

TEODORO CIRESOLA, *La poesia di Clemente Rebora*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati» (ISSN: 0365-0081), s. 5 v. 6 (1957), pp. 5-38.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/atagr>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



TEODORO CIRESOLA

LA POESIA DI CLEMENTE REBORA

La grande avventura poetica del novecento è giunta ormai al suo termine. Incominciata nei primi anni di questo secolo, sta via via esaurendosi nel gergo di stanchi ripetitori, presso i quali lo stile poetico non è più faticosa conquista personale, ma imitazione di una forma ormai stabilmente fissata nei suoi elementi essenziali. E, se mai, il valore di questi poeti consiste nel riconfermare e nel precisare i caratteri della scuola.

Per orientarci sull'inizio e sullo sviluppo di essa basterà riferire alcuni dati cronologici, significativi più di un lungo discorso. Nel 1903 escono i *Canti di Castelvecchio* del Pascoli e l'*Alcione* del D'Annunzio, due volumi di poesia che segnano il vertice dell'arte dell'uno e dell'altro poeta. Ma già nello stesso anno, 1903, Corrado Govoni pubblica le *Fiale*, e nell'anno successivo, *Armonie in grigio ed in silenzio*. Dello stesso 1904 sono le *Dolcezze* di Sergio Corazzini, che nel 1905 pubblica l'*Amaro calice* e le *Aureole*. Aldo Palazzeschi si afferma come uno dei poeti più significativi della nuova scuola con i *Cavalli Bianchi* del 1905, la *Lanterna* del 1907, *Riflessi* del 1908, ed infine con i *Poemi* del 1909. Con la *Via del Rifugio* del 1907 Guido Gozzano preannunciava quel mondo poetico che avrebbe trovato la sua piena espressione nei *Colloqui* del 1911. E Marino Moretti con le *Poesie scritte col lapis*, 1905 - 1909, con *Poesia di tutti i giorni*, 1910 - 11, e con il *Giardino dei Frutti*, 1911 - 14, precisava le aspirazioni e i limiti della poesia crepuscolare. Ma i fermenti della nuova arte si sentivano più che mai operanti nelle *Liriche* di Arturo Onofri del 1907, nei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora del 1913 e nei *Canti Orfici* di Dino Campana del 1914. Vie meno ardue, ma pur sempre vie nuove, tentano Umberto Saba con

le *Poesie* del 1911 e Vincenzo Cardarelli con i *Prologhi* del 1916. Si arriva così a Giuseppe Ungaretti che nel *Porto Sepolto* del 1916 e nell'*Allegria di naufragi* del 1919, mentre raccoglie le esperienze, o, forse meglio, le aspirazioni dei poeti precedenti, fissa in termini chiari e precisi i caratteri della nuova scuola poetica, che con gli *Ossi di seppia*, del 1925, e le *Occasioni*, 1939, di Eugenio Montale, e con le *Poesie*, 1930-1938, di Salvatore Quasimodo doveva raggiungere il suo completo sviluppo. Se prendiamo come termine ultimo di riferimento la poesia di Montale e di Quasimodo, notiamo che per decantare ed esaurire tutti i fermenti della scuola poetica novecentesca, ci son voluti circa trent'anni, tempo notevole in un'età così dinamica come la nostra, e che ad ogni modo sta a testimoniare la vitalità e la validità della poesia del novecento.

Da questo scorcio di storia poetica appare evidente che la dittatura in poesia esercitata dal Carducci prima, dal D'Annunzio e dal Pascoli poi, fu tutt'altro che tranquilla, perché proprio sotto di essa maturò quello spirito di rivolta che doveva portare la poesia italiana a posizioni così estreme, quali sarebbe stato difficile immaginare anche solo nei primi anni del secolo. E se i prodromi di questa rivolta si possono ricercare soprattutto nel Pascoli e nel D'Annunzio, tuttavia essa va considerata come un distacco netto dalla tradizione poetica italiana quale si era affermata e consolidata nel corso di sette secoli, dalla Scuola Siciliana allo stesso D'Annunzio.

Sebbene ogni poeta della prima metà del novecento sia fiero e geloso della propria indipendenza e si consideri come un nucleo autonomo, tuttavia è necessario adoperare il termine scuola, e non per semplice sussidio espositivo, ma perché tutti i poeti che abbiamo nominato, quali maggiori esponenti di questo nuovo poetare, e tutti gli altri più numerosi che abbiamo omessi, visti a distanza, nella prospettiva storica, quale è ormai possibile tracciare con piena sicurezza, ci appaiono come momenti di una medesima vicenda, o, se vogliamo, come punti di una medesima parabola. In tutti vi è il medesimo orientamento, in tutti l'aspirazione ad attuare una poesia che sia solo poesia, o lirica pura. È naturale perciò che si parli di scuola, anche se il termine possa riuscire più o meno gradito agli interessati, i quali del resto mentre sono pronti ad opporre il proprio canto a quello dei poeti della tradizione, non accampano tale opposizione nei confronti dei poeti nuovi, con i quali anzi si sentono legati da una certa affinità di vedute. Segno questo che c'è una ispirazione comune, un motivo unico che circola in tutti questi

poeti. E del resto questa poesia nuova ha un carattere così spiccatamente singolare che anche il lettore più sprovveduto la saprebbe subito riconoscere.

Per ritrovare un fenomeno simile nella letteratura italiana bisogna risalire al seicento. Anche nel secentismo abbiamo nei vari poeti una certa uniformità di tendenze che porta necessariamente a manifestazioni artistiche simili, cosicché una poesia o una prosa secentista si riconosce agevolmente per i caratteri peculiari che essa presenta.

Allo stesso modo anche nella poesia del novecento avvertiamo facilmente, anche senza un esame approfondito, una certa uniformità di tendenze, dovuta allo scopo comune a cui tutti mirano. E se ciascun poeta, specialmente se è dotato di una forte personalità, presenta caratteri propri sia per quanto riguarda il motivo poetico, sia per quanto riguarda la tecnica compositiva, tuttavia se noi consideriamo la sua opera in rapporto a quella degli altri poeti, essa ci appare come un momento necessario di un'arte unica. Si ripete così un fenomeno simile a quello dell'architettura medievale, quando ogni maestro d'arte dava una propria interpretazione del motivo romanico o gotico, e, mentre creava il proprio capolavoro, contribuiva a sviluppare la comune concezione artistica.

Altrettanto è avvenuto nella poetica del novecento. Ogni poeta ha portato un proprio contributo all'opera comune, contributo tanto più nettamente definito quanto più spiccata è la personalità del poeta. Ora è evidente che se un giorno si vorrà fare la storia della poetica del nostro secolo, non per semplici impressioni personali, ma fondata su dati di fatto debitamente verificati, sarà necessario studiare prima ogni singolo poeta, almeno quelli più rappresentativi, per vedere quale sia stato il suo apporto personale alla poesia del novecento. Ed è chiaro che quanto più saranno i poeti studiati, tanto più facile e sicura sarà l'opera dello storico futuro. Per questo abbiamo pensato di dare un nostro contributo a questo studio sistematico, con l'augurio che altri possa e voglia continuare l'opera, dando all'impresa quel carattere collettivo che ha avuto la stessa poesia studiata.

Non crediamo necessario premettere una definizione della poetica del novecento e dei caratteri che la distinguono, sia perché tale definizione è stata tentata e data da più parti, cosicché si può dire che si è raggiunto ormai un accordo sufficiente, sia perché nello studio che stiamo facendo avremo occasione di precisare via via

con esempi e con opportune considerazioni quale sia questa poetica e a quali risultati abbia portato.

Dobbiamo piuttosto spiegare le ragioni che ci hanno spinto a scegliere come oggetto del nostro studio Clemente Rebora, un poeta a cui si è rivolta fin dal suo primo apparire l'attenzione dei critici più provveduti, ma che per contrapposto non ha goduto e non gode di una larga popolarità. In confronto suo, ad esempio, Govoni e Palazzeschi sono molto più noti al pubblico. Eppure se c'è un poeta in cui i motivi poetici del novecento acquistano vita e consistenza, questo è proprio Rebora, il quale formatosi durante il predominio del Pascoli e del D'Annunzio, non si lascia per nulla influenzare né dall'uno né dall'altro, ma fin dal suo primo volume di versi, *Frammenti lirici*, del 1913, rivela un mondo lirico nuovo che anticipa quello dei poeti successivi.

L'interesse appunto della poesia di Rebora sta in questo che essa ci permette di cogliere la nuova poetica alle sue origini, nella sua reazione alla poesia precedente, e nella sua anticipazione della tecnica poetica posteriore.

Potrebbe essere interessante, come studio preliminare, occuparci della formazione spirituale del poeta. In mancanza di notizie più precise, dobbiamo ricordare che l'interesse di Rebora come studioso è rivolto più alle letterature straniere che a quella italiana. Le sue traduzioni dal russo ci possono rivelare i suoi gusti letterari, che sono poi quelli della sua età, perché è noto che alla fine della prima guerra mondiale gli scrittori russi godettero presso di noi grande favore, come è avvenuto della letteratura americana dopo la seconda guerra mondiale.

Ci aspetteremmo qualche testimonianza sullo studio dei poeti decadenti francesi da Baudelaire a Rimbaud, fatto conoscere in Italia soprattutto dal saggio di Ardengo Soffici, pubblicato dalla Libreria della Voce nel 1911. Ma l'arte di questi poeti più che argomento di studio fu per il Rebora il lievito da cui fu fermentata la sua arte.

Può sembrare strano che parlando di un poeta che appartiene ad una scuola che fa della poesia una questione di tecnica espressiva, noi incominciamo ad occuparci della sua concezione morale. Ma a parte il fatto che la stessa questione tecnica viene risolta in termini metafisici, e dalla metafisica all'etica il passo non è lungo, dobbiamo

rilevare che in Rebora il problema morale è preminente e che la poesia stessa è come pervasa da questo fuoco, che impone e detta la soluzione tecnica espressiva.

D'altra parte dobbiamo tener presente che è proprio il problema morale che da una parte riallaccia Rebora ai poeti precedenti e dall'altra lo distingue dai poeti successivi. È noto infatti che il motivo morale o moraleggiante è una caratteristica dei poeti lombardi, dal Parini al Manzoni, dal Porta alla Negri. E in questo il Rebora si mostra pienamente intonato ai poeti della sua regione. In lui infatti si avverte una profonda coscienza morale per la quale l'arte non è per lui un semplice gioco di parole, ma responsabilità di uomo e di poeta che sente l'obbligo di comunicare agli altri uomini i suoi dubbi, le sue ansie, le sue speranze.

Di qui nasce il motivo ispiratore di tutta la poesia di Rebora, anche se, come vedremo, l'interesse e la validità di essa è da ricercarsi altrove.

In questa preoccupazione per il problema morale Rebora si distingue dai poeti crepuscolari, i quali, se di morale con essi è il caso di parlare, sentivano la vita come un duro peso da sopportare con rassegnazione nell'attesa che dovesse finire al più presto. Tipico in questo è l'atteggiamento di Sergio Corazzini che ha l'aria di guardarsi intorno stupito e smarrito come un bambino che non sa rendersi conto né di sé, né di quello che lo circonda.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange

.

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.

Le mie gioie furono semplici,

semplici, così, che se io dovessi confessarle a te, arrossirei.

Oggi io penso a morire.

(Desolazione del povero poeta sentimentale)

E chi non pensa che alla morte non può porsi seriamente il problema della vita.

In Rebora invece il problema urgente è proprio quello della vita, propria e altrui, e in questo moralismo, come si è detto, egli è l'erede della scuola lombarda, dal Parini alla Negri. C'è in lui una incontenibile aspirazione verso una vita migliore, ben diversa da quella banale ch'egli è costretto a condurre. Questa preoccupazione per una vita onesta e sincera, aliena da ogni bassezza e menzogna

è il motivo dominante della « *Pioggia feroce* » pag. 134 ⁽¹⁾, che per il poeta ha un significato simbolico.

O pioggia feroce che lavi ai selciati
Lordure e menzogne
Nell'anime impure,
Scarnifichi ad essi le rughe
E ai morti viventi, le rogne!

Se il Rebora avverte acuto il contrasto fra la febbre del guadagno che porta gli uomini a non rifiutare qualsiasi mezzo, anche disonesto, pur di giungere allo scopo, egli però ha fiducia nella naturale bontà degli uomini, così da poter affermare:

.... io respiro
In un vigor di fede;
Affiorar sento l'ignota bontà
Che nei millenni trasse l'uom dal bruto.
(*Scienza vince natura*, pag. 70)

Per questo egli non esiterà a proclamare (*L'ora intima*, pag. 42):
« del male è il bene più forte ».

Ma il problema più urgente per il Rebora è quello di dare un significato concreto alla propria vita. È questo ch'egli medita fra sè girovagando in città sotto la pioggia.

E fuori son uno che va
Con l'ombrella al passante
Col piede ai guazzi attento,
E me l'uso eguale modella:
L'ansietà dentro aggroviglia
Ciò che più m'assomiglia,
E dove bene tentai
È un nulla e i cari affetti mi son vani.
Rintrona in me: Come verrà domani?
E intanto viene.
(*Pioggia in città*, pag. 89)

(1) C. REBORA, *Le poesie (1913 - 1947)*, Vallecchi editore, Firenze, 1947.

Ma di una soluzione meschina del problema della vita il Reborà non può accontentarsi.

Che fai, se non adopri,
Quando è la vita, l'immane tuo sogno?
Eppur qui si cimenta
Il sublime destino:
Qui, fremente bontà,
Tu che l'eterno insegni
Nel fuggevole giorno.

(*Nella sera turchina oscurità*, pag. 14)

Aspirazioni così nobili non possono trovare miglior compimento che nel desiderio del Reborà di poter vivere una vita di bene per tutti. C'è a questo proposito una singolare poesia, singolare anche come motivo poetico, in cui il Reborà simbolicamente paragona se stesso e la propria ansia insoddisfatta di bene a un carro vuoto lasciato sul binario morto. È come un povero essere abbandonato, inutile, soggetto agli urti e ai tonfi degli altri carri ferroviari in manovra. Ma ecco,

Si crolla fumida e viene
Annusando con fascino orribile
La macchina ad aggiogarti.

(*O carro vuoto*, pag. 30)

Una volta attaccato alla locomotiva, il carro correrà anch'esso sulle rotaie e sarà parte viva nel gioco delle forze che si sprigionano da essa, forze dirette al bene perché « verso l'amore pertugia l'esteso ».

Quello che cerca Reborà non è godimento, ma dovere. E dovere per lui significa compiere tutto il bene possibile nel posto più adatto.

Voce a un coro, stelo a un fiore,
Trave a un palo, ghiaia al fango:
Esser qualcosa di adatto.

(*La tenaglia del giorno*, pag. 93)

Ma tuttavia anche per compiere il bene quante difficoltà s'incontrano! Eppure solo quest'ansia di bene può dare un significato alla vita.

Quanta eroica pena,
Quanto misero mal, quanto dolore
Per esser buoni qualche volta appena!

.
Ma benedetti voi,
Meravigliosi doni:
Esistere e pensare,
Cinger di sè l'ignoto
Universo e amare,
Per ridiscender domani
Umanamente pronti
Al terribile giorno.

(*Cantico familiare*, pag. 101 - 102)

Il contrasto fra il suo animo che è travagliato dal dubbio e la sua inesausta volontà di bene che cerca d'infondere negli altri quella gioia ch'egli, assillato com'è da un'intima lotta, non conosce è il motivo del *Consolatore*, pag. 112:

Come mamma nella fame
Tutto ai bimbi dona il pane,
Così m'è grato confortare altrui
Mentre rotolo dentro.

E l'amore, che è felice solo quando è giunto alla completa dedizione, è tema della *Linfa segreta*, pag. 126:

. . . . in aridezza triste
Meno ti canto, amor, e più sei tutto;
E spàmpano felice
Quando tu vai distrutto.

Non possiamo perciò meravigliarci che i Frammenti Lirici terminino con una poesia che più che un « congedo » è un programma di vita, a cominciare dal titolo *Nihil fere sui*.

Son l'aratro per solcare:
Altri cosparga i semi
.
Son la sponda per il mare
Altri assetti le navi

L'interesse di questa poesia moraleggiante non sta soltanto nella nobiltà dei motivi svolti, per i quali è facile rendersi conto della successiva evoluzione spirituale del poeta, un uomo che così nobilmente sentiva non poteva trovare pace se non in una vita di perfezione, ma anche per i problemi espressivi in essa risolti. Siamo lontani dall'espressione serenamente classica del Manzoni, ma anche da quella già inquieta e vibrante del Tommaseo. Manca la commossa effusione del sentimento. Si avverte il tono alto e vibrato del moralista severo. La brevità stessa delle sentenze si accorda col tono vibrato della poesia. Si avverta, ad esempio, quale densità di concetti in questi pochi versi:

Se a me fusto è l'eterno,
Fronda la storia e patria il fiore,
Pur vorrei mutar da radice
La mia linfa nel vivido tutto
E con alterno vigore felice
Suggere il sole e prodigar il frutto.
(*L'egual vita . . .* pagg. 11 - 12)

Anche da questi soli versi possiamo capire qual è la novità poetica di Rebora. In lui il precetto morale si converte in immagine. Immagini poetiche troviamo anche negli Inni Sacri del Manzoni, ma sotto forme di similitudini, che hanno lo scopo di chiarire il pensiero. cosicché pensiero e immagine restano nettamente distinte. In Rebora invece, e qui incominciamo ad avvertire il poeta nuovo, pensiero ed immagine sono intimamente uniti in un simbolismo integrale. Ma tra il moralista e il poeta c'è un perfetto accordo. Se il Rebora infatti come moralista cerca di giungere ad una morale assoluta, come simbolista cerca di penetrare attraverso i simboli nella realtà assoluta perché l'arte per lui, come per tutti i romantici, è rivelazione di un mondo assoluto.

Il gioco di calare il mondo morale nell'immagine cesserà nei poeti posteriori, per i quali la morale è la stessa immagine. Anzi si può dire che per essi è l'immagine o simbolo che crea la morale, nel senso che essendo essa l'unica vera realtà, per ciò stesso si costituisce come valore assoluto.

Questo processo di risoluzione del pensiero nell'immagine, e l'alta temperie in cui si svolge il discorso poetico, portano il poeta ad un linguaggio teso, colorito che non rifugge da immagini volgari,

che a noi possono sembrare di cattivo gusto. Il fatto non è nuovo nella storia della poesia moraleggiante, perché, ad esempio, Persio e Giovenale, i due poeti morali più austeri di Roma, non rifuggono da termini plateali, e questo non perché si compiacciano di immagini talora oscene, ma perché proprio descrivendo la realtà nei suoi termini più crudi, essi pensano di suscitare maggior disgusto nei lettori.

È in fondo questo un discorso che si può ripetere per Rebora. Animato com'è da quelle alte idealità, di cui abbiamo parlato poco fa, sente vivo il contrasto fra esse e la realtà della vita e tale contrasto egli accentua dipingendo tale realtà con termini rudi. Ecco adunque com'egli, ad esempio, ci rappresenta la vita in città di coloro che pensano unicamente a soddisfare le basse necessità:

Ma qui, anelo, ciascun dalle piazze alle case . . .
Ingoia evacua pane e verità,
Rumina l'ozio, aduna i suoi cocci
Nel simular delle sale,
E stanco infogna giù piaceri e sonni.
(*Città*, pag. 19)

E tralasciamo di ricordare immagini ancora più crude quali abbiamo in *Chiedono i tempi*, pag. 28, o in altre poesie. Quanto più l'animo del poeta si sente esacerbato dalla volgarità della vita, tanto più sente il bisogno di adoperare termini triviali, per inchiodare quasi la realtà alla sua bassezza.

L'apertura di Rebora verso le nuove idealità liriche si avverte ancora nella struttura del discorso poetico, nell'evoluzione del quale possiamo distinguere diversi momenti.

Talvolta, come in *Solo*, pag. 58, il discorso procede semplice e chiaro, ma senza nessun alito di poesia, che si avverte invece alla fine quando esso si fa più complesso, e per ciò stesso meno limpido.

Ma dove nel libero indugio
Arcanamente s'agita il mio volo,
Odio l'usura del tempo
Paurosamente solo.
(*Solo*, pag. 59)

Ma in altre poesie il discorso si fa difficile e non sempre si riesce ad intuire il filo logico che lega i vari momenti poetici. Si veda, ad esempio, *Soffrire*, pag. 53, che solennemente incomincia

Tragica viene a contrasto l'idea
Che dove spazia tutto in sè contiene,
E la natura che senza me crea.

Ma si provi a seguire il poeta nel labirinto del suo, se così lo possiamo chiamare, ragionamento. Non sappiamo quanti siano in grado di trovare il filo di Arianna.

Se l'inizio della *Mia voce*, pag. 75, pur tra asperità notevoli, « l'attimo svena », ad esempio, è sufficiente chiaro, anche per il concetto, nobilmente espresso, che la voce del poeta si fa tutto a tutti, il resto ci si presenta irto di difficoltà interpretative, così che il meglio che ci resta a fare è abbandonarci all'onda musicale del verso su cui affiorano qua e là concetti chiaramente comprensibili e non per questo meno poetici.

Il dolor viva come buona madre
Che trae dal penar la sua speranza,
Il dolor fiammi come la lanterna
Che dal nostro il cammin svela degli altri.
(*La mia voce*, pag. 76)

Ciò che conferisce a poesie di tal genere l'apparenza di un discorso logico continuato è il tono oratorio in cui si svolgono, lasciando balenare qua e là qualche pensiero non comune espresso in immagini di pieno rilievo.

Se l'uom tra bara e culla
Si perpetua, e le sue croci
Son legno di un tronco immortale
E le sue tende frale germoglio
D'inesausto rigoglio,
Questo è cieco destin che ci trastulla?
Se van dall'universo eterne voci
E dagli àtomi ai soli si marita
Fra glorie ardenti e tenebrosi falli
Una grandezza infinita

Che lo spirito intende,
Questo è per nulla?
(*Città*, pag. 20)

In questo tono e modo di poetare non è difficile riconoscere il Leopardi minore, quello gnomico della *Ginestra*, di *Amore e morte* e delle altre poesie del genere.

Si arriva così, attraverso gradi molteplici, fino al rigetto parziale del discorso logico, e con questo siamo alle soglie della poesia nuova. Si veda, ad esempio, *Il sacrificio muto*, pag. 71, descrizione superba di un meriggio estivo, su cui avremo occasione di ritornare. La potenza delle notazioni coloristiche, il ritmo stesso, sollecitato al massimo nelle sue possibilità descrittive, fanno di questa poesia un capolavoro del genere e non possiamo non sentirne il fascino purché rinunciamo a capire

.... l'ascesi segreta
Del mio nume che s'immola
Al sacrificio muto.

Siamo giunti in tal modo al punto centrale della poesia di Rebola, la cui importanza sta nel contributo da essa apportato al rinnovamento della poesia italiana e alla preparazione della poesia più recente. È bene ricordare subito che la posizione di Rebola, e degli altri innovatori che abbiamo ricordato all'inizio, è ben diversa, nella storia della poesia, da quella dei poeti successivi, a cominciare da Ungaretti. Questi operavano su un terreno già lavorato, dove ormai erano stati abbattuti i monumenti più insigni della tradizione. Il campo era completamente sgombro e potevano lavorare con tutta libertà. Quelli invece avevano da lottare contro una tradizione letteraria secolare, anche se rinverdata dagli ultimi suoi rappresentanti, Carducci, Pascoli, D'Annunzio.

Un confronto tra i diversi sviluppi di motivi poetici analoghi ci metterà in grado di capire la poesia di Rebola, e quali siano i mezzi ch'egli adopera per rinnovarla.

Si confronti questa strofa di *Mezzogiorno alpino* del Carducci,

Nel gran cerchio de l'alpi su 'l granito
Squallido e scialbo, su ghiacciai candenti,
Regna sereno intenso ed infinito
Nel suo grande silenzio il mezzodi,

con quest'altra di *Quassù* di Rebora,

Dentro il meriggio stanno alberi e scogli
Vividi al sol che infiamma la sua ora
Sopra le vette: e tu, aria, ne accogli
Limpidamente la forma sonora.

E per rimanere ancora col Carducci, il meriggio estivo di
Sogno d'estate

.... la stanza dal sole di luglio affocata,
rintronata da i carri rotolanti su 'l ciottolato
de la città,

ecco come è visto da Rebora:

Nell'avvampato sfasciume,
Tra polvere e péste, al meriggio,
La fusa scintilla
D'un dèmone bigio
Atterga affronta assilla
L'ignava sloia dei rari passanti,
La schiavitù croia dei carri pesanti.

Si avveria ancora quali toni assuma in Rebora la pioggia, nei
confronti con la melodiosa *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

O pioggia dei cieli distrutti
Che per le strade e gli alberi e i cortili
Livida sciacqui uguale,
Tu sola intoni per tutti!
Intoni il gran funerale
Dei sogni e della luce
Nell'ora ch'ha trattenuto il respiro:
Bussano i timpani cupi,
Strisciano i sistri lisci,
Mentre occupa l'accordo tutti i suoni.
(*Pioggia*, pag. 35).

E infine perché, per la compiutezza dei raffronti, non manchi
un confronto col Pascoli, si veda che cos'è divenuta in Rebora la

canora, chiacchierina *Poesia* del poeta romagnolo con la quale si aprono i *Canti di Castelvecchio*.

O poesia, nel lucido verso
Che l'ansietà di primavera esalta
Che la vittoria dell'estate assalta
.
O poesia, nel livido verso
Che sguazza fanghiglia d'autunno
Che spezza ghiaccioli d'inverno
.
Tu sei cagnara e malizia e tristezza,
Ma sei la fanfara
Che ritma il cammino,
Ma sei la letizia
Che incuora il vicino,
Ma sei la certezza
Del grande destino,
O poesia di sterco e di fiori,
Terror della vita, presenza di Dio,
O morta e rinata
Cittadina del mondo catenata!
(*O poesia*, pagg. 96 - 97)

Dagli esempi addotti noi possiamo fissare i caratteri della poesia di Reborà, caratteri che noi ritroveremo anche nella poesia degli anni posteriori. E innanzi tutto noi notiamo un ostentato disdegno per quello che possiamo chiamare idealismo poetico. La poesia non nasce da una realtà ideale o idealmente vagheggiata. Dopo tanta poesia ispirata ad una presunta realtà ideale, per cui essa era quasi costretta a darsi un contegno, ecco finalmente spalancarsi alla poesia nuovi regni, o, forse meglio, ecco rivendicata alla poesia tutta la realtà, senza ch'essa sia obbligata a preferire un aspetto, ritenuto poetico, a scapito di un altro ritenuto impoetico. Se in questo atteggiamento possiamo notare una certa affinità con la Scapigliatura, specialmente milanese, c'è però un fatto che distingue gli Scapigliati dai nuovi poeti. I primi guardano la realtà con occhi, se vogliamo, ottenebrati dall'alcool o dall'assenzio, ma il loro animo è ancora puro e semplice. I nuovi poeti invece disdegnano le pose romantiche, ma hanno perduto l'ingenuità dell'animo. O direttamente o indiret-

tamente hanno il cervello imbottito degli ultimi dettami della filosofia, e non hanno perciò né l'animo semplice né l'occhio limpido per guardare la realtà, la quale appare come un riflesso del loro animo inquieto.

Pensiamo al senso del decoro da cui si lasciavano guidare i poeti della tradizione che imponeva loro la scelta non solo di un determinato contenuto poetico, ma anche di una determinata espressione. Nulla di tutto questo nei poeti nuovi, i quali, se mai, si lasciano guidare da un criterio affatto diverso. Scelgono cioè quello che è caratteristico e per ciò stesso vivo e ad esso adeguano l'espressione che dev'essere la più precisa, calzante, immediata, senza nessuna esclusione aprioristica. Qualunque espressione è buona purché rappresenti con la maggiore efficacia e immediatezza possibile l'immagine balenata alla fantasia del poeta. E anche qui il nostro pensiero ricorre agli Scapigliati, i quali però ottennero dei risultati solo approssimativi, per due motivi. Innanzi tutto perché mancavano di vera e propria cultura, di quella che si forma sui libri, ma esige un profondo ripensamento personale. In secondo luogo perché rimasero prigionieri del passato, nel senso che la loro volle essere una rivoluzione contenutistica, e non si accorsero che il rinnovamento doveva mirare innanzi tutto alla tecnica espressiva. La poesia, al pari della pittura, al pari, in genere, di tutte le arti figurative, aveva bisogno di rifarsi integralmente i mezzi espressivi, di acquistare una sua primitività che le avrebbe permesso di guardare il mondo poetico con occhi veramente nuovi. Se è vero che un grande poeta si crea da sé il mezzo espressivo adatto, è vero anche che l'accettazione, supina o quasi, dei mezzi espressivi tradizionali crea un animo contrario alla vera poesia, se questa si deve intendere, come dobbiamo, quale creazione. Si rifiutano i mezzi espressivi del passato per dare all'ispirazione poetica tutta la freschezza primitiva che le è necessaria per la creazione della vera poesia.

Naturalmente queste considerazioni valgono per gli iniziatori e per i veri poeti, non per gli imitatori, sempre pronti a seguire la moda, specialmente se clamorosa, che permetta loro di illudersi di essere qualcuno, e di richiamare, comunque, su di sé l'attenzione pubblica.

Si è visto con quale limpidezza di sguardo contemplano la natura Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Sì, è vero, questi due ultimi hanno l'occhio appena soffuso da qualche nebbia settembrina, cosicché parve grande audacia del D'Annunzio quel panismo che gli permise

di sentirsi « d'arborea vita vivente » insieme con Ermione durante la pioggia del pineto. Ma anche in questo caso il poeta ha serenamente contemplato se stesso con un distacco, dovuto a una specie di sdoppiamento, che gli ha permesso di rappresentare se stesso come altro da sè. Ma già in Rebora, e più nei poeti posteriori, avvertiamo che il mondo esterno è come animato da una strana vita interiore, per cui noi potremmo parlare di un realismo magico. Ed è appunto questo realismo che conferisce alla poesia un dinamismo tutto vibrante di luci e di ombre. Il cielo, il mare, la terra, la pioggia, il vento, ogni fenomeno assume la dignità di essere vivente come per una specie di prodigio magico. Ma non è questa una vita idillica, cosicché il poeta possa ripetere col Leopardi:

Vivi tu, vivi o santa
Natura? vivi e il dissueto orecchio
Della materna voce il suono accoglie?
(*Alla primavera*, vv. 20 - 22)

Non per nulla abbiamo parlato di realtà magica. Di essa infatti ha i caratteri allucinanti di torbido sogno in cui i contorni sfumano in immagini irreali, incongruenti. Oppure si va all'eccesso opposto. La realtà viene dipinta nella sua banale obiettività, quasi rispecchiata nel suo essere effettivo. Ma non lasciamoci illudere: in quella rappresentazione obiettiva c'è la presunzione di cogliere la realtà nella sua intima essenza, così come talora nelle parole più semplici che sgorgano dal cuore cogliamo, o c'illudiamo di cogliere, i sentimenti più intimi di chi ci parla.

Ma qual è in se stessa questa realtà? Quella che ognuno riesce a creare con la magia del proprio canto. E poiché in sostanza il canto è parola, la protagonista della nuova poetica è la parola. Ma anche qui dobbiamo mettere in rilievo la differenza che esiste tra la nuova e la vecchia poetica nella valutazione della funzione della parola. Nella poetica antica la parola è semplice mezzo espressivo, le cui possibilità sono state codificate dalla retorica. Nella poetica nuova invece è qualche cosa di vivo, di operante con possibilità indefinite, se non infinite. Il potere della parola è stato allargato all'infinito, così che da sola la parola può avere una forza allusiva, evocativa da suscitare tutto un mondo poetico. In tal modo la parola, considerata in se stessa, ha una vita autonoma, indipendente da qualsiasi contenuto. Poiché, ed è bene che insistiamo, non esiste

nessun mondo poetico anteriore alla parola, che in tal caso dovrebbe avere solo una funzione rivelatrice. Ma il mondo poetico è creato di volta in volta dalla parola, che col suo potere allusivo ed evocativo stabilisce relazioni nuove, quasi impensate, fra sensazioni e ricordi lontani, e spesso difformi tra loro. Si arriva così all'affermazione di un mondo poetico in cui regna la massima tensione, tutto vibrante di una vita primordiale, quella stessa vita che noi troviamo negli artisti primitivi. Ed anche per questa via siamo condotti a un ritorno alle origini dell'arte.

E con questo siamo forse giunti a stabilire il nucleo essenziale della nuova poetica. L'arte è rivelazione di un mondo assoluto. Per mezzo della poesia noi captiamo l'assoluto. Nella poesia il poeta stabilisce con la parola dei rapporti che hanno un valore, per così dire, metafisico, in quanto che essi rappresentano l'articolarsi di un mondo metafisico, che ha cioè una sua propria realtà. Non discutiamo per il momento se tale mondo abbia diritto ad affermarsi come assoluto, o se piuttosto per la sua stessa natura si deva relativizzare. Basti a noi l'aver chiarito che la suprema aspirazione della poesia nuova è quella di servire da mediatrice di una realtà che non è quella che percepiamo con i sensi, aspirazione che da sola basta a dare ad essa un sigillo di alta nobiltà, che la pone sopra tutte le malevole critiche.

Non chiediamoci, perché ciò esulerebbe dai limiti che ci siamo imposti nel nostro studio, quanto nella formulazione di questo programma la poesia italiana sia debitrice, in particolare, alla poesia francese. È giusto però che osserviamo che nei nuovi poeti italiani c'è maggiore consapevolezza critica che non nei francesi, il che può forse aver nuociuto alla libera creazione della poesia. Notiamo invece che nella storia della poesia italiana non s'è mai avuta né una rivoluzione così integrale né una maggior coerenza di principi. Fino ai poeti nuovi il rinnovamento della poesia era limitato a quel tanto che ogni poeta di genio naturalmente e spontaneamente innova. Con i poeti nuovi tutto viene messo in discussione e tutto viene avviato a soluzioni audaci ma pienamente logiche.

Resta piuttosto da vedere se e fino a qual punto i principi così nuovi e geniali siano stati attuati, e a quali risultati abbiano portato. È quello appunto che ci proponiamo di indagare nella poesia di Rebora. E a proposito dell'esattezza storica del quadro che ci proponiamo di tracciare, e che noi orientiamo decisamente nel senso di una sempre maggiore affermazione del poetare moderno, dato

che le poesie singole non portano nessuna data ed è ben difficile che esse si susseguano in ordine esattamente cronologico, qualcuno potrebbe infirmare la nostra ricostruzione storica, tacciandola di arbitrarietà, almeno nei limiti cronologici. Si tenga però presente che il cammino artistico è così vario e complesso, così accidentato di progressi, soste, ritorni, che quello che conta non è la successione cronologica dei vari momenti, ma la direzione generale del cammino e le vette più alte raggiunte. Per questo noi cercheremo di documentarci sulla graduale emancipazione dai vecchi schemi e sulla progressiva affermazione della nuova poetica, anche se, ripetiamo, una eventuale precisazione cronologica può dar torto a questa nostra ricostruzione.

E, per incominciare, prendiamo alcune poesie in cui il Rebera oscilla tra il vecchio e il nuovo. In *Mattinata*, pag. 17, è mirabilmente ritratto lo stato d'animo del poeta, ondeggiante fra il sogno e la realtà, in pieno accordo con quel senso di pace che si diffonde in un mattino fresco e luminoso. Ma già fin dalla prima strofa:

Gluca s'impiuma la terra al mattino
Che respirando discioglie un beato
Vortice fresco di gemme, e rosato
Sembra il ciel una guancia di bambino,

pur potendo seguire il poeta nella trama delle sue immagini, noi avvertiamo nel linguaggio poetico un certo sommovimento e una tensione per cui le immagini si addensano e si aggruppano insieme in nessi di una grande intensità lirica.

L'andamento di *Stella mia*, pag. 63, è di madrigale, un madrigale alle stelle, anzi a una stella, ed è una cosa veramente graziosa.

Leggiadro vien nell'onda della sera
Un solitario palpito di stella:
A poco a poco una nube leggera
Le chiude sorridendo la pupilla.

Ma quel « solitario palpito », quella « pupilla » sono tocchi veramente nuovi, anche per il rapido e naturale susseguirsi delle immagini che traboccano e si trasformano l'una nell'altra.

Nel *Ritratto*, pag. 73, tutto è piano e pienamente comprensibile e la poesia ha una sua certa potenza che le deriva dalla contrappo-

sizione fra il vedovo che rizza il torso nero e il bimbo che roseo e biondo viene calato nella gerla fragrante di fieno. Ma si notino espressioni come « vespro di raso », « bozzolo azzurro di capanne », l'« avido spazio », e si vedrà come il linguaggio poetico di Rebora tende già a una maggiore concentrazione lirica, a una fusione di immagini che prendono maggior risalto dal loro reciproco e inconsueto rapporto.

In *Terra mia*, pag. 107, oltre alla novità del motivo: « Avesse la terra una mano – da inanellare e far mia! », c'è tutto uno sfavillio di colori in un paesaggio che sembra raccogliere in sé tutta la luce: gemma, iridi, baleni.

L'avvio di *Senza risposta*, pag. 110, che pure prosegue con una chiarezza di sviluppo mirabile, è tutto un fremito di spunti nuovi e di accostamenti felici d'immagini che bene rendono quel rinnovato senso di vita che marzo porta con sé.

Lo spunto poetico di *Tempo*, pag. 179, non privo di originalità e di pregio è sciupato proprio dallo sforzo di renderlo chiaro ed evidente, mentre finisce col materializzarsi troppo, perdendo così quell'alone d'indefinito in cui doveva essere tenuto: « lacrime da un nervo teso – cadono tutte, a una scossa ».

La *Canzoncina*, pag. 181, sembra modulata sullo schema delle anacreontiche dell'Arcadia. Ma di sotto all'aria leggera, sottolineata anche dal ritmo, si profila l'antitesi fra l'amata e la morte in una contrapposizione, fra il tragico e il macabro, che non sarebbe dispiaciuta a Iginio Ugo Tarchetti.

Fin qui si è visto un Rebora sospeso tra il vecchio e il nuovo: fra un discorso poetico che ha ancora tutta la coerenza e la logicità dell'antica poesia, e una tensione di linguaggio in cui le immagini si incontrano e si sovrappongono in un sapiente gioco di combinazione.

Ma si prenda *La mia voce*, pag. 75, dove il poeta svolge un tema, caro al suo cuore, di umana bontà, perché egli vorrebbe che la sua voce fosse l'espressione di tutti i dolori, di tutti i bisogni umani. Il motivo poetico, che scorre liscio e chiaro fino a metà della poesia, d'un tratto subisce come un'impennata e, lasciate le strade consuete, se ne va per proprio conto in una rapida successione d'immagini, quasi senza legame tra loro, o, meglio, legate soltanto dal ritmo serrato, incalzante.

Se noi leggiamo *O ignoti eroi*, pag. 122, in cui è espresso un nobile concetto, l'esaltazione della vita quotidiana con le sue poche gioie e i molti sacrifici, ci accorgiamo che tutto il canto è come bilanciato fra la parentesi moralistica e l'effusione di immagini che intralciano e affaticano il discorso logico, ma che costituiscono la parte vitale del canto.

Ma in voi alberi appena,
Dall'ascension dei tronchi
Al volo adorante dei rami
L'indicibil fervor ha sentimento.

.
E la sosta pare una grazia,
Una corona votiva
Al commosso ricordo del lavoro.

.
Siete un batter di ciglio
Sul perenne guardare

.
La bigia terra inerte
Dai tronchi ai rami ascende;
La bigia anima inerte
Nell'amore e nell'atto più s'intende.

In *Strutture di monti*, pag. 136, siamo in condizioni inverse a quelle della poesia precedente. Il discorso logico è ridotto a ben poca cosa, prevale invece l'elemento fantastico che si esprime in immagini scabre e potenti, che danno la sensazione di quella specie di mistico rapimento che le montagne suscitano in chi le sa intendere. E anche per questo, qui par di presentire la poesia di Montale:

Da piani colline giogaie catene
Si lamina enorme la vetta
Su vertebre e stinchi a vedetta
Con l'anima ardente nei geli costretta.

Questo rigetto del discorso logico, intendendo con questo termine la successione logica e ordinata delle idee, si avverte ancora di più nel *Sacrificio muto*, pag. 71, nel quale si ha un trapasso da un momento di stizza e di noia dell'afa estiva che suggerisce al

poeta quest'immagine buffa e umoristica, inconsueta alla sua poesia, tesa in un ardore di eroico superamento:

Erra, tra polvere e péste,
Il gonzo pecorume
Dei ragazzi di scuola,
E, palloncini sugli spaghetti, oscilla
Dai corpi smilzi il vuoto delle teste,

ad un momento successivo, logicamente non giustificato, di vivida letizia. I due momenti sono resi con immagini che potremmo dire sfocate, nel senso che, se intuiamo abbastanza chiaramente il loro significato complessivo, non sempre riusciamo a renderci conto dei particolari, come avviene, ad esempio, in questi versi:

Gli alberi ondeggiando con verdi richiami
L'ombra e le foglie dai tronchi e dai rami,
Radiose pupille dai muri alle soglie
S'aprono al fiotto vitale
Del soavissimo fiume
Che stilla e s'assapora
Nella freschezza irrequieta
Dei ragazzi di scuola.
Nell'ascesi segreta
Del mio nume che s'immola
Al sacrificio muto.

Con questo ci troviamo ormai al limite della nuova poesia: nessun tema preordinato o logicamente svolto, ma un flusso di immagini che si rincorrono, si richiamano, si aggrovigliano con la libertà che hanno i fenomeni naturali, e il poeta non ha che il compito di fissare con l'espressione più immediata, e perciò più viva, la sequenza delle intuizioni balenate al suo estro.

Il rapporto fra linguaggio logico e linguaggio figurativo o simbolico a poco a poco muta, com'è naturale che avvenga. In poesia la vera espressione completa e perfetta si ha soltanto quando si è raggiunta l'arte vera e propria. Tutto il resto non è che prosa e ciarpame.

In *Sempre più in là*, pag. 103, il motivo ispiratore della poesia è nitidamente espresso nell'ultima parte.

Quel che vicino mi sta,
Ravvolto in sè non m'incita:
Spettro è nel mezzo
L'inesplicabil momento;
Quel che da lungi m'invita,
Va sempre più in là:
E nulla è al mio passaggio.

Ma si rilegga la prima parte della poesia, e si vedrà con quanta maggior potenza sia reso quel senso di inafferrabilità della realtà sognata, nel giro rapido e vorticoso delle immagini che si deformano a vicenda in una specie di gioco illusorio di specchi. Anche qui ormai non valgono le immagini in se stesse, ma valgono per l'atmosfera poetica ch'esse determinano.

Nell'*Autunno*, pag. 105, il motivo poetico veramente originale derivato dal contrasto fra la morte apparente della natura che porta con sè questa stagione e la vita assillante che invece continua nelle città industriali, è svolto con pennellate larghe, sfumate, in cui noi siamo costretti ad aguzzare bene gli occhi della mente, senza per questo essere ben sicuri di arrivare a renderci conto dell'esatto significato delle singole espressioni come le seguenti:

Nel ciel piovuto l'aria in sè rientra
In uno sguardo ritroso di luce.
Ma strappa e rinnova il suo panno
Ma sferza e spoltrisce l'affanno
La vita che bramisce.

E poiché il confronto può essere significativo, ecco com'è scarnita e resa intima l'ostentata malinconia piena di posa e di magniloquenza dell'*Automme* del Lamartine:

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!

Anche in Rebora adunque, come avverrà più tardi nei maggiori lirici contemporanei, la poesia si libera da ogni schema logico compositivo per affermarsi come espressione immediata di stati d'animo che si risolvono in immagini sensitive legate tra loro da rapporti,

che potremmo chiamare ineffabili, nel senso che sono determinati dall'io più intimo che stabilisce sensazioni e ricordi lontanissimi.

Ma dobbiamo avvertire che in Rebora non giungiamo ancora alla piena attuazione di questa teoria sovvertitrice della poesia. Egli muove sempre da un motivo ispiratore nettamente definito, e in questo è seguace della poesia tradizionale. Ma nello sviluppo del motivo si lascia guidare dal libero estro che lo porta a raggiungere risultati tecnici di grande importanza, che lo mettono a buon diritto fra i primi poeti nuovi del nostro tempo.

Si rileggano questi primi versi a pag. 13:

Nella seral turchina oscurità
Pace su neve vaporando il piano
Sconfina melodioso.

Siamo di sera: l'azzurro turchino del cielo si fonde quasi con l'oscurità della terra. La pianura, coperta di neve, sembra spandere intorno a sé un senso di pace, come un vapore che avvolga ogni cosa, e nelle lontananze sembra che da essa emani come una dolce melodia.

Si noti come in questa nostra parafrasi, che abbiamo voluto fosse il più possibile aderente al testo, abbiamo dovuto ricorrere a termini di questo genere: quasi, sembra, come, che non hanno altra funzione che di attenuare l'attrito fra immagini tra loro dissonanti. Il poeta invece non esita ad unire queste immagini dissonanti creando nuovi accordi, per così dire, alla Debussy.

Nella *Sera al lago*, fanno spicco espressioni come le seguenti, che felicemente accoppiano immagini fra loro discordi e opposte.

E i silenzi sonori come sciami
Ronzano uguali con virtù diverse.
.
Nella sommersa pace il guardar mio
Sembra che in fiammei pollini s'incieli
E va nel tenue senso un crepolio
D'aria che a galla su per l'acqua levi.

Qui la descrizione è ridotta ormai ai suoi elementi essenziali. Ogni impalcatura discorsiva è abolita. Rimangono le sensazioni ridotte anch'esse a semplici notazioni che hanno il compito, prima ancora

di esprimere, di suggerire il clima in cui dobbiamo immergerci se vogliamo ricrearle in noi.

E metafore ardite, e pur felici, Rebora usa in molte delle sue poesie e alcune di esse, con la loro luminosa bellezza, riscattano poesie, che, considerate nel loro insieme, sono piuttosto mediocri. Ed è da notarsi che nella nuova poesia la metafora ha un uso più largo e più impegnativo che nell'antica. In questa infatti essa ha l'ufficio di chiarire, rendendolo più evidente, il concetto espresso. Nella nuova poesia invece la metafora ha il compito di sostituire al mondo logico della riflessione, il mondo fantastico della sensazione. Di qui la necessità per il poeta di rinnegare quanto più gli è possibile la logica del ragionamento per sostituirvi la freschezza originale delle sue intuizioni. Quando di ciò si dimentica il poeta necessariamente scade nella prosa espositiva o didascalica. È quello che avviene in *Natura*, pag. 66. L'inizio è stupendo.

Come al respiro pieno del lago
L'anima è eguale!
E nido si fa tutto
Nel tepor sano del placido flutto,
Quasi bimbo che a mamma dorma in seno.
Con piè di nubi poggia il cielo in vetta
Ai monti forti in un riposo lene....
Sta la gran luce in mezzo accesa, e lieve
Fra le incantate piante oscilla; l'ora
Si sgrana in perle.

Del resto della poesia noi possiamo ammirare, come quasi sempre, la nobiltà del concetto espresso, ma siamo fuori, lontani dalla poesia vera.

La descrizione della sera di *Madre*, pag. 32, non arriva all'intensità lirica necessaria, anche perché il poeta ha l'occhio rivolto ai particolari e non raggiunge quell'espressione sintetica che costituisce la forza di questo modo nuovo di poetare.

Sgorga lucendo un ventilato ardore
Che sugli alberi fondi s'ingorga
E per le case dall'occhiaia strana
Giù si dipana in ombre sulle vie,
Dove assopito è il vorticoso squillo
Fra chi va lento a digerire il giorno.

La fine della poesia si risolveva con un colpo d'ala veramente stupendo in cui si avverte la genialità di Rebora, poeta nuovo.

Sogguardo nel barlume chi cammina
Per il corso che pullula luci;
Sopra è l'oscura palpebra
Della notte, che appena laggiù schiusa
Un'ardente pupilla ha lasciato.

Questa potenza di concentrazione lirica che abolisce tutte le parole superflue, che nel complesso caotico delle sensazioni sa distinguere e cogliere ciò che è essenziale, che con tocchi sicuri sa creare l'atmosfera in cui anche l'inespresso diventa palese e vivo, si avverte anche all'inizio delle *Ultime luci*, pag. 37.

Lontanissimo arpeggia il tramontare
Al tocco delle nubi
E il nevicato pian con tenerezza
Par che non visto gli rubi
In luminosa pace ogni dolcezza
Nel silenzio, il ricordo è come gorgo
Che mentre in fiume corre si ritorna;
E la speranza è il suo murmure.

Anche il resto della poesia, a parte il verso « e un vel d'argento serico gli cuce », è bene intonato a questo luminoso inizio che proietta la sua luce sui due ultimi versi radiosi di speranza:

Le mete non raggiunte dalla vita,
Tocche saranno dall'arcana morte.

È naturale che un simile modo di poetare porti a conclusioni ben diverse da quelle a cui giunge l'antica poesia. Questa infatti conosce benissimo il valore delle sensazioni e sa come di arte si possa parlare solo quando si riesce a rivivere nel verso tali sensazioni. Essa però le considera sempre come un modo di essere del soggetto, una sua modificazione. Si prenda ad esempio l'inizio della *Sera del dì di festa* del Leopardi.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna.

In questi versi il Leopardi ci ha dato l'incanto di una notte lunare e della serena dolcezza da cui è invaso l'animo di chi la contempla. Tutta la descrizione è in fondo la rappresentazione dello stato d'animo soggettivo del poeta.

Nella nuova poesia invece la realtà, come tale, non esiste. Non esiste la realtà oggettiva del mondo esterno, come cosmo, e cioè come insieme ordinato e razionale di enti naturali. Ma non esiste nemmeno la realtà soggettiva come essere sostanziale pienamente coerente con sé e col mondo esterno. Non esistono che i fenomeni delle sensazioni che costituiscono il mondo interiore, ma mutevole, del poeta. Questo mondo fantastico è pienamente affrancato dal tempo e dallo spazio. La poesia non è che la rivelazione di questo mondo, e la parola è lo strumento di cui essa si vale. Ma d'altra parte poiché l'uomo non può stare senza realtà, perché la non-realtà è il nulla, il poeta nuovo è portato, se non costretto, a « trattar l'ombre come cose salde », a dare valore di realtà alle sue intuizioni e alle loro espressioni, a dare cioè ad esse valore metafisico.

La poesia non è più l'espressione di uno stato d'animo, ma la creazione di una realtà. Di qui il tono staccato con cui il poeta rappresenta il suo mondo fantastico, nel quale non riconosce se stesso, come avveniva per la poesia antica, ma vede e contempla una realtà, anzi l'unica realtà possibile. Non domandiamoci se una tale poesia sia intonata alla civiltà del nostro tempo, o se, piuttosto, la vita abbia sopravanzato la poesia, rimasta ancora su posizioni arretrate. E non domandiamoci neppure se lo spirito geometrico, cartesiano che si impone ai nostri giorni sia suscettibile di poesia, ed, eventualmente, di quale poesia.

A noi basta per ora mettere in rilievo il sorgere dei nuovi miti creati dalla nuova poesia, che a differenza degli antichi, hanno la foga e l'irruenza e la potenza primitiva, quando sono riusciti, delle sensazioni primordiali poiché, come dice il Rimbaud: « le poète se fait voyant par un long, immense, et deraisonné dérèglement de tous les sens ». Si ha così un ritorno al forte sentire della barbarie primitiva, mentre i miti dell'età classica, così nitidi e luminosi come sono, rappresentano un superamento del dominio dei sensi.

Questa tendenza metafisica della poesia nuova che diverrà più manifesta nei poeti successivi, in Ungaretti, ad esempio, e più ancora, in Montale, è già ben viva ed operante in Rebora. In molte delle poesie da noi analizzate essa è evidente, ma più si nota in poesie come *L'ora intima*, pag. 42.

Respira il lago un pàlpito sopito
E dan le stelle bàttiti di ciglia
Divini; appare il mito
Dei monti limpidi, e origlia.

Per ogni seno l'ora intima scende
Della campana: e silenzio indi vive,
Ogni cosa s'intende
Tra foci errando e sorgive.

Si veda ancora nel *Corale notturno*, pag. 49, il silenzio e la pace che via via, al cader della sera, dal fondo valle sino alla capanna, in cui con i montanari alberga il poeta, salgono così da sommergere ogni cosa, assumono l'aspetto di una potenza misteriosa nella quale tutto si placa.

Col moto ugual delle tue genti, o valle,
Dal buio rombo profondo
Alle pendici in ninnananna sale
Il notturno corale,
E fuma d'ombre al nido delle stalle.

Abbiamo così chiarito quale sia la parte veramente vitale della lirica di Rebora, la quale ha il merito di aver chiaramente intuito quale doveva essere la nuova via da percorrere. Come abbiamo visto, nei suoi momenti migliori di Rebora attua quella liricità assoluta che doveva poi costituire l'obiettivo di tutti i poeti successivi, e per questo fa subire a tutto il linguaggio poetico un profondo rivolgimento che abbiamo precedentemente analizzato. Dopo di lui la nuova poetica approfondirà i motivi essenziali con una maggiore coerenza, così da arrivare, nel suo punto estremo, alla soppressione del contenuto logico, per affidarsi unicamente alla parola come puro suono, capace di suscitare per analogia, la rievocazione e l'accosta-

mento degli stati d'animo più diversi. Ma è giusto ricordare che tra coloro che aprirono la nuova via è da annoverarsi, tra i primi e i più importanti, Rebora.

Piuttosto, giunti al termine di questa nostra analisi, possiamo domandarci: siamo riusciti a delineare il mondo poetico di Rebora o non abbiamo forse studiato unicamente la tecnica della sua poesia? Certamente se noi avessimo condotto l'indagine secondo i canoni dell'estetica romantica, il nostro studio avrebbe avuto un'altra impostazione. Ci saremmo intrattenuti a delineare il mondo poetico di Rebora e come esso si presenti e si attui nelle sue liriche. Di questo mondo invece abbiamo fatto qualche cenno occasionale, perché per noi il lato veramente interessante è dato dalla novità del linguaggio poetico, novità tanto più interessante in quanto che essa si presenta ai margini di quella che potremmo dire poesia antica o tradizionale, che ha come suoi ultimi rappresentanti Pascoli e D'Annunzio, nei quali, se vi sono, e non pochi, fermenti del nuovo mondo poetico, è però prevalente la tradizione.

Tuttavia, come del resto c'insegna l'estetica più elementare, non c'è in Rebora uno stacco, un taglio netto fra mondo poetico e linguaggio, ma intima compenetrazione. Qual è infatti questo mondo, se non un'ansia verso un mondo migliore e più libero che non sia quello della vita artefatta delle nostre città industriali, verso più sereni orizzonti che non siano quelli delle mura cittadine? In Rebora c'è una continua reazione verso tutto ciò che è insincero, convenzionale. E sotto questo aspetto possiamo dire che la sua poesia ha una nobiltà di motivi quale non si trova forse presso nessun altro dei poeti nuovi.

Ma, si noti, è proprio quest'ansia di assoluto, è questo disdegno di tutto ciò che è convenzionale che determina il linguaggio poetico di Rebora, il quale nell'essenzialità nuda e scarna dell'espressione, nella forzatura stessa della parola da lui costretta ad esprimere l'ineffabile, ci dà il senso di quell'infinito che è nelle sue aspirazioni.

Abbiamo più volte notato che le sue poesie più significative sono come distinte in due parti, in una delle quali il tema poetico è svolto con la nuova tecnica, nell'altra è svolto in maniera più spiegata e lineare, secondo la tradizione. Ma non c'è alcun dubbio che noi sentiamo il poeta vivo e operante solo nella parte svolta con la tecnica nuova. In essa il motivo poetico raggiunge la sua piena e compiuta espressione. L'altra parte non è che la glossa spesso superflua.

Quando il Reborà si mantiene saldo all'intuizione poetica e alla sua nuova espressione, senza cedere al gusto della glossa, o della moralità, allora crea il capolavoro come avviene nella lirica con cui si chiudono i *Canti Anonimi: Dall'immagine tesa*, riguardo alla quale facciamo nostro il giudizio di Giacinto Spagnoletti: « In nessun altro luogo della nostra poesia contemporanea ritroveremo più una così alta tensione religiosa, né la forza lirica con cui è rappresentata. Un brivido trascorre dentro questa poesia, e non tocca i limiti precisi delle parole, né si adegua al senso che di esse si vorrebbe dare ».

I *Frammenti Lirici* furono pubblicati dal Reborà nel 1913, i *Canti Anonimi* nel 1922. Quale sia stata la sua attività posteriore è noto. La crisi spirituale che si avverte tormentosa nei due libri di poesia ebbe una drastica soluzione. Nel 1929 il Reborà entrò nell'Istituto Rosminiano della Carità al Monte Calvario di Domo-dossola. Nel 1936 fu ordinato sacerdote.

In un certo senso possiamo dire che questa era la conclusione logica non solo del suo orientamento spirituale, ma anche della sua arte. Questa infatti con la sua tendenza all'assoluto, con l'aspirazione ad esprimere il mondo ineffabile, che è oltre la realtà sensibile, finiva con l'influire anche sull'attività pratica del poeta, portandolo a disdegnare la vita mortificante di tutti i giorni, e a postulare una attività di valore assoluto. Una soluzione poteva essere l'accettazione di una morale di tipo Kantiano, che però non era accettabile da un uomo come Reborà, nel quale vivo ed operante è sempre stato il sentimento.

Si poteva anche pensare che il tormento spirituale del poeta potesse avere la sua catarsi nell'arte stessa. Ma nella poesia di Reborà, proprio per quell'intrusione di moralismo pratico, che è caratteristico della tradizione poetica lombarda, una soluzione di questo genere non era possibile, perché la poesia di Reborà, che nasce sempre da uno spunto morale nobilissimo, raramente lo supera calandolo interamente nell'arte, cosicché il poeta rimane, per così dire, tra il problema e l'effusione lirica.

Sotto quest'aspetto la conversione, se così si può chiamare, o questo abbandono del mondo, è la risoluzione nel campo pratico della crisi poetica. Tutti i problemi di ordine spirituale suggeriti dalla tecnica poetica, e non risolti da essa, venivano a trovare la loro piena risoluzione nella religione.

Si poteva temere che una volta entrato in convento e rinnegato il vecchio uomo, la poesia di Rebora tacesse per sempre. Invece la vocazione poetica, che sembrava ormai spenta, covava, come fuoco sotto la cenere, pronta a dare nuova luce e fiamma. Dal 1936 in poi Rebora ha continuato a darci nuove poesie, sebbene con lunghe intermissioni.

L'interesse della nuova poesia deriva, oltre che dal suo valore intrinseco, che è notevolissimo, anche dal confronto con la poesia precedente. Quanto del primo Rebora è rimasto? Che cosa c'è di nuovo nell'ultimo?

Notiamo innanzi tutto che il moralista, quale troviamo nella prima produzione, s'è mutato in mistico. I problemi sono sempre quelli di prima, anche perché sono conaturati con Rebora, ma la loro soluzione è ricercata non più nell'uomo, ma in Dio, che è sempre presente come somma realtà. Si ha così una svalutazione dell'uomo, come tale, e una corrispondente esaltazione della potenza di Dio.

D'altra parte il simbolista della prima maniera che cercava di penetrare con l'aiuto dell'arte nel mistero della natura, sa che da Dio si può avere la luce più sfolgorante, e che l'arte non può essere che un riflesso di questa luce. Per questo l'espressione poetica, così intensa e concentrata, nella prima maniera, si fa semplice, distesa, chiara, come se il poeta allargasse il cuore per ricevere in tutta umiltà il gran dono di Dio. Del resto per ogni scrittore cristiano, che voglia veramente essere tale, ha sempre valore il precetto di Cristo, (Matteo 5, 37): *Sit autem sermo vester: est est; non, non.*

Il nuovo stile poetico di Rebora è derivato, oltre che da un profondo rinnovamento spirituale, anche da questa esigenza religiosa, la cui influenza è facilmente riconoscibile anche in altri scrittori cristiani, primo fra tutti il nostro Manzoni.

Se nel primo Rebora il problema, pur con i suoi riflessi moralistici, era essenzialmente artistico, nel nuovo invece il problema predominante è un altro. Non si tratta soltanto di creare della poesia e cioè di fare dell'arte, ma prima di tutto di rendere testimonianza alla verità. La poesia è rivelazione di un mondo superiore, trascendente. Prevale perciò la tendenza etico-didattica che è propria di tutta la grande poesia religiosa da Eschilo e Pindaro a Dante e Manzoni. Il pericolo è che il precetto rimanga tale e allora si ha la completa assenza della poesia, come nel caso della *Passione* del Manzoni. Ma quando il precetto diventa nella fantasia del poeta vita intimamente vissuta e sofferta, allora si ha la *Pentecoste*.

Un tema che ricorre più volte nella lirica religiosa di Reborà è la sua crisi religiosa ch'egli analizza con grande finezza. Così in *Mater Clementissima*, pag. 225, rivolgendosi alla Vergine dice:

Io t'amai da fanciullo; indi partito
Da Te sembrai: ma spesso a Te pensando,
Dei lunghi errori miei gemea pentito;

E in quei giorni di dubbiezza, quando
Torbido e perso nell'orgoglio mio
Segretamente m'andavo crucciando,

Un bisogno invincibile di Dio
Talvolta m'assaliva; e già credevo
Che sol da Te mosso a sperar foss'io.

La profonda trasformazione avvenuta nell'animo suo che si apriva alla verità è rappresentata dal Reborà in questi versi con accenti indimenticabili: *Curriculum vitae* ⁽²⁾.

La tenerezza del divino Cuore
che dal mistero Trinitario scende,
me, che da nove lustri già campavo
ma vita avevo da due anni appena,
rifece infante a scuola del Vivente.

Un pensiero simile ritorna nell'animo infervorato del poeta nel *Rendimento di grazie*, pag. 60:

Io benedico quel casto mattino
quando, gravato già da nove lustri,
mi cibai di Gesù come bambino.

La lirica religiosa di Reborà si svolge in un'atmosfera così alta e infocata di contemplazione e di preghiera, che spontaneamente assume la forma dell'inno ecclesiastico, con il rendimento di gloria finale.

Così la lirica *Il Sacerdote*, « Poesie », pag. 219, nella quale viene esaltata la dignità altissima, ed insieme i non meno alti doveri, termina con questi versi:

(2) *Canti dell'infermità*. All'insegna del Pesce d'Oro. Scheiwiller, Milano 1957, pag. 57.

L'eccelsa Trinità lodata sia
In Gesù con Giuseppe per Maria.

Qualcuno potrà forse sorridere dinanzi a versi come questi, che sono più giaculatoria che poesia, ma avrebbe torto, perché questo rendimento finale di gloria è come la conclusione di un'ascesa spirituale che nel corso della poesia tocca altissime vette, di sentimento religioso e di poesia. Così nella poesia citata si hanno questi versi, in cui il pensiero elevato trova la sua espressione in un'immagine stupenda.

Il sacerdote è come un usignolo
Che la terra risorta in primavera
Lodando invita a sollevarsi a volo.

Il poeta è tutto animato da un gran fervore spirituale. Egli si trova nella condizione di uno, vissuto tanti anni nelle tenebre, che insperatamente vede la luce, e sente il bisogno di comunicare agli altri la sua meravigliosa fortuna, anche perché la felicità raggiunta possa servire di esempio e di stimolo agli altri. L'animo suo è ripieno più ancora che di gioia, di un amore immenso per tutti, che gli fa dettare versi come quelli della *Chioccia*, pag. 227.

Veglia sovrana la chioccia: richiama
i pigolanti batuffoli in lotta
dei suoi pulcini: li raccoglie, li ama,
dilatata su tutti: or son contenti
in un tepor di vita. Fuori annotta;
paura è intorno con stridor di denti.
Dal ciel proteso sulla terra avvolta
s'ode un divino gemito d'Amore;
« Oh quante volte – ed anche questa volta –
v'ho chiamati, Fratelli, sotto l'ali,
figli di Dio, con vittoria contro
il serpe antico, concordi e immortali ».

In Reborà la lirica religiosa non è mai qualche cosa di prestabilito o di ricercato. Il canto esce veramente *ex abundantia cordis*, da un sentimento spontaneo e incontentabile. La fede è così viva che cerca l'espressione più fresca e immediata. Quelle che furono le ricerche stilistiche d'un tempo ora sono del tutto dimenticate.

Così qualche volta la poesia assume la forma di semplice notazione come, ad esempio, in questi versi della *Speranza*, pag. 231.

Ho peccato, ho sofferto, cercato, ascoltato
La Voce d'Amore che chiama e non langue:
Ed ecco la certa speranza: La Croce.

Sembra, a prima vista, che dell'antica poesia di Rebora rimanga il simbolismo, ma anche questo è del tutto mutato per altri scopi. Il simbolismo della prima maniera, così complesso e oscuro, mirava a rappresentare mediante simboli naturali altra realtà naturale. Il nuovo simbolismo invece, conforme alla tradizione cristiana, serve, secondo l'esempio mirabile dato da Gesù nelle sue parabole, a rappresentare una realtà soprannaturale. E a questo proposito un utile confronto si potrebbe fare nel Rebora fra la *Pioggia* dei Frammenti Lirici e la poesia che ha per motto *Sitivit anima mea ad Deum fontem vivum* ⁽³⁾. In questa il simbolo è esplicitamente dichiarato fin dai primi versi:

Inaridita la terra,
Protende la bocca:
Implacabile il cielo di sopra.
— Signore, scenda la pioggia,
Che aiuti nei beni del tempo
Ad ambir con fiducia gli eterni. —

La descrizione che segue della pioggia, così limpida e chiara, così ariosa, è come tutta illuminata dal simbolo a cui essa è configurata. Un simile avvio si ha nei seguenti versi, ⁽⁴⁾

Pesce, come fuor d'acqua boccheggia!
Rondine, fremiti, privata del volo!
Polmon, se ti manca, t'accorgi dell'aria!
E non m'accorgerò di Te, Signore,
Vivente d'ogni vivo e d'ogni bene,
Mentre tutto vien meno, e basti solo?

Da questa specie di rapimento di Dio sgorga la lirica di Rebora, il quale sa trovare in tale condizione di spirito accenti veramente ispirati. Quando invece s'indugia a narrare non riesce a rag-

⁽³⁾ *Canti dell'infermità*, pag. 104.

⁽⁴⁾ *Canti dell'infermità*, pag. 102.

giungere quella semplicità e quella concentrazione lirica che sono necessarie per un tal genere di poesia. Si veda, ad esempio, *Il gran grido*, oppure, il *Trittico* ⁽⁵⁾, poesie nobilissime per i concetti espressi, ma che rimangono allo stato di poesia potenziale, perché il Rebora non riesce a superare il diaframma che lo divide dalla realtà rappresentata. Altrettanto si dica quando il Rebora s'inoltra in nozioni teologiche, come nell'*Inmacolata* ⁽⁶⁾, dove l'afflato lirico vien meno. Ammiriamo, se vogliamo, il teologo, ma non sentiamo il poeta. Ma questi sono momenti di sosta, momenti d'arresto, come se ne trovano in tutti i poeti.

Quando il Rebora s'abbandona all'estro, che sorge vivissimo dall'abbandono gioioso dell'animo alla vita di fede vissuta, allora sa trovare accenti lirici inconfondibili, pieni di slancio, che lo fanno annoverare tra i migliori poeti religiosi d'Italia, dove la tradizione poetica religiosa è sempre stata viva ed operante da Dante e Iacopone da Todi fino ai più recenti, Niccolò Tommaseo e Giulio Salvadori per terminare con una voce nuova e fresca dei nostri giorni, Davide Maria Tuoldo.

La morte del Rebora, avvenuta il primo novembre del 1957, ha suscitato ovunque largo rimpianto, ed ha riproposto, ancora una volta, all'attenzione del pubblico la sua poesia. Le molte voci che si sono udite da campi diversi, e talora opposti, sono in sostanziale accordo nel ritenere, come abbiamo dimostrato in questo nostro studio del 1955, anteriore quindi alla morte del Poeta e al rifiorire di studi da essa occasionato, che la poesia del Rebora segna un momento importante nella storia della nostra poesia, e colloca il poeta, come scrisse Eugenio Montale nel *Corriere della Sera* del 2 novembre 1957 nel gruppo esiguo dei « quattro o cinque poeti d'oggi già sicuramente vagliati ».

RIASSUNTO - L'A. esamina la poesia di Clemente Rebora mostrando come essa rappresenti l'inizio di quel profondo rivolgimento della tradizione poetica italiana, che va sotto il nome di poesia ermetica. Dimostra come nella poesia del Rebora è già in atto quella nuova tecnica poetica che, osteggiata e vilipesa all'inizio, ha finito con l'imporsi con l'opera dei poeti più rappresentativi del nostro tempo. Delineata infine la crisi spirituale superata dal Rebora, esamina la sua nuova poesia di ispirazione mistica, dimostrando che con essa il Rebora si colloca tra i maggiori poeti religiosi degli ultimi tempi.

(5) *Canti dell'infermità*, pag. 71 e pag. 76.

(6) *Canti dell'infermità*, pag. 80.