

BARBARA VENTURI

ANNOTAZIONI SUL LESSICO DEI FRAMMENTI LIRICI DI CLEMENTE REBORA (1)

ABSTRACT - Clemente Rebora attaches great importance to the word of *Frammenti lirici*, word like live and real unit, like cell burdened with meanings and resonances: he works on forms, experiments, forces and invents, on the same wavelength as stylistic exercise of «vociani». He looks back at the past to give again to poetry an intense and deep language, but he also coins new words, since existent vocabulary is unsuccessful in expressing the universal sense of life.

KEY WORDS - Rebora, *Frammenti lirici*, Language, Expressionism.

RIASSUNTO - Clemente Rebora attribuisce una grande importanza alla parola dei *Frammenti lirici*, parola intesa come unità viva e concreta, come cellula carica di significati e di sonorità: egli si dedica, di fatto, a un continuo *labor limae*, lavora sulle forme, sperimenta, forza e inventa, cerca di restituire alla poesia un linguaggio di alta intensità, in sintonia con l'esercizio stilistico dei «vociani». Il poeta recupera materiali dal passato, li riplasma, li risemantizza, perché possano rappresentare in pienezza la propria esperienza, e, nel contempo, conia vocaboli nuovi, perché il linguaggio già esistente non basta per una poesia che si deve identificare con la vita stessa, una poesia rivelatrice di aspirazioni e realtà, di desideri e di insoddisfazioni, in grado di svelare al lettore il «senso del mondo».

PAROLE CHIAVE - Rebora, *Frammenti lirici*, Lessico, Espressionismo.

(1) È una sintesi tratta dalla mia Tesi di Laurea *Il lessico dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Verona nell'a.a. 2006-2007 (relatore prof. Antonio Girardi). Dalla tesi, di impianto analitico, ho ricavato una sezione sul lessico musicale che ho presentato al convegno di studi dal titolo *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, tenutosi a Rovereto nei giorni 10-11 maggio 2007 (si vedano gli Atti del Convegno di prossima pubblicazione).

Si adottano nel testo le seguenti abbreviazioni relative agli strumenti lessicografici consultati: *Enc. Dant.* = *Enciclopedia dantesca*, direttore U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, 7 voll. (seconda edizione riveduta); CHERUBINI = F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Martello, 1978 (ristampa anastatica

1. LA PAROLA DEI FRAMMENTI TRA ASTRATTO E CONCRETO

Dallo studio del lessico dei *Frammenti lirici* (FL) risulta evidente l'importanza che Rebora attribuisce alla parola, come unità viva e concreta, come cellula carica di significati e di sonorità; la stessa importanza è assegnata dal poeta alla disposizione delle parole, alla loro concatenazione e all'effetto musicale prodotto. Il continuo lavoro di lima lo porta a modificare più volte i suoi versi, soffermandosi su ogni singola voce, così come emerge dalle numerose lettere che egli invia in quegli anni agli amici o all'editore; scrive ad esempio ad Angelo Monteverdi (Milano, 22 febbraio 1913):

T'invio (mettendo a prova la tua pazienza!) anche questi ultimi frammenti, coi quali chiudo definitivamente (ah sì, perdio!) la serie. Mi pare che essi entrino naturalmente nella raccolta a completare il polisenso della loro espressione. Ti prego di non giudicarli troppo male: essi hanno ancor bisogno qua e là di lima; ma è specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono) ch'io richiamo la tua attenzione benevola: ritmo non sempre superficialmente gustabile. Questi frammenti dovranno essere [con gli altri due che mandai a Prezzolini – anzi uno, quello *dai voli torvi*, perché l'altro, *o carro* ecc., è stato come vedi modificato – e con l'*autunno* che trascrissi per te, dove ci son qua e là mutazioni, come: «E dal cielo che immoto» invece che «E dall'autunno» ecc., «Il fluido del moto / l'impeto del vapore» invece che l'*anima* ecc.; così ho tolto il «fra baleni d'acciaio»; e ho sostituito al rombo dei treni, lo *strappo* – più significativo anche per quel ricorrere enarmonico dell'*à* in ogni verso –] incastonati opportunamente – per virtù di richiami o di contrasto – fra gli altri già incatenati ⁽²⁾.

dell'edizione: Milano, dall'Imp. Regia Stamperia, 1839); DELI = M. Cortelazzo, P. Zolli, *Il nuovo Etimologico*. DELI. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999; GDIU = T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999-2003, 7 voll.; GDLI = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. e supplemento 2004; LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli*. *CD Rom dei testi della letteratura italiana*, quarta edizione per Windows, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001; TB = Tommaseo N., Bellini B., *Dizionario della lingua italiana [...] con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari [...]*, Milano, Rizzoli, 1977, 20 voll. (riproduzione dell'edizione 1865); VPIN = G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995; ZINGARELLI = N. Zingarelli, *Il nuovo Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana*, undicesima edizione a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1987.

⁽²⁾ C. REBORA, *Epistolario 1893-1928. L'anima del poeta*, vol. I, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, EDB, 2004, p. 176, lettera n. 215; suoi i corsivi (la parentesi quadra che chiude l'inciso del poeta, assente nell'*Epistolario* curato da C. GIOVANNINI, è ripresa dal testo curato da M. MARCHIONE, *Lettere I (1893-1930)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 157, lettera n. 209).

E ancora (Milano, 8 aprile 1913):

Non sono riuscito a correggere il *Fr.* «Dal pigro ecc.»; ho immaginato mille combinazioni di parole, ma nessuno penetrò nel fuoco di questa lassa ch'io volli incatenata con difficoltà. Ti accludo la soluzione (transitoria?) a che son giunto; mi spiace non so far altro [...]. La mia tortura – a vuoto – mi aveva fatto ricercar altre assurdità o baggianate, come: infidi, nidi, fastidi; carchi, sarchi, parchi; molli, polli (!?), satolli; rotti, botti, rimbrotti; brevi, pievi, lievi; vani, cani!!! ecc.! La scelta è caduta su schiocchi (in mancanza di meglio) per le seguenti ragioni: gradua l'espressione dal *nerbo* della prima lassa; non contrasta all'immagine dello stormire e snodarsi delle colline-serpi che tentan su; dà forse l'atmosfera di echi ecc. delle colline (?).

Una parola, dunque, ricercata perché possa esprimere al meglio la vita interiore del poeta; *vita, aria, anima, cosa*, sono i sostantivi femminili più ricorrenti, così come i nomi maschili *cuore, mondo, amore*, ma anche *senso, cielo, tempo*: sono termini astratti, eppure assumono in Rebora una consistenza quasi tangibile, una profondità quasi visibile. È il linguaggio dell'interiorità e della speculazione filosofica che nei *Frammenti* contrappunta un lessico più concreto, definito e terreno: si tratta dei due poli che caratterizzano il linguaggio reboriano (la «poesia di sterco e di fiori» di *FL XLIX*), ambiti lessicali opposti, ma in continua tensione tra di loro. Di fatto, il lessico reboriano è particolarmente vario e vasto, ma all'interno di questa varietà è evidentissima una duplice tendenza: una tensione verso l'alto da un lato e una dimensione materiale, concreta, dall'altro. Tale dualismo si realizza attraverso l'impiego di un linguaggio aulico, filosofico o letterario, accanto a un vocabolario quotidiano, realistico, talvolta dialettale: nei *Frammenti lirici* incontriamo infatti venature classiche, arcaismi o voci desuete, latinismi, voci letterarie (tratte ad esempio da *auctores* o dai vocabolari), ma anche termini tecnici o prosastici, varianti rare ed espressive, settentrionalismi o asprezze popolari. Questi termini antitetici sono in genere caratterizzati da una forte dialettica: il lessico concreto, quotidiano, talvolta crudo, finisce per essere pervaso di un'aura trascendentale, mentre la terminologia aulica o astratta, anche filosofica, si sostanzia, spesso si antropomorfizza, assume la consistenza tipica del reale, cosicché – con le parole di Matteo Monti ⁽⁴⁾ – «l'infinito si sostanzia nel finito, l'eterno nell'attimo, l'astratto nel concreto, il cielo nella terra, e via contrastando».

⁽³⁾ *Ivi*, p. 191, lettera n. 228; suoi i corsivi.

⁽⁴⁾ M. MONTI, *Le parole dell'immanenza e della trascendenza: lessico e deissi dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, in «Acme», LVIII, n. 2, maggio-agosto 2005, p. 207.

Il termine arcaico viene recuperato dal poeta per ridare consistenza alla parola, ormai usurata dalla quotidianità. Tale vocabolo, ripreso dal passato, trova tuttavia in Reborà una veste nuova, viene trasformato, attualizzato, è spesso rinnovato nel senso e nella forza espressiva. In particolare le parole arcaiche sono di frequente riprese dall'officina di Dante: si tratta in genere di precisi ricordi danteschi (di voci o di moduli), cari al poeta dei *Frammenti* per la loro concretezza, per la carica fono-espressionistica. Una testimonianza di Dante è data ad esempio dall'arcaico *addolciare* ⁽⁵⁾; il verbo ci riconduce al sesto canto dell'*Inferno*, un canto politico: come è noto, tra i dannati del terzo cerchio, condannati per il peccato della gola, Dante incontra Ciaccio che profetizza la guerra civile, il predominio dei Neri in Firenze e la cacciata dei Bianchi (tra cui Dante). Il poeta allora si informa sulla sorte di alcuni cittadini che operarono per il bene, come «Farinata e 'l Tegghiaio, [...], / Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca / e li altri [...],» (vv. 79-81): ha un grande desiderio di sapere «se 'l ciel li *addolcia* o lo 'nferno li attosca» (v. 84), li *addolcia*, ovvero li addolcisce, dà loro la sua dolcezza (di eterna beatitudine), in antitesi con *attosca*, li amareggia, che indica i tormenti dell'*Inferno*. Scarsamente attestato in versi e ancora meno presente in prosa, il termine ricorre poi in Guittone d'Arezzo, nell'*Adone* di Marino, in Giosuè Borsi e in pochi altri; nessun altro riscontro tra i contemporanei presenti nel *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* di Savoca. Anche gli arcaismi *borro* e *croio* ci riconducono a Dante: il primo termine (per «burrone») è impiegato da Dante nelle *Rime*, in senso figurato, nell'espressione «caldo borro», ovvero «l'abisso infocato della passione», interpretato più tardi come «inferno» ⁽⁶⁾. Sempre in versi, il termine ricorre nelle *Rime* del toscano Cino Rinuccini, ne *La Tancia* di Michelangelo Buonarroti (il Giovane), ne *Gli animali parlanti* di Giovan Battista Casti, e, con maggior frequenza, in Pascoli (*Myrica*, *Canti di Castelvecchio*, *Odi e Inni*, *Poemi del Risorgimento*); è anche nel D'Annunzio di *Maia* e in Montale ⁽⁷⁾. Quanto a *croio* (provenzale *croi*), l'aggettivo è impiegato dalla lirica due-trecentesca in varie accezioni figurate, sempre con valore morale: è in Giacomo da Lentini, in Guittone

⁽⁵⁾ Il verbo *addolciare* appare una forma intermedia fra *addolcare* (latino tardo *addulcare*), anch'esso usato in antico, e il più tardo *addolcire* (cfr. D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI, Bologna, Zanichelli, 1999, *If* VI, p. 114, n. 84).

⁽⁶⁾ Cfr. *Enc. Dant.*, s.v. *borro*.

⁽⁷⁾ Tra i componimenti in prosa, *borro* si incontra tra Otto e Novecento: è tra le voci impiegate da Leopardi nello *Zibaldone di pensieri*, è in Nievo e nello scapigliato Tarchetti, in Fogazzaro e in Dossi, in varie opere di Federigo Tozzi, e in pochi altri.

d'Arezzo, in Cino da Pistoia, e in pochi altri. In Dante appare in *If XXX* (v. 102) con una valenza più concreta e nuova: è detto dell'«epa» (ventre) dell'idropico maestro Adamo, dura, gonfia e tesa, indurita come cuoio; in senso metaforico per «triste», valore più vicino agli altri poeti, si incontra nelle *Rime* (LI, v. 11). Il termine è poi recuperato da Sacchetti (*Trecento-novelle*), Boito (*Il libro dei versi*), D'Annunzio (*Venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile*) e Rebora (soltanto nei *Frammenti lirici*). La voce ha riscontri anche in alcuni dialetti dell'Italia settentrionale: è ad esempio il milanese *croj* per «duro, crudo, che non acconsente, simile al cuojo bagnato e poi risecco» (cfr. CHERUBINI s.v. *croèuj*).

Più in generale, nei *Frammenti* si possono individuare arcaismi veri e propri, termini rari, o peculiarismi fono-morfologici: è il caso ad esempio del verbo *abbiosciare* (ovvero «deprimersi», «diventare floscio», composto parasintetico di *bioscia*, ovvero «neve che si scioglie appena caduta») ⁽⁸⁾, del toscano *cionno* ⁽⁹⁾, di *gurgite* (arcaismo poetico per *gurge*, ovvero «gorgo, vortice»), e di *imagine* (per *immagine*) o di *moscherino* (per *moscerino*). Va ricordato – come osserva Fernando Bandini ⁽¹⁰⁾ – che nel Novecento alcuni di questi termini disusati entrano di nuovo in circolazione per impulso della poesia dannunziana e pascoliana: così alcune parole rare di Rebora sono probabilmente recuperate dal passato attraverso la mediazione di Pascoli e di D'Annunzio.

Frequenti e altrettanto significativi sono i latinismi o le voci dotte e semidotte; si tratta generalmente di termini gravi, importanti (come *ammonitore*, *anatema*, *pugna* e *pugnare*), oppure di voci dolci e suadenti (p.e. *blando* e *clivo*), o di significato e suono forte, concreto (come *cor-*

⁽⁸⁾ Il verbo *abbiosciare* è definito da Giuseppe Baretta come vocabolo «de' battilani di Camaldoli e de' treconi di Mercato Vecchio» (1765, *Frusta letteraria* n. 25), da togliere, assieme ad altre voci, dal vocabolario della *Crusca* per purgarlo di quei termini in esso registrati ma non utilizzati. Attestato a partire da B. Davanzati (av. 1600), nell'intero archivio della LIZ il lemma è documentato in versi soltanto in Pascoli e in Gozzano; in prosa è attestato, oltre che in Baretta, in Pratesi, nello scapigliato Cagna, in Pirandello e nel dannunziano dramma in prosa *Più che l'amore*. Tra i contemporanei di Rebora il verbo ritorna in Govoni; l'aggettivo *abbiosciato* sarà invece in Cardarelli.

⁽⁹⁾ Arcaismo toscano, secondo il Battaglia è un derivato di *cioncio*, voce antica e popolare per «deretano», di etimo incerto. L'aggettivo *cionno* vale «dappoco, da niente, sciatto» ed è documentato dal Battaglia in Buonarroti il Giovane, in Lorenzo Lippi e nelle *Note al Malmantile*; il TB [s.v.] precisa che «nel Senese a persona che non cava le mani da una cosa, dicesi: *Cionna me, cionna te, cionna la mamma che ti fe'*», e – aggiunge – «Pronunziasi quasi *Scionno*, Dappoco e Di poca voglia». *Unicum* tra i poeti schedati nel VPIN, il termine è già in Leopardi, come epiteto, nel secondo sonetto di *Ser Pecora*, possibile fonte reboriana.

⁽¹⁰⁾ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, nel volume miscelaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 20.

pulenza). Variamente impiegati in poesia e in prosa, sono termini accolti nel vocabolario italiano in epoche diverse: molte di queste voci sono adottate tra Due e Quattrocento, ma non mancano formazioni più tarde (*corolla* p.e. è un latinismo risalente al Settecento). Provengono in genere da voci latine, che a loro volta hanno spesso origine nel greco (come *atomo*, latino *ātomu(m)*, dal greco *átomos* 'indivisibile'); in certi casi le voci sono invece prese direttamente dal greco (p.e. l'aggettivo *lirico* dal greco *lyrikós*). Alcune parole hanno sviluppato degli allotropi popolari (il termine *officina* p.e. ha il corrispondente popolare *fucina*), altre ancora hanno conosciuto una maggiore popolarità con l'assunzione del termine nel linguaggio della Chiesa (come il sostantivo *balsamo*).

Accanto agli arcaismi o ai latinismi trovano spazio nel vocabolario reboriano anche molte voci della tradizione poetica: sono termini generalmente riservati alla lirica, sono aulicismi, provenzalismi (è il caso di *laidezza* o di *lusinga*) o petrarchismi (come l'aggettivo *frale*), termini della tradizione siciliana o siculo-toscana, ma anche forme sincopate (come *adoprare*) più frequenti in poesia (ma non mancano nelle prose, dove si alternano con la forma piena), perché spesso condizionate dal fattore metrico. Si tratta, per citare altri esempi, dei sostantivi *allegrezza*, *baldanza*, *desio*, *leggiadria*, degli aggettivi *accorato*, *leggiadro* e *rorido*, ma anche dei verbi *imperlare*, *natare* e *rinnovellare*. Il termine *allegrezza*, in particolare, è documentato in origine in Giacomo da Lentini; la voce («mutola e solitaria» rispetto all'*allegria*, «più rumorosa»⁽¹¹⁾) è poi pluriattestata in poesia (ma anche in prosa) dal caposcuola dei Siciliani a Carducci, Pascoli e D'Annunzio: ricorre più volte in Dante, Petrarca e Boccaccio, in Pulci e Boiardo, ed è particolarmente frequente in Leopardi (soprattutto nello *Zibaldone*, ma certamente molto noto è il giorno di «allegrezza pieno» del *Sabato del villaggio*) e nel citato D'Annunzio. Tra i poeti del Novecento, *allegrezza* ritorna anche in Govoni, Corazzini, Gozzano, Palazzeschi, nonché in Saba e Montale; si noti che il Savoca scheda 10 occorrenze del termine (di cui 3 in Rebora⁽¹²⁾), mentre ne registra 19 dell'allotropo più tardo *allegria*, nessuna di queste in Rebora⁽¹³⁾. L'aggettivo poetico *rorido* (av. 1553, G. Fracastoro) è docu-

⁽¹¹⁾ Cfr. GDLI s.v. *allegrezza*: Tommaseo-Rigutini (1857), «L'allegria è più rumorosa, ama la compagnia, senz'essa non vive; ma l'allegrezza si può immaginare anche mutola e solitaria... L'allegrezza è un sentimento: l'allegria è una tendenza, uno stato» (*Dizionario dei sinonimi*, Milano 1957).

⁽¹²⁾ Nell'intero *corpus* reboriano le frequenze sono quattro: tre nei *Frammenti lirici* e una nella raccolta di *Poesie religiose* non schedata nel VPIN.

⁽¹³⁾ *Allegria* è presente, una sola volta, nella raccolta di *Poesie sparse* non considerata dal Savoca.

mentato, tra i componimenti in versi dell'archivio LIZ, in Manzoni poeta e tragediografo, nei *Canti* di Leopardi, in Prati e Aleardi, in A. Boito, Praga e Camerana, in Somma e Boito librettisti verdiani, nonché più volte in Carducci (*Giambi ed Epodi, Rime nuove, Odi barbare*), Pascoli (*Poemi italiani, Poesie varie*) e D'Annunzio (*Intermezzo di rime, L'Isotèto, La Chimera, Alcyone, La Fedra*); in prosa è in Colonna, Faldella, Oriani e ancora in D'Annunzio. Tra i coevi l'aggettivo *rorido* sarà adottato da Govoni. Quanto al verbo *natare*, allotropo dotto di «nuotare» (latino parlato **notāre* per il latino *natāre*, intensivo di *nāre*), è scarsamente documentato: nel *corpus* in versi della LIZ è registrato in Boiardo (*Orlando innamorato*), in Marcello Giovanetti (poeta dell'età barocca), in Cesarotti ossianico, nei *Canti* di Leopardi (nel senso di «vagare, errare» come in *FL XXVIII*, vv. 6-7: «[...] , natanti / In un libro gli occhi», [...]), in Carducci (*Rime e ritmi*) e ancora in D'Annunzio (*Primo vere, Maia, Alcyone*); *hapax* tra i poeti del VPIN ⁽¹⁴⁾.

Nei *Frammenti lirici* si incontrano numerose voci letterarie: anche queste si contrappongono a un lessico più quotidiano, talvolta tecnico, altre volte particolarmente duro e scabro, anche dialettale. Si tratta in alcuni casi di termini documentati tra Due e Trecento e poi recuperati nella poesia cinque-settecentesca da Ariosto, Tasso, Marino, Metastasio, Parini, Alfieri, ecc. (è il caso, tra gli altri, dell'aggettivo *immoto*); altri vocaboli, scarsamente adoperati fino al sec. XIX, sono ripresi con maggior frequenza da Carducci, Pascoli e D'Annunzio (come l'aggettivo *fumido* o il sostantivo *bruma*); sono voci che ricorrono spesso nei drammi e nelle tragedie. Variamente attestati tra i poeti del Novecento (ma alcuni si trovano solo in Rebora, come *apollineo* e *catenato*), ritornano con maggior frequenza in Gozzano, Cardarelli, Saba e, soprattutto, in Montale. *Rio*, in particolare, è voce dell'uso letterario per «piccolo corso d'acqua» (1282, Restoro d'Arezzo; latino *rīvu(m)* con antica caduta della *-v-*); il termine si specializza presto come forma tipica della lingua poetica ed è vitale per tutto l'Ottocento e oltre (nel VPIN è in Palazzeschi oltre che in Rebora) ⁽¹⁵⁾: in versi ricorre tra molti altri in Dante, Petrarca, nell'Ariosto, in Pananti, Pascoli, D'Annunzio, ecc. Il verbo *ruggiare* ⁽¹⁶⁾, invece, è termine letterario per «ruggire» e in senso esteso

⁽¹⁴⁾ Sporadici i riscontri in prosa: tra pochi altri è in Alberto della Piagentina (*Il Boezio volgarizzato*), in Manerbi (il volgarizzatore della *Legenda aurea*), Bruno (*Il candelaiolo*), Campanella (*La città del Sole*) e Basile (*Lo cunto de li cunti*), Pirandello (*Il viaggio*) e ancora D'Annunzio (*Novelle della Pescara, Il fuoco*).

⁽¹⁵⁾ Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001 (2005²), p. 90.

⁽¹⁶⁾ Per lo ZINGARELLI deriva dalla sovrapposizione di *muggiare* a *ruggire*.

«gorgogliare, rumoreggiare cupamente e a lungo»; è accolto, tra pochi altri, dal Dante della *Commedia*, da Boccaccio (*Teseida*, *Caccia di Diana*, *Ninfale fiesolano*), Pulci (*Morgante*), Poliziano (*Stanze per la giostra*), da Caro traduttore virgiliano, e ancora, tra Sette e Ottocento, da Alfieri (*Rime*), con particolare frequenza dal Cesarotti ossianico, e poi da Monti poeta, Leopardi (*Appressamento* [canti 1 e 4] e, nei *Canti*, *Amore e morte* e *Frammento*), da Manzoni del *Trionfo della Libertà*, Carducci, nonché da Pascoli e D'Annunzio. *Unicum* tra i poeti del VPIN⁽¹⁷⁾.

Quanto alla dimensione più materiale, terrena, del linguaggio reboriano, si incontra nei *Frammenti lirici* una ricca gamma di vocaboli realistici, concreti e quotidiani, che si impongono spesso per la loro durezza, non solo a livello di significato, ma anche di significante. Sono termini generalmente destinati alla prosa, sono voci medie o della quotidianità, che si concentrano in alcune liriche (si vedano p.e. i *FL X*, *LXVII* e *LXIX*), ma che si diramano poi in tutta la raccolta. Va qui ricordato brevemente che Rebora non mira certo all'abbassamento di tono e alla prosasticità del linguaggio crepuscolare: l'impiego di queste voci rientra in un fare poesia alto, totale, reale, come «chicco dell'immenso»⁽¹⁸⁾; di fatto sono parole concrete che si caricano spesso di un valore 'poetico', ad esempio attraverso l'astrazione del significato: un verbo prosastico come *aggrovigliare* è attribuito da Rebora all'«ansietà» (cfr. *FL XLV*, v. 70), i vocaboli *ingoiare* ed *evacuare* sono riferiti non solo al «pane», ma anche alla «verità» (cfr. *FL V*, v. 16), il comune *balcone* partecipa all'immagine idillica rappresentata in *FL XII* (vv. 7-10), ecc. Ma ecco di seguito, a titolo esemplificativo, un campione di questo vocabolario 'medio' (parole come *accasciamento*, *acciaio*, *adesione*, *baratto*, *balordo*, *cagnara*, *cantone*, *carname*, *cialda*, *coltre*, *fondiglio*, *giubba*, *gonfiore*, *patume*, *pecorume*, *zavorra*, ecc.) o 'impoetico' (p.e. *coito*, *orgia*, *rogna*, *rutto*, *spurgo* e *sterco*), o ancora dialettale (si tratta di lombardismi o più in generale di settentrionalismi come *sloia*, *marcita* o *brughiera*, ma anche di vocaboli popolari come *parletico*, o semplicemente di sapore vernacolare, p.e. *ombrella*)⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁷⁾ Presente anche in prosa, si noti che il verbo sarà sostituito con *brontolare* da Manzoni nella quarantana; è anche tra le voci commentate da Leopardi nello *Zibaldone di pensieri*, è nelle *Confessioni* di Nievo, in Oriani, e, tra pochi altri, di nuovo in D'Annunzio.

⁽¹⁸⁾ Cfr. *FL LXXXII*, v. 20.

⁽¹⁹⁾ Come osserva Pier Vincenzo Mengaldo, rientra nell'uso settentrionale anche l'espressione ossimorica «i scellerati buoni» di *FL XXI* («Dio e i scellerati buoni!», v. 47), con *i* davanti a *s* palatale (cfr. P.V. MENGALDO, *La lingua della poesia*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 213); nello stesso fram-

Vediamo, con qualche dettaglio, una voce come *accasciamento*. Nell'intero archivio LIZ sono presenti 13 occorrenze di sola prosa: il sostantivo è accolto ne *La cazzaria* del senese Vignali, nel *Mastro-don Gesualdo* di Verga, nell'*Eredità Ferramonti* di Chelli, sei volte ne *Il paese di cuccagna* di Matilde Serao, nella *Storia dei Mille narrata ai giovinetti* di Abba e nei romanzi dannunziani *Il Piacere*, *L'Innocente* e *Le vergini delle rocce*. Anche il GDLI riporta esempi di sola prosa: Bencivenni, D'Annunzio, Panzini, Deledda, Bontempelli, Paolieri. *Unicum* tra i poeti del VPIN: e sarà la controprova della sua prosasticità.

Un minimo di analisi richiedono poi almeno le voci che seguono:

Adesione. Gli strumenti lessicografici consultati documentano esempi di sola prosa: il termine ricorre ne *Il Caffè* e nell'opera di due dei promotori del periodico, ovvero nei trattati *Sull'indole del piacere e del dolore* di Pietro Verri e *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria; è anche in alcuni fra i maggiori romanzi tra Otto e Novecento: nelle *Confessioni* di Nievo, in *Cento anni* di Rovani, nel *Daniele Cortis* di Fogazzaro, nel *Mastro-don Gesualdo* di Verga, in *Illusione* e ne *I Viceré* di De Roberto, ecc.; comparirà come «perfetta adesione» nelle *Pagine del Libro segreto* due decenni dopo l'uscita dei *Frammenti*. A rimarcare la prosaicità della voce concorre la presenza nel VPIN delle due sole occorrenze registrate nei *frammenti* reboriani.

Brughiera. È voce generalmente esclusa dalla poesia e legata, invece, alle condizioni neomorfologiche del Nord. Pochi, ma significativi, i riscontri nell'archivio LIZ: il termine è accolto nelle *Poesie* degli scapigliati Praga e Camerana, e in Pascoli (*Myricae*, *Primi poemetti*); in prosa, la voce si incontra nel milanese Rovani, negli scapigliati Tarchetti, Dossi e Faldella, nonché nel D'Annunzio di *Forse che sì, forse che no*; è anche nei periodici *Il Caffè* e *Il Conciliatore*. Il Savoca registra il vocabolo soltanto in Rebora e in Quasimodo.

Fangbiglia. Quasi assente in poesia, il lemma è documentato dal Battaglia in Vasari, Soderini, Redi, Targioni Tozzetti, Manzoni⁽²⁰⁾, De Marchi, Soffici, E. Cecchi, Montale (unico contesto in versi) e G. Raimondi; in senso figurato è invece attestato in Allegri (prosa), in Onofri e nel Rebora di *FL VI* (poesia). In versi ritornerà anche in Palazzeschi e

mento incontriamo pure «un scuoter»: di fatto sequenze di questo tipo (con *il*, *i* o *un* al posto di *lo*, *gli* e *uno*, davanti a *s* complicata, seguita cioè da altra consonante) non sono rare fino al primo Novecento, specie presso scrittori settentrionali (cfr. L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1989 (1991²), p. 164).

⁽²⁰⁾ Presente nel *Fermo e Lucia* e nella prima redazione dei *Promessi sposi*, il termine viene sostituito con *fango* nella quarantana.

Quasimodo. Nessuna occorrenza invece tra i componimenti poetici della LIZ; pochi i riscontri in prosa: oltre che in Manzoni, ricorre in Verga, Dossi, Faldella, Cagna, Serao, Oriani e Svevo.

Fortore. Nell'intero *corpus* in versi della LIZ, la voce (di basso uso per il GDIU) ricorre soltanto in D'Annunzio (due occorrenze in *Maia*); in prosa è in Annibal Caro (*Gli amori pastorali di Dafne e Cloe*), in Ramusio (*Viaggio nella Tana e nella Persia*) e di nuovo in D'Annunzio (*Il fuoco, Forse che sì, forse che no*). Il Battaglia cita anche Soderini, B. Davanzati, Balducci, Bresciani, Bartolini e Pavese (riscontri prosastici). *Hapax* tra i poeti del Novecento.

Frégola. Il termine è scarsamente documentato in versi: nel *corpus* poetico della LIZ è registrato in Fazio degli Uberti, in Poliziano, Goldoni e Parini, in Piave e Boito librettisti verdiani, e in Pirandello. *Hapax* nel VPIN. Poco più frequente in prosa, *fregola* è tra le voci commentate filologicamente nello *Zibaldone* [cfr. 4156]. La locuzione «in fregola», per «smanioso, voglioso, ardente, impaziente» (con uso aggettivale), è esemplificata nel GDLI con Cantoni, Savinio, il Rebora di *FL LXX* (unica citazione in versi) e Pavese.

Marcita. È in origine di uso lombardo, poi si divulga e supera il toscano *marcitoia*. Scarsamente attestato sia in poesia che in prosa, il lemma è documentato dal Battaglia in Soderini, P. Verri, G. Visconti, Romagnosi, C. Ridolfi, Graf (unico contesto in versi), De Marchi, Pascoli, Bacchelli e Alvaro; è anche in Dossi e in Faldella. *Unicum* tra i poeti del Novecento.

Meccanismo. Quasi assente in poesia (unica attestazione nei versi della LIZ è la forma *mecanismo* contenuta negli *Animali parlanti* di Casti), in prosa la voce è documentata nei periodici *La frusta letteraria*, *Il Caffè* e *Il Conciliatore*, nella *Vita* dell'Alfieri, in Leopardi (*Storia dell'astronomia*, *Zibaldone di pensieri*), Nievo, A. Boito, De Marchi, De Amicis, Chelli, Faldella, ecc. Tra i poeti coevi è ne *L'Incendiario* di Palazzeschi; ritornerà in Pasolini.

Sloia. Dialectismo lombardo, il vocabolo ha il significato di «tedio, noia, fiacchezza»: per il Battaglia, che esemplifica la voce citando soltanto il Rebora del caso, è voce di area lombarda (*sloi*) e piemontese (*lòira*), derivata da *loeu* propriamente 'loglio' e, al figurato, 'tedio', con il prefisso latino *ex-* di valore intensivo ⁽²¹⁾. Assente nell'archivio LIZ, è *hapax* tra i poeti del Novecento.

⁽²¹⁾ Il CHERUBINI annota: «*Sloi*. v. cont. br. per *Lœùj*» («v. cont. br.» sta per «voce contadinesca brianzuola»); «*Lòja*. Noja. Tedio del lavoro. Pigrizia – Ne' diz. Ital. *Loja* sta solamente per sudiciume (*cròppa*)».

Spurgo. Assente nel *corpus* in versi della LIZ, il sostantivo *spurgo* è scarsamente documentato anche nei componimenti prosastici: ricorre in Machiavelli (*Lettere*), Baretti (*La frusta letteraria*), nel *Conciliatore*, nel Leopardi dello *Zibaldone*, in Rovani (*Cento anni*), De Amicis (*Sull'Oceano*) e Chelli (*L'eredità Ferramonti*). In versi ritornerà in Montale (*Satura* / 1962-1970).

Zoccolare. È voce popolare e di basso uso per il GDIU. Scarsamente documentata in poesia e in prosa, è accolta in versi da Pascoli («Se mai sentisse zoccolar di donne», *Poesie varie, I due vicini*, v. 99); è anche in Dossi (*L'altrieri, La colonia felice*) e in Pirandello (*In silenzio, La giara*). Con particolare riferimento a quadrupedi dotati di zoccoli, il GDLI registra in versi soltanto il Rebora di *FL XLVII* e Montale, e in prosa Pirandello, Gadda Conti e Bernari. Ritornerà anche in Quasimodo (con funzione nominale).

Alcuni di questi lemmi realistici sono ricavati da un vocabolario tecnico, ben determinato, talvolta appartenente a settori specifici, come la storia (*bravo*), la biologia (*fibrilla*), la meccanica (*mozzo*) o l'astronomia (*nebulosa*), ecc. Altri termini specifici, pur non appartenendo ad ambiti precisi, hanno un significato concreto e ben definito (si veda p.e. *gerla* e *greto*); altri ancora erano in origine dei tecnicismi, ma sono poi divenuti di uso comune: l'aggettivo *aerato*, ad esempio, è del linguaggio «dei vecchi chimici» per il TB, e il successivo valore di «ventilato, arioso» è documentato nella prima metà dell'Ottocento; *agghindare* proviene, invece, dal linguaggio marinesco e il significato di «vestire, ornare con particolare cura e ricercatezza» è attestato nella seconda metà dell'Ottocento.

All'estremo opposto degli arcaismi e dei termini desueti si collocano, infine, quelle voci dell'attualità che – come suggerisce Matteo Monti ⁽²⁾ – «assumono con ogni probabilità una valenza complessa, una caratterizzazione non soltanto stilistica»; di fatto i *Frammenti* sono dedicati «ai primi dieci anni del secolo ventesimo» e l'adesione al presente, alla dimensione concreta dell'*hic et nunc*, è delineata anche attraverso questa terminologia realistica e attuale. Si tratta talvolta di voci coniate in tempi recenti; in altri casi sono parole già presenti in epoche più remote, ma che assumono un significato specifico o una maggiore affluenza come conseguenza dei mutamenti di cose e concetti avvenuti tra Otto e Novecento, al passo con il processo di industrializzazione in atto nella società europea. È un linguaggio che si avvicina per certi aspetti

(²) M. MONTI, *op. cit.*, p. 208.

al movimento futurista, con la sua idea di modernità, di velocità, del «regno meccanico» (come scrive Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*), ma non è mai fine a se stesso, non rappresenta una volontà dissacratoria nei confronti della tradizione, di rottura con il passato, non si limita alla descrizione, ma si carica di significati profondi. Osserviamo, ad esempio, il termine *binario*: come «complesso delle due rotaie su cui rotolano le ruote dei veicoli ferroviari e tranviari» è attestato dal DELI dal quarto decennio dell'Ottocento⁽²³⁾; con l'attributo «morto» (per «tronco di rotaie che non prosegue») è invece segnalato nel reboriano *frammento XI*, mentre è esemplificato dal GDLI con Pea, E. Cecchi, Valeri (unica attestazione in versi)⁽²⁴⁾, Baldini, Pratolini. Assente nei componimenti in versi registrati nella LIZ, il sostantivo *binario* è documentato dal Savoca, oltre che in Rebora, in Palazzeschi, Montale e Quasimodo. Poco più attestato in prosa, ricorre tra gli altri in Oriani: presente nella conclusione del romanzo *Gelosia*, diviene freddo protagonista anche nel finale tragico di *Vortice*. Ancora più recente è il termine *vaporiera*: per «locomotiva a vapore» il sostantivo è documentato da Ippolito Nievo (1857-58); non schedato dal TB, il termine è accolto in versi da Carducci (*Rime nuove, Odi barbare*) e da Pascoli (*Myricae*⁽²⁵⁾, *Canti di Castelvecchio, Odi e Inni*); piacerà anche al primo Saba (*Voci dai luoghi e dalle cose / 1904-1905*). Tra i prosatori della LIZ, oltre che nel citato Nievo (*Confessioni di un italiano, Novelliere campagnuolo*), il vocabolo è presente in Rovani (*Cento anni*), Dossi (*Goccie d'inchiostro*), Faldella (*Le Figurine, Madonna di fuoco e Madonna di neve, Donna Folgore*), Capuana (*Giacinta*), Oriani (*Gramigne, Quartetto, Vortice*) e Pirandello (*L'esclusa, Appendice alle novelle*).

2. L'ESPRESSIONISMO REBORIANO TRA SPERIMENTALISMO E LETTERARIETÀ

In sintonia con l'esercizio stilistico dei «vociani», Rebora lavora sulle forme, sperimenta, forza e inventa, cerca di restituire alla poesia un

⁽²³⁾ Si noti che il termine, nel senso di «binario d'una ferrovia, o strada ferrata», non piace al Tommaseo; di fatto, nel TB (s.v. al num. 4) annota: «non men chiaro e più elegante sarebbe chiamarlo *Coppia* o sim.».

⁽²⁴⁾ Diego Valeri, I-52: «Giaccion dieci paranze e un vaporino / nell'acque cupe e viscide del porto, / tra il sudiciume d'un binario morto / e lo squallor d'un chiuso magazzino».

⁽²⁵⁾ Si veda in particolare la lirica *Il bacio del morto* (qui la voce ricorre due volte, al v. 6 e al v. 30); in *explicit* si legge: «Né so come un'ombra d'arcano, / [...], / io senta in quel lungo *lontano* / saluto di *vaporiera*» (vv. 27-30). Cfr. FL XLVII: «Pulsa lontan la vaporiera, all'erta» (v. 21).

linguaggio di alta intensità, «sollecitando espressionisticamente il lessico – scrive Gian Luigi Beccaria ⁽²⁶⁾ –, deformando e aggredendo il linguaggio poetico per evitarne i pigri automatismi». Così accanto a termini della tradizione, troviamo nei *Frammenti* neologismi puri (come i deverbali a suffisso zero *tinno* e *cigolo*), ma anche neologismi grammaticali (p.e. verbi intransitivi impiegati transitivamente, o viceversa) o semantici: ad esempio, un verbo come *sbottare*, che vale in genere «versare, sgorgare» (anche in senso figurato), oppure «scattare a parlare improvvisamente», o ancora «prorompere in riso o pianto» ⁽²⁷⁾, in Rebora è riferito a una «idea» e assume il significato di «affiorare, manifestarsi di colpo» (*FL VIII*, vv. 20-21: «L'idea s'annida agli svolti / E, sbottando, paura mi fa»); oppure un verbo in origine concreto e pieno, corposo anche nella pronuncia, come *spampanare* ⁽²⁸⁾, è impiegato dal poeta nel senso di «diffondersi su ogni cosa uniformemente» con riferimento alla luce del sole (*FL XXVIII*, vv. 1-3: «Per le deserte strade alla campagna / Il sol schioccando si spàmpana / Immane nel sovrano meriggio»).

Il tono 'alto' dei *Frammenti lirici* non è dato dall'arcaismo, ma dall'invenzione e da un continuo scavo; l'antichità, la tradizione letteraria, così come la lingua poetica sollecitata da un Pascoli o da un D'Annunzio, rientrano nella trama lessicale dei *Frammenti*, ma come eventuale *humus* da cui partire per creare un linguaggio personale, libero di muoversi nei diversi codici, forzando le strutture, puntando alla incandescenza stilistica, alla musica, in genere non nel senso di poesia melodiosa, ma dura, petrosa, con una insistita sillabazione. Di fatto, il termine arcaico o l'espressione desueta perdono in genere il loro carattere letterario o aulico accanto a termini più comuni o recenti; anche le numerose apocopi presenti nei *Frammenti*, all'interno o alla fine del verso, non marcano il testo in modo strettamente letterario, ma sembrano svolgere piuttosto una funzione musicale, sono giustificate cioè – come scrive

⁽²⁶⁾ G.L. BECCARIA, *Dal Settecento al Novecento*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI & P. TRIFONE, vol. I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi, 1993, p. 733.

⁽²⁷⁾ Il verbo *sbottare* è scarsamente attestato: nell'intero corpus della LIZ ricorre in Basile (*Lo cunto de li cunti*), Belli (*Sonetti*), Dossi (*La desinenza in A*), Pirandello (*I vecchi e i giovani*, *Sagra del Signore della Nave*, *O di uno o di nessuno*, *Come tu mi vuoi*) e Corazzini (*Poesie*). Per le definizioni riportate cfr. GDLI s.v.

⁽²⁸⁾ Propriamente, «privare le viti dei pampini» (1350 ca., Crescenzi volgar.) e, intransitivo (anche con particella pronominale), «sfiorire o incominciare a sfiorire» (1841-42, N. Tommaseo); il verbo è scarsamente documentato: in versi è p.e. in M. Buonarroti il Giovane, in Carducci e in Palazzeschi; in prosa ricorre tra pochi altri nel Manzoni della ventisettesima (nell'edizione successiva dei *Promessi sposi*, l'autore sostituirà il verbo *spampanare* con *vantarsti*).

Fernando Bandini – «dalla ricerca di scansione ritmica sostenuta»⁽²⁹⁾: Reborà le inserisce in quasi tutti i componimenti, a piene mani in particolare in *FL* II [11], X [13], XII [11], XXI [11], XXIV [11], XXV [11], XXXV [15], XXXIX [16], XLIII [18], XLVII [20], L [23], LXIII [16], LXX [15], LXXI [22]. Così le forme arcaizzanti o letterarie come *istrumento* o *evangelo*, ma anche gli avverbi *ove* per *dove* (6 occorrenze di *ove* in *FL* X, XXXIX, XLIII, XLV, L, LXXI, rispetto alle 40 di *dove*), *donde* per «da dove, da cui» (*FL* XXXV), o ancora le preposizioni articolate analitiche come *a la* (*FL* XLV), *ne l'* (*FL* IV), *su 'l* (ripetuto due volte in *FL* LII), o le forme verbali senza labiodentale, come *volea* per *voleva* (*FL* XVII) o *avvolgea* per *avvolgeva* (*FL* LIV), oppure *movea* per *moveva*, o, anzi, *muoveva* (*FL* LIV), non rappresentano che una parte irrilevante rispetto ai numerosi corrispondenti, un tempo, riservati al linguaggio della prosa. Anche l'aggettivo *eguale* (7 occorrenze), che si alterna alla forma *uguale* (5 occorrenze), nel Novecento non segna una netta distinzione tra poesia e prosa, nonostante una maggiore presenza di *eguale* nella poesia; altrettanto marginale è l'impiego nei *Frammenti* di *officio* per *ufficio*⁽³⁰⁾, di *imagine* per *immagine* (non solo in Reborà, ma anche in Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Sbarbaro e Montale), di *pié* (che «se adoperato al di fuori delle locuzioni più o meno lessicalizzate – come scrive Luca Serianni – passa decisamente al dominio della lingua poetica»⁽³¹⁾), e ancora dell'apocope in *uom*, che è diffusa dalle origini fino al Novecento e dall'Ottocento è ormai appannaggio del verso (nei *Frammenti* ricorre cinque volte *uom* e quattro *uomo*, più frequente il plurale *uomini* con 12 occorrenze)⁽³²⁾.

L'elemento letterario della lingua di Reborà è costituito piuttosto dalla sintassi, ricca di inversioni, di accostamenti arditi, di moduli iterativi, come ritornelli o richiami interni, di anafore o di altre figure retoriche di tono letterario, talvolta inserite su formule colloquiali, come *climax*, enumerazioni, anadiplosi, figure etimologiche, parallelismi, ma anche ossimori, dittologie aggettivali, sinestesie, ecc.; il lessico di tono

⁽²⁹⁾ F. BANDINI, *op. cit.*, p. 20.

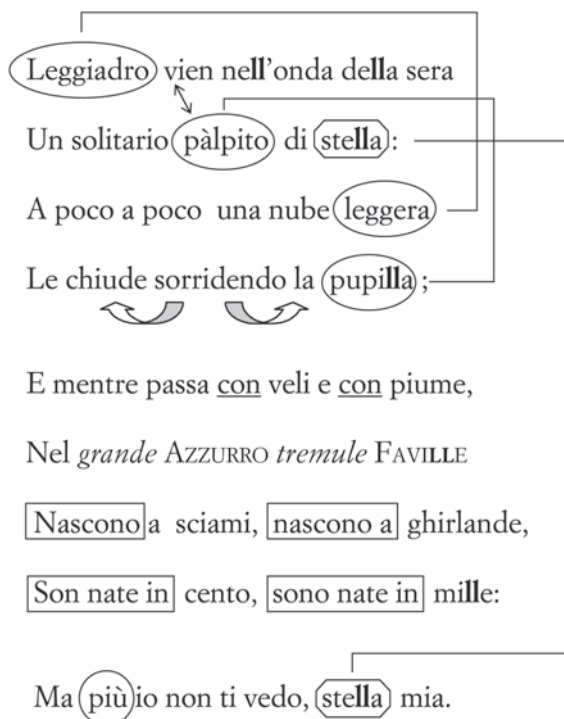
⁽³⁰⁾ *Officio* è forma diffusa nella prosa di Sette e Ottocento, pur avendo ormai una connotazione nettamente letteraria rispetto all'allotropo con *u*: sono esempi poetici quelli novecenteschi di Reborà, Govoni e Gozzano (cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 66).

⁽³¹⁾ Altri esempi poetici novecenteschi sono in Borgese, Cardarelli, Corazzini, Graf, Moretti, Palazzeschi e Saba (cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 106).

⁽³²⁾ La forma tronca è anche in Cardarelli, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi e Sbarbaro (cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 113).

prosastico è innalzato anche dall'uso degli *enjambements*, che spezzano il verso, realizzano rime o assonanze, fanno risaltare le singole parole, creano l'attesa.

Vediamo, come esempio, il *frammento* XXX ⁽³³⁾:



Osserviamo brevemente:

- a) nella prima quartina: l'estesa corrispondenza dei significanti tra *leggiadro* e *leggera*, il soggetto (*palpito*) posticipato al v. 2 rispetto al verbo (*vien*) e incastonato tra l'aggettivo *solitario* e il nome *stella* (termine ripreso al v. 9), la geminata (*a poco a poco*) al v. 3, la posizione centrale dell'inciso *sorridendo* che bilancia perfettamente l'azione (*le chiude*) e il suo complemento oggetto (*la pupilla*), e l'allitterazione che lega *palpito* e *pupilla*;

⁽³³⁾ Fonte: C. REBORA, *Frammenti lirici*, Firenze, Libreria della Voce, 1913 (stampa da microfilmatura dell'edizione conservata presso Istituzione Biblioteca Classense di Ravenna).

- b) nella seconda quartina: la ripetizione di *con* al v. 5, il parallelismo del v. 6 (aggettivo [*grande/tremule*] + sostantivo [*azzurro/faville*]), la struttura anaforica del v. 7 e, con poliptoto, del v. 8 (*nascono a* + sostantivo; *son/sono nate in* + numerale);
- c) nel verso conclusivo: il *ma* avversativo, che cambia improvvisamente l'andamento della lirica (movimento reso lento e interrotto da cinque monotonghi [*ma, più, io, non, ti*] e da tre parole bisillabiche [*vedo, stella, mia*]) e l'anticipazione dell'avverbio *più*, rispetto alla disposizione prosastica, che rafforza il *non ti vedo*;
- d) a livello fonico, vediamo poi che alcuni suoni si ripetono: oltre alla iterazione delle consonanti *l, g, r, p*, di *leggiadro* e *leggera, pàlpito* e *pupilla*, anche la doppia liquida presente in *stella*, che ritorna in *nell', della, pupilla, faville* e *mille*, e poi la sibilante, sempre di *stella*, ripresa in *sera, solitario, sorridendo, passa, nascono, sciami, son/sono*; si può inoltre osservare una prevalenza di vocali aperte che contribuiscono a una rappresentazione cosmica di tonalità leopardiana: su un totale di 115 vocali 29 sono le *a*, 30 le *e*, 22 le *i*, 25 le *o* e soltanto 9 le *u*.

La poesia di Rebora, dunque, è spesso ben calibrata in nuclei simmetrici evidenti, densi e serrati: una struttura sintattica così rigida sembra voler trattenere la forza espressiva, l'energia del lessico. È una lingua che salta spesso i passaggi obbligatori in direzione di una «immediatezza unificante»⁽³⁴⁾; in questo modo perde la sua colloquialità, diviene poesia pregnante, talvolta anche dissonante e oscura.

Il vocabolario quotidiano assume, inoltre, un carattere aulico nella sacralità con cui Rebora rappresenta la realtà, nella consapevolezza di un sicuro riscatto (seppure attraverso il sacrificio), nella solidarietà tra gli uomini uniti dallo stesso fato, nella vittoria del bene sul male, nella vita che si rinnova continuamente, nella materia che diviene esperienza mistica, nelle potenzialità che l'autore riconosce nel cuore dell'uomo, e, ancora, nella capacità di inserirsi, dopo una tormentosa ricerca interiore, nel ritmo vitale dell'universo: così un motivo tradizionale come quello della «pioggia» di *FL XIV* si arricchisce di ragioni ideali, perde il proprio carattere di pura descrizione per caricarsi di significati più profondi (dalla «rovina» scaturiranno «un'elesta dottrina» e «un'immortale bellezza»); allo stesso modo, uomini e donne non sono rappresentati nella loro specificità, nella loro individualità e concretezza, ma sono accomunati dall'amore, dal desiderio, dalla sofferenza, dalla solitudine, ma soprattutto dalla partecipazione del poeta alla loro gioia o al loro tormento.

⁽³⁴⁾ F. BANDINI, *op. cit.*, p. 7.

3. MUSICA, LUCE E ALTRI TEMI

Musica e luce, sono questi i due universi forse più caratteristici nella poetica di Rebora, con movenze e moduli intellettuali o più sentimentali, rispettivamente dalla *melodia* allo *strido* o al *rombo*, da entità luminose come il *sole* e le *stelle* al *lambo* o alla *fosforescenza*. In particolare, l'interesse per la musica ⁽³⁵⁾ in Rebora è evidente dallo studio intitolato *Per un Leopardi mal noto* (1910) che il poeta presentò al proprio esame di laurea accanto alla tesi su *Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*: si tratta di un testo interessante per le intuizioni sull'estetica leopardiana, ma anche per comprendere il rapporto tra Rebora e la musica, tra linguaggio musicale e linguaggio poetico, entrambi fondamentali nella sua ricerca. La musica è una presenza 'quotidiana' nella vita del giovane Clemente, che sembra trovare in essa l'unica via (o una delle poche possibili) per esprimere ciò che «urge dentro», la bontà e la vastità dell'anima, quell'«infinito spirito – scrive Rebora – che a volte mi si amplia ondeggiando trabocca dentro sino a sbigottirmi e indolenzirmi nel corpo» ⁽³⁶⁾; appare, perciò, necessaria e inevitabile una attiva compartecipazione della musica all'interno dei *Frammenti lirici*, dal momento che lo stesso Clemente dichiara di porre in versi la propria esperienza. Nei *Frammenti* è di fatto particolarmente consistente e significativo il linguaggio musicale, sia esso propriamente tecnico o semplicemente sonoro. Esistono termini speciali impiegati in senso proprio o traslato e non estranei al Rebora in prosa: si tratta di voci come *armonia*, *arpeggio*, *cadenza*, *corale*, *fanfara*, ecc.; alcuni di questi vocaboli sono divenuti usuali, come *canto*, *canzone*, *melodia* e *nota*, o come il generico *suono*, più volte adoperato dal poeta. Si incontra poi un lessico più quotidiano (*boato*, *crepolio*, *fragore*, *schianto*, *tonfo*, ecc.), che produce o che rimanda ad aspetti sonori, siano essi melodiosi o assordanti, perché il poeta tende, da un lato, ad armonizzare il suo verso con la natura che lo circonda e di cui si sente partecipe, ma, dall'altro, si scontra, cozza, urta contro una realtà esterna (è il caso della 'città', come Milano, definita dal poeta «bruttissima donna intelligente» ⁽³⁷⁾) o contro l'irrequietudine della sua stessa «anima indomabile» ⁽³⁸⁾. Tra i termini musicali, specifici o più generici e comuni, alcuni indicano degli oggetti concreti: possono essere strumenti diffusi (*campana*, *campano*, *sonaglio*), o più tecnici, come l'antico *si-*

⁽³⁵⁾ Cfr. nota 1.

⁽³⁶⁾ C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 70, lettera n. 82.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*

⁽³⁸⁾ *Ivi*, p. 67, lettera n. 78.

stro o il *timpano*. Tra le voci di uso letterario si incontrano i sostantivi *clangore* e *istrumento* e l'aggettivo *fesso* (per «stridulo»); tra le voci rare, perché antiche o al contrario di nuova formazione, si trovano ad esempio *bruito*, *cigolo* e *tinno*. Sono poi frequenti le forme onomatopeliche, tra queste *rantolo*, *ronzare* e *trillo*; ancora più numerosi i verbi in vario modo musicali, impiegati anche in funzione nominale, come *arpeggiare*, *cantare*, *intonare*, *melodiare*, *risonare* e *risuonare*, *ritmare*, ecc. Altri vocaboli, infine, sembrano rimandare a un'idea di musicalità 'universale', riferita cioè all'uomo, agli animali, alla natura: nei *Frammenti* incontriamo, di fatto, il termine generico *voce*, che allude normalmente all'uomo, ma anche *frullo*, suono generalmente prodotto dal volo di un uccello, o, ancora, *murmure*, comunemente attribuito all'acqua che scorre, zampilla, lambisce la riva.

Altrettanto significativo in Rebora è il tema della luce⁽³⁹⁾. Nei *Frammenti lirici* la luce è intesa come realtà cosmica, con i suoi effetti naturali, ma appare anche come assoluta e interiore esigenza di chiarezza e di calore, come urgente anelito del poeta a una luce di verità: quantitativamente il lemma *luce* risulta tra i sostantivi femminili più frequenti nel corpus reboriano⁽⁴⁰⁾ (57 occorrenze di cui 24 nei *Frammenti*), preceduto soltanto da *vita* (111), *anima* (84), *terra* (65) e *cosa* (59). Nei *Frammenti* sono numerose le note naturalistiche, dalla prima luce del giorno al tramonto (*alba*, *albeggiare*, *biancore*, *sbiancare*, *tramontare*, ecc.) at-

⁽³⁹⁾ Sfogliando il consistente epistolario del poeta milanese è possibile cogliere a chiare lettere la sua ricerca di luce; nel 1907, da Milano, scrive a Daria Malaguzzi: «Dopo un turbine scapigliato che la natura ha espresso con strani amalgami di suoni e di luci, in una orchestrazione originalissima e possente, respira ora un buon sole tenue e melodico nell'inane aria chiara», e, riflettendo sulla sua «paziente attesa di un qualcosa di molto singolare» che, nell'intimo, egli attende sempre dalla vita, continua: «È l'ombra e la cenere ch'io avvolgo intorno al mio calore e alla mia luce, mi donano un'apparenza di quiete solitaria e inerte; e penso che tutto ciò non sia per il solo male; anzi che le strane ed occulte fosforescenze che saettano in me, un qualche giorno improvviso, abbiano a divampare in qualche espressione di vita non spregevole» (C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 21, lettera n. 23). Sempre da Milano, qualche anno dopo, scriverà all'amico Monteverdi: «[...] i miei occhi impolverati e le mie orecchie rintonate avranno luci e suoni che raggiungeranno il mio spirito forse non invano, povero spirito mio ora così inutilmente luminoso e sonoro come una lucciola senza volo e un rosignolo (un po' troppo!) in una solitudine!» (p. 70, lettera n. 82). Sono frammenti di luce che si ripresenteranno in modo particolare nelle lettere che Rebora scriverà alla famiglia e agli amici dal fronte, durante la Grande Guerra: questi scritti testimonieranno più che la sofferenza fisica, un dolore interiore, e tuttavia la capacità di amare e di sperare, nel desiderio profondo di «irraggiare» (p. 289, lettera n. 367; suo il corsivo), di svelare almeno «un guizzo» della sua «vasta diversa luce sepolta» (p. 290, lettera n. 370).

⁽⁴⁰⁾ Cfr. G. SAVOCA & M. C. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, Firenze, Olschki, 2001, 2 voll.

traverso le varie fasi della giornata (*mattina* o *mattino*, *meriggio*, *vespero* o *vespro*), e frequenti i richiami al *cielo*, detto anche l'*azzurro* o il *sereno*. Diverse possono essere le fonti di luce, naturale (*sole*, *luna*, *stelle*) e artificiale (*fanale*, *faro*, *lanterna*, ma anche *camino* e *focolare*), e differenti di volta in volta gli effetti prodotti: può trattarsi di un acceso e vibrante *barbaglio* di luna (FL LXII, v. 12) oppure di un caldo e incerto *barlume* al tramonto (FL XXXVIII, v. 9), o ancora di un domestico *brillar* di camini (FL L, v. 18). Ma, a titolo esemplificativo, vediamo più nel dettaglio i sostantivi *bagliore* e *baleno*. Il primo indica una luce subitanea che abbaglia: la voce è di origine discussa (probabilmente si tratta di un preromano **balyo-* 'lucente', con allargamento in *-ore*, suffisso proprio degli astri) ed è raramente attestata tra Quattro e Settecento (tra le opere in versi è in Parini, in Giovan Battista Casti e in Cesarotti), mentre è più frequente nell'Otto e Novecento: si incontra nelle liriche di Leopardi, in quelle di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, ma è anche in Tommaseo, Giusti, Alardi, nelle *Poesie* di Praga e Camerana, nel *Falstaff* di Verdi, e tra i poeti del Novecento è, tra gli altri, in Gozzano e Corazzini. Il nome *baleno*, invece, designa il folgorio prodotto dalla luce su una superficie lucida ed è attestato a partire dalla prima metà del sec. XIII: ricorre una sola volta in Dante (nel senso di «lampo», di «luce intensa e improvvisa»), in *Pd* XXV (v. 81), dove esprime l'intensa gioia dell'apostolo Giacomo che ascolta (quasi annuendo con il battito di luce che lo avvolge) le appassionate parole di Dante durante il suo esame sulla Speranza ⁽⁴¹⁾; la voce si incontra poi più volte in Marino e nei suoi seguaci, in Monti, nel Manzoni del *Cinque Maggio* e in Leopardi, ma più frequentemente si trova in Pascoli e D'Annunzio.

La varietà lessicale tipica di Rebora, così come la sua forte escursione, si riconoscono anche in questa area semantica: nel complesso, di fatto, il poeta milanese si affida al passato e al presente, a voci poetiche o prosastiche, a termini comuni o di raro impiego, come accade di consueto nei *Frammenti*. Alcune delle voci analizzate sono attestate a partire da Dante, come *balenare* (nel senso di «splendere all'improvviso»), *corrusco*, *fulgido* e *fulgore*, *lambo* o *lucciola*, oppure sono in lui frequenti o particolarmente significative (p.e. *ardente*, *favilla*, *fiammare*, *folgore*, *lucere*, *raggiare*, *rilucere*, *scintilla* o *scintillare*). Altri vocaboli hanno invece una formazione più recente, come *fata morgana* (1617, M.A. Politi), o il settecentesco *miraggio* (voce che prevalse su *fata morgana* nella seconda metà dell'Ottocento), come *balenìo* (attestato a partire da Ip-

(41) Cfr. *Enc. Dant.* [s.v.].

polito Nievo), o ancora come *incandescente* (voce dotta, è il latino *incandescēntē(m)*; di conio ottocentesco, si rifà probabilmente al modello francese (*incandescent*, 1771)). Anche l'aggettivo letterario *fiammeo* è di probabile conio ottocentesco ⁽⁴²⁾; è attestato quasi esclusivamente in poesia: come osserva Fernando Bandini ⁽⁴³⁾, è uno di quei vocaboli che ricorrono nella lingua poetica per impulso della poesia dannunziana e pascoliana; di fatto, il termine è accolto soprattutto da Pascoli e da D'Annunzio poeta e prosatore, ma è anche nella poesia di Camerana, Carducci, Corazzini e Saba, e ancora nelle *Figurine* di Faldella, in Onofri e pochi altri. Nei *Frammenti* ricorrono poi stilemi di luce presenti nell'uso comune, come *fiamma*, *lampo*, *raggio*, *riflesso* e *saetta*, come i verbi *brillare* e *lampeggiare* o gli aggettivi *lucido*, *lucente* e *luminoso*, ma si trovano anche vocaboli meno usuali, come *nimbo* e *plenilunio*, o rari e disusati, tali non solo in poesia, ma anche in prosa, come *fosforescenza*, *fosforico* o *radioso*, termini resi 'poetici' dal contesto idillico in cui sono inseriti. *Acciecante*, ad esempio, è variante obsoleta di *acceccante*: tra i riscontri in versi della LIZ si incontra esclusivamente la forma *acceccante* (due occorrenze nella dannunziana *Laus Vitae*), mentre in prosa *acciecante* appare soltanto in Alfredo Oriani (*Vortice*) ⁽⁴⁴⁾; la forma disusata è attestata nel VPIN unicamente in Rebora, la forma più comune è invece presente in Saba. Tra gli altri casi, *luccicone* è termine familiare riscontrato soltanto in prosa ⁽⁴⁵⁾, mentre *schiarare* è voce antica e letteraria: scarsamente attestato, il verbo compare in Dante (cinque occorrenze nella *Commedia*), ma prima ancora nelle *Rime* di Guittone d'Arezzo e di Chiaro Davanzati; quasi assente tra Quattro e Settecento, ritorna p.e. in Pindemonte traduttore omerico, in Carducci (*Levia gravia*), in Pascoli (*Le canzoni di re Enzo*) e D'Annunzio (*Merope*); più tardi sarà in Montale e in Quasimodo. Sporadicamente presente anche in prosa, è tra pochi altri in Nievo e nel Tommaseo di *Fede e bellezza*.

Si noti, inoltre, che accanto a queste voci e immagini luminose, convive per contrasto all'interno dei *Frammenti lirici* una sorta di lessico in 'ombra': troviamo di fatto lessemi che indicano assenza o privazione di

⁽⁴²⁾ M. ARCANGELI, *La scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne, 2003, p. 199.

⁽⁴³⁾ F. BANDINI, *op. cit.*, p. 21.

⁽⁴⁴⁾ La forma *acceccante* si incontra in Verga, Faldella, Oriani, Tozzi, Pirandello, Boine e D'Annunzio.

⁽⁴⁵⁾ Il GDLI riporta esempi di sola prosa: Marrini, Carena, Collodi, Arrighi, Verga, De Amicis, De Roberto, Cicognani, Jahier, Savinio, Pavese. L'archivio LIZ aggiunge pochi altri nomi: oltre a Verga, De Roberto e De Amicis, segnala Imbriani, Dossi e Faldella.

luce, come *abbrunire* e *abbrunito*, *acciecare*, *eclissi*, *fosco*, *interlunio*, *ne-reggiare*, *ombra* e *ombrare*, *oscurità* e *oscuro*, *ottenebrare*, *tenebra*, *tenebroso*, ecc. Anche in questo caso, possiamo riconoscere arcaismi o voci comuni, termini letterari o della quotidianità: *abbrunire*, ad esempio, è variante (obsoleta o di basso uso) di *abbrunare*; equivale a «farsi o rendere oscuro», in senso proprio o traslato: in particolare, il TB precisa che rispetto al verbo in *-are*, *abbrunire* «non ha il senso del vestire a lutto». Nell'intero *corpus* della LIZ, la voce si incontra soltanto nella *Navigazione di Sebastiano Cabota* di Giovan Battista Ramusio, nelle *Poesie* del toscano Giusti e nei *Canti* del veronese Aleardi; il Battaglia e il TB aggiungono pochi altri autori, tra cui Giamboni e Passavanti, mentre il Savoca scheda esclusivamente il v. 9 di *FL L* («Del grand'umido abbrunire;»). Il verbo *inombrare*, invece, è voce dotta (latino *inumbrāre*); come intransitivo (per lo più con particella pronominale) vale «coprirsi», «velarsi d'ombra», anche «oscurarsi», «offuscarsi», ed è attestato dal Battaglia in versi in Salvini e Valeri, in prosa in D. Bartoli, Gioberti, D'Annunzio e Comisso. Ricorre anche in Pindemonte traduttore dell'*Odissea*; *hapax* tra i poeti del Novecento. Parole come *notte* e *notturmo* sono al contrario pluridocumentate, in tempi e autori diversi, in prosa e in poesia, dai rimatori siciliani a Pascoli e D'Annunzio⁽⁴⁶⁾: per Leopardi, in particolare, sono voci «poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene»⁽⁴⁷⁾; *notte*, specialmente, ricorre con grande frequenza nel poeta di Recanati, come argomento speculativo o in scorci notturni di grande suggestione⁽⁴⁸⁾. Talvolta queste voci in 'ombra' si contrappongono agli stilemi di luce, cre-

⁽⁴⁶⁾ Il lemma conosce una grande fortuna prima ancora tra i poeti greci e latini; famosa è ad esempio la virgiliana descrizione della *notte* contenuta in *Eneide*, Libro IV (vv. 522-528), e ripresa da numerosi poeti come l'Ariosto (*Orlando Furioso*) o il Tasso (*Gerusalemme liberata*): «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras [...] / [...], somno positae sub nocte silenti, / lenibant curas et corda oblita laborum» (VIRGILIO, *Eneide*, a cura di M. RAMOUS, G.B. CONTE & G. BALDO, Venezia, Marsilio, 1998, p. 244, vv. 522-523, 527-528), una notte silenziosa in grado di lenire le pene e di rendere i cuori dimentichi degli affanni, delle fatiche, una quiete notturna qui in forte contrasto con il *furor* dell'infelice Didone: lei sola non s'abbandona al sonno o accoglie la notte negli occhi o nell'animo («At non infelix animi Phoenissa neque umquam / solvitur in somnos oculisque aut pectore noctem», *Ibid.*, vv. 529-530).

⁽⁴⁷⁾ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, voll. 3, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1037-1038 (28. Sett. 1821. [1798]).

⁽⁴⁸⁾ Nei *Canti*, ad esempio, *notte* ricorre come sostantivo femminile trenta volte, al pari di *mente*, preceduta da *vita* (81), *terra* (64), *natura* (56), *morte* (47), *età* (43), *cosa* (36) e *mano* (36).

ando marcati effetti di chiaro-scuro: il dualismo che sta alla base del pensiero e dell'arte di Rebora, il contrasto tra la realtà concreta e la tensione intellettuale e spirituale, tra «l'eterno e il transitorio» ⁽⁴⁹⁾, si realizza dunque anche nell'opposizione luce-buio.

Accanto al lessico riferito alla musica e alla luce, non manca nei *Frammenti lirici* il linguaggio degli affetti (come *amabile, amante, amare, amato, amatore, amore, amoroso*, e poi *amicizia* e *amico*, e ancora *mamma, madre* e *materno, babbo, padre* e *paterno, fratello* e *sorella*), della bontà e dell'umanità (*bontà, buono, consentire, consolare, donare, fraterno, giovare, pietà, umanamente, umanità, umano*, ecc.), della ricerca o dell'attesa (p.e. *attendere, attesa, domanda, domandare*), dell'ansia (*ansia, ansietà, ansioso*) e della irrequietudine (come *fervere, fervido, fervore, forsennato, furia, furore, ruggiare, sfuriare*), e ancor più del dolore (*dolorare, dolore, doloroso, lacrimare, lamentare, lamento, patire, pena, penare, piangere, sofferenza, sofferto, soffrire, tormento, triste, tristezza*), ecc. Incontriamo poi un lessico legato alle frequenti opposizioni: in particolare tra città e campagna (da un lato *città, cittadina, cittadino*, ma anche *bottega, incrocio, macchina, vetrina*, ecc., dall'altro *campagna, campestre, campo, fosso, landa, marcita*, ecc.), ma anche tra natura e scienza, tra il bene e il male, tra un guardare che si inciela e una voragine, o la pioggia che cade, lava e scarnifica.

Particolarmente ricorrenti sono poi i termini legati all'azione e al movimento, talvolta frenetico: è il caso di *accorrere, agire, agitare, annaspere, assaltare, avvolgere, balzare, errare* (per «vagare qua e là senza meta»), *fuggire, gettare, ghermire, mulinare, muovere* e *muovere, ondeggiare, oscillare, porgere, partire, portare, posare, premere, raccogliere, avvolgere, ridiscendere, rinserrare, rotolare, rovesciare, sbadigliare, scalpellare, scavare, sdraiare, seguire, serpeggiare, sferzare, sgorgare, sgranare, sguazzare, solcare, sorgere, sospingere, spampanare, sparpagliare, spazzare, spingere, storcere, strappare, stringere, strisciare, strizzare, svincolare, traboccare, trascinare, turbinare, uscire, vagare, veleggiare, venire, virare, volteggiare*, e altri ancora.

4. FONTI D'AUTORE: IL PASSATO E IL PRESENTE

Quanto ai modelli e alle fonti, sono numerose le influenze che caratterizzano il sostrato dei *Frammenti lirici*: è forte il legame con la tradi-

⁽⁴⁹⁾ C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 120, lettera n. 147.

zione (più quella di pensiero che di sentimento), ma non mancano autori più recenti. Alcuni stilemi rimandano direttamente a Dante, principalmente come modello linguistico alto ed espressionistico, alternativo alla tradizione petrarchesca (*attergere, incielare, indracare e inverare*, per citare alcuni esempi), ma accanto a Dante è presente anche l'intero mondo della letteratura medievale, dall'«amor cortese» dei Siciliani, di Guittone e Guinizzelli, alla «passione mistica» di Jacopone, Passavanti, Santa Caterina, ecc. Accanto a questi richiami stilnovistici⁽⁵⁰⁾ e alla religiosità delle origini⁽⁵¹⁾, incontriamo tracce di un lessico filosofico ascrivibile non solo a Leopardi (con cui Rebora condivide una profonda consonanza filosofico-esistenziale)⁽⁵²⁾, ma anche a Giordano Bruno, a Tommaso Campanella, a Giovan Battista Vico, o un Alfieri, o, ancora, a Mazzini, ma anche a Bergson (cfr. il suo «*élan vital*» e lo «slancio di creazione» di *FL II*).

Non mancano poi riflessi di autori dichiaratamente letti e amati da Rebora: ad esempio il Nievo delle *Confessioni* oppure l'Oriani della *Rivolta ideale*. Del primo, il giovane e inquieto Clemente scrive all'amico Monteverdi (Milano, 1 aprile 1907):

In questi giorni ho vissuto un po' con Ip. Nievo (che stranamente trovo simile a me, si parva...) e molto in un isterismo musicale che, come al solito, non conclude nulla⁽⁵³⁾.

Qualche anno dopo tornerà a citare Nievo nella sua corrispondenza (15 gennaio 1927) e addirittura consiglierà all'allieva Rosita Bentivegna di leggere *Le confessioni di un Ottuagenario*, raccomandandole di guar-

⁽⁵⁰⁾ Si veda p.e. *FL XVI*: «Amor che nel cammino nostro accende» (v. 12).

⁽⁵¹⁾ Al di là dei riscontri prettamente letterari, si possono cogliere alcune affinità di forma e di contenuto tra il *frammento LXXII* e la *Pregbiera semplice* di San Francesco che in *incipit* recita «Oh! Signore fa' di me un istrumento della tua pace»: in entrambi i testi si trova la voce *istrumento*, è frequente il ricorso all'anafora ed è espresso il bisogno dell'autore di «essere strumento per l'altro», in un afflato universale, in cui ciò che giova è il *con-sentire*.

⁽⁵²⁾ Il pensiero di Leopardi si riconosce in quei termini che caratterizzano l'esperienza filosofica del poeta, vocaboli rintracciabili soprattutto nella prosa dello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*, come *affanno, anima, avvenire, destino e fato, diletto e dolore, giovinezza, idea, illusione, mistero, mondo, natura, noia o tedio, nulla, pensiero, piacere, ragione, senso, sogno, solitudine, vanità, verità o vero, voluttà*, ecc. Non mancano nei *Frammenti* quelle tessere lessicali che suscitano impressioni 'vaghe' e 'indefinite', lessemi presenti principalmente nella lirica *L'infinito*, ma che ritorneranno come parole-chiave, più in generale, nella poesia leopardiana (*eterno, morte, profondo, silenzio, ultimo*, ecc.).

⁽⁵³⁾ C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 26, lettera n. 27.

dare, al capitolo II, il passo sull'amore e la donna ⁽⁵⁴⁾. Nei *Frammenti* si possono individuare ulteriori tangenze con altri scrittori di area lombarda, come gli scapigliati Boito, Praga, Tarchetti, Dossi e Camerana, oltre a Carducci e soprattutto Pascoli e D'Annunzio, due autori 'attraversati' inevitabilmente dai poeti di primo Novecento in un rapporto di confronto-scontro.

Quanto ai contemporanei, Rebora condivide con loro il lessico e allo stesso tempo se ne discosta: numerosi sono di fatto gli *unica* riscontrati nel vocabolario del Savoca, ma non mancano coincidenze anche con quei poeti con cui l'autore non vorrebbe «esser confuso»; nella lettera del 14 febbraio 1913 (testimonianza della natura non frammentaria, ma della tendenziale poematicità dei *Frammenti lirici*), Rebora scrive a Giuseppe Prezzolini:

Potrei esser lo stelo d'un fiorellino solo. Ma non vorrei esser confuso coi Gozzano di questo mondo: perché anche se così fosse, al sentirmi vicino parolette d'incoramento compassionevole, sarei l'uomo da sorgere – pur nella rovina – veemente a dar spallate e pugni di forza ⁽⁵⁵⁾.

Parole come l'antico *corrusco* o come *rotaia* (termine tecnico e concreto rifiutato da un D'Annunzio e sostituito con descrizioni classicheggianti) entrano nel linguaggio reboriano così come in quello di Gozzano; anche un tema come quello della «pioggia», ripreso dal Vate e riproposto in dimensione rovesciata ad esempio da Govoni, è recuperato nei *Frammenti* seppure con intenzioni e risultati diversi. Con i «futuristi» condivide, poi, parte del lessico legato al movimento e alla velocità, ma pure certi procedimenti, come la giustapposizione analogica dei termini, l'accumulazione e la profusione verbale (pensiamo ad esempio al movimento frenetico e alla violenza verbale di *FL III*). Più tardi, il lessico dei *Frammenti* tornerà spesso in Montale: voci come *declivo*, *dileggio*, *frecciare*, *parlottio*, *scalmò*, *svolare*, *spurgo* e altre ancora sono registrate dal Savoca soltanto in Rebora e in Montale.

5. LA PAROLA DEL «VIVERE» E DEL «FARE POESIA»

Per concludere, al di là di queste corrispondenze, Rebora compie un processo di profonda, estesa risemantizzazione della lingua della

⁽⁵⁴⁾ *Ivi*, p. 633, lettera n. 928.

⁽⁵⁵⁾ *Ivi*, p. 171, lettera n. 212.

poesia; di fatto, egli mira a un processo di valorizzazione semantica che lo oppone sia alla tendenza di fine Ottocento (da Carducci a D'Annunzio), che privilegia l'elemento fonico rispetto all'elemento semantico, sia all'abbassamento di tono compiuto dall'area crepuscolare (da Govoni a Corazzini al primo Palazzeschi) ⁽⁵⁶⁾. Il tentativo di Rebora (e degli altri espressionisti, seppur con risultati diversi) è quello di dare una 'veste' nuova e una 'voce' nuova alla parola poetica: come nell'arte di certi dadaisti ⁽⁵⁷⁾, il poeta recupera materiali dal passato, talvolta usurati, ma li reinventa, li riplasma, perché possano rappresentare in pienezza la propria esperienza, perché possano esprimere il non detto; e conia anche parole nuove (semanticamente o grammaticalmente nuove), perché il linguaggio già esistente non basta per una poesia che si deve identificare con la vita stessa. Di fatto, come ricorda Giulio Ferroni ⁽⁵⁸⁾, l'espressionismo di Rebora «cerca una verità e una comunicazione autentica, verificando continuamente la difficoltà di raggiungerle, la contraddittorietà del loro proporsi»: la lingua viene così forzata con varie violenze che agiscono soprattutto sui verbi, «quasi a segnare il rilievo che in questa poesia assume il fare, una nozione dell'essere spirituale dell'uomo come determinato essenzialmente dal fare».

Rebora ha una concezione alta della poesia e della parola in sé, che valorizza, forza, ricrea, perché le parole rivelano (o per lo meno dovrebbero rivelare) noi stessi ⁽⁵⁹⁾; così i *Frammenti lirici* testimoniano la tensione del poeta tra aspirazioni e realtà, tra desideri e insoddisfazioni, nella «indicibile fatalità quotidiana, solidariamente amata e intensamente sofferta» ⁽⁶⁰⁾. Il linguaggio dei *Frammenti* è deformante o aulico, ma è reale, vero; è interessante osservare come nelle numerose lettere scritte dal poeta si ritrovino molte voci o espressioni presenti nel testo poetico: questa è sicuramente una testimonianza concreta della coincidenza tra il «vivere» e il «fare poesia». Il lessico poetico di Rebora non è diverso dal lessico delle conversazioni, perché in Rebora vita e arte, vita e poesia, si identificano; la parola diviene il mezzo per esprimere l'irrequietu-

⁽⁵⁶⁾ Cfr. G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in AA.VV., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*. Atti del Convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991), a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 49.

⁽⁵⁷⁾ Come Kurt Schwitters, ad esempio, artista tedesco che negli anni '20 recuperava materiali usati e poi li assemblava.

⁽⁵⁸⁾ G. FERRONI, *L'espressionismo di Clemente Rebora*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI & C. DI GIROLAMO: *Le opere*, vol. IV: *Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 425.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. C. REBORA, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 103, lettera n. 125.

⁽⁶⁰⁾ *Ivi*, p. 102, lettera n. 125.

dine, la tensione morale, la ricerca di verità, il «grido dentro» – come scriverà pochi anni dopo in *Sacchi a terra per gli occhi (Canti anonimi)* –, la «tragica disarmonia tra anima e vita» ⁽⁶¹⁾; la parola diviene emblema di un'ansia amorosa per qualcosa di diverso e più alto o più profondo, è quel «breve suono» che il poeta offre al lettore come «chicco dell'immenso», che gli può svelare il «senso del mondo» ⁽⁶²⁾.

Il lessico dei *Frammenti lirici* sa essere incandescente, dissonante, ma anche tenue e raffinato, crudo e dirompente, o pieno di umanità e di afflato: in Rebora, 'aulico' e 'umile', 'astratto' e 'concreto', 'poetico' e 'quotidiano', si incontrano e si confondono; non è semplicemente quel far «cozzare l'aulico col prosastico» riconosciuto da Montale in Gozzano, e nemmeno lo *choc* ricercato e provocato da un futurista come Marinetti: il lessico dei *Frammenti lirici* è disarmonia che si salda e si fonde con l'armonia, è un grido che si rasserena nel canto, è parola individuale che si identifica con la totalità e in essa si dissolve, è slancio filantropico, è voce dell'interiorità, è il linguaggio del cuore che, con il battito vivo e concreto dell'immanente, si effonde nel trascendente.

⁽⁶¹⁾ *Ibidem.*

⁽⁶²⁾ Cfr. *FL LXXII*, vv. 19-21.