

PIETRO CATALDI

GIUSTIFICARE LA VITA:  
LETTURA DI VOCE DI VEDETTA MORTA

*Sapessi quanta esperienza non dicibile, e quanta  
luce nuova mi ventila infuocata attendendo – se  
sarà destino – di irraggiare, per chi mi ama, [...]*  
*verso ciò che giustificherà la vita dopo.*

Rebora a A. Monteverdi il 1° agosto 1915

1. *Voce di vedetta morta*, pubblicata sul numero 1 di «La Riviera Ligure» il primo gennaio 1917, ha struttura metrica frastagliata secondo i modi del polimetro: passando dalle misure più piccole alle maggiori, si contano un quinario (il v. 4), cinque senari (i vv. 1, 7, 8, 12, 20), tre settenari (i vv. 5, 9, 14), due ottonari (i vv. 16 e 18), sei novenari (i vv. 2, 3, 6, 10, 15, 17), un decasillabo (il v. 11), un endecasillabo con accenti di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (il v. 13), un dodecasillabo della specie 4 + 8 (il v. 19). Significativa è la quasi perfetta suddivisione fra parisillabi e imparisillabi (nove occorrenze contro undici), a imprimere un effetto di controtempo che nega ogni abbandono melodico consolatorio: una soluzione rafforzata dal particolare rapporto fra metro e sintassi, ora coincidente in versi lapidari («Frode la terra» 4, «Stringile il cuore a strozzarla» 18) ora, e più spesso, inarcato, con particolare intensità nei luoghi semanticamente rilevati e impervi (vv. 7-9, 10-11 e 19-20). Il privilegiamento della varietà e dell'inciampo ritmico comporta fra l'altro il ricorso, per versi di uguale misura, a varianti accentative diverse: esemplare, restando a un solo esempio, l'ottonario anapestico che precede di due sole posizioni l'ottonario dattilico (vv. 16 e 18).

Lo scavo espressivo produce il tipico procedere per tagli di luci e ombre violenti, conferendo in qualche caso perfino alla punteggiatura una responsabilità icasticamente disgiuntiva. Tre i casi più eclatanti:

«affar di chi può, e del fango» (v. 6), che vale a collocare nello spazio (anche etico) i due termini coinvolti; «Non dire la cosa, ove l'uomo/ e la vita s'intendono ancora» (vv. 10-11), in cui la virgola assolutizza «la cosa» fino a deformarla espressionisticamente; «più tardi, o giammai» (v. 20), a enfatizzare il conclusivo avverbio temporale piegando a favore del secondo termine, che esso è incaricato di rappresentare, il dilemma finale, così che minima resta la possibilità di 'capire' «più tardi» ciò che è incomprendibile (e dunque rinviato in eterno).

Ben calibrato è anche il lavoro sui significanti. Poche le rime. All'unica esposta («piango: fango» 5, 6) si associano tre casi di rima interna: «terra: guerra: afferra» (vv. 4, 6, 12), «ignora: ancora» (vv. 9, 11), «potrai: capirai: giammai» (vv. 14, 19, 20). Particolarmente rilevante quest'ultima, dove una negazione temporale sta a contraddire due futuri. Una quasi-rima è «sbranata: forsennato» (vv. 3, 5), a congiungere i due picchi del registro aspro dell'attacco. Fra le numerose allitterazioni, tutte con funzione tragica, meritano di essere richiamate due, per la collocazione nelle due zone fonicamente e lessicalmente più risentite del componimento, l'inizio e la conclusione: «CorPo: CresPe: Chi Può» (vv. 1, 2, 6) e «puTRefatti: STRingile: STRozzarla» (vv. 17, 18).

I contrasti che lacerano la superficie del testo sono acuiti dall'accostamento di replicazioni e di avversative: «uomo» e «non dire» ai vv. 8-10, preceduti da «Però» al v. 7 e seguiti da «Ma» al v. 12.

Il lessico associa estremismo semantico e oltranzismo fonico: «poltiglia» 1, «lezzo» e «sbranata» 3, «frode» 4, «forsennato» 5, «afferra» 12, «gorgo» 13, «Sóffiata» 15, «purtefatti» 17, «stringile» e «strozzarla» 18, «giammai» 20. La tensione è accresciuta anche dalla sintassi, ora per la nominalizzazione, come al v. 4 («Frode la terra»), ora, nella seconda parte del testo, per il rincorrersi degli imperativi: «non dire», «non dire», «afferra», «sóffiata», «stringile» (vv. 9, 10, 12, 15, 18). All'intensificazione espressiva lavorano anche le figure retoriche, con fulminee incursioni metaforiche («aria sbranata» 3) e metonimiche («crespe di faccia» 2); o metaforiche e metonimiche insieme («gorgo di baci» 13).

La disarticolazione fonica e metrica e la tendenza al rilievo del particolare non reprimono tuttavia l'urgenza dell'andamento ragionativo e argomentante, sottolineato da una fitta tramatura di segnali logici: «C'è... Però... se... Ma... Se... se...» (vv. 1, 7, 12, 14, 19). E proprio l'unione di congestione e di argomentazione, cioè lo specifico sintattico-ragionativo di questa lirica, denuncia il precedente leopardiano di *A se stesso*, anche per l'eguale tensione nel pensare il negativo. Un rimando puntuale è in particolare il v. 4 («Frode la terra»), da confrontare con «E

fango è il mondo» (incrociato magari con «né di sospiri è degna/ la terra») del canto di Leopardi, del quale pare abbia in particolare agito, con la forza di una diffrazione irresistibile, il v. 10, tutti i termini del quale si ripresentano, con funzione importante, nel testo di Rebora: «[Amaro e noia/] la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo».

2. «Corpo in poltiglia» (v. 1). Forse 'putrefatto', con rimando al successivo «lezzo» (v. 3); o forse 'lacerato da un'esplosione'. In questo secondo caso – reso preferibile dalla pertinenza dell'«aria sbranata» (v. 3), ovvero 'lacerata' dalla violenza dell'esplosione, e tuttavia ostacolato dal successivo «putrefatti» (v. 17) – il «lezzo» potrebbe essere il puzzo dei gas o della polvere da sparo. Il «corpo» in questo caso 'affiora' in mezzo alla terra smossa dall'esplosione che lo ha in parte ricoperto: una condizione a metà strada fra la sepoltura e una macabra resurrezione. Le «crespe di faccia» non indicano tanto una «faccia fracassata in brandelli» (Martignoni), quanto una 'faccia increspata', cioè 'piagata'; dalla decomposizione o forse dalle ustioni.

3. «Forsennato non piango» (v. 5). 'Benché reso folle, tuttavia non cedo al pianto': perché piangere è «affar di chi può», cioè un lusso riservato a chi non è veramente di fronte alla realtà della morte in trincea, probabilmente con polemica implicita verso l'ipocrisia e la retorica dell'interventismo e delle 'barzinate' (definiti con sprezzo «retori patriotti dannunzianeggianti» in una lettera del 6 maggio 1915); così che piangere è compito del «fango», che «è supposto provare pietà per le vittime» (Fortini) o forse, semplicemente, 'cola': la partecipazione di un elemento naturale al dolore delle trincee sarebbe infatti qui l'unico segno di una corrispondenza affettiva fra uomo e paesaggio in un testo che ne è assolutamente privo. Oppure: 'proprio perché impazzito, non so più neppure piangere', così che al posto mio piange chi ancora «può», cioè chi non ha perso il senno, e piange il fango. Il verso è comunque da porre in relazione con un uguale passaggio di *Viatico* (analoga nel tema): «nella demenza che non sa impazzire» (v. 13). In entrambe le situazioni risulta decisiva la tensione ossimorica: da una parte la disgiunzione impossibile fra «demenza» e «impazzire»; dall'altra la sottolineatura dell'estremismo emotivo («forsennato») abbinata all'inaridimento del pianto (un tema che, in diverso contesto, appartiene anche al coetaneo Sbarbaro).

4. «Però» (v. 7). Se inteso come congiunzione avversativa, allora vorrà dire che nonostante l'orrore visto e sperimentato nei combatti-

menti, e di cui il corpo in poltiglia è emblema, tuttavia i superstiti non dovranno cercare, una volta tornati fra gli uomini che ignorano l'estremismo esistenziale della guerra, di risarcire il proprio vissuto con la testimonianza; nonostante quel che avranno visto, non dovranno dire ecc. Oppure il «però» avrà qui, letterariamente, il valore di 'perciò' (latino 'per hoc'), e stabilirà un collegamento consequenziale fra la scelta di non piangere alla presenza dell'orrore e quella di non riferirne una volta scampato, cosa che equivarrebbe (o rischierebbe di equivalere) all'ipocrisia di chi piange. Nonostante la suggestione della seconda ipotesi, la prima appare preferibile anche per il rovesciamento ulteriore del v. 12: «Ma». Una seconda avversativa introduce un'eccezione al comportamento suggerito ai superstiti dalla «vedetta morta»: hai visto l'orrore, *però* non devi parlarne a chi lo ignora, *ma* ne devi parlare in via eccezionale ecc. Anche il modo dell'argomentazione assume e riproduce la contraddizione che nasce dall'esperienza estrema, e doppia la tensione della forma. Lo stato del soggetto testimonia qui la natura inconciliabile di due bisogni: rispettare la frattura fra morti e vivi, cioè fra orrore dell'insensatezza e convenzioni sociali, da una parte, e liberarsi del segreto che questa consapevolezza sperimentata comporta. Non dire, dunque, e tuttavia dire. Le due avversative, contraddicendosi, aprono un varco argomentativo per liberare questa contraddizione e sanare questa inconciliabilità: non mediandole – cosa impossibile – ma giustapponendole nel rovesciamento adialettico.

5. «Se ritorni/ tu uomo, di guerra/ a chi ignora non dire» (vv. 7-9). L'ipotetica è poi ripresa al v. 14 («se tornare potrai»), a configurare la scarsa e quasi miracolosa possibilità di scampare. La virgola dopo «tu» – assente nella lezione su rivista e dunque eliminata nel testo Mussini – impediva di leggere «uomo» come predicativo di «ritorni»: 'se tu ce la farai a ridiventare uomo ecc.'; e costringeva ad assegnargli una funzione vocativa; l'ipotesi di una funzione predicativa resta comunque ardua per la ripresa successiva del v. 14 («ritorni» = «tornare»), oltre che per la mancanza di allusioni a una disumanizzazione indotta dall'esperienza bellica: è la «terra» che si rivela una «frode» e perde valore, non sono i soldati a uscire dai confini dell'umano. Due dunque le letture possibili: 'se tu, uomo, ritorni [a casa vivo], non dire della guerra a chi [la] ignora', oppure 'se tu, uomo, ritorni [a casa vivo], non dire a chi ignora di guerra', cioè 'non rivelare [l'indicibile, la cosa del v. 10] a chi non sa nulla della guerra'. Non solo per evitare l'iperbato arduo, pare preferibile la seconda parafrasi (il senso non muta comunque sostanzialmente con la prima), anche perché l'uso intransitivo, e dunque as-

soluta, di «non dire» ben si associa al medesimo uso in qualche modo assoluto del successivo sostantivo «cosa»: l'uno e l'altro passaggio trovano poi una successiva specificazione («non dire; non dire la cosa ecc.»; «la cosa, ove ecc.»), ma in prima battuta si rivelano epifanie dell'indicibilità.

6. «La cosa, ove l'uomo/ e la vita s'intendono ancora» (vv. 10-11). «La cosa», l'indicibile appunto: dove la funzione in qualche modo vicaria del sostantivo rappresenta un'inevitabile soluzione eufemistica. «Dove vi è ancora armonia fra uomo e esistenza» (Martignoni) e «dove esiste ancora un accordo uomo e natura» (Fortini) sono letture che sembrano interpretare il passaggio quale anticipazione della scena d'amore finale: 'quando sarai in quel luogo, cioè la situazione dell'amore, in cui c'è ancora armonia ecc., non parlare di guerra e di morte ecc.'. Se invece si intende attribuire l'«ove» proprio alla condizione della guerra (e alla «cosa»), allora l'ipotesi è da respingere con forza, non esistendo alcuna allusione neppure indiretta a una condizione di «armonia» o di «accordo». Tutt'altro. E d'altra parte da respingere pare anche l'idea di un'anticipazione del rimando alla scena d'amore, secondo un'ipotesi che costringerebbe a una contraddizione logica: 'quando vivrai una scena di armonia nell'amore, non dire ecc. (vv. 10-11). Ma afferra la donna e dille la cosa (vv. 12 sgg.)'. Dunque leggerei piuttosto: 'non parlare di questa situazione in cui è possibile capire ancora che cosa siano veramente l'uomo e la vita'; cioè cose complesse e terribili: crudeli e fragili. Cose che gli antichi sapevano meglio dei moderni, leopardianamente: e perciò «ancora».

7. «Stringile il cuore a strozzarla» (v. 18). Completa e rende esplicito il connotato violento di questo eccezionale lascito testamentario, già alluso nei precedenti «afferra» (v. 12) e «sóffiata» (v. 15). Non si tratta qui, evidentemente, di un gesto d'amore; benché l'amore costituisca l'unico sfondo nel quale questo gesto possa essere tentato. Si tratta piuttosto di un terribile atto di morte, che pare replicare sul corpo della donna l'aggressività della guerra, ripetendo nell'abbraccio d'amore il corpo a corpo della trincea. E non si tratta di un gesto ma di una confessione: la testimonianza della non redimibilità del male vissuto, la consegna di un segreto che tale, secondo la tesi maggiore dei vv. 7-11, sarebbe dovuto restare. A stringere il cuore della donna amata sono le parole estreme 'soffiate' – quasi con odio e ferocia, quasi come da un serpente diabolico – dal superstite amante: «nulla del mondo/ redimerà» quanto si è perso nella guerra. «Nulla»: e dunque neppure l'amore

in quel momento sperimentato al grado più alto. Il «gorgo di baci» (v. 13) non basta a risarcire il lutto. Lo *Spannung* del componimento sta qui: «nulla redimerà». Per questo la terra è una frode, come aveva denunciato subito il v. 4. Non c'è positivo che basti a riscattare il negativo. Non c'è dialettica. Thanatos insiste a fissare Eros, non solo relativizzandolo ma mettendolo in pericolo. Thanatos – come osserva Saba nella memorabile ultrafreudiana *Scorciatoia* 147 – alla fine «prende tutto». E tuttavia ciò che la dialettica non può placare è forse suscettibile di un rovesciamento adialettico: dove manca la sintesi della redenzione si può forse pervenire a una comprensione più alta, che non dia un terzo dialettico ma si dimostri capace di fondere gli inconciliabili. Sta qui la ragione di un tentativo altrimenti assurdo e crudele – gettare la morte in mezzo all'amore –, come rivelano i due versi conclusivi della lirica.

8. «E se t'ama, lo capirai nella vita/ più tardi, o giammai» (vv. 19-20). Osserva Fortini: «di ardua, controversa interpretazione: può significare che più tardi, nella vita, o mai, tu comprenderai se quella donna ti ama (o ti ha amato) o invece – e a nostro parere, più probabilmente – che se quella donna ti ama, tu capirai più tardi, nella vita, o mai, quale sia il significato ultraterreno dell'impossibile redenzione terrestre di quel che è andato perduto nella strage». La *crux* interpretativa sta ovviamente in quel pronome «lo» del penultimo verso. Le decifrazioni possibili sono tre. La prima riferisce il pronome a «se t'ama», assegnandogli dunque un valore pleonastico (è la prima ipotesi di Fortini): se l'amore è in grado di resistere al cospetto del nulla che tu gli hai posto accanto, allora avrai avuto la prova che era davvero tale, cioè che la donna ti amava davvero. La seconda lega il pronome all'ultima proposizione suscettibile di essere capita (cfr. «lo capirai»): «nulla del mondo/ redimerà ecc.»; ma l'effetto è del tutto illogico, e dunque l'ipotesi è da scartare senz'altro: 'se la donna ti ama, allora avrai conferma che non c'è redenzione possibile per l'orrore ecc.'. La terza implica un riferimento non strettamente sintattico ma logico: quanto davvero c'è da 'capire' è il senso complessivo della vita (e cfr. anche il nesso «s'intendono» 11 e «capirai» 19); e dunque 'se la donna ti ama capirai ciò che ora non puoi neppure nominare apertamente tanto ti sfugge: ciò che c'è da capire nella vita, cioè la compresenza degli opposti, di Eros e Thanatos'. Evidentemente la prima e la terza lettura non sono davvero in alternativa, ma sono conciliabili: 'la vita ti dirà, dopo la confessione fatta nell'amore, se l'amore è in grado di resistere al cospetto del nulla; e questa resistenza, implicitamente, fornirà un significato (una comprensione) e un

valore'. Facciamo bene attenzione: non si tratta di una consolazione o di un risarcimento; e tanto meno di un riscatto o di una redenzione. Non c'è redenzione: è stato detto con chiarezza, e quella dichiarazione non viene contraddetta in alcun modo. Anche perché sulla conclusione grava il limite pesantissimo di «o giammai», che interdice la possibilità di trovare un riequilibrio oltre lo spazio della vita e della realtà imminente: «nulla del mondo» redimerà la morte (vv. 15 sg.), e nulla oltre il mondo. Fra l'altro se a parlare è un morto (cfr. il titolo), questa sconsolata e perentoria dichiarazione conclusiva acquista valore probatorio.

9. «Voce di vedetta morta». Chi parla nel testo? Martignoni si dichiara in dubbio circa un'ipotetica partizione fra iniziale parte introduttiva da assegnare a una sorta di voce narrante (sul modello del *Bruto minore* di Leopardi) e parte successiva, e più sostanziosa, costituita dalle parole della «vedetta morta» in presa diretta: la prima parte si stenderebbe per tre o forse per sei versi. L'ipotesi è suggestiva, ma non c'è nel testo alcun tratto che la legittimi filologicamente. Certo, i primi tre versi hanno un carattere descrittivo e oggettivo da cui ci si stacca recisamente a partire dal v. 4, che passa in via definitiva a una rappresentazione 'in soggettiva'; ma nulla pare d'altra parte prestarsi meglio alla «voce» di una «vedetta» (non un soldato qualsiasi) che la descrizione di un evento accaduto sul campo di battaglia. Ipotesi per ipotesi (con tutto il rischio di arbitrarietà che ogni ipotesi comporta), il «corpo» dell'*incipit* potrebbe non essere affatto quello della «vedetta morta», ma il corpo di un soldato terzo del quale la vedetta parli esercitando la propria funzione di testimonianza in presa diretta. Certo, la vedetta è «morta» e la poesia si apre con un cadavere: come non cedere alla suggestione di una identificazione dei due? Ma nulla vincola a questa soluzione. E resta in ogni caso da dimostrare che la vedetta parli dopo essere stata uccisa, che la testimonianza costituita da questo componimento sia una dichiarazione *post mortem* e non un testamento *in limine vitae*: la «voce» cui allude il titolo potrebbe anche essere quella di una «vedetta» *poi* «morta», morta cioè dopo aver testimoniato l'orrore e averne definito il senso (o il non senso). In caso contrario diverrebbero inesplicabili i vv. 4-6: e di qui l'ipotesi di Martignoni, altrimenti inutile, che anch'essi pertengano a una voce narrante oggettiva (o terza), ipotesi tuttavia che solleva più difficoltà di quante ne risolva: la voce narrante non sarebbe una mera didascalia fuori campo, come nei primi tre versi, ma entrerebbe nel vivo dell'evento con una risoluta reattività personale, fino a una prima persona singolare che costituirebbe addirittura un *unicum* nel testo (dato che l'unica altra allusione allo statuto del

locutore è rappresentato dal plurale del v. 17). Avremmo così tre livelli: la descrizione referenziale dei vv. 1-3, la reazione di un primo soggetto testimone ai vv. 4-6, il mandato testamentario dei vv. 7-20. Né risulta agevole unificare secondo e terzo livello, salvo che non si ammetta nel morto l'incongrua dichiarazione «non piango».

Una soluzione all'*impasse* può venire dal confronto con un testo di Ungaretti nato da una situazione storica ed esistenziale del tutto analoga, *Veglia*:

### **Veglia**

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Un'intera nottata  
 buttato vicino  
 a un compagno  
 massacrato  
 con la sua bocca  
 digrignata  
 volta al plenilunio  
 con la congestione  
 delle sue mani  
 penetrata  
 nel mio silenzio  
 ho scritto  
 lettere piene d'amore

Non sono mai stato  
 tanto  
 attaccato alla vita

Non c'è qui lo scatto vitalistico che qualche lettore vi ha colto: l'io non reagisce all'esperienza della morte attaccandosi alla vita per sfuggire alla minacciosa presenza del cadavere; non scrive lettere piene d'amore e non si sente attaccato alla vita in quanto capace di rovesciare e dunque negare l'esperienza luttuosa. Al contrario, il vivo presta al morto la propria vitalità per assumere su di sé la condizione funebre: giace «buttato» come il cadavere, scrive e parla per le «mani» congestionate e per la «bocca/ digrignata» del morto; lascia cioè che quella bocca muta ma colma del bisogno di dire (e per questo «digrignata») e quelle mani immobili ma cariche della necessità di esprimersi (e per questo 'congestionate') 'penetrino' nel suo «silenzio», che le accoglie. Così che essere «attaccato alla vita» significa infine farsi carico di una prossimità tanto perfetta da fondere vita e morte: stare «vicino» al «compagno massacrato» vuol dire accogliere la sua condizione: scrivere per lui, amare



per lui; essere, in qualche modo, lui. Il vivo è come un morto (e viceversa); il vivo, anzi, è il morto. «Attaccato» non vuol dire ‘aggrappato’ ma ‘prossimo’: se ci si avvicina alla morte fino ad assumerla su di sé nella sua radicalità, ecco che infine ci si accorge di essere anche, adialetticamente, vicinissimi alla vita: più vicini di quanto sia possibile in qualsivoglia altro modo.

Come in *Veglia*, anche in *Voce di vedetta morta* è ipotizzabile la stessa confusione fra testimone e morto. La voce del testimone si fa carico di quella del morto e la assume, recitandola e impersonandola (di qui l’«autobiografismo metafisico» o «astratto» del quale ha parlato Contin). C’è dunque un unico arco nei venti versi della lirica: l’io locutore del soggetto lirico parla *per* la vedetta, parla in suo luogo: dapprima descrivendo una morte (probabilmente quella della vedetta medesima), poi giustapponendo la propria reazione al mandato del morto. Come in *Veglia*, anche in questo capolavoro di Reborà l’esperienza della morte in guerra non è riscattata vitalisticamente dall’amore – nonostante un’eguale apparenza – ma assunta adialetticamente, in modo fusionale, dalla vita. Il contrasto fra orrore del nulla e pienezza dell’eros non è rimosso o lenito, ma rifiuto tragicamente. Gli opposti della vita e della morte non sono armonizzati ma intrecciati, come nella vita. A e non A coincidono, come nella realtà dell’esperienza umana. Il «nulla» e il «giammai» della redenzione impediscono ogni adempimento conciliativo; e tuttavia non tolgono che qualcosa possa essere capito, a patto di riconoscere il carattere inclusivo dell’esperienza considerata nella sua interezza. La facoltà di un pensiero «simmetrico» permette di sperimentare una modalità di conoscenza non basata sull’esclusione e sulla disgiunzione ma sull’inclusione e la congiunzione, in cui il vivo è il morto e ciò che è finito sopravvive: la vedetta è morta ma ha egualmente voce; il vivo parla come se fosse morto. Ciò non rivendica un senso capace di trascendere l’esperienza quale essa si dà nella vita – oltre la quale ci si nega di concepire l’adempimento di una redenzione –, ma pone proprio nella vita, con la forza dei meccanismi profondi della psiche e servendosi degli strumenti di confine della parola poetica, la facoltà di costituire, sia pure in veste tragica, la possibilità di un significato che non neghi la morte (rimuovendola o dialettizzandola) ma la assuma intera. Per questo la vedetta può continuare a vedere e a narrare le cose del mondo, anche dove oggetto della visione e del racconto sia la sua stessa morte: a patto che il vivo superstite, prestando la vista e la voce alla vedetta morta, si lasci attraversare fino in fondo dal «nulla» che questa porta con sé; con quel nulla scendendo nel «gorgo di baci», e scoprendo il senso che sopravvive a questo inabissamento.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Il testo di Rebora è quello di *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988. Le lettere sono citate dall'*Epistolario di Clemente Rebora*, a cura di C. GIOVANNINI, vol. I 1893-1928 (*L'anima del poeta*), Bologna, EDB, 2004.

Le citazioni sono tratte da G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora [1937]*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974; F. FORTINI, *Poesia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977; *Clemente Rebora*, a cura di C. MARTIGNONI, in *Antologia della poesia italiana*, dir. da C. Segre & C. Ossola, III. *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999. Il riferimento al pensiero «simmetrico» e, implicitamente, a Matte Blanco riguarda in particolare *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000. Una lettura più argomentata della ungarettiana *Veglia* ho tentato in *Parafraresi e commento. Nove letture di poesia da Francesco d'Assisi a Montale*, Palermo, Palumbo, 2002.