

Rizomi

Fernando

Bandini

**ELEMENTI
DI ESPRESSIONISMO
LINGUISTICO IN REBORA**

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Volume realizzato con il contributo dell'Università degli Studi di Padova tramite il Bando per i Progetti di Terza Missione, anno 2023.

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

ISBN 978-88-6938-451-6

Progetto grafico e impaginazione Padova University Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Fernando Bandini

**ELEMENTI
DI ESPRESSIONISMO LINGUISTICO
IN REBORA**

a cura di Fabio Magro

PADOVA
UP

INDICE

PREFAZIONE. Stile e moralità <i>Fabio Magro</i>	7
ELEMENTI DI ESPRESSIONISMO LINGUISTICO IN REBORA <i>Fernando Bandini</i>	13

PREFAZIONE

Fabio Magro

Stile e moralità

La riproposta in forma autonoma del saggio di Fernando Bandini sulla poesia di Clemente Rebora è importante per molti motivi.¹ Innanzitutto si tratta di un saggio che a distanza di quasi sessant'anni ha ancora una posizione di assoluta centralità nell'ambito della bibliografia critica reboriana, la quale nel frattempo – e grazie anche all'intervento di Bandini – è notevolmente cresciuta in quantità e qualità attestando e meglio precisando il rilievo storico del poeta milanese;² in secondo luogo il lavoro di Bandini contribuisce a fornire molti materiali utili alla definizione e comprensione dell'espressionismo primonovecentesco, offrendo tra l'altro un modello

¹ Il saggio è apparso originariamente nel volume collettivo di *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, con presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1966. Si tratta del primo Quaderno che raccoglie le relazioni tenute al Circolo filologico linguistico padovano nell'a.a.'64-'65. Le altre relazioni contenute nel volume sono: Lorenzo Polato su *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, Pietro Spezzani con *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, Pier Vincenzo Mengaldo su *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, Anco Marzio Mutterle con *Appunti sulla lingua del Pavese lirico*.

² Si veda almeno l'importante commento ai *Frammenti lirici* uscito nel 2008 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. Mussini e M. Giancotti, con la collaborazione di M. Munaretto, Novara, Interlinea, 2008).

d'analisi esemplare per lo studio non solo formale della poesia moderna; e infine, e questo è senza dubbio il terreno meno battuto, potrà forse servire a far luce su alcuni aspetti anche del Bandini poeta – magari del primo tempo della sua poesia – sul quale è opportuno anzi necessario proseguire gli studi.

Quando scrive il saggio su Rebora, tra il '64 e il '65 circa, Bandini non è già più un giovinetto (ha sui 35 anni) ma non è ancora uno studioso affermato (si laurea nel 1967) dal momento che ha alle spalle solo un paio di edizioni filologiche e un documentato articolo sul Maganza (1962-63, a cui poi dedica la tesi di laurea),³ il quale tra l'altro testimonia di un'attenzione per il manierismo linguistico che se non va già nella direzione dell'espressionismo rivela comunque l'interesse per uno stile pieno, elaborato, rotondo, carico di soggettività pur dentro un codice comune. Non può non colpire dunque in prima battuta la maturità di questo saggio su Rebora, sia per la solidità della metodologia applicata, che pone al centro l'analisi formale del testo per giungere a una caratterizzazione dello stile reboriano in stretto rapporto con la dimensione della poetica dell'autore, sia per la documentazione ricchissima e precisa, sia anche per la costante attenzione con cui l'oggetto di studio è collocato entro un quadro in cui non manca mai il confronto con il contesto storico.⁴

Va detto innanzitutto che i tempi – la prima metà degli anni Sessanta – erano ormai favorevoli per un ritorno a Rebora, per una nuova e approfondita attenzione alla poesia del milanese: nei dintorni della morte del poeta infatti, avvenuta nel 1957, vengono pubblicati da un lato *Via Crucis* (1955, con Francesco Messina), *Curriculum vitae* (1955) e *Canti dell'infermità* (1956), dall'altro, per iniziativa di Vanni Scheiwiller, la raccolta complessiva delle *Poesie 1913-1957* (1961) insieme ad altre opere minori.⁵ È inoltre

³ Notizie sulla vita di Bandini si trovano in L. Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, in *Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, introduzione di G. L. Beccaria, con un saggio biografico di L. Renzi, Milano, Mondadori, 2018, p. XXI-XXXIII (si veda anche nota 1 p. XXI).

⁴ Bandini ha dedicato alla poesia di Rebora altri tre saggi: *Clemente Rebora*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, collana diretta da G. Grana, vol. II, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1521-47; *Frammento e disegno poemático in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno di Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a cura di G. Beschini, G. De Santi e E. Grandesso, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 59-68; *Il disegno poemático dei "Frammenti lirici" di Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nel cinquantenario della morte*, atti del convegno di Rovereto, 10-11 maggio 2007, a cura di M. Allegri e A. Girardi, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, 2008, pp. 9-16.

⁵ Sempre a cura di Scheiwiller, e dunque sempre per All'insegna del Pesce d'Oro, nel 1959

significativo, e bisognerebbe rifletterci meglio di quanto non sia possibile fare qui, che in un momento cruciale per le sorti della poesia italiana come quello a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, tra gli ultimi rigurgiti di neorealismo e lo sperimentalismo di «Officina», tra i primi passi della Neo-avanguardia e l'elaborazione da parte di Luzi e Sereni di due opere capitali della poesia del secondo Novecento, la presenza di Rebora sia così concreta e visibile. Tutto sommato i problemi che avevano dovuto affrontare Rebora e i poeti della sua generazione non sono così dissimili da quelli che animano e turbano la comunità o le comunità poetiche italiane nel pieno del miracolo economico. Che la riflessione attorno a Rebora centri qualcosa con i problemi del presente è del resto confermato dal fatto che a prendere parola su quella poesia in quegli anni sono in particolare proprio i poeti, poeti-critici, del calibro di Montale, Pasolini, Luzi, Raboni, Valeri e altri, tra cui appunto Bandini.⁶ In un contesto dunque di grande fervore e impegno, di ricerca di rinnovamento più o meno confuso, più o meno riuscito, il giovane ma già apprezzato poeta, lo studioso promettente ma ancora in formazione, che è Bandini in quel periodo, occupandosi con così tanta acribia di un autore come Rebora non poteva non concepire il proprio lavoro con uno spirito in qualche modo militante.⁷

esce *Clemente Rebora. Iconografia*, con una nota di Eugenio Montale, nel 1963 *Aspirazioni e preghiere*, nel 1965 *Ecco del ciel più grande. 7 liriche inedite*.

⁶ Pasolini recensisce i *Canti dell'infermità* nel 1957, in uno scritto poi ripubblicato in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960 (1994, pp. 411-14); si vedano poi M. Luzi, *L'azione poetica di Rebora* [1968], in ID., *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 144-156; G. Raboni, *Perché Rebora* [1962], in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Milano, Editori Riuniti, 1976; D. Valeri, *La poesia di Clemente Rebora*, [1961], in ID., *Conversazioni italiane*, Firenze, Leo Olschki, 1968, pp. 245-60. Altri contributi di critici di professione confermano la nuova apertura di credito durante gli anni Sessanta nei confronti di Rebora. Per la bibliografia di e su Rebora si veda naturalmente R. Cicala, V. Rossi, *Bibliografia reboriana*, presentazione di M. Guglielminetti, Firenze, Leo Olschki, 2002.

⁷ Bisogna tuttavia ricordare che l'interesse e la conoscenza di Bandini per Rebora nasce ben prima di quel momento storico. Si legga quanto il critico scrive in un intervento di qualche anno successivo, nel contesto di un discorso che ha per tema l'abbandono della poesia da parte di Rebora dopo la conversione religiosa: «È nell'edizione vallecchiana, nel '48-'49, che ho letto per la prima volta Rebora. Avevo diciassette-diciotto anni e non riuscivo a capacitarmi di come la Grazia potesse dirigere così violentemente verso altri percorsi, quasi come effetto di una catastrofe ("catastrofe" in senso etimologico) il dono della poesia [...]. Audacemente presi carta e penna e scrissi a Rebora proprio qui a Rovereto. E don Clemente mi rispose. La sua lettera è una delle cose più preziose che io possieda» (F. Bandini, *Il disegno poematico dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nel cinquantenario della morte*,

Questo atteggiamento rende forse ragione della parte iniziale del saggio in cui il critico discute, sia pur brevemente, le principali posizioni critiche formulate su Rebora nel corso degli anni. Prendendo come punto di riferimento il saggio che Gianfranco Contini dedica al poeta vociano nell'ormai lontano 1937 (ma ristampato più volte),⁸ Bandini, sulla scia del filologo, sottolinea l'errore di considerare Rebora un isolato, e di cercare le ragioni dei modi della sua scrittura solo a partire da una necessità interiore, da un rapporto diretto con le proprie aspirazioni all'assoluto e alla verità. La poesia di Rebora va invece letta e interpretata anche come espressione di una crisi, quella del linguaggio poetico primonovecentesco, che è accettata e attraversata dall'autore grazie alla lucida tensione della propria energia morale, della propria personale ricerca stilistica. In altre parole, il particolare assetto formale di questa scrittura poetica viene a trovarsi all'incrocio tra le spinte, contrastanti e confuse ma vitali, di una crisi storica e di una crisi personale, dando alla parola crisi un significato in senso stretto etimologico: è proprio per questo che Bandini può dire ad un certo punto – e seguendo ancora Contini – che questo linguaggio poetico va inquadrato «non come un fatto stilistico ma come una conquista morale»; ed è per questa ragione che gli anni Cinquanta e Sessanta sono, come già detto, anni favorevoli per un primo ritorno a Rebora.

A partire da tali premesse, Bandini costruisce la sua analisi con grande coerenza indagando nel dettaglio le molteplici declinazioni di quella dialettica degli opposti che governa per intero la pagina reboriana. Il primo aspetto affrontato è quello del rapporto tra unità e frammento, nel senso che la tensione continua verso «l'unità di spirito e cose, paesaggio e idee» si offre sulla pagina solo come scheggia, scaglia, rottame. Si tratta di una dialettica già, come noto, ipostatizzata nel titolo della sua prima opera, *Frammenti lirici*, tra l'altro così in sintonia con il clima in cui si trova ad operare: si pensi infatti a come tale relazione, tra aspirazione alla totalità e resa al frammento, sia ugualmente centrale anche in altri autori vociani, quali Boine ad esempio, ma anche Campana e almeno per certi aspetti Sbarbaro.

Altro settore o ambito in cui questa dialettica degli opposti trova rappresentazione e documentazione, nella declinazione di un rapporto che mette

cit., p. 11.

⁸ Cfr. G. Contini, *Clemente Rebora*, «Letteratura», IV, ottobre 1937, poi in Id., *Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15.

a diretto contatto astratto e concreto, anima e cose, è evidentemente quello linguistico: la rassegna proposta da Bandini è ricca e coinvolge in particolare oltre al verbo, che è l'elemento grammaticale più legato all'azione ed è poi analizzato anche da un punto di vista morfologico e sintattico, anche l'aggettivo. Altre figure che in questo senso si inseriscono in un quadro personale e insieme storico (rinviando tra l'altro al futurismo e a Marinetti in particolare), e che per i modi derivano tutte dalla volontà di accostare – con termine gozzaniano si potrebbe quasi dire “far cozzare” – elementi lontani e diversi per produrre l'idea di un terzo che ne sia in qualche modo e a differenti livelli la sintesi, sono le sinestesi, gli ossimori, il particolare uso delle dittologie.

Il movimento di articolazione e ri-composizione dialettica che caratterizza la pagina di Reborà è infine verificato e confermato anche sul piano metrico, in cui la progressione (costruita soprattutto sull'anafora e sullo schema libero delle rime) e la circolarità (attraverso varie forme di parallelismo e rispondenze), ossia apertura e chiusura, definiscono la particolare morfologia di un testo che sembra arieggiare la canzone libera leopardiana ma si chiude senza esaurire un progetto e insieme senza dispersione di energia.

Questa unità formata dalla somma di frammenti è inoltre e infine verificata sul piano dei registri linguistici che si caratterizzano per i prelievi più diversi, dai dialettismi agli arcaismi ai neologismi fino alle parole nuove della modernità.

In buona sostanza sarà significativo che il minimo comune denominatore delle opposizioni, delle fratture e delle scosse della pagina reboriana si possano ricondurre a quella fondamentale tra stasi e movimento, che rende ragione della preponderanza del verbo (si ricordi che già Contini aveva parlato di uno «stilismo verbale»), da intendere in questo caso in un senso direzionale, funzionale a una poesia e a una forma di conoscenza del mondo che parte da una condizione di quiete e impassibilità e come toccata da una carica elettrica si mette in movimento, procede, dando in questo modo senso e forma alla propria inesauribile ricerca di verità e assoluto.⁹

Il saggio di Bandini perviene così alla definizione di una vera e propria grammatica del testo reboriano che evidenzia in ultima analisi come tutto

⁹ Come nota Bandini, conseguente alla prevalenza del moto, moto come tensione, ansia, fuga è anche la preferenza accordata all'analogia sulla similitudine dal momento che la soppressione del *come* ruba per così dire un tempo alla resa dell'immagine.

nella poesia di Rebora sia contemporaneamente e senza mediazione storia e futuro, dalla materialità dei suoni alle scelte sintattiche, dalla coloritura del lessico alle forme nuove della metrica, dai rapporti semantici al ritmo incalzante dei periodi. Un risultato ottenuto non per calcolo o per ricerca esterna ma per pura e autentica necessità interiore.

Fernando Bandini

**ELEMENTI
DI ESPRESSIONISMO LINGUISTICO
IN REBORA**

1. *Frammenti lirici* intitolava Rebora il suo primo libretto di versi edito nel 1913 dalla Libreria della Voce; e *Frantumi* Boine le sue prose liriche apparse sulla «Riviera Ligure» di Novaro tra l'11 e il '16. La somiglianza dei titoli può essere casuale ma stimola il confronto tra posizioni poetiche che s'illuminano e si spiegano a vicenda. Ambedue gli scrittori hanno pensato alla poesia come a un ideale di grandezza che doveva essere sotteso da un eccezionale impegno morale; e se poi del «poema» sognato il libro presenta soltanto i materiali (frammenti, frantumi) di un complesso *work in progress*, tutto questo testimonierà la particolare fatica, sostenuta dai poeti del gruppo vociano, di rinnovare i propri strumenti linguistici per esprimere quel vivace mondo morale. La pesantezza di una tradizione, restia ad assimilare l'esperienza europea del decadentismo, si rispecchia in quegli anni nelle faticose prove giovanili di scrittori che tanta parte avranno nella storia del nostro Novecento; si pensi ai versi di Cecchi, alle opere prime di Onofri e Palazzeschi, e si vedrà quanto doloroso cammino fosse necessario a quelle generazioni per scrollarsi di dosso il peso dell'Ottocento e giungere a una cultura che rispecchiasse più concretamente il proprio tempo, e a uno stile che ne esprimesse in modo nuovo le ansie e i problemi. L'avanguardia poetica vociana tentava quindi esperienze stilistiche capaci di non tradire le sue ansie di sincerità morale e di non appannare con materiale di riporto ottocentesco il nuovo modello umano in cui ambiva incarnarsi.

Ma da qualche parte si è rifiutata l'iscrizione di Rebora a un clima culturale come punto di partenza per la lettura della sua poesia. Il Borlenghi in un suo capitoletto critico ha scritto che un metodo di lettura basato su un rapporto tra posizioni spirituali e stile di Rebora non può approdare a concreti risultati, perché in Rebora pensiero e linguaggio sono così astratti da indurci a cercare nella vita privata dell'autore quelle «forme e istituzioni che presto l'assorbiranno tutto e che l'esercizio della scrittura si limitava a servire od affinare». Ci sarebbe nella poesia di Rebora, secondo il Borlenghi, qualcosa di diverso dalle conclamate astrazioni, qualcosa che la «sforza» e la «dirige», ma che resta al di sopra dell'espressione, allo stato di proposito, vibrando nelle acerbità e nelle forme incompiute del suo linguaggio poetico. Ingiusto quindi fondare un'interpretazione di Rebora «sul destino di quel linguaggio e su una condizione di quel pensiero», consegnandolo alle connotazioni di un'epoca in virtù di un'ideologia confusamente assimilata ed espressa o legandolo a una tradizione letteraria «risalente magari all'Ottocento e magari regionale»; e rinunciando al tratto più importante della

sua vicenda, cioè «al dato di un dono, all'esperienza d'una verità nella fatica della sua conoscenza»¹.

È evidente che tutto questo è scritto in dissenso col noto articolo del Contini, sebbene non si pronuncino titoli e nomi; e la tradizione regionale ottocentesca alla quale il Borlenghi si riferisce è quella dello stilismo lom-

¹ A. Borlenghi, *C.R.: le poesie*, in *Fra Ottocento e Novecento. Note e saggi*, Pisa, 1955, pp. 185-190. Dopo il noto articolo del Contini si è messa in moto una generale revisione dei giudizi su Rebora. Cecchi che, al pari di Serra, aveva fornito una critica fortemente limitativa della poesia di Rebora, riconosce che «difficile, sul primo, è ogni poeta e scrittore inventivo e di scoperta» e che molti di questi autori degli anni vociani «camminavano avanti al tempo» (v. *Panorama della poesia italiana del '900*, in «Bel tempo», Almanacco letterario, Roma, 1940). Durante la temperie ermetica si colsero di Rebora solo alcuni elementi di più rarefatta spiritualità (*Nell'immagine tesa*) lasciando da parte la scrittura più complessa dei *Frammenti* che mal si adattavano alla poetica dei lirici nuovi. Ma non mancano oggi le operose revisioni, come quella del Macrì: «ci è grato (sic!) ... confessare con enorme ritardo le nostre lacune su Rebora» (*Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, 1956, p. 2) e soprattutto dell'Aneschi: «Quanta fatica abbiamo corso per far nostro Rebora; e oggi invece, come ci è caro e vicino, come ci tocca ogni cosa che lo riguarda!»; e si vedano le sue interessanti note reboriane nella prefazione a D. Banfi Malaguzzi, *Il primo Rebora*, Milano, 1964.

In verità quello che appare, scorrendo la critica su Rebora, è come a molti sia sfuggito non il carattere composito del linguaggio reboriano, evidente a una prima lettura, ma la sua salda struttura per cui ogni fatto opera sotto il segno di una necessità ispirativa. In questo senso l'unica alternativa valida al giudizio del Contini sarebbe quella presentata dal Borlenghi, che punta sull'inutilità di una cultura «costretta a farsi sempre più pesante e inesorabile in direzioni astrattamente programmatiche», per cui anche i prestiti culturali che si condensano nel linguaggio di Rebora condividerebbero la sorte di quella cultura. La «tensione del linguaggio e dei metri» agirebbe quindi unicamente come testimonianza di una crisi. Il che è vero; ma tenendo presente che la crisi è «criticamente» patita da Rebora anche sul piano linguistico e produce valori nuovi proprio perché accettata come tale, senza fughe in avanti, senza cedimento all'idillio o al disincantato impressionismo di un Soffici, che pure attua una delle più importanti esperienze poetiche del Novecento. Rebora andrà letto, quindi, in maniera del tutto diversa da quella dell'entusiasta Boine. Accettato inizialmente che la sua poesia è stimolata da idee e astrazioni, si vedrà come questa cultura condizioni sì il poeta ma ne venga a sua volta condizionata dall'assoluta autonomia e novità delle operazioni linguistiche. Per quanto riguarda le note particolarmente dedicate alla lingua poetica di Rebora, citiamo i capitoli *Forme metriche*, *Lessico in rovina*, *Figure di parole e d'idee* della monografia di M. Marchione, *Nell'immagine tesa*, Roma, 1960, pp. 171-198, che assieme all'accurato studio di M. Guglielminetti, *C. R.*, Milano, 1961, offre anche una nutrita bibliografia reboriana. La Marchione aveva anticipato alcune delle sue osservazioni nell'articolo *Linguaggio reboriano*, in «Lingua Nostra», XX, 1959, pp. 74-8. Nel corso del nostro articolo useremo la sigla F per i *Frammenti Lirici*, C per i *Canti anonimi*, P per le *Poesie disperse*, Pr per le *Prose liriche*. Ci siamo avvalsi dell'edizione a cura di V. Scheiwiller, Milano 1961, che aggiorna la vallecchiana del 1947 e comprende tutte le poesie dell'autore.

bardo, per Reborà acutamente intuita e descritta dal Contini, uno «stilismo verbale», che spetta cioè «alla rappresentazione dell'azione, invece che alla descrizione, alla nomenclatura»². Ed è stato proprio il Contini ad esaminare le condizioni del pensiero reboriano, passando a illustrare senza apparente soluzione di continuità la sua lingua poetica, con una frase che sospettiamo sia quella su cui maggiormente si è sviluppato il dissenso del Borlenghi: «Intanto, questa posizione morale si complica d'una posizione stilistica».

Ma negare questa complicata posizione stilistica significa veramente, a nostro parere, cadere in astrazione e perdere di vista la reale natura della poesia reboriana; come, d'altra parte, non è possibile non partire da quel mondo d'idee per il quale Reborà si apre alla poesia. E se anche non ci sono dubbi sull'eclittismo delle sue fonti filosofiche, non si potrà non tenerne conto in una descrizione della lingua poetica. «Se la poesia non coincide con la pittura», scrive il Russi «ciò accade perché i poeti possono esaminare anche le cose che non si vedono. Reborà è uno di questi. Egli ci ricorda che la poesia estende il suo dominio sulle idee. Ed è soprattutto qui che dobbiamo cercarlo, se non vogliamo sottrarre alle sue parole il loro significato più sicuro».³

2. Quanto al destino del linguaggio di Reborà, c'è da dire che tale linguaggio è notevolmente interessante non solo in senso diacronico, nello sviluppo della lingua poetica del Novecento, ma anche in senso sincronico, nei suoi rapporti interni e nella situazione di civiltà letteraria di quegli anni. E intanto quello stilismo lombardo, la cui continuità viene individuata in sede di tradizione, che si foggia il proprio strumento linguistico con fitti apporti dialettali e, sentendo la lingua come una conquista, va operando una serie di recuperi da un lessico di arcaismi preziosi e di ghiotti toscanismi, andrà esaminato alla luce della particolare natura della poesia reboriana. Lo stilismo lombardo agisce, di solito, su posizioni in varia accezione realistiche.

² G. Contini, *C.R.*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, 1939, pp. 1-17.

³ A. Russi, *L'esperienza lirica di Clemente Reborà*, in «Paragone» Letteratura, III, n. 30, giugno 1952, p. 56, poi in *Poesia e realtà*, Firenze, 1962, p. 305. Per le «idee» dei *Frammenti* si veda M. Marchione, *op. cit.*, pp. 109-132; e l'affettuosa «scaletta» interpretativa di tutti i *Frammenti* di D. Banfi Malaguzzi, *op. cit.*, pp. 95-137. E bisognerebbe forse indagare i rapporti col giovane Banfi e con la cultura del «Leonardo»; si ricordi come il Croce definisse i leonardiani «anime scosse e inebriate per virtù di idee» («La Critica», I, 1903, p. 287). Sulla formazione di Reborà e sulla sua contraddittoria ideologia è comunque importante quanto scrive A. Mazzotti, *Clemente Reborà*, in *I Contemporanei*, Milano, 1963, pp. 591 e ss.

Rebora invece sembra usare i numeri di tale stilismo in un sistema diverso, capovolgendo la situazione storica della linea lombarda. Gli stessi elementi linguistici che si ritrovano in un Dossi o in un Gadda (dialettismi, arcaismi, verbi parasintetici, analogie, accumulazioni ecc.) sono piegati a riferire una vicenda di carattere spirituale e sembrano apparire sulla pagina di Rebora forniti di segno negativo. In più agisce, su Rebora, l'esigenza tipicamente vociana di non separare i momenti della realtà, l'io e il mondo, la moralità e il lirismo. Per cui l'illuminante osservazione del Contini, che Rebora sembra disprezzare la propria soggettività e cancellarla dal discorso poetico, andrà interpretata nel senso che il poeta non concepisce soggettività e rappresentazione di destini comuni come elementi separabili⁴. Forse nasce qui quello speciale «correlativo oggettivo» che contraddistingue l'opera reboriana risolvendosi in espressionismo linguistico e in fitte «figure» analogiche: nel desiderio di un lirismo rinnovato, nel sentire lo stile non come un fatto stilistico ma come una conquista morale. E il Romanò ha fatto notare «quel tono di dramma interiore, che a volta a volta increspa e sconvolge, in stilemi inediti e con ansia innovativa di specie non formale, la scrittura del Boine, dello Jahier, del Rebora e dello Sbarbaro»⁵. Specie non formale, d'accordo; ma tenendo presente come questi poeti temano, alla prova del testo, di consegnarsi all'infermità del sentimento. Boine, parlando del suo ideale di un'arte pervasa di inquieta religiosità, puntualizzava così le proprie intenzioni sul piano operativo: «Dico che questo amalgama deve pur avere un'espressione. Voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività tremante di liricità, e voglio esprimermi intero»⁶.

Per la stessa natura verbale della lingua reboriana sarà possibile osservare, in questo ordine di considerazioni, come i verbi di Rebora si riferiscano molto spesso a fenomeni di movimento. La città, ma anche il paesaggio naturale, vengono espressionisticamente descritti da Rebora nel loro aspetto più concitato, quasi mossi da un gioco di forze cieche. Si potrà notare in

⁴ «Mai fu vergata dedica più astratta, a documento d'una impersonalità ben più spontanea che intenzionale», scrive il Contini; e soggiunge che Rebora tende «a coincidere, invece che con se stesso, invece che con un'individualità disprezzata e talora odiata, con tutta una durata, l'aspirazione d'un clima...». E ancora: «I Frammenti sono il riflesso letterario esplicito d'una condizione morale diffusa, e in ciò hanno per definizione qualcosa d'illuministico...» (*op. cit.*, p. 1).

⁵ *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, II, «La Voce» (1908-14), a c. di A. Romanò, Torino, 1960, p. 71.

⁶ In A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1958, pp. 166-7.

questi, e in altri momenti, un particolare «lemma stilistico» citato dal Contini, che va al di là della stessa natura fenomenica della lingua reboriana: quello che il critico ha felicemente definito «onomatopea psicologica», cioè il particolare modo di Reborà di usare lessico e sintassi in funzione di quella incandescente unità di spirito e cose, paesaggio e idee, che costituisce l'episodio più clamoroso della sua poesia. Il paesaggio che il Contini ha visto negli *incipit* in funzione di metafora che prepara una clausola intellettualistica, non è quasi mai contemplato in idillica immobilità, ma attraversato da moti e irrigidito da tensioni, a sottolineare drammaticamente la situazione morale del poeta, la sua volontà, per usare le parole di Boine, di esprimersi intero; perché Reborà, scrive appunto il Contini, «non avrà tempo per motivi singoli, ma solo per un tema generale, anzi strutturale».

3. A queste tendenze (nella direzione di una immediatezza unificante) andrà ascritta la scarsa presenza in Reborà di similitudini precedute dal *come*. Reborà procede ellitticamente e cancella con impazienza la lentezza sintattica della similitudine, arrivando a stabilire l'identità tra due enti, con un processo di analogia che fa vivere, in uno stesso sintagma, astratto e concreto. Reborà in sostanza anima quel mondo di nobili astrazioni e di vibratili idealità attraverso il continuo, dissonante accostamento astratto-concreto, nello sforzo di comunicare quasi «fisicamente» la sua vicenda spirituale. Lo stilema ricorda la poesia dei mistici e non a caso si sono fatti i nomi di Giovanni della Croce e di Jacopone.

I mistici hanno in quegli anni una vivace circolazione e il «Leonardo» ha riscoperto e rilanciato Maestro Eckhart, Angelo Silesio e le *Upànishad*. Ma c'è anche il gusto di una poesia raziocinante, che sorge dalla vocazione filosofica dei vociani, e che in Reborà, come vedremo, troverà Leopardi come modello in cui specchiarsi. Essa, interrogando i grandi fatti della vita, modulerà necessariamente un lessico pieno di echi ottocenteschi (*umano destino, incessante moto, immortal natura, ineffabile saggezza* ecc.); ma il procedimento analogico consente a Reborà di superare il punto morto di un lessico ormai esausto e poeticamente improduttivo. Esso viene violentemente inserito in contesti audaci e inediti, al punto da renderne spesso possibile il recupero.

Questo contrasto (tra un lessico e modi talvolta ottocenteschi, e l'audacia di nuovi processi linguistici) è stato, a nostro parere, uno dei fatti che hanno allontanato molti lettori dalla poesia di Reborà, ed è la spiegazione, forse, del giudizio fortemente limitativo del Serra. Allo spoglio l'accostamento astrat-

to-concreto appare, in ogni caso, una delle costanti della lingua reboriana, un nucleo stellare sotto il quale è possibile raccogliere un gruppo di fatti interessanti e differenziati. Si fa avanti innanzitutto il continiano «stilismo lombardo» con le sue implicazioni «verbal»; e un verbo fisicamente concreto è applicato nella poesia di Reborà a nozioni astratte, derogando dai normali contesti in cui di solito questi verbi vengono inseriti. L'effetto di novità viene trasmesso anche al lessico che nomina i fatti della vita morale: *ozio*, *piaceri*, *noia*, *ebbrezza*, *amore*, *presente*, *pensieri*, *smarrimento* ecc., tutto cioè il lessico dei sentimenti che vivono nella costellazione romantica, acquista forza e vigore assumendo toni inediti.

Ma ecco un campionario di applicazione analogica del verbo: «*slancio di creazione / perché sì duro t'incrosti / negli urbani sviluppi?*» (F II, 35-7); «*rumina l'ozio e aduna i suoi cocci / ... / e stanco infogna giù piaceri e sonni*» (F V, 17 e 19); «*Romba, splende, s'ispira il contrasto / dell'uomo, del mondo, di Dio*» (F VIII, 12); «*il minuto ... s'ingorga*» (F VIII, 30-31); «*ciel che balzano ... contro la noia sguinzaglia l'eterno, / verso l'amore pertugia l'esteso*» (F XI, 20 e 23-4); «*mentre s'incava respinta l'ebbrezza*» (F XIV, 16); «*ogni ora parve un ripiego di fretta, / se quasi scheggia puntuta / mi scardassò la vita*» (F XXI, 29), ma c'è la mediazione della similitudine; «*con paura e dolore il presente s'incasta*» (F XXV, 27); «*e gesti e pensieri / nel cozzo de' scabri doveri / si sbriciolan sciocchi*» (F XXIX, 7-9); «*e torva la tregua va giù*» (F LXI, 14); «*speranza che pare saldezza / e a mano a mano si sgretola*» (F XLV, 33-4); «*Dal sotterraneo incubo, / quasi doccia ancor livida sguscia / fulminea la vita / e, misuratasi al cielo, / spennecchia e trabocca e ricade*» (F LXVI, 12-16); «*che speranze nell'occhio del cielo divampa, / che tripudi sul cuor della terra conflagra*» (F XLIX, 4-3); «*il pensiero / che balugina nero, / ma divincola muto / in lancinanti vipere!*» (P, *Fantasia di Carnevale* XI, 15-8); «*Oggi devo sferzare la pace: / sull'altra riva balzando, guardare, / e dar lo sgambetto all'inconscia / certezza procace*» (P, *Clemente non fare così*, 144-7); «*facevan le fusa / i miei sensi, e zampilli i pensieri*» (C, *Al tempo che la vita era inesplosa*, 46-7), ecc.

Sempre nell'accostare astratto e concreto risulta particolarmente operoso l'aggettivo di Reborà; un aggettivo usato per la prima volta nel Novecento con tale freschezza e con così ricche possibilità analogiche. Leggiamo: «*pigro scorno*» (F VI, 14); «*abitudini sonnolente*» (F X, 30); «*soffici fastidi*» (F XII, 22); «*smanie ben pasciute*» (F XXVIII, 16); «*scabri doveri*» (F XXIX 8); «*losco sfasciume*» (F XXXVI, 12); «*fastidi grassi*» (F L, 66); «*ghiotta luce*»

(F LXVI, 6); «un impeto rosso» (F XLII, 41); «floscio il tempo» (F XLIII, 11); «spazio cionno» (F LXVII, 3); «floscia attesa» (F LXIII, 3); «caso lucente» (C, *Al tempo che la vita era inesplosa*, 45) ecc. Accostamento che si riproduce di frequente anche in analogie implicite di carattere preposizionale, in modi che saranno ampiamente ripresi dalla lingua poetica del Novecento: «nell'ostia insapora del compito uguale» (F V, 13); «il grido delle macchine e dei lucri» (F V, 18); «al marcio del tempo le nari chiudete» (F XIV, 24); «nella fiala soave dell'estro» (F XIV, 26); «con slanci arcuati di luce» (F XVIII, 3); «dall'accesa corolla dei sensi» (F XXV, 14); «al vizzo sen della parola» (F XLIII, 21); «sul tufo del tempo» (F LVIII, 7); «con róse pupille d'eclissi e d'assenzio» (F LXX, 33); «razzi di pensate» (C, *Clemente non fare così*, 186); «fra salamandre di cose» (C, *Movimenti di poesia II*, 25); «la gravidanza del tempo» (Pr, *Stralcio*); «un feto di pace» (*Stralcio*) ecc. Queste analogie preposizionali si apparentano, nell'accordo astratto-concreto, ad altri procedimenti analogici immediati, che sottolineano fortemente processi fantastici di unificazione e immedesimazione di campi nozionali lontani, affidati al verbo *essere* o a verbi di tipo copulativo, come nei casi: «se a me fusto è l'eterno, / fronda la storia e patria il fiore» (F I, 17-8); «ruscello è il tempo uguale» (F II, 4); «L'anima giace pietra» (F XXI, 11), con chiaro presagio di modi ungarettiani; «pioggia nel sole l'affanno diviene» (F LXI, 23); «e se il donar nell'atto si fa brezza» (F LXI, 27); o ottenuti con giustapposizione di sostantivi come nel caso di «ammucchia pietre e rabbia» (C, *Sotto il deserto*, 25) ecc.

Oppure astratto e concreto ed elementi di campi semantici allotri s'intrecciano nella sfilza dell'elenco di stampo espressionistico: «Sciorinati giorni dispersi, / cenci all'aria insaziabile ... forsennato voler che a libertà / si lancia e ricade, / inseguita locusta tra sterpi; ... e rigirio sul luogo come cane» (F VI, 1-12); «ombra come di spada caduta / che sul filo ha lo sgomento / e nell'elsa sfinimento» (F XLV, 42-4); «demenze di chi sa ben vivere / a un cervello molesto, / lusinghe che celano onesto / livore, stricnina e cicuta / trappole e fermagli» (P, *Clemente non fare così*, 131-5), e gli esempi sono moltissimi.

Una poesia così densa, dove l'accostamento astratto-concreto è così continuo da provocare battimenti e interferenze su tutta l'onda del messaggio reboriano, vive dunque, come abbiamo detto, al di là della similitudine, tutta presa nel gioco delle risposdenze interne tra anima e cose e dallo spessore delle sue identificazioni. «Come remo allo scalmo aderisce, / come suon nell'udito s'invera, / la concretezza nel pensier mio calmo / beata e immor-

tale si unisce», scrive Reborra nel *Frammento LXXI*; e sono versi che condensano l'*ars* reboriana, un programma esplicito del suo procedere. Le stesse similitudini col *come* vivono di solito in contesti molto rapidi, tendono ancora all'immediata identificazione di *entia*: «nel silenzio il ricordo è *come un gorgo / che mentre in fiume corre si ritorna*» (F XV, 6-7); «s'inombra *come un'occhiaia*» (F III, 10); «e chi nel luminoso ingegno *tende, / dal buio delle sue voglie, l'offesa / al segno divino dell'essere / come fiocina a pesce in acqua accesa*» (F X, 23-6); a volte invece la similitudine è ottenuta per parallelismi che hanno cadenza di canto: «*la bigia terra inerte / dai tronchi ai rami ascende; / la bigia anima inerte / nell'amore e nell'atto più s'intende*» (F LXIII, 78-81). Né mancano i momenti in cui la stessa prima persona del poeta viene metaforizzata, quasi per evitare un suo rischio di astrattezza, in esempi del tipo: «*ero un erpice di offese / sopra rigoglioso grano*» (P, *Clemente non fare così*, 158-9); «e *spampano felice / quando tu vai distrutto*» (F LXIV, 9-10) ecc. E peculiari di Reborra sono 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 avverbiale, 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); «*fischi strisciati in domanda*» (P, *Notte a bandoliera*, 30); «*chiostra di denti a lame di luce, / intenti occhi a dorso di coltello*» (P, *Notte a bandoliera*, 34-5); «*schizzava il corpo, in soffietto, dai brandelli vestiti*» (Pr, *Perdono?*) ecc.

4. Un quadro a parte meritano le sinestesie reboriane che il più delle volte creano accostamenti tra le sensazioni della vista e dell'udito. Sono i due campi che Reborra vede più frequentemente allacciati da fili segreti e che più frequentemente formano oggetto di trasposizione sensoriale: «*come al sereno giorno / fan le campane tinno / e l'un con l'altro pare / suono e luce a vicenda...*» (F XXI, 20-3).

Anzitutto sinestesie determinate dal verbo o da sintagmi predicativi: «*Lontanissimo arpeggia il tramontare / al tocco delle nubi*» (F XV, 1-2); «*il piano / sconfina melodioso*» (F II, 2-3); «e nei fervidi sensi *ondeggiamento / il sangue lieto suscita e gorgheggi*» (F IV, 7-8); «e *si palpavan i sonori tonfi*» (F XVII, 13); «*al flaccido baglior ch'estenuato / da fanale a fanale sbadiglia*» (F XXIV, 22-3), con l'evidente reminiscenza carducciana; «*fra il rincasar tumultuoso / che ai sobborghi nereggia negli echi*» (F XXXIV, 24-5); «*tutto un*

impeto rosso / che vien sulla parola e *acceca il suono* (F XLII, 41-2); «ogni forma si sporge / in rilievo e colore e n'è *ghirlanda / un senso di campana*» (F LX, 31-3); «mentre *flessibili trilli pagliettavano* brezze e silenzi» (Pr., *Scampanio con gli angioli*); e si aggiunga «il sol *schioccando si spampana*» (F XXVIII, 2), che sembra un'amplificazione di barocca luminosità della dantesca *gran fersa / del dì canicular* (Inf. XXV, 79-80)⁷. Frequenti anche le sinestesie ottenute attraverso l'aggettivo: «nell'*aroma lunare*» (F V, 7); «e tu, aria, ne accogli / limpidamente la *forma sonora*» (F IX, 3-4); «tra il brulicar delle forme / che s'indugian più scaltre / nel *tinnir luminoso* dei corsi» (F XXXIV, 27-9); «gli alberi ondeggiavano con *verdi richiami*» (F XXXVI, 36); «per grumi di zolle e colture / e *clamorosi grovigli* di folle» (F LXX, 6-7); «sul *carroso discinto clamore* / del popolo vivo» (P, *Il ritmo della campagna in città*, 9-10); «E viaggio alla deriva / spinto fermo, in baraonda / verso *clamori incendiati*» (P, *Movimenti di poesia*, 48-50); «*Agri volumi*» (P, *Movimenti di poesia*, 34); «e scuote il colle *infiorescenze sonore*» (Pr *Scampanio con gli angioli*); né mancano esempi di sinestesie ottenute con nessi preposizionali, da «*effluvi di campane*» (C, *Al tempo che la vita era inesplosa*, 54) al bellissimo «*afonia infusa d'occhio nemico*» (Pr., *Coro a bocca chiusa*).

La discreta abbondanza di materiale sinestetico nella lingua poetica di Reborà stimola alcune considerazioni. Essa denota un generoso sforzo di aggiornamento su modi tardo-romantici e simbolistici. Molte di queste sinestesie sono audaci e nuove, ricche di drammaticità e di dissonanze. Esse tendono ad arricchire di ulteriore tensione la già tesissima pagina reboriana. Reborà infatti adopera le sinestesie nell'ambito del suo linguaggio più concitato e drammatico; suscitatori di trasposizioni sensoriali, attraverso il verbo o l'aggettivo, sono sostantivi come *tonfi*, *baglior*, *rantoli*, *squillo*, *rincasar* (*tumultuoso*), *grovigli*, *clamori*, *occhio* (*nemico*), che si collocano cioè nel quadro tumultuoso e movimentatissimo dei paesaggi reboriani⁸. Solo più di rado le

⁷ Da notare che una singolare somiglianza con la sinestesia reboriana si trova in Marinetti, con glossa personale dell'autore: «Nel mio poema *Dune* l'onomatopea *dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore, rumore»: F. T. Marinetti, *Onomatopée astratte e sensibilità numerica*, in «Lacerba» II, 1924, pp. 99-100, ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV. «Lacerba», «La Voce» (1914-16) a c. di G. Scalia, Torino, 1961, pp. 292-4.

⁸ Per quanto riguarda *clamore* si veda come questo sostantivo si trovi spesso in sintagmi sinestetici nella poesia di Ungaretti: cfr. I. Guția, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, 1959, pp. 51-2.

sinestesie di Rebora si propongono effetti di grazia, e le entità saranno allora *tramonto, campane, trilli ecc.*

Le sinestesie di Rebora sono anche stimolanti perché propongono un'altra questione: quella del suo apprendistato poetico, sul quale anche i critici più acuti sono stati parchi di delucidazioni. Ora, siccome la questione dell'apprendistato si riduce a quella delle fonti, credo non esista dubbio che i più tenaci teorizzatori della sinestesia sono stati in quegli anni i futuristi; anche se è stato giustamente fatto osservare che la poetica marinettiana (si vedano i numerosi articoli sparpagliati su «Lacerba» relativi alla parentela tra le sensazioni e l'onomatopea psichico-astratta), ha avuto in Ungaretti, più che nei poeti del futurismo, la più legittima e articolata applicazione. Le assimilazioni della poetica futurista sono state molto vaste anche da parte di chi si è rifiutato di recepire lo scopo ideologico del futurismo e il suo idoleggiamento della macchina. Ma in Rebora la descrizione della città come sede dei «lucri» cui si contrappone l'atto morale nella sua inutilità, ha spesso accenti futuristi (si pensi alla locomotiva del *Frammento XI* che «*nei rantoli gonfi / si crolla fumida e viene / annusando ...*»: elementi che vengono descritti come momenti di una dolorosa dialettica, ai quali si oppone lo slancio dell'anima tesa al superamento di ogni terrena pesantezza. Sarà, questa, un'ulteriore compromissione di Rebora con le tendenze più vive del suo tempo, che serviranno a complicare ancor più il suo contrastato messaggio poetico e a rendere più difficile la descrizione del suo stile e del suo linguaggio, esempio di moderno *ornatus difficilis*.

A fianco dell'esperienza reboriana si sviluppa *l'ornatus facilis* di Palazzeschi, coi suoi solidi valori e la sua durata; mentre la poesia di Govoni, pur con la milizia (tutta esterna) nel movimento futurista, sembra presentare campioni fitti di sinestesie solo o soprattutto in prosiegua di tempo, con punte che vanno da *Canzoni a bocca chiusa* (1938) in poi. Si pensi a *Usignolo* (nella raccolta citata) dove nello spazio di cinque versi sono poste successivamente in relazione le sensazioni della vista, dell'udito, del tatto e dell'odorato: «*la diafana conchiglia del tuo canto / fossile musica / tutta curve di donne sognate / levigata di lampi / con un ruvido odore di tuoni lontani*».

La vicenda di Govoni segue un cammino nettamente opposto a quello descritto per Montale dal Rosiello; Montale si libera gradatamente delle sinestesie arrivando a una scrittura più asciutta, libera di complicità «noventesche», con risultati che fanno della lingua montaliana un episodio

unico e poeticamente esemplare⁹. Ma la mancanza di un vasto spoglio dei testi rende queste osservazioni disgraziatamente provvisorie. Si può dire soltanto che l'abbondanza di pseudo-sinestesie che pongono analogicamente in contatto astratto e concreto, l'originalità del campionario sinestetico, fanno pensare alla poesia di Rebora come a un serbatoio di fatti linguistici che si troveranno poi ripresi e disseminati lungo tutto l'arco della produzione poetica novecentesca: questo al di fuori di ogni questione specifica di fonti e di ogni giudizio critico sull'effettivo valore della poesia di Rebora.

5. Bisogna aggiungere che la capacità di rapide relazioni della lingua reboriana s'individua anche nel modo particolare col quale Rebora accoppia gli aggettivi. Queste sue dittologie 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. Ma già Rebora presenta esempi numerosi, dai quali risalta la particolare inventività e sprezzatura del suo materiale aggettivale: col sostantivo all'inizio: «Venere *neutra immonda*» (F X, 14); «dall'opera *intensa tenace*» (F VIII, 19) ecc.; col sostantivo in fine: «*persi indicibili moti*» (F XLV, 1); «dalla *cruda grondante tua striglia*» (F LXIX, 15); «dal *continuo aperto cammino*» (F XI, 14); ma la forma che Rebora preferisce è quella col sostantivo nel mezzo e gli aggettivi disposti a cornice: «*sciorinati giorni dispersi*» (F VI, 1), «*chiuse forze inespresse*» (F XI, 17); «*l'alta vertigine azzurra*» (F XVII, 4); «*nell'acciecante verità enorme*» (F XVII, 49); «*dell'ilare gente codarda*» (F XXI, 61); «*dal buio rombo profondo*» (F XXIII, 2); «*la digiuna forma rozza*» (F XXIII, 8); «*la scialba / zavorra cieca*» (F XXIX, 3-4); «*l'umido ombrare violetto*» (F XXXI, 18); «*l'arso demone bigio*» (F XXX, 28); «*in un diffuso vespero corrusco*» (XLIII, 1); «*in cadenzati cingoli sommessi*» (F XLIII, 8); «*la ghiotta luce felice*» (F LXVI, 6); «*l'inconscia folla angusta*» (F LXVII, 31); «*l'ostinata città irosa*» (F LXXI, 36); «*truce allegria sospesa*» (P, *Notte e bandoliera*, 29); «*avido slancio fedele*» (P, *Prima*, 2); «*concavo sguardo smarrito*» (P, *Prima*, 29), fino all'ampliarsi della cornice a quattro aggettivi: «*olivigna paffuta faccia sorridente offensiva*» (Pr, *Il territoriale sconsigliato*) ecc.

⁹ L. Rosiello, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», 7, maggio 1963, pp. 3-21.

Questo accostamento di differenti ambiti nozionali è anche il segreto della particolare forza dell'aggettivo reboriano laddove esso è vivacemente innovativo: «nella sommessa pace il guardar mio / sembra che in *fiammei pollini s'incieli*» (F XXVI, 17-8); «cammino in nimbo e rarefatto inclino / sinuoso al *fosforico sentiero*» (F XXVI, 21-2). Creatori di analogia sono aggettivi che implicitamente si riferiscono a qualità degli animali: «il nostro pianeta riverso / tra piaghe e gonfiori / nei *viperini orizzonti*» (F LXVIII, 9-11); «ma la sègale ambivo / il suo *slancio levriero*» (C, *Al tempo che la vita era inesplosa*, 31-2). E gli esempi dell'aggettivazione reboriana potrebbero moltiplicarsi. Si pensi al sostantivo *spazio* che, partecipe delle varie situazioni poetiche, è successivamente *assorto* (F XI, 9), *convulso* (F XVII, 15), *cionno* (F LXVII, 3) ecc. E, per contrasto, alla scarsa incisività degli aggettivi con prefisso *in-* negativo che, applicati a sostantivi astratti, mantengono il linguaggio poetico reboriano legato a moduli ottocenteschi, in una zona scialba e senza risonanza: «*incessante suo moto*» (F I, 3); «*uguale ritorno / dell'indifferente vita*» (F VI, 15-6); «*par dilleggio / all'inarrivabile gloria*» (F VI, 20-1); «*incatenato nel gregge / per l'immutabile legge*» (F XI, 12-3); «*ma invincibile si ostina / il tacer che mi fa nodo*» (F XII, 38-9) ecc.; per riacquistare luce in contesti stilisticamente tipici, come: «*Sciorinati giorni dispersi / cenci all'aria insaziabile*» (F VI, 1-2), oppure: «*su ruote vicine e rotaie / incongiungibili e oppresse*» (F XI, 18-9) ecc.

E non senza smalto si stacca, sulla pagina di Rebor, il suo particolare gusto per gli ossimori, di rara efficacia quando non si tratti di contrasti volgari sul tipo «*affollata solitudine*» (F XLV, 34); ma ecco rese più concrete negli esempi: «*Sgorga lucendo un ventilato ardore*» (F XII, 1); «*ma a noi perdona i soffici fastidi*» (F XII, 22); «*in artigli selvaggi a squarciare / Dio e i scellerati buoni*» (F XXI, 46-7); «*e i silenzi sonori come sciami / ronzano uguali con virtù diverse*» (F XXVI, 7-8), che ricorda il primo verso dei *Frammenti*: «*L'egual vita diversa urge intorno*», ecc.; con serie di parallelismi ossimorici in elenco come nei versi: «*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*» (F XLV, 24-45), ed esempi numerosi per tutti i *Frammenti* e le altre raccolte: è il gusto di Rebor per le contrastanti diplogie che si ritrova anche nel suo stile epistolare. Scrive il poeta a Sibilla Aleramo: «*ho voluto (dovuto) frangere e creare*»; «*son tutto colmo e manchevole*»; «*la scintilla che mi consuma e mi nutre*» ecc.

Il Nardi, citando questi brani, osserva che «era nella natura di Rebor... dilacerarsi nell'incomponibilità di un dissidio, che continuamente si scopre nelle antitesi le quali costituiscono la dominante della sua espressione»¹⁰.

6. Per quanto riguarda lo stilismo «verbale» di Rebor, sarà opportuno raccogliere qualche esempio che ne chiarisca le peculiari tendenze, una delle quali è l'estrema libertà del poeta nei confronti delle forme in cui il verbo si presenta tradizionalmente. Il verbo acquista allora nuove risonanze, soprattutto se collocato nei relativi contesti poetici. Ecco alcuni interventi di Rebor su verbi intransitivi che vengono trasformati in transitivi-causativi: «Pace su neve *vaporando*, il piano / sconfina melodioso» (F II, 2-3); «piomba il turbine e *scorrazza* / ... / *campi e ville*» (F III, 5-7); «sogguardo nel barlume chi cammina / per il corso che *pullula luci*» (F XII, 40-1); «non qui dove uno *sdraia* / *passi d'argilla*» (F XXI, 8-9); «ma *ragionarono il mondo*» (F XVII, 51); «ciascun apra suo gorgo e *lo fluisca* / ruscello a rive altrui» (F XXXIX, 35-6); e *fluire* transitivizzato ha altri esempi, come «il bulbo segreto *fluiva* / *le più segrete goccioline* al fiore» (P, *Prima*, I, 25-6); «ma divino è sentir chi *ci viva*» (F XXXIX, 44); «che *speranze* nell'occhio del cielo *divampa*, / che *tripudi* sul cuor della terra *conflagra*» (F XLIX, 4-5); «in scia di pulcini / *virava la sua siesta* (C, *Al tempo che la vita era inesplosa*, 41-2); «longanimi e contenti / *caracollando i tempi*» (P, *Fantasia di Carnevale* I, 4-5); «Cielo, per albe e meriggi e tramonti / *l'aerato seren puoi ondare*» (F V, 1-2) ecc. Ma l'intervento di Rebor è anche maggiore nei confronti dei verbi transitivi-riflessivi che vengono trasformati in intransitivi-assoluti; le azioni rappresentate sembrano allora dilatare e assolutizzare il loro significato nel senso di una più ampia concretezza: «mentre l'attimo *svena* / questa voce è ironia» (F XXXIX, 11-2); «il dolor *snodi* come la giornata...» (F XXXIX, 29); «e torvo *asseto* quando la rinuncia / chiuso mi rende dove aperto fu i » (F LVI, 13-4); «Dalla razzante pendice / che *rarefà* di zanzare» (F LXVI, 1-2); «tu *scretoli* giù morta» (F LXVII, 26); «il frutto che *spappola* e cola» (P, *Il ritmo della campagna in città*, 50); «il pensiero / che balugina nero / ma *divincola* muto» (P, *Fantasia di carnevale* XI, 15-7) ecc. Gusto per le forme neutre che si palesa anche in certe presenze desuete che sono caratteristiche delle *Prose liriche*: «*porticava* una gaia *cantina*» (Pr, *Scampanio con gli angioli*); «e sospettoso *affumicava* un prete» (Pr, *Scampanio con gli angioli*); «*Stralunò* il giorno» (Pr, *Perdono?*) ecc.

¹⁰ P. Nardi, *Un capitolo della biografia di Sibilla*, Venezia, 1965, p. 16.

E può essere qui sciorinato il discreto nucleo di verbi para-sintetici, spesso di tipo dantesco, che costellano la poesia di Rebora: «m'ésalto nella lotta / che lusinga e s'indraca» (F V, 35-6); «e stanco *infogna* giù piaceri e sonni» (F V, 19); «per *invilire* poi, fuggendo il lezzo» (F VI, 13); «il minuto non trova / il suo solco e s'ingorga» (F VIII, 30-1); «il terrore del mal che *m'infosca*» (F XXI, 44); «pulsava l'eterno anelito e s'invera / il creato» (F XXVI, 13-4); «il guardar mio / sembra che in fiammei pollini s'incieli» (F XXVI, 9-10); «fra chi s'impasta e s'imbotta» (P, *Il ritmo della campagna in città*, 58); «La casetta s'inspelonca» (Pr, *Rintocco*) ecc., conati spesso su due serie nozionali rispettivamente contrastanti (*cielo* e *fogna*) in funzione di forti dicotomie morali. E in questo senso rivelano un diverso scopo dalle forme parasintetiche di tipo giocoso che si trovano, ad esempio, in un Dossi, canagliesche e bizzarre (*incuginare, indiavolarsene, infernare, incavalierare, immichelangioliare*)¹¹.

Ma in questo aspetto verbale della lingua di Rebora, ricco di risultati espressionistici, s'incontrano vari fenomeni degni di osservazione. Una componente espressionistica vive, ad esempio, nella simpatia reboriana per i verbi che esprimono frattura e dissoluzione, verbi spesso composti con prefisso *s-* violentemente separativo o intensivo, come: *scardina* (F III, 9), *sguinzaglia* (F XI, 23), *scardassò* (F XXI, 29), *sbriciolan* (F XXIX, 9), *spampana* (F XXVIII, 2), *sbirbonano* (F XXXVI, 22), *sgretola* (F XLV, 34), *spennecchia* (F LXVI, 16), *sgrumando* (F LXIX, 35), *schiomando* (F LXX, 38), *snevati* (P, *Clemente non fare così*, 88), *spastata, springa, spurga* (Pr, *Senza fanfara*) ecc.; si veda il *Frammento III* (una descrizione del turbine) dove i verbi con prefisso *s-* adempiono appunto a questa funzione energetica e deformante: «con guizzi di lucido giallo, / con suono che *scoppia* e si *scaglia* / piomba il turbine e *scorrazza* / campi e ville e dà battaglia; / ma quand'urta una città / si *scardina* in ogni maglia»¹²; e troviamo questi verbi collocati in serie di equivalenze posizionali e foniche secondo un procedimento molto caro a Rebora: «che *sguazza* fanghiglia d'autunno / che *spezza* ghiaccioli d'inverno / che *schizza* veleno nell'occhio del cielo / che *strizza* ferite sul cuor della terra» (F XLIX, 7-10). Una tipica componente espressionistica è pure nell'accumulazione, per lo più asindetica, dei verbi, usata da Rebora soprattutto in iterazioni

¹¹ Cfr. D. Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano, Napoli, 1958, Glossario.

¹² In una lettera da Milano Calendole del 1907 sembra descritta l'occasione remota di questa poesia, con interessanti osservazioni cui manca pochissimo per divenire proposito stilistico: «Dopo un turbine scapigliato che la natura ha espresso con strani amalgami di suoni e di luci, in una orchestrazione originalissima e possente ...» (cfr. D. Banfi Malaguzzi, *op. cit.*, p. 24).

ternarie: «*Romba, splende, s'inspira* il contrasto / dell'uomo, del mondo, di Dio» (F VIII, 12-3); «Dai clivi *si versa si esala dispera* / l'umido ombrare violetto» (F XXXI, 17-8); «*guatano addensano / serran* l'altezza veduta» (F LXX, 31-2); «*Zoccola, springa, ristride* una sopravveniente ferraglia» (Pr., *Senza fanfara*); «e *schizza introna spurga* su te» (Pr., *Senza fanfara*) ecc.; ma non mancano esempi con più numerose iterazioni, come: «*s'io dorma, prepari, affaticchi, / discorra, divori* il mio pasto» (F VIII, 8-9), nei quali tuttavia i verbi si riferiscono ad azioni compiute in tempi successivi, mentre negli esempi precedenti i verbi iterati supponevano la simultaneità delle azioni descritte.

In questo 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: «in un perenne *tumultuar* balordo» (F X, 21); «un acerbo *dubbiar* inglorioso» (F XLIII, 10); «nel vuoto *sostare*» (F XXXI, 6); «sul *lacrimar* dell'ombre» (F XXIV, 20); «il *titubar* ambiguo» (F XLII, 16); «il *tornar* non sia spento» (F L, 42); «Dal pigro *disnodar*» (F LXX, 9); «un *non bastarmi* convulso e beato» (C, *Clemente non fare così*, 103); «al mio balzante *baciare*» (P, *Clemente non fare così*, 185) ecc., dove l'aggettivo assume talvolta valori avverbiali.

Compaiono anche participi presenti in funzione di aggettivo, come negli esempi: «Dalla *razzante* pendice» (F LXVI, 1); «questo *veggente* oblio» (F LXXI, 83); «scoppi *inciampanti* di birichini» (P, *Movimenti di poesia* II, 15) ecc., ma i casi di trasposto più frequenti e numerosi sono costituiti dal participio passato: «per gli *ampliati* interluni» (F V, 5); «l'attimo *irraggiato*» (F VII, 9); «Nell'*avvampato* sfasciume» (F XXXVI, 1); «la lontananza *velata*» (F LI, 10); «luce *stregata* su prati *snevati*» (P, *Clemente non fare così*, 78) ecc.

A testimonianza della natura «fenomenista» di questa lingua ci sono infine i deverbali *ansito*, *battito* e soprattutto i deverbali immediati come *svolto*, *frantumato*, *tinno* (che è un *hapax* reboriano) e i sostantivi ottenuti dal verbo attraverso suffissazione come *crepolio*, *vocio*, *trepellio*, *balbettii*, *tremittii* e *sfasciume*, che testimoniano lo scambio fervido tra la sfera verbale e la sfera nominale nella lingua di Rebora.

7. Che dire poi di certi termini desueti del lessico reboriano? Acutamente il Bàrberi Squarotti ha sottolineato «i dati contraddittori» di questo lessico che presenta «contemporaneamente rudi asprezze di arcaismi, anch'essi pri-

vati d'ogni connotazione decorativa, ed elementi tecnici»¹³. Ma basta scorre, anche frettolosamente, i testi di Boine, di Soffici e di Jahier per vedere con che confusi e disordinati rifornimenti lessicali si approvvigioni la lingua poetica del primo Novecento. Caso mai Rebora farà spicco nel gruppo per le tendenze e le scelte disparate. E bisognerà sempre tener presente quel «rifiuto aspro dell'attualità» che contraddistingue le sue parole arcaiche, che è in lui soprattutto dantismo espressionistico, specchiato in termini come: *s'indraca* (passato dalla *oltracotata schiatta* degli Adimari di *Par.* XVI, 115 al *vortice della lotta* del *Frammento V*), e *concrea* del verso successivo e *spoltrire o spoltrirsi* più volte usato. Schiettamente dantesco è l'uso figurato di *cingere* applicato ai sentimenti, nei versi: «*D'un così intenso amor alata cinsi / ogni persona, che per tenerezza / dagli altri vivi più non mi distinsi*» (F XL, 9-11) che ricorda soprattutto il verso dell'*Inferno* (III, 31): «Ed io, ch'avea *d'error* la testa *cinta*»; dantesco è *stringere* nel senso di «unire strettamente», quale troviamo nei versi «Come saetta ch'aria in luce *stringe*, / o realtà, essere in te vorrei» (F XXV, 37), che ricorda il significato di *stringere*, in *Par.* I, 117. Nel *Frammento LIV* i versi: «E la persona né ritta né china / non ritrovava il consueto aspetto; / feci come chi *avanzi il passo* stretto / se dietro senta alcun che s'avvicina», presentano, oltre a una chiara modulazione dantesca, l'uso transitivo-causativo di *avanzare* che è tipicamente dantesco: si ricordino le parole del cortese portinaio «che ella *i passi* vostri in bene *avanzi*» (*Purg.* IX, 91). E altri precisi ricordi di Dante in Rebora sono «L'ozio che *addòlcia*» (F XXI, 22); «scivola il senso e gonfia la *ventraia*» (F XXI, 10); *atterga* e «la schiavitù *croia*» (F XXXVI, 6 e 7) in un *Frammento* dove anche l'espressione *borro impeciato* ci riconduce a Malebolge, metafora della città moderna, ed è indicativo della creatività poetica di queste riprese reboriane: «nessuno vorrebbe il mio ufficio», esclama Rebora che non si sente implicato nella pegola spessa dei lucri, e non può quindi nemmeno barattarlo come i dannati di Dante; egli è infatti occupato soltanto «nella freschezza irrequieta / dei ragazzi di scuola, / nell'ascesi segreta» ecc.; può sorgere «*libero e terso*» dal borro, fugge «dal fiato e dal piede / l'arso demone bigio» (non sarà ghermito

¹³ G. Bàrberi Squarotti, *Tre note su C.R.*, in *Astrazione e realtà*, Milano, 1960, p. 197. Con osservazioni di grande interesse e acutezza il Bàrberi Squarotti rivaluta l'operatività della poesia di Rebora nel nostro Novecento, rilevando che «di qui la grande poesia novecentesca della crisi storica contemporanea ha pur derivato il suo esempio (anche se non i modi, i dati particolari), la prima immagine di un adeguato linguaggio» (p. 201).

cioè come *uno degli anziani di Santa Zita dal diavol nero* di cui parla Dante nel canto XXI dell'*Inferno*).

Ma quanti echi danteschi nella poesia di Reborà. Si pensi ai versi del *Frammento LIV*: «...o annidate trecce fonde / ... / quando voi m'appariste, liscie e tonde // le guance sotto arrisero, non gli occhi / che l'ombra vostra morbida avvolgea» che fanno pensare all'ombra delle trecce come a una lumera in cui s'annida l'anima beata. È certo, comunque, che Dante è una delle fonti più cospicue degli arcaismi reboriani. Così *incita* e *deliba* che rima con *ciba* (F X, 27) come il *preliba* di *Par.* XXIV, 4.

Tra gli sprezzanti arcaismi di Reborà sono da ricordare le apocopi, che, assai frequenti all'interno del verso dove sono giustificate dalla ricerca di scansione ritmica sostenuta, appaiono spesso anche in fine di verso: «non agita sonaglio / quando ci sfiora col suo molle *piè*» (F XLII, 6-7); «che strozzi il costume / vendendolo implume / al ghiotto *destin* / senza principio né *fin*» (P, *Fantasia di Carnevale*, VIII, 2-4) ecc.

S'è detto che le apocopi interne al verso sono giustificate da esigenze ritmiche, e questo spiega la fitta presenza di apocopi anche nelle *Prose Liriche*. Si legga in *Senza Fanfara*: «*Confusion* d'ordine, file perdute», «perché c'è *qualcun* che lo guida», «qualcosa che *insiem* si ritrova»; e: «*preparan* tra fiori e tersezza di sfolgoranti locali» (*Stralcio*); «*Se fosser* quattr'assi di bara!» (*Coro a bocca chiusa*) ecc.¹⁴

Ma sia arcaismi che toscanismi avevano avuto ricircolazione nella lingua poetica per impulso della poesia dannunziana e pascoliana. E molte delle parole rare di Reborà trovano in Pascoli e D'Annunzio i loro precedenti. Così in *Movimenti di poesia* (II, 36) «fiato *strinato* d'arroste»; il Tommaseo spiega che *strinare* «si dice degli uccelli quando, pelati, mettonsi alla fiamma per tor via quella peluria che rimane dopo levate le piume», e viene citata l'espressione «puzzo *strinato*» che il Passerini registra da D'Annunzio («Gli piace il *puzzo di strinato*, sembra»); ma ritroviamo la parola anche in Jahier: «Gelo indefesso con la piccola leva notturna / a sgretolare le pregne muricce *strinate*» (*Mi hanno prestato una villa*, IV, 6) in una poesia che porta la data del Capodanno 1914. Dannunziano è l'aggettivo *fiammeo*, usato da Reborà in F XXVI, 18: «sembra che in *fiammei* pollini s'incieli», e che è spogliato dal Passerini nel Libro II delle *Laudi*. E *pattume* (F LXIX, 6), che la Marchione

¹⁴ Quanto si dice per l'apocope, prodotta da esigenze di ritmo, vale anche per *i* e *un* davanti a *s* implicata nei versi: «Dio e *i* scellerati buoni» (F. XXI, 47); «nel cozzo *dei* scabri doveri» (F. XXIX, 8); «in *un* scuoter di sonno» (F. XX, 32).

cataloga come lombardismo, ha tutto il suono di un sostantivo pascoliano: lo leggiamo infatti nei *Primi Poemetti*: «C'è nelle selve un fumo qua che annera / là che biancheggia: bruciano il *pattume*» (*Il soldato di San Piero in Campo*, IV, 34). *Rappa* “cima della spiga” sembra essere inserito da Rebora, in un contesto enumerativo indipendentemente dal suo significato: «tutto livido alle giostre / esaltate mulinanti / razzi *rappe* stucchi sbuffi» (P, *Movimenti di poesia* II, 37-9), dove il confuso rimescolio di un Luna-Park è anche espressionisticamente affidato alla doppia coppia allitterativa (e paronomastica) *ra: ra, stu: sbu*. Ma *rappa* si ritrova, inserito proprio in un elenco, nei *Primi Poemetti*: «Poi mise fuori ciuffi code fiocchi / spighe *rappe*, la nebbia esile e vana» (*Le armi*, V, 15-6), dove mantiene l'identico prestigio delle sue connotazioni fono-espressionistiche. Il verso «strisciano i *sistri* lisci» (F XIV, 9) ricorda i *finissimi sistri d'argento* del pascoliano assiuolo. E il reboriano *infoscarsi* in «il terrore del mal che *m'infosca*» (F XXI, 44) ci porta dritti alle *Odi Barbare*: «A voi tra' cigli torva cura *infoscasi*» (*Da Desenzano*, 61), e poi a D'Annunzio.

Come si vede gli accatti sono vari e disparati, ma testimoniano il gusto di Rebora per parole capaci di esprimere, in virtù dei caratteri sonori, qualcosa che ne superi il senso, delle «onomatopée psicologiche». Alcune delle parole desuete non testimoniate nella lingua delle «tre corone» (o che sono sfuggite alla nostra ricerca), hanno però circolazione nei testi poetici del tempo, e ci piacerebbe poter dire con certezza che in qualche caso è stato Rebora il protagonista del loro rilancio quando si tratti di testi posteriori, sia pure di poco, ai *Frammenti* (come *Orchestrine* di Onofri, che raccoglie prose poetiche che vanno dal '14 al '16).

Ma cominciamo coi testi che precedono i *Frammenti*. *Spampanare* è un verbo particolarmente amato da Rebora che lo usa in senso figurato («il sol schioccando si *spampana*»; «e *spampano* felice»); e in senso figurato è usato da Palazzeschi: «vien qui da presso / *spampanato* il coro / dell'antico convento delle Nazarene, / sfogano in coro le loro pene / a tutte l'ore / (e lo *spampana* il vento) ...» (*Le mie ore, Ore sole*, 23-8). *Scorrazza* usato transitivamente (F III, 5) si legge in Sbarbaro, in una poesia datata 1910: «solitudini a vista d'occhio aperte / sulle quali va l'ombra della nuvola / e che il vento *scorrazza*» (*Organetto*, 78-80), ma tutta la poesia, che fu pubblicata su «La Riviera Ligure» nell'ottobre del 1915, ha strani toni e martellature reboriane. *Svolto* (F VIII, 20) troviamo ancora in Sbarbaro: «Acre odore, allo *svolto*, di cloruro» (*Lettera dall'osteria*, 24). In Soffici è già l'uso di *sbranato* come

trasposto in funzione d'aggettivo a forte carica espressionistica; scrive Rebora: «C'è un corpo in poltiglia / con cresse di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria *sbranata*» (P, *Voce di vedetta morta*, 3); e Soffici: «Questo ciel fosco *sbranato che insanguina* i poggi» (*Poesie giovanili, Per i campi a sera*, 7).

In *Orchestrine* di Onofri che è, come abbiamo detto, posteriore ai *Frammenti*, certi elementi lessicali potrebbero essere direttamente ripresi da Rebora. Citiamo comunque *sfasciume* (F XXXVI, 1) che appare in una delle prose del libro di Onofri: «Sull'inerte scialbezza dei pelaghi settentrionali sono *sfasciumi* putridi e isolotti di calcinacci istupiditi» (*Nord*); e *laminarsi* riflessivo, che si legge in Rebora nel verso: «*si lamina* enorme la vetta» (F LXX, 46) e che si ritrova con uguale valore in Onofri: «I palazzi, al menomar del sole, metallizzato laggiù dalle nubi gelate, *si laminano* di rame» (*Tramonto*).

I lombardismi, com'è stato detto da tutti gli studiosi di Rebora, naturalmente non mancano. C'è *gibigianna*, c'è *sloia* (e l'Isella registra *sloiato* nel suo noto studio sul Dossi come una *Wortbildung* alla cui base sta appunto un lombardismo), e qualche altro¹⁵.

Ma, di fronte al numero esiguo dei dialettismi, prevalgono soprattutto i termini arcaici: probabilmente di origine vocabolaristica come *scrina*, *risbaldisco*, *badalucchi*, *friscola* e *friscolerà*, *zonzando*, *garbeggio*, *abbioscia*, *cionno*, *fiòcini*, *borro* ecc., che vanno uniti ai dantismi di cui abbiamo già detto. E non è tanto la presenza di arcaismi a conferire alla scrittura di Rebora quel caratteristico tono aspro e chiocciolo, quanto il modo col quale tali arcaismi sono usati e i contesti poetici nei quali vengono inseriti. Nessuna di queste parole, che il Tommaseo il più delle volte fa precedere da crocetta, 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, come si vede dagli esempi. «Dalla tua nicchia, alla mercè / dell'aria *scrina l'inganno*, / o ragnatela inerte» scrive Rebora (F LXV, 1-3); e il verbo *scrinare*, usato dal Boccaccio nel Commento a Dante (V [ii], 31) in una descrizione dei vanitosi che si fanno la scriminatura ai capelli, qui rinnovato esprime la vanità, il futile modo di essere di quella ragnatela, perché è morto «il ragno creator che ti tessè, / il generoso mio cuor che ti ordiva». Così *risbaldire*, che i poeti medioevali adoperano per il canto degli uccelli a

¹⁵ Isella, *op. cit.*, Glossario. L'Isella cita anche *imbalogire* come verbo parasintetico avente per base un lombardismo; e ritroviamo *balogio* in Rebora (P, *Movimenti di poesia*, II, 1).

primavera, è diventato, nel malebolgico *Frammento XXXVI*, «ribaldiscono i passanti», dove sembra descrivere la stolta inconsapevolezza dei cittadini. *Badalucchi* vive, anche per le sue possibilità sonore, all'interno di un elenco che esprime la vivacità dei giochi dell'infanzia: «tutto salti e *badalucchi* / per le stanze, o al tavolino / trillo o un grillo? – e via in cucina» ecc. (P, *Clemente, non fare così*, 155-7). *Friscola*, che il DEI definisce «involucro a borsa forato per spremere l'olio delle olive», è termine antico e poco attestato (più frequente *fiscolo* o *fiscola* o *friscolo*), ma in Rebora è usato per un'audacissima analogia: «Cosa significa la persona quando non è pretesto di una nobiltà? e che giova metter sul trono o soffiare giù latte natural poppante qualche *friscola d'uomo*, quando *alza abbassa succhia* la creatura che è in noi e dappertutto?» (Pr, *Arche di Noè sul sangue*): e l'immagine della *friscola* è resa più evidente dai tre verbi che ne descrivono il movimento. Ma troviamo ancora «*friscolerà* primigenia scintilla rintoccandosi in lei» detto della gioia assimilata alla campana e quest'ultima all'azione della *friscola*. *Zonzare* è riferito allo spazio: «lo spazio *zonzando* scintilla / fra i circostanti aspetti» (F XXVIII, 8-9) e ci dà l'idea del muoversi disordinato della luce tra gli oggetti, anche in virtù di suoni che si riproducono nelle altre parole del verso. *Garbeggiare*, che significa «dare forma», «rifornire» e «piacere» «garbare», diviene nel contesto reboriano «*garbeggio* di fianco, col labbro, / dal cappuccio di carta / *gli acini penduli*» (P, *Il ritmo della campagna in città*, 34-6), forse col significato di “assaporo”.

A volte siamo vicini a cogliere l'origine vocabolaristica di questo lessico reboriano. *Aste di buli*, scrive Rebora (P, *Movimenti di poesia* II, 14), e il Tommaseo spiega: «Bella asta d'uomo; alto, diritto, ben formato»; *frullini di donne* (P, *Movimenti di poesia* II, 13), e il Tommaseo: «Quella donna non si ferma mai per la casa, è un frullino».

Ma in ogni caso ci si accorge come questi arcaismi non siano in Rebora soltanto delle sprezzature, e non soltanto imputabili all'inattualità del linguaggio misticcheggiante, ma vivano in ragione di uno stilismo espressionistico affannosamente proteso a foggarsi i propri strumenti in un'epoca carente di modelli nuovi e che rifiuta contemporaneamente i vecchi esempi. Da questo punto di vista non si può contestare che la lingua reboriana sia un organismo aperto, che ha esercitato influssi cospicui sulla poesia del Novecento; ma essa costituisce anche una struttura solida e compatta, e ogni scelta linguistica è giustificata da necessità di stile e di messaggio.

8. Ma nemmeno il gusto dell'arcaismo diremmo sia peculiare di Rebora, se si ponga mente non soltanto alla poesia ma anche alla civiltà figurativa del tempo, che avvalendosi di materiali originariamente arcaici (l'arte negra, il giottismo, le strutture neoclassiche di Carrà) li addensa e li rompe in quella nuova concezione dello spazio pittorico che è il cubismo. E come Giotto è probabile sapesse ben distinguere tra una montagna vera e l'immagine pittorica di una montagna, Rebora, che aveva dinanzi le operazioni linguistiche più «depurate» di un Palazzeschi o di un Soffici, rivela, a un lettore avveduto, una chiara consapevolezza della propria complessità linguistica, che è il suo modo di porsi, allo stesso tempo, dentro e fuori della tradizione. E un'altra somiglianza con questi fatti figurativi sarà la sintassi verbale (e anche nominale) costituita con fitte accumulazioni, che ricorda lo stile tettonico della pittura; ne è esempio lampante l'apertura del *Frammento VI*, con le sue sovrapposizioni di astratti e concreti: *giorni / cenci / ore / fanghiglia / volere / locusta / disprezzo / fatica / rimorso / cane / lezzo / verità / scorno* ecc.

Tutto questo in costruzioni paratattiche, con asindeto e no, dove le rare subordinate sono rette dal gerundio, o sono relative con *che* e *dove*, in funzione di contemporaneità con la principale. Questa sintassi reboriana è fortemente giustappositiva e segmentata nei suoi elementi paratattici perché ogni verbo è carico di forte significazione e si costruisce un senso autonomo sapientemente inserito, attraverso parole ricche di suono, nelle strutture metriche. Un altro fatto separativo è dato dalla rimalmezzo che è produttrice di violente «frenate» perché si colloca spesso fuori delle pause sintattiche.

Sono tutti elementi che concorrono a un'idea musicale della poesia. Rebora aveva affrontato quest'argomento nel suo articolo *Per un Leopardi mal noto*, che purtroppo gli studiosi di Rebora non sempre hanno letto con attenzione, perché in esso, attraverso uno studio delle concezioni musicali del Leopardi, egli arriva implicitamente a definire una propria poetica¹⁶. In Leopardi Rebora vede trattata la musica come unico strumento del far poesia, in un'epoca contrassegnata dalla civiltà del saputo, che sopprime gli slanci e l'eco di ogni voce di natura con «ristagno micidiale alla felicità»; e Leopardi, secondo Rebora, ha cercato nella sua poesia di «foggiare con vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause il ritmo dei periodi come allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi»¹⁷: che è, in ultima

¹⁶ C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, in «Rivista d'Italia», XIII, 1910, pp. 373-439.

¹⁷ C. Rebora, *art. cit.*, p. 438. L'interpretazione reboriana di Leopardi trova riscontro nelle testimonianze personali delle lettere: «Anche la poesia, se mi vuol vincere, deve fluire pro-

analisi, l'*ars metrica* cui s'ispira Reborà. Da notare anche come la musicalità sia vista in funzione di una sintassi poetica.

Gli oggetti che formano il contenuto della poesia potranno essere allora quelli della moderna civiltà, perché il sentimento «indefinito» che è sostanza della poesia verrà ritrovato attraverso la musica; la spiritualizzazione negativa del mondo moderno suppone infatti, sul piano poetico, l'affermazione di una «lirica da creare».

Si può immaginare quale consanguineità spirituale trovasse Reborà con questo suo Leopardi. Scrittore di una poesia così tipicamente ideologica, egli si accaniva a risolverne il dettato sentenzioso in moduli musicali intensi, in parallelismi che si specchiavano attraverso il ritmo e la rima. E anche se il Monteverdi, amato compagno della sua giovinezza e suo primo recensore, notava che le forme chiuse di Reborà (canzonette, sonetti ecc.) raggiungono risultati superficiali, avvertiva anche l'importanza della rimalmezzo, dell'*enjambement*, del concitato e difficile movimento metrico dei *Frammenti* che sembra voler riscattare la materia «pigra» che ne forma il contenuto non solo attraverso l'ardito procedimento analogico, ma anche consegnandola alle funzioni musicalmente liberatrici della poesia.

Il parallelismo sarà quindi in Reborà un fenomeno di cadenza interiore. Sarà anche il motivo che giustificherà le sue forme metriche allorché sembrano improvvisamente raggrumarsi in nuclei operosi, non per una regola esterna ma per una necessità tutta musicale che gioca sulle parentele semantiche e sul «ritmo dei periodi». Sono queste le sue variazioni sul modello della canzone leopardiana che Reborà più ama; e quali profonde consapevolezze critiche nel suo amore di Leopardi in confronto al classicismo neo-leopardiano della ormai prossima esperienza rondista¹⁸.

Nel *Frammento XXVII* l'apertura *È di me parte* viene ripetuta quattro volte, in testa a quattro quartine di schema ABaB fuse nel monoblocco del componimento. La regolarità delle strofe si rompe al verso 17, *e altro ancora: e intendo*, dove il poeta introduce un forte contrasto di natura morale, ma ce

fondamente musicale, perfino la filosofia mi si orienta in una armonia di necessità; ed io mentre affogo, lancia ancora il grido: tutto è musica... fin anche il ronzo cupo del tedio»: lett. da Milano del 18 settembre 1907, cfr. D. Banfi Malaguzzi, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ In questo senso si esprime uno studioso di Reborà: «È questo un recupero di Leopardi che affonda le radici non già in una reazionaria conservazione stilistica del suo tessuto lirico, come sarà tra qualche anno per i rondisti, bensì nella scoperta della comune tensione esistenziale posta nel risolvere certi immani problemi della coscienza moderna»: M. Guglielminetti, *op. cit.*, p. 97.

ne rende musicalmente avvertiti con la rimalmezzo del verso 18: *il divenir tremendo che non cura*, rimalmezzo che introduce attraverso la sincope una musicalità nuova, nata dal risentimento della clausola morale: «ma dove nel libero indugio / arcanamente s'agita il mio volo, / odio l'usura del tempo / paurosamente solo».

Un esempio abbiamo anche nel *Frammento LXX: Dal grosso e scaltro rinunciar superbo*, dove i primi 24 versi corrispondono a tre stanze di 8 versi, con una trama fitta di rime e rime al mezzo, una parola-rima (*altezza*) al terzo verso di ciascuna stanza: *la vietata altezza* (v. 3), *la fiutata altezza* (v. 11), *la sperata altezza* (v. 19), e precise rispondenze di assonanze e consonanze da stanza a stanza: *-erbo ~ -erpi, -ure ~ -ulti, -olle ~ -ulti ~ -alle, -ade ~ -aie*.

Si noterà che la posizione delle rime non è identica per ogni stanza ma in funzione dei forti parallelismi che legano verso a verso delle tre stanze. La rimalmezzo si trova sempre nel terzo e nel sesto. Il primo rima sempre con l'ottavo e con parola interna al terzo¹⁹. *L'incipit* di ogni stanza è caratterizzato da un parallelismo sintattico (*Dal grosso e scaltro rinunciar superbo: dal pigro disnodar con sforzi grulli: dal soprassalto d'aquile e farfalle*), mentre al v. 3 si ripete simmetricamente, oltre alla parola-rima, il sintagma d'apertura *ch'a suon di*; e altri parallelismi sono indicati dalle linee della nostra cornice. I versi, ad esempio, preceduti da *per* (6-7 delle prime due stanze e 5-6 della terza) sono caratterizzati da una densa enumerazione di oggetti. Ma già nella terza stanza l'ordine si sta rompendo. E nel verso 25 che riprende *l'incipit* delle stanze: «*dall'assalto impennato in tormento / delle tragiche catene*», il ritmo concitato e martellato di Rebora ha il sopravvento; d'ora in poi versi brevi si alternano al dodecasillabo caratteristico dei *Frammenti* («intorno schiomando con brividi fissi / il vello di neve che scivola e piega»), dodecasillabo che prepara spesso in Rebora il momento definitorio della situazione poetica.

Queste sapienze metriche non fanno stacco sul testo, si fondono nel tutto vivacemente ritmato; ma anche se il lettore non ha individuato la regola dei primi ventiquattro versi, ha sentito però al verso 25 e nei seguenti lo spezzarsi di un faticoso equilibrio: quell'elenco di oggetti, rinchiuso nell'architettura delle stanze, è la presentazione di un mondo che solo per poco rimane sospeso, in provvisorio bilico ai margini del vortice in cui presto sarà

¹⁹ Interessante per questo *Frammento* lo schema delle varianti pubblicato da M. Marchione, *op. cit.*, p. 131, da cui risulta che la posizione della rimalmezzo non muta attraverso prove e pentimenti: al v. 9 *brilli* e al v. 11 *grilli*; poi ancora al v. 9 *vischi* e al v. 11 *fischi*.

rapito dalla incandescente ispirazione del poeta, dalla capacità di risucchio della sua anima. E si guardi alle rime, alla loro singolare sprezzatura, per comprendere di fronte a quale alto risultato stilistico ci troviamo: rime aspre, caratterizzate da nessi di r + labiale, come *superbo : nerbo : acerbo, carboni : carboni, serpi : sterpi*; e ancora con presenza di r in *grulli : frulli : trastulli*; e sempre con ripresa di l geminata in *zolle : folle, farfalle : stalle : valle*. Infine nei versi 21-2 c'è, rotto da *enjambement*, il chiasmo «e salvi pascoli / nei poggi calvi», con la cornice disegnata dalla rima.

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo delle schiave pianure,	A b ⁷
ch'a suon di nerbo la vietata altezza sfogan nel moto isterico carboni	(a ⁵) X C
tra ruote polvere melma carboni,	C
per grumi di zolle e colture e clamorosi grovigli di folle	(d ⁶) b ⁹ D
in frégola di piacere acerbo;	a ¹⁰
dal pigro disnodar con sforzi grulli delle ignare colline,	E f ⁷
ch'a suon di frulli la fiutata altezza tentan su dal letargo come serpi	(e ⁵) X G
fra erte e scese vicine,	f ⁷
per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi e ville e masnade	(h ⁵) G h ⁶
in torpor d'opere e trastulli;	e ⁹
dal soprassalto d'aquile e farfalle dell'avide giogaie,	I l ⁷
ch'a suon di stalle la sperata altezza invocan dal più fier dei loro monti	(i ⁵) X M
per cuori rudi e boschi e salvi pascoli nei poggi calvi sotto le pietraie,	(n ⁹) Y (n ⁵) L
fra consensi di laghi e di fonti	m ¹⁰
ansiosi a richiamar per ogni valle;	I

Questi parallelismi, a volte collocati a strati nei componimenti reboriani, costituiscono già di per sé una cadenza interiore prima che regolata dall'andatura ritmica, sono «vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause». Da questo fondo segreto affiorano anche i fatti sonori di cui diremo più avanti; per ora ci basterà far notare come tali parallelismi, con la stessa libertà che presiede al verso sciolto e rotto di Rebora, si raggrumino talvolta in strofe provvisoriamente regolari, presto scomposte e «spampanate» dal vento impetuoso dell'ispirazione. Così accade nel *Frammento XLIX*, dove i parallelismi sintattici creano nei primi dieci versi due strofe regolari di cinque versi l'una (e la seconda, affiancando a due novenari due dodecasillabi, ricorda la dannunziana *O falce di luna calante*):

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

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

Si osservi come entro i parallelismi che legano i rispettivi versi delle due strofe le forme verbali siano disposte a chiasmo: *che la vittoria dell'estate : che sguazza fanghiglia d'autunno, che speranze nell'occhio del cielo divampa : che schizza veleno nell'occhio del cielo, che tripudi sul cuor della terra conflagra : che strizza ferite nel cuor della terra*; e nei versi successivi (dall'11 al 19), il ritmo torna a muoversi disordinatamente, seguendo l'urgenza di un dettato che si spezza in continui *enjambements*, fino a ritrovare l'iniziale forma strofica nei versi 20-4:

e mentre ti levi a tacere
sulla cagnara di chi legge e scrive
sulla malizia di chi lucra e svaria

sulla tristezza di chi soffre e accieca
tu sei cagnara e malizia e tristezza...

A questo punto il dodecasillabo, che aveva caratterizzato l'apertura dello spartito poetico (con eccedenza di una battuta ai versi 4-5) si spezza in una serie di senari: «ma sei la fanfara / che ritma il cammino, / ma sei la letizia / che incuora il vicino, / ma sei la certezza / del grande destino ...»; quasi in funzione di rondò.

Parallelismi e *refrains* formano il fulcro che regge la struttura ritmica di Reborà. Nel *Frammento XXXVI* il verso 5: *atterga affronta assilla*, introduce la descrizione del meriggio cittadino che è *fortore* e *fondiglio* con la solennità della triplice allitterazione in *a*. Ma la seconda parte del componimento, in cui il poeta oppone al mondo dei lucri la propria purezza morale, è caratterizzata da una simile iterazione ternaria del verbo, ora alla prima persona: «Sgorgo, inalveo, verso / ... / nell'aria l'effuso tesoro / del vivido corso immortale...». Spesso il parallelismo non è così decifrabile, come quando il lettore è favorito da elementi ritmico-sintattici che si specchiano in altri. Esso viene raccolto nella trama dei suoni che si accumulano con densità particolare nella poesia reboriana. Nei primi sette versi del *Frammento LXVII* ben dodici parole sono poste in relazione attraverso rima e rimalmezzo (più un'assonanza *sole: cuore* che ne lega altre due)

Tutto in grave volume è *corpulenza*:
la carne *floscia* sul *cuore lordato*,
lo spazio *cionno* nel *sole velato*;
e *sonno* terribile *abbioscia*.
Dovunque è *specchio senza*
immagine, *fondiglio* non deposto,
un che di non *nato* e già *vecchio*...

Si osservino i significati che la rima apparenta; sono *carne floscia* : *abbioscia*; *spazio cionno* : *sonno*; *cuore lordato* : *sole velato*; *specchio senza (immagine)* : *corpulenza* : *un che di... già vecchio*. Qui la rima non è più secondo orditi tradizionali. Le corrispondenze in fine di verso sono soltanto due (*lordato* : *velato*; *corpulenza* : *senza*, ma quest'ultima corre via veloce attraverso il legamento dell'*enjambement* come se fosse una rima interna). Le rime hanno

valore di sincopi del ritmo e per gli apparentamenti semantici che ci suggeriscono.

Creano parallelismi anche le rime che uniscono versi molto lontani tra loro, dove la cadenza musicale è percepita per la presenza di analoghi modi e tempi del verbo, cui corrispondono analoghi modi e tempi dell'ispirazione:

Oh, se avvelenati denti
mi saettassero fuor della *bocca*
per morder cuore e cervello su te,
mentre la gola ruggiasse a sterminio
il terrore del mal che m'infosca
e drizzasser le mani ogni *nocca*
in artigli selvaggi a squarciare
Dio e i scellerati buoni! (F XXI, 40-7).

Il secondo e il sesto verso sono retti da *se* iniziale e costituiscono le campate su cui s'inarca il periodo, campate alla cui sottolineatura è dedicata la rima che le unisce (*bocca* : *nocca*). In altri casi le rime distanti segnano il *fin de non recevoir* di periodi che hanno un'andatura complessa ma si dirigono verso esiti paralleli (nell'esempio qui sotto due interrogative pateticamente retoriche):

Se l'uom tra bara e *culla*
si perpetua, e le sue croci
son legno di un tronco **immortale**
e le sue tende **frale** germoglio
d'inesausto rigoglio,
questo è cieco destin che si *trastulla*?
Se van per l'universo eterne voci
e dagli àtomi ai soli si marita
fra glorie ardenti e tenebrosi falli
una grandezza infinita,
che lo spirito intende,
questo è per *nulla*? (F V, 42-53)

} chiasmo

Spesso le relazioni musicali sono create da rapporti di sonorità più liberi, come nei versi 21-32 del *Frammento XXXVI*:

Sbirciano i *passanti*,
sbibónano i *cavallanti*
 e dalla lor scontentezza
 nessuno vorrebbe il mio *ufficio*.
 Ma chi dal borro *impeciato*
sorger libero e terso mi *vede*,
 e fuggire dal *fiato* e dal *piede*
 l'arso demone *bigio*?
Sgorgo, inalveo, verso
 fra mur muri e spruzzi al meriggio
 nell'aria l'effuso tesoro
 del vivido corso immortale...

Qui oltre alla rima (*passanti* : *cavallanti*), oltre alla rimalmezzo (*impeciato* : *fiato*; *terso* : *verso*) e all'assonanza e rima «imperfetta» (*ufficio* : *meriggio* : *bigio*), c'è una sequenza di suoni apparentati. *Sbirciano* e *sbi**bónano* ci avvertono, attraverso l'allitterazione, di una situazione comune a *passanti* e *cavallanti*, barattieri che attraversano *la fusa scintilla* del meriggio. *Sorger* e *sgorgo*, legati anche da allitterazione e paronomasia, si riferiscono alla reazione spirituale del poeta. Così il *borro* («impeciato») e il *corso* («vivido immortale») sono apparentati come elementi di una dicotomia morale con un forte effetto di contrasto. Per i dodici versi passano rispettivamente tutte le cinque combinazioni di suono possibili, *ir or er ar ur*, con consonanza più stretta nei termini *terso* (in rima con *verso*), *arso* e *corso*.

Ma con questi versi siamo già nel clima che caratterizza le *Prose liriche*, la raccolta più sperimentale di Rebora, quella dove la presenza di questi «artifici» linguistici, che si evidenziano già nei *Frammenti* e nelle altre raccolte, appare più fitta e massiccia. Questo tipo di prosa, così ritmata e ricca di rime, corrisponde, per clima e accorgimenti stilistici, ai *Frantumi* di Boine²⁰. Ma in Boine la rima ha carattere popolare, quasi un accenno di canto che sottolinea con forti timbrature il *cursus* della prosa: infatti nei *Frantumi* la rima più frequente è in *a* ossitona (*oscurità, pietà, ingenuità* ecc.) e raro risulta

²⁰ Per i *Frantumi* di Boine si veda l'importante articolo di G. Contini, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in «Lingua Nostra», I, 1939, pp. 82-8. Per la cronologia delle *Prose liriche* cfr. M. Marchione, *op. cit.*, pp. 137-42.

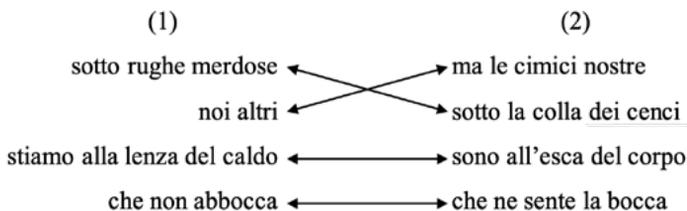
il tentativo di legare dal punto di vista sonoro le parole in funzione di una precisa parentela semantica. È tuttavia fitta, nei *Frantumi* come nelle *Prose liriche*: «Però a scontarmi nell'oscurità, che gemere, che smarrimento! Però a cercarmi nella pietà stringo le mani in contorcimento, non so che Iddio scongiuri per esaudimento nell'improvvisa ingenuità»²¹, dove produttrice di rime è la suffissazione, e, in ogni caso, la rima fa da cesura al ritmo, ha quasi funzione prosodica.

In Reborà le rime, oltre a collocarsi al di fuori di precisi orditi, sono accompagnate da serie frequentissime di assonanze e paronomasie che rivelano la sapienza musicale del poeta, il suo tentativo appunto di un ritmo «come allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi». Così in *Scampanio con gli angioli*, verso la fine del secondo capitoletto: «A rifarsi del miele perduto, sciamaron ronzando bambine e bambini su di me: c'era nell'aria così rorido olezzo dal mosto dei fiori, traboccava nettare a secchie dalla sorgiva del pozzo celeste – per eludere al gusto la sete della morte e delle sue bieche vespe, e rinnovar la rugiada del tempo che maledetto crescendo inaridisce. Perché nel buio ora rossa colava la luna da un livido alone...». Sottolineiamo all'inizio *sciamaron, ronzando*, con un tipo di suoni che prosegue in *rorido* e in *rinnovar la rugiada* e poi le assonanze allitteranti *secchie* : *sete*; e *miele* : *bieche* in rima imperfetta con *secchie*, e *celeste* e *vespe*; l'omofonia trama di echi la prosa fino all'ultima proposizione (suggestivamente campaniana) coi suoni *la lu li lo* accumulati nelle ultime parole. Tra rima e rima occhieggia nelle *Prose* anche la paronomasia: «Ma l'anno è il nano che fa ridere e stridere» (*Calendario*); «perché, venerabile agli echi futuri, ora è vènerè là ove andremo giovani impuri»; «e colme le ali al volo dell'Alpi, sguardi su piani librava, rutilava in bagliori correnti fra pàlpebre d'acque sotto ciglia di pioppi» (*Scampanio con gli angioli*), dove è anche da notare il gruppo di parole allitteranti *piani palpebre pioppi* che delimitano con l'omogeneità sonora un campo metaforico omogeneo: «sguardi su piani», «palpebre d'acqua», «ciglia di pioppi».

In molti casi sono densi i parallelismi, che costruiscono anche nelle *Prose* elementi specchianti sottolineati dal ritmo: «sotto rughe merdose, noi altri stiamo alla lenza del caldo che non abbocca – ma le cimici nostre sotto la colla dei cenci sono all'esca del corpo, che ne sente la bocca» (*Stralcio*).

²¹ G. Boine, *Frantumi*, a c. di M. Novaro, Modena, 1938, p. 79.

Possiamo disporre in due colonne le due parti di questo brano e assisteremo al ripetersi di pari elementi:



I membretti si corrispondono per alcune caratteristiche morfologico-sintattiche. In *rughe merdose* si specchia *cimici nostre*, ambedue femminili plurali; in *noi altri*, *cenci*; in *lenza del caldo*, *esca del corpo*; in *abbocca*, *bocca* (con rima derivativa). Ma i soggetti (*noi altri*, *le cimici nostre*) e i complementi di luogo preceduti da *sotto* si dispongono a chiasmo creando un nuovo specchio ad elementi incrociati. Tuttavia quello che è più importante osservare è che le due colonne, nel loro significato globale, esprimono due similitudini capovolte: nella prima colonna il corpo sente il caldo come lenza ed esca nello stesso tempo, nel secondo sente se stesso come esca (delle cimici). Il procedimento ellittico ha creato 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.

Talvolta nelle *Prose* la rima scompare e resta solo il ritmo, raccolto attorno a larghi grumi di versi, come in questa serie a maggioranza di endecasillabi, per i quali il nome di prosa è ormai superfluo, un supremo scrupolo vociano che si risolve in ipocrisia formale: «Questo è un modo sagace / di vedere la cosa; / e voialtri che siete tanto arguti, / umanamente lesti a trar partito / – sebben con colpa di bellezza invisibile / e nostalgia d'un cuor che il mondo osteggia – / ecco voialtri, pigliate il båndolo / di questa filastrocca / dove capire è non capir vivendo, / e lasciate la bega e la terra; / ma stretti accosto vogliatevi bene, / stame traendo in armonia di seta / da questo bozzolo assurdo, / e in compagnia cantate, / cantate il segreto accorato / che più non soffre quando vien sbocciato / dal torace aperto, e va / come l'infanzia che impaurendo ride...» (*Bizzarria e corale di retrovia*).

Ma qui Rebora non perdonerebbe il nostro tentativo di “arguzia” sui suoi versi, il nostro sforzo di pigliare il bandolo della sua “filastrocca”: e l'aver noi

dimenticato talvolta, badando più alla parola che all'umano messaggio della sua poesia, che per lui capire era «non capir vivendo»²².

²² Un panorama completo delle caratteristiche della lingua reboriana dovrebbe, naturalmente, estendersi alle traduzioni dal russo (*Lazzaro e altre novelle* di Andreef, *La felicità domestica* di Tolstoj, *Il cappotto* di Gogol) che sono documento di una prosa vivace e mirabile: ma queste note si sono prefissate i confini della lingua poetica di Rebor. Così non si sono esaminate le poesie religiose, apparse dopo il '55, che risultavano troppo post-datate rispetto al clima degli anni in cui abbiamo voluto collocare il presente esame della lingua poetica reboriana (e ambiscono implicitamente, del resto, a porsi al di sopra di ogni data mondana). Ma a proposito di questa riapparizione di Rebor si leggano le importanti osservazioni di G. Getto, *L'ultimo Rebor*, in «Ausonia», luglio-agosto 1956.

**«Forse nasce qui quello speciale
"correlativo oggettivo"
che contraddistingue l'opera
reboriana risolvendosi
in espressionismo linguistico
e in fitte "figure" analogiche:
nel desiderio di un lirismo rinnovato,
nel sentire lo stile non come
un fatto stilistico ma come
una conquista morale».**

ISBN 9788869384516



15,00 €