

# Studio su Clemente Rebora

## 1. Introduzione

In questo breve saggio non intendo ripercorrere la fortuna critica di Rebora,<sup>1</sup> ma piuttosto prendere in considerazione e mettere a confronto alcuni tra gli studi più significativi sul poeta milanese, laddove, in tali studi, si sono individuate alcune controversie interpretative interessanti, nonché problematiche storico-letterarie a tutt'oggi non pienamente risolte. Inoltre, utilizzando l'ausilio di nozioni proprie del campo delle neuroscienze cognitive, si cercherà di fornire nuovi apporti alla comprensione di un linguaggio poetico, quello reboriano, che rimane fra i più complessi<sup>2</sup> (e anche per questo affascinanti) della nostra letteratura nazionale contemporanea. Nell'operare un'analisi della poesia reboriana, in particolare si farà riferimento alla presenza costante, soprattutto nella prima raccolta, della figura retorica della personificazione (di contro alla sua pressoché totale assenza nelle poesie del primo periodo post-conversione), adattata da Rebora a esigenze non allegoriche, ma, piuttosto, esistenziali. Una figura retorica

---

1 Per un'ampia rassegna sulla critica reboriana dal 1910 all'anno della morte del poeta (1957), si rimanda a Grandesso (2005), ma un interessante capitolo sulla storia della critica reboriana appare già nel volume monografico di Margherita Marchione (Marchione 1960), così come importanti articoli sono inseriti nella sezione *Antologia critica* dell'edizione completa delle poesie di Rebora curata da Mussini e Scheiwiller (2008). Per una specifica analisi delle prime, storiche recensioni dei *Frammenti lirici* – quelle di Cecchi, Boine e Monteverdi – si veda Ramat (1993). La *Bibliografia reboriana* (Cicala, Rossi 2002) segnala inoltre, alla voce “Critica (bilanci)” dell’ “Indice delle opere e degli argomenti notevoli”, ben dieci lavori inerenti a resoconti critici su Clemente Rebora.

2 Bandini definì stile e linguaggio di Rebora “esempio di moderno *ornatus difficilis*” (Bandini 1966: 13).

in un certo senso deformata, quindi, e tanto estesa e dilatata da costituire il vero e proprio nucleo fondante della visione del mondo propria del poeta.

## **2. Cenni sulla vita e sull'opera di Clemente Rebora.<sup>3</sup>**

Clemente Rebora nasce a Milano il 6 gennaio 1885. Quinto di sette fratelli, frequenta nella città di nascita tutte le scuole. Si laurea in lettere nel 1910 presso l'Accademia Scientifico-Letteraria, con una tesi su Gian Domenico Romagnosi. Dal 1910 al 1915 insegna in varie scuole tecniche e serali a Milano, Treviglio e Novara. Comincia a collaborare alla «Voce» di Prezzolini, che nel 1913 pubblicherà la prima raccolta in versi di Rebora, i *Frammenti lirici*. Tra il 1913 e il 1919, Rebora vive un'importante storia d'amore con la pianista russa Lydia Natus. Con l'aiuto di Lydia, Rebora si dedica allo studio del russo. Pubblicherà, in seguito, traduzioni di Andreev, Tolstoj, Gogol'. Prende parte alla Prima Guerra Mondiale come ufficiale ed è assegnato in prima linea sul fronte goriziano. Nei giorni precedenti il Natale 1915, un'esplosione ravvicinata gli provoca un forte trauma nervoso. All'ospedale di Reggio Emilia, dove viene ricoverato, un medico lo dichiara affetto da “mania dell'eterno”. Viene riformato. Si avvicina al misticismo orientale, in particolare allo yoga e al Buddhismo. Dopo il 1922, anno di pubblicazione dei *Canti anonimi*, sua seconda opera in versi, Rebora non scriverà ufficialmente quasi più nulla per oltre vent'anni. Lasciato l'insegnamento alle scuole tecniche, diventa attivista nel Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo, promosso dalla pedagogista cattolica Adelaide Coari. Rebora comincia a tenere corsi e conferenze soprattutto in ambienti femminili, dedicandosi a un'opera di apostolato morale. Nel 1926 inizia un ciclo di incontri sul tema *La donna e la vita*; nel 1928, al Lyceum di Milano, propone una serie di incontri sulla storia delle religioni. Nel 1929 si converte al cattolicesimo e due anni dopo si fa novizio all'Istituto della Carità dei Padri Rosminiani. Nel set-

---

<sup>3</sup> Clemente Rebora non è particolarmente familiare al pubblico islandese, cui soprattutto si rivolge il presente articolo. Perciò si è ritenuto opportuno inserire questo paragrafo.

tembre 1936 è ordinato sacerdote a Domodossola. Dopo lunga malattia, muore a Stresa, nel Collegio Rosmini, il primo novembre 1957.

La prima opera in versi di Clemente Rebora è del 1913, quando per le edizioni della «Voce» esce la raccolta *Frammenti lirici*; l'ultima è del 1956, l'anno dei *Canti dell'infermità*.<sup>4</sup> Prima della morte del poeta-sacerdote, tra i *Frammenti lirici* e i *Canti dell'infermità*, di Rebora vengono pubblicate altre tre opere poetiche: i nove componimenti che vanno a formare i *Canti anonimi* del 1922; l'edizione delle *Poesie*, curata nel 1947 dal fratello Piero, che insieme alle vecchie poesie già uscite in volume raccoglie altri inediti sparsi e anche un primo nucleo di poesie religiose; il *Curriculum vitae*, composto nell'estate del 1955 (pochi mesi prima dei *Canti dell'infermità*) e vincitore del premio "Cittadella" nel 1956. L'edizione delle opere poetiche di Clemente Rebora cui si fa riferimento in questo studio è quella curata da Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller (Rebora 2008).<sup>5</sup>

Una parte della critica tende ancora oggi a inquadrare biografia e opera reboriane secondo uno sviluppo di carattere sapienziale, su un modello di tipo quasi agostiniano, che inizia con i tormenti e le inquietudini dell'età giovanile, prosegue con la dimensione etica delle riflessioni e dell'attività apostolico-sociale dell'età più matura e infine, tramite la conversione al cattolicesimo e un intenso apprendistato spirituale, approda alla dimensione salvifica con la scelta definitiva di una vita totalmente dedicata al divino.<sup>6</sup>

---

4 I *Canti dell'infermità*, più che scritti, furono dettati da Rebora a Enzo Viola, il confratello che lo assistette durante la malattia che negli ultimi anni della sua vita lo costrinse a letto, semiparalizzato.

5 Clemente Rebora. *Le poesie (1913 – 1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Garzanti, Milano, 2008. L'edizione è divisa in cinque sezioni: *Frammenti lirici* (1913), *Canti anonimi* (1922), *Poesie sparse e prose liriche* (1913 – 1927), *Poesie religiose* (1936 – 1947), *Canti dell'infermità* (ottobre 1955 – dicembre 1956). I curatori hanno poi scelto di inserire nella quinta sezione (*Canti dell'infermità*) altri tre gruppi compositivi, il *Curriculum vitae* (estate 1955), le *Poesie sparse* (1930 – 1957), successive alla conversione religiosa di Rebora, e l'*Appendice*, che comprende testi giovanili (anche anteriori a quelli dei *Frammenti lirici*), varianti testuali e versi direttamente o indirettamente rifiutati dall'autore.

6 Senza dubbio, anche certi passi dell'epistolario e dell'opera reboriana hanno contribuito non poco ad alimentare possibili raffronti tra la *prokopé* del poeta milanese e quella di Sant'Agostino. Così, ad esempio, nelle *Confessioni* (I, IV), il Padre, Dottore e Santo della Chiesa cattolica: "Fin dalla mia più tenera infanzia, io avevo succhiato col latte di mia madre il nome del mio Salvatore, Tuo Figlio; lo

L'interesse della critica verso Clemente Rebora, oltre che assai vivo, va oggi di pari passo con un sempre più frequente approccio all'opera reboriana nel suo complesso, cioè anche a quegli aspetti non solo relativi alla sua attività poetica.<sup>7</sup> Testimoni di questa tendenza sono i convegni tenuti su di lui: soprattutto quelli di Rovereto (ottobre 1991) e di Milano (ottobre 2007). Il convegno roveretano è fondamentale perché il primo in assoluto sull'artista e perché le ricerche dei partecipanti hanno messo a disposizione degli studiosi e del pubblico preziosi documenti inediti e dati biografici e storici di grandissima importanza per meglio comprendere, o almeno inquadrare, il percorso intellettuale e umano compiuto dal poeta a partire da molti anni prima della sua opera d'esordio.<sup>8</sup> Il convegno milanese, organizzato nel cin-

---

conservai nei recessi del mio cuore"; e così Rebora, nel *Diario intimo*: "mamma mi ha detto più volte che la mia indole e tendenza mistica mi veniva certo dal latte della mia balia, che era una piissima contadina della nostra Lombardia" (Rebora 2006: 40).

- 7 Questi aspetti riguardano la prosa (essenzialmente il vastissimo epistolario, conosciuto solo dopo la morte di Rebora e raccolto e pubblicato in due volumi da Margherita Marchione, nel 1976 e nel 1982 e poi, nel 2004, da Carmelo Giovannini); la saggistica (Rebora pubblicò scritti su Leopardi, Romagnosi, Gogol, un commento alla novella di ambito yoga-teosofico *Gianardana*, uno studio sulla letteratura italiana e la fede); le traduzioni letterarie da lingue straniere (Andreev, Tolstoj e Gogol' dal russo; *Gianardana* dall'inglese). Tra gli studi che si sono occupati dell'attività extra-poetica di Rebora, si veda, ad esempio, il lavoro di Sergio Leone, *Note sulla traduzione reboriana del «Cappotto» di Gogol'* (Leone 1993: 325-340); quello di Giuseppe Ghini, *Rebora e Andreev* (Ghini 1993: 341-358); quello di Maura Del Serra, *L'anello di Saturno: l'Oriente dell'anima nel Rebora degli anni Venti* (Del Serra 1993: 359-368). La traduzione di *Gianardana* è riportata integralmente sia nel volume curato da Margherita Marchione (Rebora: 1982), sia in quello a cura di Carmelo Giovannini (Rebora: 1994). Quest'ultimo, oltre ad altri scritti di Rebora, riporta anche il saggio *Per un Leopardi mal noto* e un estratto di *G.D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento* (ovvero la tesina e la tesi di laurea di Rebora, pubblicate entrambe su «Rivista d'Italia», rispettivamente nel 1910 e nel 1911).
- 8 Si veda, ad esempio, il saggio di Renata Lollo *L'infanzia nella poesia di Clemente Rebora* (Lollo 2008: 15-40), che attraverso un'acuta analisi soprattutto dell'epistolario di Clemente, ne ricostruisce la storia familiare, mentre da inediti documenti di famiglia traccia un profilo della personalità del padre e della madre del poeta, figure che nella loro rispettiva diversità ebbero un ruolo influente, com'è ovvio, sull'indole di Clemente, ma anche sulla sua poesia, e non solo quella giovanile. Si veda inoltre lo studio di Pier Giorgio Longo *«Una storia personale». Adelaide Coari e Clemente Rebora fino alla conversione* (Longo 2008: 41-78). Coadiuvato anch'esso da documenti inediti, il saggio rivela i rapporti che, fin dal 1904, Rebora ebbe con il movimento femminista cattolico milanese (rapporti che segnarono anche i prodromi del suo impegno come insegnante e pedagogo) e soprattutto segue il percorso di Rebora dagli anni del cosiddetto "silenzio", cioè quelli successivi al 1922, fino alle soglie della conversione, dando conto del suo

quantenario della morte di Rebora, è il più recente ed è ugualmente fondamentale per il numero e, insieme, per l'alto livello dei partecipanti.<sup>9</sup> I due convegni sono importanti anche perché dall'intensa condivisione del frutto delle singole ricerche ha preso corpo un'inversione di tendenza, sul posto da attribuire a Rebora nella storia della letteratura italiana. Mentre ancora nel 1957 Pasolini – recensendo in *Passione e ideologia* i *Canti dell'infermità*, da pochissimo usciti – lo definiva “maestro in ombra” (Pasolini 1999: 1117), oggi Rebora sta a poco a poco conquistando una posizione di primo piano nel panorama letterario del ventesimo secolo.<sup>10</sup>

---

coinvolgimento sempre più impegnato e influente all'interno del mondo dell'insegnamento, nonché dei suoi incontri, brevi ma pregnanti, con le più alte personalità dell'ortodossia ecclesiastica – per esempio quello con il cardinale e arcivescovo di Milano Ildelfonso Schuster, o quello con monsignor Angelo Roncalli, futuro papa Giovanni XXIII. Si veda, ancora, il saggio di Franca Grisoni *La donna, la verità, la vita* (Grisoni 2008: 89-104), che partendo da alcuni appunti presi da una studentessa durante le lezioni di Rebora su *la donna e la vita* (nell'anno didattico 1926-27: siamo anche qui negli anni del “silenzio”, che, come si vede, sono anni tutt'altro che inerti e muti), trae lo spunto per un'analisi degli orizzonti morali di Rebora, che attraversando buddhismo, cristianesimo e mazzinanesimo, approdano a ideali di carità e di pace universale, di vita come dono di sé agli altri. Per Rebora, poi, la figura femminile e in particolare quella della madre, rappresentano l'incarnazione di tali ideali, perciò il poeta-insegnante esorta ad alimentare il sentimento materno che ognuno porta in sé, ad amare il proprio cuore come la madre ama il proprio figlio. Grisoni non manca di far notare come questi precetti morali, in anni successivi, si riversino nelle poesie reboriane del dopo-conversione, poesie in cui la figura della madre-mamma-madonna si pone come uno degli stilemi portanti.

9 Ben trenta relatori in totale, tra i quali spiccano i nomi di Fernando Bandini, Giorgio Bàrberi Squarotti, Carlo Bo, Giovanni Raboni, Maura Del Serra, così come quelli degli “antichi” studiosi reboriani, già presenti al convegno di Rovereto di sedici anni prima: Renata Lollo, Carlo Carena, Silvio Ramat.

10 A sancirne la consacrazione tra i grandi autori del nostro Novecento letterario, sta anche il fatto – forse non è inutile ricordarlo – che un volume sulla sua opera è attualmente in fase di preparazione presso la collana «I Meridiani» edita da Mondadori.

### 3. Mancanza o coerenza di temi? Le opposte visioni di Contini e Guglielminetti sui *Frammenti lirici*.

Com'è noto, dallo studio di Contini del 1937<sup>11</sup> prende avvio la riscoperta e la riattualizzazione di Clemente Rebora dopo gli anni del "silenzio" seguiti alla conversione del 1928, al periodo del suo noviziato al Monte Calvario di Domodossola e infine alla presa degli ordini sacerdotali nel 1936. Da quel saggio, tuttavia, parte della critica successiva è parsa attingere solo certi aspetti, quelli di volta in volta funzionali a punti di vista specifici e particolari dell'analisi su Rebora, tralasciandone altri piuttosto essenziali. Tralasciando, per esempio, il fatto che il giudizio complessivo di Contini non è positivo: secondo lui, infatti, la poesia di Rebora, per essere davvero grande, difetta di qualcosa.<sup>12</sup>

Contini, nella sua analisi, coglie in Rebora il "senso della insufficienza della rappresentazione e della riflessione alla comprensione del reale" (Contini 1974: 4) e però anche "il riconoscimento che l'idea si separa necessariamente dalla natura che ci trascende" (*ibid.*: 4), da cui il rischio che i versi reboriani, considerati nel loro complesso, risultino tacciabili di intellettualismo.<sup>13</sup> Ma il responso critico di Contini non verte tanto sull'intellettualismo, né sull'idealismo reboriano, bensì sul fatto, quasi paradossale, che la poesia di Rebora non sia discernibile dalla sua poetica. Mancano, cioè, secondo Contini, quelle "specificazioni" che sono poi i "motivi" che caratterizzano, in definitiva, la poesia, la poesia in generale. In Rebora questi motivi non sono presenti, ci sono solo degli orientamenti. Anzi, c'è un solo, unico, generale orientamento che non può essere scritto, poematizzato, per così dire, poiché esso "è anzitutto vitale, perché è l'anima dell'uomo e la morale [...] di un'epoca" (*ibid.*: 3). Per questo, la poesia di Rebora oltrepassa

11 Ci si riferisce a *Due poeti degli anni vociani*, che includeva, accanto a Rebora, anche Dino Campana. Il saggio apparve per la prima volta nel Fascicolo 4 di «Letteratura» (ottobre 1937). Qui si cita da *Esercizi di lettura* (Contini 1999: 3-24).

12 Tra gli altri, anche Mussini, ad esempio, nella sezione *Profilo reboriano* della già più volte citata edizione completa delle poesie del poeta milanese, definisce Contini grande estimatore di Rebora (Mussini 1988: 564, n.18).

13 È probabile che qui Contini abbia in mente la critica che, a suo tempo, fece dei *Frammenti lirici* Emilio Cecchi. Si trattò di una vera e propria stroncatura. A Cecchi, in particolare, non piacque, di Rebora, proprio il fatto di apparire "meccanicamente sicuro del funzionamento della «Idea»".

decisamente le posizioni della poesia elementare, ma “resta poi in una zona amorfa, indeterminata, rispetto al ritmo: sulla soglia, dunque, di quell’ideale di grande poesia per il quale solo lavora, poco adattandosi alla situazione aneddotica, frammentaria, delle «specificazioni»” (*ibid.*: 11).

I limiti della poesia di Rebora starebbero dunque nell’assenza, in essa, di uno o più motivi “particolari”, tale poesia essendo come sovrastata da un “universale” poetico che, alla lettura, risulta di difficile penetrabilità, quindi, essenzialmente, di difficile comprensione. Su questo punto, parte della critica successiva a Contini ha pareri differenti. Guglielminetti, ad esempio, individua nei *Frammenti lirici* specificazioni e motivi che addirittura farebbero dell’opera un vero e proprio “canzoniere” (Guglielminetti 1968: 27), nel quale si delinea, pur attraverso il “magma rutilante” (*ibid.*: 32) delle figure utilizzate dal poeta, una linea di sviluppo che attraversa precisamente varie “tematiche”: da quella dell’amore verso la donna e verso la famiglia – quest’ultimo “ben più radicato di quello supposto per la donna” (*ibid.*: 27) – a quella (già registrata da Giovanni Getto) del contrasto fra natura e città (*ibid.*: 32).<sup>14</sup>

Un altro limite importante che lascia perplesso Contini – oltre alla già citata mancanza di “motivi” – è quello, per così dire, del religioso: la crisi che Contini individua nella poesia di Rebora è “quella stessa generale della poesia religiosa” (Contini 1974: 11), ovvero è dovuta al fatto che quando lo spirito religioso sceglie una sua immagine (nel Rebora dei *Frammenti lirici* questo spirito e questa immagine corrispondono ancora, essenzialmente, alla “natura”) e l’immagine antagonista (in Rebora l’antagonista è la sensazione tutta umana di impotenza conoscitiva, ontologica), “è estremamente tipico il processo di successiva distinzione e identificazione, in un affanno quasi tautologico” (*ibid.*: 11) tra l’una immagine e l’altra.<sup>15</sup> Secondo Contini, quindi, il re-

---

14 “Un significato religioso si coglie in quell’opposizione tematica fra natura e città [...] in Rebora esso diventa occasione ad un’inquietudine metafisica e pretesto ad un’epifania religiosa” (Getto 1956: 4).

15 Si noti che le “poesie religiose” in senso specifico, all’epoca in cui Contini scrive, Rebora le deve ancora scrivere o, comunque, se già ne ha scritte, ancora nessuno le conosce. Le sue prime “poesie religiose”, come ricordato, usciranno infatti solo alla fine del 1947, nel volume *Le poesie (1913-1947)*, edito da Vallecchi e curato dal fratello di Clemente Rebora, Piero. Qui Contini, nello specifico fa riferimento

ligioso e il suo corrispettivo opposto, il suo antagonista, l'a-religioso, non vengono presentati in una prospettiva dialettica, come la poesia filosofica, se di poesia filosofica si tratta, dovrebbe fare. Invece, religioso e a-religioso vengono rappresentati da Rebora su uno stesso piano, che è quello del mistero stesso dell'esistenza, mistero che (secondo Contini) senza apparente soluzione di continuità, comprende l'ente religioso (o pseudo religioso), di valenza positiva, così come il suo contrapposto a-religioso, di valenza essenzialmente negativa.

Su questo aspetto, invece, ancora Guglielminetti, nel suo tentativo di dare ai *Frammenti lirici* un'interpretazione "progressiva", nelle ultime composizioni della raccolta vede Rebora arrivare persino a sciogliere il mistero dello spazio e del tempo, e dell'esistenza in essi costretta, per mezzo di una romantica ("rousseauiana", precisa Guglielminetti) estrema affermazione di fede e di fiducia nell'assoluto, con cui Rebora "ha rivestito gli ultimi confini della geografia spirituale dei *Frammenti lirici*" (Guglielminetti 1968: 40). Ma forse, anche Guglielminetti, come parte della critica precedente e successiva, si è sentito portato a considerare l'arco della vita e dell'opera reboriana un po' troppo alla luce della rivelazione che ha trasformato il poeta in prete e poi, negli ultimi anni di vita, ha indotto il prete a riprendere l'attività poetica.<sup>16</sup> È un dato, questo della ripresa dell'attività poetica in senso effettivamente religioso, che a Contini manca, quando decide di scrivere il suo saggio su Rebora.<sup>17</sup>

---

a uno dei componimenti dei *Canti anonimi* (*E giunge l'onda, ma non giunge il mare*) e si riferisce all'afflato religioso – di una religiosità però ancora oscura, non rivelata – che pervade a tratti le prime due raccolte reboriane.

16 Su questa sorta di "predestinazione al divino", si vedano, ad esempio (i corsivi delle varie citazioni sono nostri), Renata Lollo: "*Si legge fin dall'infanzia* la dinamica fra il rapimento (anche affettivo) della e nella immensità e il perdersi nella contraddittoria e limitante quotidianità, peraltro mai elusa." (Lollo 2008: 31); Pier Giorgio Longo, quando tratta dell'amicizia fra Clemente Rebora e Adelaide Coari, tra le fondatrici del movimento femminista cattolico ai primi del '900: "Mi sono occupato delle testimonianze reboriane da lei [la Coari] rilasciate in scritti del 1959-1961 [...] in un momento altamente significativo della fortuna di Rebora, soprattutto del *Rebora spirito religioso da sempre*" (Longo 2008: 44-45). Lo stesso Bärberi Squarotti, nella sua analisi reboriana parla, a proposito del percorso del poeta milanese, di *itinerarium in deum* (Bärberi Squarotti 1960: 205). E poi si veda anche il già citato Giovanni Getto, che desume un significato religioso persino nell'opposizione reboriana tra natura e città (cfr. nota 14).

17 Ma forse – e paradossalmente – la visione di Contini su Rebora è più nitida e più obiettiva di quella di certa critica successiva proprio a causa della mancanza di



Ed è un dato che invece non manca a Guglielminetti né, ovviamente, alla critica ancora posteriore. Il limite riscontrabile in ogni lettura critica sistematizzante dei *Frammenti lirici* sta, però, proprio nello spingersi troppo in là, nel voler individuare a tutti i costi (con quel determinismo eccessivo a cui si accennava più sopra) un percorso filosofico coerente, una sorta di *Bildung* sentimentale ed esistenziale del poeta (nell'opera di esordio di Reborà, ad esempio, Guglielminetti discerne persino una struttura "narrativa" a tutti gli effetti, che comprenderebbe una condizione di blocco iniziale, uno sviluppo problematico e uno scioglimento finale), con il risultato di forzare quella che è l'effettiva e dichiarata frammentarietà dei componimenti e soprattutto l'effettivo carattere della prima poesia reboriana, una poesia filosofica sì, ma decisamente non organica né organizzata secondo percorsi finalistici.

#### **4. Il mondo animato di Clemente Reborà: la personificazione (con un apporto delle neuroscienze cognitive).**

La poesia di Reborà sfugge agli schematismi; in essa sembra essere insita una sorta di refrattarietà a farsi circoscrivere in movimenti o correnti. Fra i primi a tentare almeno di individuare un'ascendenza storico-letteraria dell'opera del poeta milanese, fu, ancora, Gianfranco Contini. Contini pone la lingua reboriana dei *Frammenti* e dei *Canti anonimi* su un'ideale linea stilistica lombarda che, discendendo da Pa-

---

questo dato. Si noti però che Contini, a conclusione del suo studio critico, citando per intero *Dall'immagine tesa*, ultimo componimento dei *Canti anonimi*, ammonisce a non diffidare troppo della posizione retorica del componimento stesso, ravvisando come quella posizione d'attesa si ricongiunga a un tentativo, presente nel corpo stesso dei *Canti anonimi*, di realizzare un dominio del particolare. A Contini, allora, vanno ascritti altri due meriti. Primo: quello di aver colto una differenza fondamentale tra i *Frammenti lirici* e i *Canti anonimi*, al di là della diversità delle dimensioni "fisiche" delle due raccolte: differenza che consiste essenzialmente nel fatto del "progredire" dell'autore verso zone poetiche più leggibili, per la presenza, nella seconda opera, di specificità, e quindi di "motivi", assenti, o troppo lontani e indecifrabili, nella prima. Secondo: quello di aver in qualche modo sospeso il giudizio definitivo sulla poesia reboriana (questa "sospensione" è chiaramente leggibile proprio nelle ultime righe dello studio continiano), quasi preconizzando l'avvento, in Reborà, di una poesia religiosa a tutti gli effetti, cioè sostenuta da religiosità "canonica" e quindi non più inficiata da antagonismi in fondo irresolubili fra "bene" e "male".

rini – non solo in quanto a ricercatezza lessicale tipica di certa tradizione lombarda, ma anche come afflato morale – e passando attraverso Manzoni e Dossi, sarebbe poi confluita in Gadda. Secondo Contini, lo stile di Rebora è tipicamente lombardo nel modo in cui, ad esempio, predilige il verbo (e quindi la rappresentazione dell'azione) al sostantivo (e quindi alla descrizione, alla nomenclatura), al contrario di ciò che avviene nello stilismo, o purismo, toscano (Contini 1974: 7).

Bandini, nel 1966, in sintonia con la linea continiana, approfondisce l'analisi e definisce il verbo reboriano “fisicamente concreto [...], applicato [...] a nozioni astratte, che deroga dai normali contesti in cui di solito questi verbi vengono inseriti.” (Bandini 1966: 8). Più precisamente, la novità della poesia di Rebora, secondo Bandini, è l'applicazione analogica delle forme verbali anche a fatti della vita morale (quali l'ozio, i piaceri, la noia, l'ebbrezza, l'amore, il presente), che con Rebora assumono una forza e un vigore inediti e da Rebora in poi escono dalla sfera terminologica del “romantico”. Bandini, a titolo di esempio, cita, dai *Frammenti lirici*, versi come “*rumina* l'ozio e aduna i suoi cocci /... / e stanco *infogna* giù piaceri e sonni” (V, 17 e 19); “il minuto... *s'ingorga*” (VIII, 30-31); “ciel che balzano... contro la noia *sguinzaglia* l'eterno” (XI, 20); “mentre *s'incava* respinta l'ebbrezza” (XIV, 16)<sup>18</sup> e così via (*ibid.*: 8). Anche l'aggettivo, in Rebora, assume una valenza particolarmente nuova, e anche in questo caso in chiave analogica, ovvero attraverso quell'accostamento di astratto e concreto che, sempre secondo Bandini, è una delle costanti della lingua reboriana: “pigro scorno” (VI, 14), “abitudini sonnolente” (X, 30), “soffici fastidi” (XII, 22), “smanie ben pasciute” (XXVIII, 16) sono solo alcuni degli esempi di aggettivazione analogica riportati da Bandini (*ibid.*: 9). Il quale rileva, sempre per quanto concerne l'aggettivo, la grande frequenza, in Rebora, di costrutti anomali, ad esempio con coppie di aggettivi che “racchiudono” fra loro il sostantivo, facendogli da cornice (già definiti da Contini “aggettivi divaricati”). Come nelle espressioni, per citare ancora dai *Frammenti lirici*, “sciorinati giorni dispersi” (VI, 1), “chiuse forze inesprese” (XI, 17), “alta vertigine azzurra” (XVII, 4) e così via.<sup>19</sup> Altro elemento reboriano posto in eviden-

---

18 I corsivi sono nostri.

19 Bandini individua ben diciotto costrutti di questo tipo.

za da Bandini è la sinestesia, “rivisitata” in chiave originale soprattutto quando il poeta la adotta utilizzando verbi o sintagmi predicativi, come in “Lontanissimo arpeggia il tramontare” (XV, 2), “il piano / sconfinato melodioso” (II, 2-3).

L'accostamento astratto-concreto è ritenuto giustamente punto fisso dei *Frammenti lirici*; così anche l'applicazione analogica di enti che pertengono non solo a sfere sensoriali diverse (sinestesie), ma anche a sfere semantiche o nozionali diverse. Tuttavia, a nostro avviso, questi procedimenti sono a loro volta derivazioni di un altro procedimento, un procedimento primigenio che costituisce il vero nucleo creativo dei *Frammenti lirici*: sotto il travestimento, per così dire, di sinestesie, analogie, ossimori originalissimi, costrutti lessicali e frasali non ortodossi,<sup>20</sup> la figura retorica davvero onnipresente nella prima opera del poeta milanese, quella che comprende sotto il suo ampio mantello tutte le altre, è la personificazione. E dato che questa figura è davvero pervasiva dell'opera, è strano che, fra i critici vagliati dall'autore del presente scritto, nessuno ne parli. Eppure, ciò che gli studiosi hanno chiamato di volta in volta “onomatopea psicologica” (Contini 1974: 7), “inquietudine metafisica” (Getto 1956: 4), “panicità religiosa” (Pasolini 1999: 1116), “trama di corrispondenze prima concettuali che fantastiche” (Bàrberi Squarotti 1960: 198), “incandescente unità di spirito e cose, paesaggio e idee” (Bandini 1966: 7), “magma rutilante di immagini” (Guglielminetti 1968: 32), “realtà unitaria, dove la materia è indistinguibile dallo spirito” (Fortini 1995: 13), “linguaggio franto e scheggiato [...] franco d'ogni nesso inessenziale” (Tesio 2008: 144) – e che, in una parola, la critica è unanimemente concorde nel definire come l’“espressionismo”<sup>21</sup> dei *Frammenti lirici* – altro non è se non una continua, costante, inesauribile energia personificante che percorre, dall'inizio alla fine, tutta l'opera prima di Rebora. A un'analisi che in questa sede, per motivi di spazio, non è possibile presentare per inte-

---

20 Si è accennato alle coppie di aggettivi che racchiudono il sostantivo, ma si pensi, ad esempio, anche ai verbi intransitivi trasformati da Rebora in transitivi-causativi (Bandini 1966: 16), come in “piomba il turbine e scorrazza / ... / campi e ville” (III, 5-7); “il corso che pullula luci” (XII, 41); “non qui dove uno sdraia / passi d'argilla (XXI, 8-9) e così via.

21 Il primo critico in assoluto a coniare il termine “espressionismo”, in riferimento alla poesia di Rebora, sembrerebbe essere stato Claudio Varese, in una sua recensione del 1949 (Grandesso 2005: 51 e 51n.).

ro, si è rilevato che elementi di personificazione sono presenti in tutti e settantadue i componimenti che costituiscono i *Frammenti lirici*. Per “personificazione” si vuole intendere, qui, il termine nel senso più esteso possibile. Gli elementi che di volta in volta vengono sottoposti al processo di personificazione, infatti, vengono creati dal poeta o per mezzo di invocazioni (apostrofi) a entità fisiche inanimate,<sup>22</sup> a stagioni e/o fenomeni naturali,<sup>23</sup> o mettendo in associazione entità, immagini o fenomeni generalmente appartenenti al campo del non-umano (ma non, necessariamente, a quello dell’“astratto”), con verbi, sintagmi predicativi, o aggettivi, invece, strettamente pertinenti con l’agire, o con le qualità, degli esseri animati (umani o animali, il che comunque non cambia, sostanzialmente, il dilatarsi stilistico delle figure reboriane, con l’ininterrotto, anche ridondante animarsi di parti di universo che normalmente dovrebbero comportarsi da non-agenti, da, per così dire, semplicemente “essenti”).<sup>24</sup> Riprendendo l’analisi di Bandini, è

---

22 Alcuni esempi: “Sortilegio del tempo / Al nuovo altar delle genti, o città / Che mescoli un mondo” (V, 20-22); “Dentro il meriggio stanno alberi e scogli / ... / Sopra le vette. E tu, aria, ne accogli / limpidamente la forma sonora” (IX, 1 e 3); “Ohimè, luce, ove sei?” (X, 38); “O carro vuoto sul binario morto” (XI, 1); “Col moto equal delle tue genti, o valle” (XXIII, 1); “Tu, mano aperta che inseguivi il mondo” (XXI, 15); “Vien qua tu, poesia maledetta, / A veder la bellezza / A provar la bontà” (XXXIX, 19-21); “A che ne serbi, o vitale malia, / Se dal tuo amore ci dilunghi e attrai / In un sol punto? A che tu, poesia, / Se dentro animi il mondo e fuor non sai?” (XLIII, 29-32); “O annidate trecce fonde” (LIV, 9); “Ma in voi alberi appena, / Dall’ascension dei tronchi / Al volo adorante dei rami / L’indicibil fervor ha sentimento” (LXIII, 10-13).

23 Alcuni esempi: “O pioggia dei cieli distrutti” (XIV, 1); “Forse altrove sei bella, o primavera: non qui / ... / In cima al sentimento i vani sogni: / Non certo i vostri, o primavera sciocca, / O lasciva città senza amore!” (XXI, 7, 23-25); “E tu, barbaglio sull’anima cieca, / E tu, pioggia che fili giù bieca!” (XLV, 45-46); “Anche tu, immortal natura, / Perdesti oggi l’ineffabile / Saggezza: lode a Satana! / Ma dopo? Uguale a te, / Non a me, tornerà il tempo” (XLVI, 4-8); “O pioggia feroce che lavi ai selciati / Lordure e menzogne” (LXIX, 1-2).

24 Alcuni esempi: “L’idea s’annida agli svolti / E, sbottando, paura mi fa” (VIII, 20-21); “Ma il sol maschio sfuriava / Sulla terra supina / Nel grande amplesso caldo” (XVII, 8-10); “E qui le vigne foggiano ricami / ... / l’ombra procede con liscio fermento: / E il plenilunio in luce sembra berla” (XXVI, 5, 11-12); “Il sol schioccando si spampana / ... / Lo spazio zonzando scintilla / ... / Dove natura riposa tranquilla / ... / Salve, o ver di tutti i giorni!” (XXVIII, 2, 8, 10, 20); “Dentro il bagnato alitare dell’aria” (XLIV, 3); “Ai polmoni il respiro / Un balsamo sembra” (LX, 13-14); “Le nubi / Mèditano saette e luce” (LXI, 16-17); “Lo spazio poroso e assetato / Da cieli e da terre ribeve / Istantaneo e insaziato / ... / Notte succhiata dal cuor dei tramonti, / Goccia indistinta nel grido del mare” (LXII, 1-3, 15-16); “Sciama nel vasto orizzonte, / La ghiotta luce felice” (LXVI, 5-6); “Vergine il sole, assorto / Per gl’ineffabili fulgori / Della sua traccia preferita, va. / Al saettar del

vero che attraverso il ricorso all'analogia astratto-concreto Rebora anima il proprio mondo, ma non lo fa quasi mai per "animare quel mondo di nobili astrazioni e di vibratili idealità" (Bandini 1966: 7), alla maniera dei mistici.<sup>25</sup> Lo fa per un motivo quasi opposto, ovvero per rendere più sopportabile, trasformandolo, un reale che, per lo spirito inquieto dell'autore, è drammaticamente ordinario.<sup>26</sup> Rebora, poeta-

suo rapito sguardo, / Il nostro pianeta, riverso / Fra piaghe e gonfiori / Nei vipersini orizzonti, / Come insetto scovato si torce" (LXVIII, 5-12); "Nei poggi calvi sotto le pietraie, / Fra consensi di laghi e di fonti / Ansiosi a richiamar per ogni valle" (LXX, 22-24).

25 In occasione della morte del poeta milanese, Montale scrisse sulla «Gazzetta di Parma»: "Rebora ha sfiorato la poesia contemporanea, ma le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né stagione" (Bandini 1993: 59-60). Il giudizio è solo in apparenza positivo, per due motivi: perché Montale, usando il verbo "sfiorare", esclude, in pratica, Rebora dall'appartenenza effettiva alla contemporaneità letteraria; e poi, perché reclude la poesia reboriana nell'ambito quantomeno delimitato del genere "mistico". Va detto che Bandini riconosce comunque in Rebora anche il gusto di una poesia raziocinante, ispirata al modello di Leopardi e in sintonia con la vocazione filosofica degli altri poeti vociani. E anzi, in uno studio più recente, ancora Bandini, proprio allo scopo di correggere Montale, afferma che "lo stile poetico di Rebora ha molti modi del linguaggio mistico, ma è un fatto che non va sopravvalutato. Sono altrove i valori del suo discorso poetico" (Bandini 1993: 63). Sta di fatto che, comunque, parte della critica tende ancora a relegare la poesia di Rebora nell'ambito del "misticismo".

26 Per citare qualche esempio, dall'epistolario (i corsivi sono nostri): "Eccomi di nuovo repentinamente *travolto nel rumore inespressivo della città affaccendata*", scrive Rebora all'amico Angelo Monteverdi (Nino), il 5 ottobre 1907 (Rebora 2004: 31); e a Daria Malaguzzi, il 4 marzo dell'anno successivo: "Io mi tengo nel pugno e mi lanciai ove sono maravigliose cose a vedere; e ciò per il momento m'è sufficiente gaiezza e forza per vivere *in codesto tramestio di suicidi*; la mia bellezza che serbo qua con infinito trasporto materno, così mal nota, mi permette di sorridere con cortese condiscendenza anche alle *oblique ipocrisie dei medio-criti*" (*ibid.*: 35); ancora a Daria Malaguzzi il 29 ottobre 1908: "sappia ch'io, pur tra segrete ansie profonde, vado ritrovando vasti respiri intatti, ove *l'ingiuria delle vicende* si risolve in un battito ampio, solenne se non allegro" (*ibid.*: 43); e il 15 marzo 1910: "La invidia, mentre mi affogo in *codesta città di fango e di lucro*, ove la mia follia d'amore e di creazione si esaspera in una *monotona sterilità angosciosa: ove la vita pur mirabile d'intensità che vi circola ha malie e fascino solo per chi ama giostrare in pubblico e sfoggiar la propria esteriorità pomposa e raccogliere nelle mani adunche il più possibile di preda e di piacere con insolenza.*" (*ibid.*: 72). E sempre alla Malaguzzi, nel 1909: "*mi compiaccio che l'altro ieri mi trovassi a vituperare l'ascensione armoniosa dello spirito che muta in mirabile bontà vasta anche il dolore più acerbo [...]* e mi posi a graffiare accordi e a mordere note insistenti sulla povera tastiera *con una furia niente affatto armoniosa e di nessuna bontà*" (*ibid.*: 59).

Sono solo pochi esempi, ma l'epistolario reboriano del periodo che va dal 1907 al 1913 (anno di pubblicazione dei *Frammenti lirici*) offre numerose altre testimonianze della vacuità e della vanità da cui il giovane Clemente si sente circondato.

filosofo poco più che ventenne<sup>27</sup> alla ricerca di una vita dal significato più profondo, inietta in sovrabbondanza, nella poesia dei *Frammenti lirici*, immagini animate che se da una parte testimoniano tale ricerca, dall'altra definiscono, implicitamente, il senso di insoddisfazione e di inadattabilità nei confronti della realtà così com'è. In questo, la poesia di Rebora è di un tipo senz'altro meditativo-conoscitivo. Infatti, se all'esistenza ordinaria sembra negato il salto di qualità nell'extraordinario, alla poesia, anzi, questo salto è intimamente legato. La poesia del primo Rebora, attraverso la foresta fittissima dei segni della personificazione, dell'invocazione, dell'animazione di zone che normalmente non vengono né personificate, né invocate, né animate, vive perennemente sull'orlo di un'apocalisse o su quello di un'epifania: ci vive perennemente e però quasi indifferentemente, perché ancora, in questo periodo della sua vita, ciò che conta e che solo la poesia può dargli, non è un risultato né "ideale" né "nobile", ma la costruzione di un percorso alternativo. Apocalisse, laddove le immagini "animate" non solo evocano, ma, effettivamente, *determinano* un senso di sopraffazione da parte di una natura ostile, o non amica;<sup>28</sup> epifania, laddove le immagini "animate", al contrario, evocano e creano un senso di illimitata potenza del tutto, fino a lambire concezioni panteistiche o pampsichistiche, che senza (ancora) un Dio definito che le riempia, rimangono tuttavia allo stato di animismo e non già di misticismo – come certa parte della critica ha ritenuto – giacché non può esserci misticismo senza coscienza o visione della fonte divina.<sup>29</sup>

---

27 È molto probabile che la maggior parte dei componimenti che costituiscono i *Frammenti lirici* siano stati composti da Rebora prima del 1912, anche se il lavoro di revisione continuò assiduo fino all'immediata vigilia dell'entrata in stampa; ed è verosimile che le prime prove poetiche, poi confluite nei *Frammenti*, risalgano al 1905. Su questo, si veda Fortini (1995: 6-7).

28 Ma a differenza di certa "Natura" di Leopardi, che con la sua indifferenza assolutizza lo stato di noia o di disperazione del poeta cui soprattutto la speranza è negata, la "Natura" reboriana di tipo negativo possiede impeti o di prepotenza o di imperscrutabilità, ma mai di indifferenza, né di gratuita crudeltà verso il genere umano.

29 Nella lettera a Daria Malaguzzi (agosto 1909), già citata in nota 30, Rebora scrive ancora (il corsivo è nostro): "io non credo agli eroici furori in estasi perenni, o mi farebbero quasi nausea. Io, come tutti i temperamenti che sono *mistici perché appassionati*, non apprezzo la perfezione-orologio e neppure gli svenimenti d'abitudine" (Giovannini 2004: 59). Misticismo per passione, quindi, e non per afflato religioso. E anzi, qui Rebora sembra usare il termine "misticismo" più *lato* che *stricto sensu*.

A livello inconscio, tuttavia, il discorso è significativamente diverso. Secondo recenti teorie delle neuroscienze cognitive:

la spontanea tendenza a distinguere tra oggetti animati e inanimati sta alla base della nostra tendenza a personificare le entità del mondo che ci circonda ed a sviluppare sistemi di credenze nel sovrannaturale, poiché ci rende dei ‘dualisti intuitivi’, propensi a distinguere, in maniera appunto intuitiva, tra corpi e anime. Proprio per il nostro ‘dualismo intuitivo’ ci riesce immediato cogliere il senso di quei racconti di cui sono costellate le culture umane, popolati di spiriti senza corpo (spettri, fantasmi, anime dei defunti), corpi senza spirito (zombie), o, infine, spiriti collocati in un corpo che non gli appartiene [...] non abbiamo alcuna difficoltà ad immaginare che una persona possa assumere una forma corporale completamente diversa, mantenendo però la propria essenza immutata (Salva, Vallortigara 2012: 8).<sup>30</sup>

Ora, il dualismo intuitivo non è un meccanismo indotto dalla cultura. Al contrario, esso sembra essere “una caratteristica spontanea della nostra specie, caratteristica che l’istruzione può semmai ridurre” (*ibid.*: 9). Nella specie umana, il dualismo intuitivo parrebbe essere associato ad un’ipertrofia del nostro *life* o *animacy detector*, il sistema per il riconoscimento ed elaborazione degli esseri animati, il quale, a sua volta, sembra essere ipersensibile alle tracce di “agentività” (*ibid.*). In altre parole, l’*animacy detector* è quel meccanismo che, ad esempio, ci rende facile riconoscere volti e figure umane (o animali) nei

---

30 Di simili trasformazioni è ricca la mitologia classica. L’umanizzazione di entità inanimate, o, al contrario, la reificazione di esseri umani, come si sa, è all’origine stessa non solo della letteratura e dell’iconografia, ma, in genere, della nostra cultura. Concetti personificati, animali umanizzati, oggetti animati si trovano in quantità infinite lungo l’arco dei quasi tre millenni che ci separano dalle prime forme letterarie della cultura occidentale. Alla personificazione sono riconducibili generi e sottogeneri letterari: dall’epigramma funerario (dove il monumento al defunto, *alter ego* di quest’ultimo, prende la parola per mezzo dell’iscrizione funeraria e si rivolge al passante), all’epigramma anatematico (dove sono gli oggetti, i più disparati, a prendere la parola sempre tramite le iscrizioni), alla favolistica (a cominciare, ovviamente, da Esopo). Fin dalla commedia attica antica, personaggi femminili incarnavano sulla scena l’ispirazione poetica o musicale (Imperio 2012: 29), mentre all’oratoria greca è ben nota anche l’efficacia emotiva, del ricorso alla personificazione, ricorso che verrà ripreso con sistematicità anche dagli oratori del mondo latino. Su questo, si vedano, ad esempio, Gabriella Moretti (2012: 53-122) e Alfredo Casamento (2012: 139-170).

tronchi degli alberi, nelle nuvole, nei profili delle rocce e così via (*ibid.*: 9-10).

L'ipersensibilità del nostro *life* o *animacy detector* alle tracce di agentività ha un importante valore adattivo. Ad esempio, se ci troviamo in un bosco e intravediamo un cespuglio muoversi in modo anomalo, se il nostro *animacy detector* è abbastanza sensibile, ci fa porre in guardia nel caso si tratti di un nemico (essere umano o animale). Se poi si tratta di un cosiddetto "falso positivo" (cioè se il nostro sistema ci ha segnalato l'*animacy* anche se essa è assente), per cui il movimento del cespuglio è stato causato, si ponga, dal vento, avremo perso solo qualche secondo e potremo proseguire il cammino. Ma se il nostro *animacy detector* non è abbastanza sensibile e noi diamo per scontato che si tratti solo di un po' di vento, scoprire troppo tardi la presenza di un nemico (cosiddetto "falso negativo", ovvero mancata segnalazione dell'*animacy* quando essa è presente) potrebbe esserci fatale (*ibid.*: 10).

Ecco, quindi, che più la sensibilità del nostro *animacy detector* è bassa (se, cioè, abbiamo scarsa tendenza a riconoscere esseri animati nelle "cose"), più alte sono le possibilità di incorrere in "falsi negativi", che potrebbero avere costi biologici importanti. Viceversa, più la sensibilità del nostro *animacy detector* è alta (se, cioè, abbiamo facile tendenza a riconoscere esseri animati nelle "cose"), più basse sono le possibilità di incorrere in "falsi negativi" pericolosi o fatali, e più alte sono le possibilità di incorrere in "falsi positivi", i quali, però, non hanno nessun costo biologico significativo. Ritornando a Rebora, si potrebbe dire che la presenza fittissima di personificazioni, nella sua poesia, denoti, a livello neurologico, un *animacy detector* estremamente sensibile. E poiché la sensibilità dell'*animacy detector* è proporzionale all'adattività dell'individuo (ovvero, alla sua potenziale capacità, o meglio, volontà inconscia, di conservazione, di sopravvivenza nel mondo), ciò permette di azzardare alcune ipotesi sulla personalità e sulla psicologia reboriana. Ad esempio, il trasformare a livello linguistico ogni segnale dell'esistente (esseri inanimati, nozioni astratte, azioni, pensieri e quant'altro) in qualcosa di personificato, induce a pensare che Rebora sia morbosamente insicuro e si senta sgomentato e minacciato dalla realtà che lo circonda (proprio come chi, in un bosco, si sente minacciato dal fruscio di un cespuglio). La poesia, al-



meno quella dei *Frammenti lirici*, sembra allora rappresentare il meccanismo adattivo, l'*animacy detector* che inviando continuamente messaggi di potenziale pericolo sparso sull'intero orizzonte del reale, tiene il soggetto sul chi va là, pronto (o almeno, non impreparato) a difendersi nel caso di un attacco. Ma l'attacco sembra poter provenire davvero da qualsiasi parte, e probabilmente anche le già citate epifanie, se affascinano e rapiscono a livello di "detto" o "descritto", a livello inconscio segnalano un pressante timore, nel poeta, anche della illimitata potenza, dell'illimitato mistero del tutto. L'universo di Rebora ha bisogno di mediazione e di controllo, sul doppio piano della vita e dell'arte: a livello esistenziale c'è bisogno di trovare "qualcosa" che plachi le terribili ansie, e a livello poetico è necessario mettere un freno al rutilare delle immagini (ciò che Contini aveva segnalato come assenza di motivi poetici "specifici", giacché l'unico grande motivo dei *Frammenti lirici* era quello del mistero stesso dell'esistenza, rappresentato senza soluzione di continuità). Senza voler intendere, con questo, alcuna predestinazione nel corso dell'esistenza di Clemente Rebora, forse non è un caso che nelle poesie composte negli anni immediatamente successivi alla conversione, l'elemento della personificazione sia totalmente assente. Il manifestarsi del divino, infatti, placa le ansie di un'esistenza prima percepita come minacciata, e se non c'è più minaccia, la sensibilità dell'*animacy detector* cala, si riduce quasi a zero, dato che il rischio di incorrere in "falsi negativi", ora che è apparso un Dio a proteggere, non è più importante. In gioco non c'è più nessun costo biologico, significativo o meno. Ora sì, Rebora può essere definito "mistico", proprio ora che la sua poesia ha perso lo slancio dei costrutti arditi e delle forme iperboliche e ha trovato il suo "specifico", il suo motivo, unico anche adesso, ma opposto a quello di prima, dato che qui si tratta di dire della risoluzione in Dio del mistero dell'esistenza. E forse non è un caso neppure che la figura della personificazione – seppure attenuata nei toni e nella frequenza, rispetto a quella dei *Frammenti lirici* – si riaffacci nelle ultimissime poesie reboriane, quando il poeta sacerdote, ormai devastato dalle sofferenze fisiche, attraversa i terribili momenti del dubbio sulla propria fede, o, peggio, è colto dall'angoscia di essere stato abbandonato da Dio.<sup>31</sup>

---

31 Ecco solo alcuni esempi, tratti dai *Canti dell'infermità*: "La cima del frassino /

## 5. Conclusione.

Con questo breve studio, si sono toccati solo alcuni elementi generali della poesia di Clemente Rebora. I punti da sviluppare attraverso ulteriori ricerche in quest'ambito sono, in primo luogo, un'analisi specifica delle forme di personificazione, soprattutto quelle dei *Frammenti lirici*, di cui qui si è citata solo una minima parte, e quasi solo verso per verso, tralasciando di legare l'analisi delle forme a quella dei contenuti e del ritmo. In quei tanti componimenti dell'opera che riportano figure della personificazione nell'arco dell'intero loro sviluppo, e che quindi presentano tali figure come assai ricche e complesse, un'analisi ulteriore è certamente auspicabile e fa già parte dei progetti di ricerca dell'autore del presente scritto. Altro campo di indagine da approfondire, già individuato da Marchione, è quello delle influenze che la poesia di Rebora ha esercitato, sia sulla poesia coeva sia su quella andata sviluppandosi nel periodo tra le due guerre e anche oltre.<sup>32</sup>

---

approva, disapprova, / con lenta riprova / la vicenda del vento" (Rebora 1999: 279, vv. 1-4); "Perché il creato ascenda in Cristo al Padre / ... / tutto quaggiù converge al Padre Santo" (*ibid.*: 280, vv. 1 e 3); "discorde sputa amaro il mondo" (*ibid.*: 281, v. 5); "Fatalità tremenda del mangiare / che grava addosso all'anima che vola!" (*ibid.*: 283, vv. 1-2); "ciel brumoso tutto prono a terra" (*ibid.*: 284); "l'ansito del mar fa coro immenso" (*ibid.*: 285, v. 12); "fuori la cosa cresce, e riesce" (*ibid.*: 291, v. 9); "Terribile ritornare a questo mondo / quando già tutte le fibre / erano tese / a transitare! / ... / Tutto va senza pensiero: l'abisso invoca l'abisso" (*ibid.*: 293, vv. 1-4 e 8-9); "Vibra nel vento con tutte le sue foglie / il pioppo severo: / ... / dal tronco in rami per fronde si esprime / tutte al ciel tese con raccolte cime" (*ibid.*: 297: vv. 1-2 e 5-6); "Ogni momento / del semplice vegetale / fa dir di sì il vento, / fa dir di no il vento: / cessato il suo tormento, / tutto ritorna senza sentimento" (*ibid.*: 299, vv. 1-6); "Il portentoso Duomo di Milano / non svetta verso il cielo, / ma ferma questo in terra in armonia" (*ibid.*: 300, vv. 1-3).

32 Margherita Marchione, lavorando a quella che diventerà la prima opera monografica su Rebora, entrò in contatto con intellettuali e poeti tra i più importanti del suo tempo, ponendo loro domande su quale fosse il rapporto fra Rebora e gli ermetici, a quale gruppo letterario Rebora appartenesse e soprattutto, appunto, su quale fosse l'influenza esercitata da Rebora sulla letteratura contemporanea (cfr. Marchione 1960: 235). Se su quest'ultimo punto gli intervistati dalla Marchione (i critici Giacinto Spagnoletti, Mario Costanzo, Emilio Cecchi e Luciano Anceschi e i poeti Carlo Betocchi e Eugenio Montale) concordarono nel sostenere che Rebora ebbe un'influenza minima, o nulla, sulla poesia che venne dopo di lui, altri importanti critici e poeti, in epoca più recente, ebbero opinioni diametralmente opposte. Si vedano, per esempio, Giorgio Bàrberi Squarotti (1960: 201-202); Pietro Spezzani (1966: 119-120), secondo il quale non pochi stilemi esistenziali del primo Ungaretti sarebbero da ricondurre a stilemi presenti nei *Frammenti lirici*; Pier Vincenzo Mengaldo, che già nel 1966 rilevava in Rebora soluzioni linguistiche anticipatrici di quelle montaliane (Mengaldo 1966: 211n. e 230n.) e che

Dopo il *raptus* seguito alla conversione del 1929, che fece distruggere a Rebora praticamente tutte le sue carte e tutti i suoi libri, per sapere qualcosa di più sulle fonti a cui Rebora, almeno il “primo” Rebora, si ispirava, rimane da continuare il vaglio del vastissimo epistolario (quello, per fortuna, non andato interamente perduto, se non per le risposte dei corrispondenti di Clemente) e da approfondire lo spoglio degli altri testi reboriani, così da integrare i lavori già esistenti in proposito. Dante e Leopardi, si sa, sono due cardini fondamentali della poesia reboriana, ma meriterebbero studi appropriati i rapporti che Rebora ebbe con la poesia classica,<sup>33</sup> con quella medievale (parte della critica nota, in Rebora, influenze jaconiche, ad esempio), con quella dell’Ottocento risorgimentale – non si dimentichi che Rebora era stato un seguace mazziniano fino almeno a metà degli anni ’20 – con Carducci, con il non amato D’Annunzio. Il largo uso che Rebora fa delle sinestesie, poi, induce Bandini a pensare che i rapporti tra Rebora e il futurismo potrebbero essere stati più stretti di quanto i testi reboriani potrebbero a prima vista suggerire. Anche su questo, le possibilità di indagine sono aperte.

---

molti anni dopo arrivava addirittura ad affermare che senza l’espressionismo vociano, e in particolare senza Rebora, fosse impossibile spiegarsi sia l’*Allegria* di Ungaretti, sia Montale (*ibid.* 1996: 126); e, ancora, si vedano le affermazioni di Franco Fortini (1995: 31) e Giovanni Raboni (2005: 25).

33 Si veda, a questo proposito, il saggio *Dal mondo antico all’imminenza di Dio: le postille di Rebora all’Odissea* (Rossi 2008).

## ÚTDRÁTTUR

**Greining á fyrsta ljóðasafni Clemente Rebora**

Greinin varpar ljósi á ágreiningsefni sem fram hafa komið í nokkrum af merkilegustu rannsóknunum um ítalska skáldið Clemente Rebora (Mílanó 1885 – Stresa 1957) en einnig um vandamál í sagnfræði og bókmenntum er varða hann og eru ennþá óleyst. Þessi grein grundvallast á fjölbreyttri og merkilegri rýni á tungumáli og ljóðrænum stíl Rebora með því að nýta kenningar úr hugrænni sálfræði, einnig leggur hún að mörkum aukinn skilning á skáldskaparlist Rebora, sem er með þeim flóknari (og mest heillandi) í ítölskum nútímabókmenntum. Greinin, skoðar einkum persónugervingu, sem er staðfast og samfellt stílbragð í hans fyrsta ljóðasafni (*Frammenti lirici*, 1913). Persónugerving er nánast ekki til staðar í verkum Rebora eftir að hann tók kaþólska trú (1929). Rebora notar persónugervingu meira sem tilvistarlegt en allegórískt tól. Persónugerving er miðpunktur í *Frammenti lirici*. hún sýnir og túlkar ómeðvitað óstöðugleika og þjáningu skáldsins sem er að standa frammi fyrir óæskilegum og ógnarlegum veruleika.

*Lykilorð:* Clemente Rebora, ítalskar nútímabókmenntir, persónugerving, hugræn sálfræði, ljóðrænn stíl

ABSTRACT

**A Study of Rebora's poetry**

This study addresses interpretative controversies emerging from some of the most important studies of the Italian poet Clemente Rebora (Milan 1885 - Stresa 1957), as well as a set of historical-literary problems that have yet to be completely resolved. Building upon various noteworthy analyses of Rebora's language and poetic style, and by employing cognitive neuroscience theory, the present study also aims to contribute to a more complete understanding of Rebora's poetic language, one of the most complex (and fascinating) in contemporary Italian literature. In particular, this analysis of Rebora's poetics considers the presence – assiduous and constant in his first work (*Frammenti lirici*, 1913) – of personifications. This figure of speech, almost absent in Rebora's poems after his catholic conversion (1929), is adopted by the young author more as an existential than an allegorical tool. The personification constitutes the core of Rebora's first collection of poems and portrays the unconscious insecurity and torment of the poet facing an undesired, frightful reality.

*Key words:* Clemente Rebora, poetry, lyrics, personification, cognitive neuroscience.

## Bibliografia.

- Bandini, Fernando. 1966. "Elementi di espressionismo linguistico in Rebora". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 3-35). Padova: Liviana.
- Bandini, Fernando. 1993. "Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 59-68). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1960. "Tre note su Clemente Rebora". *Ibid. Astrazione e realtà* (pp. 197-219). Milano: Rusconi e Paolazzi.
- Casamento, Alfredo. 2012. "Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. *Fictio*, allegoria e strategie oratorie nella *Pro Milone* di Cicerone". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 139-170). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Cicala, Roberto, Rossi, Valerio. 2002. *Bibliografia reboriana*. Firenze. Olschki.
- Contini, Gianfranco. 1974. "Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora". *Ibid. Esercizi di lettura* (pp. 3-15). Torino: Einaudi.
- Fortini, Franco. 1995. "«Frammenti lirici» di Clemente Rebora". *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*. Vol. IV.I. (pp. 1-35). A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi.
- Getto, Giovanni. 1956. *L'ultimo Rebora*. "Ausonia", XI, 21, 1956 (pp. 3-10).
- Ghini, Giuseppe. 1993. "Rebora e Andreev". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 341-358). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Grandesso, Enrico. 2005. *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora. 1910-1957*. Venezia: Marsilio.
- Grisoni, Franca. 2008. "La donna, la verità, la vita". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 89-104). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Guglielminetti, Marziano. 1968. *Clemente Rebora*. Milano: Mursia.
- Leone, Sergio. 1993. "Note sulla traduzione reboriana del «Cappotto» di Gogol". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 325-340). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.

- Lollo, Renata. 2008. "L'infanzia nella poesia di Clemente Rebora". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 15-40). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Longo, Pier Giorgio. 2008. "«Una storia personale». Adelaide Coari e Clemente Rebora fino alla 'conversione'. Con testimonianze e documenti inediti". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 41-78). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Marchione, Margherita. 1960. *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1966. "Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 161-259). Padova: Liviana.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1996. "Un panorama della poesia italiana contemporanea". *Ibid. La tradizione del Novecento. Prima serie* (pp. 116-134). Torino: Bollati-Boringhieri.
- Moretti, Gabriella. 2012. "Allegorie della Legge. Prosopopea delle leggi e appello alle leggi personificate: un *topos retorico* (e le sue trasformazioni) dal *Critone* platonico alla tradizione declamatoria". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 53-122). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. "I «Canti dell'infermità» di Rebora". *Ibid. Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1114-1117). Milano: Mondadori.
- Raboni, Giovanni. 2005. "Modernità di Rebora". *Giovanni Raboni. La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004* (pp. 18-31). A cura di Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti.
- Ramat Silvio. 1993. "La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori". *Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 143-151). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Rebora, Clemente. 1982. *Clemente Rebora. Lettere. II (1931-1957)*. A cura di Margherita Marchione. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rebora, Clemente. 1994. *Clemente Rebora. Arche di Noè. Le prose fino al 1930*. A cura di Carmelo Giovannini. Milano: Jaca Book.
- Rebora, Clemente. 2004. *Epistolario Clemente Rebora. Volume I (1893-1928). L'anima del poeta*. A cura di Carmelo Giovannini. Bologna: EDB.

- Rebora, Clemente. 2006. *Diario intimo. Quaderno inedito*. A cura di Roberto Cicala e Valerio Rossi. Novara: Interlinea.
- Rebora, Clemente. 2008. *Le poesie (1913-1957)*. A cura di Gianni Mus-sini e Vanni Scheiwiller. Milano: Garzanti.
- Salva, Orsola Rosa, Vallortigara, Giorgio. 2012. "Predisposizioni per il riconoscimento degli oggetti animati ed il loro ruolo nello sviluppo della personificazione". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 1-14). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Spezzani, Pietro. 1966. "Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo»". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 89-160). Padova: Liviana.
- Tesio, Giovanni. 2008. "Ove la guerra «è più torva». Appunti di lettura per le *Poesie sparse*". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 143-158). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.