

CRITICA LETTERARIA

170

FABIO MOLITERNI

*Falso movimento.
Sul Frammento LI di Clemente Rebora*



PAOLOLOFFREDO

INIZIATIVE EDITORIALI - NAPOLI

FABIO MOLITERNI

Falso movimento.

Sul Frammento LI di Clemente Rebora

Il saggio propone un'analisi testuale del *Frammento LI* di Clemente Rebora. La lirica, di ambientazione ferroviaria, viene collegata ad altri momenti della raccolta del 1913 nei quali si affrontano i temi del movimento e della fuggevolezza del tempo. Analizzando le forme, il pensiero e le scelte stilistiche di Rebora, si ipotizza che il frammento rappresenti per l'autore un banco di prova del suo sistema filosofico e delle capacità rappresentative del linguaggio poetico.

★

The essay provides a textual analysis of Clemente Rebora's *Frammento LI*. The lyric, set on a train, is linked to other poems in the 1913 collection dealing with the themes of movement and the fleetingness of time. Analysing Rebora's forms, modes of thinking and style, the essay puts forward the hypothesis that the fragment represents for its author a testing ground for his philosophical system and the evocative abilities of poetic language.

Sibila scivola livido il treno	1
In una gora di fumo e aria	
Che si riversa convulsa.	
Fuor della bruma, per campi e fossi	
Corrono intrisi filari di piante,	5
E svoltan lontano accorate:	
S'orientan borghi e tuguri,	
E giran nel covo sommersi;	
Ma spia dal fondo e si trae	
La lontananza velata.	10
Erra dai vetri lo sguardo,	
E s'amplia nel ritmo un gran senso;	
Oh il variar delle cose ch'io guardo,	
E le vorrei!	
Oh il variar della vita ch'io sento,	15
E la vorrei!	
Quel che vicino mi sta,	
Ravvolto in sé non m'incita:	
Spettro è nel mezzo	

L'inesplicabil momento; 20
 Quel che lungi m'invita,
 Va sempre più in là:
 E nulla è mio al passaggio.

Il frammento appare nell'edizione Vallecchi delle *Poesie* (1947) con il titolo poi espunto *Sempre più in là*. Tra le varianti censite dalle edizioni Scheiwiller-Garzanti si registra la caduta della virgola che ai vv. 13 e 15 accompagnava la ripresa dell'interiezione («Oh [,] il variar delle cose ch'io guardo...»; «Oh [,] il variar della vita ch'io sento...»), rispondendo all'esigenza disseminata nei *Frammenti* di eliminare o esasperare nessi grammaticali e segni di interpunzione per rilanciare la sensazione frenetica di «aggressione» e «furia» verbale, cifre più autentiche dello stile reboriano¹. Come notano Mussini e Giancotti, il testo si distingue dalla compagine dei *Frammenti* per il dominante schema dattilico e la prevalenza dei novenari e soprattutto degli ottonari (vv. 3, 9, 10, 11, 17, 18, 20, 21 e 23) sugli endecasillabi (solo quattro occorrenze ai vv. 1, 4, 13 e 15)². La configurazione sintattica, dal marcato andamento giustappositivo e iterativo, si sviluppa con regolarità paratattica e si distribuisce per tutta la durata del testo uniformandosi in coppie o terne, parallelismi (in particolare vv. 13-14 e 15-16), distici a struttura analoga (due verbi uniti dalla congiunzione coordinante),

¹ Per questi aspetti si rimanda agli ormai classici G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15; F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35; G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI e E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 47-58; F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, in *Letteratura italiana vol. IV: Le opere, Il Novecento, I, L'età della crisi*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1995, pp. 237-263 («Perché all'origine, al momento d'avvio, di quasi tutte le composizioni sta un'attitudine di aggressivo antagonismo, di combattimento esacerbato», p. 255). Si vedano anche, come d'esempio, le varianti nella stessa direzione del vicino Fr LIV, vv. 20 e 29: «Se dietro senta alcun che l'avvicina[x]»; «Ma tu[x] notte, ben vivi anche se langue». Cfr. G. SAVOCA-M. C. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, Firenze, Olschki, 2001, vol. I, p. 43.

² C. REBORA, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. MUSSINI e M. GIANCOTTI, Novara, Interlinea, 2008, p. 601 (nello svolgimento del saggio ho tenuto presente questa edizione, con il frammento e il commento alle pp. 595-609). Si veda oggi il Meridiano C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. DEI, con la collaborazione di P. MACCARI, Milano, Mondadori, 2015.

con l'avversativa al v. 9 che turba ma non spezza questo schema variamente modulato (e si vedano infatti le serie di verbi + sostantivi postposti o verbi + aggettivi e avverbi ai vv. 1 e 3, 5-6 e 9-10, 11 e 12; due verbi uniti dalla congiunzione a inizio verso: vv. 5-6; 7-8; 9-10; 11-12, 13-14 e 15-16; le terne: vv. 17-18, 19-20, 21-22). È l'organizzazione metrica e fonica che conferisce al componimento una sostanziale polifonia di tipo binario e dissonante: tra una prima parte più coesa (vv. 1-12) nella quale si registrano la prevalenza dei novenari, l'assenza di rime e l'abbondanza di consonanze e allitterazioni (intensissime ai vv. 3-5, ma si veda anche come d'esempio «SiBiLa SciVoLa LiVido» del v. 1 fino a «svOLTaN LoNTaNo» del v. 6)³; e una seconda parte mossa da vere e proprie aritmie metriche (la scomparsa dei novenari, i due quinari ai vv. 14 e 16 e il senario al v. 22) cui fa da contrappunto un sistema ricco di rime inclusive, perfette e imperfette (vv. 11-16, vv. 17-22). La struttura bifronte è confermata dalla consistenza tendenzialmente materiale, concreta e «petrosa» del lessico della prima parte (oltre ai verbi d'azione, si veda il lemmario prevalente nei vv. 1-11: i dantismi «livido» e «gora», «campi e fossi», il «treno» stesso fino ai «vetri», eccetera), alla quale corrisponde la timbrica più astratta, indeterminata e polisensa della seconda sezione – non solo nelle forme quasi didascaliche, sulle quali torneremo, tratte da un eclettico manuale di filosofia del primo Novecento italiano ed europeo, ma anche nella scelta dei singoli termini, spesso in posizione-chiave a inizio o fine verso: «gran senso», «ravvolto», «spettro», «inesplicabil momento»⁴.

Si tratta in ogni caso di un'articolazione da connettere allo schema consueto seguito nei *Frammenti*, con un punto di partenza di tipo visivo, descrittivo o narrativo (quasi un montaggio frenetico di sequenze irrelate, con i verbi di azione o di movimento per tutti i vv. 1-12 e poco oltre: «sibila», «scivola», «si riversa», «corrono», «svoltan», «s'orientano», «giran», «spia» e «si trae» fino a «erra» e il ripetuto «variar»); uno svolgimento ragionativo e sapienziale introdotto dalle forme esclamative tipiche del moralismo e del *pathos* a volte oratorio di Rebora (vv.

³ Con la ripresa e l'intensificazione di procedimenti fonici caratteristici dei *Frammenti*, come l'insistenza sulle vocali «scure» e soprattutto sulla rotante («tRe-no», «goRa», «aRia», «RiveRsa», «fuor», «bRuma», «coRRono intRisi filaRi») e sulle sibilanti («riVerSa-conVulSa-SVOLTan-SommerSi»).

⁴ Ma per questi aspetti del lessico dei *Frammenti*, si rinvia in particolare all'ottimo M. MONTI, *Le parole dell'immanenza e della trascendenza: lessico e deissi dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», maggio-agosto 2005, pp. 197-223.

13-22), e una chiusa gnomico-icastica qui del tutto volta al negativo (con la ripresa dell'ottonario)⁵.

★ ★ ★

Per la struttura unitaria, coesa e insieme centrifuga, per la studiata tendenza architettonica che regge l'organizzazione macrotestuale dei *Frammenti*, punteggiata da isotopie spaziali e tematiche, da legami reciproci di vari livelli distribuiti anche a distanza (gli incastri, gli echi, i rimandi e gli «incatenamen]ti»⁶), il Fr. LI va collegato – per «contrasto» o «affinità» – almeno a tre tipologie di «serie» o «costellazioni» che danno forma al peculiare svolgimento poematico dell'intera rac-

⁵ Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La città e la guerra*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 203: «Questo modo di comporre è ancora più evidente in “frammenti” in cui il momento oggettivo e naturalistico non è che il punto di partenza per l'esame di coscienza e la moralità cavata dalle cose»; M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai Frammenti lirici di Clemente Rebora)*, «Studi novecenteschi», 23, giugno 1982, p. 133: «È lirica da musica dissonante quella dei *Frammenti*: la normotipia di una triplice scansione (apertura paesistica, sviluppo intellettualistico, chiusa gnomico) e la ricorrenza di parallelismi, pur largamente incidenti nel testo, non bastano infatti a raccordare, armonizzando su un'unica dominante, la ricchezza polivalente della scrittura reboriana».

⁶ Cfr. in particolare M. MUNARETTO, *Il libro dei Frammenti lirici: struttura e senso poematico*, in C. REBORA, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. MUSINI e M. GIANCOTTI, cit., pp. 815-852; F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 59-68: «La forte carica di vitale esperienza che Rebora consegna ai suoi *Frammenti* è alla base della forte tessitura poematica (in paradossale contraddizione con la poetica del “frammentismo”) che li contraddistingue. Essi sono, sì, “frammenti”, ma la raccolta li ordina in una sequenza capace di trascendere, nel suo disegno logico, il mero dato del singolo momento lirico» (p. 63); F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 243: sulla «tensione fra equilibrio e squilibrio, moto centripeto e moto centrifugo che è fondativa per la poesia di Rebora»; P.V. MENGALDO, *Clemente Rebora*, in *Id., Poeti italiani del Novecento*, Milano, A. Mondadori, 1978, p. 253, sulla «natura tutto l'opposto che frammentaria» dell'opera, «anzi intimamente e studiatamente poematica: frammenti solo nel senso che ognuno di essi, anziché chiudersi in una propria compiutezza, deborda nel successivo per eccesso di affabulazione ed ha la necessaria approssimazione del non-finito». *Le Lettere ad Angelo Monteverdi*, come è noto, permettono di entrare nel laboratorio di scrittura della raccolta: «È specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono) ch'io richiamo la tua attenzione [...]. Questi frammenti dovranno essere [...] incatenati opportunamente – per virtù di richiami o di contrasto – fra gli altri già incatenati», Milano, 22 febbraio 1913, in C. REBORA, *Lettere*, I (1893-1930), a cura di M. MARCHIONNE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 157.

colta: 1) le poesie di argomento ferroviario: XI-LI-LII; 2) il «ciclo» ravvicinato che parte da L e si conclude con LV; 3) le scritture «di movimento» che per tutti i *Frammenti* insistono sul tema del moto, del viaggio o del divenire, nelle connessioni con i macro-temi dello spazio e del tempo, in tutte le varianti lessicali, lemmi e figure (dal «treno» al «turbine» dal «vortice» al «baleno»)⁷ che influiscono sulla tessitura formale, metrica e sintattica, sulle forme del contenuto della poesia di Rebora.

In sintesi: pur nelle inevitabili relazioni lessicali, strutturali e tematiche, il Fr. LI presenta un'ambientazione di tipo ferroviario diversa da quella offerta nel più celebre Fr. XI – lì l'oggetto perturbante non viene mai nominato, la cifra dominante è il senso di prigionia e oppressione, («Gravido ora pesi», v. 3), e si preferisce interpretare la posizione del soggetto lirico come *esterna* al «binario morto» e al transito del «carro vuoto»⁸; e soprattutto dalla scena che sviluppa il Fr. LII, dove prevalgono la tentazione liberatoria dell'idillio «cosmico» e una visuale dall'alto⁹ del tutto assenti in LI, che affronta invece il tema di un movimento orizzontale *attraverso* o *nella* natura più o meno urbanizzata («S'orientan borghi e tuguri», v. 8).

È una dinamica che interessa il principio organizzativo della forma poetica e insieme il significato della *quête* conoscitiva di Rebora, perché investe la dialettica irrisolta tra prima e seconda parte del testo, tra il movimento instabile e «convuls[o]» del «treno-serpente» nello spazio, emblema della fuggevolezza e della precarietà ineluttabile della

⁷ Cfr. S. MAGHERINI, *La metafora del turbine nei «Frammenti lirici» di Rebora*, «La Rassegna della Letteratura italiana», 1-2, 1994, pp. 120-128.

⁸ Le diverse interpretazioni della lirica offerte nel corso del tempo convergono su questo punto: cfr. P. GIOVANNETTI, *Simbolo e allegoria nel «Carro vuoto» di Rebora*, «Allegoria», 12, 1992, pp. 137-44; con la replica di R. LUPERINI, *L'autocoscienza dell'allegoria. Ancora su «O carro vuoto»*, *Ivi*, pp. 145-148, che a sua volta richiama il suo *Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso Montale*, in *Allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 286-289. Cfr. anche M. FASCIOLA, «Frammento XI» di Clemente Rebora, «Strumenti critici», 2, 2008, pp. 241-269.

⁹ «Nel ciel piovuto l'aria in sé rientra / In uno sguardo ritroso di luce; / Su 'l viso giallo e il corpo di bitume / Cappuccio e mantello l'autunno rinserra, / Mantello e cappuccio per l'umile terra / Che trema di pianto: a un altr'anno, a un altr'anno! / [...] / E truce in battito gaio / Tra baleni d'acciaio, / Dall'ansito delle officine / Al precipitare strappo dei treni / grida impennata o recline...» (LII, vv. 1-6; 20-24); commenta F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 253: «Una sorta di visione panoramica dall'alto, quale si dà, in quegli anni, in artisti che molto probabilmente egli non aveva avuto occasione o interesse a conoscere, Chagall, Kokoschka, Ensor».

vita e del divenire (vv. 1-12), e lo sguardo di un soggetto «erra[n]te» che mette alla prova la tenuta delle proprie facoltà percettive, etiche e conoscitive (vv. 13-23). E infatti, a voler individuare nel simulacro della scrittura la postazione del soggetto lirico, che si attesta come presenza grammaticale soltanto dal v. 13, si potrebbe ipotizzare per tutta la prima parte una posizione *interna* alla macchina in movimento, dietro il finestrino («Erra dai vetri lo sguardo», v. 11) o comunque in una condizione dimidiata e passiva, del tutto implicato nel passaggio orizzontale (sussultorio) del treno¹⁰, trascinato in una natura «spiritualizzata» al negativo, «accorat[a]», «sommers[a]» e «convulsa»¹¹, prologo alla desolazione speculativa della seconda parte, senza acquisto di senso se non nelle forme ottative dei vv. 14 e 16.

Il frammento si incastona nella breve serie L-LV individuata da Munaretto¹². Lontano per struttura e contenuti dai momenti affermativi che richiamano (a tratti) la «direzione dominante»¹³, finalistica e ascendente del pensiero poetico di Rebora – tra «adesioni», diramazioni idilliche o regressive e slanci volontaristici (in particolare Fr. L)¹⁴ – LI costituisce una di quelle pause ragionative di segno negativo, un ostacolo, un «residuo» o una «battuta d'arresto» che Fortini definiva (*à la* Rebora) «coagul[o]» o «embol[o]» «[...] che dice rovello interiore e anche violenza d'implosione, di cedimento, [...] nonostante, anzi contro, lo sviluppo apparentemente fluido delle sequenze»¹⁵. Questo

¹⁰ Del resto, per Fortini, il movimento in Rebora è «moto ascensionale ma non verticale, roteante invece e obliquo», *Ivi*, p. 256.

¹¹ «Qui si vede una caratteristica tipicissima di Rebora, lo scontro o compenetrazione fra concreto e astratto, in quanto concretizzazione plastica dei fatti spirituali, ma anche, a rovescio, spiritualizzazione della realtà» (P.V. MENGALDO, *I "vociani"*, in *Id.*, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 212).

¹² M. MUNARETTO, *Il libro dei Frammenti lirici: struttura e senso poematico*, cit., pp. 842-844.

¹³ Cfr. F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 258: «L'intenzione immediatamente leggibile dell'opera è di mostrare un poema articolato in un sistema di ritorni e di echi tematici, dotato di una direzione dominante, chiara però solo nell'ultima parte: la proposizione di una "sapienza" cosmica»; P. GIOVANNETTI, *Clemente Rebora*, «Belfagor», 4, 1987, pp. 405-406: «L'utopia unitaria [...] non può nascere che dall'accumulo sistematico delle contraddizioni, dal continuo rilancio delle tensioni contrastive che permeano di sé il testo fin quasi a esaurirne, per eccesso di densità espressiva, le capacità semantiche».

¹⁴ Come preludio alla postura oblativa di Fr. LVI: «E qui, senza riparo né scampo, / Senza inganno né fuga, / Io vivo con voglia nel tempo» (vv. 1-3).

¹⁵ F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 258.

aspetto è legato alla declinazione che il consueto tema del movimento (del paesaggio e della natura, dello spazio-tempo) assume nel testo in esame.

Estranea, come s'è visto, alle tracce di un analogismo panico e «salutifer[o]» di derivazione romantico-decadente che pure accompagna a intermittenze lo svolgimento poematico e volutamente imperfetto dei *Frammenti* (tra Emerson, Whitman e un d'Annunzio rivisitato), la natura si staglia nel Fr. LI in tutta la sua negativa inafferrabilità. Sul piano delle forme, delle modalità enunciative ed espressive dell'io, l'attraversamento del paesaggio si risolve infatti in un accumulo indifferenziato di frammenti visivi e uditivi intrecciati tra di loro a livello fonico e ritmico (le consonanze), ma senza possibilità di progressione o di «ampliamento» del loro significato, né di rimandi a piani ulteriori di trascendenza («Ma spia dal fondo e si trae / la lontananza velata», vv. 9-10). Provocando, *et pour cause*, la crisi del volontarismo etico e gnoseologico di un soggetto che è implicato nel movimento cieco e senza idillio prodotto dal treno: esposto senza privilegi epistemologici alle sollecitazioni sensoriali, al «variar delle cose», all'«erra[re]» delle forme che si limiterà a percepire – «guardo», «sento» – senza afferrare o possedere sul piano conoscitivo¹⁶. Con l'avversativa incalzante del v. 9 come innesco per la catena di esclamative (vv. 13-16) che via via si ottundono fino alla sentenza conclusiva, all'insegna di una rassegnazione quasi impassibile, una «radicale infelicità dell'io loquente»¹⁷: «E nulla è mio al passaggio».

Allo stesso modo, il tema del flusso vitale del divenire, del «tempo

¹⁶ Per questi aspetti, nell'orizzonte della modernità letteraria (del modernismo italiano ed europeo), cfr. G. ALFANO, *Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*, in *Id.*, *Paesaggi Mappe Tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 1-55: «Al dominio dello sguardo stabile e centrale si contrappone uno sguardo mobile, che trascorre liberamente tra gli oggetti che gli si offrono durante lo spostamento [...]. Del resto la stessa natura dello spostamento in treno non poteva non costringere a una riorganizzazione concettuale. [...] A colui che guarda, nonostante stia fermo davanti al "quadro fisso" del finestrino, viene così resa impossibile la dislocazione strutturata e gerarchizzata dello spazio. Egli deve "subir le déroulement orienté e irréversible" del treno [P. HAMON, *Imagerie. Littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 370]», (pp. 27, 43). Si rimanda anche a R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Borinighieri, 2002².

¹⁷ F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 252. Con rimandi e distinguo rispetto al trattamento del tempo in Montale: G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 54.

in movimento» con le sue coordinate spaziali e fenomenologiche, piuttosto che sfondo o mezzo per l'attivazione di una supposta «letizia» e «“sapienza” cosmica», occasione di (parziali) sintesi e ricomposizioni idilliche, rivela qui la *facies* malinconica di dissipazione e «dolore»¹⁸: un'esperienza del negativo ai limiti dell'esibizione masochistica e dell'*horror vacui*, restituita nelle forme «plastiche» e geometriche della seconda parte (i parallelismi percussivi e il gioco a incastri dei connotatori spaziali ai vv. 17-22: «Quel che vicino mi sta, / [...] non m'incita», «Quel che da lungi m'invita, / Va sempre più in là», che conducono alla dichiarazione finale).

Non diversamente dal «divenir tremendo» e dall'«usura del tempo» di Fr. XXVII, l'esito della percezione e del contatto con il flusso (vitale, bergsonian) del movimento fenomenico si riduce a cristallizzazione e «maledizione di stasi, [...] coazione ineluttabile d'un tempo vampiresco»¹⁹; provoca la frantumazione dell'identità individuale di un soggetto «solo»²⁰, «dispogliato» e disforico che registra «l'estremo deserto del senso», l'oscurità senza sbocchi di un reale inconoscibile²¹. Lunghi dall'assumere un potenziale liberatorio, come avviene in altri *Frammenti* «verticali», qui l'«ininterrotto multiforme» di LXIII (v. 72) si frantuma e «s'ingorga» in un (apparente) «bergsonismo rovesciato»²²,

¹⁸ Scrive di «ingorgo del tempo letizia-dolore» in Reborà, G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani I. Clemente Reborà*, cit., pp. 4-5 (e cfr. Fr. VIII, vv. 35-39: «Le copie del mondo, che prima / Eran letizia e dolore / Per la sequela del tempo, / Nel mezzo si stipano e torna / Con àlito morto il lor peso»).

¹⁹ P. GIOVANNETTI, *Clemente Reborà*, cit., p. 419.

²⁰ «Odio l'usura del tempo / Paurosamente solo», Fr. XXVII, vv. 22-24.

²¹ P. GIOVANNETTI, *Clemente Reborà*, cit., p. 420. Ma sono da vedere le numerose tessere figurali sparse nei *Frammenti* che insistono, a partire da Fr. I, vv. 1-3 («L'egual vita diversa urge intorno; / Cerco e non trovo e m'avvio / Nell'incessante suo moto») e dai «Sciorinati giorni dispersi» di Fr. VI, sul tema o sul «lamento» intorno ai «[...] persi indicibili moti» (Fr. XLV, v. 1), le «fuggevoli cose» (Fr. X, v. 49), le «forme indefinite» (Fr. XXIV, v. 21) smarrite nella «nausea» (Fr. XXI, v. 14) o «sequela del tempo» (Fr. VIII, v. 37), coinvolte nel «ritorno, uguale ritorno / Dell'indifferente vita» (Fr. VI, vv. 15-16), nel «tempo eguale / Che non sembra fluire» (Fr. II, vv. 4-5): «O realtà, essere in te vorrei: / Ma in un concreto e alterno / Svariar perdo il senso / Del tuo vortice eterno. / [...] / Labile cosa del tempo / Fra labili cose...» (Fr. XXV, vv. 37-40, 55-56); «E nel vorace tempo è vana attesa» (Fr. XII, v. 17); «un perenne tumultuar balordo / Di vita senza razza» (Fr. X, vv. 2-3); «E le bellezze ripenso che sole / Vanisco senza amore» (Fr. XXXI, vv. 8-9); «Se tutto via scompare / Nell'implacabile fretta / [...] / Sei tu, fiero disagio / Che invochi gli oggetti se pensi / E, raggiunti, lontano ti senti?» (Fr. L, vv. 49-50; vv. 55-57), ecc.

²² F. FINOTTI, «Una ferita non chiusa». *Misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 152-153: «La fluida metaforica

nel ritmo meccanico di un moto orizzontale e ottuso, un falso movimento che sembra bloccare il soggetto – insieme con le sue facoltà conoscitive ed espressive – in uno stato di entropia, da intendere come sterile dispersione di energie e di slancio vitale.

Se «l'elenco è – al di sotto di ogni sua complessa e raffinata versione stilistica – la forma primaria [...] dell'esperienza»²³, il montaggio dei *realia* nella prima parte del frammento, con effetti di accumulo iconico, sarà da interpretare sotto il segno della crisi dell'*Erlebnis* e del fallimento della rappresentazione. Voglio dire che tutta l'ultima parte della lirica (vv. 17-23) si può rileggere come una verifica *in re* delle risorse del linguaggio e del pensiero impiegate poco prima, ai vv. 1-12: un serrato schema logico-meditativo sulle processualità dello strumento poetico e delle sue coordinate filosofiche che replica simmetricamente alle sollecitazioni della «visione» e del movimento – in questa chiave riflessiva e metapoetica si dovrebbero recuperare i distici ai vv. 9-10: «Ma spia dal fondo e si trae / la lontananza velata»; e soprattutto vv. 19-20: «Spettro è nel mezzo / L'inesplicabil momento»: «nel mezzo», tra parole e cose, anima e forme.



Il tentativo di percepire e poi restituire sul piano delle idee e del linguaggio verbale gli effetti del movimento orizzontale del treno si traduce in un inventario di «parvenze» e «copie» evanescenti del reale, al di qua di un'inattinguibile rivelazione, alludendo soltanto a una «appercezione in assenza» di un dato trascendentale e latente, lasciando aperti il dissidio, la frattura e la disarmonia tra io e reale²⁴. A essere investita da questa endiadi del tutto volta al negativo, da questa interrogazione sulle connessioni tra *visione/cecità*, *movimento/stasi*, *sguardo/linguaggio/divenire* è direttamente la possibilità dell'attrezzatura

bergsoniana viene così applicata al negativo, scoprendo il tema tutto novecentesco e poi montaliano del "minuto" che "non trova / Il suo solco e s'ingorga" (VIII): benché quella di Rebora sia voce non sconfitta dal "male di vivere" e rimanga garanzia di una permanente, dantesca ribellione all'ignavia di una vita strozzata» (p. 153).

²³ E. TESTA, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguinetti*, Novara, Interlinea, 2011, p. 23.

²⁴ M. MONTI, *Le parole dell'immanenza e della trascendenza: lessico e deissi dei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, cit., p. 222: «In altri termini, la visione onni-comprendensiva di un'unità profonda e più pura della vita, è posta al di là dei limiti (ma, beninteso, anche del controllo) della ragione, e perciò stesso dev'essere accompagnata da un'appercezione in assenza affinché si possa realizzare».

filosofica e della stessa parola poetica (il «ritmo idea-suono») di rappresentare e comprendere i dati fenomenici del reale, ricavandone un «senso» ulteriore ma sempre sfuggente: «E s'ampia nel ritmo un gran senso» (v. 12).

L'utilizzo del lemma, tra i più indeterminati e astratti del vocabolario filosofico di Rebora, se è da collegare ad altri luoghi dei *Frammenti*²⁵, richiama in particolare gli ambienti variegati della *Lebensphilosophie* di primo Novecento, tra Bergson, Boutroux e Blondel, il «misticismo laico» e lo storicismo post-romantico di stampo intuizionista che arriva a permeare le pagine di alcuni vociani²⁶. E forse andrebbe riferito con maggiore approssimazione a certe scritture di Giovanni Boine, ad esempio *L'esperienza religiosa* (ottobre 1911)²⁷. L'affinità è misurabile proprio nei nessi – paradossali e a-dialettici – istituiti da Boine tra l'«inesauribil fluttuare della vita» e il «negarsi perpetuo» delle forme, l'indigenza del linguaggio e l'inappagata tensione speculativa (faustiana, volontaristica) del pensiero:

«Ed io sono ancora un uomo che soffre e mi s'agita dentro un vasto tremore: sento dentro di me la sete, sento dentro, fuori di me l'incompiutezza d'ogni cosa. [...] Contro l'infinità (l'universalità del concetto), la *inesauribilità* della vita, il misterioso, l'inesauribil fluttuare della vita. Ciò che si nasconde del sentimento, ciò che dinnanzi alla infinità del

²⁵ Vedi in particolare Fr. VII, vv. 11-12: «E scopre il senso inteso in ciascun lato / Dell'universo una vita profonda»; Fr. XXII, vv. 11-12: «Un senso sopra note / Forme: e gioisce del suo ritmo umano»; Fr. L, vv. 24-25: «E palpita e figura / L'ingenuità del senso»; Fr. LXIII, vv. 35-38: «Tu, divin senso palpitante e intriso / Del sangue quotidiano; / Tu, divin senso che irraggi / La vita e più la doni e più n'accresci»; fino all'*explicit* di Fr. LXXII, vv. 21-22: «Odi il senso del tuo mondo: / E consentire ti giovi»: spesso in intensificazione anaforica o in chiusura «vitalistica» di componimento.

²⁶ Oltre a una bibliografica ormai classica, alla quale andrebbe aggiunto D. VALLI, *Il dramma di Rebora tra idea e forma*, in *Id.*, *Cinque studi per Clemente Rebora*, Galatina (Le), Congedo, 1997, pp. 71-117 («Questa coincidenza tra pensiero e anima individuali, tra poesia e sofferenza, conduceva Rebora a rivalutare le fonti vitalistiche e attivistiche, di estrazione blondelliana e bergsoniana, rispetto a quelle sistematiche e razionali del neoidealismo crociano», p. 81), cfr. almeno F. FINOTTI, «Una ferita non chiusa». *Misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento*, cit. pp. 147-165; M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai Frammenti lirici di Clemente Rebora)*, cit., pp. 117-144. Si veda oggi anche il recente F. FISTETTI, *Chiasmi filosofici tra Europa e America*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2015.

²⁷ G. BOINE, *L'esperienza religiosa*, «L'anima», I, 10, ottobre 1911, pp. 291-319; ora in *Id.*, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di G. BENVENUTI e F. CURI, Bologna, Pendragon, 1997, pp. 99-138.

concetto lascia inappagato il sentimento religioso è forse il senso, il presentimento di questa inesauribilità (dico *sensio*, dico inesauribilità, Ich habe keinen Namen / Dafür...), che è come fuori del concetto e della sua infinità. [...] In questo svuotare, in questo negarsi perpetuo la vita necessariamente permane»²⁸.

Più che un'«applica[zione] al negativo» del bergsonismo (e in generale del precario, instabile e inclassificabile percorso filosofico *ad usum sui*), sembra che in Fr. LI Rebora metta in opera un lavoro autoriflessivo di critica interna a quel sistema di pensiero, una verifica strutturale delle sue virtù «creatrici» e delle sue pretese trascendentali. Recuperando nello stesso tempo la spinta vitale e «impura», la direzione di una ricerca sempre *in fieri* («va sempre più in là»), l'«inesauribile» tensione sperimentale che animavano le filosofie della vita del suo tempo²⁹:

«L'intuizione, Bergson lo ribadirà infinite volte nel corso della sua opera, consiste proprio nello sforzo penoso del suo venire all'espressione. [...] Che altro può essere uno slancio se non un atto che ha luogo, [...] e non un atto compiuto? Il che significa che esso non è distinguibile dal suo ricadere, esausto, in opere, detriti, sedimenti, che dello slancio originario sono l'espressione ma anche il rovescio. [...] Perché l'intuizione abbia luogo, bisogna "chiedere agli occhi del corpo, o a quelli dello spirito, di vedere più di quanto essi non vedano"»³⁰.

²⁸ E ancora: «Ma qualcos'altro di oscuro rimane, qualcosa che s'appiglia al conoscere, che lo segue come un'ombra, che non è conoscenza, che chiamo *sensio* e che è *sentimento*. Qualcosa di non logicamente espresso, di non chiaro, di profondo. Se fosse chiaro, se fosse definito ed espresso, ogni cosa al mondo ci sarebbe nota, avremmo attinto la definizione finale ed ucciso ed esaurito il mondo» (G. BOINE, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, cit., pp. 119, 127, 129-130, corsivi nel testo). Sulla «poetica della complessità» e dell'«amalgama» in Boine, cfr. almeno F. CURI, *Di un caos in travaglio*, in *Id.*, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 181-232.

²⁹ Filosofie che come è noto rileggevano in chiave etica, vitalistica o «vivente» la tradizione del pensiero della modernità (e della critica al Moderno), tra idealismo kantiano e post-hegeliano, Schopenhauer e Nietzsche: «Tutta l'opera di Rebora, anche nella raffigurazione della sconfitta e dell'orrore partecipa del grande ottimismo della cultura europea del Sette e dell'Ottocento, dove la volontà etica dovrebbe vincere ogni rassegnazione e ironia» (F. FORTINI, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, cit., p. 259).

³⁰ «L'intuizione [...] è un lavoro "sporco" perché richiede che il pensiero speculativo s'imbastardisca contaminandosi con immagini che fungono da tracce dell'uno (*mouvant*) sempre in eccesso» (R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011, pp. 12-13, 29, 173, che cita da H. BERGSON, *La Pensée et le Mouvant* (1934), trad. it. *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000).

Forse basterebbe tornare a quelle annotazioni iniziali sul principio organizzativo, sulla struttura bipartita di LI, sull'intrinseco dinamismo che attraversa tutto il testo, sulla polifonia atonale e sulla dialettica non risolta tra prima e seconda parte, tra accelerazioni e cadute, aritmie metriche e compattezza sintattica, tra armonia e disarmonia, unità e frammento: sulla forma del contenuto, insomma, di questa sorta di inchiesta in versi a tutto campo, nella quale si sono sperimentati *dentro* la scrittura i limiti e le risorse operative del linguaggio, i confini della percezione ma anche l'orizzonte non-finito di un pensiero o di un'estetica senza «distensione» (un «fallire perpetuo»)³¹.

Proprio a partire dalla «negazione» e dal conflitto, dall'esibizione delle dicotomie e delle scissioni tra soggetto e divenire, linguaggio verbale e realtà, per Rebora sarà possibile collocare le ragioni della scrittura quasi sempre al riparo da sintesi assolute e da facili risarcimenti estetizzanti, alla ricerca di forme e ritmi che dicano invece di un'«interpretazione enarmonica» del reale³². Un nuovo sensorio, una nuova teoria del sapere che è l'unica giustificazione per la parola poetica, ma è anche lo stigma della sua sempre precaria e «penosa» ricerca di espressione: «Poiché è infine nella negazione (apparente?) dello "spirito", che la realtà nostra – e quindi la felicità – si attua»³³.

FABIO MOLITERNI
(Università del Salento)

³¹ C. REBORA, *Al fratello Piero*, Milano, 6 agosto 1913, in *Lettere (1893-1930)*, cit., p. 189: «L'impressione è quella di una perpetua tensione cui non segue mai distensione (e spesso infatti i finali reboriani sono come virtuali)» (P.V. MENGALDO, *I "vocianti"*, cit., p. 213).

³² «Intanto, nelle ore libere, studio *armonia*, che mi svela inaspettati rapporti con tutto il mondo fisico e spirituale, e conduce talvolta il pensiero alle sue forme tipiche, svezandolo per quanto è possibile dagli empirismi fantastici e dalle formule cerebrali; io penso che l'armonia nei suoi simboli più puri, ci dia l'interpretazione enarmonica dell'universale Realtà» (C. REBORA, *A Daria Malaguzzi*, Milano, Calend. 1907, in *Lettere (1893-1930)*, cit., pp. 15-16, corsivo nel testo). Per la rilevanza della musica – sotto l'aspetto delle forme e del pensiero – nel segno di Leopardi e a partire proprio dal *Leopardi malnoto* (1910), vedi in particolare M. CARLINO, *Le parole maledette di un musicista mancato (note in margine ai Frammenti lirici di Clemente Rebora)*, cit., pp. 138-139: «Nei *Frammenti lirici* quella della musica-poesia appare dunque una vera scommessa col diavolo, ché una musica sintonizzata con la simultaneità dell'esistente si propone per negativi, nella *pars destruens* della sua orchestrazione, e solo al negativo, nella tempesta di una sperimentazione senza approdo, è dato leggere le sue *chances enarmoniche*».

³³ C. REBORA, *Al fratello Piero*, Milano, 6 agosto 1913, in *Lettere (1893-1930)*, cit., p. 189.

In questo numero:

GIUSEPPE A. CAMERINO	DANTE: COMMEDIA, MANFREDI
IRENE CHIRICO	DANTE IN SCENA
PAOLA COSENTINO	LA FORTUNA DEL DE MULIERIBUS NEL '500
ROBERTO GIGLIUCCI	PETRARCA, CARITEO, BOSCÁN E CAMÕES
JOHN BUTCHER	PONTANO: TUMULI
ENRICO ZUCCHI	P. CORNEILLE – P. CALEPIO
MARA BOCCACCIO	GIOVANNI BOINE
MATTEO SARNI	PAROLE E PAROLA NEI PROMESSI SPOSI
MARIALUIGIA SIPIONE	FEDERIGO TOZZI
FABIO MOLITERNI	CLEMENTE REBORA
MARIA LUISA DOGLIO	PER ENRICO GHIDETTI

www.criticaletteraria.net

ANNO XLIV

FASC. I

N. 170/2016

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli) / Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it.

Segreteria di redazione: Daniela De Liso (daniela.deliso@unina.it), Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net), John Butcher.

Amministrazione: Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l. - 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 66,00 - Estero € 86,00 - Fascicolo: Italia € 20,00; Estero € 27,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione e stampa: Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 12 febbraio 2016.