

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

Una lettura linguistica

1. – Ci vogliamo occupare qui di uno dei settantadue “frammenti lirici” di Clemente Rebora, il quarantanovesimo, «O poesia, nel lucido verso», databile al febbraio del 1913 (il primo testimonio manoscritto venne affidato ad un lettera del 22 febbraio 1913 ad Angelo Monteverdi¹, e la stampa è del 15 giugno dello stesso anno). Un testo di straordinaria levatura intellettuale, che per la sua problematica apertamente metapoetica – “che cosa è”, “che cosa fa” la poesia – va accostato idealmente al carducciano *Congedo* (1871) delle *Rime nuove*: «Il poeta, o vulgo sciocco, | Un pitocco | Non è già», all’inno pindarico (1897), alla *Poesia* che apre i *Canti di Castelvecchio* (1903): «Io sono una lampada ch’arda | soave!», alle *Stirpi canore* dell’*Alcyone* (1903): «I miei carmi son prole | delle foreste», e ad altre celebri dichiarazioni novecentesche di poetica.

Secondo un giudizio vulgato, i *Frammenti lirici*, la prima raccolta poetica di Rebora (seguiranno nel ’22 i *Canti anonimi*), sono «forse il libro più difficile del nostro Novecento»². Pubblicati nel 1913 come volumetto a tiratura quasi confidenziale delle edizioni della rivista fiorentina «La Voce», a cui dal ’13 Rebora comincia a collaborare, i *Frammenti* (dedicati in epigrafe «Ai primi dieci anni del secolo ventesimo») sono rappresentativi di quel clima culturale e di quell’atteggiamento mentale, di «tormentosa investigazione dell’io»³, che si suole etichettare di espressionismo (primonovecentesco) o più precisamente di espressionismo vociano: materia del poetare un «autobiografismo trascendentale», il quale si attua in un vocabolario «pungente», in un «registro d’immagini e metafore arditissimo», in «ritmo incalzante e serratissimo»⁴, in violenti scontri, specie nelle similitudini, tra astratto e concreto⁵. Nella storia della poesia contemporanea i *Frammenti* possiedono uno statuto di tutto rispetto; essi, per dare un esempio significativo, sono accolti nella sezione *Opere* della *Letteratura italiana* Einaudi tra Gozzano e Campana, tra i *Colloqui* e i *Canti orfici*. La loro presenza culturale, rispetto ad altri libri novecenteschi di poesia (il *Canzoniere* di Saba, poniamo, o gli *Ossi*), è tuttavia per molteplici ragioni – non ultime l’ostacolo della oscurità a cui si accennava sopra, e il loro relativo esser datati – tutt’al più marginale e nella scuola, in particolare, quasi invisibile.

Nelle pagine che seguono si propone, del *Fr.* XLIX, una lettura in chiave linguistica, nel senso esteso del termine. La lettura sarà linguistica, non perché essa si limiti a rilievi di carattere formale, ma perché il suo punto d’avvio, il presupposto per la comprensione critica, sarà costituito da una attenta e ripetuta⁶ auscultazione della materia e della forma del testo, ivi compresa naturalmente la materia e la forma del significato (i temi, ad esempio, e la loro messa in pagina); e perché in ultima istanza ogni ipotesi interpretativa sarà fondata su caratteristiche linguistiche (di nuovo: in senso esteso) del testo. Ma la lettura sarà anche selettiva perché metteremo in primo piano al-

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

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

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

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

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

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

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

La nostra lettura del *Fr.* XLIX dovrà naturalmente fare i conti con gli interventi che l'hanno preceduta; e in particolar modo con l'analisi linguistica (combinata ad un'interpretazione critica a tutto tondo) di P.V. Mengaldo in un volume della *Storia della lingua italiana* diretta da F. Bruni⁷; così come con l'eccellente commento metrico, linguistico, interpretativo di C. Martignoni nella sezione su Rebora dell'*Antologia della poesia italiana*⁸. Su un altro piano sarà per noi rilevante la soluzione “didattica” di F. D'Amely in una bella antologia⁹ per le scuole medie superiori (che affida un ruolo decisivo alla ricostruzione «parola per parola» del significato): la proposta cioè per il frammento XLIX di un commento-parafrasi – più precisamente di una “parafrasi ragionata” – che contenga (in opportuni rimandi parentetici) la propria giustificazione linguistica.

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

XLIX

O poesia, nel lucido verso	
Che l'ansietà di primavera esalta	
Che la vittoria dell'estate assalta	
Che speranze nell'occhio del cielo divampa	
Che tripudi sul cuor della terra conflagra,	5
O poesia, nel livido verso	
Che sguazza fanghiglia d'autunno	
Che spezza ghiaccioli d'inverno	
Che schizza veleno nell'occhio del cielo	
Che strizza ferite sul cuor della terra,	10

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

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

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

¹⁰ C. Rèbora, *Le poesie (1913-1957)*, a c. di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller & Garzanti («Poesia»), 1988¹. Questa edizione riprende ed aggiorna le due precedenti per cura di V. Scheiwiller (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961 e 1982). Rispetto alla stampa nelle Edizioni della Voce, e a quella (invariata) presso Vallecchi del 1947, la redazione manoscritta ad A. Monteverdi presenta le varianti seguenti: v. 16 Indefinito] Infinito – v. 24 cagnara e malizia e tristezza] cagnara malizia tristezza – v. 26 cammino,] cammino – v. 28 Che incuora il vicino,] Che aiuta (incuora) il vicino – v. 31 fiori] fiore –.

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

O poesia nel verso inviolabile	
Tu stringi le forme che dentro	
Malvive svanivan nel labile	
Gesto vigliacco, nell'aria	
Senza respiro, nel varco	15
Indefinito e deserto	
Del sogno disperso,	
Nell'orgia senza piacere	
Dell'ebbra fantasia;	
E mentre ti levi a tacere	20
Sulla cagnara di chi legge e scrive	
Sulla malizia di chi lucra e svara	
Sulla tristezza di chi soffre e accieca,	
Tu sei cagnara e malizia e tristezza,	
Ma sei la fanfara	25
Che ritma il cammino,	
Ma sei la letizia	
Che incuora il vicino,	
Ma sei la certezza	
Del grande destino,	30
O poesia di sterco e di fiori,	
Terror della vita, presenza di Dio,	
O morta e rinata	
Cittadina del mondo catenata!	

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

¹² Che si addensano verso la fine: *tristezza* | *cammino* | *vicino* | *certezza* | *destino*, sino alla rima baciata conclusiva di *rinata* e *catenata*.

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

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

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

Cornice allocutiva — F_1 ; $e F_2$, *ma* F_3 , *ma* F_4 , *ma* F_5 — Cornice allocutiva

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

Apertura allocutiva — F_1 ; $e F_2$, *ma* F_3 , *ma* F_4 , *ma* F_5 — Chiusura allocutiva

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

Teniamoci per il momento a questo schema, per quanto approssimativo (vedremo in particolare nel séguito che le tre avversative non sono coordinate tra di loro, bensì a F_2 , e quindi in certo senso mutuamente giustapposte¹⁶; e che l'apertura illocutiva si spinge entro F_1); esso costituisce, per la sua perspicuità, una guida utile nei primi passi dell'analisi formale e semantica. È chiaro sin d'ora, comunque, che nel componimento chi scrive – il soggetto della enunciazione poetica, il “poeta” – chiama in causa in prima persona la “Poesia”, a cui dà molto direttamente e ripetutamente del tu (il *tu* pronome soggetto marca del resto l'inizio dei vv. 12 e 24), e di essa Poesia, mantenendosi sempre in posizione recessa, sullo sfondo, senza mai rivelarsi con un *io*, predica molte cose stravaganti, sia belle che brutte, in forte contraddizione le une con le altre.

3. – Interessiamoci per cominciare, e da prima ancora formalmente, della cornice. La massiccia cornice superiore, in primo luogo. Essa, che come si è detto è tre volte vocativa, riempie lo spazio tra la prima e la terza occorrenza del vocativo «o poesia» con due serie in parallelo di elementi circostanziali locativi («nel lucido verso», «nel livido verso») e di costrutti relativi («che...», «che...», ecc.), gli uni e gli altri sospesi, in attesa per così dire della predicazione che interverrà solo dopo il terzo vocativo, al v. 12 («tu stringi le forme»). Il primo periodo, ricordiamo, non perviene a compiutezza sintattica che al v. 19, dove si colloca anche il primo segno di interpunzione forte. Schematicamente, dunque¹⁷:

O poesia, nel lucido verso	
che ...	
che ...	
che ...	
che ...	5
o poesia, nel livido verso	
che ...	
che ...	
che ...	
che ...	10

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

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

$$\text{Cornice allocutiva} \text{ — } F_1; e F_2, \left\{ \begin{array}{l} ma F_3 \\ ma F_4 \\ ma F_5 \end{array} \right\} \text{ — Cornice allocutiva}$$

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

O poesia, nel verso inviolabile 11
tu stringi ...

e mentre ti levi a tacere
sulla cagnara di chi legge e scrive
sulla malizia di chi lucra e svara
sulla tristezza di chi soffre e accieca,
tu sei cagnara e malizia e tristezza.

In chiusa:

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

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

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

“*stringe* (nel verso) certe *forme*”.

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

I

... nel lucido verso
Che l'ansietà di primavera esalta
Che la vittoria dell'estate assalta
Che speranze nell'occhio del cielo divampa
Che tripudi sul cuor della terra conflagra,
... nel livido verso
Che sguazza fanghiglia d'autunno
Che spezza ghiaccioli d'inverno
Che schizza veleno nell'occhio del cielo
Che strizza ferite sul cuor della terra,
... nel verso inviolabile

TU STRINGI LE FORME

che dentro malvive svanivan
nel labile gesto vigliacco,
nell'aria senza respiro,
nel varco indefinito e deserto del sogno disperso,
nell'orgia senza piacere dell'ebbra fantasia;

II

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

TU STRINGI LE FORME

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

Il complesso involucro retorico rinforza dunque l'idea di una Poesia che etimologicamente “fa” (*stringere*, o *stringere in*, è un verbo d'azione), che agisce. E se si guardano le circostanze di questo suo trasformare la realtà, da un prima negativo (il tempo delle *forme* che *malvive* svanivano) ad un dopo positivo (il tempo delle *forme* provviste nel verso – dal verso – di consistenza), il proprio dell'agire della Poesia sembra risiedere nel dar forma alla realtà. La Poesia dà forma nel verso a qualcosa che prima del suo intervento era informe. Soffermiamoci su questo cruciale verbo “strin-

gere”, che con P.V. Mengaldo¹⁹ abbiamo in prima approssimazione parafrasato mediante “dar forma” (mentre per F. D’Amely *stringe* vale “mettere insieme”²⁰ e per C. Martignoni “contenere”²¹), e che può ben essere equiparato allo *squadrare* ormai impensabile (mutati i tempi) di Montale negli *Ossi*: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato | l’animo nostro informe». In generale si constata che *stringere* è nelle due prime raccolte di Rebora verbo idiomatico, impiegato ad esprimere la ricerca di assoluto in una delle modalità di questa (ricerca della forza, della verità delle forme). Si direbbe però che *stringere* sia in Rebora anche idiomatico grammaticalmente: tra i luoghi attestati dalle concordanze²² colpiscono quelli in cui il verbo è accompagnato, come nel nostro caso, da un locativo in funzione quasi risultativa, come se l’azione esercitata sopra l’oggetto lo trasformasse oltre che (in parte) di natura anche di collocazione, gli attribuisse cioè una nuova sede; si veda in particolare, tra i *Frammenti*, XLV, v. 16 (nostro, qui e sotto, il corsivo):

Altra fu la promessa,
Quando accorrenti
In fremito ci strinse il desiderio
E lavorammo assenti

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

Io non ho numi né glorie,
Io non ho donne né bimbi,
Io non ho lucri né mete,
Ma un vasto cuore intero
Che toglie all’ora di tutti
L’infinita ricchezza e la dona,
E il prorompente divenir non stringe
In un’immobile idea agghindata
In una ingorda brama.

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

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

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

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

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

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

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

Seguiamo anche noi, nella nostra analisi, questo ordine inverso, occupandoci allora in primo luogo degli effetti della poesia illustrati nei primi dieci versi. Complessivamente, per quel che s'è detto, ci aspettiamo che il loro segno sia positivo. In realtà, quel che troviamo è una netta bipartizione ed opposizione tra effetti chiaramente positivi ed effetti altrettanto chiaramente (almeno a prima vista) negativi – per cui l'eventuale denominatore comune positivo sarà da cercare, posto che ci sia, ad un livello più generale. Ma vediamo. Va da sé, anzitutto, che per tante ovvie ragioni concomitanti (l'anafora ad intervalli regolari del vocativo «O poesia» ai vv. 1, 6 e 11, gli esibiti parallelismi sintattici e lessicali, ecc.) questi dieci versi vanno letti come «gruppi pentastici»²⁴ (i vv. 1-5 e 6-10) distinti, corrispondenti ai due momenti contrapposti, positivi e negativi, cui accenniamo.

<i>I gruppo</i>	O poesia, nel lucido verso che l'ansietà di primavera esalta che la vittoria dell'estate assalta che speranze nell'occhio del cielo divampa che tripudi sul cuor della terra conflagra,	5
-----------------	---	---

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

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

In entrambi i momenti, allora, si parla del *verso*, cioè sineddochicamente della stessa Poesia (e il singolare *verso* in luogo del plurale *versi* raddoppia, estendendola al numero, la sineddoche²⁶).

Nel primo momento, quello del *verso* splendente e polito (*lucido* combina sensazioni visive e tattili), è primavera e poi estate; e gli oggetti del verbo dicono sì *ansietà* (per quanto «ansietà di pri-

²³ Rispettivamente come *figura elocutionis* e come *figura sententiae*.

²⁴ C. Martignoni, nel commento cit.

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

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

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

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

Per le deserte strade alla campagna
Il sol schioccando si spàmpa
Immane nel sovrano meriggio.

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

Tutto era irraggiamento al solleone:
cullato in barca stavo in mezzo al lago:
svanì il creato e apparve il Creatore.

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

A – A'

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

²⁷ La paronomasia inorganica (cioè senza rapporto derivazionale tra i lessemi – v. sempre Lausberg, §§ 277-79; uno degli esempi è il tibulliano *quam ferox et vere ferreus ille fuit*) che rileva l'affinità di significato tra *esalta* e *assalta*.

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

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

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

accendono, scoppiano tripudi di gioia”, più che specificativa (“un cuore della/entro la terra”) – il che suggerisce per parallelismo di privilegiare la stessa interpretazione per «occhio del cielo» sopra³¹. In definitiva, si accendono, brillano speranze (di futuro) nel cielo e (conseguentemente) tripudi di gioia sulla terra, cielo e terra visti come complementari in un unico organismo di cui sono rispettivamente “occhio” e “cuore” (l’idea di un’unione compiuta o disattesa del cielo e della terra è del resto frequente in Rebora: si vedano ad esempio i *Fr.* IV, VII, IX, XI, XVII, XVIII, XXII).

Sul parallelismo di fondo tra i due gruppi e momenti, il secondo (vv. 6-10) innesta sostanziali variazioni, di forma alcune, ma soprattutto di contenuto, che si è tentati di decodificare, come si è suggerito sopra, in quanto corrispettivo di una opposizione di fondo tra i due tipi di situazione rappresentati. La *variatio* nell’attributo cromatico di *verso* (da *lucido* al dantesco *livido*³²) vale da primo segnale del radicale cambiamento d’atmosfera. Nella stessa direzione puntano, con l’ambientazione autunnale e invernale, le scelte lessicali: di sostantivi negativi (*fanghiglia*³³, *ghiaccioli*, *veleno*, *ferite*) e di verbi dinamicamente e fonicamente aggressivi (*sguazzare* transitivizzato, *spezzare*, *schizzare*, *strizzare*). Ora la Poesia azzurra e solare di prima sembra strascicare i piedi in un fango invernale-infernale.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!

ALICE, MEG, QUICKLY

Pizzica, pizzica,
Pizzica, stuzzica,
Spizzica, spizzica
Pungi, spilluzzica,
Finch'egli abbai!

[...] FOLLETTI, DIAVOLI

Scrolliam crepitacoli,
Scarandole e nacchere!
Di schizzi e di zacchere
Quell'otre si macoli.

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

Cozzalo, aizzalo
Dai pie' al cocuzzolo!
Srozzalo, strizzalo!
Gli svampi l'uzzolo!
Pizzica, pizzica, l'unghia rintuzzola!
Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!

(Fanno ruzzolare Falstaff verso il proscenio).

5. – La Poesia riesce dunque a trasformare in forme salde, fortemente dinamiche ciò che prima era malvivo: essa genera vita, intensità. Lo stato negativo di partenza è quello, personale e interno (l'avverbio *dentro* del v. 11 va in effetti inteso come locativo delle *forme*), costituito da rappresentazioni mentali ridotte a fantasmi *malvivi* di idee, cioè “privi di vigore, “inerti”, “mal delineati”³⁵. Come si era detto sopra, questo stato viene descritto per ultimo, ai vv. 12-19, dopo la terza ripresa di «o poesia» (e una terza variazione dell'attributo di «verso», divenuto ora «inviolabile») e dopo il predicato dell'azione poetica, lo stringere:

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

O poesia nel verso inviolabile	11
Tu stringi le forme che dentro	
Malvive svanivan nel labile	
Gesto vigliacco, nell'aria	
Senza respiro, nel varco	15
Indefinito e deserto	
Del sogno disperso,	
Nell'orgia senza piacere	
Dell'ebbra fantasia;	

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

.....balzano
nel labirinto dei giorni
nel bivio delle stagioni
contro la noia sguinzaglia l'eterno,
verso l'amore pertugia l'esteso

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

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

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

³⁸ *Lettere I* cit., p. 62.

Se tra le nubi del giorno,
 Quanto il virar d'una rondine
 Il sol non mantenga il suo lampo;
 Se nel varco del tempo,
 Quanto un chinare di pàlpebre
 il cuore non tenga su un alto,
 Oh, cieca sostanza, tu giaci
 Come non fosse mai stata la luce;
 Come non fosse mai stata la fede.

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

6. – Si venga, dopo la sezione centrale, al suo sviluppo contenuto nelle coordinate *e... ma... ma... ma...* dello schema di § 1:

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

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

³⁹ *Lettere I* cit., p. 74.

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

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

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

mentre tu Poesia ti levi a tacere su *x* e *y* e *z*
(anche) tu sei *x* e *y* e *z*, | ma sei anche *x'* e *y'* e *z'*

dove *x'*, *y'* e *z'* rispondono in positivo a tratti negativi *x*, *y* e *z*. Come si era detto sopra, l'enunciazione delle copulative definitorie «tu sei... sei ... sei ... sei...» viene di nuovo ritardata dall'anteposizione della subordinata temporale-avversativa «mentre ti levi a tacere...» provvista di tre locativi in parallelo.

Ma vediamo i dettagli. Il “levarsi a tacere” della Poesia, in primo luogo, è immagine per certi aspetti inconsueta, che induce una rappresentazione quasi ossimorica, visto che in genere ci si alza per prender la parola, non per tacere; e del resto il proprio della Poesia è il dire, o il cantare, non certo il tacere. La Poesia viene così ad assumere, grazie anche al verbo (di registro alto) *levarsi*, i tratti di un Giudice *cuncta stricte discussurus*, un Giudice che rimane tuttavia sdegnosamente silenzioso, forse bastando alla miseria morale degli imputati il giudizio implicito nello stesso silenzio. Ma se la Poesia si pone al di sopra («ti levi a tacere | su[...]») dei molteplici comportamenti umani (v. i tre «sulla... sulla... sulla...»), presentandoli quindi come altri da essa, allo stesso tempo (v. il «mentre» del v. 20), essa Poesia viene paradossalmente a identificarsi, come accerta la *recapitulatio* (sottolineata dal polisindeto) del v. 24: «tu sei cagnara e malizia e tristezza», in tutti i comportamenti giudicati, di cui si riconosce dunque coautrice, e responsabile.

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

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

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

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

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

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

La Poesia dunque condanna tacendo questi comportamenti negativi; i quali purtuttavia, in quanto umani, sono inseparabili dalla Poesia stessa, connaturati ad essa. Ma si dà il caso – e la ripetizione dei *ma* in testa alle tre avversative equivale ad una rallegrante constatazione – che la Poesia riesca a trasfigurare il male in bene, capovolgendo simmetricamente ogni termine negativo nel suo contrario, o per lo meno affiancandogli un contrario positivo di forza superiore. Se la Poesia è *cagnara*, *malizia*, *tristezza*, essa è anche rispettivamente *fanfara*, *letizia*, *certezza* (l’omeoteleuto accentuando rispondeenze e opposizioni). Al clamore dissonante di *cagnara* corrisponde così, nello stesso ambito sensoriale, il suono euforico di una *fanfara* che ritma il cammino alleviandone la fatica⁴⁶; alla *malizia* dei furbi intenti al guadagno la dantesca *letizia*⁴⁷ che rincuora «il vicino» che dubita; alla *tristezza* che *accieca*, che toglie ogni prospettiva, l’esaltante *certezza* di un *grande* futuro. E regolarmente, nelle relative (rimate da *cammino*, *vicino*, *destino*) che espandono i tre sostantivi-chiave *fanfara*, *letizia*, *certezza* vengono ogni volta messi in rilievo gli effetti benefici della Poesia. Di più, le tre avversative «ma sei..., ma sei..., ma sei...» sono sintatticamente sovrapposte l’una all’altra, e non coordinate tra di loro⁴⁸; si allacciano cioè tutte in parallelo – secondo lo schema sintattico anticipato nella nota 16:

$$F_2, \left\{ \begin{array}{l} ma F_3 \\ ma F_4 \\ ma F_5 \end{array} \right\}$$

–, alla previa definizione F_2 della Poesia come *cagnara e malizia e tristezza*, da cui esse estraggono e contestano, uno alla volta, con vittorioso crescendo additivo, tutti i qualificativi.

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

«di sterco e di fiori»,
«terror della vita» e «presenza di Dio»,
«morta e rinata»,
«cittadina del mondo catenata»

– definizioni che certo equivarranno ad un inno alla molteplicità della vita e, con essa, della stessa Poesia (non per nulla il modello sintattico-semantic, almeno per l’apertura, sembra quello della

⁴⁵ *Svariare*, “variare” + prefisso intensificativo, è comunque vocabolo carducciano, che significativamente compare, entro un contesto negativo – non è comportamento da poeta! –, nel cit. *Congedo*, vv. 7-12: «E né meno [il poeta] è un perdigiorno | Che va intorno | Dando il capo ne’ cantoni, | E co ’l naso sempre a l’aria | Gli occhi svariata | Dietro gli angeli e i rondoni».

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

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

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

⁴⁹ A patto d’aggiustare l’ultimo verso come “cittadina ... e catenata”, cioè come “libera e incatenata”.

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

A

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

B

O morta e rinata
cittadina del mondo catenata

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

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

La poesia è un miele che il poeta,
in casta cera e cella di rinuncia,
per sé si fa e pei fratelli in via:
e senza tregua l'armonia annuncia
mentre discorde sputa amaro il mondo.
Da quanto andar in cerca d'ogni parte,
in quanti fiori sosta, e va profondo

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

⁵¹ V. C. Martignoni nel commento cit.: «capace di morire e continuamente rinascere tra i contrasti e le catene del male». Diversa almeno in parte l'interpretazione di P.V. Mengaldo, per cui la Poesia è «forse morta nel senso che è schiacciata e silente per il peso della vita, rinata quando tuttavia riesce a trascenderlo. Il movimento è dialettico».

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

come l'ape il poeta!
L'ultime cose accoglie perché sian prime;
nèttare, dolorando, dolce esprime,
che al ciel sia vita mentre è quaggiù sol arte.
Così porta bontà verso le cime,
onde in bellezza ognun sorga la mèta
che il Signor serba a chi fallendo asseta.

8. – Si era annunciata una lettura linguistica del “frammento” di Rebora, e linguistica, anche se in modo forse non ovvio, è stata in primo luogo la nostra lettura. Siamo partiti da rilievi formali di carattere globale, in particolare sintattici, sull'organizzazione unitaria del testo in un unico lungo periodo (34 versi) di frasi coordinate, incorniciato da una apertura e chiusura allocutive. Ma i rilievi si sono estesi subito alla “forma” dei significati. È apparso così che nella cornice superiore, intesa a preparare e ritardare la comparsa del verbo della prima frase, erano anticipati e disposti in blocchi oppositivi gli effetti di una Poesia essenzialmente attiva, operante; e, soprattutto, che questo agire della Poesia – consistente secondo la prima frase-proposizione, nel dar forma nel verso a qualcosa che prima era informe – veniva presentato in maniera retrograda, dandone prima gli effetti, i risultati, e quindi lo stato difettivo di partenza. La natura di entrambi, e il genere di contrasto tra i due blocchi di effetti e tra effetti e stato iniziale hanno richiesto una analisi fine, interna e ad un tempo contestuale, con l'usuale ricorso a luoghi paralleli, della semantica e della combinatoria di alcuni lessemi, specie verbali. Se ne è ricavato che la Poesia, nella mitologia reboriana, trasfigura un povero informe esistere nel suo contrario: in intensità dinamica, in esaltazione del bene e del male di cui la vita in parti eguali si compone. Le successive proposizioni coordinate introducono, come si è visto, una ridefinizione intrinseca (dopo quella estrinseca tramite l'agire) della Poesia, molteplice come la vita. Di nuovo l'analisi rivela una complessa messinscena testuale, complementare alla precedente, e affidata alla congiunzione *mentre*, dei dati semantici – una opposizione non sequenziale stavolta, ma nella contemporaneità: opposizione tra diversità (di Poesia e vita) e (loro) identità. I quattro versi della chiusura allocutiva riprendono infine e compattano in formule oppositive le successive definizioni della Poesia.

* Questo “esercizio di lettura” è nato nell'ambito di un seminario 2003-2004 sull'analisi linguistica dei testi letterari del «Diplôme d'Études Approfondies en Langues et Littératures Romanes et Littérature Comparée» dell'Università di Ginevra. Gli autori sono, assieme al coordinatore del seminario (Emilio Manzotti – emilio.manzotti@lettres.unige.ch), Laura Baranzini (laura.baranzini@lettres.unige.ch), Marco Fasciolo (marco.fasciolo@lettres.unige.ch) e Georgia Fioroni (georgia.fioroni@lettres.unige.ch).