¹ almeno in attesa che il ministero sblocchi il concorso – già da lui vinto, ma poi annullato – per le scuole tecniche (scuole in cui Rebora ha già fatto esperienza come insegnante e che sembra non lo intimoriscano al pari di un liceo).

Frattanto, in preda a una sorta di autocommiserazione feroce e inane, in una lettera a Banfi Rebora arriva persino a dar ragione a Emilio Cecchi e alla stroncatura solenne da questi emessa nei confronti dei *Frammenti lirici* solo una decina di giorni prima: “Sono stato – come dice Cecchi nella *Tribuna* – un dilettante dell’*Idea*: e tutto il bene (?) ch’io possa aver fatto e ogni ferocia (?) ch’io possa aver eletto contro me stesso, non furono – forse – che giustificazioni inconscie (senza i?) alla mia gretta natura d’ignavo infecondo”.¹⁹²

Alla fine dell’anno Rebora riprende le supplenze a Novara, in attesa che il concorso per un posto di ruolo alle tecniche si sblocchi. Nella penultima lettera dell’epistolario del ’13, scrive a Prezzolini:

Non vedo salute al mio «riassorbimento vitale»: ne sarà cagione forse il mio feroce divieto da ogni forma di sensualità e di godimento fecondatore – divieto ch’io mi volli per egoismo d’intensificazione, ma ne rimasi gabbato senza ormai più scampo –; o forse la mia giovinezza troncata da digiuni e insonnie volontarie, con testarda voluttà bizzarra; o forse una gravissima lesione al capo ch’io mi feci da ragazzo; o forse la povertà intrinseca alla mia natura e forse la mia negligenza verso ogni potenza e sapere fattivi; o tutt’insieme. Certo è che ora mi trovo a non

¹⁸⁹ Lettera 268 (7 novembre 1913).

¹⁹⁰ Lettera 272 (16 novembre 1913).

¹⁹¹ Lettera 270 (11 novembre 1913).

¹⁹² Lettera 274 (21 novembre 1913). Si noti che Cecchi, in una lettera a Boine del 30 aprile 1914, così si espresse sui *Frammenti lirici*: “Io scrissi di Rébora, insieme a Mulas: io credo che ha qualità; nonostante, nella «Voce» lo cantino ora troppo” (Marchione, Scalia, 1983, p. 97). Ma dalla recensione uscita sulla «Tribuna» non si ha davvero modo di evincere dove, o quali siano, le “qualità” che Cecchi menziona.

saper nulla [...] in questo, meno male; il grave è l'impossibilità del mio destino creatore, senza del quale non so come tirare innanzi: eppur bisogna che tiri a vivere.¹⁹³

Rebora lo aveva già ammesso in precedenti, tormentate lettere agli amici: impossibilità di creare e “riassorbimento vitale” si rincorrono in un cortocircuito esistenziale dal quale il poeta non sa uscire e che lo rendono inabile anche a provvedere alla propria sussistenza. Quali che ne siano le cause, che il poeta tra il serio e l'ironico cerca di elencare a Prezzolini, di certo della prima, ovvero la castità autoimpostasi, Rebora si libererà da lì a sei mesi circa, dando inizio ad un periodo di nuove turbinose evoluzioni dell'animo e dello spirito – ma questa volta anche del corpo – che sconvolgeranno i suoi propositi. Il 1914 è infatti, come si sa, l'anno dell'incandescente passione suscitata nel poeta dall'incontro con Sibilla Aleramo verso l'inizio dell'estate (passione non ricambiata); in quello stesso inizio d'estate nasce e sboccia la relazione con Lydia Natus (tumultuosa e travagliata, almeno nel periodo iniziale); il 1914 è infine anche l'anno dei venti di guerra, che soffiando attraverso tutta la penisola e a Milano in particolare provocano, nei rapporti di Rebora non solo con “il mondo” nel suo insieme, ma anche con gli amici più intimi (Antonio Banfi soprattutto), incrinature e irrigidimenti dolorosi e profondi.

3.3 Fra Bandini e Piero Rebora

Si è già avuto modo di accennare al saggio di Fernando Bandini sul linguaggio poetico di Rebora come ad un lavoro fondamentale. Il suo merito è quello di avere scovato, raccolto e isolato quella oltremodo cospicua serie di stilemi linguistici e ritmici che hanno reso la raccolta reboriana del 1913 una sorta di “prima assoluta”, nel panorama della poesia italiana, data la sua componente potentemente espressionistica. Tali elementi fanno sostanzialmente capo alla natura sintetica, analogica, unificante, del linguaggio poetico dell'opera, caratterizzato da relazioni rapidissime, da accostamenti e “scambi fervidi” (Bandini, 1966, p. 18) tra la sfera verbale e la sfera nominale, e prodotti tra l'altro anche da un utilizzo particolarmente originale di preposizioni e avverbi (o da prefissi/suffissi preposizionali e avverbiali). Come spunto per l'analisi che ci si accinge a fare, vorrei cominciare con il soffermarmi appunto su un passaggio dello studio di Bandini. Esaminando gli ossimori reboriani, e nello specifico i “parallelismi ossimorici in elenco” (*ibid.*, p. 15)¹⁹⁴ – una delle tante componenti che contraddistinguono i

¹⁹³ Lettera 276 (9 dicembre 1913).

¹⁹⁴ Bandini cita dal Frammento XLV: “«Immane bramosia / e brevità d'effetto ... gemito chiuso in aperti consensi, / attesa che scocca / verso un ben ch'è vicino e non tocca, / speranza che pare saldezza / e a mano a mano si sgrétola ... e tu, barbaglio sull'anima cieca»” (Bandini, 1966, p. 15). Ma altri e numerosi esempi si possono trovare scorrendo le liriche.

Frammenti lirici – lo studioso afferma di sfuggita che “il gusto di Rebora per le contrastanti diplologie si ritrova anche nel suo stile epistolare” (*ibidem*). Ora, questo è verissimo, ma il fatto è che nell’epistolario di Rebora non si trovano con frequenza solo le “contrastanti diplologie”, bensì moltissime altre particolarità “tipiche” dei *Frammenti lirici* (fra quelle rilevate e messe in luce con magistrale perizia proprio da Bandini). E, come si vedrà, spesso tali particolarità ricorrono – ma sarebbe forse più opportuno dire si rincorrono, o addirittura si accavallano – con una tale concentrazione, tra le righe delle lettere, da rimandare al lettore una netta sensazione di violenza dell’espressione, di “sommovimento tellurico”, per così dire, anche laddove Rebora – e non è raro – piega e dirige quell’espressione verso aree elegiache di comunicazione.

Ora, il dubbio che qui si presenta è: si tratta davvero, come scrive Bandini, solo di “gusto”? Si ricordi Piero Rebora, quando a proposito di Clemente evidenziava l’“estrema compressione metaforica della sintassi e l’estremo limite di evocatività ellittica a cui giunge il suo pensiero” (Rebora, P., 1959, p. 119). Alle proprie asserzioni, Piero non aveva allegato elementi di prova così solidamente tecnici come quelli forniti da Bandini, ma dalla sua vantava la conoscenza diretta, intima del fratello poeta e le conclusioni a cui era giunto assomigliavano molto, in definitiva, a quelle stesse di Bandini.¹⁹⁵ Con una differenza, però: quest’ultimo, accennando al “gusto” di Rebora per certe particolari sequenze sintattico-grammaticali si riferisce allo stile del poeta, mentre Piero ne fa innanzitutto una questione di *forma mentis*.

Allo scopo di di gettare possibilmente luce sul problema, mi pare opportuno scorrere proprio le pagine dell’epistolario reboriano anche (non solo) mettendole in rapporto con gli elementi ricavati e studiati da Bandini.

3.4 Epistolario e *Frammenti lirici*: alcuni stilemi tipici

3.4.1 Uso in forma pronominale di comuni verbi transitivi e intransitivi

Nella sua analisi sulle liriche dei *Frammenti lirici*, Bandini enuclea, tra gli altri, un fenomeno tipico che chiama “stilismo verbale” e che definisce come “estrema libertà del poeta nei confronti delle forme in cui il verbo si presenta tradizionalmente” (Bandini, 1966, p. 15-16): intransitivi trasformati in transitivi-causativi, transitivi-riflessivi trasformati in intransitivi assoluti, gusto per le forme neutre, parasintetici sul tipo dantesco, verbi che esprimono frattura e dissoluzione tramite uso di prefissi, e così via (*ibid.*, soprattutto p. 16-18), ma piuttosto

¹⁹⁵ Bandini stesso, infatti, sempre nel saggio in questione ma riferendosi allo stile della prosa lirica reboriana, metteva in evidenza il “procedimento ellittico” del poeta, capace di creare “una serie serrata di rapporti analogici dai quali il linguaggio logico riesce a malapena a districarsi, cercando ordine e chiarezza nello schema musicale della sintassi.” (*ibid.*, p. 34).

stranamente non cita l'impiego in forma pronominale di verbi comuni (transitivi e intransitivi), uno dei fatti linguistici che pertiene al tipico "stilismo verbale" del poeta e che nei *Frammenti lirici* Rebora utilizza ampiamente.¹⁹⁶ Solo a scorrere l'epistolario di questo arco temporale a cavallo fra 1913 e 1914 ci si imbatte in fenomeni anche più estremi e vistosi di quelli riscontrati nelle liriche. In forma pronominale si rileva infatti la creazione di neologismi: "la nausea che *m'infiotta* a parlare di me",¹⁹⁷ con uso parasintetico del verbo; "Via te – e per te e con te – *mi ha lingueggiato* tutto l'incendio";¹⁹⁸ "ovunque *m'intenebro* appena ho luce",¹⁹⁹ con effetto ossimorico e anche qui con uso parasintetico del verbo, di stampo dantesco; "le più volte *m'appioppo* a dormir sodo",²⁰⁰ con trasformazione del verbo intransitivo in verbo riflessivo e slittamento semantico relativo allo stesso verbo.

Della stessa categoria si riscontrano inoltre le forme "*m'inalbero* consigliere",²⁰¹ anche qui con slittamento semantico, "*ti stavo* duro e ingrugnato",²⁰² "*mi cominciò* più attiva",²⁰³ "*m'attuai* come dovevo, arido nell'abbondanza".²⁰⁴ Si noti che queste ultime quattro occorrenze hanno la caratteristica comune di presentare anche una sequenza *verbo + aggettivo* (ovvero un uso di complementi predicativi), un altro aspetto stilistico rilevante, come osserva Giancotti, della "densità e complessità semantica" (Giancotti, 2007, p. 134)²⁰⁵ dei *Frammenti lirici*.²⁰⁶

¹⁹⁶ Alcuni esempi, tratti appunto dalla prima raccolta reboriana: "e gusto e *mi aspergo* alla varia / perenne fontana" (Fr VIII, 14); "*Mi fan* del sentimento un desiderio" (Fr XII, 13); "da non *poterti* sapere" (Fr XII, 32); "e matura la polpa sull'anima secca / *mi cresce* a dispetto più bella" (Fr XXV, 49-50); "ma breve la gioia *mi libra*" (Fr XXXV, 34); "dietro *mi stringo* con passo caduto" (Fr XXXVI, 18); "se dal tuo amore *ci dilunghi* e attrai" (Fr XLIII, 30); "e se il cuore *mi esulta*" (Fr XLIII, 35); "i cari affetti *mi son vani*" (Fr XLV, 73); "se come foglia in turbin *si mulina*" (Fr XLVII, 54); "non voglio *viverti* più" (Fr XLVII, 67); "*ti sfolgora* nell'estasi il rimorso" (Fr LIX, 18); "il rimanente *gli è vano* (Fr LXII, 10); "Tu nella tregua *m'accalori* i polsi" (Fr LXIII, 42); "da piani colline gogaie catene / *si lamina* enorme la vetta" (Fr LXX, 46); "fra le catene libertà *mi ride*" (Fr LXXI, 44).

¹⁹⁷ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

¹⁹⁸ Lettera 279 a Banfi (2 gennaio 1914).

¹⁹⁹ Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

²⁰⁰ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

²⁰¹ Lettera 263 a Piero (27 agosto 1913).

²⁰² Lettera 264 a Monteverdi (9 settembre 1913).

²⁰³ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²⁰⁴ Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914).

²⁰⁵ Giancotti riscontra il fenomeno anche nelle poesie del dopo conversione, ma nei *Frammenti lirici* lo mette in relazione all'esigenza reboriana "quasi dantesca di sintesi e insieme di 'scavo' nella profondità dell'enunciato" (Giancotti, 2007, p. 134).

²⁰⁶ Ancora alcuni esempi tratti dai *Frammenti lirici*: "*si crolla fumida* [...] la macchina" (Fr XI, 6); "*sgorga lucendo* un ventilato ardore" (Fr XII, 1); "*s'incava respinta* l'ebbrezza" (Fr XIV, 16); "*io procedo sano*" (Fr XV, 12); "*óndano avvinti* gli amatori" (Fr XXIV, 1); "i silenzi [...] *ronzano eguali*" (Fr XXVI, 8); "e gesti e pensieri [...] *si sbriciolan sciocchi*" (Fr XXIX, 9); "officine [...] *s'indugian più scaltre*" (Fr XXXIV, 28); "*spregia rapace* [...] l'idea" (Fr XXXV, 10); "del bimbo [...] *lo colse lieve* [...] *lo nascose mansueto*" (Fr XXXVII, 7-8); "l'anima *innondi bramosa*" (Fr XLII, 2); "*tace sospeso* il firmamento" (Fr XLIII, 41); "*esito trasognando*" (Fr XLV, 59); "o forza bella che *mi lanci schietta* [...] la persona" (Fr XLVII, 50); "a me che *trasfiguro perso* [...] il pensiero" (Fr L, 125); "*sibila scivola livido* il treno" (Fr LI, 1); "*corrono intrisi filari*" (Fr LI, 5); "la vita [...] *grida impennata o recline* le glorie" (Fr LI, 24); "notte [...] *graviti sovrana*" (Fr LIV, 2); "*striscian flessuosi* gli amanti" (Fr LIV, 34); "*volteggia / librata* la nitida reggia" (Fr LX 6-7); "*spazia ineffabile* il tempo" (Fr LX, 21); "l'irraggiare del sol [...] *straripa alto*" (Fr LX, 30); "Lo spazio [...] *ribeve / istantaneo e insaziato*" (Fr LXII, 2-3); "e *spàmpano felice*" (Fr LXIV, 9); "la ghiotta luce felice [...] *s'eccita incandescente*" (Fr LXVI, 8); "*sguscia fulminea* la vita"

Sempre in campo verbale pronominale, con frapposizione del verbo modale si incontra: “*ti vorrei – spalla a spalla – camminare insieme*”,²⁰⁷ con procedimento che presenta grossomodo le stesse caratteristiche di densità già incontrate nella forma “*Ti bevo tutta la sofferenza*” (ancora dalla lettera a Piero del 10 maggio 1916).²⁰⁸ E fra le costruzioni simili a quest’ultima si possono senz’altro considerare le seguenti: “attendo *di poterti sapere* più in là”;²⁰⁹ “sebbene irrobustito, *mi permane* una stanchezza ciondolante”;²¹⁰ “voglio saperlo e *viverti*”;²¹¹ non ero degno di *ragionarti*”;²¹² “divieto che io *mi volli* per egoismo di intensificazione²¹³ (con analogia preposizionale e nominalizzazione verbale); “quando i polmoni *ti respirano* nel ritmo sano dell’attimo”;²¹⁴ “*mi son trovata* la sensibilità più alacre per *riviverti*”;²¹⁵ qui con pronominalizzazione anche di “trovare”; “vuoi dirmi qualcosa di te: *fingermi* una lettera”²¹⁶ (espressione che in questo caso, a dedurre dal contesto, non significherebbe tanto “fingere di scrivermi una lettera”, ma piuttosto “scrivermi una lettera fingendo di farlo con piacere e sincerità”, dunque con un livello di contrazione ancora maggiore, e richiedente al lettore un’interpretazione certamente non immediata, né facile). Un condensato di anomalie a livello verbale presenta poi l’enunciato che segue: “Avevo – lo confesso – dubitato che l’incomodità del mio pensiero, *avventatoti* quasi grossolanamente (certo, dimentico del tuo «sapere»), ti avesse nuociuto”,²¹⁷ con il verbo “avventare” usato in forma non riflessiva e intransitiva, mentre la forma non riflessiva di tale verbo, già di per sé assai poco comune, dovrebbe di norma presentare un oggetto (*avventare*, cioè *scagliare qualcosa* contro qualcuno). In pratica, anche qui il procedimento seguito da Rebora equivale al sopra citato “ti bevo tutta la sofferenza”, ma con un surplus di ambivalenza (quindi di condensazione) espressiva, se, normativamente, la

(Fr LXVI, 13-14); “oh pura baldanza [...] tu *scretoli giù morta*” (Fr LXVII, 26); “ogni città *tituba curva*” (Fr LXVIII, 25); “brina, *circola bassa* nei viali” (Fr LXVIII, 28); “*va stordito*” (Fr LXIX, 19); “balenio / che *irraggia invisibile*” (Fr LXIX, 40); “*si lamina enorme* la vetta” (Fr LXX, 46).

²⁰⁷ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

²⁰⁸ Si veda il Capitolo 1, paragrafo 1.2.

Il verbo *bere* si ripresenta poi con costrutto inusuale in un’altra lettera a Piero (la 304, del 27 giugno): “ho bevuto con maggior voglia alla solita gente”: qui Rebora (lo si deduce anche considerando per esteso il contesto del suo discorso) sembra voler oggettivizzare in modo negativo la “solita gente” (Rebora beve alla “solita gente” come si berrebbe a una fonte, o a una fontanella); tuttavia il bere “con maggior voglia”, dunque con desiderio più accentuato di quanto sia normalmente, sottolinea comunque una forma di gratificazione, per cui, senza che qui la forma la espliciti, è sottesa semanticamente una certa idea a carattere “ossimorico” della gente stessa, positiva e negativa al tempo stesso. E anche questa idea è compressa, sintetizzata, dunque deducibile con un certo sforzo interpretativo, da parte del lettore-interlocutore.

²⁰⁹ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

²¹⁰ Lettera 261 a Piero (6 agosto 1913).

²¹¹ Lettera 255 a Monteverdi (10 luglio 1913).

²¹² Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²¹³ Lettera 276 a Prezzolini (9 dicembre 1913).

²¹⁴ Lettera 293 a Piero (15 aprile 1914).

²¹⁵ Lettera 300 a Boine (11 giugno 1914).

²¹⁶ Lettera 301 a Banfi (17 giugno 1914).

²¹⁷ Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

frase dovrebbe costruirsi come “Avevo – lo confesso – dubitato che l’incomodità del mio pensiero, *che ti si è avventato contro* (oppure: *che io ho avventato contro di te*) quasi grossolanamente [...], ti avesse nuociuto”.

3.4.2 Uso anomalo di forme pronominali e preposizionali

Bandini rileva l’alta frequenza nei *Frammenti lirici* di verbi preceduti dal prefisso *s-* in funzione “energetica deformante” (Bandini, 1966, p. 17). Nei testi dell’epistolario del 1913-1914 si segnalano soltanto le occorrenze di “strascina”²¹⁸ e “sfrusciar”,²¹⁹ ma lo stesso la funzione “energetica deformante” vi ricorre ampiamente, per esempio tramite l’uso alterato di particelle pronominali e preposizionali. In una sequenza frasale come “dopo il mio fiammifero, la tua lampada. Io, in verità, *me la irradio* già nel tuo affetto”,²²⁰ tale funzione deformante è ottenuta, ad esempio, non tanto dall’uso del prefisso o della pronominalizzazione arditata, quanto soprattutto per l’effetto metonimico insito nel sintagma verbale, effetto prodotto dall’impiego anomalo del pronome che precede il verbo, un pronome diretto (“*me la irradio*”) anziché un “normale” pronome in funzione di complemento di mezzo (“*me ne irradio*”); e relativamente allo stesso campo semantico troviamo “sono irraggiato senza nube a te”,²²¹ dove lo scarto dalla norma è ottenuto anche qui in sordina, *semplicemente* impiegando una preposizione che anziché precedere, come dovrebbe, un complemento di agente (“sono irraggiato *da* te”) ne introduce uno di termine (“sono irraggiato *a* te”).²²²

Ma le lettere del periodo presentano tutta una serie di diverse altre particolarità, apparentemente relative al campo verbale, in realtà pertinenti a quello preposizionale o pronominale. Per esempio in forme come “*a sperperare di me*”,²²³ l’uso improprio (improprio perché “sintetico”) è quello della preposizione *di*, a reggere da sola il partitivo che in condizioni non marcate dovrebbe risultare “*a sperperare una parte di me*”. Lo stesso aspetto di contrazione si riscontra nell’espressione “Son tutto cose e azione dentro, e fuori *scialo di me*”,²²⁴ mentre

²¹⁸ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

²¹⁹ Lettera 282 a Prezzolini (20 gennaio 1914).

²²⁰ Lettera 256 a Banfi (10 luglio 1913).

²²¹ Lettera 264 a Monteverdi (9 settembre 1913).

²²² Analogamente, Bandini segnala come peculiari di Rebora “le analogie ottenute con le preposizioni *a* e *in* precedute dal verbo, di solito al participio: che costituiscono quei suoi particolari complementi di modo talvolta ricchi di risonanza avverbale, e sono uno dei fatti più creativi della lingua reboriana, che ne rivela la natura sintetica, unificante: «vento *proteso a cavallo*» (F III, 6); «il veleno / *schizzato a vendetta*» (F XXI, 6-7); «e spasimi *eretti in atroci scompigli*» (F LXX, 37)” (Bandini, 1966, p. 10). Così anche Giancotti nota nell’uso particolare della sintassi preposizionale una “caratteristica fondante del pensare poetico reboriano che incomincia col virare potentemente la grammatica [quindi a deformarla] ad un fine espressivo proprio, a partire dalle particelle elementari: *a*, *in*; ne risulta un modo nuovo di concepire le possibilità di scrittura e, prima ancora, i rapporti tra le cose, tra cose e pensiero, tra pensiero e mondo” (Giancotti, 2007, p. 131).

²²³ Lettera 293 a Piero (15 aprile 1914).

²²⁴ Lettera 297 a Malaguzzi (2 giugno 1914).

non il partitivo, ma il complemento oggetto in forma esplicita viene condensato in pronomi riflessivo e agglutinato al verbo in forme quali “in una potenza che non ha modo di *sapersi* perché è dappertutto”,²²⁵ o “dovresti *svolgerti* in questo senso”.²²⁶ Sempre sullo stesso fronte, ma cambiato di segno (e comunque ancora in direzione di un’economizzazione estrema dei passaggi sintattici), si registra la presenza di costrutti frasali invece privi di preposizioni o di particelle pronominali che la norma prevederebbe necessarie: “*tutto questo mi si può incolpare*”,²²⁷ “*affatico a risponderti*”,²²⁸ “*mentre cerco svellermi dalla mia «natura»*”,²²⁹ e così via.

3.4.3 Figure ossimoriche

Si è già avuto modo di osservare come Bandini noti che le “contrastanti diplogie” si trovano anche nello stile epistolare di Rebora e lo stesso Bandini cita anzi alcune delle lettere che nell’estate del 1914 il poeta scrive a Sibilla Aleramo: “«Ho voluto (dovuto) *frangere e creare*»; «son tutto *colmo e manchevole*»; «la scintilla che *mi consuma e mi nutre*» ecc.” (*ibid.*, p. 15). A proposito dei *Frammenti lirici*, ancora Bandini rileva: “non senza smalto si stacca, sulla pagina di Rebora, il suo particolare gusto per gli ossimori, di rara efficacia quando non si tratti di contrasti volgari sul tipo «affollata solitudine» (F XLV, 34)” (*ibidem*).

Nell’elencazione fin qui svolta delle particolarità espressive dell’epistolario si sono forse già potute notare, inserite in altri contesti anomali, svariate forme e tendenze ossimoriche del linguaggio reboriano. A quelle se ne potrebbero aggiungere davvero molte altre. Per rimanere all’interno del periodo che qui si sta considerando si segnalano: “aspirazione *diabolicamente benedetta* dei nostri desideri”,²³⁰ “una visione che *valuta mentre svaluta* tutto il vostro mondo creatore”,²³¹ “*mi stanco per nulla; e tutto mi dà forza*”,²³² qui con disposizione a chiasmo dei quattro termini ossimorici; nella medesima lettera, poi, oltre al già rilevato “*m’intenebro appena ho luce*”, compare un’altra sequenza ossimorica, questa, per così dire, ad altissima densità: “Ed

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

²²⁷ Lettera 275 a Lavinia Mazzucchetti (27 novembre 1913).

²²⁸ Lettera 276 a Prezzolini (9 dicembre 1913).

²²⁹ Lettera 301 a Banfi (17 giugno 1914).

²³⁰ Lettera 261 a Piero (6 agosto 1913).

²³¹ Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914). Se sul piano strettamente formale siamo indubbiamente di fronte a una struttura ossimorica, c’è da chiedersi se invece, a livello semantico, qui non si sia di fronte a un’altra caratteristica tipica del poeta – di cui Bandini parla riferendosi soprattutto alle *Prose liriche* – quella per cui a determinati campi metaforici omogenei Rebora facesse spesso corrispondere anche un’omogeneità sonora, e questo in base alla sua ricerca estrema di musicalità e di ritmo. Nell’esempio qui preso in considerazione, in effetti, la *struttura* ossimorica, a ben vedere, non presenta irrisolvibili incongruenze a livello del significato, anzi (la visione “*valuta*”, ovvero *prende atto e giudica, nel momento in cui* – “*mentre*” – “*svaluta tutto il vostro mondo creatore*”).

²³² Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

io, mentre *non ho bisogno di sapere* – e in certi àttimi *so tutto fino in fondo* – (una *magnifica ebbrezza secca*, davvero *insostenibile*), ne ho insieme necessità e gola”,²³³ in una medesima lettera all’ex compagna di studi universitari Lavinia Mazzucchetti, si trovano: “accolga invece l’augurio d’un uomo *ingenuamente navigato* come io sono” e “Io La voglio entusiasta, con *ilare serietà*”,²³⁴ mentre ancora all’interno di un’unica lettera a Piero ritorna l’espressione “*ebbra secca* visione” (a conferma della condizione di eccitamento euforico in cui Rebora si dibatte), subito seguita da “*vulcanica e olimpica*”, e qualche riga più sotto da “a costo di *indemoniare l’angelico silenzio* del nostro consenso”,²³⁵ tra l’altro con impiego irregolare di un verbo già di per sé poco comune (“indemoniare”, che di norma è utilizzato o come intransitivo pronominale – *mi indemonio* – o con valore causativo – *far indemoniare qualcuno*). Nell’epistolario del periodo si incontrano ancora “*acrimonia felice, inesausta ad affermare e negar tutto*”,²³⁶ “come fossi *nel tutto sempre e altrove sempre; immacchiabile macchiato*”,²³⁷ con doppio ossimoro, il primo a manifestare una condizione esistenziale sull’orlo della trascendenza, il secondo a risolvere in burla quella medesima condizione. Tra l’altro, qualche riga più sotto, nella medesima lettera (a Malaguzzi) ricorrono ulteriori forme ossimoriche, ad esprimere uno stato psicofisico di contrasti estremi, quasi ai limiti del ripiegamento autistico (derivanti anche – ma non solo – dalla “diligente monotona vita di «professore»” di Rebora), che nella scrittura epistolare si risolvono spesso in una strana misteriosa miscela di amarezza, eccitazione e *divertissement* autoironico: “*equilibrato e preciso* come la massicciata della mia ferrovia novarese; *tutto instabilità e sgambetti di gorghi* come la corrente del Ticino che ogni giorno mi conosce e si capisce. *Ricerco continuamente senza cercar nulla*”.²³⁸ E questo è un tratto che per certi versi si riscontra anche nella seguente lettera – di non facile decifrazione – che Rebora invia a Boine dopo aver letto *Il peccato* e altre “novelle” dell’amico scrittore (lo si riscontra nonostante la difformità degli argomenti, perché a Malaguzzi Rebora parlava di sé, mentre a Boine Rebora parla – o *dovrebbe parlare* – di libri):

In questa torva sospensione rivoluzionaria – che s’incapsula definita come sciopero, ma è l’affioramento della *perpetua insopportabilità della vita sopportabile*, e così tutta la storia che incarna il *dissidio immanente – trascendente* del tutto – mi son trovata la sensibilità più alacre per riviverti. Un’altra volta – se vorrai o se potrò – ne parleremo da persona dabbene e di gusto.²³⁹

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ Lettera 286 (28 gennaio 1914).

²³⁵ Lettera 293 (15 aprile 1914).

²³⁶ Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

²³⁷ Lettera 297 a Malaguzzi (2 giugno 1914).

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ Lettera 300 (11 giugno 1914).

Invece, nella seguente lettera a Banfi, anch'essa di assai ostica decodificazione, in cui Rebora – attraverso un uso quasi “incontinente” di grammatica e sintassi – manifesta la condizione di insanabile diversità/sensibilità che lo separano dall'amico, le figure ossimoriche sono avvolte come da un alone di rassegnata tristezza verso il proprio destino di anima irrequieta e senza pace:

Io proseguo necessario – effimero, dilettante, eroico, tutti gli aggettivi di tutti i vocabolari! – e mi paleso con un *equilibrio sereno e folle insieme* nel dissolvimento del mio lavoro «sociale»; non mai, come ora, ho vissuto, nell'immediatezza del pericolo, la pienezza delle mie forze senza ragione, senza principio né fine: soltanto che sono perché ci sono. *Stramberie in me calme con regola normale; è strano, io sono un ragioniere oscuro, una facile o metodica cosa, difficile e balzana insieme.*²⁴⁰

A questo proposito è vero, come rileva ancora Giacotti nella sua analisi sulla continuità-discontinuità stilistica in Rebora, che l'ossimoro reboriano nel periodo di guerra tende a rivestirsi di “minacciosi chiaroscuri”, trovando poi una “pur inquieta attenuazione del loro valore di minaccia nell'«ombra accesa» di CA, *Dall'immagine tesa, 5*” (Giacotti, 2007, p. 156). Ma la fitta presenza di questa figura retorica nell'epistolario, figura dai contorni tutt'altro che rassicuranti anche nel periodo che *precede* la guerra, mi pare possa dar conto di una vicenda esistenziale da sempre turbata, irrisolta e “minacciata” nel suo rapporto con il mondo (si tratti delle amicizie, della guerra, di Dio o semplicemente del vivere quotidiano).

3.4.4 Metaforismi di carattere preposizionale

Sono gli stessi fenomeni che Bandini, riferendosi ai *Frammenti lirici*, chiama “analogie implicite di carattere preposizionale” (Bandini, 1966, p. 9), mentre Giacotti li definisce “sintagmi su base preposizionale” (Giacotti, 2007, p. 148). Anche in questo caso, se si guarda ai luoghi dell'epistolario presi in considerazione si scoprono innumerevoli riscontri con le liriche. Ci si limiterà qui a segnalare i casi più interessanti e arditi: “la mia *fioritura esteriore di carni*”,²⁴¹ “è un niente di colore e vita”,²⁴² “un'eguaglianza d'amicizia”,²⁴³ “non so quanto le potrà giovare *l'appartarsi in sussiego quindicinale* dal cadere più rapido dei vecchi otto giorni”²⁴⁴ (in questa lettera a Prezzolini Rebora fa riferimento al nuovo assetto della «Voce», il

²⁴⁰ Lettera 301 (17 giugno 1914).

²⁴¹ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

²⁴² Lettera 265 a Prezzolini (22 settembre 1913).

²⁴³ Lettera 268 a Gallarati-Scotti (7 novembre 1913).

²⁴⁴ Lettera 271 a Prezzolini (16 novembre 1913).

quale comprende, tra l'altro, un cambiamento nella frequenza di uscita della rivista, da settimanale a quindicinale. Si noti, oltre al metaforismo, ancora l'uso anomalo, e sintetico, della preposizione – in questo caso *dal* – a introdurre una comparativa, che in questo specifico caso dovrebbe essere retta dalla locuzione *rispetto al*); l'allitterante “*gretta natura d'ignavo infecondo*”,²⁴⁵ “*terrore ma d'ebbrezza nuda*”, con inserto di congiunzione coordinativa avversativa ed elisione nella preposizione. Mentre poco più avanti, nella stessa lettera compare: “devo sperder questo buon momento *nei vampiri delle mie occupazioni*”,²⁴⁶ con metaforismo preposizionale doppio, per così dire. E ancora: “*la ghirlanda spinosa del calvario burocratico*”,²⁴⁷ “*il volante della mia quotidianità*”,²⁴⁸ “e chissà domani, non io faccia *saltarelli a sgomento e a sbaraglio* della stima e degli estimatori”,²⁴⁹ con valenza sintetica della doppia preposizione *a* che introduce due frasi modali tra loro coordinate; “*sgambetti di gorgi*”, “*attualità di persona*”, “*incomoda anguilla della mia personalità*” (queste tre occorrenze racchiuse in poche righe in una stessa lettera);²⁵⁰ “*dall'accampamento della mia vita*”;²⁵¹ “Per ora non so far altro che *scivolarti in lingua di fiamma vicina*, il mio consenso”,²⁵² con uso preposizionale del verbo ed estrema compressione semantica dell'intero enunciato (dovendo, la “norma”, prescrivere pressappoco qualcosa come “per ora non so far altro che *far scivolare verso di te il mio consenso, come fosse una lingua di fiamma che ti è vicina*”); “*assillato voltarsi nel letto dell'essere*”,²⁵³ “*una ventata in scia d'aria*”, “*dolore superato e riaperto in una visione*”, “*nell'alone* trepido e abitudinario *delle nostre parole*”, “*fuggitiva insolubilità dell'essere*” (con nominalizzazione aggettivale), “*nello svenimento delle lunghe inerzie*”, “*accarezzamento* superstizioso e consolatore *della mia fecondità*” (le ultime due con nominalizzazione del verbo), “*intensità prodigiosa d'intelligenza*”, “*stanchezza di una vociferazione scolastica*”. Da osservare che anche queste ultime otto occorrenze si presentano insieme in una stessa lettera, indirizzata al fratello Piero.²⁵⁴

3.4.5 Aggettivazione a cornice

Un'altra delle caratteristiche sintetiche della lingua dei *Frammenti lirici* viene individuata da Bandini nel modo con cui Rebora tende ad accoppiare gli aggettivi: col sostantivo a cui essi

²⁴⁵ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²⁴⁶ Lettera 279 a Banfi (2 gennaio 1914).

²⁴⁷ Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

²⁴⁸ Lettera 293 a Piero (15 aprile 1914).

²⁴⁹ Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

²⁵⁰ Lettera 297 a Malaguzzi (2 giugno 1914).

²⁵¹ Lettera 299 a Monteverdi (6 giugno 1914).

²⁵² Lettera 300 a Boine (11 giugno 1914).

²⁵³ Lettera 304 a Piero (27 giugno 1914).

²⁵⁴ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

si riferiscono all'inizio, col sostantivo alla fine, ma soprattutto con il sostantivo in mezzo, ovvero con i due aggettivi disposti "a cornice" intorno ad esso (Bandini, 1966, p. 13-14)²⁵⁵. Scorrendo l'epistolario del periodo preso in considerazione ci si imbatte in un numero davvero elevato di "casi" analoghi: "*libere ore buone*",²⁵⁶ "*soave natura conosciuta*",²⁵⁷ "*librato abbandono benefico*" e "*chiusi urti traversi*",²⁵⁸ "*acido gusto insulso*".²⁵⁹ Ma notevoli sono l'uso raddoppiato o persino cumulativo dell'aggettivazione a cornice, come "*zebrata lieve spuma lucente di mare*",²⁶⁰ "*falsa schiava bugiarda mia posizione morale*",²⁶¹ "*chiuso guatarsi scorato ingrugnito della vergine camera non casta*"²⁶² (tra l'altro con uso sostantivato del verbo "guatarsi"). E ancora: "*querule lamentele vane infeconde di vinto*"²⁶³, "*testarda voluttà bizzarra*",²⁶⁴ "*magnifica ebbrezza secca*",²⁶⁵ con tendenza ossimorica; "*riposato giudizio approfonditore*" e "*torva sospensione rivoluzionaria*",²⁶⁶ "*perpetuo suicidio rinato*",²⁶⁷ con i tre termini a formare un intricato viluppo ossimorico; "*il mio presto correre fresco*",²⁶⁸ con nominalizzazione del verbo, e così via.

3.4.6 Altre particolarità

Sulla questione verbale si ritornerà più diffusamente nella parte conclusiva di questa analisi (si veda il paragrafo 3.7); qui ci si limiterà a segnalare alcune fra le occorrenze meno convenzionali dell'epistolario 1913-1914.

Nella categoria pluricomprendiva dello "stilismo verbale", oltre alle pronominalizzazioni dei verbi (già prese in considerazione), convergono: la nominalizzazione del verbo:

²⁵⁵ "Queste sue dittologie" – specifica ancora Bandini in riferimento all'uso aggettivale adottato da Reborà nella sua prima raccolta di liriche – "non hanno semplice valore di rafforzamento sinonimico; mettono in contatto aggettivi di diverso significato e ambito nozionale attirando l'uno nell'alone semantico dell'altro: un accorgimento stilistico, questo, che sarà particolarmente vivo in Ungaretti" (Bandini, 1966, p. 14).

Per inciso, Capodaglio segnala la ricorrenza del fenomeno già nella tesina universitaria reboriana *Per un Leopardi mal noto*: "Ci colpisce però come non leopardiana la tipica sequenza aggettivo/nome/aggettivo, ricorrente nella poesia di Reborà, già presente nel saggio leopardiano: «gelida esteriorità plastica», «larghissima ricerca ansiosa», «agghiacciata noia immobile», «neghittosa pedanteria immobile»" (Capodaglio, 2001, p. 103).

²⁵⁶ Lettera 256 a Banfi (10 luglio 1913).

²⁵⁷ Lettera 262 alla madre (12 agosto 1913).

²⁵⁸ Lettera 266 a Monteverdi (30 settembre 1913).

²⁵⁹ Lettera 272 a Monteverdi (16 novembre 1913).

²⁶⁰ Lettera 260 a Monteverdi (2 agosto 1913).

²⁶¹ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²⁶² Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914). Si osservi che quest'ultima sequenza, oltre a nominalizzazione del verbo – "guatarsi", che assume tra l'altro connotati decisamente inusuali nell'uso riflessivo, essendo adoperato in forma di sostantivo – presenta anche metaforismo di carattere preposizionale per effetto dell'inserzione di "della".

²⁶³ Lettera 275 a Lavinia Mazzucchetti (27 novembre 1913).

²⁶⁴ Lettera 276 a Prezzolini (9 dicembre 1913).

²⁶⁵ Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

²⁶⁶ Lettera 300 a Boine (11 giugno 1914).

²⁶⁷ Lettera 304 a Piero (27 giugno 1914).

²⁶⁸ Lettera 309 a Monteverdi (16 luglio 1914).

“ravvivamento”,²⁶⁹ “assetramento”,²⁷⁰ “abborrimento”,²⁷¹ “immiserimento”,²⁷² “strozzamento”,²⁷³ “accarezzamento”,²⁷⁴ “ribadimento”,²⁷⁵ “sbaraglio” (in contesto: “non io faccia saltarelli a sgomento e a *sbaraglio* della stima e degli estimatori...”),²⁷⁶ “affioramento”,²⁷⁷ “fuorviamento”;²⁷⁸ l’uso dell’infinito con funzione sostantivale, spesso seguito (o preceduto) da aggettivo o da locuzione aggettivale: “*al mio non pensarci sereno [...] al mio tendere senza ossessione [...] uno sgorgare piccolo*”;²⁷⁹ “*il mio fallire perpetuo*”;²⁸⁰ “*un turbato ritrovar la mamma mia [...] fra lo schizzar rotto dei clamori*”;²⁸¹ “*le potrà giovare l’appartarsi in sussiego quindicinale dal cadere più rapido dei vecchi otto giorni*” (qui in sequenza doppia);²⁸² “*uno schizzar d’occhi d’impiccato [...] il non aver diritto più a pensare [...] il non saper più cosa io voglia*”;²⁸³ “*il perseguire la vita intensa [...] nell’incidere dei Suoi denti*”;²⁸⁴ “*nel chiuso guatarsi scorato*” (con aggettivazione a cornice);²⁸⁵ “*il non voler più saperne [...] il mio non andar innanzi*”;²⁸⁶ “*nel mutuo vorace ingoiare*” (con doppia aggettivazione che precede il verbo-nome);²⁸⁷ “*l’assillato voltarsi nel letto dell’essere [...] nel camminare, mangiare, sbadigliarci* (con uso pronominale, quindi improprio, di quest’ultimo verbo sostantivato) [...], *del fuggire il rischio*”;²⁸⁸ “*dell’aver consentito*”;²⁸⁹ l’uso non propriamente ortodosso del participio presente: “*ricercante*”;²⁹⁰ “*rotolante*”;²⁹¹ “*vietantesi*”;²⁹² “*creante*”.²⁹³

Altre particolarità, sempre facenti capo alla tendenza reboriana a rendere in un certo senso più fluidi i confini tra le componenti fondamentali della frase, sono la nominalizzazione

²⁶⁹ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

²⁷⁰ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²⁷¹ Lettera 275 a Lavinia Mazzucchetti (27 novembre 1913) e Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914).

²⁷² Lettera 279 a Banfi (2 gennaio 1914).

²⁷³ Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914).

²⁷⁴ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

²⁷⁵ Lettera 291 a Prezzolini (5 aprile 1914).

²⁷⁶ Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

²⁷⁷ Lettera 300 a Boine (11 giugno 1914).

²⁷⁸ Lettera 301 a Banfi (17 giugno 1914).

²⁷⁹ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

²⁸⁰ Lettera 261 a Piero (6 agosto 1913).

²⁸¹ Lettera 266 a Monteverdi (30 settembre 1913).

²⁸² Lettera 271 a Prezzolini (16 novembre 1913).

²⁸³ Lettera 274 a Banfi (21 novembre 1913).

²⁸⁴ Lettera 275 a Mazzucchetti (27 novembre 1913).

²⁸⁵ Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914).

²⁸⁶ Lettera 284 a Banfi (24 gennaio 1914).

²⁸⁷ Lettera 286 a Mazzucchetti (28 gennaio 1914).

²⁸⁸ Lettera 304 a Piero (27 giugno 1914).

²⁸⁹ Lettera 305 a Aleramo (3 luglio 1914).

²⁹⁰ Lettera 275 a Mazzucchetti (27 novembre 1913).

²⁹¹ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

²⁹² Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

²⁹³ Lettera 301 a Banfi (17 giugno 1914).

aggettivale, nel cui dominio si segnalano particolarmente: “storditaggine”,²⁹⁴ “sodezza”,²⁹⁵ “taciturnità”,²⁹⁶ “immediatezza”,²⁹⁷ “sconsideratezza”,²⁹⁸ o l’audace uso avverbiale (in *-mente*) dell’aggettivo: “sterilmente”,²⁹⁹ “crudamente”,³⁰⁰ “promettentemente” e “solissimamente”,³⁰¹ “ignorantemente”,³⁰² “veementemente”,³⁰³ “maschiamente”,³⁰⁴ “attivissimamente”,³⁰⁵ “vicinamente”.³⁰⁶

Avviandoci alla conclusione di questa disamina, si vuole sottolineare ancora una volta che le peculiarità linguistiche qui riscontrate non sono limitate alle lettere del 1913-1914, ma pervadono una ben più ampia parte dell’epistolario, sia antecedente sia posteriore a quella considerata. A titolo di esempio, si prendano solo i seguenti due stralci, tratti quasi a caso dalla gran mole delle epistole reboriane, uno del 1909, l’altro del 1920. Con il corsivo si è inteso evidenziare gli enunciati, mentre nelle parentesi quadre si sono inserite le classificazioni sintattico-grammaticali delle tipicità riscontrate:

Fuori *m’atteggiavo irto e increscioso* [complemento predicativo, con sequenza verbo + aggettivo], mentre nell’anima cominciava a salirmi un’onda di bene invincibile: per non saper essere buono *vastamente* [uso avverbiale dell’aggettivo] amavo parere un intellettuale cattivo senza riuscirci [...]. Le mie *immiserivano in un ondeggiamento* bisbetico [metaforismo preposizionale, verbalizzazione nominale con prefissazione, nominalizzazione verbale] [...]: così *velenose lotte sterili* [aggettivazione a cornice]. Ma dai rottami sbocciarono *fiori d’ogni parte in un germoglio* veemente [metaforismo preposizionale, uso improprio della preposizione *in* e, a ben vedere, forse anche del sostantivo *germoglio*, poiché la norma prescriverebbe “sbocciarono fiori d’ogni parte *da* un germoglio veemente – oppure *da un germogliare* veemente”]; *mi alitò* dentro [pronominalizzazione verbale] una frescura mirabile; ed io foggiai il mio giardino, ove *passaggio pensoso di piccole* e grandi cose anche ora [sequenza verbo + aggettivo e uso improprio della preposizione *di*. Inoltre, sul piano del ritmo, potente allitterazione in *-p*], mentre gli steli si fanno alberi. Ebbi la vertigine filosofica che *si placò in una grandezza di movimento* armonioso [metaforismo preposizionale doppio]; cercai nell’universo lo spirito e trovatolo lo seguì e lo seguì con fede altissima. Non è e non era misticismo da strapazzo o *vuotezza* vagabonda di *filosofante*, né altro [nominalizzazione aggettivale, ancora sequenza allitterante e neologismo]; ma una cosa necessaria. [...] *Nembi di*

²⁹⁴ Lettera 250 a Prezzolini (22 giugno 1913).

²⁹⁵ Lettera 275 a Lavinia Mazzucchetti (27 novembre 1913).

²⁹⁶ Lettera 276 a Prezzolini (9 dicembre 1913).

²⁹⁷ Lettera 297 a Malaguzzi (2 giugno 1914) e Lettera 301 a Banfi (17 giugno 1914).

²⁹⁸ Lettera 297 a Malaguzzi (2 giugno 1914).

²⁹⁹ Lettera 261 a Piero (6 agosto 1913).

³⁰⁰ Lettera 281 a Prezzolini (15 gennaio 1914).

³⁰¹ Lettera 283 a Malaguzzi (20 gennaio 1914).

³⁰² Lettera 285 a Monteverdi (28 gennaio 1914).

³⁰³ Lettera 292 a Boine (8 aprile 1914).

³⁰⁴ Lettera 293 a Piero (15 aprile 1914).

³⁰⁵ Lettera 295 a Monteverdi (9 maggio 1914).

³⁰⁶ Lettera 298 a Boine (6 giugno 1914).

dubbi mi offuscano ancora [di questo segmento endecasillabico segnalo solo la paronomasia – ma al contempo il vicendevole richiamo semantico – di “nembi” e “dubbi”, nonché la loro consonanza] [...]. Così, con *dolore calmo* [accostamento a tendenza ossimorica] mi sono convinto che le mie poesie non raggiungeranno forse mai l’arte.³⁰⁷

Prediligo soprattutto (e sempre più mi piace) il dipinto del dio sole, dove questo zampillo *di vigore in* solitudine *dei* monti [metaforismo preposizionale plurimo] che sono prigionie e insieme *limite e speranza di libertà* [ossimoro] balza su dalla terra, visibile e *invincibilmente* [uso avverbiale dell’aggettivo] *concreto* e *costrutto* [allitterazione, consonanza, paronomasia e richiamo semantico fra i due termini], via verso il cielo dal quale è tagliato mentre sale fin dove non si sa [sequenza di termini in rapidissima successione, data dall’assenza di punteggiatura]. E anche la poesia che *incolonna eccelsa* [sequenza verbo + aggettivo] la sua *grazia di betulla sopra i proni dorsi della vasca terrestre che più forti si stringono nel tormento della gravità* [altra torrenziale sequenza priva di punteggiatura e fitta di metaforismi preposizionali].³⁰⁸

Occorre puntualizzare che questa seconda lettera, indirizzata da Rebora all’amico pittore Bruno Furlotti, è una delle ultime, cronologicamente parlando, a contenere i caratteri e gli stilemi che fin qui si sono visti ricorrere e che si sono descritti. E anzi, fra le lettere del 1920 questa è già in parte un’eccezione. A partire proprio da quell’anno, la scrittura *anche* epistolare di Rebora, sempre più orientata dalla caparbia applicazione studiosa su Mazzini e sulla cultura russa e orientale, perderà via via quei suoi connotati di febbrile tumultuosità per indirizzarsi su binari didascalici, proponendosi (a suo modo) – per i corrispondenti, ma anche per lo scrivente stesso – come strumento di ammaestramento dottrinario e morale.

Ciò detto, più che procedere oltre nell’individuazione degli “oggetti” che costituiscono la lingua di questa parte dell’epistolario, mi pare valga ora la pena osservarne la disposizione e la collocazione nello spazio testuale, essendo soprattutto questo a formare e definire il particolare discorso reboriano, con il suo magmatico flusso. Nella sua tesina universitaria su Leopardi, redatta a partire dal dicembre 1909, riferendosi alla puntigliosa superficialità di una certa parte della critica, sempre alla ricerca di imitazioni e influenze da segnalare nello stile del poeta recanatese, Rebora aveva scritto che “messi a nudo gli organi, si uccide o smarrisce la virtù dell’organismo” (Rebora, 2015, p. 410). È dunque anche ricordando queste parole che nel paragrafo successivo si cercherà, tramite alcuni esempi, di osservare la scrittura epistolare

³⁰⁷ Lettera 62 a Malaguzzi (29 maggio 1909).

³⁰⁸ Lettera 671 a Bruno Furlotti (30 maggio 1920).

Lo stretto rapporto di amicizia tra Rebora e Furlotti era cominciato nel 1918. “Nella seconda metà di giugno” – spiega Dei – “[Rebora] passa ancora 15 giorni in osservazione al manicomio di Mombello a Limbiate dove, durante una passeggiata in cortile, conosce il pittore Bruno Furlotti, internato perché si era rifiutato di combattere chiedendo piuttosto di essere fucilato” (Dei, 2016, p. LXXV). Approfitto qui per rimarcare l’importante osservazione della studiosa, secondo la quale andrà “posticipata di un anno la prima lettera di Rebora a Furlotti, datata nell’*Epistolario* 22 giugno 1917” (Dei, 2015, p. 178n.).

reboriana più nei suoi raggruppamenti e connessioni d'insieme, che nelle singole sue componenti.

3.5 Altre lettere del periodo

3.5.1 Una lettera del marzo 1914

“...E ti bacio quel tuo bel volto espressivo di «bontà», che di machiavellico ha soltanto il dolore superato e riaperto in una visione senza ipocrisie ottimistiche, velato solo della schiuma del mondo che cucini, su dall'alleso di vacca della beata società umana – pardon, dell'universa realtà com'è, come non è bene né male che sia, mentre è terribile (e bello) che sia. Ti bacio e ti vorrei – spalla a spalla – camminare insieme, nell'alone trepido e abitudinario delle nostre parole che si capiscono e si rimandano la fuggitiva insolubilità dell'essere, come palle senza cozzarsi mai – o urtandosi per cadere consapevolmente nello svenimento delle lunghe inerzie...”³⁰⁹

La lettura di simili estratti mostra chiaramente che isolare o estrapolare singoli costrutti, ovvero singoli fenomeni morfosintattici – come si è fatto nei paragrafi precedenti – non sempre riesce a rendere appieno l'idea di ciò che pertiene alla scrittura epistolare del poeta, mentre è invece nello scorrere il “flusso” di più ampie parti di testo che l'espressionismo reboriano si rivela in tutta la sua densità.³¹⁰ Appunto nel brano in questione, per esempio, risulta evidente come il già citato metaforismo di carattere preposizionale (“dolore superato e riaperto in una visione”) diventi assai più ricco di rilevanza espressiva se letto in contesto, anziché di per sé, e che al contempo riveli meglio anche il proprio carattere semanticamente destabilizzante: il sostantivo “dolore” è infatti una *qualità*, corrispondente all'essere “machiavellico”, altra qualità che a sua volta si riferisce a un volto (quello di Piero). Eppure, nonostante l'alto grado di negatività di entrambe quelle qualità,³¹¹ il volto è “bello” e “espressivo di bontà”. L'intero costrutto da una parte sconcerta e dall'altra attrae il lettore nel tentativo di arrivare a un discernimento del significato. E anche le virgolette entro le quali proprio il sostantivo “bontà” è racchiuso contengono in sé una valenza in qualche modo aggiuntiva di senso: ma in definitiva un senso misterioso (infatti non solo un lettore comune oggi, ma probabilmente anche lo stesso

³⁰⁹ Lettera 288 a Piero (6 marzo 1914).

³¹⁰ E la stessa cosa si può affermare anche per la lettura dei *Frammenti lirici*. Isolarne i costrutti, estrapolarne i sintagmi, è utile a identificare la categoria linguistica in cui inserire la poesia reboriana, lo è meno per “comprenderla” nella sua essenza più profonda. Il che equivale poi a ciò che scrive Luzi – ovviamente molto meglio di me – a tale proposito: “a un'epoca che ostenta di credere che il significato della letteratura sia la letteratura stessa, che la poesia sia un'incidenza del linguaggio dovuta a una singolare composizione di segni, Rebora può dire molto, ma probabilmente non tutto quello che è” (Luzi, 1968, p. 41).

³¹¹ Si ricordi il celebre “Cristo ha ragione e Machiavelli vince”, verso che chiude il Frammento XXXII (cui Rebora aveva dato il più che esplicito titolo di “Sconfitta”), nel quale il termine “Machiavelli” racchiude in pratica tutta la consuetudine culturale di un'epoca dominata da materialismo, opportunismo, insensibilità (soprattutto cittadina, milanese) verso “la santità del mondo” (*Fr XXXII*, v. 10).

destinatario della lettera all'epoca si sarebbe potuto domandare il *perché* di quelle virgolette). Dall'altra parte, cioè a destra del costrutto metaforeggiante, troviamo una locuzione (“visione senza ipocrisie ottimistiche”) il cui senso, per quanto non immediatissimo, con uno sforzo di riflessione o di concentrazione risulta deducibile; ma subito dopo ecco un altro enunciato che coglie del tutto impreparati ad una interpretazione razionale, o raziocinante: il “volto” infatti, che già abbastanza misteriosamente si caratterizzava nei suoi tratti *machiavellici* per un “dolore superato e riaperto”, diventa “velato solo della schiuma del mondo”. E se la frase si concludesse qui, qualche speranza di comprensione si potrebbe ancora avere (il volto si “vela”, cioè si annebbia, si incupisce a causa della parte peggiore – la “schiuma” – del mondo, inteso come consorzio umano, sociale). Senonché la frase prosegue (“velato solo della schiuma del mondo *che cucini, su dall'allesso di vacca della beata società umana*”) complicandosi in modo misterioso e però allo stesso tempo ora anche giocoso al limite della trivialità. L'efficacia rappresentativa qui è senz'altro veicolata dall'espressione “allesso di vacca”.³¹² Ma c'è qualcosa di più: se si osserva la frase in questione per esteso (“velato solo della schiuma del mondo *che cucini, su dall'allesso di vacca della beata società umana*”), la sua interpretazione più verosimile dovrebbe essere: “velato solo della schiuma del mondo *che cucini, la quale sale su* (cioè in superficie) *dall'allesso di vacca della beata società umana*”. La collocazione delle due particelle preposizionali adiacenti “su dall’”, senza il pronome relativo e il verbo che normativamente dovrebbero precederle, crea un duplice effetto: quello forse meno evidente ricade sulla forma ed è, ancora una volta, un effetto sintetico (viene elisa, o comunque trasformata paratatticamente in *qualcos'altro*, un'intera subordinata relativa); l'altro, decisamente più “visibile”, agisce sul piano semantico rendendo enigmatico e sfuggivo ciò che Rebora intende dire. Ma a proposito dell'uso sintetico delle preposizioni si riprenderà il discorso più avanti (si veda al paragrafo 3.7).

Il lungo, problematico periodo si conclude poi raggiungendo il suo *climax* con un enunciato ai confini dell'assurdo: “dell'universa realtà com'è, come non è bene né male che sia, mentre è terribile (e bello) che sia”, una sorta di rompicapo dai connotati filosofico-esistenziali.

Poche righe più sotto, l'espressione “delle nostre parole che si capiscono” è di per sé la risultante concentrata di due figure: personificazione (le parole, simili a esseri animati e coscienti, appunto *si capiscono*) e metonimia (noi ci capiamo *attraverso* le nostre parole); ma se, di nuovo, si scorre più estesamente il testo ci si imbatte in tutta una serie di elementi, formali

³¹² C'è da rilevare però che accanto al “basso” esplicitamente rappresentato dalla forma culinaria e zoologico-agraria, nel termine “allesso” è racchiuso anche il significato di *discordanza di pareri e di voglie*, un significato metaforico provinciale e familiare – quindi “colto” perché di non comune fruibilità e comprensione.

e semantici, che tendono ad una rappresentazione insieme astratta e contratta di immagini e concetti, permeata di un senso enigmatico e sfuggente:³¹³ le “parole”, oltre che *capirsi*, “si rimandano la fuggitiva insolubilità dell’essere”, ovvero, esplicitando, si scambiano di continuo pareri concordi sul fatto che l’esistenza sia insolubile e fuggitiva. Si noti che, a rigor di logica, le “parole” dovrebbero rimandarsi piuttosto la fuggitiva *solubilità* dell’essere, che non la sua fuggitiva *insolubilità*. Ma all’imprecisione logica fa riscontro e si sostituisce il *modo* in cui Rebora si esprime: come e forse più che in certe liriche, stante l’impossibilità sia di comprendere che di far comprendere il lettore, Rebora sembra sentire l’esigenza almeno di attrarre quest’ultimo nella foresta autoreferenziale dei segni della propria scrittura. Nonostante la foresta si riveli molto spesso intricata e impenetrabile almeno quanto l’interiorità dello scrivente stesso.³¹⁴

Ritornando alla lettera in questione: le “parole” – scrive Rebora – agiscono “come palle senza cozzarsi mai – o urtandosi per cadere consapevolmente nello svenimento di lunghe inerzie”. Da rimarcare è il fatto che dove il senso del discorso si nebbia anche solo per un attimo, contemporaneamente si complica e si oscura la sintassi: in questo caso la similitudine, introdotta da un convenzionale “come”, risulta chiara: le parole, rimandate da un fratello all’altro, sono paragonate a palle; ma subito (e la tendenza è sempre volta alla contrazione e alla sinteticità del costrutto), ecco ricomparire l’uso improprio dei sintagmi: laddove la norma prevederebbe due proposizioni relative (“come palle *che non (si) cozzano mai* – o *che si urtano per cadere...*”) Rebora inserisce infatti due verbi riflessivi reciproci espressi in forma implicita (uno all’infinito, l’altro al gerundio) con funzione modale (il primo preceduto dalla forma preposizionale “senza”).

³¹³ Si tratta in pratica anche qui, come altrove, di qualcosa di molto simile a quel “misterioso richiamo a trascendere la realtà” di cui Piero Rebora parla in riferimento alle lettere che Clemente, da casa, gli inviava in trincea (e di cui, seppure sotto altri punti di vista, si è trattato nel Capitolo 1 di questo lavoro).

³¹⁴ Adele Dei, fra gli studiosi reboriani una delle prime ad occuparsi del periodo 1914-1918 del poeta, in un recente studio, interrogandosi sul perché certe *Prose liriche* di Rebora, “di così aspra portata polemica, se non addirittura eversiva” (Dei, 2015, p. 180), potessero essere state pubblicate a guerra ancora in corso, ha ipotizzato che, sostanzialmente, lo fossero state in ragione della loro oscurità. L’ambiente letterario ed editoriale degli anni di guerra (in particolare quello facente capo alla «Voce», alla «Riviera Ligure» e alla «Brigata») accoglieva in effetti i lavori di Rebora “con la cauta benevolenza che si riserva agli stravaganti, scherzando sulla loro scarsa comprensibilità”, (*ibidem*), come si ricava da diversi carteggi (ad esempio da quello tra Boine e Novaro) o dalle diverse allusioni sulla criptica scrittura reboriana, da Panzini a Pancrazi, allo stesso Prezzolini (*ibid.*, p. 180n.).

Ma, aggiungerei, anche in riferimento alle lettere degli anni immediatamente precedenti il conflitto (e quindi prima dell’incidente di guerra e della temporanea e latente “semi-pazzia” del poeta) non mancano le testimonianze sull’indecifrabilità del loro contenuto: “Rebora è troppo effervescente;” – scriveva ad esempio Boine ad Alessandro Casati da Porto Maurizio il primo agosto 1914 – “mi scrive lettere che per metà non capisco e smania di nuove vie su cui si sarebbe buttato, di vita, di intensità di che so io. Ora ricopio l’*Ecclesiaste* e glielo mando” (in Marchione, Scalia, 1977, p. 855).

3.5.2 Una lettera dell'aprile 1914

Procedimenti simili sono ampiamente diffusi, tra le pagine dell'epistolario. Per rimanere sempre nell'ambito cronologico considerato, vale la pena prendere in considerazione la lettera inviata da Rebora a Giuseppe Prezzolini il cinque aprile del '14 (in realtà si tratta di cartolina postale, come si specificherà meglio di seguito). A parte le altre – pur significative – irregolarità del testo,³¹⁵ si osservi la seguente frase: “vivo come gli stantuffi delle mie belle locomotive che *mi spostano spola ogni giorno tra Milano e Novara*”.³¹⁶ Si può notare come il verbo *spostarsi*, se privato dell'oggetto diretto non presenterebbe alcuna caratteristica “espressiva” (*mi spostano ogni giorno tra Milano e Novara*); invece, unito all'oggetto che regge, “spola” (e in concomitanza non trascurabile anche con gli altri due complementi indiretti che seguono, uno di tempo e l'altro di “spazio”), si trasforma in espressivissimo anacoluto (la frase corretta dovendo essere ‘*mi fanno fare la spola ogni giorno...*’), oltretutto allitterante. Si noti ancora che in realtà *spola* è oggetto diretto solo in apparenza, perché semanticamente si tratta di un complemento di modo (o di un predicativo dell'oggetto); ma Rebora lo de-regolarizza privandolo di quelle che dovrebbero essere le “normali” locuzioni che lo precedono (*come una spola, al modo di una spola*). In conclusione, la frase coniata da Rebora è una sorta di agglutinazione espressionistica di due possibili frasi “piane” (non marcate) ad essa corrispondenti, che suonano rispettivamente come *mi fanno fare la spola ogni giorno tra Milano e Novara* e *mi spostano come una spola ogni giorno tra Milano e Novara*. Interessante, a questo punto, dare un'occhiata al manoscritto originale: il testo in questione è redatto su cartolina postale scritta piuttosto fittamente su recto e verso, con calligrafia frettolosa e senza correzioni. La cartolina è spedita da Novara, ed è probabile che Rebora si trovi o in pausa tra una lezione e l'altra, oppure alla stazione, in attesa del treno che lo avrebbe riportato a casa, a Milano.³¹⁷ Assai difficile, insomma, che di questo testo possa essere esistita una minuta, o una

³¹⁵ Irregolarità rientranti tutte più o meno nella classificazione che già si è proposta (e che segue sempre la scia della classificazione fornita da Bandini per i *Frammenti lirici*), e cioè: nominalizzazioni del verbo (“a parte l'idea del mio *ribadimento* nella tecnica”), metaforismi di carattere preposizionale (“ebbrezza magnifica d'intelligenza”), neologismi (“vulcaneggia”), forme ossimoriche (“Vorrei parlarti di tante cose ed *assaltarti con amicizia*”), uso in forma pronominale di verbi normalmente non pronominali (“un modo di pensare che da qualche tempo *mi raggia* così pericolosamente nel capo”) e così via.

³¹⁶ Lettera 291 (5 aprile 1914).

³¹⁷ In altre lettere Rebora scrive esplicitamente di stare scrivendo in luoghi non proprio adatti a favorire la concentrazione: “Le mando un primo truccolo [*sic!*] di risposta da qui, fra un chiacchiericcio lamentevole professorale, imbacuccato d'abitudine, ma irrequieto almeno di (sebben mancata) femminilità. Sono i miei colleghi e le mie colleghe delle complementari” (Lettera a Daria Malaguzzi del 24 gennaio 1914, da Novara, in Dei, 2017, p. 26); “Viene il treno; a un'altra volta, più degnamente Tuo Clemente” (Lettera 285 del 28 gennaio 1914 a Monteverdi, ancora da Novara); e sempre lo stesso giorno e sempre da Novara: “le mie colleghe chiacchierano e non trovo più il filo deliziosamente illogico che mi traeva al ritmo” (Lettera 286 a Lavinia Mazzucchetti); “chiacchierano, questi maledetti «filologici» sino a deviarli tutto!” (Lettera 288 a Piero del 6 marzo 1914, dal Circolo filologico Milanese); “sono qui fra rudi forti uomini sotto il basso volto intenso di una semiosteria. Questo

brutta copia, sulla quale Rebora sarebbe intervenuto per modificarla in senso “espressionistico”: per esempio aggiungendo *spola* nella stesura definitiva, oppure eliminando da essa *come una*, o ancora, correggendo un’eventuale *mi fanno fare la spola* in *mi spostano spola*. Di gran lunga più probabile che il testo sia unico e definitivo, nato in maniera “spontanea” e scritto *currenti calamo*.

In realtà, gran parte delle lettere che Rebora invia ai famigliari (Piero, la madre), ad amici (Prezzolini, Boine) e ad amici intimi (Monteverdi, Banfi, Malaguzzi) sono scritte di getto, praticamente prive o quasi di correzioni, seguendo un flusso dirompente, in linea proprio con ciò che la lettera rappresenta per lui, una necessità, un bisogno quasi fisiologici: “Scrivere; già: e a me càpita talvolta di *saettare* [corsivo mio] cinque o sei lettere al giorno, *perché conosco tanta gente*. Ma io ho bisogno – perché non sia sofferenza o disgusto – di slancio creatore per comunicarmi; e con chi ho eletto, ciò divien sempre più difficile, perché si risolve nelle liriche che straccio, nelle musiche che van via sugli àtomi accesi dell’ora, nei pensieri che s’incrinano *nel frettoloso lapis d’un foglietto* [corsivo mio]”.³¹⁸

Al di là della modalità di scrittura (“saettante”, “frettolosa”), si noti anche come Rebora, per scrivere lettere, per “comunicarsi”, abbia bisogno di “slancio creatore”, ovvero della stessa prerogativa necessaria alla composizione artistica. Alla luce di queste parole, risultano meno misteriose quelle, già citate, di due giorni avanti, quando a Boine aveva scritto: “poiché per me tutto è vita [...] Non capisco cosa significhi *falsificazione letteraria*. O almeno, la mia spontaneità è nell’essere *tutto falso*”:³¹⁹ la scrittura, come “tutto” il resto, dice qui Rebora, è un problema di vita, più che di *letteratura*, e in quanto questione esistenziale è impossibile da falsificare, a meno che non si ritenga proprio la spontaneità essere una qualità intrinsecamente falsa dell’individuo (dunque, in questo caso, anche dello scrivente).

Per riprendere la già citata definizione di Raboni in riferimento ai *Frammenti lirici*, sembrerebbe che a essere “lotta”, o “corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua” (Raboni, 1985, p. 31) non sia dunque solo la poesia, bensì almeno anche la lettera, e che Rebora consideri il confine tra i due generi (lirico ed epistolare) come qualcosa di estremamente fluido.

3.5.3 Una lettera del gennaio 1914

Quella che si andrà a esaminare di seguito è una sorta di lettera-spartiacque fra due anni cruciali, nella produzione artistica e nella vita di Rebora. Non tanto (o non solo) per i suoi

ti spieghi – chiacchierano incomprensibilmente – l’*incomodità* delle mie parole” (Lettera 292 a Giovanni Boine dell’8 aprile 1914, da Viozene, un paesino delle Alpi Liguri).

³¹⁸ Lettera 316 a Monteverdi (31 luglio 1914).

³¹⁹ Lettera 315 a Boine (29 luglio 1914).

contenuti, quanto proprio perché la lettera si situa, a livello cronologico, quasi esattamente a cavallo tra la *fase calante* (quanto a energia vitale, e anche fisica) del Rebora della seconda metà del 1913 e la *fase ascendente* del 1914 che avrà il suo culmine nell'estate (i primi mesi del '14 infatti recano ancora, nell'animo del poeta, strascichi di quella stizzita e accidiosa delusione seguita all'insuccesso cui i *Frammenti lirici* erano andati incontro nella seconda metà dell'anno precedente. A tale condizione si unisce tuttavia uno strano tipo di euforia, stupefatta e lucida ad un tempo, da cui il poeta è preso con frequenza sempre più crescente e assillante).

La lettera (che tra l'altro contribuisce anch'essa a darci un'idea abbastanza precisa dello stato psicologico in cui Rebora, appunto, si dibatte) è quella scritta il giorno di Capodanno del 1914 a Daria Malaguzzi. Se ne riporta qui un ampio stralcio:

Non ho voluto (potuto) scriverle finora, perché, fitto nella mia torre senz'uscite, non avrei avuto chi rimettesse il messaggio. Ma ora sì – quantunque in brevità invincibile – : ora che mi concedo una boccata d'aria serena, e posso spontaneamente esser meno *increscioso* agli amici. Da qualche giorno – la chiacchierata con Ton mi *determinò* con imperio – sentivo e sento un prodigioso ordine di movimento; e l'intelligenza mi saetta via e ritorna e fugge in modo ch'io ne crollo e disloco tutto, terribilmente; e mi lascia talvolta – come fa ora – in circolazione di tranquilla lucentezza intensa, d'ampio respiro che il mare non sa. Ancora (sarà l'ultima?) ho tratto ogni cosa da me stesso. Non creda però ch'io scriva versi, o risperi la musica, o in modo qualsiasi mi attui fecondamente. Ma, in barba ad ogni giudizio, anche nella sterilità nulla, anche con sulle spalle la condanna e oblio e svalutazione della vita mi sento – in una fredda ebbrezza non consigliabile a nessuno – paurosamente gioioso: e capisco Atlante, ma agile e dannato e redento. Bah! accontentarsi in simile sterilità folle, cinica voluttà senza piacere! Ma pagherò; forse, domani, risbadiglierò lamentandomi: mi sento sempre all'orlo d'un precipizio.”³²⁰

Le prerogative di questo testo (tanto incalzante e travolgente da illustrare di per sé, con tutta evidenza e quasi senza bisogno di troppe spiegazioni l'altissimo grado di irregolarità dei costrutti) rappresentano uno spaccato davvero paradigmatico di fenomeni morfosintattici simili a quelli rilevati da Bandini quali categorie stilistiche discriminanti nei *Frammenti lirici*. Nella lettera si riscontra infatti l'uso di aggettivazione a cornice: “tranquilla lucentezza intensa”, “simile sterilità folle”;³²¹ la presenza di figure ossimoriche: “ritorna e fugge” (di tipo verbale – e anche questa espressione si trova per così dire “incorniciata” tra due forme verbali irregolari: “mi saetta” e “disloco”), “fredda ebbrezza”, “dannato e redento” (di tipo aggettivale), “paurosamente gioioso” (con combinazione di avverbio e aggettivo); la presenza di forme prefissali: “risperi” e “risbadiglierò”, la cui “forza energetica deformante” non è però impressa

³²⁰ Lettera 278 (1 gennaio 1914).

³²¹ E anche la combinazione successiva a queste, “cinica voluttà senza piacere”, si potrebbe includere nella categoria dell'aggettivazione a cornice, considerando che la locuzione “senza piacere” rappresenta una *qualità*.

dal prefisso, bensì generata dall'unione del tutto anomala tra il prefisso e il verbo; la presenza di metaforismi di carattere preposizionale: “prodigioso ordine di movimento” e “circolazione di tranquilla lucentezza intensa” (qui anche con aggettivazione a cornice).

Ma in questo testo è soprattutto lo “stilismo verbale”, a offrire interessanti peculiarità. L'esempio più clamoroso della libertà che Rebora *si prende* nel trattare i verbi è “disloco”, verbo che nel contesto specifico il poeta non solo adopera in senso assoluto, anziché come intransitivo pronominale (la norma prescriverebbe “*mi disloco*”), ma che si carica anche di una valenza plurisemantica (il suo significato, in questo specifico contesto, dovrebbe essere infatti quello – raro – equivalente allo “slogarsi”, al disarticolarsi dell'intelligenza, ma anche quello – più comune ma ugualmente figurato – del “dislocarsi”, ovvero del disperdersi, dello smarrirsi dell'intelligenza stessa). E tra l'altro, se Bandini parla di “dantismo espressionistico” rilevabile nei testi poetici reboriani (Bandini, 1966, p. 19), qui si è come di fronte ad una specie di dantismo doppio, o triplo, se così si può dire, non tanto per una certa velata analogia (soprattutto tonale) fra il segmento “disloco tutto, terribilmente” e Inf V 4 (*stavvi Minòs orribilmente*), quanto per l'uso “deformato” che Rebora fa di *dislocare*, e perché il verbo stesso rimanda, almeno evocativamente, al *dislagare* di Pg III 15 (*incontr' al poggio / che 'n verso 'l ciel più alto si dislaga*), anche in virtù dell'efficacia del neologismo, resa possibile (intendo in Dante e anche in Rebora) dall'ampia gamma di accezioni (metaforiche e non) che il vocabolo suggerisce. Infine, il prefisso *dis-* è per giunta elemento dalla notevole caratteristica separativa (intendo in Rebora, non in Dante), e si noti come tale qualità vada a rafforzare, se possibile, l'effetto di rovinosa rottura, o caduta, espresso anche fonosimbolicamente dal verbo precedente, “crollo”, a sua volta legato a – e potenziato da – un'ulteriore anomalia (quindi ancora una “deformazione”) morfosintattica costituita dalla particella che lo precede, un “ne” con valore causale.

Soffermandosi ancora sull'aspetto verbale di questa lettera, si noterà come non molto meno dirompente – rispetto a “disloco” – sia l'effetto generato dall'impiego in forma pronominale di “comuni” verbi, transitivi e intransitivi: “la chiacchierata con Ton *mi determinò* con imperio”, “l'intelligenza *mi saetta* via”, “Non creda però ch'io [...] *mi attui* fecondamente”.

3.5.4 Un biglietto del luglio 1914

Nell'epistolario reboriano, come già si accennava, anche la dolcezza, o la gentilezza, presentano sovente connotati di terribilità. Un esempio fra i tanti è rintracciabile nel seguente bigliettino inviato dal poeta alla madre di Lavinia Mazzucchetti, in occasione della scomparsa

del marito della donna. Si tratta di un vero e proprio concentrato di modalità espressiva “alla Rebora”. Ecco la versione integrale del breve biglietto:

“Signora, Un’adesione, un consentimento silenzioso senza speranza al terrore al dolore di Lei e di sua figlia. La mia intensità e la mia amicizia. Quando sarà loro possibile un ritorno agli altri, ci sarò ancora. Clemente Rebora”.³²²

Di primo acchito, sul piano strettamente morfologico è interessante osservare la quasi assoluta nominalità del testo (è presente un solo verbo, “essere/esserci” nelle forme al futuro: “sarà” e “ci sarò”), interessante se non altro perché salta all’occhio in modo quasi automatico come qui, almeno qui, si sia agli estremi opposti di ciò che Contini affermava nel suo già citato articolo del 1937, e cioè che tra le caratteristiche principali di quello “stilismo lombardo” che si estende da Parini a Gadda – passando ovviamente per Manzoni, per Dossi e altri, e infine anche per Rebora – si registra una decisa preponderanza dello stile verbale su quello nominale. Ma a parte questa osservazione estemporanea (sull’argomento si tornerà più avanti, al paragrafo 3.7), il bigliettino di Rebora, per quanto laconico dice molto: è evidente intanto la giustapposizione di coppie di sostantivi e di coppie di aggettivi o forme aggettivali (uno dei caratteri dell’espressionismo reboriano individuati da Bandini), che in uno spazio così ridotto diventa subito accumulazione (altro forte segnalatore di contrazione dell’espressione): “un’adesione, un consentimento”; “silenzioso, senza speranza”; “al terrore al dolore”; “di Lei e di sua figlia”; “la mia intensità e la mia amicizia”. Appare chiaro, poi, che sia l’accumulazione nominale sia l’andamento marcatamente asindetico della prima parte del breve testo (“un consentimento silenzioso senza speranza / al terrore al dolore”) contribuiscono anch’essi ad accelerarne l’andamento ritmico, o comunque a rendere il ritmo decisamente vivo, acceso, oltre che estremamente conciso e sintetico. E ancora: il termine “consentimento” qui non corrisponde, ovviamente, alla forma meno comune di “consenso”, ma assume significato davvero letterale, cioè appunto di *con sentimento*, ossia *adesione sentimentale, comunanza d’affetto* (nello specifico, *dolore per il dolore altrui*). Forse “compassione” sarebbe potuto essere (male) interpretato come sentimento di pietà, di pena, mentre a Rebora stava probabilmente a cuore mettere in evidenza la propria partecipazione totale, oltre che discreta (il “consentimento” è “silenzioso”). E infatti il sentimento di intera adesione al sentire di madre e figlia è completato dalla locuzione “senza speranza”, che crea un effetto di dirompente drammaticità e al contempo risulta molto meno retorico e meno patetico, dunque di gran lunga più effettivo, di quello che sarebbe il sinonimo non marcato *disperato*. Ma il *climax* espressionista del testo è senza dubbio rappresentato dal “terrore”, il cui sbalorditivo effetto

³²² Lettera 307 (13 luglio 1914).

straniante (che già possedeva – pur in maniera leggermente minore – il precedente “senza speranza”) è reso se possibile ancora più acuto dall’accostamento del termine a “dolore”, che in un normale biglietto di condoglianze sarebbe quasi – se non del tutto – privo di marcatezza (*mi unisco al Suo dolore per la perdita...*), mentre qui, giustapposto a “terrore”, si ricarica a sua volta di impeto ed efficacia. Mi pare che nelle intenzioni di Rebora, l’uso di “terrore” (nel contesto specifico, un uso coraggioso quasi ai limiti della temerarietà) intenda denotare ancora una volta, e con ancora più forza, la propria vicinanza e il proprio “consentimento” totalmente sconvolto, dunque “terrorizzato” dalla grave perdita (e infatti, come si è già detto, “terrore” è giustapposto asindeticamente – cioè senza soluzione di continuità – a “dolore”). Infine, nella frase che chiude il messaggio di condoglianze, l’uso di “agli” si iscrive, ancora, in quel particolare modo di Rebora di “reinterpretare” le particelle preposizionali distaccandole dall’uso comune, quasi a rivivificarle di un senso emozionale nuovo e più intenso (un uso non marcato, in questo caso, prevederebbe infatti “un ritorno *verso* gli altri” o “*fra* gli altri”). Ma è l’intero periodo, del resto, che si carica di una drammaticità potente soprattutto laddove il “ritorno” evoca un precedente momentaneo soggiorno in un altrove che è poi il luogo stesso della morte, luogo che qui appare come implicitamente visitato dalle due donne insieme al defunto medesimo – in una sorta di forma empatica suscitata, ancora, dal “terrore” e dal “dolore”. E la clausola, “ci sarò ancora” (dove la norma prescriverebbe formule di circostanza come *contate pure su di me, sarò a vostra completa disposizione per qualsiasi cosa* e via dicendo), assolutizza in modo definitivo la partecipazione di Rebora, il suo “consentimento” che cessa di essere una semplice attesa e diviene quasi una sorta di *veglia*, lungo tutto l’arco di tempo necessario a che le due donne compiano per intero il loro dolente tragitto. L’avverbio “ancora” sembra infatti assorbire dal contesto complessivo precedente una doppia valenza semantica: indicando la ripetizione dell’atto di esserci (*ci sono ancora, e c’ero anche prima*) e la continuità nel tempo dell’azione di “esserci” (*ci sono sempre stato e ci sono ancora*).³²³

3.6 Rebora e «La Voce»

Dopo l’indagine condotta sulle pagine dell’epistolario reboriano del 1913-1914, e prima di trarre le conclusioni che tale indagine suggerisce, mi pare in ogni caso valga la pena, e anzi, sia a questo punto doveroso procedere con l’analisi, ancora dal punto di vista della forma linguistica, dei quattro articoli che Rebora scrisse per «La Voce», e che essendo stati redatti

³²³ A voler leggere fra le righe, non si può del tutto escludere neppure una sorta di valore concessivo, assunto in sé dall’avverbio “ancora” (*ci sono ancora, quantunque sappia bene che niente potrà più essere come prima*), che andrebbe ad accrescere viepiù il grado di emotività già insito di per sé nella locuzione.

anch'essi a cavallo fra il 1913 e il 1914 rientrano nel periodo già preso in considerazione per le lettere. A tale proposito, è forse opportuno inquadrare meglio il rapporto che Rebora ebbe con la rivista fiorentina.

“Direi che se oggi il pubblico colto italiano conosce assai meglio quanto meno l'opera poetica di Rebora, rimane il fatto che gran parte della critica lo colloca ancora oggi fra i ‘vociani’, con i quali invece, sostanzialmente aveva assai poche affinità culturali” (Rebora, P., 1959, p. 124). Sono parole che Piero Rebora scriveva più di sessant'anni fa, ma che hanno tuttavia una loro validità, se anche oggi la maggior parte delle antologie scolastiche e la vulgata critica in generale assai spesso tendono ad accorpare Rebora alla rete di scrittori orbitanti intorno alla «Voce». E a parte le scarse “affinità culturali” con gli altri vociani, sono proprio gli interventi di Rebora per la rivista fondata da Prezzolini ad essere, come è noto, molto pochi.³²⁴ Gli stessi *Frammenti lirici*, così come la traduzione reboriana de *La felicità domestica* di Tolstoj,³²⁵ utilizzano la rivista essenzialmente come “veicolo” per approdare alla pubblicazione, più che come mezzo che permetta al loro autore di partecipare attivamente al dibattito culturale che coinvolge gli intellettuali dell'epoca. Infatti, ancora verso la fine dell'inverno del '13 la pubblicazione delle liriche sulla «Voce» non è sicura, e Rebora cerca di muoversi su più fronti, proponendosi anche ad altri editori, come si evince da questa lettera a Monteverdi del 27 febbraio:

Ed ora un favore, che non deve dar noia né malinteso; io vorrei che tu mi spedissi *immediatamente* (*raccomandati*) i Frammenti vecchi e nuovi per due ragioni: 1) per rielaborarne la positura e la successione 2) per trarne copia da sottoporre agli occhi di un amico milanese che probabilmente mi aiuterebbe presso il Treves o il Baldini. Questo non deve interrompere le pratiche gentili di Prezzolini, perché la possibilità è molto dubbia: ma è bene agire contemporaneamente per non andar per le lunghe.³²⁶

Solo all'inizio di aprile Rebora concentra le proprie energie sulla rivista fiorentina (tuttavia senza ancora esserne convinto al cento per cento), ma per ragioni utilitaristiche (convenienza in termini di tempo e denaro), non ideali o di prestigio, come ben risulta da quello che scrive sempre a Monteverdi: “Quanto all'impressione [cioè alla stampa], penso ormai alla *Libreria della Voce*, dove son certo che sarà sùbita e al minimo di spesa; se aspetto i *Treves* di là da

³²⁴ Lo stesso vale per Campana e Sbarbaro: in genere sono raggruppati fra i “vociani”, ma entrambi hanno assai poco a che vedere con la rivista fiorentina.

³²⁵ *La felicità domestica* uscì per le edizioni della «Voce» nel 1920. Rebora cominciò a dedicarsi alla traduzione del romanzo alla fine del 1918.

³²⁶ Lettera 217 del 27 febbraio 1913.

venire, ho tempo di morire (e con me essi, non i Treves, immortali; ma i versi!) di *autointossicazione*".³²⁷

Certo, è un fatto che il poeta si sia tenuto vicino alla «Voce» fin dalla sua nascita, eleggendola a propria principale e *prediletta* fonte di lettura e aggiornamento sull'attualità italiana in generale, non solo letteraria. Ne è testimonianza questa infervorata lettera di apprezzamento diretta a Prezzolini, nella quale Rebora stima della «Voce» e dei suoi collaboratori proprio la diversità delle posizioni e il dibattito aperto ai più variegati orizzonti:

Son lietissimo che la *Voce* continui – cioè si rinnovi attraverso la tua lirica e logica attuosità dove l'eterno sprizza fuori il suo sugo contingente – e tenda verso una più vasta gamma di suoni per afferrare e riprodurre tutte le modulazioni e gli accordi della realtà [...] leggendo i tuoi amici e te vi do torto marcio qualche volta, o mi rammarico sentendomi spesso bastonare sul vivo da certe affermazioni necessarissime – ma *antipatiche* o cattive per sé – che andate sguinzagliando qua e là; eppure non saprei farne senza, o mi sarebbe gran danno: ed amo questo movimento, proprio, tantissimo.³²⁸

Ma Rebora, o per volontà propria, o per mancanza di sufficiente iniziativa nel proporsi con più assiduità, o per gli impegni lavorativi che non gli concedono energia e tempo per scrivere, rimane in qualche modo ai margini della rivista, nonostante quello con Prezzolini resti un rapporto di amicizia in fondo abbastanza solido e anche duraturo negli anni.³²⁹ Invece non si è a conoscenza, ad esempio, di rapporti epistolari di Rebora né con Jahier, Slataper o Sbarbaro, né tantomeno con i rappresentanti del variegato *milieu* futurista che frequentavano più o meno saltuariamente le colonne e le pagine della rivista prezzoliniana.³³⁰ Mentre risale probabilmente

³²⁷ Lettera 225 del 4 aprile 1913.

³²⁸ Lettera 192 del 9 novembre 1912. Si noti come, forse nemmeno troppo inconsciamente, con l'espressione "leggendo *i tuoi amici e te*" il poeta si chiami decisamente fuori dal dibattito attivo, riservando per sé un posto da "appassionato spettatore", per così dire, se non da "discepolo".

³²⁹ Nell'epistolario, l'ultima lettera inviata da Rebora a Prezzolini reca la data del 18 gennaio 1923 (Lettera 782), ma nella prefazione alla monografia di Marchione, Prezzolini racconta della sua visita a Rebora, fatta proprio insieme a Suor Margherita, ancora nell'estate del 1957, "a salutare l'amico poeta" (in Marchione, 1960, p. X), il quale al Collegio Rosminiano di Stresa giaceva ormai sul letto di morte.

Invece, la prima lettera a Prezzolini che nell'epistolario si incontra è del 21 febbraio 1909. Rebora vi annuncia la propria decisione di abbonarsi alla neonata rivista (il primo numero della «Voce» aveva visto la luce il 20 dicembre 1908), e intanto ne approfitta – con una certa audacia – per proporsi come potenziale collaboratore, quantunque sconosciuto: "Se crederà che da Milano qualche altro giovine possa aggiungere alla loro vita mirabilmente entusiasta un contributo (qualunque esso sia, ad ogni modo sincero e veemente e non ignobile) di spiritualità fraterna e di purezza d'idee, quando Le paia che l'occasione lo richieda, scriva e noi risponderemo, se non altro, con spontaneo ardimento" (Lettera 58). Rebora conoscerà personalmente Prezzolini (insieme a Salvemini e ad altri intellettuali) circa due anni dopo, durante un suo breve soggiorno a Firenze, tra il 12 e il 18 aprile 1911 (si vedano rispettivamente la Lettera 119 a Monteverdi e la Lettera 120 di ringraziamento "commosso" proprio a Prezzolini: per la "squisita sua cortesia", scrive Rebora, e per la "bontà amichevole ch'Ella ha prodigato a me ignoto").

³³⁰ Nel primo volume dell'epistolario (1893-1928) si trovano però tre accenni a Jahier: in una lettera a Prezzolini del 3 aprile 1915 (Lettera 350) – Rebora si trova già in caserma, richiamato come sergente –, in una a Francesco Meriano dell'11 luglio 1917 (Lettera 515) e in una a Enzo Ferrieri del primo febbraio 1924 (Lettera

al 1907 l'inizio dell'amicizia con Boine, trasferitosi in quello stesso anno a Milano con la madre e il fratello e iscritti all'Accademia scientifico-letteraria.³³¹ Anche per ciò che concerne coinvolgimento e partecipazione di Rebora alla «Voce», dunque, non è del tutto peregrina la definizione di “outsider”, coniata per lui dal fratello Piero.³³²

3.6.1 Gli articoli reboriani scritti per «La Voce»

Nel suo insieme generale (o comunque, per lo meno fino ai primi anni '20), l'epistolario presenta abbastanza raramente lettere formali indirizzate da Rebora a persone che non fanno parte della sua cerchia di amici o di famigliari. E nel periodo preso in considerazione, queste si riducono addirittura a zero.³³³ Le lettere rappresentano dunque un sistema di scrittura per così dire “affettiva”, da parte dello scrivente. Gli articoli apparsi sulla «Voce» si inscrivono invece in un sistema di scrittura “informativa”, essendo rivolti al pubblico dei lettori e, più o meno

822). Da queste lettere si deduce che Rebora conoscesse, forse anche personalmente, Jahier, il quale, a parte l'attività di poeta e scrittore, era stato gerente responsabile della Libreria della Voce dal 1911 al 1913. A proposito dei loro rapporti epistolari, Franco Lanza riferisce di due lettere scambiate personalmente fra Jahier e Rebora ai tempi della «Voce» (notizia riferitagli da Oreste Macrì), ma, afferma, “nulla lascia credere che tali lettere vadano oltre il meccanismo redazionale” (Lanza, 2002, p. 50n.). Tra i due, un rapporto di più affettuosa vicinanza si è forse sviluppato solo molto più tardi: in una lettera al fratello Piero del 20 ottobre 1952, Rebora scrive infatti da Rovereto: “Gioisco di rivedere Piero Jahier: lo aspetto qui entro la prima quindicina di novembre” (Giovannini, 2010, p. 367), e in una, sempre a Piero, del 10 novembre di quello stesso anno, riferendosi alla trasmissione RAI del 2 novembre precedente, in cui Jahier aveva elogiato i *Frammenti lirici*, riconoscendone il primato tra le liriche dei “vociani”, Rebora scrive: “Ho avuto qui a Rovereto eco del «ricordo» radio, ma i più non l'hanno potuto captare. Attendo Jahier, che mi porterà il tuo abbraccio” (*ibid.*, p. 369). Ma forse la positiva disposizione di Rebora nel rivedere il vecchio “collega” risiede semplicemente nel carattere ormai pienamente gioioso del rosmignano verso l'incontro con gli esseri umani in generale, tutti senza distinzione.

Ad ogni modo, l'incontro tra i due non avverrà: “Sono impensierito per Piero Jahier;” – scrive ancora Rebora al fratello il 25 novembre successivo – “dopo avermi annunciato che ritardava a venire a trovarmi perché indisposto, non ho più saputo nulla di lui; si è aggravato? Se puoi fagli giungere il mio saluto benedicente” (*ibid.*, p. 373). Per quanto riguarda Slataper e Sbarbaro, è invece assai improbabile che Rebora li conoscesse anche solo superficialmente, e lo stesso dicasi per gli esponenti della compagine futurista. Quanto a Cardarelli e Bacchelli, nell'epistolario fra i due scrittori non è riportato mai alcun accenno a Rebora (si veda Morgani, 2014).

³³¹ È presumibile che i primi contatti di Rebora con Gallarati-Scotti e con Casati, fondatori de «Il Rinascimento» (1907-1909), risalgano a questo periodo proprio grazie a Boine, che alla rivista milanese cattolico-modernista collaborò, mantenendo per un certo periodo, con Casati, anche un rapporto di sudditanza psicologico-economica, per così dire, da mecenate (Casati) a beneficiario (Boine). Su questo si veda ad esempio Viazzi (1983, p. 621-644).

³³² Il quale, sempre in riferimento agli anni della prima attività poetica di Clemente, ribadisce che “il giovane Rebora era in realtà poco affine agli intellettuali del gruppo (assai eterogeneo) vociano”, così come “era estraneo all'illuminismo e al culturalismo prevalenti, e non era ambientato nel mondo della cultura italiana del tempo: né in quello accademico, ufficiale, né in quello pariginamente d'avanguardia.” (Rebora, P., 1959, p. 114).

³³³ Infatti, prendendo come punto di riferimento cronologico proprio l'anno compreso fra l'uscita dei *Frammenti lirici* (ultimi giorni di giugno 1913) e l'inizio del rapporto con Sibilla Aleramo (di cui testimonia un bigliettino spedito alla scrittrice in data 24 giugno 1914), di Rebora abbiamo cinquanta lettere: quindici sono indirizzate a Monteverdi (Lettere 255-258-260-264-266-272-273-277-280-285-289-294-295-296-299), tredici a Prezzolini (Lettere 252-253-254-257-259-265-267-270-271-276-281-282-291), cinque ad Banfi (Lettere 256-274-279-284-301), quattro rispettivamente a Daria Malaguzzi (Lettere 278-283-287-297), a Boine (Lettere 290-292-298-300) e a Piero (Lettere 261-263-288-293), tre a Lavinia Mazzucchetti (Lettere 269-275-286) e una ciascuno alla madre (Lettera 262) e a Gallarati-Scotti (Lettera 268). A queste, vanno aggiunte alcune altre lettere non presenti nell'epistolario curato da Giovannini, lettere inviate da Rebora ad Antonio Banfi e a Daria Malaguzzi e segnalate da Dei (Dei, 2017).

direttamente, agli altri attivi collaboratori della rivista. Anche in questo caso si tratta comunque di una categoria di testi che dovrebbero pertenerne anzitutto alla “comunicazione”, prima che all’“espressione”. Ma si avrà modo di verificare come anche in questi testi (quasi mai osservati dalla critica con un occhio allo “stile”) si ritrovino – significativamente ricorrenti – gli stilemi e i costrutti che Bandini aveva individuato nei *Frammenti lirici* e che nei paragrafi precedenti del presente capitolo si sono riscontrati nelle lettere.

Gli articoli usciti per la rivista sono quattro, scritti nell’arco di circa nove mesi. Il primo viene pubblicato nel numero del 27 febbraio 1913 e il quarto ed ultimo in quello del 28 marzo del 1914 – ma Rebora lo aveva proposto a Prezzolini già verso la fine del ’13, come si evince dalla lettera del 16 novembre di quell’anno.³³⁴ I titoli degli articoli sono: “La retorica di un umorista”, “Bontà ragazzi e «Voce»”, “La vita che va a scuola e viceversa” e “Testi scolastici”.

3.6.2 “La retorica di un umorista”³³⁵

“La retorica di un umorista”, il primo dei quattro articoli, è una recensione al *Manualetto di retorica* di Alfredo Panzini, uscito nel 1912 per Bemporad e Figlio, editori di Firenze.³³⁶ Cominciamo la nostra disamina entrando subito nel vivo del linguaggio reboriano. In un passo come: “l’arsura e il dissolvimento delle famiglie-scolaresche si torcono con più acre infecondità nel contrasto fra l’impennarsi di una vita nuova e l’ebete adagiarsi pingue del lasciar com’era”, notiamo concentrarsi e susseguirsi: addirittura quattro forme analogiche a carattere preposizionale; stilismo verbale (qui derivante dall’infinito sostantivato dei sintagmi – “l’impennarsi”, “l’adagiarsi”, “del lasciar com’era” – oltretutto disposti in sequenza cumulativa); uso di aggettivazione a cornice (“ebete adagiarsi pingue”, dove “adagiarsi” ha appunto valore nominale).

Segue poi un astrattissimo, quasi impraticabile periodo:

vorrei che coloro i quali sono abituati a stringer le visioni e i giudizi dalla soffice noia del loro spirito automobilistico, in una fulminea vertigine che par sintesi alta, vero del certo, ed è spessissimo svariato disperso del niente, camminassero a veder cosa c’è di nuovo con quieta attenzione acuta senza complimenti (*ibid.*, p. 532).

Si dovrebbe trattare di una tirata polemica antifuturista (ma non se ne può essere del tutto certi, mi pare), fatto sta che di fronte si hanno ancora usi deformati – nonché addensati – di

³³⁴ Lettera 271.

³³⁵ Tutte le citazioni relative a questo articolo sono tratte da Rebora (2015, p. 531-537).

³³⁶ Il titolo completo del volume è: *Manualetto di retorica con numerosi esempi e dichiarazioni ad uso delle scuole tecniche complementari*. Per inciso, sotto il magistero di Panzini Rebora aveva iniziato il proprio ciclo di studi medi (in Guglielminetti, 1968, p. 10).

forme verbali, preposizionali e aggettivali insieme: come, ad esempio, nella prima parte della lunghissima parentetica, semanticamente incongrua, che, parafrasando, potrebbe forse valere “i quali sono abituati ad avere visioni e giudizi ristretti a causa della noia che rende fiacco (‘soffice’) il loro spirito automobilistico”; mentre la seconda parte presenta una relativa di comparazione (“in una fulminea vertigine che par sintesi alta, vero del certo”), introdotta e conclusa fra l’altro da uso non del tutto proprio delle preposizioni (‘in’ e ‘del’), così come inusuale (ma non in Rebora) appare anche l’uso di ‘a’ nel successivo “camminassero a veder cosa c’è di nuovo”. E a seguire si ha nominalizzazione del verbo (“svariar”), per di più aggettivato (“disperso”) – dunque un’ulteriore forma di applicazione analogica con sequenza verbo + aggettivo – e ancora aggettivazione a cornice (“quieta attenzione acuta”). Si tratta di due esempi, ma di per sé già abbastanza significativi del fatto che stilemi tipicamente reboriani (provenienti dai *Frammenti lirici*, ma abbondantemente presenti anche nelle lettere) tendono a riproporsi anche in generi che richiederebbero una scrittura più decifrabile e piana. E comunque, scorrendo lo stesso articolo, ritroviamo l’ormai noto scenario: delle analogie preposizionali (“il circolare caldo del divenire attuale”, “il terso specchio delle loro scarpe”, “il rimettiticcio degli ingredienti”, “dà sgambetti di grazia”, ecc.), dell’aggettivazione a cornice (“vigente sistema rimpinzastecchi”, “scimunito schiavo vigliacco”, “interiore consapevolezza non lieta”, “disinvolta facilità metodica”, ecc.), dei parasintetici (“m’inviperiva”, “impolverare o impillaccherar”, “immiserire”, “incrina e s’ingemma”, “s’impegola”, ecc.), delle giustapposizioni (nominali, aggettivali e miste) a carattere asindetico (“illusione superba impraticità è la tua”, “ingredienti elencati pesati rimpastati”, “struttura d’uomo di pensatore d’artista”, “modesta scolastica stesura della nozione dell’ambiente del costume letterato e dottrinale”) e così via. Rispetto a questo, che come detto segna l’esordio del Rebora “vociano”, non sono da meno, quanto a presenza degli usuali stilemi e quanto a irruenza del dettato, gli altri tre articoli.

3.6.3 “Bontà, ragazzi e «Voce»”³³⁷

Il secondo, “Bontà, ragazzi e «Voce» (risposta a nessuna domanda)” è una replica tagliente e caustica – invece Rebora la definirà “caotica inutile improvvisazione” – all’articolo di Prezzolini “Parole d’un uomo moderno”, uscito sulla «Voce» del 24 aprile 1913 e nel quale il “direttore” si era lanciato in una declamatoria tirata in chiave antimoralista a sostegno dell’attivismo a tutti i costi e contro l’inerzia dei “buoni ragazzi”. “Bontà, ragazzi e «Voce»” (uscito l’8 maggio del 1913) testimonia di un Rebora che punto straordinariamente sul vivo

³³⁷ Tutte le citazioni relative a questo articolo sono tratte da Rebora (2015, p. 538-541).

nella sfera dei propri principi morali dall'articolo prezzoliniano, davvero non può esimersi dal replicare: il risultato è un "pezzo" di indignato sarcasmo nel quale, questa volta, la partitura espressionistica va di pari passo con una sistematicità prosodica abbastanza rara, almeno negli scritti reboriani coevi. Il testo è organizzato secondo svariate serie di estese giustapposizioni e di fitte iterazioni; sequenze e iterazioni sono separate con grande frequenza dal punto e virgola, qui vero e proprio "marchio", apposto a scandire le sventagliate sferzanti del periodare. Qualche esempio (le sottolineature sono mie): "il che può alla fine esser vantaggioso; a testimoniare l'interesse dei dibattiti [...]; a convalidare nello stesso tempo il malinteso fondamentale [...]; a fornir documenti immediati [...]; a mostrare come da una parte [...] e dall'altra..."; "Da qualche tempo si spaccia uno smidollato hobbesismo-spinozismo di quarta mano; si schizzano tremende occhiate metalliche [...]; s'inarca e si squassa un capaneismo [...]; si agita un gran daffare..."; "Ma, quando dal *sentimento* si passa alla sistemazione; quando si slarga lo spiraglio [...] a sanzione dell'universo; quando dall'esigenza si trabocca a logicare ogni cosa [...]; quando dal pensiero e dal grido e dallo sforzo personale si balza...". E così ritmando fino alle ultime battute: "Odono, vedono, fiutano, respirano, toccano ogni cosa; acciuuffano la fortuna [...]; sono originali [...]; maneggiano la penna e il danaro [...]; e nel grande *foot-ball* internazionale e nazionale [...] sferrano e ribattono i colpi fulminei [...] e nelle tregue spannocchiano il passato il presente il futuro..."; "Se si spogliasse davvero l'incurabile «letteratura» [...]; se si vedesse come è *diversa* la malvagità [...]! Se si assaporasse..."; "A noi inconcludenti, le idee, le immaginazioni, [...]; a voi chiari confessati aperti cinici birbanti, il fare e il concludere...".

Quanto agli altri aspetti formali, sono presenti anche qui analogismi ("in balenio di acutezze", "spiazzo urlante clamoroso di sole", "clorotici in belletto di superbia"), anche con tendenza ossimorica ("ideando in negazione d'idee, insegnando in nostalgia d'ignoranza"); aggettivazione a cornice ("sguaiato urto fesso"), sequenze a carattere asindetico ("lo stenterellume pudico degli astiosi timidi impotenti", "a voi chiari confessati aperti cinici birbanti"), nominalizzazione verbale ("*nell'arrangiarsi* fossile", "la forza del sacrificio e *del tirarsi* indietro e *del risolvere* come si può", "nell'anonimo oscuro *aver coraggio* di vivere", "*un affermar* pubblicamente") e, viceversa, deverbizzazione ("balenio", "scoppiettio") e altre "deregolarizzazioni" varie ("*si schizzano* tremende *occhiate* metalliche e rapaci", "si trabocca *a logicare* ogni cosa", "velleità *malinconiosa*", "*Esser Adami* che non trovarono e non toccarono la loro Eva", "*adagiatori* di sonnolenza", "*superatissime* o *trasformatissime*", ecc.).

Nonostante l'ampiezza degli enunciati e malgrado gli aspetti morfosintattici e semantici, peculiari dell'arduo dettato reboriano, il tutto risulta infine assai efficace, anche quanto a strutturazione, nello smantellare punto per punto il castello delle pericolose posizioni –

“sbrigativamente ciniche”, le definisce Dei (in Rebora, 2015, LIX) – assemblate da Prezzolini.³³⁸ Il che non significa che per “Bontà, ragazzi, e «Voce»” si debba parlare di composizione meditata, costruita dal poeta con pazienza e “lavorio” (per usare un altro stilema tipico), tutt’altro: se infatti l’articolo prezzoliniano in questione esce sulla rivista il 24 aprile del ’13, e se il giorno dopo (25 aprile) Rebora ha già inviato al direttore la lettera nella quale gli annuncia l’arrivo della propria replica – probabilmente allegata alla lettera stessa – significa che la stesura di “Bontà ragazzi e «Voce»” è evidentemente avvenuta nell’arco di meno di ventiquattr’ore.³³⁹

3.6.4 “La vita che va a scuola e viceversa”³⁴⁰

“La vita che va a scuola e viceversa” è un insieme di considerazioni critiche sull’impostazione e la conduzione delle scuole serali municipali di Milano. Fintanto che Rebora sciorina statistiche, procedure e dati legati al funzionamento e alla frequentazione di tali scuole, il testo risulta chiaro e piano, senza rilevanti caratteristiche marcate. Un esempio: “Le serali superiori, ripartite oggi in otto scuole con 3566 iscritti, comprendono normalmente quattro corsi, ai quali vennero da poco tempo aggiunte, in due rioni della città, una quinta e sesta classe di perfezionamento, con ottimo risultato”. Ma quando dal mero elemento oggettivo si passa all’opinione soggettiva ecco la scrittura accendersi, per così dire, e caricarsi al contempo di misteriosa indeterminatezza,³⁴¹ nonché di tutto quel complesso di artifici linguistici e semantici già incontrato anche nell’epistolario e di cui si è ampiamente dato conto: dalle metafore ardite

³³⁸ L’articolo di Prezzolini è effettivamente provocatorio, ma in effetti lo è in un modo davvero tipicamente “prezzoliniano”, per così dire, ossia – e qui mi si conceda un giudizio del tutto personale, che tuttavia non è forse troppo diverso da ciò che di quell’articolo aveva pensato Rebora – più per la smaccata e superficiale impertinenza, che per una sua effettiva consistenza argomentativa.

³³⁹ “Spero non solo che non ti dorrà, ma nemmeno ti maraviglierà la mia risposta al tuo articolo:” – scrive Rebora a Prezzolini appunto il 25 aprile – “essa ha preso come spunto le tue parole per adombrare alcune esigenze avvertite, credo, non da me appena” (Lettera 230).

È notevole – va detto per inciso – la “temerarietà” con cui Rebora affronta la situazione: non si deve dimenticare infatti che in quegli stessi giorni il manoscritto dei *Frammenti lirici* giace sul tavolo di Prezzolini in attesa di ricevere il benestare alla sua pubblicazione. Evidentemente, l’esigenza morale avvertita da Rebora è in lui più forte del rischio di una rottura con il direttore della «Voce». Nel contempo va riconosciuta allo stesso Prezzolini un’apprezzabile larghezza di vedute intellettuali, o quantomeno gli va dato atto di essere dotato di un’indole certo non vendicativa né tendente alla ritorsione. E il primo, a dargliene atto indirettamente, è proprio Rebora, che tre giorni dopo scriverà a Monteverdi: “È individuo veramente libero, Prezzolini; la mia risposta al suo articolo, come spiacerà a molti, *doveva* spiacere anche a lui; invece no, e mi aiuta ancora con bontà” (Lettera 231, del 28 aprile 1913). Salvo poi rimarcare, in una lettera a Banfi del 14 maggio 1913, il proprio scontento rispetto alla “censura” – travestita per così dire da distrazione editoriale – operata dalla «Voce» prezzoliniana sul suo articolo ormai pubblicato, che dunque si suppone essere uscito dalla penna di Rebora più lungo, ma soprattutto molto più “arrabbiato” di quanto lo si sia potuto leggere in rivista: “mi duole però che il mio articolo sia stato assassinato con svarioni e omissioni” (Lettera 237).

³⁴⁰ Tutte le citazioni relative a questo articolo sono tratte da Rebora (2015, p. 542-548).

³⁴¹ Come nell’*incipit*, nel quale la seguente asserzione – ai limiti dell’intelligibile – dovrebbe essere, secondo lo stesso Rebora, addirittura un’“assioma”: “Dove è corrente, è desiderio di moto; e quel che sta fermo, avverte nella rapina la propria inattività a divenire, o una diversità inconciliabile. Incanalo questo assioma al caso mio...”.

ad andamento ipotattico (“chi sappia percepire la fragranza delle mammole perdute nel lezzo ottuso d’una concimaia, subodora qui un senso impreciso, ma realissimo, di germinazione”; “nel fondamentale egoismo – questo mozzo quasi meraviglioso che coordina e insalda le razze di ogni ruota valida – gravitano e s’incuneano sentori, desideri, volontà”; “scivolerei allora a estender virtù e qualità della crema al latte povero della minutaglia”), alle frequenti – e qui audacissime – analogie preposizionali (“quasi nell’ansia di un’urgente incompatibilità fisica”, “viventi nel battito degli affari”, “un’angustia di voleri e di aspirazioni”, “una convenienza ambigua di abitudini”, “nella smania sociale dei buoni anni passati”, “a liquefar miele d’idee gustate soltanto”, “o si vuota nei mezzi o si screpola nei risultati”, “squisitezze di sensibilità e di aspirazioni”, “lo svenimento della mazzata”), alla fitta presenza di parasintetici (segnaliamo qui solo quelli più inconsueti, quasi dei neologismi: “inalveato”, “incivilito”, “insalda”, “ammorbidamenti”, “s’innaturano”, “ingrettiscono”), agli andamenti frasali di carattere ossimorico (“il sindacalismo maggiore tuonò con ingiusta verità”, “nella sensualità dell’azione e dell’inerzia”), alle nominalizzazioni verbali e aggettivali (“aduggiamento”, “adeguatezze”, “ammorbidamenti” – qui con suffissazione –, “sincera *impressionabilità* avvertita”, quest’ultima intessuta, per così dire, in un segmento con aggettivazione a cornice), all’uso sintetico dei participi, in alternativa all’impiego di una meno dinamica frase relativa (il già segnalato “viventi nel battito degli affari”, “dormiente per stanchezza o per inclinazione”, “la lotta degli egoismi sociali conducenti a razionalità”, “il senso ideale animante in segreto l’attività pratica”) e così via.

3.6.5 “Testi scolastici”³⁴²

“Testi scolastici”, l’ultimo dei quattro articoli “vociani”, è una recensione del manuale scolastico *Semplici nozioni di grammatica italiana*,³⁴³ ancora di Panzini, uscito nel 1914 per l’editore Trevisini di Milano. Tra aggettivi disposti a cornice (“dolci involucri lucenti”, “simile spaccio pitocco”, “umile operosità scolastica”, “breve sguardo affettuoso”, “bella spada terribile”, “angusto diletto virtuoso”, “agevole proprietà fresca”, “sterile mnemonica astratta”, “facile regola accomodatutto”), analogie e metaforismi preposizionali (“raffinatezze d’amari sapori”, “gli s’abboni in mansueta normalità”, “annida pugnaletti nelle pieghe del sobrio drappoggio”, “fuor dagli impacci torbidi del quieto vivere grammaticale”, “l’energia invece scaturisce e si prolunga nella fatalità del suo temperamento”, “l’allenamento fluido dell’unità

³⁴² Tutte le citazioni relative a questo articolo sono tratte da Rebora (2015, p. 549-554).

³⁴³ Il titolo completo del manuale di Panzini è: *Semplici nozioni di grammatica italiana: con esercizi ed esempi, ad uso delle scuole tecniche, ginnasiali inferiori e complementari*.

espressiva”, “facendo respirare i precetti nell’aria vibrata dell’oggi”, qui con funzione aggettivale del participio passato; “silenzi di luce”, “la fisima pedante dello scandalo senza rimedio”, “E altrove, tutto vivo della pena, dell’arbitrio, della contingenza, dell’intuizione difficile, del labirinto legislativo che rendono ostico lo studio della sintassi”, qui anche in sequenza e con uso anomalo – ovvero causale – della preposizione articolata “di”), verbi espressi in forma pronominale o parasintetica (“quantunque [Panzini] si diminuisca”, “l’energia [...] si prolunga nella fatalità”, “Egli [...] si argina di fronte all’anarchia”, “insuperbire”, “imbestiar”), nominalizzazione verbale e/o aggettivale (“rinomanza”, “scontrosità”, “assieppamento”, “perennità”), funzione aggettivale del participio passato (“scioltezza tentata”, “aria vibrata”), uso dell’infinito in funzione di sostantivo, ancora entro un contesto di analogismo preposizionale (“tra un chiuso frinire a perditesta e un scuoter morto di spaventapasseri”, qui anche con tendenza all’anacoluto nell’elisione vocalica finale dell’articolo indeterminativo), anche questo testo non si discosta dagli altri già osservati, quanto a presenza di peculiari caratteristiche morfosintattiche.

Invece, se ne discosta per una particolarità che pertiene più direttamente alla sfera retorico-simbolica che a quella morfologica (anche se, lo si è visto, nel discorso reboriano l’aspetto morfosintattico è intrinsecamente legato a componenti semantiche: le analogie preposizionali, o l’uso stesso che Reborà fa delle preposizioni, ne sono esempi quanto mai significativi). Con questo articolo, infatti, Reborà opera, a tratti, una sorta di trasposizione favolistica in chiave metaforico-famigliare della recensione. E questo avviene soprattutto tramite un uso molto accentuato della personificazione: Panzini – l’autore del testo scolastico recensito – viene dipinto come un amoroso padre che si occupa della figlia/grammatica proprio come ci si dovrebbe occupare di una neonata bisognosa di cure e attenzioni: “Fa quindi il bucato ai pannolini per infonder un senso di agevole proprietà fresca all’insegnamento che se ne veste”; “Egli, che sa dove sia l’essenziale, smacchia i grembialini sudici con mite paternità”. La serietà professionale dello stesso Panzini insegnante diventa la madre generatrice: “Da questo traguardo, utile per valutar lo scrittore, s’amplia qui in una visuale più soleggiata l’umile operosità scolastica [appunto di Panzini] che gli ha partorito testé una figliolina ammodino: una grammaticchetta”. La “natura linguistica” dei discenti è invece la matrigna che, ancora Panzini, cerca di blandire: “Vuole insomma [...] richiamare a un senso *francescano* della natura linguistica, alla determinante creatrice; farla amare, scoprendo nella matrigna un cuore. Per questo si sforza di renderla meno arcigna; e le appiana rughe, l’agghinda quasi fosse una sposa; la ricongiunge e presenta al suo illustre casato e all’aristocrazia delle sue pari...”. E ancora, su

Panzini “genitore” della propria opera, scrive Rebora: “Sentitelo, a giustificarsi da papà”, facendo poi seguire la seguente citazione panziniana, tratta dall’introduzione al manualetto:

Il molto amore alla scuola, non del tutto svanito anche dopo troppi anni di insegnamento, e lo spettacolo doloroso di vedere questo studio della grammatica, o negletto, o spregiato, o troppo faticosamente e vanamente compiuto, mi hanno un po’ per volta indotto al presente lavoro: comporre cioè una grammaticetta, ridotta alla maggiore brevità e semplicità, e pur non arida, non grave a leggersi.

Senonché nella citazione riportata da Rebora, come si può notare, Panzini, pur non dissimulando una certa dose di “passione”, comunque pacata e d’altronde del tutto comprensibile per chi si accinge a licenziare una propria opera libraria (compreso un testo didattico per le scuole), non dà nemmeno lontanamente l’idea di scrivere cose che sembrerebbero farlo assomigliare a un padre amoroso. Si tratta dunque, oltre che di uno dei numerosi vezzi inventivi del poeta, di una suggestione tutta reboriana, e anche di una trasposizione molto simile alla propria – quella sì “amorosa” – vicenda personale di solo pochi mesi prima, quando dopo avere inviato a Prezzolini il manoscritto dei *Frammenti lirici*, Rebora scriveva a Monteverdi paragonando se stesso a una madre che si vede abbandonata dai propri figli:

Io sono come una mamma alla quale abbian rapito il proprio bimbo [...] affido i miei figlioli anche a te, perché tu abbia ad agevolare la loro entrata in società [...] mi basta che escan di casa con un abitino pulito [...]. Essi [i *Frammenti lirici*] son passati anche sotto la tremenda consapevolezza stilistica di Gustavo Botta [...]. Ne sono usciti bene, ma con umiliazione del loro vestitino dimesso, di tutti i giorni.³⁴⁴

Rebora, subito dopo la citazione riportata più sopra, prosegue su Panzini con questa lunga sequenza asindetica di frasi nominali: “Giustificazione e invito; breve sguardo affettuoso; affiatamento con l’invincibile scontrosità della materia. Amor della scuola, ma per vigile sensibilità meglio che per abitudine professionale. Amore dell’arte, infatti: commozione di vita”. Ma sembra davvero che, invece di riferirsi a Panzini, quasi inconsciamente stia ancora parlando di se stesso: da una parte del poeta che ancora risente dello sforzo con cui ha tentato di plasmare la “materia” dei *Frammenti lirici*, dall’altra del maestro di scuola attento e mai esecutore pedissequo dell’insegnamento. Forse è anche questo un modo per “sferzarsi a rientrare fra i «vivi»”³⁴⁵ – come Rebora scrive a Prezzolini giustappunto proponendogli la

³⁴⁴ Lettera 229 (17 aprile 1913).

³⁴⁵ Lettera 271 (16 novembre 1913).

recensione del volume di Panzini – ovvero per cercare di reagire al periodo di depressione che il poeta sta attraversando e di cui si è già detto in precedenza.³⁴⁶ Ma mi pare inutile e anche fuori luogo, qui, indagare oltre. Resta da rimarcare come i richiami e i rimandi fra testi appartenenti a generi del tutto diversi siano una caratteristica della scrittura di Clemente Rebora (lo si vedrà anche nel paragrafo successivo), e come ancora una volta, il suo pensiero si articoli secondo “norme” e visioni soggettive e agisca intorno a se stesso anche laddove le esigenze del genere testuale (in questo caso un saggio critico in forma di articolo) richiederebbero una presa di posizione obiettiva e “distante”, sia per quanto concerne lo stile, sia per ciò che riguarda i criteri di giudizio.

3.7 Considerazioni “finali”

Quelli elencati ed esaminati nei paragrafi precedenti non sono casi isolati, pertinenti a poche lettere, o presenti solo saltuariamente nell’epistolario reboriano. Si tratta di fenomeni che costituiscono l’ossatura stessa delle lettere coeve e che, seppure in misura maggiore o minore a seconda dei casi, ricorrono con un’altissima frequenza (e non solo nei testi epistolari del periodo che si è considerato): tanto da poter affermare che tali fenomeni non sono riconducibili esclusivamente allo stilismo dei *Frammenti lirici*, ma che in misura almeno simile, se non maggiore, si situano come prerogative “stilistiche” evidenti anche nei testi comunicativi di Rebora.

La natura del bigliettino di condoglianze, in particolare (si veda il paragrafo 3.5.4), mi pare contribuisca a dissipare eventuali dubbi: Rebora non si sta fabbricando a tavolino un modello o uno stile che deborderebbe dal campo delle liriche a quello delle lettere o viceversa. Con il breve testo inviato alla madre di Lavinia Mazzucchetti, infatti, non siamo di fronte all’esposizione usuale, resa ad amici o conoscenti, di sentimenti, passioni, atmosfere, accadimenti che hanno riflessi o ricadute sullo scrivente. O meglio, lo siamo, sì, ma nel bigliettino di condoglianze il centro dell’attenzione è spostato dallo scrivente (o, se vogliamo, dal *sé*, o dall’*io lirico*) al destinatario (o lettore). Quello del bigliettino di condoglianze è un tipo di “genere testuale” nel quale, per convenzione, viene declinato non l’effettivo sentimento di dolore (quello risiede essenzialmente in chi il biglietto riceve), bensì l’*espressione formale* di una solidarietà e di una comunanza al sentimento di dolore di chi ha subito la perdita di un familiare. Ora, le attestazioni di solidarietà e di comunanza con cui Rebora si rivolge alla

³⁴⁶ Si ricordi della “tisi mentale” di cui Rebora si lamentava solo pochi giorni prima proprio con Prezzolini, della “dissoluzione intellettuale-culturale” che in un’altra lettera dello stesso 16 novembre riportava a Monteverdi, o del sentirsi “insepoltrato”, come scriveva sempre negli stessi giorni a Gallarati-Scotti.

destinataria sono talmente vivide e penetranti da situarsi in un “punto” che va ben al di là della convenzione, ovvero della mera “forma”.

Certo, il bigliettino di condoglianze costituisce un’eccezione, all’interno dell’epistolario, mentre per quanto concerne le altre lettere fin qui analizzate potrebbe ragionevolmente sorgere il sospetto che Rebora in qualche modo esprima la propria interiorità *anche* attraverso “esercizi di stile”.

Ma che il poeta non verseggi lo si è già potuto mostrare (nel Capitolo 1 del presente lavoro) a proposito delle lettere inviate nel 1916 a Piero e agli altri. Si è visto come il 1916 sia stato per Rebora un anno di straordinaria inquietudine ansiosa, dovuta agli strascichi dell’incidente di guerra, all’incertezza sul proprio futuro e alla tremenda apprensione per la sorte del fratello in trincea e degli amici che per la trincea si accingevano a partire (Monteverdi *in primis*). Se a livello di composizione espressiva quelle circostanze erano all’origine della scrittura ardua facente capo alle Prose liriche, una scrittura molto lontana da esibizioni stilistiche come da intellettualismi avanguardistici (Dei, 2015, p. 181), quelle stesse circostanze avevano contribuito a provocare nella scrittura comunicativa di Rebora (ovvero nelle lettere) una sorta di esaltazione accesa, ai limiti del metapsichismo, e si è avuto modo di considerare in parte alcuni caratteri fortemente espressivi (e intrinsecamente, ma non *volutamente*, “espressionistici”) relativi alle lettere inviate da Rebora in quell’anno tragico e cruciale.

L’epistolario del 1913-1914 si iscrive in una situazione biografica (e mentale) dell’autore certamente non di così estrema gravità, tuttavia i meccanismi psicologici che sottostanno alla scrittura anche di questo periodo non differiscono, se non quanto a intensità e fervore dello scrivente, da quelli di circa due anni più tardi. Nel 1916 il trauma dovuto allo scoppio dell’obice, pur non provocando in Rebora conseguenze fisiche particolari, in concomitanza con le atrocità vissute al fronte contribuisce a portare a galla una situazione pregressa di grave disagio, che durante quello e gli anni successivi si traduce in disordini psicosomatici di serissima entità. Rebora, spinto da un pesante senso di colpa per aver “abbandonato” i luoghi dell’orrore lasciandovici gli altri (Piero innanzitutto, e poi “Nino”, gli altri fratelli, i compagni d’arme), e insieme per quella sua tensione al sacrificio (da sempre presente in lui, ma che proprio le vicende della guerra, del trauma e del ritorno anticipato avevano acuito), esprime nelle lettere una compassione (nel senso etimologico del termine) quasi fisica, se così si può dire, proteggendo con la sua scrittura “salvifica” tutti quelli che si trovano nel pericolo e nell’inferno delle trincee e quasi *sostituendosi* a loro.

Nel 1913-1914 Rebora è già dentro quel grave disagio psicologico (la “tisi mentale” di cui il poeta scrive così spesso), il quale però rimane in un certo senso sottotraccia, manifestandosi

essenzialmente con un senso di stanchezza, pigrizia e inerzia,³⁴⁷ alternato a sensazioni e percezioni euforiche di estrema vividezza e lucidità. Anche in questo caso è presente un potente senso di colpa, generato proprio dal circolo vizioso della situazione: l'inerzia e la pigrizia lo fanno sentire inetto e inutile di fronte a sé e ai genitori, lo allontanano dagli amici,³⁴⁸ mentre l'euforia, non traducendosi in questo periodo – se non in minima parte – in creatività, si coagula in lui come una forma di implosione psichica che ugualmente contribuisce ad estraniarlo da famigliari e amici. A Malaguzzi, per esempio, Rebora scrive:

Di che son reo? A Lei e a Ton avevo scritto «promettentemente», e dopo d'allora sento nel silenzio una tacita avversione. Perché? Va male forse qualcosa all'infuori di me? Mi dia qualche notizia, insomma. Io ho passato il più terribile e meraviglioso mese della mia vita, che sconterò (anzi, già incomincio). Non ho concretato nulla, non

³⁴⁷ All'inizio di aprile del 1913 Rebora si sottopone a un controllo medico presso il cognato, e come è noto gli vengono riscontrate anomalie di tipo tiroideo (quindi ormonale): "il malessere che avvertivo da anni in apparenza di salute – ch'io attribuivo e tramutavo tutto in colpa di volontà – sembra aver una radice nella scoperta ch'io feci giorni sono dell'ingrossamento anormale della *ghiandola tiroide* (fin già da ragazzo), misteriosa o malnota regolatrice e sregolatrice di tanta vita nervoso-psichica del nostro corpo magnifico e abietto" (Lettera 227 del 7 aprile 1913, a Banfi). La scoperta però attenuerà solo in minima parte i sensi di colpa per gli stati di grave apatia in cui Rebora periodicamente continuerà a ricadere, come si può osservare dalle lettere posteriori alla disfunzione diagnosticatagli.

³⁴⁸ A Monteverdi, Rebora scrive, il 16 novembre del '13, riflettendo tra l'altro appunto sulle concause fisiche dei propri malesseri, contro le quali si è sempre sforzato di ribellarsi: "Sarà certamente anche colpa mia: ma è cosa malvagia il non poter vivere di ciò che *solum* è mio – e per cui ogni altra cosa lasciai – io mi son forzato contro la ottusità, sorda con pesantezza, della mia complessione, fin da quando intravvidi una *necessità* nelle cose; ma il sapere, la coltura – anche, anzi, quella di un buon professore di ginnasio – non può esser nel mio imperio; e forse anche «disprezzo» tutto ciò, e non soltanto perché io non possa. Ma perché voglio vedere sentire e creare, come «santità» o come «bellezza» o come non so io, ma dentro una ben conosciuta attività che acuisce e sovrasta e scivola sul perenne filo di rasoio [...] Questo dico per sapere con chi avete a che fare: ma soprattutto legnate, o buttatemi nel mucchio [...] Ti aspetto – anzi ti aspettiamo – : la mia mano oziosa può ancora stringere la tua? [...] Avrei bisogno di genitori che mi legnassero; invece! [...] Pago – e purtroppo non soltanto io – il non aver potuto (= saputo? = voluto?) studiare mai; così mi trovo praticamente – ossia universalmente – inutile [...] Non pretendo che questo: spedisce subito ad (Alessandria – R. Liceo) Ton la mia lettera; Ton penserà ad avvertirne la Daria. Come vedi, con tutto ciò, m'interessa della diffusione della mia «denigrazione»" (Lettera 272).

Una settimana dopo, a Banfi, Rebora si rivolge di nuovo in termini inesorabilmente autoaccusatori: "sono il più *immorale* animale del mondo, in quanto non affrontai e creai fuori la mia realtà, e fui purtroppo «buono e spirituale» perché incoscientemente cullato nel benessere che i miei cari mi offrivano, senza veder la responsabilità ch'io m'assumevo di fronte alla loro fiducia" (Lettera 274 del 21 novembre 1913).

E ancora un ritorno sui sensi di colpa nei confronti dei genitori si rivela in questa lettera a Lavinia Mazzucchetti: "Se il concorso riuscirà, camminerò somarello per le tecniche, definitivamente: almeno fino a quando i doveri verso chi mi mise al mondo mi si faranno sentire" (Lettera 275 del 27 novembre 1913). Ma anche prima di pubblicare i *Frammenti lirici*, la convinzione di condurre una vita agiata senza meritarsela portava Rebora a scrivere: "Mi vergogno però che la fame non mi strozzi: ho troppo agio esterno, e questo mi fa vigliacco" (Lettera 218 del primo marzo 1913, a Banfi); "son tutto rimorsi; mi pare che il far poesia quando non si è completamente *indipendenti*, sia quasi colpa" (Lettera 226 del 4 aprile 1913, a Monteverdi); "il non sentirmi localizzato economicamente, mi svaga dai miei «sentimenti» e mi addolora con intimo commovimento e mi prostra di fronte ai miei cari che son tanto infinitamente alti e buoni da non dirmi una sillaba di rimprovero: questa loro *rispettosità* (che si è accentuata da qualche tempo) verso la mia persona, nel mentre m'invertigina d'amore e di riconoscimento verso di loro, mi fa insieme sentire (come una spina premuta) la parte che di mascalzonaggine «involontaria» è ancora (e sarà forse sempre) in me" (Lettera 227 del 7 aprile 1913, a Banfi); "Io vivo, talvolta con pienezza improduttiva, talora con rimorso di non saper più studiare e di mancar socialmente al mio dovere di lavorare come tutti gli altri" (Lettera 233 del primo maggio 1913, a Banfi).

ho goduto nulla, ma tutto da me, ancora da me, solissimamente da me, ho risuscitato e vissuto un *bel movimento* di poesia e di pensiero.³⁴⁹

E lo stesso giorno, a una proposta di Prezzolini per una collaborazione alla nuova «Voce», replica:

Grazie, caro Prezzolini; e l'unicità della mia posizione non augurabile a nessuno, lasciamola lì: forse non ci sarebbe da capir nulla. Quanto alla collaborazione, ne son lieto; ma c'è un ma. Ho da poco raggiunto un *modo di vedere* le cose che bisognerebbe di svolgimento per esser inteso, almeno press'a poco; non mi so decidere quindi a stralciarne episodi che fuorvierebbero l'intendimento.³⁵⁰

Mutatis mutandis, la situazione presenta caratteristiche assai simili a quella del 1916 e dintorni, dunque. Anche nel 1916, ma per ben altre e più tragiche ragioni, Rebora giunge a un modo diverso di “vedere le cose”, e anche durante quel periodo i tentativi di farlo “intendere” (cioè di *scriverne*) si scontrano con i suoi blocchi psicologici: qua i blocchi sono “fuorvianti dell'intendimento” (Rebora non si sente capace di scrivere ciò che gli sta accadendo, se non travisandolo), nel 1916 (dopo il tumulto che gli fa produrre le poesie e le prose di guerra – ma quasi più come impulso disintossicante che come atto “creativo” – e che si esaurisce già alla fine di quel terribile anno) sono dovuti alla necessità di guarire, rimuovendo (o meglio, reprimendo) i ricordi della trincea.³⁵¹

E se le lettere del 1916 hanno lo scopo di attivare uno scambio quasi corporeo con i destinatari, con le lettere del 1913-1914 Rebora sta ugualmente cercando di “arrivare” ai propri interlocutori (dai quali, appunto, sempre più – e colpevolmente – sente il distacco), e lo sta facendo in una forma che è – o vorrebbe essere – anche in questo caso “fisica”, una sorta di abbraccio, di inclusione empatica di sé negli altri e nel mondo e viceversa di partecipazione degli altri a sé e al proprio modo di percepire/concepire il mondo.³⁵²

³⁴⁹ Lettera 283 (20 gennaio 1914).

³⁵⁰ Lettera 282 (20 gennaio 1914).

³⁵¹ In effetti, più di repressione che di rimozione psicologica si tratta, se ricordi e visioni di “guerra” periodicamente si riafferceranno negli scritti di Rebora fino alla morte sotto altre forme, come ben evidenzia Dei: “Dopo l'esperienza traumatica del 1915 la guerra, che non può essere dimenticata, si radica nel suo linguaggio, diventa davvero un motivo lirico perenne. Oltre alle ricorrenze di termini inequivocabili come «trincea», si potrebbe ricordare il tema del sangue che, sia pure cambiato di segno e di significato, scorre copiosamente, quasi inonda alcune poesie degli ultimi anni come *Notturmo* o *Solo calcai il torchio* [...]. La fede non può annullare l'orrore. I *Canti dell'infermità* ripercorrono e forse riscattano quella guerra in un'altra guerra; di nuovo la fisicità che si corrompe si impone in primo piano, di nuovo ci si sente vicini a sprofondare in un «mar di miseria», in un abisso” (Dei, 2015, p. 188-189).

³⁵² “Mi perdoni? Però scrivimi.” – si legge in una lettera a Monteverdi del 31 luglio 1914 – “Troppo io mi espando; e ho necessità che altri mi gravi (alleggerisca) di tutto il suo bene, di tutto il suo tormento, perché soltanto così io centuplico gl'impeti di nuovi volteggiamenti. Egoista! Sì, fino a diventare un bambino” (Lettera 316).

Le distorsioni a livello morfosintattico, come già in parte accennato, sono indici, spie, richiami dell'autore (e anche, mi pare di poter affermare, richieste di aiuto nemmeno troppo mascherate) sull'alterazione generale delle proprie condizioni (alterazione che coinvolge ovviamente anche la sfera ontologica, esistenziale di Rebora). Si consideri la questione dei verbi pronominali, di cui l'epistolario di questo periodo (come pure quello del 1916)³⁵³ è letteralmente infarcito: in locuzioni (già citate) come “la nausea che *m'infietta* a parlare di me”, “*mi ha lingueggiato* tutto l'incendio”, “ovunque *m'intenebro* appena ho luce”, “le più volte *m'appioppo* a dormir sodo”, “*m'inalbero* consigliere”, “*m'attuai* come dovevo, arido nell'abbondanza” e via dicendo, gli elementi linguistici (l'impiego di neologismi o comunque di forme verbali estremamente inusuali), la scelta delle metafore (la nausea, il fuoco, le tenebre e la luce, l'aridità e l'abbondanza e così via), il contenuto degli enunciati (che implica sempre un riferimento al soggetto scrivente) si devono leggere evidentemente come uno dei numerosi intenti – forse più inconsapevoli che deliberati – da parte di Rebora di cercare di decifrare gli effetti del tutto nuovi che la realtà sta avendo (o “agendo”) su di lui, di rendere dunque intelligibile e condivisibile il proprio isolamento affettivo derivante dall'exasperata percezione della realtà in quel determinato periodo. E sia nei “motivi” che negli elementi linguistici pare di intravedere il tentativo di *spiegare* non meno a se stesso che all'interlocutore/lettore, che cosa gli sta succedendo, e come.

Sempre a proposito di verbi, in riferimento ai *Frammenti lirici* Bandini annota che

come cospicuo aspetto della lingua di Rebora vanno anche iscritti gli infiniti e i participi che traspongono l'idea verbale sul piano funzionale del sostantivo o dell'aggettivo e denotano, ancora una volta, la prevaricazione della sfera verbale su quella nominale. Frequentissimo l'infinito in funzione di sostantivo” (Bandini, 1966, p. 18).

E in un'altra, a Malaguzzi, del 28 agosto 1914: “devo parlare sempre di me, perché in me e con me posso interpretare e creare tutto ciò a cui giunge la mia simpatia – e ne è risultato un'assoluta mancanza di autocompassione (mi sale – è un momento di debolezza – un nodo alla gola quando gli amici veri non mi «capiscono» – non per me, accidenti! e sì, anche per me)” (Lettera 320).

³⁵³ Dall'epistolario del '16, oltre alla già citata forma “Ti bevo tutta la sofferenza” (con cui Rebora si rivolge a Piero il 10 maggio), si riportano qui solo alcuni altri esempi, fra i più linguisticamente “arditi”: “Grazie Daria – verrò a *riconoscermi* nella vostra fede, quando n'avrò l'avviso definitivo” (Lettera 417 a Malaguzzi, del 17 febbraio); “ci sono i cuori musici, di Lidia e mio, impazienti di *armoniarvi*” (Lettera 421 a Malaguzzi, del 6 aprile); “provo rimorso di non esser venuto a *guardarci* [...] e mamma [...] che *si crea* e anima perché i rami non si schiantino, sublime. [...] Ti capisco; ti sento (dopo tanto tempo), e *ti consento* mutamente con la mia forza” (Lettera 431 a Monteverdi, del 25 maggio); “Di tutto quello che *ci è* immane nel cuore, non dico” (Lettera 436 a Banfi-Malaguzzi, del 6 luglio); “*prenditi* con te ovunque [...] *respirami* vicino e consapevole” (Lettera 437 a Monteverdi, del 12 luglio); “Io *ti vivo* sempre qui” (Lettera 439 alla madre, del 20 luglio); “*Ti son* presente e vicino [...]. So tutto, e *t'intendo* tutto” (Lettera 440 a Monteverdi, del 26 luglio); “E vedo il mio Edgardo e *gli son dentro* nel cuore [...] ho saputo tutto di te, e *ti so* ora” (Lettera 441 al fratello Edgardo, del 2 agosto); “vedo tutto, *ti so* tutto, *ti sono* inespriabilmente fratello (Lettera 445 a Piero, dell'11 luglio); “*Ti son* mutamente tutto vigile e caldo” (Lettera 448 a Monteverdi, del 14 agosto) e così via.

Giancotti aveva già avuto modo di correggere in parte le affermazioni di Bandini sulla prevalenza essenzialmente verbale del dettato di Rebora: “lo stilismo reboriano non è solo, come si tende a credere, verbale, ma esercita anche sull’area nominale un’azione tale da conservare al nome un’idea, una potenza di movimento” (Giancotti, 2007, p. 132). Da parte mia, vorrei mettere in evidenza come il fenomeno della nominalizzazione verbale sia diffuso, lo si è visto, anche nell’epistolario del periodo in questione, con una fitta presenza dell’infinito in funzione di sostantivo. Mi permetto allora di osservare che l’affermazione di Bandini – la quale non fa che richiamare una volta di più la tesi continiana sul carattere prevalentemente verbale dello stilismo “lombardo” di Rebora e dunque sulla preponderanza assegnata all’azione anziché alla descrizione e alla nomenclatura – potrebbe essere, se non ribaltata, almeno “rivisitata”: nel senso che la nominalizzazione verbale mi pare rifletta, nel Rebora del periodo che si sta considerando, proprio il dissidio in atto fra tendenza all’azione e propensione alla staticità, o all’inerzia, sia a livello fisico che mentale. E proprio in questo particolare – e frequentissimo – uso reboriano di trasporre l’idea verbale sul piano funzionale del “nome” (sostantivo o aggettivo), invece che una “prevaricazione della sfera verbale” si potrebbe quasi scorgere, per contro, una sorta di *parziale abdicazione* del verbo alla sua funzione tradizionale (l’azione), in favore dell’affermarsi appunto di nomi e/o aggettivi quali “distorsioni” (anche proprio su piano concettuale) del verbo stesso, con il risultato di fornire sì al congegno discorsivo un’efficacia sostanzialmente maggiore in chiave espressiva, ma soprattutto di dar vita a un’espressività che va a collocarsi in una specie di terra di nessuno tra ‘atto’ (verbo) e ‘rappresentazione’ (nome).³⁵⁴

Sul piano psicologico, un’intenzione – e al contempo una richiesta – di partecipazione intima, di immedesimazione nelle cose del sé e del mondo, è in particolare rappresentata dal verbo “sentire”, declinato da Rebora non tanto – o non solo – per comunicare sensazioni personali,³⁵⁵ quanto per esortare il lettore ad entrare in empatica sintonia, psichica e fisica, con

³⁵⁴ Daria Banfi-Malaguzzi, commentando la chiusa della seconda lirica dei *Frammenti lirici* (“Nelle faccende è l’idea”, v. 65), scrive: “La significazione racchiusavi è molto importante: Rebora si sente spirito puro: l’azione gli è estranea se non è diretta e compiuta dallo spirito. Mi pare che qui egli sia stato esplicito come sempre; ed è ben singolare che lui, lombardo, anzi milanese, stesse alto e lontano, e, in fondo, già dichiarato nemico del mondo di «faccende», quel mondo e quel tempo nel quale pure ha dovuto vivere” (Banfi-Malaguzzi, 1964, p. 101). Banfi-Malaguzzi non è una specialista, ma si esprime con cognizione di causa non solo perché dalla sua vanta un’amicizia intima e fraterna con Rebora (almeno ai tempi dei *Frammenti*), ma anche perché, come è noto, la sera del 18 maggio 1913 il poeta aveva voluto eseguire la revisione definitiva delle liriche – leggendole, rileggendole, annotandole e commentandole fino a tarda notte – proprio con Daria, e al termine del lavoro volle che infine fosse lei a scrivere il “licenziato per la stampa”.

³⁵⁵ Anche se, quando ciò avviene, il verbo “sentire” quasi sempre introduce stati d’animo convulsamente metafisici, certo non propriamente, o tipicamente, “sentimentali”: “*mi sento* esausta la polla vitale” (Lettera 272 a Monteverdi, del 16 novembre 1913); “*sento* il tono vitale estinto” (Lettera 274 a Banfi, del 21 novembre 1913); “*sentivo e sento* un prodigioso ordine di movimento” e “*mi sento* sempre all’orlo d’un precipizio” (Lettera 278 a Malaguzzi, del primo gennaio 1914); “e tutto ti è estraneo, perché tutto è in te senza residuo. Per questo, mi tralasci,

lui: “quando la noia del botteghino Jesino o il fastidio della stanca solitudine ti assalgono, *sentimi* – in uno spazietto dell’anima – sì presso da alitarti il mio ravvivamento d’amicizia gioiosa”;³⁵⁶ “Scusami per la noia, e *senti* la mia affettuosa amicizia”;³⁵⁷ “*sentimi* vicino”;³⁵⁸ “tu *hai sentito* baciarti tutto nelle parole rigide” e “*sentimi* tuo”;³⁵⁹ “*senti*, però, tutta l’affettuosa mia vibrazione per te”;³⁶⁰ “*mi senti* intorno? Mi vuoi?”;³⁶¹ “Un bacio dal tuo Clemente? Lo *risenti* qui nella sua (tua) immediatezza, al di là o insieme alle sue contraddizioni?”;³⁶² “*sentimi* come un ciottolo o un’erba spontanei e costretti in sé, che non sono ciottolo né erba se non per chi li giudica. *Mi vuoi sentire* a costo di uccidermi, come qualcosa diverso da te, vicino a te”;³⁶³ “*sentite* ancora il «bene intatto» verso un superamento non necessario... *Sentite* ch’io devo vincere la mia avvenenza per conquistare e donare il mio «spirito lussuoso»”;³⁶⁴ “Perché non *mi senti* degno d’odio forse, ma certo di confidenza”.³⁶⁵ Nella fitta presenza di tale verbo in questa parte dell’epistolario parrebbe proprio di scorgere un anticipo di quel potente anelito al *con-sentimento* che nel 1916, in seguito a tutte le circostanze sopravvenute, all’aumentare dell’ansia, al peggiorare delle condizioni psicologiche generali, diventerà un fatto di intensità febbrile, tale da spingere Rebora ai limiti estremi della sanità mentale.

Per quanto concerne le preposizioni in Rebora, se ne è già segnalato l’anticonvenzionale impiego, ma in specifici casi pare che il poeta evidenzi una particolare sensibilità per tutto lo “spazio” (se così lo si può definire) che sta intorno alle preposizioni stesse e che con esse interagisce. In una frase come “velato solo della schiuma del mondo che cucini, su dall’allessato di vacca della bella società umana”, ad esempio (si veda il paragrafo 3.5.1), la collocazione delle due preposizioni “su dall’” in posizione adiacente senza il pronome relativo e il verbo che normativamente dovrebbero precederle (cioè *la quale sale su* “dall’allessato di vacca”), indica che Rebora non applica solo un uso anomalo delle preposizioni, bensì le isola, toglie loro le connessioni all’interno della frase e in definitiva le lascia esprimere di per sé, esaltandone in tal modo una sorta di loro specifica forza di irraggiamento funzionale e semantico. Se, per dirla

«avversario», e insieme mi digerisci, qualche volta. *L’ho sentito*” (Lettera 301 a Banfi, del 17 giugno 1914); “io *sento* questa posizione di vita” (Lettera 304 a Piero, del 27 giugno 1914); “sei dei pochissimi ch’io *sento* vicini” (Lettera 308 a Boine, del 16 luglio 1914); “*sento* impennarsi il mio ingegno” (Lettera 311 a Aleramo, del 18 luglio 1914); “vibrerò nell’ardore di *sentirmi* vicino a un individuo come te” (Lettera 315 a Boine, del 29 luglio 1914).

³⁵⁶ Lettera 245 a Banfi (9 giugno 1913).

³⁵⁷ Lettera 246 a Prezzolini (13 giugno 1913).

³⁵⁸ Lettera 261 a Piero (6 agosto 1913).

³⁵⁹ Lettera 263 a Piero (27 agosto 1913).

³⁶⁰ Lettera 292 a Boine (8 aprile 1914).

³⁶¹ Lettera 293 a Piero (15 aprile 1914).

³⁶² Lettera 303 alla madre (27 giugno 1914).

³⁶³ Lettera 304 a Piero (27 giugno 1914).

³⁶⁴ Lettera 313 a Aleramo (25 luglio 1914).

³⁶⁵ Lettera 317 a Banfi (1 agosto 1914).

con Spitzer, nell'espressione linguistica dell'artista si riflette qualcosa della sua anima, in Rebora l'effetto di tale uso preposizionale, che tende a rimuovere i confini tra gli elementi delle frasi, anziché circostanziarli, ha certamente la funzione di "cancellare i contorni, di esprimere vaghe impressioni, di concepire simbolicamente e rendere poetica ogni realtà" (Spitzer, 1954, p. 34)³⁶⁶ e ciò accade, aggiungerei, anche nel caso in cui l'operazione stilistica venga impiegata su un testo, la lettera, la cui prerogativa principale è quella della comunicazione, non dell'espressione. In altre parole, Rebora tende a concepire in termini espressivi (se mi si concede il termine) non solo i testi che per loro natura artistica devono – o devono cercare di – esserlo (le poesie, le prose), ma in genere tutto quanto è testo scritto.

Oltre alle lettere, ne sono testimonianza gli articoli scritti per «La Voce», come in parte si è visto. In particolare, a questo proposito vale la pena soffermarsi ulteriormente su "La vita che va a scuola e viceversa". A conclusione della già citata lettera a Prezzolini del 25 aprile 1913, Rebora accenna proprio a questo articolo sulle scuole serali, che sta portando a termine.³⁶⁷ Il ritardo nella pubblicazione (l'articolo uscirà sulla «Voce» solo il 31 luglio) sarebbe da attribuire, come presume Dei, al fatto che "in origine l'articolo fosse stato destinato a un numero speciale della «Voce» dedicato ai problemi della scuola poi non uscito" (in Rebora, 2015, p. 1238). Fatto sta che il periodo di stesura di "La vita che va a scuola e viceversa" è quello stesso in cui Rebora sta revisionando i *Frammenti lirici* in procinto di uscire, cioè sta ritoccando e limando le poesie e componendo l'ordine in cui vorrebbe fossero pubblicate.³⁶⁸ È interessante notare come, forse proprio sull'onda della febbrile attività di ripasso, rilettura e ricontrollo dell'autore, qualcosa dei *Frammenti* è confluito nell'articolo in questione, in particolare nella sua parte introduttiva: "a Milano, l'incomodo e disadatto organismo della scuola media [...] *si urta e si scardina* quasi nell'ansia di un'urgente incompatibilità fisica [...] o va alla deriva *adunando rifiuti* [...] in quegli istinti che la consapevolezza ha *inalveato* dietro la spinta dei bisogni." I corsivi, che sono miei, rimandano ai seguenti versi dei *Frammenti lirici*: "ma

³⁶⁶ La definizione di Spitzer si trova in "Stilistica e linguistica", uno dei saggi raccolti a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini nel volume *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Laterza, 1954, p. 29-66). Il saggio di Spitzer, tradotto da Maria Luisa Spaziani, era uscito in *Stilstudien, II (Stilsprachen)* (M. Hueber, 1928, p. 498-536). Nel caso specifico, Spitzer si riferiva alle prerogative stilistiche di Henri de Régnir (1864-1936), scrittore e poeta francese di area simbolista, ma la citazione spitzeriana è senz'altro – e non troppo sorprendentemente – applicabile a Rebora.

³⁶⁷ "T'invierò presto l'articolo sulle *sc. serali* e – se credi – una noterella circa un passo del Romagn. dove è sostenuto *l'insegnam. libero*" (Lettera 230).

³⁶⁸ Per un'ampia trattazione sulla frenetica vigilia della pubblicazione dei *Frammenti lirici* sulla «Voce», si veda ancora Dei (in Rebora, 2015, p. 1027-1039).

quand'urta una città / si scàrdina in ogni maglia" (*Fr* III, 8-9); "rifiuti e bava aduna" (*Fr* VIII, 34); "sgorgo, inalveo, verso" (*Fr* XXXVI, 29).³⁶⁹

Dei, riferendosi alle prose di guerra, e in particolare a *Senza fanfara*, definisce evidente

come per Rebora la ripetizione sia stimolo di creatività, guidi a un complesso approfondimento. Il gusto per il *refrain*, già in parte presente nei *Frammenti lirici*, e spinto fino alla ripresa di clausole poetiche e autocitazioni a distanza di molti anni, si pone ora quasi come criterio ordinativo del caos circostante, e insieme come traccia narrativa e descrittiva da seguire nello smarrimento (Dei, 1982, p. 173-174).

Tale discorso, che associa ripetizione e/o autocitazione a creatività e ad intensificazione dell'analisi, può senz'altro adattarsi anche al Rebora di questo saggio "vociano". Rimane da aggiungere che le autocitazioni Rebora non le applica solo "a distanza di molti anni", ma anche in modalità sincronica, per così dire. Che questa sia un'operazione più o meno deliberata, più o meno conscia, non è troppo importante; ma il riportare determinati stilemi quasi specularmente da un testo lirico (espressivo) ad un testo informativo (comunicativo), mi pare sia quantomeno ulteriormente sintomatico del fatto che tra le variegata pieghe della personalità intima di Rebora sussista una sorta di "etimo psicologico" unitario, che sul piano linguistico, ovvero "stilistico", sembra muovere allo stesso modo il poeta e l'opinionista, il lirico e l'intellettuale.³⁷⁰

³⁶⁹ Per inciso, si osservi che "inalveare" è un *hàpax*, nella produzione lirica reboriana, mentre nell'epistolario il verbo ricorrerà altre volte al participio passato, dunque in forma aggettivale, per esempio in una lettera ai coniugi Banfi-Malaguzzi del 22 marzo 1916 ("Mi duole che la vostra vita *inalveata* abbia avuto subito il singhiozzo di una morte" – Lettera 418) e in una alla madre del 6 luglio 1923 ("Ricordo te e i nostri cari di costi e altrove, con presente affetto; e spero bene *inalveata* la tua vita tra orto e giardino" – Lettera 799).

³⁷⁰ Più avanti, sempre nello stesso articolo, si trovano altre espressioni che richiamano fortemente certi passaggi dei *Frammenti lirici*, pur senza aderire specularmente ad essi: ad esempio "pertugio d'intesa", che ricorda – anche per effetto paronomastico – "verso l'amore pertugia l'esteso" (*Fr* XI, 24), o "nel meccanismo il pensiero, e quindi l'atto", che rimanda a "nel pensiero ti uccido / e nell'atto mi annego" (*Fr* I, 15-16).

Capitolo 4.

Parola di Rebora. Alcuni confronti.

4.1 Breve premessa

Le parole poetiche del “primo” Rebora, le quali ci pongono di fronte, come è vero, ad un “*ornatus difficilis*”³⁷¹ che ancora oggi non si è riusciti del tutto a dipanare, appaiono in un momento in cui la poesia italiana sta cercando, a fatica, di acquisire una nuova dimensione, di librarsi e di liberarsi dai fardelli di un passato che è ancora, e pesantemente, un presente. Quella che Asor Rosa definisce la “linea italiana” – ovvero la lirica ancora tradizionale, legata alla “triade” fine-ottocentesca – entra infatti

molto dentro il Novecento (mentre altrove il Novecento comincia molto prima della fine dell’Ottocento), fatta salva, ma solo parzialmente, quella specifica forma di trasgressione italiana, che è il pascolismo. La «linea italiana» è, innanzitutto, *tradizione classicista*, poi, subito dopo, *influenza positivistica* (in Carducci e D’Annunzio i due «marchi» sono egualmente presenti, anche se non nella medesima misura).

Questa «linea» si sfrangia e comincia a corrompersi in maniera vistosa in una prima fase di eventi e di ricerche (Asor Rosa, 2000, p. 21)

Asor Rosa colloca tali eventi e ricerche fra il 1908 e il 1916:

“nel 1908 esce «La Voce»; del 1909, il *Manifeste initial du futurisme* (del 1912 il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*); del 1910 *La persuasion e la rettorica* di Carlo Michelstaedter (destinata per allora a restare ignorata, ma che comunque c’è, e testimonia la portata del cambiamento); del 1913 i *Frammenti lirici* di Rébora; del 1914 i *Canti Orfici* di Dino Campana...” (*ibidem*).

E non c’è dubbio che – per citare ancora Asor Rosa – “Le esperienze letterarie che nascono in questo periodo sono *forme* (assai specifiche e peculiari) *della conoscenza del mondo*. A una *rottura conoscitiva* corrisponde sempre una *rottura formale*; e viceversa” (*ibidem*).

In Rebora la rottura formale si traduce in quel dettato poetico che di volta in volta è stato definito “inquietudine metafisica” (Getto, 1956, p. 4), “trama di corrispondenze prima concettuali che fantastiche” (Bàrberi Squarotti, 1960, p. 198), “incandescente unità di spirito e cose, paesaggio e idee” (Bandini, 1966, p. 7), “magma rutilante di immagini” (Guglielminetti, 1968, p. 32), “onomatopea psicologica” (Contini, 1974, p. 7), “realtà unitaria, dove la materia

³⁷¹ Si ricordi la già citata definizione di Bandini (1966, p. 13).

è indistinguibile dallo spirito” (Fortini, 1995, p. 245), “panicità religiosa” (Pasolini, 1999, p. 1116), “linguaggio franto e scheggiato [...] franco d’ogni nesso inessenziale” (Tesio, 2008, p. 144) – e che, in una parola, la critica è unanimemente concorde nel definire come l’“espressionismo” dei *Frammenti lirici*.

Per perfezionare l’analisi appena svolta su lingua e stile occorre a questo punto ricondurre Rebora ancora al suo tempo e verificare quanto, quelle del suo dettato tanto impervio e sovraccarico e al contempo così sostanziale, siano parole effettivamente “reboriane” o se pure esse appartengano a un vocabolario, a una sintassi e a una modalità poetica diffusi, fra i letterati *nuovi* del periodo che si situa intorno agli anni immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale. Si è visto come, dal punto di vista dell’attività letteraria concreta e dei rapporti con gli altri poeti e scrittori, Rebora appartenga solo di sfuggita all’ambiente vociano, e come, tuttavia, il poeta avesse fatto della rivista uno strumento di lettura e di aggiornamento imprescindibile. Questo, lo si ribadisce, almeno fino allo scoppio della guerra, che in molti stravolgerà abitudini e preferenze, orientamenti politici e visioni letterarie.

Per verificare dunque se e in che misura gli stilemi che si sono considerati fin qui siano parola personale del poeta oppure patrimonio dell’epoca, si è inteso prendere in considerazione la “grammatica poetica” di Jahier e di Boine, due compagni di strada di Rebora che la critica ha spesso associato al poeta milanese: a cominciare da Contini, ad esempio, che nello stesso “gruppo” di Boine fa confluire, insieme a Jahier – e in misura molto minore a Slataper e Campana – senz’altro proprio Rebora, il quale appunto con Boine oppone “alla tendenza figurativa verso l’essere e il conoscere la tendenza verso il religioso agire” (Contini, 1970, p. 247); per proseguire con Guglielminetti, che pur annoverando Rebora tra i poeti detti vociani solo “per comodità di orientamento” (Guglielminetti, 1968, p. 20), concorda con il giudizio di Romanò, il quale a suo tempo aveva rilevato in Rebora, Boine e Jahier la comunanza di “«un tono di dramma interiore che a volta a volta increspa o sconvolge, in stilemi inediti e con un’ansia innovativa di specie non formale, la scrittura»” (Romanò in Guglielminetti, *ibidem*).³⁷²

³⁷² Romanò in realtà aveva incluso in quella comunanza anche Sbarbaro, mentre Guglielminetti propende per una distinzione decisamente netta fra quest’ultimo e Rebora, e fa rientrare nel distinguo anche Campana: “Se il linguaggio di Sbarbaro è intessuto di sentimenti e quello di Campana è pregno d’immagini, il linguaggio di Rebora è nutrito d’idee, liberando naturalmente questo vocabolo da ogni parvenza di romanticismo deteriore e restituendogli il primitivo significato razionale e morale. E questo non valga già per stabilire una categoria di valori estetici, ma solo per aiutare a capire come mai l’esperienza poetica di Rebora risulti fin dalle sue origini astratta e solitaria, quasi fosse la traduzione in versi d’una meditazione filosofica non comune, né sempre comunicabile nella sua pienezza” (Guglielminetti, 1968, p. 21-22). È interessante notare che la distinzione fra i tre autori, proposta da Guglielminetti sul piano del loro differente orientamento ideologico-spirituale, viene ripresa da quella, ben nota, di Nava, sul piano delle forme linguistiche: “dei tre poeti,” – afferma lo studioso – “quello che appartiene di pieno diritto all’ambito espressionistico in senso non solo tematico ma anche stilistico è Rébora” (Nava, 2000, p. 343). E questo, soprattutto in forza delle frequenti distorsioni delle forme verbali, che invece Campana e Sbarbaro sono di gran lunga più cauti nel proporre, oltre al fatto che Campana ricorre ampiamente ad aggettivazioni coloristiche

Grammatica poetica, si è detto, ma non solo: spesso sono le modalità di base secondo le quali un autore concepisce la poesia, a tracciare, in definitiva, le differenze con gli altri, anche laddove, per appartenenza ad un medesimo *ethos* culturale e a una più o meno simile classe d'età, fra due o più autori si possano stabilire (e rilevare) similarità anche marcate di forme o di stilemi. Dunque, oltre ad operare accostamenti sulla morfologia, si cercherà di mettere a fuoco e di raffrontare i presupposti (culturali, ideologici, motivazionali) che in Rebora, Jahier e Boine stanno all'origine della creazione poetica.

4.2 Rebora e Jahier

A partire dal 1919 (anno in cui escono in volume *Con me e con gli alpini e Ragazzo*), Piero Jahier sembra esaurire la propria vena creativa. Oltre che alla traduzione e all'impegno politico sul fronte dell'antifascismo e del pacifismo (tutte attività che porterà avanti fino al termine della propria esistenza), Jahier si dedicherà alla ristampa e alla rielaborazione dei suoi scritti precedenti. Il risultato "finale" di questa operazione saranno i tre volumi delle *Opere*, curati dallo stesso Jahier, che usciranno fra il 1964 e il 1967 a Firenze, presso Vallecchi. In particolare, è il volume delle *Poesie* a presentare esiti totalmente nuovi rispetto agli antichi testi, tutti usciti singolarmente su riviste fra il 1912 e il 1917.³⁷³ Esiti che non hanno mancato di sollevare discussioni e anche, scrive Briganti, "perplexità e proteste da parte dei non molti critici attenti al Nostro [...], basti indicare la scontentezza per l'assenza di criteri storico-filologici, ovvero per l'assenza *tout-court* di criteri" (Briganti, 1981, p. VIII).

Questa sorta di "manovra" ricostruttiva, se non è un *unicum*, rappresenta un fatto abbastanza raro, nel panorama letterario del nostro Novecento.³⁷⁴ Per il trentenne "vociano" Jahier del 1914 e dintorni, il frammentismo si poneva come contrasto e *disordine* rispetto alla letteratura precedente (definita, ordinata ed equilibrata anche nella definizione di *genere*); presentatasi l'occasione di unificare i propri lavori in opera completa, il Jahier ottantenne del 1964 sembrerebbe comportarsi ancora da "vociano" e, oltre a modificare poesie e prose e spesso

che ne denuncerebbero l'origine simbolista, piuttosto che espressionista, mentre Sbarbaro si orienta più verso atmosfere e dinamiche che anticipano la condizione esistenzialista del "male di vivere" montaliano (*ibid.*, 343-344).

³⁷³ I titoli dei tre volumi delle *Opere* sono *Poesie* (1964), *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1965) e *Ragazzo – Con me e con gli alpini* (1967, postumo). Nel fondamentale lavoro di ricostruzione di Paolo Briganti, che riproduce la sequenza cronologica dei testi in poesia e in prosa come erano apparsi sulle riviste e come erano stati poi rielaborati e riposizionati da Jahier nel 1964, l'autore segnala che "Non ebbe mai corso la stampa di un quarto libro, miscellaneo, dal titolo complessivo – caro a Jahier – di *Con me*" (Briganti, 1981, p. VIIIn.). Dal 1983 questo quarto volume esiste, si intitola appunto *Con me* (Roma, Editori Riuniti) ed è diviso in tre sezioni: *Con me, Paesi e Letteratura*.

³⁷⁴ Sbarbaro riscrive *Pianissimo* quando ne cura una ristampa nel 1960, apportando modifiche alle precedenti stesure del 1914 e del 1954 (in realtà privando l'opera dell'unitarietà che aveva all'origine).

a stravolgerle, le ripubblica in modo da rispettarne la modalità frammentistica, dando alla luce una “congerie” in cui il “conglomerato casuale, giochi il ruolo «informativo»; dove l’unità sia la non-unità, l’organicità il suo contrario” (*ibid.* p. IX). A ben vedere, in realtà, nella ricostruzione del 1964 affiorano, seppure non esplicitati, precisi segnali di ordine e organicità. Tanto che Briganti si chiede infine se il lavoro di riconversione effettuato da Jahier a due anni dalla morte costituisca un esempio di perseverante coerenza o viceversa un’abdicazione nei confronti delle proprie origini, ovvero se esso abbia significato, per l’autore, ribadire la propria fedeltà al frammentismo (con tutte le conseguenze letterariamente anticonformistiche che questa “modalità poetica” porta con sé), oppure se sia stato il segnale di un tradimento nei confronti delle proprie ascendenze culturali e dunque di un avvicinamento (certo attuato in modo fin troppo poco ortodosso) a canoni più convenzionali di poesia (*ibid.*, p. XIII-XIV).

Sia come sia, Jahier si adoperava per una profonda riformulazione della propria opera poetica, e questo è forse il fatto davvero inoppugnabile che sta dietro a tutta l’operazione. Sarebbe fin troppo facile evidenziare le differenze con il Rebora della fine degli anni ’40, il quale, disinteressandosi invece quasi del tutto del risultato, delega interamente al fratello Piero l’opera di ricostruzione e di rielaborazione delle sue vecchie poesie (e oltretutto con molte remore personali di carattere morale e spirituale proprio nei confronti della *pubblicazione*), opera che di fatto “rimette in circolazione il nome di Rebora” (Dei, 2016, p. CIX). Ma si tratta di due processi di rifacimento che avvengono in momenti troppo distanti tra loro e che sono determinati da ragioni che non hanno pressoché nulla in comune, per poterne ricavare confronti plausibili. Tuttavia, tali processi sono la conseguenza di una modalità e di una finalità di approccio alla propria opera poetico-letteraria che, in Jahier come in Rebora, si possono far risalire, procedendo molto a ritroso, proprio agli anni della «Voce», ed è su tali modalità e finalità che la comparazione fra i due autori può diventare fruttuosa.

La radicale revisione che Jahier compie nel 1964 è un’operazione finale, si è detto, ma già all’inizio della sua carriera poetica (mi riferisco proprio allo Jahier delle primissime apparizioni su rivista) l’azione di rimodellamento dei propri materiali letterari è, si può dire, quasi una costante fissa dell’autore: e almeno quando gli è possibile farlo, ovvero quando gli capita di ripubblicare su altre riviste i lavori già usciti in precedenza, in effetti li riprende e li ritocca in maniera anche molto marcata.

È il caso, per esempio, di *Canzone per arrivare alla fine del mese*, pubblicata sulla «Riviera Ligure» nel dicembre 1912 e inserita nel 1915, con modifiche, nella prima opera in volume di Jahier, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (Libreria della Voce); di *Canto del Camminatore*, pubblicato in due tempi sulla «Voce», il 16 ottobre (le prime tre parti)

e il 25 dicembre del 1913 (le altre tre parti) e ripubblicato con modifiche sulla «Riviera Ligure» nel novembre dello stesso 1913 (le prime tre parti); di [*«Mi son bardato per la serata:»*], pubblicato sulla «Voce» del 28 maggio 1914 e ripubblicato con varianti sull'*Almanacco della Voce 1915* con il titolo *Mi sono bardato...*; de *I quattro fratelli*, pubblicato sulla «Riviera Ligure» nel luglio 1914 e poi, con varianti, ancora sull'*Almanacco della Voce 1915*; di *Ritratto dell'uomo più libero*, uscito sulla «Voce» del 28 luglio 1914 e poi, nel 1915, inserito con modifiche in *Resultanze*; e così via.³⁷⁵

Jahier percepisce dell'opera la precarietà e la perfettibilità perpetua, e ha dunque nei confronti delle proprie creazioni un atteggiamento di estrema "laicità", lo stesso, del resto, che caratterizza altri scrittori facenti capo alla «Voce» e che contribuisce ad abbattere molte barriere: quella dei contenuti (le prime prove di Jahier oggi le definiremmo vera e propria poesia "militante", o comunque materiale dal notevole impatto sociale:³⁷⁶ i soldati in fila davanti alla porta di un lupanare,³⁷⁷ lo sbarcare il lunario e le scarpe da risuolare,³⁷⁸ le Coppiette disturbate da laidi *voyeurs*,³⁷⁹ i quartieri cittadini deturpati dal degrado e abitati da una miserabile marmaglia umana,³⁸⁰ il dibattersi dell'uomo fra la libertà dell'ispirazione poetica e la sottomissione all'ambiente di lavoro,³⁸¹ o fra libertà artistica e *prigionia* del vivere quotidiano,³⁸² e così via); quella dei generi (la barriera che fino ad allora aveva separato nettamente, ad esempio, la poesia dalla prosa); e naturalmente quella della forma (su cui ci si soffermerà meglio più avanti). E rottura, o quantomeno scompaginamento dell'ordine costituito significa anche possibilità e volontà di intervenire sulla propria opera poetica per modificarla, evitandone la cristallizzazione nella forma fissata del libro, della "raccolta".

Da questo punto di vista, l'approccio di Rebora all'opera è senz'altro più tradizionalista o, se si vuole, assai meno "vociano".³⁸³ Per quanto riguarda i generi, Rebora non ha mai operato

³⁷⁵ Per una trattazione completa sulle varianti si rimanda ancora a Briganti, in particolare alla sezione *Schede per le «Poesie in versi e in prosa»* (Briganti, 1981, p. 216-254), da cui si è in buona parte attinto per la stesura di questi dati e riferimenti bibliografici.

³⁷⁶ "Il moralismo dello scrittore" – scrive Mengaldo appunto a proposito di Jahier – "si riversa nella brevità dell'aforisma, e si vorrebbe dire, spesso, del «manifesto»", (Mengaldo, 1981, p. 429).

³⁷⁷ In *Alla Guardia Medica* («La Voce», 14 novembre 1912).

³⁷⁸ In *Canzone per arrivare alla fine del mese* («La Riviera Ligure», dicembre 1912, come già accennato inserita con il titolo di *Canzone dello spostato* nell'edizione 1965 delle *Opere*).

³⁷⁹ In *I marrondindia hanno acceso...* («La Riviera Ligure», marzo 1913, inserita fra le *Poesie* del 1964).

³⁸⁰ In *Quartiere povero* («La Voce», 4 settembre 1913, ripubblicata altre due volte, nel 1961 con il titolo *Quartiere oltr'Arno* e nel 1962 con quello definitivo di *San Frediano*, e accolta infine in *Poesie* del 1964).

³⁸¹ In *Canto del Camminatore* («La Voce», 16 ottobre e poi 25 dicembre 1913, pubblicata in *Qualche poesia* del 1962 e posta come prima fra le *Poesie* del 1964).

³⁸² In *Anch'io, anch'io* («La Voce», 13 marzo 1914, poi in *Poesie* del 1964).

³⁸³ D'altra parte, si è già detto come Rebora sia rimasto sempre piuttosto ai margini della rivista fiorentina, e come sia stata poi soprattutto certa critica a ricavargli una collocazione "vociana" in ragione soprattutto delle istanze morali presenti nella sua prima produzione poetica.

in direzione della mistione di poesia e prosa.³⁸⁴ E se le sue *Prose liriche*, così chiamate per distinguerle da altre prose, “hanno davvero poco da spartire con il genere tipico di quegli anni diffuso dalla «Voce»” (Dei, 2015, p. 179), è anche vero che quei suoi componimenti così febbrili e apparentemente oscuri non sono *poesie*, sicché Dei arriva a supporre che anche l’eventuale libro reboriano sulla guerra “non sarebbe stato assimilabile a nessuna delle varie raccolte miste che erano uscite (e gli esempi sono molti, da Cardarelli, a Campana, fino poi allo stesso Ungaretti)” (*ibid.*, p. 180).

Quanto ai contenuti, nei *Frammenti lirici* si hanno certo delle contrapposizioni: fra la campagna e la città, fra i “lucri” e le aspirazioni ad una sensibilità umana *alta*, fra le “faccende” e l’idea, ma all’orientamento “sociale” non è sempre data una rilevanza cruciale e accorata; soprattutto, l’occhio di Rebora raramente scandaglia la realtà in presa diretta come invece fa quello di Jahier (il quale, sovente, assomiglia davvero molto all’obiettivo di una cinepresa neorealista *ante litteram*),³⁸⁵ e non perché fra occhio e realtà si inserisca il diaframma della coloritura metaforizzante o estetica, bensì perché è la realtà stessa a porsi davanti all’occhio poetico in forma mediata e misteriosa, ambivalente e ambigua, e a porre sempre l’autore di fronte a un dubbio etico, spesso lacerante, sulla propria posizione e sul proprio giudizio: “È

³⁸⁴ In una lettera a Banfi, tra dubbi amletici e astiosità biliose nei confronti delle proprie creazioni, Rebora in effetti evoca anche la possibilità di combinare i due generi, ma si tratta di un accenno isolato, scritto più di un anno prima della pubblicazione delle liriche: “[I *Frammenti lirici*] son da Nino, per vedere se stanno in piedi letterariamente etc.: e volevo pregarlo che li bruciasse; mi sono estranei ed esprimono soltanto alcune parti di me; forse intrammezati di prose e con l’aggiunta di una seconda parte, compierebbero *meglio* il loro senso” (Lettera 160, 5 marzo 1912).

³⁸⁵ Ad esempio, in quadri descrittivi come i seguenti che, silenziosi, lasciano per così dire *parlare* la nuda (ma più spesso *cruda*) realtà: “Una coll’occhio minerale sorvegliava dietro la grata; e i soldati in fila alla porta. Appena l’altra avea tempo di scendere giù dal letto per sciaguattarsi un minuto: ché non toglievano neanche i kepi luccicante di capo” (da *Alla Guardia Medica*, in Briganti, 1981, p. 5); “Dunque apprezziamo al giusto le cose che sono di tutti: il lampione di strada che aiuta a spogliarsi, le fontane pubbliche e le panchine, la strada ove passeggio, fosforescente di vetrine” (da *Canzone per arrivare alla fine del mese*, *ibid.*, p. 7); “Passiamo le barriere / a veder la città che nasce. / Campi morsi di calcine / tutti fogli e spazzature, agli oppi bassi le altalene; / muri blú arricciati di fresco, / e i treni che scorrono in mezzo / coi pennacchi orizzontali, / capanni di materiali, macellari badiali / dietro i banchi di marmo e d’ottone / globi a sospensione / negli atrii pretenziosi” (da *Andiamo lungo i parapetti...*, v. 13-24, *ibid.*, p. 8); “È breve l’intervallo d’orario nel giardino pubblico, / l’orecchio al fischio d’entrata. / Approfittiamo, o fidanzata. / Camminiamo allacciati e leggeri nella frescura della terra, scivolante sotto i nostri piedi. / Di mangiare ci siamo scordati: i dolci tanto cercati, in tasca si son sbriciolati. / Camminiamo allacciati” (da *I marrondindia hanno acceso...*, *ibid.*, p. 9); “Finestre-buche, uscioli scortecciati, tanfanti lezzo fecale, e dietro accucciati i cenciai a scerner i preziosi cenci bianchi, e gli ossai a scattivar spazzature, aguzzando l’occhietto infiammato. Tutto è ancora servibile quello che già ha servito: sarà fumato nel bocchino d’ambra accorciato – la cicca abbrustolita sarà ripipata” (da *Quartiere povero*, *ibid.*, p. 10). O in scorci come il seguente, che ricorda da vicino la didascalia di un testo teatrale, o meglio ancora – data la panoramicità dell’“inquadratura” – l’ambientazione di un soggetto cinematografico, redatta allo scopo di fornire le istruzioni per l’allestimento della scena o del *set*: “e anche stasera uomini di mestieri, uomini di pensieri, smontati dalle fatiche né troppo contenti né troppo scontenti, né rapidi né lenti, lungo i marciapiedi. / Accenderanno gran gala di lune elettriche allineate, rigorose, anche stasera; sui fianchi della strada ripeteranno l’offerta le mille botteghe: chi è ammalato, chi è annoiato, chi è invogliato anche stasera. / Faremo assegnamento sulla città in ordine meticoloso: veicoli al passo; guardie alle cantonate, centomila valvole in posizione; cavi sotterra frementi luce; fili in cielo ronzanti parole – anche stasera” (da *Stasera*, *ibid.*, p. 43).

l'ansietà d'una gioia smarrita / verso un acerbo dubbiar inglorioso; [...] attendo forse un'improvvisa norma / tenace, e insiem non credo alla speranza" (*Fr XLIII*, 8-10 [...] 19-20). Sicché anche l'aspirazione, che è quasi certezza, verso un "bene" che c'è ma sembrerebbe irraggiungibile, "ch'è vicino e non tocca" (*Fr XLV*, 32), ogni volta si sforma e si sbriciola: "volere che s'amplia a misura / del mondo e ritorna ad un tratto / sfumatura del nulla" (*Fr XLV*, 35-38) e attende il *volo* successivo, dal quale il resto dell'umanità non è escluso, ma non è neppure del tutto presente: "dalla inerzia sconvolta, affiorar sento / nell'anima raccolta / in avido silenzio / un prorompere pieno; / pioggia nel sole l'affanno diviene, / e libero io sorgo con roridi sguardi / e porgo la mano con fede / agli uomini senza aspettarli" (*Fr LXI*, 19-26). Questa è la solitaria "lotta" di Rebora di cui così a proposito parla Raboni, il "corpo a corpo" ingaggiato al contempo con la realtà e con la stessa poesia, nei confronti delle quali (realtà e poesia) l'approccio e l'atteggiamento sono assai più viscerali che intellettualistici. Ed è questo continuo scontro che lo lascia sfibrato, cosicché se pure in sede preliminare Rebora è in certi casi addirittura ossessivo nel perfezionare e nel limare le poesie dei *Frammenti lirici*,³⁸⁶ poco prima di vederle uscite in volume se ne allontana con un senso di insofferenza, quando non di vero e proprio rigetto.³⁸⁷

Ora, dal momento che l'approccio alla poesia è così diverso nei due autori, è inevitabile, come diretta conseguenza, che anche la loro "voce" poetica differisca, anche se ad un'analisi di superficie questo può forse non apparire immediatamente.

4.2.1 Quattro poesie-prose di Jahier

Se si escludono *Alla Guardia Medica* («La Voce», 14 novembre 1912), *Canzone per arrivare alla fine del mese* («La Riviera Ligure», dicembre 1912, inserita con il titolo di *Canzone dello spostato* nell'edizione 1965 delle *Opere*), *Andiamo lungo i parapetti...*, *I marrondindia hanno acceso...* («La Riviera Ligure», marzo 1913, inserita fra le *Poesie* del 1964), le altre poesie-prose di Jahier escono tutte su rivista successivamente alla pubblicazione dei *Frammenti lirici*. Questo semplice dato cronologico avverte che se nell'opera di Rebora e in quella di Jahier l'analisi rivelasse stilemi comuni o morfosintatticamente simili, sarebbero quelli della seconda a dover essere considerati eventualmente "calco", e non viceversa. È ovvio che non si tratta di sostenere, né di scoprire quanto (o quanto poco) Rebora ci sia in Jahier, le

³⁸⁶ Come già accennato, per un'ampia trattazione sull'argomento si veda Dei (in Rebora, 2015, p. 1027-1039).

³⁸⁷ "Ti ringrazio per i *Fr.*; finalmente, per l'ultima volta abuso di te" – scrive Rebora a Monteverdi il 6 giugno del 1913, a ormai pochi giorni dall'uscita del volume – "Non ho saputo correggere dove m'indicavi: anzi forse, ho peggiorato qua e là, perché non sentivo più la mia poesia. Ma ormai è finita con essa; e da un pezzo desidero altro" (Lettera 243).

poesie-prose di quest'ultimo rimangono fra i prodotti letterari più originali, nell'ambito della nuova poesia italiana dei primi due decenni del secolo. Ma è un fatto che scorrendo proprio le prime quattro poesie-prose appena citate ci si accorge come a livello formale esse praticamente non contengano alcuno degli stilemi che si sono segnalati all'interno dell'epistolario reboriano, e che a loro volta riflettevano quelli *tipici* dei *Frammenti lirici*. Mentre in quegli stessi quattro componimenti già si intravedono in nuce altri stilemi che saranno invece preminenti nella produzione lirica di Jahier fino al 1917 e che risultano del tutto assenti (oppure presenti in maniera assai poco significativa) in quella reboriana. Ed è un fatto che le prime chiare testimonianze di un cambiamento piuttosto netto nello stile jahieriano appaiono proprio in *Quartiere povero*, il primo componimento uscito posteriormente ai *Frammenti lirici* e che si potrebbe quasi definire il vero e proprio “manifesto” del nuovo modo espressionista adottato da Jahier da quel momento in poi.³⁸⁸

Alla Guardia Medica (che dopo l'apparizione sulla «Voce» nel '12 verrà tralasciato completamente e non comparirà neppure nelle *Poesie* del 1964), oltre a caratterizzarsi – come già accennato – per anticonformistica singolarità di contenuto, si distingue per la presenza di termini tratti dal linguaggio tecnico-specialistico: “galle” (piccole vesciche che si formano sulla pelle), “kepí” (copricapo militare); alternati ad altri di derivazione popolare e/o dotta: “rezzo” (che è toscanismo e anche vocabolo aulico, ampiamente presente nella tradizione poetica italiana da Dante³⁸⁹ fino al Gozzano della *Signorina Felicita*),³⁹⁰ “boccia” (termine settentrionale usato come sinonimo di *fiasco*, ma anche lemma non comune usato nella tradizione letteraria come sinonimo di *bocciòlo* – cioè di fiore non ancora aperto – almeno fino al manzoniano “il fiore già rigoglioso cade insieme col fiorellino ancora in boccia”),³⁹¹ ad altri ancora di derivazione solo popolare o regionalistica: “sciaguattarsi”, “bruci” (plurale di *brùcio*, variante toscana di *bruco*). Sempre in *Alla Guardia Medica* compare l'agglutinazione composta da due membri di diversa natura (“strillanti-appesi”), fenomeno espressionistico di derivazione marinettiana³⁹² che diventerà un vero e proprio marchio di fabbrica, nella produzione successiva

³⁸⁸ *Quartiere povero* esce sulla «Voce» ai primi di settembre del 1913, cioè in pratica solo due mesi dopo la pubblicazione dei *Frammenti lirici*. Si ricordi però che dal 1911 al 1913 Jahier era stato “nominato” da Prezzolini gerente responsabile della Libreria della Voce ed è assai probabile che proprio in qualità di impiegato amministrativo Jahier abbia potuto avere accesso alle bozze delle poesie di Rebor fin dal loro arrivo nella sede fiorentina della rivista (è Banfi che spedisce le bozze dei *Frammenti lirici* all'inizio di febbraio del 1913). Anche questa è un'osservazione che non vuole avere alcuna intenzione preconcepita ma, detto in modo forse un po' brutale, Jahier avrebbe eventualmente avuto tutto il tempo per *farsi ispirare* dalle ispidi liriche reboriane, per l'elaborazione e la composizione del suo *Quartiere povero*.

³⁸⁹ “Qual è colui che si presso ha 'l riprezzo / de la quartana, ch'ha già l'unghie smorte / e trema tutto pur guardando 'l rezzo” (*Inf* 17, 85-87).

³⁹⁰ “Ed uscì dall'odor d'ipeacuana / nel plenilunio settembrino, al rezzo” (VII, 23-24).

³⁹¹ *I promessi sposi*, XXXIV, p. 663 (nell'edizione milanese del 1840, Tipografia Guglielmini e Redaelli).

³⁹² Sul fenomeno del “nome epitetante” presente in Marinetti, si veda Contini (1988, p. 101).

di Jahier. A livello ritmico-musicale, risultano evidenti le iterazioni e i parallelismi,³⁹³ i quali insieme alla “pervicace volontà di «fare popolare»” (Mengaldo, 1981, p. 430) e all’impegno sociale e morale (derivante certo anche dall’educazione e dalla religiosità d’origine calvinista dell’autore), possono essere considerati gli elementi costitutivi generali della scrittura jahieriana.

In *Canzone per arrivare alla fine del mese* l’io lirico si rivolge nell’*incipit* alle proprie scarpe scalcagnate pregandole di resistere fino alla nuova risuolatura (il *refrain* sulle scarpe si ripete a metà e alla fine del terzo gruppo strofico e all’inizio del sesto e ultimo) e a questa prima animazione subentra e si sovrappone quella del proprio corpo “servile e affamato”, che il soggetto esorta a resistere fino al prossimo “pasto regolare” (nel distico in chiusura del quarto gruppo strofico e in quello in clausola finale). Alla reiterazione di questi due riferimenti a “bassi” corporei per eccellenza (piedi e pancia), fa da controcanto il tono decisamente prosastico – oltre che autocanzonatorio – sul quale si sviluppa la “trama”, costruita sui bisogni – reali ma anche superflui (“quello che alletta nelle vetrine”) – del soggetto e sull’impossibilità di soddisfarli a causa del suo stato di indigenza. Il lettore attraversa un mondo abitato da personaggi e oggetti assolutamente ordinari (il ciabattino, i fornitori, una signora che guarda, i veicoli, le vetrine, i tre litri di latte giornalieri, un lampione di strada, le fontane pubbliche e le panchine, le copertine dei libri...), nel quale l’io lirico non può far altro che tirare a campare arrangiandosi, in attesa che il “potere”, nei panni dell’“ufficiale pagatore” coadiuvato dal suo “più anziano impiegato”, accondiscenda, e non senza una certa infastidita freddezza, ad elargirgli l’equivalente in denaro del suo “valore mensile, computato in novantatre lire”.

Se fuor di dubbio sono l’originalità del tema e dell’ambientazione e se particolarmente in questo componimento è chiara la peculiarità messa in luce da Briganti a proposito della scrittura jahieriana, cioè il fatto che essa “ambiguamente allude al verso quando finge la prosa e viceversa” (Briganti, 1981, p. XVIII), *Canzone per arrivare alla fine del mese*, sul piano strettamente connesso a morfologia e sintassi non presenta praticamente nessun fatto significativo, nei termini di un confronto con Rebora. Dal punto di vista linguistico, i casi più rilevanti sono “ciabattino nero” e “indurano”, per il resto, deformazioni, dissonanze, distorsioni verbali, preposizionali o analogiche non possono essere messe in relazione con quelle, ardite e frequentissime, dei *Frammenti lirici*, semplicemente perché qui non ci sono.

³⁹³ “Dopo aver zoppicato sei giorni [...] e ingozzato sei giorni [...] e fatto solo il comandato, la Domenica viene che si comprano i buoni divertimenti. [...] gli serve il caffè di liquirizia, buono; le bibite rinforzate con colori innocui che raschiano in gola e son buone, e uno spuntino al rezzo e tre ultimi bicchieri – buoni. Ma c’è un divertimento più grande. Tutti gli uomini si divertono a quel divertimento più grande. Uguale è tutta la famiglia degli uomini, che si chinano [...] C’è il divertimento più grande, che si compra senza discorsi, nella strada che sanno i compagni, al numero che sanno i compagni” (corsivi miei).

La stessa cosa avviene per *Andiamo lungo i parapetti...*: si tratta di un testo non semplice, alla decodificazione, ma la sua relativa oscurità non è causata da estremismi morfosintattici, quanto piuttosto ancora dall'ampio uso di mescolazione fra popolare, tecnico, dialettale e aulico: scorrendo tra i versi ci si imbatte ad esempio in “pescaia” (al verso 3, termine tecnico-specialistico che indica uno sbarramento di pietre o legna lungo un corso d'acqua fatto per favorire la pesca), “lasche” (al verso 4, termine antico o popolare usato per indicare comuni pesci d'acqua dolce poco pregiati, e in Toscana i cavedani, o i cefali d'acqua dolce), nelle locuzioni “sbarbar pillore verdi” (al verso 7, dove “pillora” è variante toscana per *pillola*, ovvero sasso usato per la pavimentazione stradale, anche nel significato di *ciottolo di fiume*, mentre resta comunque abbastanza misterioso il senso della “sbarbatura” dei ciottoli compiuta dai ragazzi) e “agli oppi bassi le altalene” (al verso 17, dove “oppio” è il nome dato in varie regioni a diverse varietà di acero, mentre in Toscana è usato anche per indicare il pioppo. Il verso dunque significherebbe *le altalene sono appese ai pioppi bassi*). Nell'enunciato “muri blú arricciati di fresco” (verso 18), “arricciati” è voce del vocabolario tecnico-edile che indica uno dei modi di preparare un muro o una parete prima di darvi l'intonaco, mentre “i macellari badiali” (verso 21) sono macellai grandi e grossi (il significato più comune dell'aggettivo è quello di *relativo ad abbazia*, ma di basso uso è la sua accezione appunto di *florido, prosperoso, grasso o di grandi dimensioni*).³⁹⁴ “La “carreggiata delle longarine” (verso 31), infine, che “sbocca fragorosa dal viale” (verso 32), potrebbe significare *il carro che trasporta un carico di longarine* (o più probabilmente *il convoglio di carri che trasportano longarine*), dove “longarina” è termine tecnico, anch'esso pertinente al campo edile, che indica una trave in ferro a doppia T usata come struttura portante per edifici o ponti.

Per quanto concerne il contesto spaziale, lo sfondo su cui il lettore segue l'evolversi delle “vicende” è apparentemente placido, innocue scene di periferia campagnola compaiono come vivaci pennellate di colore locale nel progredire quotidiano (i ragazzini che si tuffano, le guardie “in barchetta” che fanno la multa ai bagnanti troppo scoperti); un'ambientazione più movimentata e disordinata subentra nella seconda parte, quando passate le “barriere” si assiste alla nascita della città attraverso la rappresentazione seriale di immagini che sono anche dei non-luoghi, nei quali si susseguono e si sovrappongono i campi “morsi di calcine” e pieni di rifiuti, i muri preparati per edificarvi sopra, i treni che scorrono in mezzo a quegli spazi indefiniti, i capanni e infine, avanzando ancora verso la zona che si suppone già diventata città,

³⁹⁴ Il Vocabolario della Crusca (Quarta Edizione) segnala la presenza dell'aggettivo *badiale* in certa produzione letteraria “minore” del XVI e XVII secolo (Alessandro Allegri, Annibal Caro, e nel *Malmantile racquistato*, poema eroicomico del pittore Lorenzo Lippi), mentre in anni più recenti e relativamente vicini a Jahier se ne ritrovano riscontri in D'Annunzio, Carducci e soprattutto Pascoli.

si incontra il variegato mondo delle persone che la vivono, dagli enormi macellai alle vecchie curve nei “bassi” con i mestoli in mano, ai ragazzini di buona famiglia che si esercitano al piano in salotto, alla signora che si affaccia alla finestra sul far della sera mezzo svestita, mentre un fonografo gracchia zittendo le ultime cicale.

L’inquietudine che si insinua dentro questo mondo neutro e di per sé quasi confortante proviene proprio dall’uso misterioso, oscuro e “sovrapposto” che Jahier fa di terminologia tecnica, gergo popolare e termini o locuzioni, anche auliche, di bassa frequenza. È su questo impianto (tecnicamente lo si potrebbe quasi definire una sorta di *pastiche* pre-gaddiano) che il poeta attua la sua personale e originalissima scomposizione, o mistificazione, o anche deformazione della realtà.

Ne *I marrondindia hanno acceso...* Jahier abbandona poi anche la terminologia “arcana” che dominava nel componimento precedente: il risultato è una composizione la cui “trama” e le cui prerogative linguistiche raggiungono vertici di estremo minimalismo; ma proprio con la scarnificazione del dettato, su cui si innesta un’accentuazione intensissima di ripetizioni e parallelismi, lo scrittore immerge tutto l’ambiente e la coppietta che occupa il centro della scena in un’atmosfera di fissità quasi catatonica, che neppure i perturbanti “occhi-rossi di blenorragia” del disturbatore inaspettatamente comparso nel finale riescono del tutto a scuotere.

Come si può ben vedere, si tratta di un modo di *trattare* la realtà assai diverso da quello dell’autore dei *Frammenti lirici*. Reborà non parte mai né da uno sfondo sbiadito, né da ambienti di inamovibile staticità: nel suo mondo la realtà è già di per sé destabilizzata, è già una realtà “esplosa” e il poeta, che essendovi immerso è egli stesso “esplosivo”, la insegue, la braccia, le sfugge, cerca di comprenderla lottando con essa sullo stesso piano, o sfidandola “empaticamente”, per così dire: dunque, a una realtà deformata Reborà non può che rispondere attraverso la deformazione delle strutture linguistiche (*l’ornatus difficilis* di cui parla Bandini).³⁹⁵ Jahier, per contro, parte da scenari di realismo neutro e su quelli scaglia di tanto in

³⁹⁵ In questo torrenziale stralcio da una lettera a Banfi, con disarticolato fervore che è esso stesso parola “esplosa” quanto e forse più di quella di certe liriche degli stessi *Frammenti lirici*, Reborà prova a spiegare proprio la sua visione, ma sarebbe meglio dire la sua percezione fisica, sensuale e caoticissima, del “mondo” e di come i suoi versi vorrebbero tener dietro a tale visione-percezione: “Perché ciò che tu provi, forse io già provai e – non di rado – provo: e n’è anche causa una fatica che ci radichi alla natura naturante di noi; un delinarsi di valori, nel cozzo del *certo* – di una ragione infinitamente necessaria della trasmutabilità – col *vero* che ne balena dentro, e che così si giustifica e si esalta e prende nuove posizioni; e nella liricità contrastante – ma non contraddicentesi – della gioia e del dolore, la vanità eterna del pensare a guisa di fuso che si ravvolga, tirandosi i fili lontani in pallottola massiccia, si trasmuta in uno slancio di creazione, in un amore dell’attimo sofferto e riempito al più possibile, in una cruda concretezza della così detta materia e insieme in un abbandono nel perché e nel come di noi e del mondo, non astratti, ma proprio in questo posto qui, con questa tendenza, con questo irresoluto desiderio o quella risolvibile voglia, che colora intona proprio in questo stesso specifico modo tutta la nostra realtà. E insomma – almeno per me... quando sono... me – la divinizzazione dell’attimo, che è una terribile faccenda toccabile e insieme un’infinità che rimane trasmutando.

tanto (anzi, molto frequentemente) strali destabilizzanti sotto forma di locuzioni o termini oscuri e perciò stranianti (come in *Andiamo lungo i parapetti...*), oppure esaspera proprio la neutralità dello sfondo attraverso l'adozione di formule iterative quasi ipnotiche (come ne *I marrondindia hanno acceso...*).

È solo successivamente, rispetto a queste quattro composizioni, e subito dopo l'uscita dei *Frammenti lirici*, che lo "stile" di Jahier cambia, si evolve: compaiono – e subito abbondano – le prime deformazioni sintattico-grammaticali in forme assai vicine a quelle reboriane (in particolare: uso di aggettivazione a cornice;³⁹⁶ deformazioni linguistiche generali ottenute attraverso prefissazioni o deverbizzazioni;³⁹⁷ distorsioni varie o creazione di neologismi,³⁹⁸ adozione spinta ed estrema del participio presente;³⁹⁹ metaforismo preposizionale⁴⁰⁰), e se ne aggiungono altre che, dopo aver fatto capolino nei primi componimenti, diventeranno vero "segno" peculiare delle poesie-prose di Jahier: su tutte, le già citate "agglutinazioni bimembri di varia composizione"⁴⁰¹ (Briganti, 1981, p. XVIII).

Relativamente limitato, in Jahier, è invece l'uso transitivo di verbi intransitivi o quello degli assoluti usati con l'oggetto. Quasi assenti, infine, la pronominalizzazione verbale, gli infiniti con valore di sostantivo, gli ossimori, i complementi predicativi secondo la formula *verbo + aggettivo*, mentre strada facendo si vanno complicando certi gruppi strofici o frasali,

Tu forse superi, componi questo dualismo perché sei filosofo; io lo soffro com'è – ora tutto di qui, ora tutto di là, ora di tra mezzo, cavaliere in procinto d'esser scavalcato – perché sono un lirico (non oso dire poeta). I miei versi (che a rileggerli ora mi fan anche nausea) vorrebbero dire qualcosa di ciò" (Lettera 157, 12 febbraio 1912).

³⁹⁶ "Stanche gocce preziose", "verde soldo ruzzolato", "scalzo sciame infantile", "lerce camiciole tese", "pesti sacconi pulciosi" e così via (in *Quartiere povero*, ove si riscontrano svariate altre occorrenze dello stesso tipo). E ancora: "serenate parole ariose", "corta testa giudicatrice", "vispo l'occhio tracciasentieri", "inapprezzabili membra obbedienti" e così via (in *Canto del Camminatore*); "vecchia spera appannata" (ne *I quattro fratelli*); "sfasciate seggiole incinte", "pregne muricce strinate", "brunita piana acquarellata" (in *Mi hanno prestato una villa*), ecc.

³⁹⁷ "Scattivar", "incaloriti" (*Quartiere povero*), "riscintilla", "intombato", "acciucciti" (*Canto del Camminatore*), "sguisciato", "ritracannano" (*I quattro fratelli*) e così via.

³⁹⁸ In campo verbale: "Arcobalenare", "scartocciare", "svergola", "clarineggia", ecc. (*Mi hanno prestato una villa*), "asserpolato", "scutrettolando", ecc. (*Stasera*); in campo nominale-aggettivale: "soffochio", "finestrato", ecc. (*Quartiere povero*), "chiacchierativa", "mellifica", ecc. (*Canto del Camminatore*), "interessoso", "gialluta", "fratellevoli", ecc. (*Mi hanno prestato una villa*), "giocattolata", "pienato" (invece di *riempito*), "stellio", "paghettio", ecc. (*Isola*) e così via.

³⁹⁹ "Scivolante", "tanfanti", "slabbranti", "tossente", "alzante", ecc. (*Quartiere povero*), "riganti", "colante", "rotolante", ecc. (*Canto del Camminatore*), "aspettanti", ecc. (*I quattro fratelli*) e così via.

⁴⁰⁰ Se ne segnalano qui, a titolo di esempio, solo alcune forme, fra le più ardite: "Gugliata di respiro" (*Quartiere povero*), "Ogni accomodamento in ribrezzo di morte" (*Canto del Camminatore*), "aprendo bocca ai letti", "a galla di nebbia" (*I quattro fratelli*), "schiaffeggiate di trasmissioni" (*Ritratto dell'uomo più libero*), "un'ansa di borro invetriata", "Tranvai operosi [...] tessono pallottolieri di lumi" (*Mi hanno prestato una villa*) e così via.

⁴⁰¹ ««strillanti-appesi», «l'uomo occhi-rossi», «stradine-budelli», «mestizia premicuore», «finestre-buche», «terra-polvere», «strada aria-corrente», «segni-zampate», «cancellapiano», «respiro-respirato», «l'uomo guadagnapane», «albero schiantamuro...»" (Briganti, 1981, p. XVIII) e così via.

come nei seguenti esempi, tratti rispettivamente da *Canto del Camminatore* e da *Mi hanno prestato una villa*:

E estraggo lezioni dall'epeira che rimenda la tela sgomitando bobina inesausta, dal coleottero ronzato via amorosamente stringendo nelle pinze la palla di cotone fondacasa, dal cerambice apparso fuori l'opercolo rotto colle corna cervine tastando il nuovo mondo-corteccia non ancor prosciugato.

Ora è inverno crudo, ma mi hanno prestato una villa: garantita padronale, con cappella e altare, e il suo broletto di lecci neri a tramontano, dove il rosignolo infrascato saetta acuti e clarineggia negli orecchi di un Sileno incrostato – *non ora*; con annessi poderi ragguagliati in misura a molte «braccia a panno» fiorentine, e in bontà a molti barili di olio topazio extra a prima premuta, e a molti fratellevoli barili di vino rubino extra-superiore, e a plurime sacca di gran gentile di buon rendimento tutto pane in chicchi, albuminato superiore e contadino accogliente: «Buonasera, signoria», come se fosse mia.

Qui, ai “soliti” vocaboli aulici, tecnici e popolari vengono aggiunti termini deformati, enfaticizzati, inventati, ma in modo talmente accentuato e vistoso da svelare nella costruzione dell'impianto stilistico (il cui grado di incisività espressiva è volutamente e, direi, metodicamente portato all'estremo) un'operazione intenzionale, deliberatamente fatta “a tavolino” dal poeta.

4.3 Rebora e Boine

La temperie culturale nella quale si muovono Rebora e Boine nei primi anni Dieci è quella della cultura idealistica, alla quale non sfugge neppure chi, proprio come i due autori in questione, non nutre particolari simpatie per il filosofo che su quella cultura, per così dire, regna pressoché incontrastato.⁴⁰² In altre parole, tale idealismo culturale di fondo determina la filosofia di Rebora e di Boine quasi loro malgrado. Per entrambi la filosofia dovrebbe dilagare dentro l'esistenza, colorandola e vivificandola. E il riferimento non è tanto alla filosofia morale, quanto alla teoretica. La vita si vorrebbe riempita di assoluto e di selvaggia ribellione, ma a complicare le cose intervengono scrupolose e assidue riflessioni – queste sì rivolte essenzialmente al campo morale – intorno a particolari ed elitari ambiti urbani: si vedano il dissenso o l'insofferenza di Rebora, proclamati prima ancora nelle lettere che nei *Frammenti lirici*, nei confronti di una certa società milanese-lombarda, soggiogata dall'attrazione sempre più esasperata verso l'accumulazione materiale, i “lucri”; e si veda l'avversione di Boine per il

⁴⁰² “Ho conosciuto Croce: così così”, scrive laconicamente Rebora a Banfi il 24 gennaio del 1914 (Lettera 284). Mentre Boine, con il filosofo napoletano entra apertamente in polemica dalle pagine della «Voce» (si veda più avanti la nota 412 al paragrafo 4.3.2).

fiacco e formale sentimento religioso che si respira negli ambienti milanesi del movimento modernista (il paragrafo successivo offre un ampio stralcio dell'articolo che sancirà di fatto la rottura di Boine con il movimento stesso).

Ma soprattutto, l'ambito idealistico incide sul rapporto "triadico" che i due scrittori intrattengono fra percorso esistenziale, riflessione filosofica e creazione letteraria. La creazione letteraria è sentita da entrambi come fase di sintesi tra i lacci del vivere quotidiano e le aperture del pensiero speculativo. E più ancora di altri poeti della loro generazione, Rebora e Boine non vogliono, in questa sintesi a carattere estetico, rinunciare a nulla: nella loro poesia vogliono l'analogismo e vogliono il discorso, l'intuizione e il costruito. Detto per inciso, il risultato va a scapito della chiarezza degli assunti, dando origine quindi a una diffusa incomprendimento, da parte della critica coeva, dell'opera poetica dei due autori.⁴⁰³

Nell'operare un confronto tra loro, quindi, prima che dall'accostamento dei tratti formali delle loro opere, si vorrebbe partire privilegiando proprio l'osservazione dei rispettivi percorsi esistenziali, strettamente intrecciati alla produzione letteraria: è dalle diversità di tali "intrecci" che deriveranno conseguenze dissimili anche sul piano della composizione artistica e dunque dell'espressione, ferma restando l'appartenenza di questi due autori ad un ben individuabile e peculiare momento culturale ed estetico, come si è voluto qui accennare.

⁴⁰³ "Su Rebora" – ebbe a dire Betocchi rispondendo a Marchione nell'agosto del 1957 – "la critica infeudata al pensiero crociano non ha saputo dir nulla" (in Marchione, 1960, p. 237).

E forse non è un caso che la lirica reboriana, certamente più ardua e oscura di quella di Boine, sia stata "riscoperta" e rivalutata proprio da Betocchi, poeta ermetico. Le parole che Betocchi scrive nel noto articolo del 1937 uscito sul «Frontespizio», tra l'altro, indulgiano sul carattere "adolescenziale" dei *Frammenti lirici*, quasi a voler cercare implicitamente in quei versi "puri" e "ingenui", e così diversi da tutti gli altri del loro tempo, il precorritamento e il preannunzio acerbo, ancora in boccio, della novità e della compiutezza rappresentata dall'ermetismo: "Forse perché è meno espressa di quella di Saba, meno cordiale di quella di Sbarbaro, meno commossa di quella di Jahier, o perché non ha il naturale senso di realtà di quella di Papini, forse per tutto questo complesso di deficienze che potrebbero facilmente ridursi in deficienze artistiche, la poesia dei *Frammenti lirici* si svolge invece dinanzi alla mente del lettore dei nostri giorni così adolescentemente ingenua e sapiente, e come ogni cosa adolescente, pigra e insieme focosa. Confessa tutte le esperienze poetiche, anche le più banali appena trascorse o in atto e veste un abito che non potrebbe più apparire altrettanto inafferrabile, pur nelle sue forme che si ravvisano facilmente inquiete, imperfette". (Betocchi, 1937, p. 308). Vent'anni dopo, lo stesso Betocchi riconoscerà che "le oscurità ecc, di Rebora non hanno niente a che fare col successivo ermetismo" (in Marchione, 1960, p. 237), mantenendosi però ancora dell'idea che la poesia reboriana, pur pienamente poesia del proprio tempo, rimanga un caso a sé, e tanto a sé da non aver prodotto "eredi": "Rebora, è un indipendente. [...] La sua indipendenza si associa per simpatie alle forme insurrezionali della poesia contemporanea, ma non per ragioni che siano le stesse. [...] Rebora ha un linguaggio suo che non è stato recuperato da nessuno. Il suo linguaggio ubbidisce però alla necessità, anche di Pascoli, anche di Montale, di introdurre nuovi oggetti nel mondo della poesia. Sono gli oggetti mediatori della sua possibilità e necessità di dare una rappresentazione della sua attività di poeta (contemplativa). Ma, per esempio, la poetica di Ungaretti è la parola, quella di Montale il suo particolare sillogismo, quella di Rebora è il discorso. Oggi Rebora ha riacquisito credito perché gli effetti della guerra hanno rivalutato le ragioni del suo discorso" (in *ibid.*, p. 238). Si noti che Betocchi, che scrive queste cose nel 1957, si riferisce agli "effetti" della Seconda guerra mondiale.

4.3.1 Una diversa teorizzazione della “lirica”

Nella relativamente ampia produzione saggistica di Giovanni Boine, l'articolo dell'agosto 1911 intitolato *Di certe pagine mistiche*⁴⁰⁴ («La Voce») è importante perché segna il distacco netto e definitivo dell'autore dal modernismo e dal «Rinnovamento» (rivista che del modernismo sosteneva le istanze),⁴⁰⁵ ma è direi essenziale soprattutto perché Boine vi tratta approfonditamente una delle questioni fondanti del suo pensiero e della sua attività filosofica e letteraria, ovvero il problema religioso – legato al misticismo e alla fede – e le sue ricadute sul piano etico-morale.

Anche ne *La ferita non chiusa* – articolo uscito sulla «Voce» nel marzo 1911 e successivamente pubblicato, con due paragrafi aggiuntivi, come prefazione al *Monologo di Sant'Anselmo* (1912, Lanciano, Carabba Editore, pp. 5-18) – Boine affronta gli stessi temi, trattando della fede nei suoi rapporti con la storia della religione e con quella della filosofia. Ma quest'ultimo studio presenta un taglio sostanzialmente didascalico e nonostante alcuni passaggi ricchi di suggestiva espressività sul piano stilistico,⁴⁰⁶ il tono generale è distaccato e razziocinante: niente a che vedere, dunque, con l'appassionato coinvolgimento personale e le esclamazioni d'angoscia cui lo scrittore si lascia andare in *Di certe pagine mistiche*, come si avrà modo di notare dalla citazione di seguito riportata. *La ferita non chiusa* e *Di certe pagine mistiche* vengono redatti a pochi mesi uno dall'altro,⁴⁰⁷ e a tal punto i soggetti sono simili, mentre i toni e lo stile tanto differenti, che l'impressione che si ricava confrontando i due scritti

⁴⁰⁴ L'articolo nasce come recensione (totalmente negativa) del volume di Gallarati-Scotti *Storie dell'amore sacro e dell'amore profano* (1911, Milano, Treves), ma questo è quasi solo uno spunto, che offre a Boine l'occasione per esprimersi su ciò che davvero gli sta a cuore.

⁴⁰⁵ “La fede [...] è una cosa che mi fa amaramente pensare alla fiacchezza ed alla confusione ch'era nell'anima e nel cervello di parecchi di noi quando si voleva rifare col *Rinnovamento* la Chiesa” (Boine, 1911a, p. 632), scrive con amaro disincanto l'autore. Tuttavia, se fra le righe dello stesso articolo Boine arriva a definire Giovanni Calvino il “costruttore del più cattolicamente logico sistema di teologia, del più ostinatamente logico-dogmatico sistema religioso” (*ibidem*), il suo allontanarsi dal revisionismo modernista degli anni giovanili certo non significa volere (o potere) ricomporre le proprie posizioni nell'alveo sicuro della tradizione confessionale cattolica. Boine approda insomma ad una posizione spirituale e religiosa del tutto anticonvenzionale, che si situa al di fuori delle prerogative dei “ribelli” ma anche di quelle degli organi religiosi istituzionali.

⁴⁰⁶ Qualche esempio: “Dio ha messo in ogni uomo il marchio del suo dominio: in tutti gli uomini. Ed essi camminano per il mondo come schiavi segnati col fuoco: schiavi di Dio” (Boine, 1911, p. 537); oppure: “La schiavitù. La schiavitù senza speranza di liberazione: non un segno esterno, non sull'anima un abito che togli o con un altro abito cancelli; ma l'interiore, l'essenziale schiavitù, la schiavitù fin dentro i visceri dell'anima” (*ibidem*).

⁴⁰⁷ Boine parla per la prima volta di un proprio lavoro su Sant'Anselmo un paio d'anni prima – si vedano le lettere a Casati e a Papini, entrambe recanti la data del 14 agosto 1909 (rispettivamente in Marchione, Scalia, 1977, p. 260 e in Marchione, Scalia, 1979, p. 92) – ma a causa di vicissitudini varie, di fatto l'autore si dedicherà attivamente alla sua stesura, dunque proprio all'articolo che sulla «Voce» verrà pubblicato come *La ferita non chiusa*, a partire presumibilmente dagli ultimi mesi del 1910, come si deduce da due lettere di Boine a Papini, una del 28 settembre di quell'anno: “La mia prefazione la scrivo ora: non ho per nulla pensato a S. Anselmo in tutta l'estate: la farò in prevalenza biografica: di S. Anselmo filosofo dirò meglio col *Proslogio* che ti manderò in novembre” (in Marchione, Scalia, 1979, p. 198-199); l'altra del 16 gennaio successivo: “Ti mando il *ms* della prefazione che avevo pronto da qualche giorno ma che avevo dimenticato nelle tasche. Avrei piacere che la prima parte ne fosse, se merita tal onore, pubblicata sulla *Voce* subito (in *ibid.*, p. 213).

è che la supposta transizione dall'oggettività filosofica alla soggettività letteraria davvero parrebbe cominciare a prender forma, in Boine, fra il marzo e l'agosto di quel 1911.⁴⁰⁸

Dico che questi [i mistici] che credono, credono duramente, credono corporalmente, credono seriamente. E dico che noi non possiamo credere così; che io non posso, non potrò mai credere così. Ohimè, io non potrò, io non posso credere così! (Ohimè, io non posso amare!... Perché tutto il mio intelletto, tutta la mia anima è tesa verso il concetto, perché la mia anima vede al di là del particolare, perché alla mia anima il particolare è un velo, e una trasparenza dell'universale concetto. [...]) Ed io sono cristiano, sento d'esser cristiano, riconosco la verità del cristianesimo, e cristiano non posso dirmi, [...] riconosco la verità del cristianesimo, io riscontro nella filosofia idealistica gli aforismi profondi di Sant'Agostino, io trovo l'insegnamento aforistico ed immaginoso della tradizione religiosa cattolica fatto a sistema eretto a sistema nel pensiero filosofico attuale, trovo nella filosofia attuale, nella più profonda filosofia del secolo nostro, dei secoli nostri, disciolte in concetto le immagini religiose d'un tempo; trovo, riscontro, mi meraviglio, mi esalto di ciò ogni giorno e non posso tuttavia professarmi cristiano. Ragiono ed approvo la *verità* cristiana e non posso adorare l'*immagine* (la mitologia) cristiana: non sono cristiano [...]. Perché io mi traggo dietro dal cattolicesimo un poco ingenuamente il problema dell'immortalità, e perché io sento aspra tutta la mortalità del mio *me*. Io sento l'aderenza della *mortalità* e dell'*immortalità*, io sento il nodo indissolubile dell'infinito e del finito, dell'infinito e del particolare... e sento qui presso, qui presso al mio corpo di carne la morte, la tangibile morte. Ohimè la morte vicina!). Ed io sono dunque in esilio; io sono tra il concetto e l'immagine dolorosamente, angosciosamente.

Ma questi che credono, credono. Cristo crocifisso è per loro tutta la predicazione evangelica. In un'immagine concretano tutto un sistema di morale in un mito tutta una filosofia. Ed è questo ch'io non posso fare, è quest'impeto ingenuo ch'io non ho. A parte assai difficoltà logiche, è questa ingenuità creatrice, concretizzatrice, questa facoltà di sigillare un mondo d'idee, un mondo astratto di concetti, di ridurre tutt'un mondo ad un'immagine sola, (ad un congegno d'immagini) ch'io non ho. Facoltà, possibilità spontanea di ridurre un mondo ad un'immagine e di perder poi (questo è l'essenziale!) la coscienza di ciò; facoltà di restar soli dinnanzi ad un'immagine, come una cosa dinnanzi ad una cosa, di lasciarsi riempire, di lasciar ricuoprire tutto l'intelletto nostro da un'immagine, di far di una immagine la base, il fulcro del mondo e quindi adorarla. Esser religiosi è questo, esser positivamente fedeli di una religione storica vuol dire questo, (amare, umanamente amare vuol dir questo. Ohimè ch'io non posso amare più!). Ed ohimè dunque ch'io non posso esser cristiano più! (Boine 1911a, p. 632).

Questo ardente estratto mette bene in luce come, secondo Boine, eccesso di razionalità e prevalere dell'attività intellettuale, a discapito di naturalezza e istintività, costituiscano i limiti al di là dei quali trova spazio la piena religiosità di pochi "eletti", mentre al di qua si situa la fede accomodante e poco incline alla problematicità della maggioranza dei credenti, per quanto il "sistema" e l'insegnamento cristiano e cattolico possa venire percepito anche da questi ultimi come giusto e persino esaltante, nella sua verità. Ma ciò che del brano interessa evidenziare è

⁴⁰⁸ "Non si può tacere", avverte Puccini su tale presunta transizione boiniana, "che la cosiddetta «conversione» estetica, il passaggio dal «vero» al «bello», dalla filosofia alla letteratura, sebbene sia ormai quasi un luogo comune della critica, ha pure un suo fondamento" (Puccini, 1983, p. XIX).

soprattutto il fatto che la presa di coscienza eticamente forte e intellettualmente determinata, la quale permette a Boine di superare le posizioni simulate e insincere di una religiosità solo atteggiata (come quella dei modernisti), è al contempo un insanabile dramma individuale nella misura in cui proprio i limiti segnati dal personale *intellettualismo* non gli possono permettere di concretizzare la propria religiosità, bensì di avvertirla, diciamo così, esclusivamente nelle sue potenzialità. Ci sono “difficoltà logiche” da superare, c’è tutto un mondo di concetti da annullare in un’immagine unica, c’è da perdere la coscienza di sé per annullarsi a propria volta di fronte a quell’immagine. Per Boine, tutto questo è troppo, e forse anche la malattia, per il modo in cui si manifesta e per come si caratterizza (“sento qui presso, qui presso al mio corpo di carne la morte, la tangibile morte. Ohimè la morte vicina!”), non lo aiuta a superare l’*impasse*.

La situazione di Rebora, di fronte a questioni dello stesso ordine, è differente. E ovviamente non mi riferisco al Rebora di una ventina d’anni più tardi, al quale riuscirà di fare il salto che lo porterà appunto al di là, nelle regioni del mistero inconoscibile, dunque alla percezione *fisica* dell’immagine del Cristo crocifisso, immagine totalizzante e sufficiente in sé. Mi riferisco invece al Rebora degli stessi anni in cui sulla «Voce» esce *Di certe pagine mistiche*. Rebora, in materia filosofica e teologica, non è provvisto del solido e organico bagaglio culturale e dottrinale di Boine; dunque non è da ampie o sofferte dissertazioni, ma ancora una volta dalle parole e dalle espressioni dell’epistolario che traiamo lo spunto per avviare il confronto fra i due autori.

Ci si riferisce in particolare alla lettera che segue (del 12 febbraio 1912), nella quale Rebora traccia per Daria Malaguzzi le coordinate delle liriche che poco più di un anno dopo usciranno per le Edizioni della Libreria della Voce:

È incredibile com’io mi sia orientato verso una lirica dolorosa-felicità (che pugna nell’attimo, ama l’attimo, sotto la ferula dell’eterno), proprio quando la vita mi frasceggiava dentro e intorno. Ma questa gagliardia – che presto potrà non esser più, come è stata lunghissimo tempo assai rara – m’è nata dall’oblio di me, o meglio, dal risentirmi negli altri, in quelli che posso, come bontà concretissimamente operosa e svegliatrice; dal volermi quasi dissolvere (non creda che sia una resipiscenza pseudoiacoponiana, una frenesia sensualmente mistica!) in ciò che vorrei divenisse, nel perder me – che ho ragioni di non poter più ritrovare – in molte vite che siano più di me. Per me l’attimo è terribilmente e dolorosamente divino; per me non esistono il pensiero e le astrazioni; ma questo e quello proprio così e così: ed è lì il difficile di attuare ciò che voglio, il bisogno d’infinito o di moltissimo stringato in questa faccenda o in quell’altra; ed ho un rimorso perpetuo di fronte al tempo che va, di fronte alla ben fatta mia testa che pensa e poco immateria; mentre mi è sostegno la fatica quotidiana, il sentirmi qualche cosa in un dato posto e non inutilmente: e mentre il travolgimento operoso vieta l’espressione del mio mondo, è insieme la non

ultima ragione e possibilità di esso. I miei versi vorrebbero anche dir qualcosa di ciò, forse più nella intenzione e nell'apprezzamento ch'io ne faccio ora.⁴⁰⁹

Lo si nota immediatamente: Rebora, al contrario di Boine, non intende abdicare alla speranza-possibilità di un'apertura (verrebbe quasi da dire una "pre-montaliana" apertura) tra le fitte maglie del vivere e del percepire comune e quotidiano, un varco che permetta di sconfinare e di inoltrarsi su vie davvero "altre", dove lo "spirito" è non solo e non più di ordine teorico e intellettuale, bensì sensibile e corporeo. Ma è osservando più da vicino alcuni passaggi di questo estratto e di quello boiniano in *Di certe pagine mistiche*, che appaiono evidenti le divergenze nell'atteggiamento del sé nei suoi rapporti con la fede, con il mondo e anche con se stesso. Ed è precisamente tale atteggiamento che in entrambi sottende poi alla teorizzazione della " lirica": chi crede, crede *duramente* (il corsivo è mio), scrive Boine in quell'articolo; mentre in Rebora, ciò che il poeta chiama "dolorosa-felicità"⁴¹⁰ non è un semplice o frivolo stato *estatico* ("una frenesia sensualmente mistica"), ma una conquista combattuta, una "pugna", dunque una lotta ardua. Boine non riesce a dimenticarsi di sé, del proprio patrimonio storico e culturale, non riesce a oltrepassare i limiti del se stesso che pensa e perciò non è in grado di amare; Rebora viceversa scrive che quella "gagliardia", ovvero l'attitudine alla lotta, gli viene dall'"obliare se stesso", e anzi dal risentirsi negli altri come bontà "concreta e operosa": il suo "risveglio" avviene dunque con un totale atto di donazione del proprio sé, ovvero con un atto d'*amore*. Boine sostiene di non possedere la facoltà che permette di ridurre tutto un mondo astratto di concetti in un'immagine sola, Rebora dice che per lui "l'attimo è dolorosamente divino", che "non esistono il pensiero e le astrazioni". Infine, il dramma boiniano si svolge tutto per contrapposizioni all'altezza di grandi sistemi (anima e intelletto contro corporeità e intuizione, percezione della finitezza di sé e della morte imminente contro infinito e vita): dalla sfera dialettica del discorso rimane a parte, quasi escluso, il mondo reale; Rebora è invece proprio dal mondo reale che trae al contempo tutta la frustrazione e il dolore che lo avvinghiano e insieme lo slancio per – ancora – riprovare a spiccare il salto ("mi è sostegno la fatica quotidiana, il sentirmi qualche cosa in un dato posto e non inutilmente: e mentre il travolgimento operoso vieta l'espressione del mio mondo, è insieme la non ultima ragione e possibilità di esso"). La lettera di Rebora si contrappone insomma quasi punto per punto ai motivi per cui Boine, nel saggio *Di certe pagine mistiche*, rinuncia a priori anche solo alla possibilità di effettuare quello sconfinamento nel mare della *concreta spiritualità*, per così

⁴⁰⁹ Lettera 158.

⁴¹⁰ Da qui, e fino alla fine del paragrafo, si sta sempre citando la Lettera 158 (del 12 febbraio 1912) che Rebora scrive a Daria Malaguzzi.

dire. Rebora, anche nei momenti più bui e sofferti, o vanamente raziocinanti (la “ben fatta mia testa che pensa e poco immateria”), riesce a non perdere di vista il varco, aperto appunto su una dimensione concretamente spirituale dell’esistenza, a tratti riesce persino a raggiungerlo, e non solo intellettualmente, prima di ripiombare nell’ordinaria attualità quotidiana (“è lì il difficile di attuare ciò che voglio, il bisogno d’infinito o di moltissimo stringato in questa faccenda o in quell’altra”).

Questo misurarsi fatto di continue ascese e di altrettante cadute, si noti, non è altro che il tema di fondo su cui nascono e si sviluppano i *Frammenti lirici*, e anzi, forse la più sintetica e centrata definizione di quelle poesie ce la fornisce inconsapevolmente proprio l’autore più di un anno prima di pubblicarle, e proprio nella lettera sopra citata, quando parla di “una lirica dolorosa-felicità che pugna nell’attimo, ama l’attimo sotto la ferula dell’eterno”.

Rebora spera, per questo “lotta”, Boine smette di sperare (smette intimamente, forse anche inconsciamente, forse anche perché sa che non gli resta molto da vivere) e alla lotta rinuncia a priori, anche se il rivolgersi prima alla narrativa e poi alla lirica parrebbe rinnovare in lui un nuovo *agonismo* e nuove aspettative.

4.3.2 “Conversione alla lirica”

Contemporanei agli afflatti di cupa disperazione presenti in *Di certe pagine mistiche*, nella terza parte di *Esperienza religiosa* (forse lo scritto filosoficamente più corposo di Boine, uscito su «L’Anima» e recante in calce la data dell’ottobre 1911)⁴¹¹ già si intravedono i prodromi di un possibile aggiramento dell’*impasse* religiosa cui si accennava, un aggiramento da effettuarsi nel campo della creazione artistica, o “nei territori della mistica della creazione” (Bertone, 1987, p. 58). In *Esperienza religiosa* scrive infatti Boine:

Pongo misticismo e rivoluzione, pongo religione e ribellione dentro in uno stesso concetto. [...] Chiamo religioso tutto ciò che risale contro corrente attraverso il sentimento, verso l’inesauribile. Sì, anche il prodigio della creazione è dunque, (anzi, unicamente il prodigio della creazione!) l’atto veemente dello spirituale creare, è religioso: lo sforzo di creare fuori della forma, la violenza della creazione contro e fuori d’ogni categoria nota e nostra (Boine, 1939, p. 113).

Esperienza religiosa si può ben definire il saggio con cui lo scrittore pone una pietra sopra a un certo tipo di indagine conoscitiva, la quale da lì in poi prenderà un’altra strada, sempre più divergente dalla logica e dalla razionalità dei sistemi di pensiero chiusi e organici. Boine è

⁴¹¹ Qui la citazione che segue è tratta dallo stesso articolo, ma dalla versione apparsa in *La ferita non chiusa*, volume uscito nel 1939 a cura di Mario Novaro (Guanda, Modena).

bloccato dal nodo irrisolto della propria religiosità solo “teorica”, per così dire, ma ormai è diffidente anche verso l’aiuto della filosofia.

Dunque è sul terreno della creazione letteraria, che lo scrittore tenta di andare incontro al mistero dell’uomo e dell’esistenza. Attraverserà, soprattutto con *Il peccato*, la fase narrativa della propria vena artistica,⁴¹² per poi approdare, con le “liriche”, a quello che può essere definito il momento conclusivo della sua ricerca. Ma già nell’articolo *Un ignoto*, uscito sulla «Voce» nel 1912, scriveva:

Io non difendo il pensiero aforistico: ho delle idee che esporrò, sul pensiero aforistico. Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza echeggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non darci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti senza mettere tra l’un motto e l’altro un artificiale lavorio di apparente sistemazione. Vogliamo l’aforisma vivo non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l’improvviso bagliore non un annegamento diluito secondo i bisogni correnti del raziocinare comune. Dico che mi ripugna incarnare, (diluire, annegare, rabberciare, sfigurare, artificialmente trasporre), ciò che vive dentro di me senza incarnazione nessuna. Dico che ciò non è esprimere, che ciò è un modo di schiavitù spirituale che soffoca la matura complessità dell’anima nostra (Boine, 1912, p. 751).⁴¹³

Queste parole sono da considerarsi senz’altro una sorta di originario “manifesto”, che non solo illustra in che cosa consiste, per Boine, la “lirica”,⁴¹⁴ ma che per molti versi, nel “pensiero aforistico”, in quegli “scatti”, “scoppi”, “lampi”, “guizzi”, “motti” quasi privi di logica o di legami causali, sembra anche tracciare e descrivere proprio fisionomia, forme e ritmi di certe parti dei *Frantumi*.

Mi sia consentito qui aprire un breve inciso per precisare che ogni analisi sull’esito letterario dei *Frantumi* non può non tener conto del fatto che essi *non sono* opera di Boine, ma il risultato – spesso filologicamente discutibile – dell’iniziativa di Mario Novaro, che nel 1917, qualche settimana dopo la morte dell’amico, coinvolgendo altri “amici” di Boine, aveva progettato e organizzato il libro. Il volume, uscito per le Edizioni della Libreria della Voce appunto “a cura degli Amici”, ma soprattutto secondo la volontà di Novaro, contiene diverse prose liriche boiniane apparse fra il 1915 e il 1917 in genere su «La Riviera Ligure», con

⁴¹² Di tale fase, che per il nostro discorso interessa solo in parte, si accennerà nella “Nota a margine”, nella parte finale di questo capitolo.

⁴¹³ Come è noto, proprio questo articolo diede il *la* all’aspra polemica con Croce, che sulle pagine della «Voce» prese corpo e si sviluppò prima con la risposta del filosofo, *Amori con le nuvole* («La Voce», IV, 14, 1912), e poi con la controplica boiniana tramite l’articolo *Amori con l’onestà* («La Voce», IV, 15, 1912).

⁴¹⁴ Procedendo anche Boine in quell’ambito “vociano” che punta ad annullare i tradizionali e definiti confini tra poesia e prosa, con il termine “lirica” si intenda qui piuttosto la “prosa lirica” che la “poesia”, o ancora più in generale si intenda un’opera di carattere non narrativo e sostanzialmente “breve”.

l'aggiunta di *Plausi e botte*, le recensioni letterarie di Boine uscite sempre sulla «Riviera Ligure» dal marzo 1914 all'ottobre 1916. Si tratta quindi di un'opera frammentaria (più che “frammentistica”), proprio perché nata secondo criteri eterodiretti. E come osserva Bertone, “non è escluso che i giudizi sugli scritti letterari di Boine siano stati inconsapevolmente predeterminati dalla divisione e presentazione editoriale postuma” (Bertone, 1987, p. 65).

Detto questo, dei *Frantumi* la critica (spesso divisa) ha individuato gli aspetti di estrema novità e originalità stilistica, oppure ha rilevato la loro prerogativa fortemente sperimentale da cui ci si sarebbe atteso, come derivazione successiva, un prodotto più definito e maturo, o ancora, in chiave negativa, ne ha messo in luce l'artificiosità.⁴¹⁵

Nella lettera che segue (del 15 luglio 1915), Boine fa riferimento all'apparizione su rivista appunto delle prime prove dei *Frantumi*, e la descrizione che ne dà all'amico Emilio Cecchi è molto in sintonia con quanto scritto circa tre anni prima in *Un ignoto*:

Ho qui un mucchio di quasi poesie e molto bisogno di veri quattrini. Sulla *Riviera* ne ho messi due manipoletti: aspetta a giudicare del primo⁴¹⁶ che tu abbia visto anche il secondo⁴¹⁷ il quale è in bozze. Devono essere stramberie ma io scrivo per sfogarmi: come si piange, tanto per acquetarsi (in Marchione, Scalia, 1983, p. 161).

Boine definisce infatti quei lavori delle “quasi poesie”, delle cose bizzarre scritte per sfogarsi, qualcosa di molto simile, insomma, ai poco raziocinanti “scatti” di cui parlava proprio in *Un ignoto*.

Poco meno di un mese dopo (il 9 agosto 1915), riferendosi alle proprie composizioni inviate precedentemente a Cecchi, dal quale aveva ottenuto in risposta un giudizio critico amichevole ma non pienamente positivo, replica:

la mia opinione è che altro sia la riflessione, la coscienza analitica che uno piglia a posteriori di una data opera e del suo processo di formazione, ed altro proprio lo sgorgo. Valersi della prima, poi nel secondo, è per me quasi un assurdo. Chi se ne vale è un fabbricatore di homunculi in boccette e riuscirà ad interessarmi magari, ma la vita non me l'aumenterà (in *ibid.*, p. 164).

Qui Boine rimane coerente con la propria teorizzazione della lirica, la quale sorgendo dal profondo non dovrebbe mescolarsi con l'attività raziocinante che subentra nell'artista una volta realizzato lo “sgorgo” creativo. E probabilmente con queste parole si sta riferendo anche

⁴¹⁵ Per una sintesi del resoconto critico generale sui *Frantumi* si veda Benevento (1986, p. 83-107).

⁴¹⁶ Si tratta di *Delirii*, uscito sulla «Riviera Ligure» nel mese di agosto del 1915.

⁴¹⁷ Il secondo “manipoletto” è *Frantumi*, pubblicato sempre sulla «Riviera Ligure» nel fascicolo di settembre.

all'attività di correzione e limatura, che essendo dettata appunto dall'intervento della ragione, darebbe origine a prodotti artificiali e privi di reale vitalità.

Ma la lettera prosegue in questi termini: "Ora è certo che abbandonandosi si fa anche peggio che degli homunculi: si molla giù certa spermaccia molle; o s'incappa in disastri di robivecchi senza quasi accorgersene" (in *ibidem*).

Dunque l'autore è pienamente consapevole – e lo sta scoprendo sulla propria pelle di poeta, per così dire – che un conto è la teorizzazione della lirica e un conto è la sua realizzazione, una cosa è l'ideologia che sta dietro alla poetica e un'altra è la creazione di un'opera che si possa davvero dire "artistica". Dietro l'abbandonarsi del poeta allo sgorgo interiore, insomma, sta in agguato il rischio di un fallimento peggiore dell'artificiosità, quello di risultare vecchi credendo di essere nuovi. È però un rischio che Boine, sempre per rimanere in linea con le proprie idee, sa di dover correre, e l'unica cosa da fare è affidarsi al caso: "Ma insomma si pesca. Le cose essenziali le pigli alla rete come i pesci e gli uccelli di passo" (in *ibidem*). C'è bisogno solo e soltanto di una qualità: "l'unica rete che è necessaria, l'unica preparazione è quella decisione interiore, quella risolutezza spregiudicata che ti mette in pullulamento d'intuito ed estatica diafanità" (in *ibidem*).

Ed è qui, a mio avviso, in quest'ultimo passaggio, che il cerchio si chiude senza che la crisi, il dilemma esistenziale si risolva: il nodo che dal "fallimento" della religiosità, passando per la "delusione" nei confronti dei sistemi filosofici, aveva condotto l'impeto conoscitivo di Boine alla letteratura, non è destinato a sciogliersi. Anche il Boine poeta, per temperamento e per formazione culturale rimane un razionale; "intuito" ed "estasi", come non avevano funzionato, o erano risultate qualità insufficienti per arrivare alla pienezza della percezione di Dio, non funzionano, o sono qualità insufficienti per arrivare alla pienezza della creazione artistica (la quale per Boine è, appunto, essenzialmente "intuitiva"). Il primo a riconoscere in un certo senso i limiti dello "spontaneismo" creativo di Boine è proprio Cecchi, che dopo aver ricevuto dall'amico altri tre brani letterari, in una lettera del 27 ottobre 1915 gli scrive:

Caro Boine, M'ha fatto piacere la tua lettera con i tre componimenti in prosa. Io mi sento così differente da te, nel modo con cui cerco di realizzarmi, che ho scrupolo e ritegno a dirti che una cosa tua mi è parsa bella, m'è piaciuta: mi pare che tu debba poco aderire alla mia approvazione! In fondo, tu continui a muoverti nell'atmosfera dei «frammenti» delle tue due ultime pubblicazioni; e cotesta forma ti richiede un getto violento ed esasperato, e le immagini sforzate fino al loro estremo (in *ibid.*, p. 179).

Edulcorando e smussando i concetti con abile diplomazia, Cecchi sta dicendo all'amico che, in pratica, all'urgenza prepotente dello slancio creatore non fa riscontro una corrispondente

naturalità nel dettato lirico: “le immagini sono sforzate fino al loro estremo”.⁴¹⁸ Vale la pena osservare che i tre “componenti in prosa” inviati da Boine a Cecchi andranno successivamente a costituire il brano *I cespugli è bizzarro*, nei *Frantumi*. Ma lo spostamento di ampie sezioni di testo e in genere le modifiche apportate dall’autore alla versione “finale” sono talmente cospicui da potere ben affermare che Boine non tarda, nella pratica, a rivedere le proprie estremistiche posizioni in merito alla spontaneità di cui dovrebbe essenzialmente consistere la creazione artistica.

Si accennava alla malattia: se da una parte la tisi, facendogli sentire costantemente il divario vita-morte, gioca un ruolo forse decisivo nel costringere il poeta a mantenersi aggrappato all’esistenza con la forza della ragione, dall’altra solo la malattia riesce a trasportarlo in certe zone che travalicano la cerebralità, come si deduce ancora dalla già citata lettera a Cecchi (quella del 9 agosto):

Ciò che dicevi del moto in quei *deliri* che ti mandai è giusto: anzi: ritmo grosso e duro. Ma è inutile non so impormi nulla e le cose mi riescono come sembra loro. Per esempio quei due lì a cui tu dai qualche valore li scrissi proprio in una specie di stato sonnambolico e quella febbre che c’è, grossa com’è, è vera e proprio provata (in *ibid.*, p. 163).

Ma ciò che viene arrecato dal morbo è solo l’offuscamento delle facoltà intellettuali, non si tratta del passaggio a uno stato “altro” di coscienza, non dunque dell’“estatica diafanità” di cui Boine è alla ricerca, al contrario. E allora: “Allora è chiaro che non è possibile in quello stato, freno cosciente oltre quello immediato” (in *ibidem*).

Resta però, se non altro, la tendenza istintiva, l’inclinazione verso una percezione straordinaria del mondo, ed è questa disposizione a costituire il fatto forse più significativo dell’esperienza “lirica” boiniana, come sottolinea Contini: “Importa la posizione storica

⁴¹⁸ In un’altra lettera di pochi giorni successiva (31 ottobre), Cecchi ritornerà su quegli stessi componenti, ancora con una ben dosata miscela di elogi e riprovazioni: “Caro Boine, Le cose mandatemi mi piacciono veramente molto; forse per ragioni egoistiche, perché le sento ritagliate in quella sostanza che m’è più vicina, più concreta, e a un tempo esaltante. A volte, nelle cose d’un altro tipo tuo, io reagisco senza volere a un eccesso fantastico. Tu nomini un leone o un ittiosauro; ma a me pare una distorsione e un arbitrio. Sono materiali cui non si annette un’esperienza esatta, e adoprarli conduce a un romanticismo non scervo di retorica” (in Marchione, Scalia, 1983, p. 182). Per inciso, Cecchi si riferisce alle parti in cui Boine aveva scritto: “lo sperduto leone – con fulva posa di stupore, con occhi di sgomento” e “Allora la libidine diguazzo dei pantani favolosi; ittiosauro senza morte di prima d’ogni tempo”. Boine, che certo ingenuo non era, aveva già risposto all’amico (29 ottobre) accettandone con filosofia le nemmeno troppo velate critiche: “Caro Cecchi, fai dell’amichevole acrobatismo su quei tre foglietti. Te li ho mandati come si fa un discorso di ricordi a tempo perso. Eran ritagli di sartoria, esercizi come ne faccio a volte per esaurire certe lunatiche atmosfere tra di febbre e di stranezza che mi gonfiano il cervello” (in *ibid.*, p. 169). Ma nonostante le giustificazioni addotte circa l’irrelevanza delle cose inviate, l’ittiosauro e il leone Boine li aveva lasciati anche nella versione finale dei brani in questione, non li aveva scartati come si fa con i “ritagli di sartoria”.

generale di Boine tra razionalismo e razionalità: nemico del primo, sacrificatore alla seconda; la sua situazione in rapporto all'impulso verso la visione. In ciò sta l'attualità di Boine negli anni presenti: in questo ricorso dal 1915 al 1940" (Contini, 1970, p. 258).

4.3.3 La poesia di Rebora secondo Boine

Come già si è osservato parlando della poesia di Jahier, neppure in questo caso si intende giudicare l'opera poetica di Boine, i *Frantumi* in particolare. Si vuole altresì mettere in evidenza il fatto che tra i presupposti ideologici della creazione artistica e i risultati ottenuti esiste una discrepanza di cui lo stesso Boine, infine, sembra essere consapevole, e che questa discrepanza è dovuta in definitiva a quell'eccesso di raziocinio e al contempo a quella carenza di "ingenuità" che paradossalmente costituiscono da sempre i limiti gnoseologici del poeta ligure (e del filosofo, e dell'uomo di fede). Certo anche Rebora è cosciente dello iato presente in se stesso fra presupposti di poetica e risultati artistici, ma si tratta di un'inconciliabilità di altro ordine: Boine è preoccupato di non riuscire a scrivere con spontaneità, mentre della spontaneità Rebora non si preoccupa punto, la sua insoddisfazione deriva dal non riuscire a dire le cose come davvero stanno, o dal non riuscire a dire tutte le cose che ci sarebbero da dire: "S'io pubblicherò alcuni pochi frammenti lirici – orribili come poesia – rivedrà codesti contrasti," – scrive Rebora a Daria Malaguzzi ancora nel 1911 – "ma anche allora la mia riputazione si macchierà, perché l'espressione assoluta e impagliata falserà il sentimento ch'era sotto nascendo, e tutte le altre realissime mie tendenze non appariranno".⁴¹⁹ Quando qui, per descrivere il proprio travaglio, Rebora scrive che l'"espressione assoluta e impagliata", ovvero la poesia, "falserà il sentimento ch'era sotto nascendo", nello specifico non intende esprimere un'insoddisfazione nei confronti della propria modalità di scrittura (che quei "pochi frammenti lirici" lui stesso dica di trovarli "orribili come poesia" è un dettaglio, e come tale relegato all'interno di una rapidissima parentetica), né verso la propria spontaneità creativa (che non menziona neppure): per Rebora il limite è ideologico, riguarda la forma stessa dell'arte poetica, che fissando nell'opera le parole le assolutizza, automaticamente imbalsamando l'opera stessa, cioè deprivandola della possibilità di esprimere *tutto il resto*, ovvero la (potenzialmente infinita) gamma di sfaccettature che fanno parte della dimensione esistenziale del poeta. Tra i critici, il primo ad averlo capito era stato proprio Boine, che sui *Frammenti lirici*, appena un anno dopo la loro pubblicazione, aveva scritto: "Senti l'elegia di una poesia sognata, e dentro, per improvvisi abbandoni e rilasci"

⁴¹⁹ Lettera 147, 16 novembre. E qualche mese dopo, nella già citata lettera a Banfi, sempre sui componimenti che andranno a costituire i *Frammenti lirici*, Rebora scrive: "mi son estranei ed esprimono soltanto alcune parti di me" (Lettera 160, 5 marzo 1912).

(Boine, 1914, p. 321 bis).⁴²⁰ Mi pare di poter affermare che questa geniale intuizione boiniana sulla poesia di Rebora come *traccia* di una più intima e vasta poesia (“sognata dentro”, quindi inesprimibile), sia potuta nascere in virtù di un’*empatia poetica*, per così dire, fuori del comune, ma nello stesso tempo anche a causa di una personale impotenza ad esprimere con la stessa istintiva naturalezza quel medesimo dissidio che anche in lui covava drammaticamente.⁴²¹

Se infatti, procedendo ancora a ritroso, si riguarda a certi passaggi del già citato *Un ignoto*, si noterà come anche Boine scriva del complesso e multiforme intreccio del proprio mondo interiore, compenetrato oltretutto da millenni di storia e di storia del pensiero:

Vi è nella mia immaginazione una robustezza polposa che non è la semplicità percettiva di un primitivo. Come la mia vita è più complessa e sicura, così la capacità estetica. Io ho un più vasto mondo da rappresentare, un mondo travato, robusto di millenni di pensiero assorbito [...]. La mia vita non è duplicemente di imagine da un lato e di concettuale pensiero dall’altro. La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d’image (Boine, 1912, p. 751).

Ma il passaggio successivo, per quanto drammatico, è confidente nelle potenzialità del linguaggio:

Dico che questo amalgama deve pur avere un’espressione; dico che bisognerà pure che io trovi un’espressione a questo mio complesso organamento di vita. Filosofia che sia arte, arte che sia filosofare: io non posso accontentarmi di una parnassiana rappresentazione di obiettivi idilli, ma nemmeno m’appaga l’individuale impeto lirico. Soffoco nell’impeto mio: io voglio uscir fuori di me, io voglio fondare nel certo, al vaglio del certo, ciò che vulcanicamente tumultua dentro di me. Io ho il certo ed il vago dentro di me, il *mio* e il *di tutti*. Voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività sia tutta intimamente tremante di liricità, e voglio esprimermi intero. Intero, nella mia complessità simultanea, nella mia interiore libertà che non segue schemi (*ibidem*).

⁴²⁰ Si tratta ovviamente di un estratto della celebre, entusiastica recensione di Boine ai *Frammenti lirici*, uscita sulla «Riviera Ligure», in *Plausi e botte*, nel settembre 1914.

⁴²¹ “Questo Rebora” – sto sempre citando la recensione di *Plausi e botte* – “il quale dedica il suo libro ai primi dieci anni del secolo ventesimo dovrebbe piuttosto dire in epigrafe: – la febbre morale del secolo mio, codesto ansito di attivismo universalistico che è intorno, che è succeduto in Italia di botto agli estetismi dannunziani, agli smarrimenti fiacchi dell’Italia ufficiale, questa serietà filosofico-morale-incessantemente-operante, che è la filosofia della nuova generazione, mi dilacera, mi soffoca, ed io sono qui, dinanzi a lei, come la vittima sacrificata che lecca le mani al sacrificatore” (Boine, 1914, p. 321 bis). È chiaro che qui Boine non sta parlando solo di Rebora, sta parlando anche (soprattutto?) di se stesso, del proprio personale rapporto – “lacerante” e “soffocante” – con la nuova filosofia e con la nuova poesia dell’epoca. Se infatti dalla filosofia Boine si sta progressivamente allontanando, la cosa non avviene di certo in modo innocuo: non c’è soltanto il suo brusco distacco dal movimento modernista, ci sono anche le già citate aspre polemiche intavolate con Croce, c’è soprattutto la rottura quasi violenta con Prezzolini (gli scontri con il direttore della «Voce» culminano nella primavera del 1914 ma vanno fatti risalire almeno al 1908, cioè agli albori del rapporto fra i due, come testimoniano i loro scambi epistolari); mentre la nuova poesia viene quasi sempre da Boine malamente bistrattata proprio dalle pagine della «Riviera Ligure», alle “botte” delle quali non scampano del tutto neppure autori del calibro di un Govoni o di un Onofri.

All'altezza cronologica del febbraio 1912, insomma, troviamo un Boine convinto e vibrante assertore del fatto che in campo artistico sia possibile coniare un'espressione, quindi una *forma* (una forma totalmente nuova), in grado di rappresentare simultaneamente *tutto* ciò che è dentro e oltre l'individuo, il "certo" e il "vago" di sé e degli altri. Ci accorgiamo così che la visione teorica di Boine riguardo alla poesia è, in questo caso, più ottimistica di quella di Rebora, perché per Rebora la parola poetica è, al contrario, impotente ad esprimere il mistero del tutto.

Quella di Boine potrebbe sembrare ingenuità, è invece probabile che si tratti di una qualità persino opposta: a venticinque anni (nel 1912), Boine ha già pubblicato una consistente mole di lavori, scrive sulle riviste più importanti e innovative del momento, è tenuto in alta considerazione dagli intellettuali della sua epoca, è lui stesso saldamente collocato all'interno di un'*elite* culturale che si è data l'ambizioso compito di esprimere, con nuovi mezzi e nuovi toni, una critica generale finalizzata al mutamento culturale della sfibrata società italiana. Al contrario di Rebora, Boine non è un *outsider*, è anzi a tutti gli effetti membro di un certo tipo "alternativo" di *intelligenza*. Un ruolo che si è andato ritagliando con i propri scritti, su cui ha dunque investito ingenti quantità di energie intellettuali e fisiche. Quando in lui il "mezzo" della *pura speculazione* religiosa e filosofica sembra esaurire la sua funzione conoscitiva, passa ad investire la stessa quantità di energia sul terreno, quasi opposto, della *pura espressione*, con la medesima seria risolutezza e con la convinzione che ciò che non è stato possibile ottenere da "filosofo" sul terreno dell'indagine speculativa, sia possibile ottenerlo da "letterato" attraverso l'assoluto "sgorgo" creativo.

Dunque, si è detto, la visione teorica di Boine a proposito della poesia è più ottimistica di quella di Rebora. Ma, appunto, si tratta di un livello teorico. Quando di lì a poco i due autori si misureranno davvero con la poesia, per Boine il difficile sarà liberarsi proprio di quella tendenza alla speculazione che già in campo filosofico-religioso gli aveva fatto tragicamente sentire la propria non-piena aderenza a Dio e, di conseguenza, al mondo.⁴²²

Se si riprende per un attimo ancora la recensione ai *Frammenti lirici*, infatti, è sì il contrasto fra l'eroicità e la spontaneità dei componimenti reboriani ad affascinare lo scrittore ligure:

Ora diresti che il centro di questo libro, l'anima ispiratrice di questo libro sia appunto in codesto dissidio di eroicità e di spontaneo immaginare; che la specifica poeticità che ne esce sia questo *baleno non giunto al guizzo*

⁴²² "io sono tra il concetto e l'immagine dolorosamente, angosciosamente", aveva scritto in *Di certe pagine mistiche*.

queste *bellezze che vaniscono senza amore*, questo *tizzo – scordato sotto la cappa – a sognare la fiamma* (Boine, 1914, 321 bis).

Ma il nucleo essenziale della “sincerità” e della “novità” della poesia di Rebora, Boine lo individua nell’“ingenuità” di quei canti:

Sebbene io pensi che della ragione di poesia ch’è in codesto soffrire, lo stesso Rebora [...] in fondo, lo stesso Rebora non sappia; e che appunto nella misura in cui non sa, appunto in questo suo sapiente non sapere, incoscienza cintata di coscienza, consista la sincerità del suo canto e la sua novità (*ibidem*).

L’impressione è che lo slancio con cui Boine loda le poesie di Rebora sia dovuto insomma al presentimento della propria incapacità a esprimere la stessa natura intrinsecamente ossimorica del “sapiente non sapere”, dell’“incoscienza cintata di coscienza”, che sono poi quelle specifiche qualità alogiche da Boine così intensamente ricercate da sempre, tanto nell’ambito filosofico-religioso quanto in quello poetico.

4.3.4 Confronti sulla forma

Sulle forme grammaticali negli “scritti deliberatamente creativi di Boine” (Contini, 1970, p. 247n.) ha già detto molto, e approfonditamente, Contini, la cui minuziosa analisi si conclude in pratica con l’affermare che al di là di ricorsi sparsi e più o meno occasionali, le caratteristiche tipicamente boiniane che “abbondano nella zona decisamente lirica dei *Frantumi*” (*ibid.*, p. 255) sono la formazione deverbale, “sul tipo di ‘quel tuo *rannicchio* di sedia-ostessa’, ‘vi sono *sprofondi* senza speranza’, ‘gli *sbarri* dell’impossibile’, ‘lo *sconfino* dell’ansia’, ‘un vano *rispecchio* di lago’ e così via” (*ibid.*, p. 250-251); e la fusione delle qualità, come ad esempio “‘vuota-sonante vita del mondo’, ‘*canoro-mostruoso* alveare’, ‘*grave-aspro-dolcigno* profumo’, ‘*triste-gemente* fermento’, ‘*multiplo-compatto* corpo’, ‘*profonda-doverosa* aderenza’ e così via” (*ibid.*, p. 254).⁴²³ A questi fenomeni aggiungerei quello della suffissazione (soprattutto aggettivale e nominale), che nei *Frantumi* si presenta con una frequenza persino sovrabbondante. Si osservino solo “grigiume”, “carezzosa”, (in *Frammenti*, p. 4 e p. 8),⁴²⁴ “biancore” (che compare in *Resoconto dell’escursione*, p. 12 e in *I cespugli è bizzarro*, p. 34), “sciaguattio” (in *Resoconto dell’escursione*, p. 14), “verdiccio”, “brulichio”, “vermini”, “ossame”, “carname”, “viscidume”, “bianchiccio” (tutti in *Delirii, L’equivalente*, p. 22),

⁴²³ Contini “localizza” invece nell’inversione sintattica degli avverbi (oltre che nell’ampio e particolare uso che l’autore ligure fa delle parentesi) la caratteristica formale precipua della narrativa boiniana (Contini, 1970, p. 250 e sgg.).

⁴²⁴ Tutte le citazioni boiniane di questo paragrafo riguardanti i *Frantumi*, sono tratte da Boine (1921).

“giallore” (in *Delirii, Trasfigurazione*, p. 24), “tenebrore”, “vetrigni” (in *ibid.*, p. 26, ma “tenebrore” ricompare anche in *I cespugli è bizzarro*, p. 34), “cresposo”, “asprigno” (in *Delirii, Idillio*, p. 28), “pantano” (in *Delirii, Veggo al di là*, p. 30), “bassure” (in *Delirii, Risveglio*, p. 31) “buiore” (in *I cespugli è bizzarro*, p. 32), “quietissimo” (in *Frantumi, Tregua*, p. 40); “giallino” (in *Frantumi, Rifugio*, p. 34), “vasettino” e “verdino” (in *ibid.*, p. 35); “bianchiccia” (in *Frantumi, Deriva*, p. 45), “bianchissima” (in *Frantumi, Fuga*, p. 48), “vecchissimo” (in *ibid.*, p. 49), “cipiglioso” (in *Circolo*, p. 61), e così via.

Allo studio continiano si rifà Mengaldo, il quale, tra l’altro, per “l’insistente impiego di deverbali a suffisso zero [...] e dei denominali, parasintetici o puri (*s’inombrano, svalico, disnubila, «mi ruscelli di chiarezza», mi stabarro...*)” (Mengaldo, 1981, p. 416-417), accosta il Boine dei *Frantumi* proprio al Reborà dei *Frammenti lirici*.

In realtà, un’osservazione mirata fra queste due opere individuerà facilmente altre analogie a livello formale. Su tutto, nei *Frantumi* ci limitiamo a segnalare:

- **Frequenti e ardite analogie preposizionali**, del tipo “riverbero giallo di ambigua impostura” (in *Frammenti*, p. 1), “sosta ombrosa delle gioie lontane” (in *ibidem*), “voluttà di un fisso dovere nel mareggiar dell’arbitrio” (in *ibid.*, p. 3), qui con uso di infinito sostantivato), “il segnavia della mia coscienza” (in *ibidem*), “sul mappamondo dell’universale” (in *ibid.*, p. 4), “mi dondolo ora nelle bonaccie lisce del Cancro” (in *ibid.*, p. 5), “nella titubanza delle tue pupille” (in *ibidem*); “sul pungente ghiaccio dell’aria” (in *Resoconto dell’escursione*, p. 10), “sull’arena del gelo” (in *ibid.*, p. 12), “cappio di ostile cruccio alla gola” (in *ibid.*, p. 13), “punture vive di gemme” (in *ibid.*, p. 15), “gorgoglio diaccio di acqua” (in *ibid.*, p. 16), “sul barbaglio del bianco” (in *ibidem*), “quello spalanco di blù” (in *ibidem*), con questi ultimi tre enunciati che presentano anche marcate nominalizzazioni verbali, ovvero deverbalizzazioni “a suffisso zero”; “nella lacerazione del riso” (in *ibid.*, p. 17), “questo gorgo d’azzurro” (in *ibid.*, p. 18); “ressa di nebbia” (in *Delirii, L’equivalente*, p. 19), “il ronzio vasto dell’allucinazione” (in *ibidem*), “le invisibili cateratte dei tetti come scrosci di tegole” (in *ibid.*, p. 20), qui con doppia analogia, “boccheggiando l’avidio respiro dell’asfissia” (in *ibid.*, p. 21), a valenza ossimorica e con uso transitivo di “boccheggiare”, “nel pallido verdiccio dell’immobilità” (in *ibidem*), “nella sfatta giacitura del mondo” (in *ibidem*), “cianotiche anatomie di flaccidi muscoli” (in *ibid.*, p. 22), “serpeggiamenti aridi di redole e muri” (in *ibidem*), “sprofondamenti zitti d’ombra” (in *ibid., Trasfigurazione*, p. 24), le ultime due citazioni con deverbalizzazione, “dissolvo gli invernali stecchi della mia persona” (in *ibid.*, p. 25); “ventriloquio di silenzio” (in *I cespugli è bizzarro*, p. 32),

“le frecce nere-stridule delle fughe dei rondoni” (in *ibid.*, p. 33), “le baldanze delle luci” (in *ibid.*, p. 34); “bitume di nubi” (in *Frantumi, Limite*, p. 37), “scavi deserti sono le piazze in barbagli” (in *ibid.*, *Deriva*, p. 45); “la risata del campanello” (in *ibid.*, *Domande*, p. 47), “lo strateso spasimo dell’ansia” (in *ibidem*), “sul tic-tac della febbre” (in *ibidem*); “le paurose bonaccie dell’immobilità, che magico il mondo pare un vano rispecchio di lago” (in *ibid.*, *Fuga*, p. 48), “in questa zitta culla di bontà” (in *Bisbiglio a vespero*, p. 68), e così via.

- **Uso anomalo di preposizioni**, come in “m’imbatto stupito *alle* cose d’ieri” (in *Frammenti*, p. 1), “sono corazzato *dell’*universale” (in *ibid.*, p. 4), “mi seggo *all’*accesso camino” (in *ibidem*), “con dilatata pupilla, bimbo *alla* fiaba” (in *ibid.*, p. 8); “tutt’*a* colpo” (in *Resoconto dell’escursione*, p. 11), “le mie sole parole *da* cuore” (in *ibid.*, p. 13), “incontrato *al* lampione” (in *ibid.*, p. 14), “sbocco disperatamente *al* deserto” (in *ibidem*), “raccoglievo *a* rastrello i diamanti” (in *ibid.*, p. 15); “Pipistrelli *in* crepuscolo” (in *Delirii, L’equivalente*, p. 20), “sorso diaccio *all’*arsura” (in *ibid.*, p. 23), “*a* barriera ci sono fra gli uomini i cubitali cristalli della pazzia” (in *ibid.*, *Trasfigurazione*, p. 24); “zitto la miro sparire *alla* gobba del muro” (in *ibid.*, *L’idillio*, p. 28); “il sotterraneo tuono m’arresta *della* liberazione” (in *ibid.*, *Risveglio*, p. 31), “frugo per gli sprofondati ricordi” (in *ibidem*); “scivola *a* specchio” (in *Frantumi, Tregua*, p. 40), “tengo il respiro, cammino *da* non svegliare” (in *ibid.*, *Prosa...*, p. 44); “l’ora che scocca par sempre *in* sgomento la mia” (in *ibid.*, *Domande*, p. 47), “– Mani *in* conchiglia, presto, alla bocca” (in *ibid.*, *Fuga*, p. 48), “e questo è il male atroce della solitudine in mezzo *degli* uomini” (in *Bisbiglio a vespero*, p. 68), e così via.
- **Uso frequente della prefissazione verbale**, quasi sempre proprio dello stesso tipo di quella già segnalata da Bandini per i *Frammenti lirici*, cioè con uso di verbi che esprimono frattura o dissoluzione, verbi che in Rebora sono spesso “composti con prefisso *s-* violentemente separativo o intensivo” (Bandini, 1966, p. 17). Per esempio: “si sfa di paura” (in *Delirii, L’equivalente*, p. 19 e in *A tagliare gli ormeggi*, p. 34), “dei scalcianti scheletri” (con irregolarità grammaticale e allitterazione, in *Delirii, L’equivalente*, p. 23), “sprigionata” e “stravinta” (in *Frantumi, Limite*, p. 38).

Almeno in certi tratti dei *Frantumi* è poi evidente la ricerca fonosimbolica di un’espressività sorda e crepitante nell’allitterazione di vocaboli, pur non necessariamente prefissati, con iniziale *s* preconsonantica, come nella seguente sequenza “Ora *scadon* lentissimi il tempo gli *stillicidi* rotondi.... Ora si *smorzano* fiochi per gli echi più fondi – e si *stendon* nel nero del nulla i silenzi profondi. / – Come la

spettral scorribanda satolla ritorna, con sghignazzi s'accalca..." (in *Delirii, L'equivalente*, p. 23), o come in quest'altra: "Scavalco e m'addrizzo; fermentano gonfi gli *sdegni*, rompono come gridi i bagliori, a colpi di *spalla* crollano per immensurabili frane le *strutture* dei secoli. – Allora è che *sprofondo*..." (in *Delirii, Trasfigurazione*, p. 27).

Frequente, inoltre, il ricorrere del prefisso *dis-*, avente la medesima funzione, ma anche più accentuata in chiave espressionistica, di *s-*, per esempio in "disorbito" (in *Delirii, L'equivalente*, p. 22), "disfrenarsi", "disnubila" (quest'ultimo termine compare in *Delirii, Risveglio*, p. 31 e in *Frantumi, Rimpatrio*, p. 39), "disfacimento" (in *A tagliare gli ormecci*, p. 36 e in *Frantumi, Rimpatrio*, p. 39, mentre in *Delirii, Idillio*, p. 29, troviamo "disfacimenti"), "disgela" (ricorrente due volte in *I Cespugli è bizzarro*, p. 32 e 34), "si disgroppan", con pronominalizzazione del verbo (sempre in *I cespugli è bizzarro*, p. 34), "dissacca" (in *Frantumi, Fuga*, p. 48), e così via. Si noti infine anche il segmento "sprofondo spento nel disfacimento della morte" (in *A tagliare gli ormecci*, p. 36), che riunisce in sequenza doppio tipo di suffissazione separativa – con *s-* e con *dis-* – e vocabolo con *s-* iniziale preconsonantica.

- **Sequenze verbo + aggettivo** (ovvero uso di complementi predicativi), già rilevate da Giancotti nei *Frammenti lirici*: "Ciascuno [...] cercava nemico" (in *Resoconto dell'escursione*, p. 11), "dissi bieco" (in *ibid.*, p. 14), "io guardo, padrone, questo bivacco notturno", "m'incitavate frettolosi alla meta" (in *ibid.* p. 15), "Pipistrelli in crepuscolo barcollano soffici" (in *Delirii, L'equivalente*, p. 20), "si piegano a volta si toccano oblique" (in *ibidem*), "filtra sperso" (in *ibid.*, p. 21), "s'inforcano rigidi" (in *ibid.*, p. 23), "Ora scadon lentissimi [...] Ora si smorzano fiocchi" (in *ibidem*); "anfratti di mistero s'ingolfano fondi" (in *ibid.*, *Trasfigurazione*, p. 25), "fermentano gonfi" (in *ibid.*, p. 27), "m'appiatto, conscio e quasi con risa" (in *ibid.*, *Idillio*, p. 28), "mi disfaccio gemebondo (in *A tagliare gli ormecci*, p. 36), sprofondo spento" (in *ibidem*), "mi abbranco naufrago" (in *ibidem*); "isole sommerse rompono tacite-vaste" (in *Frantumi, Rimpatrio*, p. 39), "Quando [...] ritorno notturno-silente dalle lontananze dei Limiti" (in *ibidem*), "striscio sgomento" (in *ibid.*, *Rifugio*, 42), "entro smarrito" (in *ibidem*); "Torreggian gonfi" (in *ibid.*, *Fuga*, 49); "la fune pende stanca" (in *Prosette quasi serene, Per bacio a....*, p. 61), e così via.
- Non frequentissimo, nei *Frantumi*, è invece **l'uso transitivo di verbi intransitivi**: "Scatto le pugna contro la chiusa muraglia" (in *Frammenti*, p. 8), "Marciano un passo ch'io non so battere. Corrono una strada che la mia tagliò" (in *Resoconto*

dell'escursione, p. 14); “boccheggiando l'avidò respiro dell'asfissia” (in *Delirii, L'equivalente*, p. 21), “esorbita ogni geometrica linea un'aura di febbre” (in *ibid.*, *Trasfigurazione*, p. 25), “pullula a volte un pianto” (in *Frantumi, Rimpatrio*, p. 39), “– La impalpabile nebula assonna colli e marine” (in *ibid.*, *Deriva*, p. 45).

- Sempre nel campo verbale, poi, non molto diffuso in Boine è l'**uso degli infiniti sostantivati e dei participi presenti con funzione di aggettivo** (per la presenza degli stessi fenomeni nei *Frammenti lirici* si veda Bandini, 1966, p. 18). Tra i primi, nei *Frantumi* si segnalano “barca nel mareggiare” (in *Frammenti*, p. 6), “l'agonizzare del sonno” (in *Resoconto dell'escursione*, p. 13) e “il mio stare” (in *ibid.*, p. 14), “lo scricchiolare dell'ossa e l'ansimar della corsa” (in *Delirii, L'equivalente*, p. 23), “il contorcere pazzo” (in *ibid.*, *Trasfigurazione*, p. 26-27), e poco altro; tra i secondi “inghiottente pantano” (in *ibid.*, *L'equivalente*, p. 22), “mareggiante diafanità” (con nominalizzazione aggettivale) (in *ibid.*, *Trasfigurazione*, p. 26), “vi finga un noncalente reale” (in *ibid.*, *Idillio*, p. 29), con creazione di neologismo, “brezze tepenti di tranquillità” (in *ibid.*, *Veggio al di là*, p. 30).
- Quasi irrilevante, infine, nei *Frantumi*, la **pronominalizzazione verbale**, tra le cui forme si segnalano “io ti sono come l'acqua che fugge” (in *Frammenti*, p. 5), “Ahi ch'io non so chi mi sia” (in *ibidem*); “s'augmenta” e “né so chi mi sono” (in *Delirii, Trasfigurazione*, p. 25 e 27, due volte); “l'aria viscida si manipola di febbre” (in *I cespugli è bizzarro*, p. 33), “ogni cosa si sta lì così com'è” (in *Frantumi, Domande*, p. 48) e non molto altro.

4.3.5 Confronti sullo stile

Ma per ciò che si è andato osservando nelle pagine precedenti, al di là dei confronti formali l'approdo di Rebora e di Boine all'espressione lirica è sostanzialmente frutto di due nature, due personalità differenti, e se è certo possibile individuare corrispondenze e affinità fra le “liriche” di questi autori sul piano degli stilemi, per Rebora la poesia rimane la rappresentazione simbolica, ovvero (e non è una contraddizione) l'*espressione* della sua lotta esistenziale (lotta totale: psichica e fisica), mentre per Boine la poesia è la rappresentazione simbolica della retorica di una lotta, perché la lotta di Boine, forse più faticosa, forse anche più macerante, ma davvero tanto meno “ingenua” di quella di Rebora, si arresta ad uno stadio speculativo e raramente lo oltrepassa.

La conseguenza di queste diversità trova ovvi riscontri sul piano dello stile, che – al di là delle forme – in Boine è sovente molto ragionato, mentre in Rebora si sviluppa d'“istinto”,

ovvero con un grado minimo di teorizzazione e di intermediazione razionale.⁴²⁵ È ancora soprattutto Boine a riconoscerlo, mostrando oltretutto rara sensibilità di “orecchio”: “senti continuamente nello sforzo morale di questa poesia [la poesia dei *Frammenti lirici*] il lamento di una intimità musicale che l’esteriorità rumorosa, quasi il moto, dell’atto, soffoca e ad ogni momento nega” (Boine, 1914, p. 321 bis).

Lo *stile* di Rebora nasce già all’interno della lotta da combattersi, ed è essenzialmente privo di preoccupazioni formali relative alla *novità*, anche perché per Rebora – si è visto – la forma poetica è di per sé limitata, non in grado di rispecchiare la complessità del tutto. Mentre lo stile di Boine viene costruito e adattato a quella lotta non solo sul piano interiore, ma anche su quello esteriore, ovvero nella preoccupazione di voler creare una poesia nuova che si contrapponga alla tradizionale.⁴²⁶ Ciò risulta evidente proprio scorrendo certi tratti dei *Frantumi*, come quelli che qui di seguito riportiamo a titolo di esempio:

“– Ma il mattino si leva la vasta vampa del vento levante ed umido gonfia le case ed i colli di delirante delirio. – Nascono a tremiti dorsi molli-frondosi in fughe declivi; i netti scheletri crescono e s’inombrano d’ombra” (in *Delirii, Trasfigurazione*, p. 26); “Di là, di là dai mari lontanissimi rombo ronza il cataclisma agli orli; ebbro nell’ebbra ebbrezza mi libro della dimenticanza” (in *ibid.*, p. 27); “– A valle divallo un silenzio come una nenia di quete, ma se il ticchio mi salta, gonfio sul capo il crespo fascio dei rami la soda villana che scende mi dice il nostrano buongiorno” (in *ibid.*, *Idillio*, p. 28); “– Quello, quello è il cipresso sottile accanto alla fonte; – e laggiù, laggiù per gli echi era il cane così disperato.... Oh sì, oh sì questo è certo il mio idillio d’allora, ma bene si sente, ma chiaro si sente, ma troppo, troppo si sente agli orli dell’orizzonte la insondabile ansia del buio. Sebbene accada ch’io via non mi curi del disfatto mistero e mago ostinato, vi finga un noncalente reale” (in *ibid.*, p. 29); “– Oh va, oh va! Molle-

⁴²⁵ Anche se poi, stando a un’ampia parte dell’epistolario, pare che Rebora applichi un intenso lavoro di rifinitura alle proprie liriche, prima di darle alle stampe. Su questo, si vedano in particolare le lettere 211, 215, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 238, scritte tra il 14 febbraio e il 19 maggio 1913. Mancando di dati testuali certi, non siamo in grado, oggi, di determinare il grado di profondità con il quale l’autore ha operato sui testi. Le uniche testimonianze dirette che ci rimangono, si trovano in quattro sole lettere: la 215 (del 22 febbraio), la 224 (del 28 marzo), la 226 (del 4 aprile) e la 228 (dell’8 aprile), tutte rivolte a Monteverdi. Si noti che le “correzioni” apportate da Rebora non sempre vanno in direzione di una *semplificazione* del testo dato alle stampe rispetto a quello originario, anzi. Basti citare come esempio uno stralcio di quello che diventerà il Frammento LXIX (“O pioggia feroce”): ecco la versione che appare nella lettera 226: “Non per noi che, dove la vita / bieco guano si fa delle cose, / Sentiam l’unico grave fallace mistero, / Mentre nell’eterno raggiunto in martirio / La spontanea purezza del vero; / Per noi, divina amazzone (implacata), / O pioggia (implacata) di scure e di frecce, / Tu sei redentrica adorata / Dell’angoscioso bene!”; ed ecco i versi definitivi: “Ma per noi, fredda amazzone implacata, / o pioggia di scuri e di frecce / tu sei redentrica adorata / del rinnegato bene; / per noi, che sentiamo insolubil mistero / quando vita si sdraia alle cose, / mentre l’eterno in martirio di prove / ci sembra spontanea purezza del vero,” (*Fr* LXIX, 21-28).

⁴²⁶ “Ma la letteratura, dico gli schemi consueti della espressione letteraria, son come aride ed immobili mummie, son come vie fiancheggiate da muri a strapiombo con la solita azzurrità di cielo in alto ed il solito sfondo” (Boine, 1912, p. 751).

distesa serenità, occhi languenti di voluttà, fiumi fluenti di felicità, brezze tepenti di tranquillità....” (in *Delirii, Veggo al di là*, p. 30); “Ma ritta la babele verzicante con le danze delle liane medusine, le cascate delle cupe edere e i pitoni attorcigliati degli immani tronchi per le altezze, lo sperduto leone con fulva posa di pavido stupore...” (in *I cespugli è bizzarro*, p. 33-34); “Libidinosamente, allora l’anima diguazza i nenufari dei fantasmi favolosi, ittiosauro senza morte di prima d’ogni tempo. – Fuori d’ogni tempo «guardare» è tollerabile un più fedele specchio di questa oltreumana cecità” (in *ibid.*, p. 34); – Allora per l’ombra crepuscolare (avanza, avanza!)... Allora chiare nere nell’ombra (inghiotte, inghiotte!) ... oltre gli sbarrati dell’impossibile sono possibili le più impossibili possibilità (in *Frantumi, Limite*, p. 38); “I ripugnevoli tempi che lo sgretolo-frana degli abbandoni, m’ha giù inerte varato per l’immobile belletta del nero disgusto” (in *ibid.*, *Certezza*, p. 41).

Da artifici ritmico-lessicali come questi scaturisce uno stile certamente originale; è però al contempo la sua stessa ricercatezza a palesarne una messa a punto studiata secondo i criteri di un “laboratorio compositivo” (per quanto si tratti di un “laboratorio” tutto personale)⁴²⁷ nel quale i significanti sono fittamente addensati in blocchi testuali che richiamano e colpiscono l’attenzione del lettore soprattutto in virtù della loro veste sgargiante (che nel caso particolare degli esempi sopra riportati è costituita da espressionistiche reiterazioni, allitterazioni, paronomasie, vocaboli ricercati, animazioni), veste che risalta vieppiù se messa in relazione ai significati, tendenti invece ad una generale angosciata tetraggine.

La differenza sostanziale rispetto allo stile dei *Frammenti lirici* sta poi nel fatto che in questi ultimi, al di là del risalto dato alla forma, non è quasi mai facile desumere se il significato degli aggregati testuali è negativo o positivo, se Rebora ha voluto parlare del *bene* oppure del *male*. Quasi sempre (ma questo lo si scopre dopo ben più di una lettura, per quanto attenta) Rebora intende il negativo e il positivo, il *bene* e il *male*, e questi enti si accavallano e si intersecano perché effettivamente non vi è una vera possibilità di dirimerli. È propriamente questa la intrinseca *qualità ossimorica* della poesia reboriana che tanto aveva affascinato Boine. Basta sfogliare a caso tra le pagine dei *Frammenti lirici*, per verificarlo: si prenda ad esempio l’*incipit* del Frammento XXVI. La poesia si apre con l’immagine, corrispondente al titolo originariamente dato da Rebora al componimento, della “sera che scende sul lago”:

Giù, nella conca del lago, si fonde
l’ambrata sera che intorno le vette
ancora non raggiunse, sitibonde

⁴²⁷ Un po’ come già si è segnalato più sopra per alcuni passaggi delle poesie-prose di Jahier.

dell'ultimo balen che il sol perdette;

Il primo verso rende, principalmente attraverso l'associazione dei termini "conca" e "lago", un quadro di piacevole e quieta intimità, ampliata dall'*enjambement* che unisce anche semanticamente la fine del primo e l'inizio del secondo verso: è la sera, infatti, a "fondersi" nel lago, quindi a unirsi armoniosamente ad esso. Con l'aggettivo "ambrata" a comunicare una estesa sensazione di aromatico, confortevole tepore. E le "vette", termine con cui si chiude il verso endecasillabo, ripristinano eventualmente (verso l'alto) un equilibrio che la prima parola della poesia, "giù", avrebbe potuto incrinare (verso il basso), tra l'altro anche per l'insolito impiego di un potente accento ritmico in prima sillaba. Nelle prime sedici sillabe (all'incirca un verso e mezzo) è racchiusa dunque una scena di pressoché perfetta e soave tranquillità.

Tutto cambia subito dopo, e anche in modo abbastanza repentino: la sera non ha ancora raggiunto le vette intorno. È un fatto puramente fisico, certo: le vette sono alte, quindi ancora illuminate dal sole. Ma l'uso del passato remoto, "non raggiunse", sembra assolutizzare d'improvviso e in modo piuttosto inquietante la scena. Cosa significa? C'è qualcosa di anomalo che sta avvenendo? Ci si potrebbe addirittura chiedere se il poeta, attraverso l'impiego di quel passato remoto intenda significare che la sera non scenderà più. Ma se la sera non scenderà più, non verrà neppure la notte, e a livello almeno simbolico forse sarà meglio. Insomma, è meglio o è peggio?

Non si è concluso neppure il terzo verso ed ecco il lettore trovarsi già "in difficoltà", per così dire, ovvero a dover cercare un punto di riferimento che permetta di non perdere l'orientamento nel flusso di parole e immagini. Trovarlo sarà sempre più complicato: le vette sono "sitibonde", scrive il poeta. Si tratta di un vocabolo non comune. Letteralmente significa "assetate", in senso figurato "avide", "bramose". Viene da domandarsi su quale piano si debba leggere e interpretare questo aggettivo, ma in ogni caso, anche se quelle vette fossero solo "assetate", l'idillio dell'ambrata sera che cala nella conca del lago pare spezzato in via definitiva, perché in un idillio non è ammissibile alcuna presenza assetata, tanto meno bramosa.

Sotto la superficie si cela dunque qualcos'altro. Di cosa sono sitibonde quelle vette lo spiega il quarto verso, che chiude anche la prima strofa. Ma lungi dal chiarire, il quarto verso complica ancora l'intero impianto semantico. Infatti il lettore scopre le vette essere assetate (o bramose) dell'ultimo lampo, o raggio, che il sole ha perduto. E viene riproposto ancora un passato remoto, "perdette", che assolutizza. Che cosa? Questa volta si può esserne certi: che il sole ha perduto *per sempre* quel suo ultimo raggio; esattamente quell'ultimo raggio di quel preciso giorno, in effetti, non tornerà mai più. All'apparenza, di drammatico non c'è nulla, però

viene evocato il tempo perduto, la brevità della vita, forse l'incalzare della fine: niente di originale, anzi, tutto persino banale, magari, ma è il modo con cui il lettore viene condotto a quei pensieri dal poeta, a non esserlo. Ad ogni modo, ormai è certo che non si tratta di un idillio; lo stato delle cose è che le vette non sono ancora state toccate dalla sera (lo saranno?), ma neppure sono più toccate dall'ultimo raggio del sole (lo saranno?), e invece lo vorrebbero (ne sono assetate. O bramose...). Si noti che non è solo il primo quadro della poesia a chiudersi senza una soluzione, perché delle vette, sospese o irretite in una sorta di "limbo temporale" tra la fine del giorno e l'inizio della notte, il lettore non saprà più nulla, il poeta non ritornerà a parlarne in nessuna delle successive cinque quartine di cui si compone la lirica. È dunque volto al bene, ciò che fin qui si è letto? È volto al male?

Se si è giunti, nel leggere i *Frammenti lirici*, fino a questo componimento, il XXVI, ci si sarà già accorti che la personificazione è uno degli elementi chiave dell'opera, che la poesia del primo Rebora, attraverso la foresta fittissima dei segni della personificazione, dell'invocazione, dell'animazione di zone che normalmente non vengono né personificate, né invocate, né animate, vive perennemente sull'orlo di un'apocalisse o su quello di un'epifania: ci vive perennemente e però quasi indifferentemente, o meglio inconsapevolmente, perché ciò che il poeta vede nella poesia non è un *risultato* – né ideale né nobile – ma la costruzione di un diverso percorso meditativo-conoscitivo.

Dunque, tornando ancora al Frammento XXVI, si troverà del tutto lecito umanizzare le vette⁴²⁸ e forse chiedersi se esse siano semplici vittime, o se meritino la situazione bloccata in cui sono state "abbandonate". Con il loro essere "sitibonde" dell'ultimo raggio di sole hanno inteso rifiutare l'arrivo di una sera perfettamente calma e dolce. Di quel raggio di sole sono state egoiste, avido o, fatto che sarebbe più grave ancora, si sono comportate contro natura e desiderando quell'ultimo raggio che le illuminava avrebbero voluto fermare il tempo?

Ma qui ci fermiamo noi, dato che lo scopo non era altro che quello di mostrare come anche in pochi e a prima vista innocui versi della poesia dei *Frammenti lirici* fluisca un costante e ininterrotto scambio, o sconfinamento ambiguo, si vorrebbe quasi dire "sotterraneo", nel senso di poco visibile proprio a livello linguistico, tra istanze positive e istanze negative. Nella poesia dei *Frantumi*, invece, la linea che separa tali istanze è sempre ben tracciata o comunque facilmente rintracciabile. Di ambiguo, nella raccolta boiniana, è presente in qualche caso un

⁴²⁸ Segnali di personificazione/animazione, d'altra parte, compaiono numerosi anche nel prosieguito dello stesso componimento: al verso 5 ("le vigne foggiano ricami"), ai versi 7 e 8 ("I silenzi sonori come sciami / ronzano eguali con virtù diverse"), ai versi 11 e 12 ("l'ombra procede con liscio fermento: / e il plenilunio in luce sembra berla"), ai versi 14 e 15 ("Pulsa l'eterno anelito e s'invera / il creato, protesa in su la bocca") e così via.

tono di fondo di amaro sarcasmo, che comunque non mette mai in dubbio, alla lettura, da quale parte volga lo stato d'animo del soggetto lirico.

A conclusione del proprio complesso e acuto commento al *Cappotto* di Gogol', Reborà aveva scritto:

Gogol non ha certo voluto con precisione creare un tipo così carico di conseguenze – e di simili conseguenze – nel concepire l'anima di Akàkii Akàkievic. Però, nemmeno chi scava un pozzo pensa in precedenza a tutta l'acqua che se ne caverà; né a chi la berrà, né al giovamento dei venturi; ma, per forza di cose, diviene in séguito inesauribile la possibilità di attingervi e di usarne (Reborà, 2015, p. 947).

Mi pare che, mutandone i termini, questo assunto reboriano si possa adattare alla poesia dei *Frammenti lirici*: la sua natura così costantemente permeata di contrapposizioni, cioè, non è frutto di una precisa e cosciente volontà stilistica del poeta, ma pertiene di fatto a una condizione psicologica inconscia, ed è da quest'ultima che, sostanzialmente, prende corpo e si estrinseca la scrittura. Reborà, proprio come Gogol' secondo Reborà, più che *voler creare* una poesia così carica di implicazioni stilistiche, sembra essersi limitato a scavare nel pozzo della propria tormentata personalità. Ciò che ne è uscito, o almeno quella parte che urgentemente premeva per venire a galla, è la sua lirica fatta di “incoscienza cintata di coscienza”, per utilizzare ancora la felice definizione di Boine, una poesia allo stesso tempo *ingenua* e *inesorabile*.

4.4 Nota a margine sulla “narrativa” di Boine

All'epoca in cui esce *Di certe pagine mistiche* Boine non ha ancora compiuto ventiquattro anni e la sua produzione critica e filosofica può già vantare una discreta rilevanza, come si è detto. Quando di lì a poco intraprende la strada letteraria i suoi primi lavori sono costruiti senz'altro sul terreno della narrazione,⁴²⁹ anche se al pari di altri “vociani” neppure Boine – anche questo lo si è accennato – si preoccuperà di convogliare rigidamente la propria produzione verso un genere specifico (poesia o prosa).

Ebbene, l'impressione che si ricava dalle sue opere di impianto narrativo è che in definitiva esse riflettono sempre lo stesso nodo irrisolto. Si osservi, a titolo di esempio, il seguente brano

⁴²⁹ In realtà, avverte Bertone, “il recupero di un numero cospicuo di inediti persuade [...] definitivamente sia ad allargare, sia a retrodatare l'esperienza frammentista dello scrittore, così da restituirla completamente ad una stagione che si apre, almeno, col 1912 [...]. Tuttavia se si vuole analizzare l'esercizio boiniano e valutarne la portata anche all'interno del suo percorso esistenziale e artistico, si dovrà guardare, almeno inizialmente, ancora al 1915 che, tra l'altro, sancisce il ‘congedo’ quasi totale di Boine dagli interventi di ‘milizia’ o polemica ‘antimilizia’ culturale e ideologica e finanche letterario-estetica, se si eccettuano ma come qualcosa di più che una semplice attività critico-recensoria, i fertili appuntamenti di *Plausi e botte*” (Bertone, 1987, p. 66-67).

tratto dalle pagine del *Peccato*, quando l'ateo protagonista, nel buio della chiesa in attesa del notturno incontro clandestino con suor Maria, viene ammonito, anzi, quasi assalito dalla propria voce interiore:

Tu non credi. Tu hai i tuoi dubbi e non credi. Tu hai i tuoi umani diritti e non credi. Ma qui dove tu sei c'è sacro. Perché tua madre crede, perché tuo padre, i tuoi nonni hanno creduto, perché tutt'intorno i milioni di vivi credono ed i milioni di morti, base del mondo, hanno sostanzialmente creduto. Qui c'è sacro. Nasce da qui, da queste cose la tua stessa vita più fonda. La più fonda vita del mondo si districa da qui, poggia qui, si nutre di qui: qui lo spirito che tu manipoli e dici chiaro ora, s'è dilatato effettivo, s'è tormentato sulla carnosità dolorosa del mito; forse ha vissuto, vive forse più intenso. C'è sacro qui, c'è sacro anche per te e tu calpesti... e tu sei qui che profani (Boine, 1913, p. 50-51).

Nel romanzo, anche la coscienza del personaggio si dibatte fra rispetto verso una tradizione riconosciuta come valida e incapacità di "viverne" pienamente le istanze. E nel *Peccato* tale dinamica si presenta non solo quando la coscienza si trova a doversi districare nella sfera della religiosità, ma anche quando ha a che fare con la società laica, sia pure meschina e mentalmente ristretta com'è effettivamente quella del paesino ligure in cui la storia è ambientata:

Ti sei concesso di romper le regole e gli usi come se fossero inutili ceppi; ma sono argini al fiume, sono sapienza ed esperienza e se tu le neghi e t'appelli di colpo alla legge ed alla coscienza più fonda neghi la tradizione con ciò, distruggi la sicurezza, l'umana fede di tutti costoro che sono gli onesti e che lavorano giorno per giorno pazienti (non rompono, non scattano) e ti puntellano il mondo (*ibid.*, p. 87).

In realtà, un vero e proprio iato tra i due ambiti del sacro e del profano, del religioso e del laico, in Boine non esiste, giacché la cultura, la tradizione e di conseguenza anche le scelte morali al cui cospetto si trova la coscienza, sono tutte inevitabilmente inscritte nei precetti (la "legge") che dal fondo dei millenni regolano il mondo giudaico-cristiano di cui tutti fanno parte.

Nel brano che segue, estratto da *Conversione al codice*,⁴³⁰ assistiamo al tentativo dell'individuo di insorgere contro la propria coscienza, ma si tratta di una ribellione attuata essenzialmente su piano teorico, dialettico e il personaggio che si leva nell'atto di protesta ha dentro di sé ben chiara la consapevolezza del suo inevitabile fallimento. Anche in questo caso, contro il peso della tradizione secolare, contro l'"instancata predicazione cristiana", l'uomo che

⁴³⁰ Insieme a *La città*, *Conversione al codice* venne inserito nel volume intitolato *Il peccato ed altre cose*, uscito nel 1913 per le Edizioni della Libreria della Voce e potrebbe dunque a pieno titolo considerarsi come una sorta di appendice al romanzo. *Conversione al codice* era però originariamente uscito sulla «Riviera Ligure» nel numero di dicembre del 1912 (*La città* era apparso invece, sempre sulla «Riviera Ligure», nel numero di maggio di quello stesso anno).

si interroga non può trovare rifugio in una morale di comodo, nella nicchia tranquilla di un'onesta vita lavorativa, senza sentirsi “dilacerato e in subbuglio”:

E perchè dovrò io essere turbato e commosso in eterno da questa faccenda della «consustanzialità» (io, tu, quell'altro che passa, l'uomo che zappa curvo sul pendio di contro mentre io scrivo, siam tutti una medesima cosa), perchè io debbo essere agitato, dilacerato ogni momento da questa instancata predicazione cristiana (da questo intimo incancellabile senso) della fraternità umana in Dio? Iddio è nostro padre, sì, e se tu guardi fondo anche ogni essere animato nonché ogni umano, t'è fratello. [...] e non avrò io diritto a ciò che mi tocca, alla mia definita vita? – Dico ch'io tal dei tali, così e così combinato non vivrò più (son dilacerato e in subbuglio), che ciò è insopportabile è enorme fatica; dico che s'io sento *l'uomo* negli uomini, l'onesta quietudine di cui ho bisogno (non hai tu bisogno, non ha bisogno il tuo stomaco di pane sano, di pane di casa pastato dai tuoi?) è scossa è finita, e l'amarezza e il turbamento mi riempiono. Non ho io dunque diritto ad esser quieto? Io voglio lavorare la mia parte nel mondo; io sono un onesto, non sono un feroce od un gretto, non aro il mio campo gettando cenere e sale sul campo vicino; voglio lavorar la mia parte, sono un onesto (*ibid.*, p. 150-151).

È chiaro che l'onestà non basta: nei personaggi boiniani (che sono poi generalmente rappresentazione assai poco mimetica dell'autore stesso) l'inesausto parlare con se stessi è retorico, perché la vera risposta il soggetto già la conosce nel profondo di sé. L'io narrante appare come coartato nel suo verboso circolo vizioso per non doversi trovare, con il silenzio, di fronte alla propria impotente e insufficiente nuda coscienza morale, assai più “dilacerante” di quella, solo superficialmente morale, che lo sollecita a porsi continuamente domande e a darsi insoddisfacenti risposte.

La dialettica che interviene nella narrazione – e anzi, spesso la soverchia, ma senza portare, lo si ribadisce, ad alcuna proficua risoluzione della crisi – la si potrebbe definire “monologica”, dato che si instaura sempre fra personaggio e narratore. Nel *Peccato* infatti, così come nelle sue “appendici” (*Conversione al codice* e *La città*), la terza persona singolare, che vorrebbe essere espressione tradizionale della narrazione, è continuamente turbata e interrotta dai frequentissimi inserti in seconda persona singolare (che hanno una duplice e opposta funzione: quella di sottolineare l'impersonalità della narrazione, ma anche, per contro, quella di mettere in evidenza la personalità scollata, l'“io diviso” del personaggio che dialoga con se stesso) e in prima persona singolare (la quale pare riflettere invece una scollatura anche nell'espressione stilistica del narratore, che così diventa, senza dichiararlo apertamente, un tutt'uno con il proprio personaggio).

Il narratore che si rivolge al personaggio – nota Puccini – è uguale al personaggio che si rivolge a se stesso o indifferentemente al narratore che si rivolge a se stesso. [...] ben più che in altri testi letterari qui il messaggio

non va dalla fonte al destinatario, ma dalla fonte ritorna inesorabilmente alla fonte, in una sorta di aristocratica sebbene dolorosa autosufficienza (Puccini, 1983, p. XXXV).

Mi permetto di esprimermi in disaccordo solo su quest'ultimo passaggio, dell'osservazione di Puccini, poiché a mio avviso non di autosufficienza si tratta, bensì del suo contrario, ovvero del palesarsi, nel corto circuito messo in atto tra narratore e personaggio, dell'insufficiente validità di fondo di tutto quel loro convulso ragionare.

Il tentativo di trovare una via d'uscita, o anche solo la ricomposizione momentanea di quella che è una lacerazione di fondo, lo si può allora intravedere sì nel fiume in piena che è il flusso delle parole dei personaggi boiniani, ma nei suoi elementi esterni, formali, più che nel significato dei loro soliloqui.

Lo svolgimento della vicenda critica dei *Frantumi*, – scrive Benevento – al di là della oscillazione e della divergenza dei giudizi, attesta che l'attenzione degli studiosi è stata principalmente rivolta alle diverse ragioni del «significato» e del «significante». Ed è pertanto nella prospettiva di questi due motivi dialetticamente e unitariamente considerati, che deve essere condotta una rilettura dei «poemetti» boiniani, che valga a definire meglio il carattere di ciascuno di essi e il loro valore complessivo (Benevento, 1986, p. 95).

Ma a me pare, a questo proposito e per ciò che (pur superficialmente) si è osservato in questa nota a margine, che il problema del “significato” e del “significante” vada riproposto anche per le opere narrative di Boine (e in particolar modo per *Il peccato*), non solo per i *Frantumi*.

In Boine il tentativo poetico di risolvere la “crisi” parte da parametri relativi a un *nuovo* intuito e a una *nuova* spontaneità, ma lungo la strada, per così dire, lo scrittore si “converte” essenzialmente alla forma, dunque allo stile. È attraverso lo stile che l'autore, volente oppure no, si orienta verso una soluzione, anche parziale, anche incompleta, della propria crisi religiosa, morale ed esistenziale. La critica si è divisa essenzialmente fra “novità” e “artificiosità” dello stile boiniano nelle “liriche”. Ma “novità” e “artificiosità” stilistiche risiedono, a mio parere, non solo nell'ibridismo dei *Frantumi* (lì semmai si presentano più evidenti), bensì anche nelle opere di genere narrativo dello scrittore. Alla seconda di quelle qualità, poi (l'artificiosità), non per forza andrebbe attribuito un giudizio sfavorevole, soprattutto in ragione del fatto che essa rappresenta in ogni caso il risultato paradossalmente più *genuino* dell'estenuante tentativo boiniano di liberarsi dagli intralci, dai vincoli e dai limiti di una percezione solo ordinaria di Dio, della vita e della morte.

4.5 Nota a margine sui dialettismi in Rebora

Avendo menzionato, fra le caratteristiche delle prime poesie-prose di Jahier, i dialettismi e i termini popolari o gergali, a conclusione di questo lavoro mi sia concesso, ma solo come nota a margine, riprendere il discorso a proposito dei fenomeni omologhi che apparentemente occorrerebbero nei *Frammenti lirici*.

A proposito di queste liriche, Mengaldo accenna al fatto che Rebora accoglie dialettismi lombardi, “quali *balogio*, *sloia*, *schizzare* «schiacciare»” (Mengaldo, 1981, p. 251). Ma eccettuando “*sloia*” (termine di area settentrionale che sta per *indolenza*, *svogliatezza*, *accidia*), si osservino più da vicino le voci citate dallo studioso, e soprattutto le si contestualizzino: nel componimento in cui appare il vocabolo *schizzare* (*Il ritmo della campagna in città*), l’io lirico sta attraversando un mercato ortofrutticolo cittadino nell’afa estiva e richiama esplicitamente il fatto che i venditori ai banchi, provenendo dalle campagne, si esprimono in dialetto (“chi respira / nel lezzo gli asfalti / di quest’agosto senz’alberi / per la città che smagrita, in corsetto, / spiccia ritrova il suo dialetto. / – L’uva dolce, chi la *schizza*?”, v. 22-27). La frase contenente il vocabolo in questione è dunque prima annunciata dal soggetto lirico e poi pronunciata dal “personaggio”, il contadino sceso in città, per cui se anche di forma dialettale si trattasse, la sua adozione sarebbe dettata da un’esigenza di fedeltà al quadro, sarebbe un dialettismo riflesso, non propriamente pertinente alla “voce” del poeta. Ma di dialettismo neppure si tratta. Infatti la voce dialettale (milanese-lombarda) per “schiacciare” non è “schizzare” ma “Schiscia. *Premere – Pigiare – Spremere*. [...] Schiscia l’uga. *Pigiar l’uva*” (Cherubini, 1843, p. 141). Quel che Rebora fa, dunque, non è accogliere nell’italiano una forma dialettale bensì, procedendo in senso opposto, trasformare una forma dialettale italianizzandola. E poiché la frase “l’uva dolce, chi la *schizza*?” in italiano non significa praticamente nulla, l’effetto ottenuto con questo processo è per così dire “surreale”, ovvero tutto l’opposto di quello reso dall’adozione di forme vernacolari o dialettali, che dovrebbe essere, invece, realistico.

La stessa cosa avviene per il termine “*balogio*”, che si trova nell’*incipit* del secondo dei tre *Movimenti di poesia* usciti sulla «Riviera Ligure» di Mario Novaro nell’ottobre del 1914 (“Mogio balogio, / cappello di moccio, / pastrano di stanchezza, / dalla cravatta alle stringhe strozzato / cado il mio passo.”, v. 1-5). Si è di fronte alla rappresentazione di una spossatezza estrema dell’io lirico, che probabilmente va oltre il solo fatto fisico, e che si riflette nel suo abbigliamento e nell’incedere. Si può anche ammettere che Rebora derivi il termine “*balogio*” dal milanese *baloss*, equivalente a *rabott*: “*Baroncio, e più volgarmente Strascino. Così diconsi quei ragazzi sudici sformati che si vedono birboneggiare per la città*” (Cherubini, 1839, p. 77). Il campo semantico del vocabolo dialettale sarebbe più o meno rispettato (l’io lirico è *ridotto a*

uno straccio, si direbbe anche oggi), ma anche in questo caso la trasposizione in italiano di *baloss* in *balogio* non ha un senso definito, si tratta in pratica di un neologismo, la cui “veste paronomasica”, per così dire, ha qualcosa di pacioso, bonario e bambinesco, soprattutto per l’associazione strettissima (in rima e in rima imperfetta) con “mogio” e “moccio”. Ancora, l’esito che si produce nel lettore è di straniamento, mentre i termini propriamente dialettali avrebbero piuttosto lo scopo di indurre coinvolgimento. E d’altronde, già a proposito degli arcaismi di probabile origine vocabolaristica presenti nei *Frammenti lirici*, Bandini non solo avverte come essi prevalgano “di fronte al numero esiguo dei dialettismi” (Bandini, 1966, p. 22), ma osserva anche che “nessuna di queste parole [appunto i termini arcaici] viene ripresa secondo il significato che le attribuiscono i linguisti e i compilatori di dizionari. Esse sono completamente rinnovate nel senso e nella forza espressiva” (*ibid.*, p. 23).

Prima di Mengaldo, come è noto era stato Contini a insistere sull’importanza, nel Reborà dei *Frammenti lirici*, delle

accensioni vernacole («l’ignavia *sloia* dei rari passanti, / la schiavitù *croia* dei carri pesanti», «*Fastidi grassi* tramiamo»), che veneranno perfino le eccellenti traduzioni dal russo («farfugliando», «farfocchiava», «piangiutina», «parlata mostosa»), e le concomitanti accensioni dei verbi («uno sdraia / Passi d’argilla», «Mi scardassò la vita», «Sbirbónano i cavallanti», «sferza e spoltrisce l’affanno / la vita che bramisce», «il sol schioccando si spàmpana», «lo spazio zonzando scintilla», «razzante pendice / che rarefà di zanzare», «sguscia / fulminea la vita / e, misuratasi al cielo, / spennecchia e trabocca e ricade / e rinnova il suo stelo»)» (Contini, 1988, p. 91).

Ma anche in questo caso, se si osservano più da vicino gli esempi da lui adottati (mi riferisco a quelli riportati dai *Frammenti lirici*), e silenziosamente avallati da una vulgata in questo caso piuttosto acritica, ci si accorge di come siano non troppo pertinenti con la sua affermazione: “*croia*” (da “*croio*”, vocabolo latino di origine gallica che sta per “duro”, ma in senso figurato anche per “rustico”, “zotico”), è piuttosto un termine letterario, che “vernacolare”. La prima edizione del Vocabolario della Crusca lo segnala in un volgarizzamento del *De amore* e in un verso del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti: “Perch’ella si partì, dolente e *croia*” (I, IV, 88), oltre che in Dante: “col pugno li percosse l’epa *croia*” (*Inf.* XXX, 102). E da Dante riprende direttamente il D’Annunzio de *Le faville del maglio*: “non bado alla ventraia tesa, all’epa *croia*” (D’Annunzio, 213, p. 283).

L’aggettivo “grassi”, associato ai “fastidi”, certo da non ricondurre al popolo “grasso” della Firenze comunale, veicola un significato spregiativo (equivalente a “volgare”, “smodato”, “agiato”, ecc.) ben presente nell’uso nazionale della lingua.

Il verbo “sdraiare” è di impiego raro e regionalistico quando assume il significato di “abbattere” qualcosa, ma la locuzione “uno sdraia passi d’argilla” (*Fr XXI*, v. 8-9) di certo non vuol dire “*abbattere* passi d’argilla”: l’enunciato, di comunque ardua decifrazione, potrebbe essere parafrasato invece con: “uno cammina con passi d’argilla – cioè con passi deboli perché li nella ‘crosta cittadina’ (verso 5) è insicuro, vuoto, con ‘l’anima che giace pietra al fondo d’una gora’ (versi 11-12) – tanto da parere *sdraiato*, quindi immobile, anziché procedere in avanti”. Mi pare quindi che il verbo, anziché derivare da un uso gergale o vernacolare, si debba far rientrare ancora una volta tra le prerogative di deformazione e di forte contrazione tipiche del discorso reboriano; nello stesso Frammento, l’espressione “mi scardassò la vita” (verso 29), nel senso di *mi mise la vita a soqqadro*, rientra nel novero della tradizione letteraria comico-burlesca (non dialettale, né vernacolare), che risale a Pulci (*Morg.* 22, 174 e 28, 131) e a Tassoni (*La secchia rapita*, XI. 8, 7-8), per cui significa assai poco che esista *anche* la voce dialettale milanese *scardass* (sostantivo), sinonimo di *scarzon* (Cherubini, 1814, p. 130), con riferimento al cardo (in particolare allo scardaccione selvatico, comune in tutta Italia) usato per garzare i tessuti o per cardare la lana.

Lo stesso dicasi per il verbo “spoltrire”, piuttosto letterario che regionale-vernacolare, si veda per esempio la sua presenza ancora in Dante: “omai convien che tu così ti spoltrire” (*Inf.* XXIV, 46), ma anche nel De Sanctis de *La Giovinezza*, frammento autobiografico: “Era una ginnastica intellettuale, che acuiva l’intelligenza e spoltriva l’immaginazione” (De Sanctis, 1889, p. 236).

E ancora: nel compilare il “Glossario dossiano” Isella classifica il vocabolo “spampanà” come “voce poco comune, usata dal Dossi per la sua consonanza con il proprio dialetto” (Isella, 1958, p. 102). Termine italiano raro, dunque, che *ricorda* il dialetto, non lo è.⁴³¹ Ma nell’accezione reboriana di “spampanarsi” non credo vi fosse neppure l’intenzione, da parte del poeta, di ricorrere a una consonanza con il milanese-lombardo: infatti, nei versi “Per le strade alla campagna / il sol schioccando si spàmpana / immane nel sovrano meriggio” (*Fr XXVIII*, 1-3), il significato del verbo “spampanarsi” deriva propriamente dalla vite quando, maturando, perde i pàmpini. Per estensione, il riferimento è ad altri fiori con i petali similmente allargati e in fioritura avanzata. Dunque, metaforicamente, il paragone è proprio fra l’intensità estrema del sole nel meriggio e l’apertura massima di certe corolle floreali.

⁴³¹ Si veda la voce “spampanà” (Isella, 1958, p. 160) in relazione alla legenda redatta dall’autore come strumento esplicativo alle voci del “Glossario Dossiano” (*ibid.*, p. 102).

Il verbo “zonzare” è invece un neologismo coniato da Rebora, che gioca sull’agglutinazione tra il suono onomatopeico tipico del ronzio e il verbo *ronzare* (zzz + *ronzare* = *zonzare*).

Così il participio presente “razzante”, più che essere messo in relazione con la forma popolare e regionale del verbo *raggiare*, andrebbe ricondotto al contesto della lirica in cui compare: “Dalla razzante pendice / che rarefà di zanzare, al campestre alveare / che un vortice d’api dorate / sciama nel vasto orizzonte, / la ghiotta luce felice / sul verde fiorito possente / s’eccita incandescente, e con aculei di bragia / incidendo e gonfiando risucchia / l’umore notturno e la ragia.” (*Fr LXVI*, v. 1-11): la presenza delle zanzare (che va rarefacendosi perché la luce nascente le fa pian piano scomparire), quella dello sciamare di api, poi quella della luce, che simile essa stessa a una zanzara o a un’ape “si eccita” e “incide” e “risucchia” “con “aculei di bragia”, rivela la chiara intenzione di Rebora di costruire uno scenario dominato da un’avvolgente animazione fonosimbolica, nel quale il verbo “razzare” (attraverso l’adozione della -z geminata al posto della più ordinaria doppia -g di *raggiare*) ha lo scopo di deformare la luce irradiantesi dal fianco del monte, ovvero di trasfigurarla appunto in una sorta di insetto e, come un insetto, di farla “ronzare”.

“Spennecchiare”, infine, è variante antica e rara di *spennacchiare*, ma l’uso che ne fa Rebora esula dal significato proprio del termine (che è *togliere, strappare le penne* e in senso figurato anche *mortificare, confondere*, e che invece nel verso della lirica va letto con l’accezione persino opposta di *impennarsi*, di ergersi al cielo *mettendo in mostra tutte le proprie penne*, ovvero *risaltando*), e questa volta, si direbbe, per quel “gusto paraetimologico” (Bettinzoli, 2002, p. 80) di cui parla Bettinzoli a proposito del libro di poesie-prose sulla guerra, gusto che nei *Frammenti lirici* (cioè *al di qua* dell’immane e totalizzante tragedia che Rebora sperimenterà di lì a poco con la trincea) non richiama ancora “l’idea di un ritorno al medioevo, di una regressione della ragione a movimenti primordiali, balbettanti” (Giancotti, 2007, 142), ma che quest’idea contiene già in nuce, nella sfibrante lotta, fatta di urti e cadute, comunioni e innalzamenti, che Rebora intrattiene con l’esistenza.

In sostanza, mi pare quindi che i richiami a un’“accensione vernacola” in Rebora lascino il tempo che trovano, e non solo per quello che si è appena considerato, ma anche per altri due motivi: il primo è che se anche gli esempi addotti da Contini fossero appropriati, si tratterebbe davvero di pochissimi casi all’interno di un’opera che invece presenta novità linguistiche di ben altro tipo e rilevanza (novità che Contini certamente evidenzia, sia ben chiaro); il secondo è che alcuni di quegli stessi esempi, in accezioni ben circoscritte, rare e limitate si potrebbero sì considerare “regionalismi” (così anche il sostantivo “ragia” – non segnalato da Contini –

presente al verso 11 della stessa lirica LXVI, nel senso di *astuzia, inganno, frode* e che per metonimia indica anche una persona che commette danno o frode), ma si tratterebbe per lo più di toscanismi (a parte “sloia”, come già accennato). E allora i casi sono due: o quegli esempi non si devono considerare regionalismi perché l’intenzione di Rebora non era quella di “vernacolizzare” parti della propria opera (e personalmente propenderei per questa ipotesi), oppure, se si considerassero tali, la loro prevalenza toscaneggiante indurrebbe a riconsiderare, almeno da questo punto di vista, l’effettiva appartenenza del Rebora dei *Frammenti lirici* a quella “linea lombarda” nella quale proprio Contini lo aveva fatto confluire *anche* in virtù dell’uso di quei supposti regionalismi.

Conclusione

Uno dei primi a rilevare una somiglianza fra la lingua dell'epistolario e quella delle liriche di Rebora fu Giuseppe Prezzolini, in occasione della pubblicazione di alcune lettere inedite del poeta.⁴³² Il 3 luglio del 1960, sulla «Nazione» di Firenze, l'ex direttore della «Voce» scriveva: “Quasi sempre le sue lettere presentano le stesse caratteristiche della sua poesia. [...] Anche le lettere sono piene di invenzioni verbali, di parole composte, di incisi, di durezza e di scaglie che rompono il fluire del periodo” (in Marchione, 1982, p. XII). Sono parole cui gli allora neonati studi reboriani non attribuirono l'importanza che avrebbero meritato anche per “insufficienza di prove”, per così dire, dato che la prima corposa raccolta di lettere di Rebora, curata da Marchione, avrebbe visto la luce solo sedici anni dopo, nel 1976.⁴³³

E tuttavia, alle acute osservazioni di Prezzolini non si dà particolare riscontro neppure dopo l'uscita del volume di Marchione. Forse, in parte anche perché a scrivere la prefazione a tale volume è Carlo Bo, critico molto ascoltato e molto influente, e appunto la sua prefazione è decisamente restia a considerare quelle lettere strumenti utili per una maggiore comprensione della vita e dell'opera del poeta. Le intenzioni di Bo sono di continuare a rispettare la travagliata vicenda umana di Rebora rinunciando, in pratica, a studiarne o a cercare di interpretarne l'epistolario:

non si può ricostruire dal di fuori un dramma quale è stato questo di Clemente Rebora: da una parte infatti c'è dolore, dall'altra – dalla nostra di spettatori abusivi e orgogliosi – la freddezza o la finta e gratuita partecipazione di chi è chiamato a fare la parte dello spettatore, dello storico e del critico (in Marchione, 1976, p. VI).

Per Bo, la biografia di Rebora è costellata di fallimenti: “Si potrebbe variare all'infinito in questo libro delle definizioni, cercare d'interpretare il senso fisso di questi fallimenti ricorrenti: lo studente, il professore, l'intellettuale, il poeta, l'uomo *tout court*, tutto ci riporta a questa legge insuperabile della sconfitta” (*ibid.*, p. VII). Fallimenti che però cessano di essere tali nel momento in cui il poeta viene investito dalla Grazia:

⁴³² In particolare, si tratta qui della lettera del 31 gennaio 1913 (nell'epistolario curato da Giovannini è la 207). Nello stesso 1960, nel volume *L'immagine tesa* di Marchione (prefato da Prezzolini) erano apparsi stralci di alcune lettere reboriane all'epoca ancora inedite nella loro interezza, anche se la prima pubblicazione in assoluto di lettere del poeta si deve a Mario Costanzo, di cui, sulla «Fiera Letteraria» (XII, 46) del 17 novembre 1957 era uscito l'articolo “Lettere inedite di Clemente Rebora”.

⁴³³ Si tratta di *Lettere I (1893-1930)*, uscito per la Edizioni di Storia e Letteratura, di Roma. Il secondo volume delle lettere, sempre curato da Marchione – *Lettere II (1931-1957)* – esce con la stessa casa editrice nel 1982 (con prefazione di Monsignor Carlo Riva).

È stata una drammatica rincorsa attraverso queste «pietre d'inciampo», di cui parlava alla madre, e che è durata fino al momento del silenzio, quando chiama dalla finestra della sua casa milanese lo «strascee» e gli consegna l'archivio di queste sue imprese fallimentari. Fallimentari secondo il nostro metro, vittoriose se le leggiamo alla luce della sua vocazione finalmente accertata e accettata (*ibid.*, p. VII).

In sostanza Bo avalla una tendenza che era già in atto, presso una certa parte della critica, quella di leggere un po' tutto Rebora (le opere, ma ora anche le lettere) in chiave deterministica, secondo una prospettiva orientata a cogliere segni di *predestinazione alla vita religiosa* lungo l'intero arco della vicenda biografica e artistica del poeta. Che ci siano “due Rebora” (*ibid.*, p. V), Bo lo sostiene esplicitamente e tende a considerare il “primo” – quello che “appartiene alla storia della poesia di questo secolo” (*ibidem*) – come un individuo le cui azioni, i cui pensieri e le cui opere sono una “preparazione”, una “educazione a quella che sarà la vera vita di Rebora, diciamo pure la parola, la sua vita eterna” (*ibidem*). A tal punto, la concezione del doppio Rebora è radicata nel pensiero di Bo, che l'opera del poeta pare essenzialmente giustificarsi in base all'evento della conversione: “Rebora dipende esclusivamente da questo atto inseguito per tutta la vita” (*ibid.* p. XII). Così l'epistolario 1893-1930, testimone di un'esistenza per così dire *prèvia*, viene ad assumere carattere secondario, la sua lettura “pratica” perde anzi ogni validità, dato che la sostanza vera va ricercata nella vita del Rebora post 1930:

[...] Ecco, perché abbiamo ritenuta insostenibile una lettura pratica dell'epistolario e abbiamo pensato che ogni testimonianza dovesse essere riferita al compimento ultimo. Il Rebora del libro della critica [ovvero del volume curato da Marchione] è certamente prezioso ma è ben poca cosa rispetto all'altro che qui vediamo consumare la sua conversione (*ibidem*).

La tendenza a considerare Rebora in funzione della Grazia ricevuta, si è detto, esisteva già. L'autorità di Bo non fa che confermarla, e se effettivamente risulta difficile, come lui suggerisce, considerare l'epistolario “ben poca cosa”, ecco però che anche le lettere del “primo” Rebora possono venire lette alla luce della fede che illuminerà il Rebora “secondo”.⁴³⁴

⁴³⁴ Lo fa Macrì, ad esempio, che “testi alla mano” (Macrì, 1991, p. 8) dichiara la sua “persuasione critica [...] circa un conato mistico-trasformativo, umano-divino, epperò storicamente e *naturaliter* cristiano, della persona e anima di Rebora per destinata disposizione metatemporale e totale: psicologica, intellettuale e azionistica” (*ibidem*).

Un percorso dunque ineluttabile, quello di Rebora, le cui tappe vengono ricostruite tramite una lettura certo attenta, ma certo anche troppo generalizzante dell'epistolario, per cui a Macrì pare plausibile, ad esempio, che in una frase come “nella paziente attesa di qualcosa di molto singolare ch'io, nell'intimo, aspetto sempre dalla vita” (Lettera 23 del gennaio 1907), scritta da Rebora quindici anni prima dei *Canti anonimi*, si possa leggere “già l'«attesa»” (Macrì, 1991, p. 9) che affiora al verso 3 di *Dall'immagine tesa* (“Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa –” recitano appunto i primi tre versi della lirica in questione), attesa che a sua volta è proiettata, con un salto cronologico di altri otto anni, verso la sua “destinata disposizione metatemporale e totale”: la conversione in Cristo.

Bo scriveva la prefazione all'epistolario nel 1976. Da allora, con la crescita e dunque l'approfondimento degli studi reboriani, anche in ambito critico cattolico la dicotomia tra un "primo" e un "secondo" Rebora si è andata riducendo, l'ottica teleologica si è indebolita rispetto all'interpretazione pragmatica dei testi, ma soprattutto, acclarato il prezioso valore documentario dell'epistolario, si è oggi lungi dal considerarne la prima parte "ben poca cosa".

Questa tesi è nata con un obiettivo ambizioso e ha cominciato a prendere corpo sulla base di un'idea in fondo semplice: l'obiettivo era quello di cercare di fornire una risposta – anche parziale, anche limitata – all'esigenza di inclusività che Piero Rebora, il fratello del poeta, a suo tempo aveva richiesto alla critica, così da interpretare tutti gli stimoli che l'opera di Clemente "cioè la sua vita e *i suoi scritti* [corsivo mio] possono aver suscitato e ancora suscitare" (Rebora, P., 1959, p. 15); mentre l'idea era quella di far parlare di più le "liriche" lettere di Rebora⁴³⁵ anche mettendole a confronto – ovvero facendole dialogare – con la lirica vera e propria ad esse coeva. E non per volere a tutti i costi trovare dei *riscontri* tra le une e l'altra, ma limitandosi anzitutto a osservare se la comparazione potesse risultare proficua.

Come già si accennava nell'introduzione a questo lavoro, alle lettere di Rebora i critici attuali sono ricorsi sostanzialmente come ausilio per una maggiore comprensione della biografia e del percorso anche intellettuale del poeta. In pochi altri casi, invece, e sempre in modo piuttosto estemporaneo, l'epistolario lo si è osservato con un occhio più attento agli stilemi, alla sintassi e alla grammatica. Tra gli studi orientati in questo senso, quello di Finotti mi è parso senz'altro uno dei migliori esempi di lettura "ermeneutica" anziché "dimostrativa".⁴³⁶ Citando una lettera di Rebora a Monteverdi del 6 settembre 1909,⁴³⁷ Finotti scrive: "C'è in questo scorcio [...] tutto lo stile di Rebora prosatore, che si appropria delle parole e le trasforma espressivamente, cosicché il linguaggio pare attraversato da una impaziente energia" (Finotti, 1999, p. 19). A questa considerazione, lo studioso fa seguire un'analisi estremamente argomentata delle peculiarità linguistiche del breve testo estratto dall'epistolario e conclude dichiarando che in Rebora "dialettica interiore e dialettica stilistica coincidono"

⁴³⁵ Si è creduto poi – al di là del fatto che per Rebora le lettere costituiscono "una sottospecie della lirica" (Lettera 315 del 29 luglio 1914, a Boine) – che un raffronto fra poesia e lettere rimanesse "legittimo" per l'effettiva poeticità intrinseca anche di queste ultime.

⁴³⁶ I termini "ermeneutico" e "dimostrativo" si intendano qui nella stessa accezione con cui li usa Asor Rosa per cercare di descrivere l'accentuatissimo procedimento comparativista delle *Lezioni americane*: "il disegno espositivo di Calvino" – scrive Asor Rosa – "non ubbidisce a nessuna ricostruzione di tipo storico o 'lineare'. Lo scrittore 'usa' i testi in funzione sostanzialmente dimostrativa più che ermeneutica: e siccome le qualità letterarie di cui è alla ricerca sono di natura 'fisica' e non estetica, egli può accostare uno all'altro autori che, se esaminati con altra chiave, non rivelerebbero pressoché nulla di comune (Asor Rosa, 1996, p. 981).

⁴³⁷ Lettera 67. Il passo citato da Finotti è il seguente: "Le mie passioni lungamente schiacciate ed assonolate da una lunga fatica loro estranea, sono balzate su al cospetto dell'infinita bellezza sinfonica delle valli e delle vette, tra il fluire azzurro del lago e del cielo, nel silenzio palpitante d'armonie, e hanno immaginato mille favole pazze... Ma bisogna che rinsavisca per intricarmi nel groviglio giuridico-ottimistico e romagnosiano".

(*ibid.*, p. 21). Si tratta di un'affermazione pienamente condivisibile, ma lo studio di Finotti è troppo breve, dunque gli esiti che fornisce sulla base dei riscontri testuali non possono che essere puramente orientativi. Del vasto epistolario reboriano viene citato infatti quest'unico brano, il quale, tra l'altro, si situa cronologicamente piuttosto lontano dalla comparsa delle prime prose con le quali viene messo a confronto. Finotti poi non pare accorgersi (o comunque non ne dà conto) delle similarità formali esistenti tra la lettera in questione e la poesia dei *Frammenti lirici*.

A differenza di altri che lo hanno preceduto, credo si possa affermare che il presente studio si fondi su una quantità di dati e di riscontri testuali significativa, e tale da consentire di delineare, se non un "modello", almeno una base, o un punto di riferimento sul quale possano nascere e svilupparsi nuovi studi che perseguano lo stesso scopo perseguito qui: illuminare in maniera inedita la poesia di Rebora, si tratti di quella del prima o del dopo conversione.

Oltre a valorizzare i caratteri stilistici dell'epistolario, si è operata una lettura ravvicinata di alcuni dei testi più significativi di Rebora nella loro realtà formale (mostrando anche il funzionamento di certi dispositivi linguistici ricorrenti), sfruttando il controcanto dell'epistolario. Ciò ha consentito di valutare l'epistolario stesso sotto l'aspetto letterario, nella sua creatività così affine alla scrittura in versi. I due scavi in un certo senso simmetrici hanno dimostrato come alla base dell'espressività (o espressionismo) di Rebora ci sia una potente spinta endogena, ovvero che il suo disordine sia di natura psicologica ancor prima che culturale. Giunti "sperimentalmente" a questa verità critica, la si è poi corroborata mediante il confronto con altre esperienze affini per data, per posizionamento di cultura, in parte anche per ricezione critica.

Rebora dopo questo lavoro appare un autore non meno misterioso (cioè non meno sfuggente per chi pretenda di inserirlo dentro una determinata pagina del Novecento letterario o per chi cerchi di confermarne la crescita morale secondo uno schema deterministico), ma ci si augura che la sua figura abbia guadagnato una nitidezza nuova, grazie a un'analisi globale dei suoi scritti e alle connessioni stilistiche e psicologiche che sono state evidenziate.

Summary

This dissertation focuses in particular on Rebora's epistolary. Chapter 1 analyzes that of 1916, when, after a serious war accident, Rebora returns home from the battle front and develops a sort of metapsychical attitude towards writing. This can be seen in particular in the letters sent to his brother Piero and his friend Angelo Monteverdi. Rebora's private writing seems to have the purpose of guarding and protecting from death the addressees who still fight in the trenches. Not only that, but Rebora's emerging attitude towards writing in this period will have the consequence of making him consider literary creation, in particular poetry, as less and less important in the future.

Chapter 2 investigates Rebora's approach to Buddhism and yoga, his in-depth studies of Mazzini's works and the three works published in 1922-1923: the translation and commentary of Gogol's *The Overcoat*, the translation and commentary of the anonymous Indian short story *Gianardana*, and the poetry collection *Canti anonimi*. The comparison between the commentaries and the contemporary letters, and between the commentaries and the poems, had a double objective: to clarify, on the one hand, the ideological and political position of Rebora in this period of his life; on the other hand to give a non-traditional critical interpretation of "Dall'immagine tesa", the most representative poem of *Canti anonimi*.

In chapter 3, the letters immediately following the publication of Rebora's first poetry collection (*Frammenti lirici*, 1913) were read and analyzed above all from a syntactic and grammatical point of view. The similarities found between the stylistic features of the epistolary, those of the *Frammenti lirici* and those of the four articles that Rebora, also in this period, wrote for the cultural and literary magazine «La Voce», have shown that in Rebora there is a sort of unitary "psychological etymology", and that the nature of his expressiveness (or expressionism) is psychological rather than cultural.

In chapter 4, the critical conclusions reached in the previous chapter are corroborated through the comparison between the poetry of *Frammenti lirici* and that of two other "new" and contemporary poets of Rebora, Piero Jahier and Giovanni Boine.

Samantekt

Ritgerðin er í aðalatriðum rannsókn á bréfasöfnum ítalska skáldsins Clemente Rebora.

Í 1. kafla er greint frá því þegar Rebora snýr aftur heim frá vígvellinum árið 1916 eftir alvarlegt slys í stríðinu og tekur að þróa með sér einhverskonar frumspekilega eða dulspekilega afstöðu til ritunar. Þetta má einkum sjá af bréfum sem hann skrifaði sama ár til bróður síns Piero og vinarins Angelo Monteverdi. Bréfaskrif Rebora virðast hafa haft þann tilgang í huga hans að verja og vernda frá dauða viðtakendur bréfanna sem enn börðust í skotgröfunum. Jafnframt hefur breytt viðhorf Rebora til skrifta í auknum mæli þær afleiðingar á þessu tímabili að hann tekur að leggja æ minna upp úr bókmenntasköpun, einkum ljóðasmíðum, í framtíðinni.

Í 2. kafla er rannsökuð nálgun Rebora við búddisma og jóga, ítarlegar athuganir hans á verkum Mazzini og þrjú rit eftir hann sem gefin voru út á árunum 1922 til 1923, þ.e. þýðing hans á *Frakkanum* eftir Gogol ásamt skýringum, þýðing hans og skýringar við indversku smásöguna *Gianardana* eftir óþekktan höfund og loks ljóðasafn hans *Canti anonimi* (Söngvar nafnlausra skálda). Í kaflanum eru bréf Rebora frá þessum tíma borin saman við skýringar hans við ofangreindar þýðingar og jafnframt eru skýringarnar bornar saman við ljóðasafnið með það að markmiði annars vegar að varpa ljósi á hugmyndafræði og stjórnmálaviðhorf Rebora á þessu tímabili ævi hans og hins vegar til að styðja óhefðbundna og gagnrýna túlkun á „Dall’ imagine tesa“ sem er umdeildasta ljóðið í ljóðasafni hans *Canti anonimi*.

Í 3. kafla eru lesin og greind málfræði- og setningarfræðilaga bréf sem Rebora skrifaði í kjölfarið á útgáfu fyrsta ljóðasafns síns *Frammenti lirici* (1913). Sýnt er fram á líkindi með stíl bréfanna og ljóðanna í *Frammenti lirici* en auk þess er bent á líkindi í stíl fjögurra greina sem Rebora skrifaði á sama tímabili fyrir menningar- og bókmenntatímaritið *La Voce*; niðurstaða athugunarinnar er sú að Rebora beiti einskonar „hugrænum orðsifjum“ í stíl sínum og að uppspretta þessa tjástíls eða expressjónisma hans sé sálfræðileg fremur en menningarleg.

Í 4. kafla eru niðurstöðurnar sem fengust í fyrri köflunum dregnar saman og nýjum stöðum rent undir þær með samanburði á ljóðum Rebora í *Frammenti lirici* og ljóðum tveggja annarra „nýrra“ skálda, samtímamanna Rebora, þeim Piero Jahier og Giovanni Boine.

Riepilogo

Questa tesi si concentra in modo particolare sull'epistolario di Rebora. Nel capitolo 1 viene analizzato quello del 1916, quando, dopo un grave incidente di guerra Rebora torna a casa e sviluppa una sorta di attitudine metapsichica verso la scrittura. Questo lo si nota in particolare nelle lettere inviate al fronte al fratello Piero e all'amico Angelo Monteverdi. La scrittura privata di Rebora sembrerebbe avere lo scopo di custodire e di proteggere dalla morte i destinatari. Non solo, ma l'atteggiamento che Rebora in questo periodo assume verso la scrittura avrà la conseguenza di fargli considerare, in futuro, sempre meno importante la creazione letteraria, in particolare la poesia.

Nel capitolo 2 si indaga sull'avvicinamento di Rebora al Buddhismo e allo yoga, sui suoi approfonditi studi delle opere di Mazzini e sul trittico di opere pubblicate nel 1922-1923: la traduzione e il commento del *Cappotto* di Gogol', la traduzione e il commento della novella anonima indiana *Gianardana* e la raccolta poetica *Canti anonimi*. La comparazione fra le lettere coeve ai commenti e fra i commenti e le poesie, ha avuto un doppio obiettivo: quello di chiarire la posizione ideologica e politica di Rebora in questo periodo della sua vita e quello di dare un'interpretazione critica non tradizionale di "Dall'immagine tesa", la lirica più rappresentativa dei *Canti anonimi*.

Nel capitolo 3 le lettere immediatamente successive alla pubblicazione della prima raccolta poetica di Rebora (*Frammenti lirici*, 1913) sono state lette e analizzate soprattutto dal punto di vista sintattico grammaticale. Le analogie rilevate fra gli stilemi dell'epistolario, quelli dei *Frammenti lirici* e quelli dei quattro articoli che Rebora, sempre in questo periodo, scrive per la rivista culturale e letteraria «La Voce», hanno dimostrato come in Rebora sussista una sorta di "etimo psicologico" unitario, e che alla base della sua espressività (o espressionismo) vi sia una potente spinta di natura psicologica ancor prima che culturale.

Nel capitolo 4, le conclusioni critiche a cui si è giunti nel capitolo precedente, vengono corroborate attraverso il confronto fra la poesia dei *Frammenti lirici* e quella di altri due poeti "nuovi" e contemporanei di Rebora, Piero Jahier e Giovanni Boine.

Bibliografia

- Asor Rosa, A. (1996), “*Lezioni americane di Italo Calvino*”, in *Ibidem* (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. IV.II, Torino, Einaudi, 953-996.
- Asor Rosa, A. (2000), “I fondamenti epistemologici”, in *Ibidem* (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 5-33.
- Banfi-Malaguzzi, D. (1964), *Il primo Rebora. 22 lettere inedite (1905-1913) con un commento dei FRAMMENTI LIRICI*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro.
- Bandini, F. (1966), “Elementi di espressionismo linguistico in Rebora”, in Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, 3-35.
- Bàrberi Squarotti, G. (1960), “Tre note su Clemente Rebora”, in *Ibidem*, *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 197-219.
- Bàrberi Squarotti, G. (2007), “Le poesie del tempo di guerra”, in *Microprovincia*, n. 45, gennaio-dicembre, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 18-31.
- Benevento, A. (1986), *Primo Novecento. Saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*, Napoli, Loffredo.
- Bertone, G. (1987), *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo.
- Betocchi, C. (1937), “Su Clemente Rèbora”, in «Il Frontespizio», IX, 4, 303-308.
- Bettinzoli, A. (2002), “Il libro di poesie-prosa sulla guerra”, in *Ibidem*, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 63-107.
- Bettinzoli, A. (2002a), “Di Tolstoj e dei «Canti anonimi»”, in *Ibidem*, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 109-145.
- Bettinzoli, A. (2002b), “L’orientalismo di Rebora”, in *Ibidem*, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 147-182.
- Boine, G. (1911), “La ferita non chiusa”, in «La Voce», III, 12, 23 marzo, 537.
- Boine, G. (1911a), “Di certe pagine mistiche”, in «La Voce», III, 33, 17 agosto, 632-634.
- Boine, G. (1912), “Un ignoto”, in «La Voce», IV, 6, 8 febbraio, 750-752.
- Boine, G. (1913), *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Libreria della Voce.

- Boine, G. (1914), “Clemente Rebora. Frammenti lirici, ed. Libreria della Voce 1913”, in «La Riviera Ligure», XX, 33, 9, 321 bis.
- Boine, G. (1921), *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, Firenze, Soc. An. Editrice “La Voce”.
- Boine, G. (1939), “Esperienza religiosa”, in *ibidem*, *La ferita non chiusa*, Nuova Edizione a cura di Mario Novaro, Modena, Guanda, 55-119.
- Bonola, A. (2013), “Tradurre per comprendere: colpa, pentimento, rinascita in ‘Semejnoe sčast’e’ di Lev Tolstoj e nella traduzione italiana di Clemente Rebora”, in «Linguae &», XII, 2, luglio-dicembre, 31-48.
- Briganti, P. (1981), (a cura di), *Piero Jahier, Poesie in versi e in prosa*, Torino, Einaudi.
- Cantù, C. (1865), *Gli eretici d’Italia. Discorsi storici*, vol. I, Torino, Unione Tipografico-Editrice.
- Cherubini, F. (1839), (a cura di), “Vocabolario Milanese-Italiano”, Volume primo, Milano, Dall’Imp. Regia Stamperia.
- Cherubini, F. (1843), (a cura di), “Vocabolario Milanese-Italiano”, Volume quarto, Milano, Dall’Imp. Regia Stamperia.
- Capodaglio, E. (2001), “Il puro suono”, in De Santi, G., Grandesso, E. (a cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 91-104.
- Carminati, A. (2015), “Sondaggi sul linguaggio di Clemente Rebora traduttore dal russo. Tra le novelle di Andreev e le prose di guerra”, in *L’analisi linguistica e letteraria*, XXIII, 237-264.
- Cicala, R., Rossi, V. (2015), “L’attesa di Rebora. Fonti dei *Canti anonimi* e frammenti inediti a cavallo della Grande Guerra, con un nuovo documento per la lettura di *Dall’immagine tesa*”, in «Aevum, Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», Anno LXXXIX, settembre-dicembre 2015, Milano, Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore, 783-802.
- Corcione, N. (2015), “Per «lesa umanità». Clemente Rebora e la Grande Guerra”, in «Studium», CXI, 1, gennaio-febbraio 2015, 68-83.
- Contini, G. (1970), “Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine”, in *Ibidem*, *Varianti e altra linguistica, una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 247-258.
- Contini, G. (1974), “Come lavorava l’Ariosto”, in *Ibidem*, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 232-241.
- Contini, G. (1974a), “Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora”, in *Ibidem*, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 3-15.

- Contini, G. (1988), “Espressionismo letterario”, in *Ibidem, Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 41-105.
- D’Annunzio, G. (2013), *Le faville del maglio*, Milano, Mondadori (e-book).
- Dalla Torre, M. (1996), (a cura di), *Clemente Rebora. La mia luce sepolta. Lettere di guerra*, Verona, Gabrielli.
- De Giorgi, F. (2010), *Millenarismo educatore, Mito gioachimita e pedagogia civile in Italia dal Risorgimento al fascismo*, Roma, Viella.
- De Giorgi, F. (2010a), “Modelli educativi ed esperienza agiografica nel modernismo italiano agli albori della società di massa”, in Nicoletti, Michele e Weiss, Otto (a cura di), *Il modernismo in Italia e in Germania nel contesto europeo*, Il Mulino, Bologna, 441-478.
- Dei, A. (1982), “Rebora 1914-1917”, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 25, ottobre 1982, 151-192.
- Dei, A. (2006), “Disegno dei *Canti anonimi*”, in Clemente Rebora, *Canti anonimi*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 7-16.
- Dei, A. (2015), “La parola esplosa di Clemente Rebora”, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 91, ottobre 2015, 175-189.
- Dei, A. (2017), “Lettere inedite di Clemente Rebora ad Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri”, in «Soglie», XIX, n. 2, agosto 2017, 17-35.
- Del Serra, M. (1991), “L’anello di Saturno: l’Oriente dell’anima nel Rebora degli anni Venti”, in Beschin, Giuseppe, De Santi, Gualtiero, Grandesso, Enrico (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, Rovereto, 3-5 ottobre 1991, Roma, Editori Riuniti, 359-368.
- De Sanctis, F. (1889), *La giovinezza, frammento autobiografico*, Napoli, Cav. Antonio Morano, Editore.
- De Santi, G. (1999), “Il Gogol’ reboriano”, in *Le prose di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 73-86.
- Finelli, M. (2004), *Il monumento di carta. L’Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini*, Rimini, Pazzini.
- Finotti, F. (1999), “Lo stile della prosa”, in De Santi, Gualtiero, Grandesso, Enrico (a cura di), *Le prose di Clemente Rebora*, Atti del convegno, Rovereto, 13-14 maggio 1998, Venezia, Marsilio, 19-27.

- Finotti, F. (2000), “Dai «Frammenti lirici» ai «Canti anonimi»: dall’Europa delle città al misticismo del «Gianardana»”, in *Microprovincia*, n. 38, gennaio-dicembre 2000, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 123-143.
- Fortini, F. (1995), “«Frammenti lirici» di Clemente Rebora”, in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, Vol. IV.I, Torino, Einaudi, 237-263.
- Frattini, A. (1996), “L’esperienza della guerra nella coscienza e nella prosa di Rebora”, in «Humanitas», n. 6, ottobre 1996, 834-858.
- Gargiulo, A. (1958), “XXVII. – Giovanni Boine”, in *Ibidem, Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 164-170.
- Getto, G. (1956), “L’ultimo Rebora”, in «Ausonia», XI, 21, 3-10.
- Ghini, G. (1990), “Clemente Rebora traduttore dal russo”, in «Lingua e Stile», XXV, n. 1, marzo 1990, 57-83.
- Ghini, G. (2000), “Clemente Rebora e la cultura russa”, in *Microprovincia*, n. 38, gennaio-dicembre 2000, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 228-249.
- Giacchetti, M. (2007), “Continuità e discontinuità stilistica nell’itinerario poetico di Rebora”, in Muratore, Umberto (a cura di), *Clemente Rebora tra laicità e religione (nel cinquantesimo della morte)*, Atti del XV Convegno Sacrense, Sacra di San Michele, 29-30 settembre 2006, Stresa, Edizioni Rosminiane, 125-156.
- Giacchetti, M. (2009), (a cura di), *Frammenti di un libro sulla guerra*, Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Giacchetti, M. (2009a), “Apporti inediti alla biografia di Rebora (1915-1916) dalle lettere di Lydia Natus a Sibilla Aleramo”, in *Microprovincia*, n. 47, gennaio-dicembre 2009, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 203-213.
- Giovannini, C. (1986), (a cura di), *Il segreto di Antonio Rosmini*, Torino. Società Editrice Internazionale.
- Giovannini, C. (2004), (a cura di), *Epistolario Clemente Rebora, Volume I, 1893-1928. L’anima del poeta*, Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Giovannini, C. (2007), (a cura di), *Epistolario Clemente Rebora, Volume II, 1929-1944. La svolta rosminiana*, Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Giovannini, C. (2010), (a cura di), *Epistolario Clemente Rebora, Volume III, 1945-1957. Il ritorno alla poesia*. Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Giuriati, D. (1887), (a cura di), *Duecento lettere inedite di Giuseppe Mazzini*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori.

- Gobetti, P. (1919), “Leonida Andreiev in Italia”, in «Energie Nove», II 8, 30 settembre 1919, 166-168.
- Gobetti, P. (1920), “Nuove traduzioni”, in «Poesia ed Arte», II, 6-7, giugno-luglio 1920, 147-150.
- Gogol', N. (1996), *La confessione dell'autore*, in Prina, Serena (a cura di), *Gogol', Nikolaj, Opere*, Milano, Mondadori.
- Gould, W., Reeves, M. (2000), *Gioacchino da Fiore e il mito dell'Evangelo nella cultura europea*, Roma, Viella.
- Grandesso, E. (1999), “Sul sentiero della luce: Rebora e il «Gianardana»”, in De Santi, Gualtiero, Grandesso, Enrico (a cura di), *Le prose di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 87-104.
- Grandesso, E. (2005), *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora. 1910-1957*, Venezia, Marsilio.
- Guglielminetti, M. (1968), *Clemente Rebora*, Milano, Mursia.
- Inkova, O. (2016), “Le prime traduzioni romanze del ‘Cappotto’ di Gogol’: precisazioni cronologiche e traduttologiche”, in *Diversité et Identité Culturelle en Europe*, tome 13/2, 93-120, Bucarest, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Isella, D. (1958), *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.
- Laporte, S. (2005), “Le livre-entonnioir de Clemente Rebora: propositions pour la formation d'un recueil des poèmes de guerre”, in «Revue des études italiennes», n. 3-4, luglio-dicembre 2005, 247-258.
- Lanza, F. (2002), “Jahier vociano e reboriano”, in De Santi, Gualtiero, Ladolfi, Giuliano (a cura di), *Clemente Rebora e i «maestri in ombra»*, Venezia, Marsilio, 43-55.
- Lavagetto, M. (2005), *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi.
- Lollo, R. (1978), “La prima guerra mondiale nella ricerca interiore di Clemente Rebora”, in «Rivista rosminiana di filosofia e cultura», n. 3, luglio-settembre 1978, 281-306.
- Luzi, M. (1968), “Azione poetica di Rebora”, in *L'approdo letterario*, n. 42 (nuova serie), Anno XIV, aprile-giugno 1968, Roma, ERI, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 40-51.
- Macri, O. (1991), “La poesia di Clemente Rebora («Dall'immagine tesa: i segni dell'appello»)", in Beschin, Giuseppe, De Santi, Gualtiero, Grandesso, Enrico (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, Rovereto, 3-5 ottobre 1991, Roma, Editori Riuniti, 7-45.

- Macrì, O. (1992), “Il segreto di Rebora nell’«Image tesa»”, in *Microprovincia*, n. 30, Gennaio-Dicembre 1992, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 14-23.
- Macrì, O. (1998), “La poesia di Rebora nel secondo tempo o intermezzo”, in Dolfi, Anna (a cura di), *Ibidem, La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, Roma, Bulzoni, 133-194.
- Marchione, M. (1960), *L’image tesa. La vita e l’opera di Clemente Rebora*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marchione, M. (1976), (a cura di), *Clemente Rebora, Lettere, I (1893-1930)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marchione, M., Scalia, S. (1977), (a cura di), *Carteggio III, Giovanni Boine – amici del «Rinnovamento», tomo secondo (1911-1917)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marchione, M., Scalia, S. (1979), (a cura di), *Carteggio IV, Giovanni Boine – amici della «Voce» – vari (1904-1917)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marchione, M., Scalia, S. (1982), (a cura di), *Carteggio I, Giovanni Boine – Giuseppe Prezzolini (1908-1915)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (I ed. 1971).
- Marchione, M. (1982a), (a cura di), *Clemente Rebora, Lettere, II (1931-1957)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Marchione, M., Scalia, S. (1983), (a cura di), *Carteggio II, Giovanni Boine – Emilio Cecchi (1911-1917)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Martinetti, P. (1981), *La sapienza indiana (lezioni del 1920)*, Milano, Celuc Libri.
- Mazzini, G. (1870), *Dal Concilio a Dio*, Milano, Tipografia Sociale.
- Mazzini, G. (1920), “Fede e avvenire”, in *Scritti di Giuseppe Mazzini, scelti a cura della R. Commissione per l’Edizione Nazionale degli scritti di G. Mazzini*, Bologna, Zanichelli.
- Mazzini, G. (1935), *Dei doveri dell’uomo*, in *Ibidem, Scritti politici editi ed inediti*, vol. XXIV, Imola, Galeati.
- Mengaldo, P.V. (1981), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Morgani, S. (2014), (a cura di), *L’epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L’archivio privato di un’amicizia poetica*, Perugia, Morlacchi Editore U.P..
- Muratore, U. (2000), “Clemente Rebora, testimone controcorrente del nichilismo europeo”, in *Microprovincia*, n. 38, gennaio-dicembre 2000, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 40-53.

- Muratore, U. (2007), “Simone Weil e Clemente Rebora: due testimoni complementari del nomadismo contemporaneo”, in *Microprovincia*, n. 45, gennaio-dicembre 2007, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 244-260.
- Natus, L. (1916), in Fondazione Gramsci onlus, “Fondo Sibilla Aleramo”, Fasc. 397, 16215 c4 (Corrispondenza ordinata cronologicamente, Lettera datata 12 agosto 1916), Roma.
- Nava, G. (2000), “La condizione espressionista: Rébora, Sbarbaro, Campana” in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana del '900. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 339-349.
- Pasolini, P.P. (1999), “I «Canti dell’infermità» di Rebora”, in *Ibidem, Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Milano, Mondadori, 1114-1117.
- Piersanti, U. (1999), “Le lettere di guerra”, in De Santi, Gualtiero, Grandesso, Enrico (a cura di), *Le prose di Clemente Rebora*, Atti del convegno, Rovereto, 13-14 maggio 1998, Venezia, Marsilio, 48-50.
- Puccini, D. (1983), (a cura di), *Boine. Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, Milano, Garzanti, VII-LI (Introduzione).
- Raboni, G. (1985), “La modernità di Rebora”, in Ermentini, Augusto, Oldani, Guido (a cura di), *Clemente Rebora*, numero monografico di «Psychopatologia», Brescia, Edizioni del Moretto, 31-35.
- Ramat, S. (2008), “Clemente Rebora e i *Canti anonimi*”, in Cicala, Roberto, Langella, Giuseppe (a cura di), *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, Atti del convegno, 30-31 ottobre 2007, Milano, Università Cattolica, 159-175.
- Rebora, C. (1980), *Antonio Rosmini asceta e mistico*, La Locusta, Vicenza.
- Rebora, C. (2015), *Poesie, prose e traduzioni*, in Dei, Adele, Maccari, Paolo (a cura di), Milano, Mondadori.
- Rebora, P. (1959), “Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista”, in «Humanitas», XIV, 2, febbraio 1959, 114-125.
- Rosa, B. (1977), (a cura di), *Gli appunti manoscritti di Giuseppe Mazzini*, Torino, Impronta.
- Rossi, V. (2008), (a cura di), *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, Novara, Interlinea.
- Secchieri, F. (2007), “L’ascolto dell’immagine. Sentieri dell’oltre nei *Canti anonimi*”, in *Microprovincia*, n. 45, gennaio-dicembre 2007, Stresa, Edizioni Rosminiane Sodalitas, 146-166.

- Spitzer, L. (1954), “Stilistica e linguistica”, in *Ibidem, Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 29-66. Da *Stilstudien, II (Stilsprachen)*, München M. Hueber, 1928.
- Tesio, G. (2008), “Ove la guerra «è più torva». Appunti di lettura per le *Poesie sparse*”, in Cicala, Roberto, Langella, Giuseppe (a cura di), *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, Atti del convegno, 30-31 ottobre 2007, Milano, Università Cattolica, 143-158.
- Valle, A. (1987), (a cura di), *Rosmini. Tutti gli scritti rosminiani. L'incontro del poeta milanese con il filosofo roveretano*, Ravenna, Longo.
- Viazzi, G. (1983), “Boine nell’oralità dell’epistolario”, in «Belfagor», Vol. 38 (6), novembre 1983, 621-644.

