



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea magistrale

«Solo calcai il torchio». Commento ai *Canti dell'infermità* di Clemente Rebora

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

Laureando

Enzo Marcuzzo

Matricola 826589

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CANTI DELL'INFERMITÀ (1956)	
Pensieri	p. 32
La poesia è un miele che il poeta	p. 35
A te apparve, San Clemente mio	p. 42
<i>Notturmo</i>	p. 49
<i>Preludio ai Canti dell'infermità</i>	p. 58
Tutto è al limite, imminente	p. 64
Terribile ritornare a questo mondo	p. 72
La mia lunga giornata	p. 79
<i>Ventesimo di prima messa</i>	p. 83
CANTI DELL'INFERMITÀ (1957)	
<i>Pensieri</i>	p. 91
<i>Preludio ai «Canti dell'infermità»</i>	p. 94
<i>Elevazione spirituale</i>	p. 96
La cima del frassino	p. 102
<i>Frammenti (Perché il creato..., S. Comunione)</i>	p. 108
La poesia è un miele che il poeta	p. 114
La Croce irraggia luce dal Calvario	p. 116
Fatalità tremenda del mangiare	p. 121
Rintocca mesta la campana ai morti	p. 124
<i>San Clemente</i>	p. 128
L'umiliante decompormi vivo	p. 130

<i>S. Comunione</i>	p. 135
<i>Avvicinandosi il Natale</i>	p. 141
<i>Notturmo</i>	p. 148
Lamento sommesso	p. 150
Tutto è al limite, imminente	p. 154
– Baciargli i piedi! –	p. 156
<i>Ventesimo di prima messa</i>	p. 162
Terribile ritornare a questo mondo	p. 164
<i>I e II (Batte nel campo..., La mia lunga giornata)</i>	p. 166
<i>Il pioppo</i>	p. 170
<i>«E dallo sterco erigendo il povero!»</i>	p. 176
<i>Il mio sgomento</i>	p. 181
<i>Madonnina</i>	p. 187
Sono qui infermo; per finestra vedo	p. 193
Solo calcai il torchio	p. 198
Sciamano le api	p. 207
BIBLIOGRAFIA	p. 214
APPENDICE	
Tavola di concordanza delle edizioni	p. 226
Tavola delle abbreviazioni bibliche	p. 228

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE

Breve rassegna bibliografica

L'opera reboriana successiva alla conversione ha conosciuto solo di recente una più solida fortuna: da un primitivo disinteresse da parte dei critici si è poi passati ad un fiorire di studi approfonditi che ne hanno meglio colto le peculiarità stilistiche e poetiche. In linea generale c'è stato un fraintendimento del valore della produzione lirica religiosa, considerata non di rado, a torto, di livello inferiore rispetto a quella del primo Reborà: i critici dei *Frammenti lirici* e dei *Canti anonimi* si sono trovati evidentemente in grande imbarazzo nell'avvicinare i testi di un poeta-sacerdote che aveva intrapreso una strada così diversa rispetto a quella della gioventù. Gianfranco Contini, cui si deve il fondamentale articolo del 1939 (CONTINI 1947, ma vedi pure le edizioni successive), anche negli aggiornamenti posteriori mostra di non occuparsi della poesia del secondo tempo reboriano: egli, nella postilla conclusiva, aggiunge che «conosciamo qualche poesia recente, scritta per obbedienza [...] Ma i suoi lettori si faranno sempre più rari» (p. 14), e fa poi una velocissima menzione dei *Canti dell'infermità* senza soffermarvisi. Lo stesso Emilio Cecchi, che già nel 1913 aveva giudicato Reborà un «fiacco poeta idealista» (CECCHI 1913: 570), ribadisce il suo pensiero in una lettera del 1957 a suor Margherita Marchione, classificandolo come «una personalità di secondo piano nella nostra letteratura d'oggi» (MARCHIONE 1974: 237). La situazione non cambia se si prendono in esame le antologie: in genere sembrano seguire l'indirizzo di ANCESCHI 1963 (il quale dichiaratamente pone come limite massimo al suo lavoro l'anno 1945) soffermandosi, perciò, sui *Frammenti lirici* e sui *Canti anonimi*, come si vede ancora in CONTINI 1968, SANGUINETI 1969 e MENGALDO 1978. L'imbarazzo si è dunque generalmente manifestato non tanto con delle «stroncature», quanto con un latente disinteresse, parallelo al trentennale silenzio del poeta. Per contemplare i testi religiosi in un florilegio letterario bisogna attendere NOVARA 1997, anche se, comunque, i testi del secondo Reborà sono sempre rappresentati in misura inferiore rispetto a quelli

del primo (uno solo dei *Canti dell'infermità* a fronte di tre *Frammenti lirici* ed uno dei *Canti anonimi*).

È anche vero che qualche reazione positiva non mancò all'uscita delle ultime raccolte e soprattutto nel 1956, anno in cui Rebora ricevette il «Premio Cittadella»: MARCHIONE 1974 ricorda che a partire da quest'anno egli ritorna «al centro della critica» (p. 226) con la pubblicazione di *Via Crucis* e del *Curriculum vitae* per i tipi di Scheiwiller; dapprima timidamente, poi con più decisione, compagno degli studi specie sui *Canti dell'infermità*: uno dei primi ad accorgersi del valore di questa seconda produzione reboriana fu Pier Paolo Pasolini, il quale ripubblicò, dopo la *princeps* di Scheiwiller (cfr. *infra* per la *quaestio* sulle edizioni), la *plaquette* del 1956 sulle pagine di «Officina», da lui diretta. PASOLINI 1956 classifica giustamente Rebora come membro della «generazione vociana», uno dei

«maestri in ombra» [...] che non hanno potuto vincere la resistenza di quel particolare momento che costituisce il passaggio del vocianesimo al rondismo, e hanno così finito col restare indietro, al margine (p. 105).

Egli separa, inoltre, la poesia scritta per «pura edificazione», (che risulterebbe «goffa, elementare»); si tratta qui delle varie filastrocche per i convittori *et similia* di cui si ha riscontro in SG) da quella scritta per «intimo impulso religioso [...] straordinariamente simile a quella dei vecchi *Canti anonimi*» (p. 107), giudizio condiviso da quasi tutti i critici di spicco, tra cui il poeta e saggista Giorgio Caproni, che nel 1956 recensì l'inno *Gesù il Fedele* (od *Il Natale*) e, l'anno successivo, i *Canti dell'infermità*. Nella sua analisi, Caproni ritiene che sia errato anteporre in una ideale scala di valori la poesia giovanile rispetto a quella dell'anzianità e che la poesia del secondo tempo consti comunque di pagine di alto valore poetico, nelle quali la fede s'intreccia perfettamente con la lirica:

meno che mai siamo disposti a credere [...], che le poesie reboriane di *genere sacro* siano improvvisate e minori rispetto alle altre, e che minore o secondario, rispetto all'altro, sia il Rebora religioso. Semmai, è proprio in esse che ci par di scorgere il naturale sviluppo ed esito [...], di un seme che già urgeva fin dal tempo dei *Frammenti* (CAPRONI 1957: 116).

Ecco, dunque, che già a ridosso della prima pubblicazione una parte della critica, quella che più si accostava al Rebora maturo senza pregiudizi di sorta, individuava una sostanziale continuità tra il giovane poeta laico e l'anziano

sacerdote (come anche nel profilo biobibliografico di BO 1969); altri studiosi, invece, pur condividendo tale linea, preferirono illustrare separatamente le due stagioni reboriane: è il caso di Giorgio Bàrberi Squarotti (BÀRBERI SQUAROTTI 1960) e di Antonio Russi (RUSSI 1962). Il primo scrive *Tre note su Clemente Rebora*, una dedicata ai *Frammenti lirici*, la seconda al *Curriculum vitae* e la terza ai *Canti dell'infermità* (e, in misura minore, a *Gesù il Fedele*), dei quali enfatizza più il «doloroso dato biografico dell'infermità, dell'attesa tormentata e combattuta della morte» (BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 211) che l'elemento spirituale e penitenziale (di quella «rinuncia» di cui fa cenno a più riprese) sì da risultarne quindi una lettura meno attenta al risvolto propriamente religioso. RUSSI 1962, nel solco della critica precedente, compie un lavoro più ampio: egli, a differenza di Contini, si occupa anche della (piccola) produzione di *Poesie religiose* scritte durante la conversione, ritenendole comunque di tono minore:

Canti dell'infermità e Curriculum vitae rappresentano il meglio della sua produzione dopo l'assunzione degli ordini. Nella parte più valida queste liriche – così nei temi come nello stile – sono un ritorno, un ribollire dell'antica voce (p. 218);

condivide, inoltre, pur senza citarlo, il giudizio pasoliniano su Rebora come «maestro in ombra». L'unico punto che lo studioso considera negativo è lo strisciante moralismo che porterebbe ad una specie di prosasticità; conclude, però, avvertendo che Rebora non è un poeta visivo e che quindi

non può essere letto in funzione esclusiva delle immagini. Se la poesia non coincide con la pittura, ciò accade proprio perché i poeti possono nominare anche le cose che non si vedono. Rebora è uno di questi. Egli ci ricorda che la poesia estende il suo dominio anche sulle idee (p. 305).

Da quest'affermazione supponiamo che non possa essere criticato per l'impianto filosofico e l'intrinseca difficoltà del suo discorso, né per il fatto che sia un poeta teologo, perché è proprio questo quello che egli intende essere: condannarlo per ciò che egli è significa non comprendere la sua letteratura e ciò che ne costituisce la peculiare quintessenza. Un altro articolo fondamentale (continuazione ed ampliamento di CONTINI 1947), anche se non afferente in prima istanza all'opera oggetto del nostro studio, è quello di BANDINI 1966, il quale analizza gli «elementi di espressionismo linguistico» nella poesia reboriana: questo lavoro, per come si pone, si concentra più sull'opera giovanile, ma vista la vicinanza di scelte

stilistiche tra quest'ultima e la seconda stagione reboriana risulta fondamentale per individuarvi ancora quell'espressionismo tanto invocato come cifra costante del poeta (vedi *infra*).

Oltre a questi contributi specifici, negli stessi anni compaiono le prime monografie sul poeta, ancora oggi fondamentali: quella di suor Margherita Marchione (MARCHIONE 1974, ma la prima edizione era del 1960), quella di Marziano Guglielminetti (GUGLIELMINETTI 1968; prima ed. 1961) e quella di LOLLO 1967. Il lavoro della Marchione, rielaborazione della propria tesi di laurea discussa con Prezzolini, risulta diviso in più sezioni nelle quali vengono presentate la vita e le opere del poeta, nonché la discussione critica relativa, con un'ampia rassegna bibliografica ed un'appendice di lettere ed altri materiali utili allo studioso. La Marchione, che sarà anche la prima a raccogliere e pubblicare un'ampia parte dell'epistolario del poeta, si occupa dell'intera vicenda della poesia reboriana, esponendo e commentando, sempre nei limiti di una monografia, anche i *Canti dell'infermità* ed il linguaggio di quest'ultima raccolta (per cui riprende MARCHIONE 1959). Di questo apprezzabile lavoro risultano estremamente interessanti la rassegna bibliografica e le testimonianze dei critici, inviate dietro sollecitazione della studiosa (MARCHIONE 1974: 235-240). Da tale materiale emerge un quadro abbastanza omogeneo e positivo del secondo Reborà: la rassegna condotta dalla studiosa registra un generale plauso verso la produzione religiosa maggiore: Giacinto Spagnoletti condivide l'ipotesi per cui il poeta anziano avesse «conservato molto del suo stile iniziale» (p. 236), a Carlo Betocchi, invece, riconosciuta la somiglianza jaconica, preme estrarlo dal gruppo degli ermetici, e considerarlo «un indipendente» (p. 238), come Anceschi e Montale riprodotti in seguito. Le uniche posizioni «critiche» sono quelle di Paolo Benedetti (pp. 239-240) e quella di Cecchi sopra riportata. Differente da MARCHIONE 1974 per l'impostazione complessiva la monografia di GUGLIELMINETTI 1968, il quale preferisce far procedere di pari passo l'analisi del dato biografico e di quello poetico, dividendo la materia in tre capitoli (*La ricerca della verità, L'attesa della verità, La verità*) che grosso modo ricalcano i tre periodi: laico, spiritualista e religioso; seguono poi le altre due parti: una

bibliografia degli scritti reboriani e degli studi sul poeta. Nel terzo capitolo lo studioso prende in esame, oltre che le poesie devozionali, gli *Inni*, il *Curriculum vitae* ed i *Canti dell'infermità* nei quali riconosce l'importanza del tema della malattia e del cosiddetto "silenzio di Dio" patito dal poeta; individua, inoltre, connessioni con Jacopone da Todi e con l'innografia e la liturgia (pur senza approfondirle) ed, infine, espone i temi principali dell'opera (cfr. *infra*). Di simile impostazione anche LOLLO 1967 che pubblica alcune lettere reboriane ancora inedite. Sui *Canti dell'infermità* parla di progresso dell'ispirazione e rinnovamento del linguaggio, classificandoli come «poesia mistica» e condividendo il giudizio circa la discontinuità di valore poetico tra le liriche devozionali e le ultime tre importanti raccolte poetiche.

Dopo questi contributi di carattere piuttosto generale, negli anni successivi la critica ha preferito concentrarsi su alcuni elementi particolari della poesia del secondo tempo reboriano: una parte degli studi è dedicata alle varie edizioni delle liriche di cui si tratterà più sotto, un'altra invece è più attenta all'individuazione delle fonti o ad altre questioni stilistiche. Partendo da ZAPPELLONI 1965, che fra i primi ha indagato il rapporto tra la poesia reboriana e l'*humus* rosminiano, identificando nella rinuncia e nel dono di sé le peculiarità di quest'ordine (tema ripreso poi da LOLLO 1996), si è arrivati ad interrogarsi sul "misticismo" reboriano a livello generale (VALLI 1973) o in relazione al *Curriculum vitae* (WALLACE 1993), per giungere all'ampio articolo di LURATI 1999, un'indagine sul lessico, le figure retoriche e gl'influssi della letteratura religiosa sui *Canti dell'infermità* (confermando la precedente posizione di GUGLIELMINETTI 1968 sulle influenze jaconiche). Altri contributi, invece, si sono concentrati sulla tragicità dell'esperienza e del linguaggio reboriani (RICCIO 2001), senza dimenticare i convegni: a Rovereto nel 1991 e nel 2007 (ROVERETO 1993 e 2008), alla Sacra di San Michele nel 2006 (SACRA 2007), a Milano nel 2007 (MILANO 2008) e a Panzano in Chianti nel 2010 (FIRENZE 2011); ad essi vanno aggiunti i volumi monografici SPIRITUALITÀ 1993 e VENEZIA 2002 e 2008. Altri studi, invece, sono apparsi su rivista: si tratta per lo più di interventi specialistici su singoli aspetti non ancora emersi nel dibattito critico: RONDONI 2011 si è

concentrato sulla «messa a fuoco di Dio» da parte del poeta, analizzando anche i *Pensieri* d'apertura della raccolta, mentre MARHABA 1993 ha impostato il suo intervento, da un punto di vista psicologico, sulla rilevanza della Vergine come figura materna per Rebora, seguito da CICALA 1993b che ha spostato l'accento sulla "vergine madre" tra Rebora e Dante (individuando una sostanziale simmetria tra i due autori); CASTELLI 1995 compie a sua volta un'analisi generale della poesia della conversione, concentrandosi poi su alcune liriche importanti come il *Notturmo*; CORSINOVI 1993, invece, ha posto in rilievo la figura dell'ape (e la sua simbologia) dai componimenti giovanili sino agli ultimi testi. Importanti anche i numerosi lavori di Matteo Munaretto (tuttora impegnato a stendere un commento ai *Canti dell'infermità*), il quale ha compiuto un *excursus* sulla valenza del concetto di "armonia" in tutto Rebora (MUNARETTO 2007a) e su quello dell'"ascesa" (MUNARETTO 2008c), oltre ad una breve rassegna di figure retoriche di tipo iterativo presenti nell'opera che ci interessa (MUNARETTO 2007b). Altri autori, come CARENA 2000 e BETTINZOLI 2008, si sono occupati delle suggestioni extrapoetiche: il primo delle ricorrenze del motivo del "torchio" e del "concime", il secondo delle riprese scritturali ed agiografiche in un componimento come *San Clemente* e più in generale nell'insieme della raccolta (oltre che della sua *dispositio*, di cui si parlerà in seguito). CICALA 1997 e GIANCOTTI 2007, invece, tornano a concentrarsi sulla lingua e lo stile reboriani, sulle orme di Bandini, individuando il primo nel misticismo la radice profonda del rinato espressionismo, mentre il secondo richiama l'attenzione sugli elementi di continuità (ed anche discontinuità) con la poesia giovanile, in specie nel ritmo, la cui forte carica torna

a galla anche dopo la conversione, e precisamente in componimenti che paiono dettati da una forte urgenza del dire, come nell'inno *Il gran grido* (GIANCOTTI 2007: 182).

Altri studiosi hanno preferito documentare le riprese di altri autori, come CICALA 1993a che traccia una panoramica dell'influenza dantesca, o PISTELLI 1985 il quale dimostra la fondamentale (e ad oggi poco indagata) vicinanza con Carlo Michelstaedter. Un'altra parte della critica ha, invece, studiato l'ambito metrico, ravvisando nelle liriche dell'ultimo Rebora la forte carica innodica (MATTESINI 1997a e 1997b) d'una poesia oscillante «tra discorso ed inno»

(GIOVANNETTI 2008), forma quest'ultima che – con la sua intrinseca impersonalità – permetterebbe di esprimere meglio la lode e la riconoscenza al Creatore senza il pericolo di “cantare l'io” (per usare le parole del *Preludio ai Canti dell'infermità*). DALLA TORRE 1999 (cui si farà spesso riferimento nelle schede metriche) ha compiuto a sua volta una ricognizione dei fenomeni di rima ed assonanza, nonché dei versi e delle forme metriche più usate, specie nei *Canti dell'infermità* e nel *Curriculum vitae*.

In conclusione è necessario gettare uno sguardo anche sui lavori di impostazione filologica che riguardano la costituzione del testo: ci si riferisce in particolare all'articolo di LOLLO 1989, che evidenzia pregi e difetti della (allora) recente edizione garzantiana delle *Poesie*, formulando anche alcune ipotesi di lavoro migliorative dell'assetto testuale complessivo (il grosso dei problemi riguarda infatti l'ordinamento delle liriche lasciate sparse o non pubblicate dall'autore). L'articolo è valutato come molto pregevole da Mussini (SG 500-515), che è peraltro il principale destinatario delle critiche in esso contenute, anche se troppo puntiglioso nell'insistere su alcune questioni di dettaglio a proposito di un volume che non ambiva allo statuto di edizione critica. Come edizione critica si presenta invece esplicitamente il testo delle poesie di rebora procurato nel 2001 da Maria Caterina Paino e corredato di un utilissimo repertorio lessicografico (CONCORDANZA 1 e 2), ma essa in realtà non può essere definita critica né definitiva, per i motivi di cui si discuterà ampiamente più sotto. Basti qui citare, a chiusura di questa breve rassegna, l'intervento di BETTINZOLI 2008, che discute sulla costituzione del testo dei *Canti dell'infermità*, assegnando lo *status* di “canzoniere” *stricto sensu* all'edizione 1956.

Il disegno tematico

Le due edizioni dei *Canti dell'infermità* (1956 e 1957) descrivono – come da titolo – il doloroso progredire della malattia con un tono quasi sempre drammatico nella *princeps*, a volte più disteso nella seconda edizione. La raccoltina del 1956, infatti, si distingue per una maggior compattezza: in essa si ritrovano solamente otto testi, la cui disposizione fa pensare ad un'intenzionale

scelta dell'autore volta alla «massima concentrazione espressiva» (cfr. BETTINZOLI 2008: 60). Essa si apre con tre «pensieri», sorta di epigrafi che anticipano alcuni motivi fondanti del “canzoniere”: il valore della poesia, l'esperienza dell'infermità («Sacrificio della Croce», parallelo al patire di Cristo) e l'importanza della preghiera. Ai *Pensieri* seguono le liriche vere e proprie: la prima mette in evidenza la missione del poeta, investito del compito di annunciare «l'armonia» dell'Evangelo (*La poesia è un miele...*): come un'ape «spreme» il miele per le compagne, così egli deve prodigarsi per diffondere la Parola di Dio tra i fratelli. Le altre poesie si calano invece direttamente nel buio dell'infermità che tormentava Rebora negli ultimi tempi della sua vita (un'arteriosclerosi di tipo degenerativo): egli si paragona, in negativo, a san Clemente, diverso da lui poiché, invece di ascendere al cielo come il santo, sprofonda «in un mar di miseria», che raggiunge la sua più forte espressione in *Notturmo*: qui emergono i temi dell'offerta del proprio sangue (come Cristo sparse il suo per l'umanità) e della penitenza (ulteriore declinazione della già apparsa «rinuncia»). L'oblio di se stessi, nella massima mortificazione, viene proposto dalla Madonna («Penitenza, figliolo, penitenza»), affinché il poeta perseveri in una preghiera insistita pur se «non veda l'effetto». Col successivo *Preludio ai Canti dell'infermità*, il poeta tenta di lasciarsi per sempre alle spalle gli ultimi residui del solipsismo giovanile (l'«aver cantato l'io»), per finire «nella Sua [di Dio] voce assunto»: si tratta del nuovo motivo dell'ascesa, dalla connotazione mistica, che nella prima edizione occupa uno spazio ancora circoscritto (è debolmente esposto soltanto in *La mia lunga giornata*); sarà, invece, ampiamente sviluppato ed iterato nella seconda edizione con l'aggiunta di numerose altre liriche al riguardo. Il sèguito del “canzoniere” primigenio vede un acuirsi dei motivi della malattia, arrivando a descrivere lo «schianto» su cui essa si sporge (*Tutto è al limite, imminente*) e la difficoltà a «ritornare a questo mondo» dopo una crisi (*Terribile ritornare...*). La silloge si chiude con una poesia scritta per il ventesimo anniversario della prima messa celebrata dall'autore-sacerdote, dove nel motivo del torchio (che ritornerà in un fondamentale componimento dell'edizione 1957) e del Cristo orante sul Monte degli Olivi vengono condensate le immagini più dure della raccolta. Il

«martirio» lascia al poeta «stremato» solamente la possibilità di pregare e chiedere così misericordia, che per lui si traduce nella fine delle sofferenze.

Questa pronunciata e drammatica espressività viene in qualche modo stemperata con la silloge del 1957, che pure ingloba la *princeps*. Gli stessi pensieri o epigrafi introduttive vedono l'aggiunta di estratti dall'epistolario del poeta, in modo da fornire un quadro più chiaro sull'idea tutta reboriana della poesia che – secondo le parole dell'autore – stabilisce «convenienze e richiami e concordanze» tra cielo e terra nell'umanità tutta, e sul poeta, «*artefice*» al servizio del «Divino Artista». Sappiamo (dall'epistolario) che Rebora considerava religiosa tutta la poesia per il semplice fatto di essere tale, come, in seguito, un poeta molto vicino a Rebora, David Maria Turollo: «Non so se sia giusto parlare di mondo laico in fatto di poesia. La vera poesia non sopporta aggettivi: è poesia e basta! [...] è giunto il tempo di abbattere il triste steccato tra cultura laica e cultura clericale» (*Più che una dedica*, in *Mie notti con Qohelet*, p. 216). Nella seconda edizione assume maggior peso il tema dell'ascesa, cui vengono dedicati molti componimenti (*Elevazione spirituale*, *La cima del frassino*, *Perché il creato ascenda in Cristo al Padre*, ed altre): spesso tale movimento verso Dio viene affiancato al suo contrario (al permanere bloccati a terra in un corpo ormai sfinito) per meglio definire lo straziante dualismo del poeta combattuto tra l'anima pronta all'incontro col Creatore, ed il corpo ancora aggrappato alla vita. Tale dilatamento di spazi e motivi, però, non si affida a liriche tese e dense come nella prima edizione: spesso si tratta di semplici quartine o comunque di poesie dal tono dimesso e semplice; fanno eccezione *S. Comunione* ed *Avvicinandosi il Natale* nelle quali l'Eucaristia cui il poeta si accosta quotidianamente viene, nel primo caso, avvicinata ai patimenti del profeta Daniele, nel secondo al Natale ed alla Passione di Cristo. In entrambe la Madonna compare come sostegno primario del poeta ormai anziano, come si è già visto nel *Notturmo*. Anche il motivo dell'infermità riceve in quest'edizione un'attenzione replicata, intrecciandosi pure al motivo della decomposizione (*L'umiliante decompormi vivo*) o del concime.

Un nucleo tematico nuovo, assente nella *princeps*, è quello che concerne la natura, «unico acquisto davvero significativo della seconda raccolta» (BETTINZOLI

2008: 60): si incontrano, dunque, liriche dedicate agli alberi che il poeta vedeva dalla sua stanza (*La cima del frassino, Il pioppo e Il mio sgomento*); non mancano, poi, liriche incentrate sui volatili, quali le tortore in gabbia (*Lamento sommesso*), gli uccelli che sussurrano discreti in una giornata estiva (*Batte nel campo la falce picchiando*) o che sfrecciano veloci nel cielo (*Sono qui infermo; per finestra vedo*). La natura è chiamata in causa per disegnare in chiave simbolica i patimenti del poeta, o per tracciare delle similitudini tra il poeta e gli animali: ecco che gli alberi, col loro svettare verso il cielo, figurano la tanto agognata ascesa del poeta a Dio, oppure, scossi dal vento impetuoso, divengono un perfetto parallelo col suo stato d'animo prostrato e turbato. Anche i volatili (le tortore in gabbia di *Lamento sommesso*) testimoniano quanto il poeta si senta imprigionato in un corpo dal quale desidera liberarsi per “assaporare” la vera libertà (*Sono qui infermo; per finestra vedo*). C'è, poi, un ulteriore gruppo di liriche di carattere più occasionale, scritte per ricordare qualche avvenimento passato del poeta o per celebrare una memoria particolarmente cara: il primo caso è quello di – *Baciargli i piedi!* –, nella quale viene tratteggiato l'incontro tra Pio XII e Salvatore Bruno; al secondo si ascriveranno poesie quali *Rintocca mesta la campana ai morti* scritta per commemorare tutti i fedeli defunti (2 novembre), *La Croce irraggia luce dal Calvario* (in occasione dell'illuminazione d'una grande croce presso il monte Calvario di Domodossola) ed infine *Madonnina*, che testimonia la grande devozione del popolo milanese verso la patrona del Duomo (Maria Nascente). In queste liriche l'infermità del poeta non trova spazio, e si accampano invece in primo piano temi “edificanti” o di carattere devozionale, ma svincolati comunque dal filo rosso che lega i *Canti dell'infermità*: si spezza così l'andamento drammatico del discorso, che viene però ravvivato dai due componimenti conclusivi dove si rielaborano due temi importanti già emersi nella prima raccolta: quello del sangue (*Solo calcai il torchio*), con l'immagine della spremitura dell'io lirico, perfetta similitudine col Preziosissimo Sangue del *Christus patiens*, e quello dello sciame di api che simboleggia la Chiesa radunata attorno a Maria (*Sciamano le api*). La seconda edizione si chiude dunque con la metafora dell'ape, conducendo a termine un percorso circolare iniziato un anno prima con *La poesia*

è un miele che il poeta: là era il poeta ad essere l'ape che portava la buona novella tra i fratelli, qui è la Chiesa – che conosce il Vangelo – a porsi in figura d'uno sciame d'api radunato attorno a Maria, l'Ape Regina che la guida e protegge.

Analisi delle fonti

Per identificare le fonti che intervengono più o meno direttamente nella composizione delle liriche ci si è serviti di questi strumenti: *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, a cura di Giorgio Savoca; CONCORDANZA 1 e 2; *Novae Concordantiae Bibliorum Sacrorum* di Bonifacio Fischer (nonché gli strumenti informatici resi disponibili sul sito ufficiale del Vaticano) per le rispondenze scritturali; *Liber Usualis Missae et Officii* vaticano del 1936 per i calchi liturgici. Il lavoro non si esaurisce entro questi limiti, poiché entra spesso in gioco anche l'*Epistolario* del poeta, di cui è stato compiuto uno spoglio sistematico, e le poesie di Carlo Michelstaedter e di altri autori, soprattutto del primo Novecento, che si sono dovute sondare partitamente là dove non soccorressero gli strumenti lessicografici indicati. Le ricerche sembrano confermare l'esistenza di quattro principali serbatoi d'ispirazione.

Le Sacre Scritture hanno chiaramente un enorme peso nel Rebora religioso: dopo la conversione, Dio è il centro della vita del poeta, ne consegue che quanto parla di Lui (la Sua Parola) deve occupare il posto principale. Il poeta si sentiva abbandonato dal suo Signore – come è testimoniato in numerose liriche dei *Canti dell'infermità* – ed è quindi normale che egli ricerchi consolazione nella Bibbia, cibo spirituale che informa di sé la “materia” delle liriche. I riferimenti alle Scritture sono i più frequenti di tutti e compaiono in ogni lirica; se ne distinguono due livelli: uno esplicito quando il testo biblico viene citato in modo letterale (a volte anche in latino), o, anche se rielaborato, rimane comunque sempre ben riconoscibile; uno implicito, nei luoghi in cui il testo agisce come immagine di sfondo o ricordo inconscio del poeta. In questo secondo caso, non essendoci certezza assoluta, si è sempre cercato di proporre le vicinanze più plausibili, anche in connessione a ciò che la lirica tratteggia. Rebora trae suggestioni sia dall'Antico che dal Nuovo Testamento, con una particolare

predilezione per i libri di Isaia, Giobbe e Daniele e per i Vangeli; non vanno poi dimenticati i Salmi che, in questo contesto, alimentano per naturale osmosi l'insistita preghiera del poeta.

Quanto al primo livello di citazione si confronti *La poesia è un miele che il poeta*, 9-10: «L'ultime cose accoglie | perché sian prime» che rielabora Mt 20, 16 («sic erunt novissimi primi, et primi novissimi»), od ancora *Ventesimo di prima messa*, 2: «torchiato e in agonia più pregava» che riprende «et factus in agonia prolixius orabat» (Lc 23, 43). In questo secondo caso, il testo sacro viene recepito nella sua più grande espressività, ma è anche interiorizzato dal poeta che aggiunge altre immagini come quella del torchio (da Is 63, 3-6). Si veda inoltre, nell'edizione 1957, *S. Comunione* che riprende l'invocazione «Recordatus es enim mei Deus!» (Dn 14, 39) del profeta Daniele, e *Solo calcai il torchio*, poesia interamente giocata sul passo d'Isaia sopra citato. Ci sono poi piccole reminiscenze di qualche passo salmodico (cfr. *Notturmo*: «pavimento sul qual si passa, e scorda», simile a Ps 118) o di qualche immagine biblica, come quella dell'albero in *Il pioppo*. Le citazioni totalmente letterali, o con minimo ritocco metrico, sono poche altre: «misericordias Domini cantabo» in *Ventesimo di prima messa*, «l'abisso invoca l'abisso» da Ps 41 (*Terribile ritornare a questo mondo*).

C'è poi il secondo livello dove la citazione agisce solo come substrato, alla maniera di tutte le altre analogie segnalate nelle note: si potrebbe quasi dire in questo che Rebora abbia attinto alle Scritture gran parte del materiale lessicale del quale informa le sue liriche. La grande dimestichezza con le Scritture gli proveniva, chiaramente, dagli studi teologici e dal quotidiano celebrare o prender parte alla messa: bisogna infatti ricordare che, prima della riforma del Concilio Vaticano II, durante la messa antica (secondo il rito di S. Pio V) il sacerdote doveva recitare *tutte* le parti del rito (comprese le letture e le varie antifone); non è, quindi, così strano che ciò che sentiva/diceva ogni giorno, magari anche dopo aver riletto fra sé il suo messale, gli tornasse alla memoria anche nel momento della creazione poetica.

È perciò necessario riconoscere nella liturgia il secondo aspetto fondante della poesia del secondo tempo reboriano, aspetto che, in verità, non è stato quasi

mai indagato dalla bibliografia disponibile. Gli studiosi si sono limitati a citare qualche generico influsso innodico o religioso (cfr. GUGLIELMINETTI 1968), senza però approfondire quale effettivo impatto ci sia stato ed a che livello. Il fatto che la liturgia entri in qualche modo nella poesia dell'ultimo Rebora non autorizza però a pensare che tutte le poesie presentino delle assonanze coi testi liturgici: esse sono effettivamente documentate solo in alcuni casi più pregnanti. Il poeta sembra prediligere i testi delle antifone ai Vespri dei giorni dell'anno a suo giudizio più importanti: ecco che la lirica per il 23 novembre 1955, suo onomastico, vede notevoli assonanze con tutte le antifone dei secondi Vespri che espongono la vita del santo (*A te apparve, San Clemente mio*); oppure, in *Solo calcai il torchio*, lirica dell'edizione 1957, emergono richiami con le antifone dei Vespri della festa del Preziosissimo Sangue: essa non cade nel giorno in cui è stata scritta la lirica, ma vi è correlata per il tema esposto (l'offerta del proprio sangue). In altre poesie le citazioni sono una semplice somiglianza o substrato, familiare al poeta: i testi citati ritornano, infatti, a più riprese, anche nell'epistolario. Spesso vi si leggono estratti dalla liturgia come questi:

Siamo ormai alle Ceneri: e oggi il primo mitragliamento su Domodossola ci richiama in modo più urgente al *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Che bisogno quindi [di] esser interamente di Cristo, *salus, vita, et resurrectio nostra* (EPISTOLARIO III, a Rina Pasqué, 1945, p. 16).

Margherita cara nel Signore benedetto, ti scrivo pregando [...] che il tuo buon cuore faccia il bravo, sì da aver lena anche in aiuto di Piero nostro, ondi si verifichi il consolante *ad Deum qui laetificat juventutem meam* (EPISTOLARIO III, a Margherita Borgatti, 1954, p. 533).

Altre volte si notano delle parafrasi delle preghiere d'offertorio. Se quindi questo era normale nella prosa, ancor di più lo sarà stato in poesie dense di significato religioso come i *Canti dell'infermità*.

Abbiamo poi tutto l'ampio spettro di ritorni poetici che Rebora utilizza: in queste liriche tarde, attinge in primo luogo da se stesso. Tornano costantemente echi lessicali o palesi calchi dai *Frammenti lirici* e dai *Canti anonimi*: questo, dunque, corrobora l'opinione che il secondo Rebora non si discosti troppo dal primo. Non mancano inoltre, nelle liriche dove l'infermità si fa sentire in tutta la sua crudezza, dei parallelismi con le poesie di guerra, specialmente quelle dove la

“fisicità” e le immagini allucinate sono più diffuse. A questa presenza generale, di sottofondo, va aggiunta poi la comprensibile affinità con le coeve raccolte edite da Scheiwiller, cioè *Inni* e *Curriculum vitae*, oltre ad assonanze con delle extravaganti (come ad esempio *Per Ezra Pound*) o con i versi devozionali scritti durante il suo primo periodo di noviziato. Ma non è solo la poesia reboriana a riaffiorare: ritornano numerose volte anche immagini nate dapprima in prosa. In quasi tutte le liriche a vari livelli si nota l’incidenza dell’epistolario e, per alcune poesie come *Sciamano le api*, si ritrovano espressioni ed immagini identiche a quelle proposte molti anni prima in qualche lettera: segno evidente che il poeta aveva serbato nella memoria quanto aveva scritto ad amici e figli spirituali (ulteriore riscontro alla genuinità della sua ispirazione).

E d’altra parte Rebora rimane anche molto legato ai poeti della sua generazione: in particolare le nostre ricerche hanno portato alla luce molti parallelismi con vari passi di *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro, in specie della *princeps* del 1914. I due poeti hanno vissuto l’esperienza culturale della «Voce» e si sono formati negli stessi anni, è facile perciò che le basi ed i riferimenti essenziali del loro discorso siano i medesimi. Bisogna però avvertire che le vicinanze si fermano nella fattispecie a un livello abbastanza generico, di soluzioni e formule espressive radicalmente decontestualizzate. Questo vale anche per le notevoli vicinanze con Michelstaedter messe in luce da PISTELLI 1985 (cfr. *supra*) che arrivano fino al calco letterale nel *Notturmo* (cfr. note al testo), ma anche in questo caso del tutto diversi sono gli esiti complessivi. Ritorna anche Montale, del quale sono ripresi in genere gli *Ossi di seppia*, ma anche le *Occasioni*, e rare assonanze con Ungaretti. Tutto questo ci permette di inserire Rebora tra i maggiori poeti del Novecento, dato il persistere di atteggiamenti poetici inveterati emersi sin dai *Frammenti lirici*: egli, coi mezzi espressivi propri dai quali non ha mai abdicato, modula ed esplora nuovi temi che in gioventù non ebbe modo di accostare. Il fatto che si tratti di poesia religiosa non deve far pensare a una lirica di minor respiro o comunque non degna d’attenzione. Per quanto riguarda le connessioni con altri tipi di fonti, quali la mistica religiosa (Santa Caterina da Siena, San Giovanni della Croce, Santa Teresa d’Avila), Dante

e Rosmini si confronti la bibliografia relativa (gli articoli di Munaretto, Bettinzoli e Cicala, la monografia di Guglielminetti e quanto si ritrova anche nelle note ai testi): in questa sede non è stato possibile condurre un'indagine esaustiva di ogni aspetto relativo alle fonti, ma si sono privilegiate quelle appena esposte che rappresentano comunque – come si è cercato di mostrare – il sostrato fecondo di questa tarda fioritura poetica reboriana.

È emerso, infine, un collegamento inaspettato con un poeta dalla storia molto simile a quella di Reborà, ma a lui posteriore: padre David Maria Turoldo. Padre servita d'origine friulana, Turoldo entrò nel convento lombardo di Rovato, conobbe e fece una positiva impressione al cardinale Schuster (che diresse anche Reborà nei primi periodi della sua crisi spirituale e che gli diede la prima Comunione) e venne pubblicato da Scheiwiller, nonostante le primitive diffidenze (cfr. REBORÀ-SCHEIWILLER: 54-55) espresse dall'editore a fratello Gritti, infermiere di Reborà. Si potrebbe ipotizzare che Reborà ne avesse sentito parlare, anche se non è certo: sembrano invece ben più che una coincidenza le numerose vicinanze tra le poesie dei *Canti ultimi* di Turoldo e i *Canti dell'infermità* di Reborà. Anche Turoldo combatté con la malattia che venne trasfusa in quest'ultima raccolta di versi e molto spesso pare riutilizzare immagini e lemmi reboriani, segno di una più che probabile influenza del rosmignano che, prima di lui, si era misurato con temi ed esperienze analoghe.

Stile e metrica

L'analisi delle fonti ha permesso di rinvenire numerosi calchi dalla poesia giovanile nei *Canti dell'infermità*. Con essa viene testimoniata una linea di continuità all'insegna della tensione etica che, se nei *Frammenti* si estrinsecava in un non meglio identificato anelito spirituale (all'eterno), nei *Canti dell'infermità*, invece, incarna religiosamente ogni lirica. Ora, infatti, la poesia è veicolo per testimoniare la fede in Dio e diffondere la Sua Parola. Trovato in Dio il senso ultimo d'ogni cosa, si potrebbe pensare che l'espressionismo giovanile si distenda in versi piani e quieti, ma così non è, poiché gli ultimi sforzi poetici devono anche mostrare la tormentosa malattia che affligge il corpo ed arriva a gettare sulla fede

l'ombra della notte oscura dei mistici. Rebora, dunque, non può far altro che ritornare al suo stile antico. Tornano alla memoria abbastanza spesso, senza per questo essere una presenza invadente ed invasiva, luoghi già letti nei *Frammenti lirici* e nei *Canti anonimi*: l'ambito lessicale è quello più ricco di somiglianze, come si nota sin da *La poesia è un miele che il poeta*, dove la dittologia *armonia/rinuncia* è un chiaro ricordo del *Frammento LVI*. Sempre nello stesso componimento dei *Canti dell'infermità* noteremo la vicinanza tra un verso come «nèttare, dolorando, dolce esprime» ed il verso 2 del *Frammento XLIII* («vien dolorando ciò che non s'esprime»). Tutte queste somiglianze volute, ma talora probabilmente anche inconscie, si distendono per l'intera *princeps* ed esorbitano nell'edizione 1957: si confronti *La cima del frassino* che fa parte di quel gruppo di liriche nuove riguardanti la natura, che ha notevoli connessioni con i *Frammenti lirici* (l'ondeggiare del frassino viene descritto con accenti simili al muoversi degli alberi del *Frammento XXXVI*). Analogie si hanno anche coi *Canti anonimi*: in genere, si tratta di vicinanze d'immagini, come il motivo della "chiamata" in *Perché il Creato ascenda in Cristo al Padre*, che può essere accostato all'analogo spunto presente con altre connotazioni in *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*.

Passando ad una breve ricognizione di carattere lessicale (con l'ausilio di CONCORDANZA 2) si noterà come Rebora utilizzi spesso, anche in questa seconda stagione creativa, termini che gli erano noti ed usuali sin dai *Frammenti lirici*. Per questo motivo è possibile riconoscere una sostanziale unitarietà dell'esperienza lirica reboriana (vedi PAINO 2001: XXIII): infatti, i termini che compaiono ai primi posti delle liste di frequenza di CONCORDANZA 2 sono utilizzati egualmente nella poesia giovanile ed in quella matura. Ecco, quindi, che ai primi posti abbiamo il verbo *essere*, e termini come *cuore*, *Gesù* (la cui alta incidenza è dovuta all'ampio numero di componimenti religiosi, anche di carattere minore, del periodo sacerdotale), *anima*, *Dio*, *amore* e *sangue* (per le cui implicazioni vedi *supra* i temi dell'opera). Ad eccezione dei sostantivi esplicitamente religiosi, si nota come tutti gli altri termini fossero già nella lirica giovanile abbondantemente utilizzati dal poeta, il quale, nell'estrema fioritura artistica, li ricontestualizza adeguandoli alle sue nuove necessità espressive. Si concorda con PAINO 2001: XXVI la quale

riconduce il lessico poetico reboriano

a tre grandi insiemi, quello delle parole presenti solo nella poesia del primo periodo, quello del vocabolario comune a tutta l'opera in versi, e quello delle parole esclusive della produzione esplicitamente cristiana, in una ripartizione che non spezza tuttavia la complessiva continuità orizzontale del testo.

Non sarà, dunque, improprio un confronto con BANDINI 1966, il quale dichiaratamente fermava l'analisi al periodo "laico", per capire quanti e quali «elementi di espressionismo linguistico» ritornino nei *Canti dell'infermità*: più che sullo «stilismo verbale», bisogna insistere sull'utilizzo di arcaismi, che nei *Canti dell'infermità* si presentano principalmente sotto l'aspetto dei latinismi (e di rari arcaismi sostantivali come «susurro» per «sussurro») più ancora che dei dantismi. A livello sintattico, Bandini notava la predominanza della paratassi sull'ipotassi, come anche nella seconda stagione (complice oltretutto la ridotta lunghezza delle liriche); non sembrano ripetersi invece gli accoppiamenti fra «aggettivi di diverso significato e ambito nozionale» che attirano «l'uno nell'alone semantico dell'altro» (BANDINI 1966: 14), e non si riscontra nemmeno più quel gusto per la poesia raziocinante e filosofica caratteristico del primo Reborà: sono infatti mutati radicalmente gli interessi del poeta. Permangono, invece, anche se sporadicamente, grumi analogici di termini difficilmente riconducibili a parafrasi, ma densi di significato, nonché l'interesse per la figura retorica del parallelismo, con ritorni anche interni al componimento, che ne definiscono la struttura e «concorrono a un'idea musicale della poesia» (BANDINI 1966: 25), già individuata quest'ultima, del resto, da MONTEVERDI 1914 per i *Frammenti lirici*: «dove la personalità del poeta con più violenza si riversa, ivi sa anche affermarsi la sua originalità ritmica» (p. 160). Riguardo ai fenomeni di rima e suoi sostituti individuati da Bandini si confronti più sotto la discussione operata dall'articolo di Dalla Torre.

La lunghezza dei componimenti è in genere contenuta (come già per alcuni *Frammenti lirici*) e si adegua in ciò agli episodi di volta in volta caratterizzati. L'edizione 1956, come anche quella successiva, vede per la maggior parte liriche monostrofiche: il che non implica tuttavia l'assenza di una struttura, (disegnata invece dal poeta con un meditato sistema di rimandi fonici e retorici). Il poeta,

dunque, si muove entro il contesto di una «metrica liberata», come la definisce MENGALDO 1988: 562, e, nelle liriche prive di partizioni strofiche, definisce per linee interne l'architettura del componimento: così in *A te apparve, San Clemente mio* ritorna molto spesso la rima A, che in qualche modo unifica l'intero brano; mentre in liriche come *Notturmo, Tutto è al limite, imminente* e *Ventesimo di prima messa* la struttura è data dalle rime interne e dalle altre figure retoriche (poliptoto, figure etimologiche nonché dai fenomeni di allitterazione ed assonanza). Rebora crea da sé la struttura di volta in volta più appropriata, mediante delle «rispondenze rimiche [...] più fitte in prossimità degli *incipit* e degli *explicit*» (DALLA TORRE 1999: 144), particolarità che ritorna anche nei pezzi aggiunti alla seconda edizione. È pur vero che – in misura minore – il poeta si affida anche a degli schemi “classici”: nella *princeps* si può riconoscere in *La poesia è un miele che il poeta* una stanza isolata di canzone di stampo trecentesco, interpolata però secondo il gusto moderno con l'uso di quinari ed endecasillabi ipermetri. Lo schema fa propendere decisamente per la divisione della lirica monostrofica in fronte e sirma e, dal momento che nei *Canti dell'infermità* questo accade solamente due volte (in questo caso ed in *Avvicinandosi il Natale*), ci sentiamo di affermare l'intenzionalità del poeta. Abbiamo poi una lirica formata da due quartine (*Preludio ai Canti dell'infermità*), *unicum* per il suo polistrofismo (assai raro in tutti i *Canti dell'infermità*) nella silloge del 1956; per la lirica *Terribile ritornare a questo mondo* si è proposta una vaga somiglianza col madrigale cinquecentesco, dato l'uso quasi alternato di versi brevi e lunghi e la presenza di due rime bacciate. Per quanto riguarda l'edizione successiva rimane invariata la fisionomia d'insieme e il lavoro di strutturazione metrico-retorica per linee interne in testi come *Il mio sgomento*: qui la rima A ritorna otto volte su quattordici versi ed inoltre assuona con la rima d. Compaiono, inoltre, altre due liriche polistrofiche, in aggiunta al già visto *Preludio*, l'una composta da tre quartine ABAA, l'altra, a chiudere la raccolta, di strofe diseguali. Aumenta il numero delle quartine (sei comprese le polistrofiche) e si ritrova un'altra stanza isolata di canzone (*Avvicinandosi il Natale*); DALLA TORRE 1999: 162 ha poi individuato un «rispetto di evidente modello pascoliano» (*Il pioppo*), plasmato dalla sensibilità

reboriana che modifica lo schema della chiusa proposta dal Pascoli riprendendo la rima B. Si ha poi una sestina di schema ABCCDD (*Sono qui inferno; per finestra vedo*) ed un ultimo componimento libero, che ricorda vagamente la zingaresca per il verso irrelato iniziale seguito da rima baciata.

Per quanto riguarda la misura versale si concorda in linea di massima con la tabella proposta da DALLA TORRE 1999: 133, dove si nota la preponderanza degli endecasillabi. Accanto all'endecasillabo si trovano anche versi più brevi, fino al verso parola (l'ultimo) di *Madonnina* (che è propriamente un quadrisillabo). Il poeta, inoltre, prevede anche delle liriche giocate totalmente sulle misure versali brevi, come *Lamento sommesso* (versi dal quinario all'ottonario); in altre attua una commistione di misure, ed altre ancora constano di soli endecasillabi. Nel *corpus* sono presenti anche versi lunghi di dodici o tredici sillabe (ultimo verso di *La mia lunga giornata*) od anche quindici (*Batte nel campo la falce picchiando*, v. 2): il poeta si muove dunque entro regole a lui note sin dalla gioventù, però non rigidamente vincolanti, dacché il suo primario interesse è esprimere la complessità della sua condizione e la notte oscura dell'anima. Ai fini espressivi, sarà in questo caso naturale una forzatura dell'endecasillabo canonico per arrivare al verso lungo composto. Altrove, per contro, il sistema di accenti rimane quello dell'endecasillabo regolare, pur con le varianti d'ipermetria od ipometria. Per i versi dalla misura più breve, invece, spesso non è previsto il classico schema d'accenti, cosa che potrebbe avvalorare l'ipotesi di GIOVANNETTI 2008 che vede in una metrica dal carattere discorsivo la peculiarità di Rebora, chiara anche dalla posizione delle inarcature, sempre fortemente intenzionali (DALLA TORRE 1999: 140 e sgg.). In questo contesto, esclusivamente nostra è stata la scelta di proporre dialefi o dieresi: dopo la sorvegliatissima edizione dei *Frammenti lirici* in cui le dieresi sono segnate scrupolosamente dall'autore, nelle raccolte successive il poeta tralasciò gradatamente una simile accuratezza. Si propongono qui solamente nei casi in cui tali fenomeni intervengano a dare maggior rilievo al termine nel quale compaiono od a marcare più efficacemente una pausa: in questo modo spesso si riconducono a misura regolare versi altrimenti ipometri od ipermetri. S'è detto sopra della

funzione strutturante della rima (BANDINI 1966): essa spesso contribuisce a creare delle strutture in liriche formate da versi liberi: in genere la rima, o i suoi sostituti come l'assonanza «tecnicismo sostitutivo della rima» (DALLA TORRE 1999: 152), viene collocata regolarmente in fine di verso, ma anche non di rado come rima interna che crea rimandi fonici ed individua delle sottosezioni nel testo. Così anche poesie come il *Notturmo*, formate da una sola strofa, risultano suddivise in più parti logiche. Tutti questi elementi (parallelismi, gusto “musicale”, uso di assonanze etc.) inducono a concludere che anche in sede metrica con l'ultima stagione il poeta si fosse «riappropriato della sua antica cifra stilistica» (DALLA TORRE 1999: 177).

Ordinamento delle due edizioni storiche e del presente commento

Si è visto che i *Canti dell'infermità* sono stati editi da Vanni Scheiwiller (All'Insegna del Pesce d'Oro) in due edizioni: la prima, del 1956, comprendeva solamente otto testi, la seconda, del 1957, accresciuta con altre liriche, il *Curriculum vitae* e gli *Inni*. Dopo la morte del poeta, Scheiwiller ha pubblicato varie edizioni complete dell'intero *corpus* reboriano, dai primitivi *Frammenti* ai *Canti dell'infermità*: la sua edizione del 1961 riprende, per ammissione dell'editore, l'edizione Vallecchi del 1947 (curata da Piero Reborà) comprensiva di gran parte delle liriche pubblicate a quella data. Scheiwiller ripubblicherà il *corpus* anche nel 1982 (aggiungendovi alcune prose e le *Agende per le vacanze estive*), e con Garzanti nel 1988 (da quest'ultima discendono le attuali ristampe). Il primo importante studio di carattere filologico sulla poesia di Clemente Reborà si deve a LOLLO 1989, la quale ha compiuto un'ampia ricognizione delle edizioni esistenti evidenziandone pregi e difetti e proponendo numerosi suggerimenti per un'edizione critica delle opere reboriane. Quanto all'opera oggetto del nostro studio, Renata Lollo si concentra dapprima su Scheiwiller 1961, notando come «l'edizione originale [dei *Canti dell'infermità* scil.] viene qui considerata quella del 1957» (LOLLO 1989: 46) e come tale riprodotta, mentre già in Scheiwiller 1982 verrebbe compiuto «un intervento significativo [...] all'interno dei veri e propri *Canti dell'infermità*, di cui viene modificata la disposizione in un caso» (p.

50): si riferisce al testo *Terribile ritornare a questo mondo*, ora preposto a *Ventesimo di prima messa*. La conclusione della Lollo, che qui si condivide, è che quest'intervento lasci

percepire l'incertezza sull'ultima volontà dell'autore, tanto che in un caso si sente il bisogno di reintegrare la scelta precedente, anche se la pura motivazione cronologica non convince del tutto (LOLLO 1989: 50).

Nella successiva edizione (Scheiwiller-Garzanti 1988) le modifiche sono ancora più corpose, risultando invertite anche *L'umiliante decompormi vivo* e *S. Comunione, Lamento sommesso* e *Tutto è al limite, imminente*, nonché posposto a *II (La mia lunga giornata)* il componimento – *Baciargli i piedi!* –: la Lollo osserva che tale revisione, giustificata dall'editore come necessaria per mettere nel giusto rilievo l'ordine cronologico dei testi, non è in realtà che un'arbitraria ed incomprensibile ingerenza esterna. Rileva, inoltre, come il *Curriculum vitae* e gli *Inni* continuino (inspiegabilmente) ad essere stampati *dopo* i *Canti dell'infermità* quando, invece, essi sono cronologicamente antecedenti. Secondo la studiosa, l'idea di base da cui partire per predisporre un'edizione veramente critica dovrebbe fondarsi su questa domanda «che cosa ha veramente voluto l'autore?» (LOLLO 1989: 72, corsivo mio).

Se l'approvazione dell'autore è stata effettiva, era da considerarsi vincolante certamente sui veri e propri *Canti dell'infermità*, sul *Curriculum* e parti aggiunte e sugli *Inni*; [...] se poco giustificabili appaiono spostamenti e aggiunte a Sch₁ [i.e. Scheiwiller 1982], incomprensibili allo stato attuale delle informazioni, risultano le modifiche cronologiche di SG [i.e. Scheiwiller-Garzanti 1988] (LOLLO 1989: 72);

se invece, seguita, l'approvazione di cui sopra è da considerarsi solo un «fiducioso consenso» (viste anche le precarie condizioni di salute del poeta), allora le «incertezze costitutive» sarebbero facilmente spiegabili, dal momento che l'editore si sarebbe trovato a fissare una *dispositio* senza il concorso dell'autore. Tuttavia in questo modo non si comprendono, secondo Lollo, i motivi d'ordine cronologico delle modifiche e per quale ragione tale linea non sia stata seguita nel decidere l'ordine di *Curriculum* ed *Inni*, che ancora oggi vengono preposti ai *Canti dell'infermità*. Inoltre ella si chiede se l'edizione 1956 dei *Canti* non sia da riprendere in considerazione, anche se, in nota, ella ritiene che non sia «in nessun modo da considerarsi alternativa a CI₂ [i.e. l'ed. 1957]» (LOLLO 1989: 107, nota

210).

Mussini (SG: 500-565) riconosce la difficoltà di arrivare a risultati filologicamente certi e definitivi per l'opera in questione, dato che «l'esame dei pochi materiali disponibili suggerisce che tali testi siano stati – almeno in qualche caso – normalizzati per mano (forse) di Piero Rèbora o dello stesso Enzo Gritti» (SG: 503); così come segnala il pericolo di addentrarsi su un terreno assai infido arrivando, per conseguenza, a risultati «friabili» che potrebbero offuscare, invece che restituire, il testo definitivo. D'altronde i versi del periodo religioso dimostrano come,

anche sul piano filologico, li percorra la crisi del loro autore. Il rapporto sofferto del sacerdote con la propria creatività poetica segna a lungo le composizioni e le raccolte di una carenza di responsabilità-autorità che lascia spazio a interventi dall'esterno (LOLLO 1989: 60),

e ciò, naturalmente, ai fini del lavoro di costituzione del testo, lascia aperti numerosi problemi. Mussini, nelle note a SG, identifica il limite dell'articolo della Lollo nel

considerare SG per quanto essa non si propone di essere, e cioè un'edizione critica definitiva; e, insieme, di insistere sui risultati che nella stessa SG non si sono potuti raggiungere (SG: 512, nota 9).

Possiamo concordare con Mussini nel ritenere particolarmente arduo il compito assunto dagli editori, specialmente se non si prendono in esame gli autografi del poeta, cosa che lo stesso Mussini ritiene per ora forse «possibile soltanto ai rosminiani medesimi» (SG: 509, nota 3); senza questo passo ogni ristampa dovrebbe comunque, a nostro avviso, fondarsi sulle prime due edizioni, perché esse soltanto furono ordinate ed approvate vivente il poeta:

Nessuna indagine filologica può raggiungere livelli accettabili di attendibilità e nessuno studio biografico può diventare persuasivo se le carte reboriane, compresi i documenti epistolari e testimoniali, non possono essere liberamente consultate, sia pure con tutte le cautele da prevedersi per la loro conservazione (LOLLO 1989: 39).

Gianni Mussini difende l'edizione SG, ritenendo – a ragione – che i materiali eterogenei (*Agende* etc.) contribuiscano a fornire un quadro generale il più completo possibile, ed infatti esse aiutano molto se si vuole comprendere l'ambiente nel quale il poeta si muoveva e valutare la sua produzione anche extrapoetica. È altresì vero che in un'edizione critica ciò che non è parte del

corpus (o che è stato ripudiato dall'autore) non dovrebbe trovar spazio, o perlomeno dovrebbe essere inserito in appendice. Ad ogni modo, non sembra che la Lollo consideri SG come edizione critica, come invece afferma Mussini: la studiosa, semplicemente, indica come dovrebbe essere, a suo modo di vedere, un'edizione che voglia definirsi tale. A fronte di questo non ci sentiamo comunque di condividere l'assunto di Renata Lollo circa i *Canti dell'infermità* del 1956: ella pensa che non siano alternativi all'edizione 1957, noi invece, con BETTINZOLI 2008, siamo dell'avviso che le due edizioni vadano considerate distintamente.

BETTINZOLI 2008 identifica nell'edizione 1956 il vero e proprio "canzoniere" poiché soltanto in essa si nota un «disegno limpido e ben definito» (p. 53):

la compattezza tematica e formale che la contraddistingue permette di riconoscervi una strategia compositiva decisamente più sottile e complessa di quella giocata sulla mera successione lineare dei testi (*ibid.*).

Il canzoniere principia, dopo i *Pensieri*, con un componimento metaletterario (*La poesia è un miele che il poeta*), mentre l'infermità compare in *A te apparve San Clemente mio*, e soprattutto in *Notturmo*; segue poi il *Preludio* (in quarta posizione) dove si stempera ancora una volta il dramma narrato, per riprenderlo con quello che potremmo definire il "trittico dell'infermità": *Tutto è al limite, imminente* (presagio della crisi), *Terribile ritornare a questo mondo* (crisi), *La mia lunga giornata* (momenti posteriori alla crisi). La raccolta si chiude con *Ventesimo di prima messa* «infrazione all'ordine cronologico dei testi, [...] con ricadute che interessano egualmente la struttura del libro» (BETTINZOLI 2008: 55). Non meno rigoroso appare infatti il disegno dell'opuscolo, se si pone mente alla tessitura formale dei singoli pezzi: tre liriche costituite da endecasillabi (di cui la terza «parrebbe configurarsi almeno a grandi linee come somma delle prime due» BETTINZOLI 2008: 57; ma cfr. nota 17 *ivi* per maggiori delucidazioni), una poesia di due quartine a rime bacciate ed alternate, una seconda sezione di tre liriche costituite da versi brevi ed una poesia conclusiva che torna alla misura endecasillabica. Questo sembra essere un vero «sigillo d'autore, [...] frutto in primo luogo di una rigorosa selezione dei materiali disponibili» (BETTINZOLI 2008: 59). Infatti, aggiungiamo noi, oltre che metrica, la progressione sopra citata

è anche tematica ed individua due apici emotivi interni alla raccolta che coincidono anche con l'avanzamento tematico: il primo, che ha fine nel *Notturmo*, si pacifica col *Preludio* e cresce ancora fino a *Ventesimo di prima messa*. Riguardo alla compattezza giocano un ruolo fondamentale anche i temi: le liriche sono per la maggior parte incentrate sull'infermità, escluse le poche eccezioni già viste, com'è naturale per una raccolta così esigua. Tutte queste motivazioni inducono perciò a individuare il "canzoniere" vero e proprio nella *princeps*. L'edizione successiva, più ampia, risulta per ovvie ragioni meno coesa. Anzitutto, con ogni probabilità, il poeta non ha avuto parte attiva nel riordinare le liriche, ma si è limitato a "tacitamente" approvare l'operato di Vanni Scheiwiller; in secondo luogo in essa si trovano temi nuovi come quello della natura o altri legati a componimenti occasionali (per cui cfr. *supra*) che svincolano l'itinerario poetico dalla nota dominante dell'infermità. BETTINZOLI 2008: 59 rileva, inoltre, come rientrino in essa dodici componimenti del 1955, che già sussistevano quindi all'epoca della *princeps* e che da essa erano stati scartati volutamente dal poeta, il quale forse ne riteneva l'«apporto – sul piano della resa espressiva – [...] poco rilevante» (*ibid.*). Le liriche scritte dopo la *princeps* sono soltanto otto (da *Il pioppo* alla conclusione) tra cui spiccano come più notabili *Solo calcai il torchio* e *Sciamano le api*.

Se quindi il *liber* va individuato nell'edizione 1956, sarà necessario – a rigore – porre prima gli otto testi della *princeps* e commentarli nella loro unità ed interezza, e passare in seguito alla seconda edizione, basandosi *esclusivamente* sul testo del 1957, anche (e soprattutto) per quanto riguarda l'ordinamento. Non abbiamo, dunque, scelto di replicare le posteriori modifiche scheiwilleriane: se infatti, come è testimoniato dallo stesso Scheiwiller, l'approvazione dell'autore sulla seconda edizione era effettiva, ci si dovrà basare soltanto su di essa, dal momento che Rebora non propose ordinamenti differenti (da ritenersi perciò arbitrari). Nel commento si conferisce massimo rilievo al canzoniere del 1956, la cui numerazione è riportata anche in quello successivo, per maggior comodità di riscontro del lettore. In SG: 516-517 è posta un'*Avvertenza* nella quale si discute dell'ordinamento delle sezioni e soprattutto dei fenomeni grafici. Vi si legge: «si

uniformano anche determinate iniziali (*madonna* > *Madonna*; *tu* > *Tu*, se riferito a Dio; *Fratelli* > *fratelli*, ecc.) secondo l'*usus* dell'ultimo Rèbora»; in realtà l'*usus* dell'ultimo Rebora prevederebbe maiuscola per *Fratelli*, probabilmente perché considerati nel loro insieme come *con-fratelli* rosminiani e, in seconda battuta, come *fratelli* in Cristo. La riproduzione dei testi delle edizioni 1956 e 1957 ha pertanto seguito quel particolare uso stilistico, come anche nelle date poste dal poeta in calce ai componimenti per cui nella *princeps* vi sono, a volte, maggiori indicazioni (topiche o croniche) che si sono mantenute. Si è creduto opportuno seguire l'uso di SG nell'aggiungere tra parentesi quadre, in modo da far intendere che si tratta di aggiunta nostra, le date dei componimenti laddove il poeta lasciò solamente la menzione della festa liturgica, a suo modo di vedere più che sufficiente (come si nota anche nelle lettere del periodo religioso). Questo accorgimento, quindi, permette di mantenere l'ordinamento proposto vivente il poeta, senza dover ricorrere a spostamenti dettati in SG dall'intenzione di seguire la «corretta corrispondenza tra le date liturgiche (vecchio calendario!) e quelle civili» (SG: 525). Infatti nella *princeps* l'ordinamento è indubbiamente cronologico, mentre nell'edizione 1957 vi sono delle infrazioni, ma si ripete che è a *quella* edizione che il poeta ha dato il suo tacito consenso e non si vede come si possa modificare l'ordine in nome di un supposto criterio che non è sicuro sussistesse effettivamente nei propositi del poeta. I criteri di ordinamento della *princeps* travalicano il mero dato cronologico, e per l'edizione accresciuta, dal momento che non disponiamo di ulteriori dati sulla volontà dell'autore, è necessario rimanere fedeli alla stampa del 1957.

Di scarso rilievo il contributo recato a questa discussione da CONCORDANZA 1: il testo proposto da Savoca e Paino non è – come si diceva – una vera edizione critica: non solo non fa passi avanti circa l'uso dei manoscritti reboriani ma, per quel che riguarda i *Canti dell'infermità*, contamina in alcuni luoghi fra le due edizioni d'autore. Nella *Nota al testo* (CONCORDANZA 1: 3-20) viene dichiarato esplicitamente che «il primo compito della filologia reboriana sembra consistere in un lavoro, più che di variantistica, di ordinamento coerente dei testi» (CONCORDANZA 1: 3): gli autori, insomma, ritengono che anche da una

collazione dei manoscritti reboriani non deriveranno probabilmente «sostanziali revisioni della fisionomia linguistica e poetica di Reborà» (p. 3, nota 4), quando, invece (e cfr. SG: 509, nota 3) si è visto che l'ultima stagione del poeta è intaccata spesso da interventi esterni abbastanza pesanti. Con molta probabilità non cambierebbe il significato ultimo della poesia reboriana, ma forse potrebbe qua e là mutarne la forma. L'edizione Savoca-Paino «si propone di restaurare la struttura complessiva delle poesie avallata dall'autore nel '47 e nel '57» (p. 8), e presuppone come testimoni per i *Canti dell'infermità* (si citano le sigle proposte da Savoca-Paino):

CI1 ossia l'edizione 1956

CI2 cioè l'edizione 1957

Ch in «Charitas», Stresa

Off la pubblicazione di Pasolini in «Officina», 7 novembre 1956

Sch l'edizione Scheiwiller 1961

SG l'edizione Scheiwiller-Garzanti 1988

St «Stagione», Roma.

L'ordinamento segue **CI2**, vengono ripristinate le maiuscole usate dal poeta (*Fratelli per fratelli* in *S. Comunione*), però viene anche contaminato il testo del *Notturmo*, poiché si pone al v. 2 (dopo «*Bruciami*») una virgola assente in **CI2** e presente in **CI1** (ma assente dal ms riprodotto in MILANO 2008: 255). Altrove invece, ad esempio in *Ventesimo di prima messa*, viene per contro ignorata l'indicazione topica presente in **CI1**. Il limite, dunque, sta proprio nel non considerare **CI1** e **CI2** come edizioni *distinte*, ciascuna provvista di una sua propria fisionomia. Non è ammissibile contaminare le due edizioni per assemblare un testo definitivo, che, si ribadisce, potrà essere fornito solo dalla collazione completa degli autografi con le prime due edizioni scheiwilleriane.

CANTI
DELL' INFERMITÀ
(1956)

[Pensieri]

Questi *Pensieri*, che nell'edizione 1956 non hanno titolo, costituiscono un'anticipazione prosastica dei temi che compariranno nella raccolta e danno modo al lettore di formarsi un'idea più precisa del "canzoniere". Nella seconda edizione l'editore aggiunse delle riflessioni del poeta sulla poesia tratte anche da lacerti di una lettera inviata da Rebora al fratello Piero. Per Rebora era abbastanza comune preporre dei pensieri o delle citazioni che fungessero da epigrafi esplicative alle sue raccolte poetiche, come si vede nei *Frammenti lirici* ed i *Canti anonimi* (questi ultimi con autocitazionismo). Il poeta apre il primo dei tre pensieri con la «bontà di Gesù Crocifisso» che consente a lui, infermo e quindi impossibilitato a celebrare la Messa («Sacrificio dell'Altare» poiché, secondo la visione cattolica, la Messa è rinnovazione incruenta del sacrificio di Gesù Cristo sul Calvario), di «celebrare il Sacrificio della Croce», cioè di officiare con le sue sofferenze quello che non può fare sacramentalmente. Sappiamo inoltre che «il 22 novembre [1955], vigilia del suo onomastico, gli giunse da Roma il permesso di celebrare seduto» (MURATORE 1997: 330): per questa concessione il poeta provò un'estrema contentezza, cosa che testimonia l'importanza che la celebrazione del Sacrificio rivestiva per lui. Il pensiero, inoltre, anticipa le espressioni di sofferenza che saranno proprie del *Notturmo*, di *A te apparve, san Clemente mio* e, in generale, delle altre liriche della raccolta. Il secondo pensiero, invece, si concentra sul significato della poesia che, nel momento di sofferenza estrema, diventa «più che mai, modo *concreto* di amar Dio e i Fratelli» (corsivo mio): l'Istituto rosminiano vede nella Carità (che è Amore) la massima fondamentale, ed al poeta malato rimaneva solamente la poesia per testimoniare *concretamente* l'amore per il prossimo. Il pensiero va accostato a *La poesia è un miele che il poeta* ed al *Preludio ai Canti dell'infermità*, liriche nelle quali si esplica l'importanza della poesia, ma anche della santità che da essa deve derivare. La frase latina corsiva trae ispirazione dal *Veni Sancte Spiritus*, sequenza liturgica *in festo Pentecostes*: «Veni pater pauperum, | Veni dator munerum, | Veni *lumen cordium* | Consolator

optime, | Dulcis hospes animae, | Dulce refrigerium | [...] O lux beatissima, | Reple cordis intima | Tuorum fidelium» (corsivo mio). L'ultimo pensiero si focalizza sulla preghiera del poeta che diventa «una invocazione muta, interna» continua: verosimilmente la preghiera è per se stesso, per la sua salvezza, ma anche per gli altri con spirito di carità. Questo viene espresso dalla Madonna nel *Notturmo*: «prega in preghiera che non veda effetto», e dal poeta – con le espressioni più proprie del linguaggio liturgico e salmodico – nei versi finali di *Ventesimo di prima messa*: «Misericordias Domini cantabo» e di *Terribile ritornare a questo mondo*: «l'abisso invoca l'abisso».

[Pensieri]

La misericordiosa bontà di Gesù Crocifisso
mi tiene ancor sempre sacerdote attivo: non
potendo più celebrare il Sacrificio dell'Altare,
mi fa celebrare il Sacrificio della Croce.

*

Far poesia è diventato per me, più che mai,
modo concreto di amar Dio e i Fratelli.
Charitas lucis, refrigerium crucis.

*

Il mio pregare è divenuto una invocazione
muta, interna, di ogni momento.

[*La poesia è un miele che il poeta*]

Questo componimento funge da proemio alla prima edizione dei *Canti dell'infermità* uscita per i tipi di Scheiwiller (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro) nel settembre del 1956. Soltanto questa prima raccolta, che comprendeva otto testi, fu vagliata ed approvata dall'autore, mentre la seconda edizione dell'anno successivo venne allestita dall'editore, risultando «priva di una struttura vera e propria, congegnata piuttosto al modo dei taccuini e quaderni poetici che avrebbero contrassegnato di lì a non molto la tarda produzione di alcuni grandi vecchi del Novecento italiano» (BETTINZOLI 2008: 53). Nella *princeps* si riscontrerebbe invece «un disegno limpido e ben definito», che permetterebbe «di riconoscervi una strategia compositiva decisamente più sottile e complessa di quella giocata sulla mera successione dei testi» (*ibid.*).

La lirica d'esordio di questa prima raccolta, che nella seconda edizione slitterà al quinto posto, è un componimento di carattere metaletterario nel quale Rebora s'interroga sulla natura della poesia e sull'importanza del compito del poeta, visto come un'ape laboriosa che produce il miele «per sé» e «per i fratelli» (fu definita da BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 216 «una delle più alte e commosse celebrazioni della poesia»). Quella del poeta è dunque una missione nella quale egli deve mettere tutto se stesso onde produrre qualcosa di benefico e salutare per l'umanità, che tuttavia sembra non voler accogliere i doni elargiti gratuitamente («mentre discorde sputa amaro il mondo»). Sembra con ciò costituirsi un parallelismo tematico tra il poeta ed il Battista che venne ad annunciare il Cristo, luce del mondo, cui gli uomini preferirono le tenebre:

Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. [...] In mundo erat, et mundus per ipsum factus est *et mundus eum non cognovit*. In propria venit, et sui eum non receperunt. (Jo 1, 8-12; corsivo mio).

Lux venit in mundum, et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem. (Jo 3, 19)

Che il senso della poesia, nel Rebora dell'ultima età, sia totalmente

educativo/religioso lo si evince dalla lettura dell'epistolario, anche di lettere scritte ben prima dei *Canti dell'infermità*: Rebora ritenne di dover abiurare alla sua produzione poetica d'età giovanile credendo di essere stato «in *umbra mortis et peccati, et ignorantiae*» (EPISTOLARIO III, p. 48, a Piero Rebora, 1946). L'autore fu sempre restio alla ripubblicazione dei suoi lavori letterari giovanili, a suo dire poco confacenti alla sua nuova condizione di uomo consacrato se non anche pericolosi per il lettore. Scriveva al fratello Piero, che negli anni Quaranta curò una riedizione delle poesie della prima età:

Rimane la spina che quelle espressioni possano nuocere a un lettore; ma un padre spirituale mi ha consolato dicendo che le mie poesie sono in genere così ermetiche ... e pochi s'interessano di leggere simili volumi (EPISTOLARIO III, p. 158, a Piero Rebora, 1949).

Secondo il poeta

la poesia, essenzialmente dopo che il Vivente, Amore infinito, si è fatto creatura, è uno scoprire e stabilire convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi e tra di noi, ed esprimere (balbettando) l'intima armonia che fa una sostanza in Tre Persone e la Divinità una con l'umanità nel Verbo Incarnato... (EPISTOLARIO III, p. 241, a Piero Rebora, 1950),

e risulta perciò dono del Signore (cfr. EPISTOLARIO III, p. 284, a Piero Rebora, 1951) e Sua Parola.

In questo proemio, anche se il mondo non accoglie i suoi doni, il poeta sèguita indefessamente a dare tutto se stesso per gli altri continuando ad «andar in cerca da ogni parte», senza mai stancarsi, giusta l'insegnamento evangelico di annunciare la buona novella a tutte le genti (cfr. Mt 28, 19; Mc 16, 15; Rm 10, 14), novella che in questo caso è identificata col nettare prodotto dall'ape-poeta. A tal proposito, CORSINOVI 1993 notava come il poeta ed i fratelli siano accomunati dalla «condizione di *homo viator*» (p. 447) e come la scelta di paragonare il poeta all'ape abbia un significato ben preciso, poiché l'ape è simbolo di laboriosità, rinuncia e sapienza. Il lavoro del poeta non è tuttavia una cosa facile, infatti «tutta reboriana è la sofferenza che si accompagna nel poeta alla spremitura dei suoi versi» (BETTINZOLI 2008: 55): il poeta dona il suo nettare «dolorando» ad un mondo che lo disprezza e che questo dono non desidera, anzi odia.

Tuttavia la funzione propria della poesia, che è bellezza, e del poeta, cantore del bello, è di condurre al Signore il quale concede la grazia «a chi

fallendo asseta», verso che sembra riprendere tematicamente la famosa parabola della pecora smarrita

Dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore paenitentiam agente, quam super nonagintanovem iustis, qui non indigent paenitentia (Lc 15, 7).

A livello lessicale il componimento non presenta arcaismi o preziosismi di rilievo, ma appare intessuto dei richiami scritturali già accennati e di qualche riferimento classico: basti pensare al *topos* platonico del poeta-ape – al cui riguardo si confronti, fra molti, BETTINZOLI 2008: 54-55 – o al motivo lucreziano della poesia paragonata al miele sparso dai medici sul bordo della tazza per far assumere ai bambini la medicina amara.

Non è difficile ravvisare dei parallelismi con altri componimenti reboriani non inclusi nei *Canti dell'infermità*: in una poesia del maggio 1947 *Et iterum venturus est cum gloria* si ritrova l'immagine della Chiesa che «ascende» con Agostino, simbolo della Fede, Tommaso, in cui «prende corpo» la Speranza, e Rosmini, esempio sommo di Carità, fino a Cristo-Verità che vince il mondo; ascesa propria anche dell'uomo, come si evince dagli ultimi tre versi della presente poesia. Ma i parallelismi più forti sono riscontrabili con i versi *Per Ezra Pound* scritti in onore del poeta recluso in un manicomio criminale dopo la fine della seconda guerra. Probabilmente questi due componimenti sono stati concepiti assieme: sia per motivi cronologici, visto che quello per Ezra Pound porta la data “settembre 1955” mentre il proemio della prima raccolta dei *Canti dell'infermità* è del 15 ottobre dello stesso anno, sia per ragioni tematiche, dal momento che entrambi espongono gli stessi temi. *Per Ezra Pound* pone al centro la figura di Dante, la cui poesia è «eterna» (viene da Dio), è esempio di quell'arte «che al viver vero, se vera, solleva», cioè innalza a Dio. Il poeta – in questo caso Dante – si muove entro un mondo che non lo ascolta (come il poeta dei *Canti dell'infermità*), ma «incontra un drappello | di quei che Dio destina ad elevare»: i «fratelli in via», cioè le anime che hanno compreso il suo insegnamento, e con esse soltanto si intrattiene, esse soltanto saranno salvate.

[La poesia è un miele che il poeta]

La poesia è un miele che il poeta,
 in casta cera e cella di rinuncia,
 per sé si fa e pei fratelli in via;
 e senza tregua l'armonia annuncia
 mentre discorde sputa amaro il mondo. 5
 Da quanto andar in cerca d'ogni parte,
 in quanti fiori sosta, e va profondo
 come l'ape il poeta!
 L'ultime cose accoglie
 perché sian prime; 10
 nèttare, dolorando, dolce esprime,
 che al ciel sia vita mentre è quaggiù sol arte.
 Così porta bontà verso le cime,
 onde in bellezza ognun scorga la mèta
 che il Signor serba a chi fallendo asseta.

15 ottobre 1955

METRO: ABC(c)BDEDa^fgGEGAA. Il componimento potrebbe configurarsi come una riproposizione – per quanto libera – della stanza isolata di canzone, provvista di fronte (ABC(c)BDEDa^fg) e sirma (GEGAA) non ulteriormente divisibili, con *concatenatio pulchra* (gG) e *combinatio* finale (AA). La libertà usata dal poeta si riscontra nella scelta delle misure versali: non sono usati solamente endecasillabi, ma anche settenari (vv. 8 e 9), un quinario (v. 10), un endecasillabo ipermetro di dodici sillabe (v. 12). Nell'edizione del 1957 i versi 9 e 10 vengono riuniti e si configura così un altro endecasillabo ipermetro formato da un settenario ed un quinario, disposizione rovesciata nel vero 11 che vede l'unione di un quinario ed un settenario. DALLA TORRE 1999: 136-137 propone una regolarizzazione del verso 9 (ed. 1957), che dovrebbe essere letto in questo modo: «l'ultime cose accoglie ché sian prime», normalizzazione che non sembra, tuttavia, opportuna, dal momento che la metrica novecentesca e l'uso reboriano, tra l'altro, prevedono frequentemente l'utilizzo di versi ipermetri. Si presuppone dialefe al verso 1 («La poesia^v è un miele che il poeta») che, oltre a rendere la misura dell'endecasillabo crea una separazione tra soggetto e verbo enfatizzando il primo, ed al verso 4 («e senza tregua l'armonia^v annuncia») per lo stesso motivo. Si segnala come la sintassi non rimanga ingabbiata nello schema metrico proposto sopra: i primi tre versi formano il primo periodo, delimitato da un punto e virgola che separa la riflessione sulla poesia dal lavoro proprio del poeta. La seconda parte del componimento occupa i vv. 6-8, mentre la terza si concentra, dal v. 9 alla fine, sull'importanza del lavoro dell'ape-poeta, travalicando così la divisione tra fronte e sirma.

1-5. *La poesia ... il mondo*: la poesia viene paragonata al miele stillato dal poeta-ape, guadagno che è sia del poeta che dei fratelli. L'immagine del «miele» possiede, tra le altre, ben note ascendenze bibliche: nel *Canticum canticorum* lo sposo dice «favus distillans labia tua sponsa, mel et lac sub lingua tua» (4, 11). • *in casta cera e cella di rinuncia*: l'immagine della «cella», oltre al più naturale parallelismo con la cella del favo, può anche essere ricondotta alla cella monastica del religioso che medita e prega (giusta il precetto del *Salmo 4* «irascimini et nolite peccare; quae dicitis in cordibus vestris, in cubilibus vestris conpungimini»), per sé ma soprattutto per il prossimo. Anche la cera prodotta dall'ape-poeta è «casta», aggettivo che ben si accorda al lavoro interiore del poeta. La rima *rinuncia* : *annuncia* lega significativamente i versi 2 e 4: la *rinuncia* al mondo del poeta si trasforma in *annuncio* per l'umanità. Il poeta dunque, rinnega se stesso per donarsi, seguendo l'esortazione di Cristo «Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me» (Mt 16, 24), che ritorna anche nella liturgia *Ad Vesperas de uno Martyre pontifice*, che si può presumere fosse al poeta molto cara, essendo celebrata nel giorno di S. Clemente. Il termine 'rinuncia' compariva già con analoghe modulazioni in *Frammenti lirici LVI* «Rinascere tento negli altri felici | E torvo asseto quando la rinuncia | Chiuso mi rende dove aperto fui»: anche in questo caso il poeta si donava agli altri, non ricambiato. Nel medesimo frammento si ritrova pure il termine 'armonia': «Come canto in melodia, | Come nota in armonia, | Nell'amore della gente mi paleso».

Anche nei *Canti anonimi* la lirica *Dall'immagine tesa* bene esprime una rinuncia del poeta («e non aspetto nessuno»), il quale già sa ciò che deve venire («Verrà, se resisto | A sbocciare non visto»). Secondo MUNARETTO 2008c: 206 la rinuncia diventerebbe precisamente «spoliazione di sé, quindi condizione di poetare». Lo studioso ritiene che in questo senso abbia influito su Rebora anche l'opera del carmelitano Giovanni della Croce, il quale consigliava la “mortificazione” per giungere alla perfetta unione con Dio. Lo studioso rilevava che l'«armonia» in Rebora assume significati via via diversi dai *Frammenti lirici* ai *Canti dell'infermità*, comparando dapprima in ambito musicale, poi come armonia della natura, infine, durante il periodo rosminiano, «nel suo significato propriamente spirituale» (MUNARETTO 2007a: 110). • *e pei fratelli in via*: chiare ascendenze scritturali «nuntiabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesiae laudabo te» (Hbr 2, 12); in questo modo il poeta osserva il precetto evangelico «euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae» (Mc 16, 15), «euntes ergo docete omnes gentes, baptizantes eos» (Mt 28, 19), e paolino «praedica verbum, insta opportune, importune, argue, increpa, obsecra in omni longanimitate et doctrina» (2Tm 4, 2). • *e senza tregua l'armonia annuncia*: secondo LOLLO 2000 in questo verso è esplicitata la «coscienza del fine» della poesia, che investe «direttamente il poeta che diviene, nel seguito, annunciatore di armonia attraverso la creazione poetica» (p. 86). • *mentre discorde sputa amaro il mondo*: come s'è scritto sopra, il mondo odia il bene donato gratuitamente e «sputa» ottusamente il dolce e salvifico miele, poiché «lux venit in mundum, et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem» (Jo 3, 19). In *Per Ezra Pound* c'è la medesima immagine del mondo che rigetta l'«eterna Poesia»: ai versi 4-8 Dante «scorge gente che corre senza meta, | umano impasto, e isolato e diviso». Il mondo evita e nel contempo ricerca la Salvezza, ma seguita a compiere il male. **6-8. Da quanto ... come l'ape il poeta!**: in questi versi viene messo in luce il lavoro incessante del poeta per creare il suo miele. La metafora dell'ape ha un abbondante retroterra di fonti classiche, da Esiodo a Pindaro *Olimp. VI*, a Orazio *Odi IV, 2, 27 sgg.*, *Epist. I, 19, 44*; non è nuova nemmeno in Rebora poiché si riscontra già in *Fantasia di carnevale* del 1914, seppure con significato negativo (l'alveare è associato ad un senso d'asfissia); ricompare con accezione invece più affine nella lirica *La casa religiosa* del 1935 e nell'ultima lirica dei *Canti dell'infermità* del 1957 (*Sciamano le api*). **9-14. L'ultime cose accoglie perché sian prime**: il poeta cerca tra gli ultimi, tra gli abbandonati, che sono i più meritevoli della bontà divina; chiaro il calco evangelico: «sic erunt novissimi primi, et primi novissimi» (Mt 20, 16). • *nettare, dolorando, dolce esprime*: come s'è detto sopra, quella del poeta è una sofferenza, espressa dal gerundio «dolorando» in posizione isolata sotto accento di sesta. In essa c'è «l'annientamento di ogni egocentrismo, umano o poetico che sia» (LOLLO 2000: 87); tuttavia la sofferenza per i fratelli è dolce poiché porta ad un maggior bene (cfr. EPISTOLARIO III). Il verbo «esprime» dev'essere inteso nella sua accezione latina di “tirare fuori premendo”, come un torchio sprema il mosto macerando l'uva (cfr. al riguardo la lirica *Solo calcai il torchio* dell'edizione 1957); tale verbo è molto presente in ambito biblico e sempre connesso a cibo o bevande «tuli ergo uvam et expressi in calicem quem tenebam» (Gn 40, 11), «qui autem fortiter

premit ubera ad eliciendum lac exprimit butyrum» (Prv 30, 33). Il verso risulta quasi un calco dal verso 2 del *Frammento XLIII* «vien *dolorando* ciò che non s'*esprime*» (corsivo mio) a dimostrazione che il linguaggio del primo e dell'ultimo Rebora sono molto vicini indipendentemente dall'ispirazione religiosa. • *che al ciel sia vita mentre è quaggiù sol arte*: la poesia, semplice *ars* nella sfera della vita terrena, deve diventare veicolo per l'eternità. Questa idea era stata esposta dal poeta in una lettera del 1953 ad un giovane seminarista di Mondovì, Giovanni Salzotti, che gli chiedeva come giudicasse la poesia e che uso ne facesse: in questa epistola Rebora scrive che se «la poesia giunge a significarsi come *arte*, il poeta deve evitare il supremo pericolo di limitarsi a scalpellar una statua anziché lasciarsi prima scalpellare dal Divino Artista, *tendendo al capolavoro, che è il farsi autenticamente santi*, sfaccettature dell'Unico Diamante, il Santo dei santi» (EPISTOLARIO III, p. 454, corsivo mio). Questo verso ha forti connessioni con i primi tre versi della poesia *Per Ezra Pound*: «Da eterna Poesia a noi vien Dante | per incuorar su quella traccia l'arte | che al viver vero, se vera, solleva». La poesia come dono/espressione divina si riscontra già nel primo Rebora dei *Frammenti lirici*: al *Frammento XLIX*, nei versi finali, la poesia è descritta come «terror della vita, presenza di Dio». **12-14. Così porta bontà verso le cime**: come nella visione di Giacobbe a Bet-El, «viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam et Dominum innixum scalae dicentem sibi "Ego sum Dominus Deus ..."» (Gn 28, 12-13). «La poesia è salvata, ma solo come immediata applicazione religiosa, senza concederle nulla come valore, se non quello mediato di strada, aiuto, incitamento a Dio» (BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 216), cosa che non svaluta in nulla la ricerca dell'ultimo Rebora, secondo il quale «santità soltanto compie il canto» (*Curriculum vitae, Poesia e santità*). • *onde in bellezza ... a chi fallendo asseta*: la bellezza della grazia divina, espressa dalla poesia, viene donata a chi, pur sbagliando («fallendo»), ha in sé il desiderio di seguire il Signore. In *Per Ezra Pound*, ai versi 12-14, Dante «incontra ecco un drappello | di quei che Dio destina ad elevare | in suprema bellezza e cuori e menti»: i giusti che si salveranno e potranno godere della divina bellezza (termine quest'ultimo che ricorre in entrambe le poesie). Da notare il rapporto tra 'bontà' e 'bellezza': ciò che è buono deriva dal Signore, sommo bene, e ad esso conduce ciò che è bello, espressione simile del divino. Entrambe le accezioni di Dio compaiono a più riprese nell'ultimo Rebora (cfr. *Elevazione spirituale*, in *Canti dell'infermità* ed. 1957) a conferma dell'importanza assunta per l'autore da questa relazione.

[A te apparve, San Clemente mio]

Il secondo componimento della raccolta reca come data il 23 novembre 1955, memoria di S. Clemente I, pontefice martire. Sappiamo che il poeta, sin dai tempi del ginnasio, ancora all'oscuro della dottrina cristiana, «rimase colpito dal significato della parola latina *clemens*» (MARCHIONE 1974: 15) che sembra contenere al suo interno le proprie radici sviluppandosi in una sorta di amplificazione progressiva (*ens, mens, clemens*), fatto rievocato anche nel *Curriculum vitae*: «Un dì, al ginnasio, della Fede ignaro, | l'insaziata fantasia | dall'aggettivo *clemens* fu colpita». Questo ricordo ritorna anche nell'epistolario degli anni Quaranta e Cinquanta, come si nota, tra le molte, in questa lettera inviata a Rina Pasqué:

anzitutto grazie per S. Clemente, che mi ottenga in Cristo l'effusione purpurea alla Santissima Trinità. † *Ens* † *Mens* † *Clemens* nonostante me (EPISTOLARIO III, 1946, p. 61).

Risulta difficile definire con precisione le fonti dalle quali il poeta ebbe modo di attingere le informazioni sul santo: si ipotizza che abbia consultato la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, secondo la quale il santo, terzo pontefice dopo san Pietro, venne esiliato da Roma durante le persecuzioni dell'imperatore Traiano e relegato in un'isola presso il mar Nero, dove una folla di cristiani era condannata a tagliare il marmo e a portare lungo un percorso interminabile l'acqua necessaria alla loro pena ed al loro sostentamento. Al santo apparve l'Agnello di Dio a indicargli il punto da cui sarebbe scaturito un fiume d'acqua impetuoso che avrebbe sollevato i fedeli dalle loro fatiche (cfr. BETTINZOLI 2008: 66-67). Non è escluso che Rebora abbia potuto valersi anche del *Martyrologium romanum* dal quale si apprendono le modalità del martirio:

nella persecuzione di Traiano, [fu] relegato nel Chersonéso, ivi, precipitato in mare con un'ancora legata al suo collo, fu coronato col martirio. Il suo corpo poi, al tempo del Sommo Pontefice Adriano secondo, fu trasportato a Roma dai santi fratelli Cirillo e Metodio, ed onorevolmente sepolto nella chiesa, che già prima era stata edificata sotto il suo nome (MARTIROLOGIO 1931: 318-319).

Molto probabilmente, inoltre, il poeta trasse suggestioni dalle antifone ai salmi della liturgia *In II Vesperis* della *feria S. Clementi* come si potrà verificare nelle note al testo.

Gli artifici retorici del parallelismo e dell'antitesi sono la base costruttiva di questa lirica. Come si legge in DALLA TORRE 1999: 174, «il parallelismo è al servizio di un paragone, che spesso nei testi religiosi di Rebora occupa l'intera lirica», ed è una costante sia del Rebora dei *Frammenti* che del Rebora maturo.

Il parallelismo sarà quindi in Rebora un fenomeno di cadenza interiore. Sarà anche il motivo che giustificherà le sue forme metriche allorché sembrano improvvisamente raggrumarsi in nuclei operosi, non per una regola esterna ma per una necessità tutta musicale che gioca sulle parentele semantiche e sul «ritmo dei periodi» (BANDINI 1966: 26),

contribuendo, quindi, a suddividere in più parti una lirica monostrofica.

Nel concreto, il poeta paragona la sua vita a quella del santo e onde ribadire come da situazioni potenzialmente simili (il martirio fisico) gli esiti divergano poi sensibilmente: nei primi tre versi appare prodigiosamente al santo condannato a morte («posto a morir coi martiri in esilio») l'*Agnus Dei*, mentre al poeta non succede nulla («Non m'avviene così»), sebbene anch'egli soffra una condizione di tormento («null'altro appare a me, mentre m'umilio | che il corpo mio che si disfa vivo»). Il disfacimento fisico preclude la pace ed acuisce la sofferenza. San Clemente accetta il martirio e sprofonda nel mare («T'avvii tu al mare che t'ammanta»), facendo suo l'urlo-invocazione di Cristo al Padre sul Golgotha un attimo prima di morire «in manus tuas commendo spiritum meum» (Lc 23, 46). In questo è sostenuto e venerato dalla folla dei fedeli («mentre invocano tutti il Ciel ti salvi»); il poeta invece, nell'indifferenza («senza far pianto né sentir consenso»), continua a soffrire e a non trovare la pace e l'unione con Dio che si attendeva all'approssimarsi della morte. A questo proposito LURATI 1999: 89 ha osservato che

durante il periodo della malattia Rebora sperimenta i tormenti dell'abbandono spirituale [...]. All'inizio del male diceva che, pur in mezzo all'oscurità, in fondo all'anima godeva di una profondissima pace. Poi, invece, si sentì immerso nella più assoluta insensibilità spirituale,

situazione che permetterebbe al poeta di trovare gli «accenti più intensi» della sua poesia (cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 219).

Questi parallelismi sembrano consentire un confronto tra il santo ed il Cristo in croce nel momento estremo del suo martirio: accostamento (e imitazione) che coinvolge anche il poeta, il quale tuttavia

sembra meglio rispecchiarsi, fra le ultime parole del Cristo sulla croce, nel grido della desolazione e dell'angoscia: «“Heli Heli lema sabacthani”, hoc est, “Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me”?» (Mt. 27, 46) (BETTINZOLI 2008: 67).

Aggiungerei che il poeta, per il costante desiderio di por fine alle sue pene terrene, potrebbe essere accostato al Cristo nel Getsemani, al gesto istintivo di allontanare da sé l'amaro calice (salvo rimettersi comunque alla volontà divina): «Abba, Pater, omnia tibi possibilia sunt: transfer calicem hunc a me; sed non quod ego volo, sed quod tu» (Mc 14, 36). Al riguardo BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 203 segnalava come la poesia reboriana della conversione non fosse «atto di amore e rapporto quanto piuttosto, ancora una volta, grido dell'anima, tormento personale», quale sembra emergere anche da questa lirica. Secondo lo studioso, dai *Canti dell'infermità* emergerebbe «un tormento acceso», un «drammatico e violento interrogarsi e confessarsi [...] il dolore della carne acquista allora il valore simbolico di segno dell'ostinata resistenza dell'ieri, con le sue implicazioni di memoria di colpa» (p. 217).

Non si scorgono rimandi forti ed espliciti ad altre poesie, giacché questo è l'unico componimento dedicato al santo che portava il suo nome. Tuttavia nelle *Poesie sparse 1913-1927* c'è una lirica in cui ritorna il nome *Clemente*, ossia *Mentre lavoro nei miei giorni scarsi*: «Mentre lavoro nei miei giorni scarsi, | Mi pare deva echeggiar imminente | Una gran voce chiamando: *Clemente!* / Per un'umana impresa ch'è da farsi...» ed anche in questa poesia sembra affacciarsi un evento prodigioso, i cui contorni restano però sostanzialmente indeterminati. Un'altra occorrenza del nome si ha nel sopra citato passo del *Curriculum vitae*, mentre tutt'altra cosa è la poesia giovanile *Frammento* [«Clemente, non fare così!»], illustrazione di una crisi psicologico-esistenziale del primo Rebora per la quale si rimanda a BETTINZOLI 2002: 35-49. Il componimento risente, inoltre, di echi lessicali dai *Frammenti lirici* e dai *Canti anonimi* di cui si rende conto nelle note.

[A te apparve, San Clemente mio]

A te apparve, San Clemente mio,
 posto a morir coi martiri in esilio,
 vita in prodigio, l'Agnello di Dio.
 Non m'avviene così; a morte anch'io,
 null'altro appare a me, mentre m'umilio, 5
 che il corpo mio che si disfa vivo.
 T'avvii tu al mare che t'ammanta
 mentre invocano tutti il Ciel ti salvi:
 e, suo Vicario, dolce lagrimando,
 l'invocazion di Cristo tu ripeti: 10
 – Accogli, Padre, lo spirito mio –
 e l'ansito del mar fa coro immenso.
 Non m'avviene così, che pur m'avvio,
 senza far pianto né sentir consenso,
 in un mar di miseria a sprofondare. 15

S. Clemente, 23 novembre 1955

METRO: ABAABCDEFGAHAHI. La forma metrica è libera, non sembra possibile ravvisare la riproposizione d'un qualche tipo di metro classico. Come ha giustamente notato DALLA TORRE 1999: 144 nei componimenti dell'ultimo Rebora, in specie in quelli dal carattere innodico, «le rispondenze rimiche si fanno più fitte in prossimità degli *incipit* ed *explicit*» come in questo caso dove «la serie endecabillabica è interrotta solo al v. 7 da un novenario [e] si popola di rime nei primi e negli ultimi versi, lasciando irrelati quelli centrali», caratteristica già del Rebora giovanile. Incerta la scansione metrica di alcuni versi, che si possono ad ogni modo considerare, come si è fatto sopra, tutti endecasillabi. Così al v. 1, con dialefe tra seconda e terza sede («A te^v apparve, San Clemente mio») e al v. 4 («Non m'avviene così;^va morte anch'io»), dialefe giustificata, in questo caso, anche dalla pausa introdotta dal punto e virgola. Il v. 7 andrà letto con dieresi su *avvii* e dialefe dopo accento di quarta con cesura maschile: «T'avvii tu^val mare che t'ammanta»; dieresi sembra essere richiesta anche al v. 6 sulla parola *mio*. Frequenti i ritorni fonici all'interno di verso: *mio*, *io* (in rima con *Dio*) tornano al v. 6; *mar* in rima con *far* intessono gli ultimi quattro versi e richiamano fonicamente *mare* e *appare* dei vv. 5 e 7. Come s'è scritto sopra, la poesia monostrofica è divisa in parti grazie all'artificio del parallelismo: i versi che riguardano il poeta sono introdotti anaforicamente da «Non m'avviene così» e spezzano l'andamento della lirica dividendola tra le parti riferite al santo e quelle riferite al poeta in questo modo: 3 (San Clemente) + 3 (Clemente) + 6 (San Clemente) + 3 (Clemente).

1-3. *A te apparve ... l'Agnello di Dio*: in questa prima terzina il poeta presenta il santo condotto al martirio («posto a morir coi martiri in esilio») al quale appare l'Agnello di Dio a indicargli il punto dal quale sgorgherà l'acqua di salvezza, miracolo non descritto nel testo. Il riferimento più prossimo si trova nella liturgia dei Vespri di S. Clemente: l'antifona al salmo *Dixit Dominus* recita «Orante Sancto Clemente apparuit ei Agnus Dei», mentre l'immagine dei «martiri in esilio» ricorda quella biblica dell'esilio del popolo ebraico in Egitto. • *vita in prodigio*: il prodigio compiuto dall'apparizione dell'Agnello consente la vita ai cristiani, e trasforma in altra vita quella del santo che muore al mondo per essere accolto nel regno dei Cieli. Nel corpus reboriano il termine *prodigio* ritorna in posizione di rilievo nel *Frammento XXVIII*: «O smanie ben pasciute, | Se nel cuore le forme conosciute | Degli uomini e del mondo | Mi rivelano il prodigio?», senza assumere comprensibilmente alcun carattere religioso. Nei *Canti anonimi*, in un celebre scorcio di *Al tempo che la vita era inesplosa*, si legge: «E dovunque ero appiglio | All'imminente prodigio». **4-6.** *Non m'avviene così ... disfa vivo*: i vv. 4-6 presentano il poeta il quale, totalmente immerso nella condizione di martirio fisico, patisce una sorta di mistica «notte oscura» dell'essenza divina, che lo fa sentire abbandonato nel completo disfacimento del corpo. Sembra che il poeta faccia riferimento al tema del *Salmo 12*: «Usquequo, Domine, oblivisceris mei penitus? Usquequo abscondes faciem tuam a me? Usquequo ponam consilia in anima mea, dolorem in corde meo per diem?» esprimendo sconforto verso il Signore – sebbene non direttamente. Se infatti nei *Canti dell'infermità* «il tema

generale è la sofferenza fisica, la pesantezza e il disfacimento di un corpo che rifiuta il cibo», tuttavia il poeta «non protesta con Dio» (MURATORE 2011: 60-61), sebbene si trovi in una situazione di completa inazione, in cui il martirio non pone fine alle sue sofferenze, ma le acuisce tormentandolo. Questa tematica si riscontra anche nel *Curriculum*, alla quarta delle *Epigrafi*, dove si legge che l'anima, sebbene tenti di ricongiungersi col suo Signore, rimane imprigionata nel «corpo | che in mortale uggia è stanco, stanco, stanco. | (Ma s'anche spazia il corpo s'imprigiona)». • *il corpo mio che si disfa vivo*: una percezione simile del corpo, ma riferita alla natura dopo un acquazzone, si trova al *Frammento* LII «su 'l viso giallo e il corpo di bitume | cappuccio e mantello l'autunno rinserra», e già in questo esempio l'accezione non era positiva. Maggiori rispondenze si incontrano nei *Canti dell'infermità* (ed. 1957), in *L'umiliante decompormi vivo*, dove ritorna l'immagine del “disfacimento” o decomposizione, intesa come umiliazione del soggetto, di cui si chiede la «polverizzazione», oppure in *Terribile ritornare a questo mondo* (già presente nell'ed. 1956), dove il corpo «rifiuta ogni servizio, | e l'anima non trova più un suo inizio». In quest'ultimo componimento c'è l'invocazione esplicita «l'abisso invoca l'abisso», nell'edizione successiva spiegata dal poeta (abisso di miseria) in questo modo: «L'abisso di miseria invoca l'abisso di misericordia». **7-12. T'avvii tu ... coro immenso**: si ha in questi versi la descrizione del santo che viene gettato in mare («T'avvii tu al mare che t'ammanta»), e accoglie questo martirio con serenità, sapendo di seguire la volontà di Dio. La morte del santo «si amplia su uno sfondo di eterna beatitudine, donde s'irradia il respiro cosmico e l'anelito purificatore di un'asceti in apparenza piana e semplice» (GUGLIELMINETTI 1968: 99), che non sarà però del poeta. • *mentre invocano tutti il Ciel ti salvi*: questi versi esprimono la corallità della situazione, dove tutti impetrano la gloria per il santo. San Clemente, pontefice («suo [di Cristo] Vicario») è figura di Cristo, infatti ripete le medesime parole di Gesù in Croce nel momento estremo della sofferenza: «dolce lagrimando | l'invocazion di Cristo tu ripeti: | – Accogli, Padre, lo spirito mio – », versi che ricalcano il passo evangelico «Pater, in manus tuas commendo spiritus meus» (Lc 23, 46). • *e l'ansito del mar fa coro immenso*: in Rebora la comparsa del mare non è nuova; la suggestione potrà derivare dall'antifona al *Magnificat* dei Vespri di S. Clemente: «Dedisti, Domine, habitaculum Martyri tuo Clementi in mari, in modum templi marmorei, angelicis manibus praeparatum: iter praebens populo terrae, ut enarrent mirabilia tua». Ma l'immagine di un mare totalizzante e pacificatore è già nel *Frammento* XX «mar che ti volgi ovunque è riva e chiami», oppure nei *Canti anonimi*, alla poesia *E giunge l'onda ma non giunge il mare*, dove il mare è comunque visto come simbolo di libertà e universalità. Nella poesia dedicata a san Clemente il mare «fa coro immenso» come le invocazioni dei cristiani, quindi partecipa del dolore-gloria del santo e non è visto come portatore di morte, ma di glorificazione. **13-15. Non m'avviene così ... a sprofondare**: quest'ultima terzina introdotta anaforicamente da «Non m'avviene così», che richiama il v. 4, delinea l'ultimo parallelismo “in negativo”: anche il poeta si ritrova ad essere martirizzato, ma la sua “fine” è in un «mar di miseria», perso nell'indifferenza degli uomini e del suo Dio. L'ultimo verso, «in un mar di miseria a sprofondare», ha il suo antecedente più manifesto in Leopardi, «e il

naufragar m'è dolce in questo mare» (*L'infinito*), ma di segno e significato opposti. • *a sprofondare*: l'azione è la medesima di quella del santo, entrambi sprofondano, ma in mari differenti: l'uno sprofonda per ascendere in gloria, l'altro, invece, per trovarsi in «misera» a soffrire. Si segnala che nel *Frammento XXV* questi termini, pur declinati diversamente, erano già presenti: «Perché il soffrire è sicuro | E il comprender oscuro, | Perché la voglia palese e gioconda | *Miserabilmente giù sprofonda?*» (corsivo mio).

Notturmo

Le liriche d'ambientazione notturna, in cui la notte appare «come un'esperienza antropologica fondamentale potenziale metafora di particolari situazioni psichiche, esistenziali o storiche» (DIZIONARIO 2007: 1671), si inseriscono in un filone consolidato della letteratura non soltanto italiana. Rebora sembra unire la visione della notte di san Giovanni della Croce, secondo il quale essa «è il momento positivo della purificazione da ogni elemento mondano e da ogni conoscenza esteriore» (DIZIONARIO 2007: 1672), ad una ben più oscura e inquieta, momento romantico e riflessivo per eccellenza. La notte, in ambito mistico, ha vari significati risultando metafora di ciò che è inconoscibile, ma può essere intesa anche come «un periodo di prova in cui Dio mostra all'anima la sua abissale unità, staccandola da ogni proprietà» (LESSICO 1996: 743), sebbene nella lirica presente l'anima non riesca a realizzare questo proponimento. Antecedenti prossimi possono ravvisarsi in Baudelaire, ma più propriamente nei *Canti orfici* di Dino Campana, nel *Notturmo* dannunziano (con le debite differenze) e in Ungaretti (*Sentimento del tempo*).

Il poeta informa questa lirica, scritta la Vigilia di Natale 1955, dei temi rosminiani del sangue e della sofferenza (cfr. ZAPPELLONI 1965 e LURATI 1999: 83-84): secondo Rosmini il sangue di Cristo (definito dalla Chiesa e da Rebora stesso come 'Preziosissimo Sangue') risulta salvifico per i credenti e redime l'umanità. Nei primi tre versi «il sangue ferve» per Cristo, ed il poeta arriva a chiedere la mistica unione/morte con Lui in una *climax* ascendente («*Bruciami!*, dico [...] *Salvami* [...] grido) vanificata dal successivo verso: «Ma chiodo al muro | in fisiche miserie io son confitto».

La volontà di essere asperso dal salvifico sangue di Gesù emerge più volte anche nell'epistolario, dove si nota che Rebora spesso concludeva le sue lettere benedicendo «in Sanguine Jesu et Mariae» od «in aspersione Sanguinis Jesu»; si leggano i seguenti lacerti:

Vorrei esser reso degno di pregare col mio sangue. (EPISTOLARIO II, a Marcella Reborà, 1935, p. 194);

Oh preghi Gesù che m'insanguini tutto di Lui a grondarne i Suoi fulgori di carità, che ci insanguini tutti, in agonia di Vita imporporata nuzialmente e regalmente. Illum oportet crescere. † Et miserere mei. (EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1940, pp. 354-356).

Gli elementi di cui si compongono (patimento, insanguinamento ed imporporamento) ritornano anche in altri passi a conferma della particolare venerazione reboriana (cfr. EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1942, pp. 388 e 389, in cui auspica che il sangue dei fratelli diventi «circolazione e irrorazione dal Suo Sangue vivificatore del Suo Misterioso Corpo in Carità salvante e santificante e glorificante»; ed anche EPISTOLARIO III, a Rina Pasqué, 1948 p. 119).

Il poeta anela alla crocifissione, nella volontà di seguire Cristo *in toto*, e chiede di essere crocifisso ed insanguinato volendo mettere in atto il «voto di polverizzazione» emesso nel giugno 1936 «sub gravi», ossia sotto pena di peccato grave in caso di sacrilego venir meno alla promessa:

Mio Signore e mio Dio, faccio voto di chiederti in ogni tempo *la grazia di patire e morire oscuramente*, scomparendo *polverizzato* nell'opera del tuo *amore*. Così sia. (SG: 462, corsivo mio).

La professione del voto ritorna ai versi «La grazia di patir, morire oscuro, | polverizzato nell'amor di Cristo» e si configura come una richiesta di patimento, comune nel linguaggio mistico: viene accostata in tal senso agli scritti di santa Caterina da Siena (cfr. BETTINZOLI 2008: 64 e WALLACE 1993) la quale esprimeva la volontà di inebriarsi ed annegarsi nel sangue di Cristo Gesù. Osserva LURATI 1999: 83 che «solo soffrendo, versando il suo sangue e lasciandosi crocifiggere, l'io riesce ad unirsi a Cristo. *È il principio dell'imitazione di Cristo*» (corsivo mio). E ancora nota che sono elementi propri del linguaggio mistico il «lessico del sudicio» (p. 94) e della «passività dell'io» (p. 96), sebbene in Reborà questi non siano presenti in gran copia; tuttavia in questo componimento c'è un esempio di lessico del sudicio, come si può vedere al verso 8 («far da concime sotto la sua Vigna») che richiama il *Salmo* 112: «*Quis sicut Dominus Deus noster? Qui in altis habitat et humilia respicit in caelo et terra, suscitans de terra inopem et de stercore erigens pauperem*» (corsivo mio, questo versetto torna anche nella poesia *L'umiliante decompormi vivo* e in «*E dallo sterco erigendo il povero*», entrambe

dell'ed. 1957, nonché nella prima delle *Epigrafi del Curriculum vitae*). Il poeta seguita chiedendo la grazia di poter essere «pavimento sul qual si passa, e scorda» dove è da notarsi l'ascendenza, pur se anche minima, dantesca di *Purg.* XIX, 70-75: «Com'io nel quinto giro fui dischiuso, | vidi gente che per esso piangea, | giacendo a terra tutta volta in giuso. | “*Adhaesit pavimento anima mea*” | sentia dir lor con sì alti sospiri, | che la parola a pena s'intendea» (con citazione del *Salmo* 118). Chiede anche d'essere una «pedaliera premuta onde profonda | sal la voce dell'organo nel tempio»: la pedaliera fornisce appunto le note gravi dello strumento, la base «profonda» che viene calpestata, ma che risulta fondamentale, come il pavimento del salmo succitato LOLLO 2000: 107-108 rileva che, in questo verso, emerge

la qualità profonda della donazione reboriana. Essa è letteralmente un farsi strumento musicale «premuta» da cui può salire la «voce» «profonda» nel tempio,

notando, poi, come «premere» non sia «così lontano dallo “spremere”» di *Solo calcai il torchio*.

Bisogna segnalare che questa immagine, assieme a quella dell'«inutile servo» compariva già identica in una lettera ad Alice Calori «Il fare da pedaliera – o da pavimento – importa a sentirci «servi inutili»» (EPISTOLARIO III, pp. 332-333), ma non «disutili», come ama precisare il poeta; egli può qualcosa solamente se è unito a Dio, ma da solo è nulla.

Questa è la volontà del Signore («questo, Gesù, da me volesti») anche se il poeta sembra non riuscire a metterlo in atto (cfr. CASTELLI 1995: 299), da cui la preghiera affinché «l'*Ecce* non si perda o scemi», ovverosia affinché il voto possa continuare a compirsi. Il poeta quindi offre «la propria nullità – quella miseria che vede come caratteristica principale di sé – in vista di una trasformazione nel Tutto» (LURATI 1999: 85). Anche se «il sangue brucia» non basta, poiché deve giungere all'«ardore» per Cristo, all'adorazione Sua: «se le fiamme non generano l'ardore, allora esse innescano solo una patologia infiammatoria: sacra metafora di un legame ostruito» (RICCIO 2001: 670). Per la propria salvezza viene quindi invocata la Madonna, definita «Fiamma» del Fuoco, la quale chiede sacrificio e penitenza (cfr. CICALA 1993b: 151) e ricorda che è fondamentale l'atto

di offrirsi, non le conseguenze che ne derivano («offriti sempre, anche se invan l'offerta») come nota CASTELLI 1995: 299:

bisogna che la sua preghiera sia nuda e che la sua offerta sembri inutile; bisogna accettare l'agonia del buio interiore e sentirsi «come maledetto». Soltanto allora la misericordia di Dio ci si rivela nella sua potenza salvifica.

Maria, secondo l'analisi di LOLLO 1997, è l'ultima figura femminile ad entrare nella vita del poeta (dopo la madre, Lydia Natus e Adelaide Coari) e sulla sua figura potrebbe agire anche una suggestione dantesca: la Vergine sembra intervenire «come la Beatrice del secondo dell'*Inferno*, in figura dunque di “donna pietosa”» (BETTINZOLI 2008: 62). Dio «conferma» in misericordia, quindi perdonando, ma sembra pertinente segnalare che *confirmatio* è anche il nome latino del sacramento della S. Cresima, mediante il quale l'adulto rinnova le promesse battesimali e riceve lo Spirito Santo diventando *miles Christi*.

Come gli altri componimenti della raccolta anche questa lirica è intessuta di richiami biblici, di cui si rende conto nelle note, e di ritorni dai *Frammenti lirici* e dai *Canti anonimi*. L'autore, in questo coerente col suo passato, ha posto grande cura nella scelta dei verbi (afferenti alla semantica del fuoco e della fiamma) e nel sistema di metafore: si pensi soltanto alla *climax* iniziale già citata, od all'immagine della «pedaliera premuta», della crocifissione al muro. Si possono inoltre ravvisare rapporti con altre poesie come *La speranza*, tratta dalla sezione *Poesie religiose (1936-1947)* nella quale compaiono il tema della croce, del Fuoco e del Sangue salvifico di Cristo: «Ed ecco la certa speranza: La Croce | Ho trovato Chi prima mi ha amato | E mi ama e mi lava, nel Sangue che è fuoco, | Gesù, l'Ognibene, l'Amore infinito». Il fuoco e Maria-Fiamma compaiono anche nell'inno *Gesù il Fedele*, in cui agli ultimi versi si legge che la vita «in desio del Padre universalmente procede, | nel fulgore del fuoco | tutti insieme gloriando | quali figli di Dio [...] | su per la multanime fiamma | di fratelli nella Mamma Celeste», e nell'ultima delle *Epigrafi del Curriculum*: «bruciami ch'io arda | Innamorante Fuoco!». Al riguardo VALLI 1973: 333 notava nei *Canti dell'infermità* un «perdurare della prima fisicità, un recupero continuo di parole materiate di concreto», che si esplicano anche in una scelta lessicale e tematica come quella del sangue, già attuata nell'inno *Il gran grido*.

Notturmo

Il sangue ferve per Gesù che affuoca.
Bruciami!, dico: e la parola è vuota.
Salvami tutto crocifisso (grido)
insanguinato di Te! Ma chiedo al muro,
 in fisiche miserie io son confitto. 5
 La grazia di patir, morire oscuro,
 polverizzato nell'amor di Cristo:
 far da concime sotto la sua Vigna,
 pavimento sul qual si passa, e scorda,
 pedaliera premuta onde profonda 10
 sal la voce dell'organo nel tempio –
 e risultare infine inutil servo:
 questo, Gesù, da me volesti; e vano
 promisi, se poi le anime allontano.
 Bello è l'offrir, quale il fiorire al fiore; 15
 ma dal sognato vien diverso il fatto.
 Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni,
 fa che in me l'*Ecce* non si perda o scemi!
 A non poter morire intanto muoio.
 Il sangue brucia: Gesù mette fuoco; 20
 se non giunge all'ardor, solo è bruciore.
 Maria invoco, che del Fuoco è Fiamma;
 pietosa in volto, sembra dica ferma:
 – Penitenza, figliolo, penitenza:
 prega in preghiera che non veda effetto: 25
 offriti sempre, anche se invan l'offerta;
 e mentre stai senza sorte certa,
 umiliato, e come maledetto,
 Dio in misericordia ti conferma.

24 dicembre 1955

METRO: strofa indivisa di versi sciolti dalla misura variabile, per la maggior parte endecasillabi. Si trova anche un dodecasillabo al v. 4, formato dall'unione di un ottonario tronco e di un quinario, e due endecasillabi (vv. 27 e 28) che si riportano tuttavia alla misura regolare con dieresi d'eccezione al v. 27 (stai) e più comune al v. 28 (umiliato). Pur nella mancanza di uno schema metrico tradizionale, che obbliga alla classificazione del metro come versi sciolti, frequenti sono le rime e le assonanze, queste ultime «tecnicismo sostitutivo della rima che Rèbora utilizza frequentemente; spesso inoltre l'assonanza si intreccia con la rima anche in strutture rimiche libere» (DALLA TORRE 1999: 152). I primi due versi portano in clausola *affUOca* e *vUOtA*, i versi 4 e 6 rimano *muro : oscuro* come anche i versi 13 e 14 (*vano : allontano*). Assonanzate risultano anche le clausole dei versi 16 e 17 *tiEnI : scEmI*, verbi nei quali è anche comune la nasale che nel primo caso è dentale e nel secondo labiale. *Fuoco* del v. 20 ritorna in doppia rima interna al v. 22 («Maria *invoco*, che del *Fuoco* è fiamma»), rima interna che si riscontra anche al v. 15 *offrir : fiorire* in analogia con *patir : morire* del v. 6; rimano ancora i versi 26 e 27 *offerta : certa*, ed infine al v. 23 *ferma* rima con il v. 29 *conferma*, dando luogo ad una rima inclusiva. Si riscontrano anche «fenomeni di disseminazione fonica» (secondo la definizione di DALLA TORRE 1999), come il ritorno dei fonemi /f/ ed /i/ nei primi versi (segnatamente al v. 5: «In FISICHE mISERIE IO SON CONFITTO»), particolarità che si ripete anche ai versi 24-29, assieme ad altri esempi dello stesso genere. S'inseriscono tra questi anche le figure etimologiche del v.15 («*fiorire* al *fiore*») e del v. 25 («*prega* in *preghiera*»), ed il poliptoto del v. 19 («A non poter *morire* intanto *muoio*»). Quanto esposto sembra confermare che lo stile del Rebora giovanile, nel quale queste particolarità metriche erano la norma, ritorna nel Rebora maturo che, evidentemente, non aveva rimosso totalmente il suo passato.

1-4. *Il sangue ferve ... insanguinato di Te!*: l'incipit si apre sul sangue del poeta, che «ferve» in adorazione d'amore per Gesù, il quale «affuoca» ed infiamma il suo fedele. L'io chiede di essere salvato bruciando nel Sangue di Cristo – i verbi rimandano tutti all'area semantica del fuoco – perché la salvezza si ha nella Croce. L'invocazione innesca una *climax* che viene peraltro subito vanificata dall'emistichio «la parola è vuota». Richiami biblici si possono riconoscere nell'uso della parola “sangue”, che riecheggia il *Salmo 71*: «et pretiosus erit sanguis eorum coram oculis eius», ma più propriamente le parole di Cristo nell'Ultima Cena: «Hic calix novum testamentum est in sanguine meo, qui pro vobis funditur» (Lc 22, 20); e ancora nel *Canon Missae* alla Consacrazione del vino «Hic est enim calix sanguinis mei, novi et aeterni testamenti. Mysterium Fidei, qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum». Si ricordi in proposito il *Curriculum*, alla poesia *Rendimento di grazie*: «Benedico l'Amore Crocifisso | quando mi elesse a ministrare il Sangue | che al Ciel ci salva dal mortale abisso». Il tema del sangue fervente (ma in senso opposto, per qualcosa di carnale) compariva già nei *Frammenti* al numero XLV «Dove furtive negli occhi | snellezze di donne | e uomini bramosi | accendono il sangue», e nei *Canti anonimi*, in *Sacchi a terra per gli occhi*: «C'è un cuneo nel cuore, | E non si

osa levarlo | Perchè si teme il getto del sangue». Si segnala che il v. 2, nell'ed. 1957, non porta virgola dopo «*Bruciami!*». **4-5. Ma chiodo al muro ... son confitto**: è questa la vanificazione della richiesta, poiché il poeta non è crocifisso ad una croce, per la quale e con la quale la dottrina cattolica insegna che i credenti saranno salvati, ma «confitto» anonimamente a un muro «in fisiche miserie». Questa immagine richiama l'episodio veterotestamentario di Saul che tenta di massacrare Davide configgendolo alla parete: «*Nisusque est Saul configere lancea David in pariete et declinavit David a facie Saul, lancea autem casso vulnere perlata est in parietem*» (1Sm 19, 10; il corsivo, mio, evidenzia il ritorno lessicale dalla Scrittura a Rebora). Secondo GUGLIELMINETTI 1968: 101 «metafore come quella del «chiodo», riservate alla propria malattia, sono da riportarsi all'abitudine discorsiva dei *Frammenti lirici*». • *in fisiche miserie*: ascendenze dal *Salmo* 31: «*versatus sum in miseria mea cum exardesceret messis jugiter*». **6-7. La grazia di patir ... di Cristo**: in questi versi si ha la riformulazione del «voto di polverizzazione» pronunciato da Rebora. Si segnala l'assonanza *patir* : *morire*, marcata anche dalla posizione di *patir* sotto accento di sesta con virgola. Il motivo del diventare «polvere» richiama Gn 3, 19, in cui Dio condanna Adamo alle tribolazioni: «*in sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram, de qua sumptus es, quia pulvis es et in pulverem reverteris*», frase che viene ripetuta anche nel rito quaresimale dell'imposizione delle Ceneri. Pertinente è anche il rimando a Jb 10, 9: «*Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me et in pulverem reduces me*». **8. far da concime sotto la sua Vigna**: anche in questo caso, oltre ai già citati ritorni delle altre poesie dei *Canti dell'infermità*, ed alla citazione del *Salmo* 112 (che a sua volta richiama 1Sm 2, 8 «*suscitat de pulvere egenum et de stercore elevat pauperem*»), si deve fare riferimento alle *Sparse* reboriane e precisamente a *Da un pezzo dico*: – *far da concime* – dell'ottobre 1927: «*Da un pezzo dico: – far da concime – | Ma poi, confesso, presumo le cime; | E in Dio allora affondo cuore e ingegno | Per morir come re nascendo al Regno*». Inoltre il tema del diventare concime si ritrova con accezione quasi uguale (paura di superbia e volontà di annichilimento). anche nella prima epigrafe del *Curriculum*, scritta assieme alle altre nel 1955: «*Dopo aver tanto agognato alle cime, | e perso vita per viver sublime, | grazia m'è data di far da concime*». L'annullamento dell'io nell'abisso divino, che richiama appunto «*E dallo sterco erigendo il povero!*» dell'ed. 1957, era radicato nel Rebora convertito. **9-12. pavimento ... inutil servo**: la citazione del *Salmo* 118 «*Adhaesit pavimento anima mea*» assieme al desiderio di diventare pedaliera, e quindi d'esser calpestato, rimarca la volontà del poeta di diventare servo degli altri, come testimonia a più riprese anche l'epistolario degli ultimi anni. Influisce il tema rosminiano dell'umiltà e del dono di sé, anche a costo di essere umiliato, ma letteralmente il seguente passo del Vangelo di Luca: «*Sic et vos, cum feceritis omnia quae praecepta sunt vobis, dicite: "Servi inutiles sumus: quod debuimus facere fecimus"*» (Lc 17, 10). **13-14. questo, Gesù, da me ... le anime allontanano**: il poeta si rivolge al Cristo, e confessa tutta la sua debolezza poiché, data la sua condizione d'infermo, non riesce più ad essere servo degli altri, ma deve essere servito. A lui pare di abiurare al suo dovere di rosminiano, per cui l'esercizio della Carità era fondamentale, ed al suo voto di morire «oscuramente». **15-16. Bello è l'offrir ... diverso il fatto**: con una

similitudine introdotta da «quale» il poeta paragona l'offerta di sé al fiorire del fiore, e la definisce «bella»; tuttavia inutile, se al proposito di donare e donarsi («dal sognato») tengon dietro tutt'altre conseguenze («vien diverso il fatto»). Si noti quindi l'opposizione tra *sognato*, cioè il proponimento in potenza, e *fatto*, ovvero la effettiva realizzazione; questa contrapposizione, sofferta dal poeta, si riscontrava già nel *Frammento XII*: «Le prove conosciute e la natura | Mi fan del sentimento un desiderio | Di cambiar modo e ventura; | Ma facil si palesa il buon cammino | *Che riman sogno* | E nel vorace tempo è vana attesa.» (corsivo mio).

17-18. *Padre, ... perda o scemi*: l'invocazione al Padre, in anadiplosi, è modulata sull'insegnamento di Cristo: «Cum oratis dicite: Pater, sanctificetur nomen tuum» (Lc 11, 2). Il poeta invoca Dio affinché l'esempio di Cristo (l'*Ecce homo*, cfr. Jo 19, 5) sia seguito fino in fondo. Segnalo che la seconda parte del verso («che ancor quaggiù mi tieni») sembra ricalcare, per antitesi, un tratto parallelo di una poesia michelstaedteriana: «O vita, o vita ancor mi tieni, indarno | l'anima si divincola» di (MICHELSTAEDTER 1987: 45); le somiglianze toccano in particolare la reduplicazione del vocativo e la conclusione quasi identica. Reborà viveva quindi, pur da religioso e credente – in una situazione opposta a quella michelstaedteriana – il dramma di dover vivere, pur anelando alla morte, come spiega il verso successivo. **19.** *A non poter morire intanto muoio*: con potente ossimoro (morire per il non poter morire) e poliptoto (*muoio* e *morire*) richiama letteralmente San Giovanni della Croce (cfr. MUNARETTO 2008c: 207 nota 36: «È noto che il v. 19 del *Notturmo*: “A non potere [sic] morire intanto muoio” traduce quello ripetuto dal dottore della *noche oscura* nelle sue *Strofe dell'anime che soffre per vedere Dio*: “muero porque no muero”»). Questo sintagma, però, era già di Santa Teresa d'Avila la quale, nella poesia *Vivo sin vivir en mí*, scrisse: «*Vivo sin vivir en mí | y tan alta vida espero | que muero porque no muero [...] Solo con la confidenza | vivo de que ha de morir, | porque muriendo el vivir | me asegura mi esperanza*» (SANTA TERESA 2011, pp. 1997-2001, corsivo nel testo. La *confidenza* è l'attesa). Interessante come il tema riappaia con simili declinazioni in David Maria Turollo, altro sacerdote-poeta: «Sul fronte di due morti | si decide il combattimento: | il fronte dell'io che deve morire | per non morire, e l'altro | del “composito” onde raggiungere | “la semplicità totale”» (*Le due morti*, da *Al suono dell'oboe*). **20-23.** *Il sangue brucia: ... sembra dica ferma*: col v. 20 la focalizzazione ritorna sul sangue del poeta che ora non ferve, ma brucia grazie anche a Gesù; il poeta però ricorda che l'obiettivo è ardere («bruciami ch'io arda» scrisse nel *Curriculum*; cfr. *supra*), per la qual cosa invoca Maria, definita «Fiamma» del «Fuoco», la quale risponde con pietà («pietosa in volto»). **24-26.** – *Penitenza, ... invan l'offerta*: la risposta della Madonna pone l'accento sul valore salvifico della penitenza, che è la condizione in cui si trova il poeta (cfr. *Avvicinandosi il Natale* dell'ed. 1957), e sulla preghiera. Lo stesso Rosmini riteneva che la preghiera insistita fosse l'unico modo per giungere alla santità (cfr. ZAPPELLONI 1965: 63); essa non dev'essere per forza esaudita subito («prega in preghiera che non veda l'effetto»), ma deve essere continua secondo il precetto evangelico «Petite, et dabitur vobis; quaerite, et invenietis, pulsate, et aperietur vobis. Omnis enim qui petit accipit» (Lc 11, 9-10). Analogamente anche l'offerta dev'essere continua, pur se vana, poiché Dio guarda al dono, non all'effetto. **27-**

29. *e mentre stai ... ti conferma*: nei versi conclusivi si ha la pacificazione. Maria promette che l'umiliazione del disfacimento fisico, definita maledizione, porterà alla gloria, poiché «qui amat animam suam perdet eam, et qui odit animam suam in hoc mundo in vitam eternam custodit eam» (Jo 12, 25). «Il discernimento [della via da seguire] è impossibile senza la sofferenza: come è avvenuto in Rosmini, anche Rebora ne comprende il valore, la cerca, e la chiede, esprimendola in poesia attraverso l'intenso (e rosminiano) simbolismo del sangue» (LOLLO 1997: 62). Questi versi richiamano la chiusa di *La cima del frassino*, lirica scritta prima del *Notturmo*, ma inclusa solamente nell'edizione del 1957: «e misericordiosamente, ogni volta, | si *conferma* l'unione d'amore | per l'unanime gloria». Si nota, dal mio corsivo, la vicinanza semantica e tematica dei due testi che esplicano la medesima idea di *confirmatio* cara al poeta.

Preludio ai Canti dell'infermità

Il *Preludio*, col suo metro regolare (due quartine d'endecasillabi), è posto al centro della raccolta e la divide in due parti: la prima è formata da componimenti «dal profilo sostanzialmente omogeneo» nella loro prevalente misura endecasillabica (BETTINZOLI 2008: 57), la seconda da «libere aggregazioni di versi brevi» (*ibid.*). Il titolo sembra risentire d'una suggestione musicale: il "preludio" può introdurre un'altra composizione, oppure – in ambito romantico – essere un brano a sé, anche breve; vista la propensione reboriana per la musica non è improbabile una certa influenza della terminologia musicale in entrambe le edizioni: in quella del 1957 il *Preludio* è posto proprio all'inizio della raccolta, svolgendo la sua funzione introduttiva, mentre in quella del 1956 è esattamente al centro. Difficile pensare che in questa sede introduca una sezione nuova quanto a temi (sono già tutti canti dell'infermità anche quelli precedenti), c'è però il richiamo decisivo alla prima poesia della raccolta: i parallelismi tra questo componimento e il primo (*La poesia è un miele che il poeta*) sono in effetti molto solidi. La prima lirica dà una definizione della poesia e della funzione del poeta, il *Preludio* si concentra sulla figura del poeta che dev'esser santo per poter essere amato da Dio ed essere «assunto» nella Sua voce.

La prima quartina è divisa in due distici che corrispondono a due periodi: nel primo, articolato nella forma di un periodo ipotetico, viene espressa la dicotomia tra presenza e assenza di Dio, senza il quale il *sole* della poesia splende, ma senza alcun senso, e si dissolve alla fine in *nebbia*; il poeta sa quindi che è fondamentale avere «dentro» il Signore, e non ciò che piace all'uomo ed al mondo. Il poeta infatti, come già aveva indicato nel primo componimento, «senza tregua l'armonia annuncia», e quindi deve annullarsi in Dio, visione che Reborasacerdote aveva esposto in una lettera indirizzata a Fernando Bandini:

il dono della poesia è il più vicino all'anelito della creazione [...], ma *bisogna vegliare che non devii in un diversivo dell'io*, confidente nelle creature e in questo mondo che

passa con le concupiscenze: *in un Religioso poi dovrebbe essere volontà di Dio.* (EPISTOLARIO III, 1949, pp. 163-164; corsivo mio).

In questi primi due versi è possibile notare una sorta di chiasmo lessicale tra l'*incipit* del primo («sole splende») e l'*explicit* del secondo («nebbia spento»), chiasmo che crea anche un'ossimoro: il sole dovrebbe dissipare le nubi e la nebbia, ma se è un semplice sole (non quindi il Sole della Grazia) contribuisce soltanto a renderla più fitta. È importante notare la differente connotazione che nei *Canti dell'infermità*, e di norma in tutte le poesie d'argomento religioso, viene data al 'sole': RUSSI 1962: 294 notava che nei *Frammenti lirici* «emerge il bisogno di avvicinarsi a Dio e, al tempo stesso, di sfuggirlo» e che in essi Dio viene spesso accostato al sole, mentre nei componimenti religiosi il divino è individuato da ciò che sta in alto e che quindi presuppone un processo di "ascesa", senza tuttavia più coincidere col sole. Conta infatti lasciarsi alle spalle la ricerca di una verità e di un assoluto totalmente laici, cui aveva contribuito anche la poesia (cfr. GUGLIELMINETTI 1968: 78 e CICALA 1997: 246 e sgg.), e volgersi al silenzio, come testimonia anche quest'epistola a Clemente Riva

quella qualsiasi vena poetica che mi era stata donata, è esaurita; si vede che era torrentizia e non fluviale; e *quella poca linfa ch'è rimasta va forse ad alimentare il rigagnolo della mia vita interiore.* (EPISTOLARIO III, 1950, p. 247; corsivo mio).

La ricerca laica concentrata sul cantare l'io (cfr. LADOLFI 2002), è un peccato di superbia da parte del poeta, che ne ha «orrore disperato»: è infatti il più grave tra i vizi capitali, avendo precluso ad Eva e Adamo l'Eden. Per il poeta «dopo la conversione, il tormento di essersi perduto nell'analisi accanita del proprio "io" si fa più aspro, quasi un rimorso» (RUSSI 1962: 300), sembrerebbe dunque che l'intenzione di annullare il suo io si stabilisca «non solo a livello tematico, ma anche a livello formale» (LURATI 1999: 103).

La seconda quartina presenta un periodo unico e un andamento a κύκλωσις, cioè circolare: inizia con la "salita" del cantore-poeta, e si chiude con "l'assunzione" tacita nella voce di Dio. La poesia, espressione della santità dell'uomo, è possibile solamente con Dio e in Dio, di modo che l'ascesa senza di Lui comporta il venir meno del Suo amore, risultando quindi vana e pericolosa. TESTI 2009 ha notato che con questi versi il poeta ribadisce «le convinzioni che lo

portarono venticinque anni prima a rinunciare al mondo e alla poesia di allora» (p. 183): la poesia ha un senso solamente se ispirata da Dio e se concerne il sacro (cfr. LURATI 1999: 104). Di qui l'invocazione del silenzio («oh da me toglì ogni vena di canto»), che coincide appunto con la scelta del Rebora sacerdote, un silenzio che non è inazione o incapacità di parlare, quanto piuttosto scelta ponderata. Il poeta «rinuncia ad ogni tipo di parola, la quale non sappia assurgere ad espressione del “modo concreto di amare Dio e i Fratelli”» (GUGLIELMINETTI 1968: 96), e proprio per ciò «senza più dir» si ritrova «assunto» nella voce di Dio, nella Sua Parola; infatti l'annullamento in Dio, la “polverizzazione” nel Suo amore (cfr. il *Voto*) è l'ultima ed unica ragione di vita per un Rebora che, francescanamente, avrebbe potuto assumere come massima «Deus meus, et omnia», come si può evincere anche dai seguenti passi dell'epistolario:

E mentre abbiamo tempo invochiamo l'Amore, amiamo nell'Amore, operiamo nell'Amore (EPISTOLARIO III, a Maria Ticozzi, 1950, pp. 230-231);

che le nostre vite crescano a toccar il cielo per grazia del Signore e mediante l'amore e le preghiere delle nostre anime in reciproco aiuto (EPISTOLARIO II, ai genitori, 1932, p. 155).

Queste lettere, invece, dimostrano quanto fosse radicata nel poeta l'immagine dell'ascensione a Dio, che si riscontra anche negli *Inni* e nel *Curriculum vitae*:

Eviti l'*isolamento* del cuore, che non viene da Dio, e coltivi invece la *solitudine* del cuore, che è dal Signore, ed è condizione della santità, la quale ci trasporta tutti in Dio e ci separa (non divide) da ogni cosa creata, ma vi ci ricongiunge, soltanto, nel Creatore. (EPISTOLARIO II, a Maria Rina Pasqué, 1944, pp. 446-447).

A livello stilistico il componimento non presenta preziosismi, od arcaismi, ma si assesta su un linguaggio piano, equamente e logicamente diviso tra lessico concernente l'oscurità nella prima parte, e termini riguardanti l'ascesa nella seconda. Nonostante la sua brevità, la lirica è caratterizzato da un'estrema compattezza formale dovuta principalmente alla scelta di un metro 'regolare', all'utilizzo sistematico delle assonanze ed all'alternanza di endecasillabi canonici *a majore* ed *a minore* di cui si dà conto nella scheda metrica. Si possono individuare rapporti con altre poesie reboriane, oltre alla già citata *La poesia è un miele che il poeta*, in specie da passi del *Curriculum vitae*, dalle *Sparse* e, in misura minore, dai *Frammenti lirici*, come viene esplicito nelle note al testo.

Preludio ai Canti dell'infermità

Se il sole splende fuor senza Te dentro,
tutto finisce in cupa nebbia spento.
Orrore disperato, Gesù mio,
trovarsi in fin d'aver cantato l'io! 4

Se poeta salir, ma non qual santo,
perder di Tuo amore anche un sol punto,
oh da me toglì ogni vena di canto,
senza più dir, nella Tua voce assunto! 8

30 dicembre 1955

METRO: ABCC DEDE. Quartine d'endecasillabi canonici (in corsivo nell'ed. 1957): nella prima quartina il primo ed il secondo verso consuonano (*dENTro* : *spENTO*), il terzo ed il quarto hanno rima baciata (sull'utilizzo in Rebora della consonanza e dell'assonanza al posto della rima, cfr. DALLA TORRE 1999: 142). Nella seconda strofa tutte le terminazioni consuonano sulla base del nesso *-nto* (*sANTO* : *caNTO*; *puNTO* : *assuNTO*). Per quanto riguarda la tipologia degli endecasillabi i versi 1 e 3 sono *a majore*, 2 e 4 *a minore*, mentre nella seconda quartina l'impianto è differente (5 e 6 *a majore* e 7 e 8 *a minore*): sembra sussistere una sorta di chiasmo metrico tra lo schema rimico e la tipologia degli endecasillabi, essendo accoppiati a due a due i versi della prima quartina, ma alternati gli endecasillabi (ABCC, 6^a, 4^a, 6^a, 4^a), scelta che si ribalta nella seconda quartina (DEDE, 6^a, 6^a, 4^a, 4^a). Il v. 6 andrà letto con dialefe tra 4^a e 5^a sede: «perder di Tuo^vamore anche un sol punto».

1-2. *Se il sole splende ... nebbia spento*: nelle Scritture, generalmente, il sole è accostato alla divinità ed alla gloria: «Sol inluminans per omnia respexit et gloria Domini, plenum est opus eius» (Sir 42, 16), «Iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum» (Mt 13, 43), qui, invece, il sole che splende in assenza di Dio si configura come elemento negativo, come una condizione distopica della natura. Sembra possibile istituire un paragone con il *Secretum* petrarchesco nel quale S. Agostino rampogna il poeta per la sua sfrenata ricerca della gloria e dell'amore di Laura, occupazioni terrene che lo distolgono dall'unico vero Bene: l'amore per Dio. Nel *Preludio*, il cantare l'io prende il posto dei peccati di Petrarca. • *in cupa nebbia spento*: il mondo senza Dio si estingue in un mare di nebbia, immagine che sembra derivare da Gn 1, 2: «terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi», con suggestioni mutate di segno, poiché nella lirica reboriana Dio non è presente e non dissipa le tenebre e la nebbia. L'immagine della nebbia si trova già nei *Frammenti lirici*, cfr. il V: «Ma qui fra nebbie andiamo, e a chi non vede | Sterile nulla è il cielo», mentre nebbia e sole sono accostati nel *Frammento LXXI*: «Anima, hai gioia; perché? | A qual fonte bevesti, | A qual sole splendesti, | Se d'intorno per noia | Ogni forma è ritrosa | E sta la nebbia e appanna | L'ostinata città irosa». Anche in Michelstaedter la nebbia è presente con qualche moderato sovrasenso, come nella lirica *Dicembre* («Nella nebbia la natura | si distende accidiosa, | scende e sale senza posa | pioggia e nebbia fastidiosa») e ancor di più in *Nostalgia*, dove la nebbia avvolge il paesaggio, ma viene diradata dal vento che invade «la natura senza luce | che per pioggia e per nebbia si dissolve». **3-4.** *Orrore disperato ... cantato l'io!*: il secondo distico testimonia l'«orrore» del poeta, la sua paura di commettere il peccato di concentrarsi su se stesso e sulla propria ricerca della verità, svincolata dall'aiuto divino. Egli chiede l'obnubilamento dell'io in favore di Dio, annullamento che si riscontrava in Rebora già nei due versi delle *Sparse* «Lungi da me la scappatoia dell'arte | per fuggir la stretta via che salva!». **5-6.** *Se poeta ... un sol punto*: la prima parte del periodo ipotetico, che si estende per tutta la quartina, inizia con la metafora dell'ascesa, che non è salvifica, ma solamente umana, della quale il poeta deve avere orrore, e dalla quale deve rifuggire.

Un'ascesa di tal genere è pericolosa, poiché preclude la salvezza eterna: secondo Renata Lollo «proprio perché Reborra conosce e possiede il dono dell'ispirazione sa che essa può sfuggire di mano, dando l'illusione di una perfezione interiore pari alla perfezione dell'opera, con vero rischio per la salvezza» (LOLLO 1967: 179). **7.** *oh da me toglì ogni vena di canto*: il poeta giunge ad invocare l'inacidimento della sua vena poetica, un distacco «dall'attività artistica, non voluta a tutti i costi per se stessa, ma solo in ordine al volere di Dio» (LOLLO 1967: 198) come già aveva affermato nel *Curriculum*: «Quasi maestro agli altri mi porgevo; | ma qualcosa era dentro me severo: | *Ferma il mio dire se non dico il vero*». **8.** *senza più dir nella Tua voce assunto*: il silenzio del poeta diviene atto di affidamento completo a Dio (aveva chiesto di «patire e morire *oscuramente*», aggettivazione che prevede un vero e proprio annichilimento). Il “silenzio poetico” ha almeno un antecedente nel *Salmo* 136: «Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordaremur tui, Sion. *In salicibus, in medio eius, suspendimus organa nostra*» (corsivo mio); ma anche nel *Curriculum vitae*: «La Parola zittì chiacchiere mie. | La Provvidenza sue vie dispose», od anche in *Poesia e santità* (sempre dal *Curriculum*): «vita che l'amor produce in pianto, | e, se anela, quaggiù è poesia; | ma *santità soltanto compie il canto*» (corsivo mio). • *nella Tua voce assunto*: l'ultimo verso introduce il tema dell'assunzione: il procedere verso l'alto ha come fine – nelle poesie religiose – l'incontro con Dio. Ricordiamo il dogma cattolico dell'Assunzione al Cielo di Maria (nell'*Offertorium* della liturgia del giorno si canta «Assumpta est Maria in caelum, gaudent Angeli, collaudantes benedicunt Dominum, alleluia»), e alcuni passi scritturali dove l'ascesa al cielo è sempre sinonimo di glorificazione del credente: «adsumptum erit in gloria» (1Tm 3, 16), «qui receptus es in turbine igni» (Sir 48, 9). Sul tema dell'ascesa si confronti BETTINZOLI 2002: 119-123, che individua nei *Canti anonimi* «la trascrizione lirico-meditativa» di un percorso personale ed interiore di «discesa e caduta» che il poeta stava compiendo; da questa ricerca senza Dio il poeta, nei *Canti dell'infermità*, vuole prendere le distanze.

[Tutto è al limite, imminente]

Questa lirica monostrofica può essere logicamente divisa in tre parti: la prima dal v. 1 al v. 11, la seconda dal v. 12 al 17 e la terza dal v. 18 alla fine; a questa suddivisione tien dietro anche una diversa ripartizione del materiale tematico. Nella prima e nell'ultima sezione viene presentata una generale situazione di tensione ed imminenza, mentre in quella centrale è incastonato l'episodio scritturale di Nicodemo.

La prima parte si apre sulla parola «tutto», ripetuta in anafora lungo il corso del componimento («tutto è al limite»), situazione che prelude a qualcosa di definitivo, allo «schianto» inteso in duplice senso: sia fisico – vista la precaria condizione del poeta – sia morale, da intendersi quindi come una «notte dell'anima». Il tutto «esorbita»: verbo da intendersi più nella sua accezione latina che italiana: (*ex-orbitare* significa 'deviare', 'uscir di strada', ed in questo senso viene usato spesso anche da scrittori cristiani come Lattanzio, Tertulliano ed Agostino). E d'altra parte ad «esorbitare» non è soltanto l'io lirico, ma ancor più il mondo contemporaneo dal momento che si schiantano «anime, famiglie, consorzi [umani, cioè unioni o società d'uomini]», e sono fortissime le immagini utilizzate dal poeta nell'indicare come tutto proceda verso l'abisso («a spinte e a sforzi», «son contati gli istanti»); il movimento («tutto esorbita nel moto») risulta faticoso, vano e inconcludente. Questa prima parte è fondata su due antitesi: fuori/dentro (vv. 9-10), ride/piange (v. 11) che, secondo LURATI 1999: 83-84, dovrebbero più propriamente essere classificate come «ossimori del discorso mistico», figura retorica che, assieme al lessico impiegato, ben rappresenta la condizione di caos e confusione del mondo, e del poeta, incarnandola in una sorta di correlativo oggettivo. Egli, negli ultimi tempi della sua infermità, si riteneva abbandonato da Dio (cfr. VIOLA 2008), ecco quindi l'immagine di un mondo in rovina, dove «la cosa» (interpretabile forse col Male? col demonio?) vince, mentre «dentro qualcosa s'infrange». Si noti anche in questo caso l'etimo latino del verbo,

derivante da *infringo* che significa ‘rompere’, ‘spezzare’ od ‘abbattere’ anche in senso figurato. Già Fernando Bandini aveva notato che «i verbi di Rebora si riferiscono molto spesso a fenomeni di movimento» (BANDINI 1966: 7), amplificando così la dinamica e robusta espressività della sua poesia. E infatti, tra i *Canti dell’infermità*, è questo il pezzo che mostra maggiori punti di contatto con il linguaggio della sua lirica giovanile (e in particolare con le asperità polemiche di alcuni *Canti anonimi*, come *Sacchi a terra per gli occhi*).

La seconda parte, dal clima più disteso, presenta l’episodio di Nicodemo il quale pone delle domande in segreto a Gesù («chiede qualcosa di sicuro»), cercando quindi di fugare le tenebre dell’ignoranza in cui è avvolto mediante il *lumen* (attributo di Cristo nella funzione *ad Vigiliam Paschalis in Sabbato Sancto*). Si presenta così l’antitesi luce/buio che si riferisce al seguente passo evangelico:

hic [Nicodemus] *venit ad eum* [i.e. Jesum] *nocte* et dixit ei: «Rabbi, scimus quia a Deo venisti magister; nemo enim potest haec signa facere quae tu facis nisi fuerit Deus cum eo». (Jo 3, 2; corsivo mio).

Segue il colloquio che i due ebbero di notte, concluso con la famosa sentenza:

sic enim Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit ad eum non pereat. [...] Hoc est autem iudicium, quia lux venit in mundum, et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem. (Jo 3, 16-19; corsivo mio).

Forte della sicurezza che viene da Cristo si apre la terza parte, con ripresa anaforica della parola «Tutto». «Tutto è all’orlo», non più al limite, poiché in questi versi finali al baratro, si sostituisce il Calice, simbolo della Passione. Infatti il verbo utilizzato è «trabocca», e a traboccare è «la goccia del *Suo* Sangue» Preziosissimo che, come si è visto in *Notturmo*, dona salvezza e redenzione.

Nella lirica s’intrecciano le sofferenze del poeta e quelle del mondo; riguardo al primo punto bisogna ricordare che gli ultimi due anni di vita di Rebora furono particolarmente tormentati e difficili, visto l’inesorabile progredire della malattia che lo costrinse infermo a letto, come emerge anche dall’epistolario. Così, ad esempio, nella lettera seguente a Adelaide Coari del 1953, quando non era ancora in condizioni disperate:

pare che la possibilità di una ricaduta – e allora decisiva – in quella infermità che questa volta è stata solo una paresi, induca i miei Superiori a metter meno in giro questo

poveretto (EPISTOLARIO III, pp. 400-401).

Ancor più espressive queste del 1955:

io continuo nella mia infermità lodando il Signore misericordiosissimo e amantissimo, (EPISTOLARIO III, a Jole Bruno, p. 551),

sono soprattutto le mie miserie fisiche [...] che gravano sul mio spirito pronto. (EPISTOLARIO III, a Rina Pasqué, p. 582).

Nella prima sezione, dove non compare Cristo, il mondo e l'uomo (anche l'uomo-Rebora) rovinano in un caos estremo. Palese lo scarto lessicale tra questa parte, irta di vocaboli difficili e "petrosi", di immagini potenti e complesse, e le altre due: la seconda parte è una sorta di parentesi salvifica, nella quale non sarà difficile leggere un parallelo tra Nicodemo, che anela a Gesù, e Rebora, il quale aspira all'incontro con Dio per porre fine alle sue pene terrene. La pace sarà data dal Sangue di Cristo, e quindi dal suo amaro Calice, che deve traboccare per poter salvare l'uomo, elementi presenti nella terza sezione.

Seguendo un'ulteriore via interpretativa, più generale, si potrebbe vedere nella prima parte il Rebora laico, che viveva in una continua tensione e ricerca vana; nella seconda il Rebora che si avvicina alla Verità ed interroga chi può dar sollievo alla sua anima, e nella terza l'uomo ormai maturo che ha incontrato la fede in Cristo (*Poesie religiose e Canti dell'infermità*).

Le scelte lessicali confermano le due direttrici che emergono dalla lirica: misticismo e drammaticità. Riguardo al primo punto gli elementi più significativi si ritrovano nell'ultima sezione, dal v. 18 al termine, mediante i temi del Sangue e del calice che trabocca (cfr. il *Salmo 22*); pongono l'accento su questo MATTESINI 1997b e TESTI 2001 il quale scrive, tra l'altro, che quello del sangue era diventato il «leit-motiv reboriano dell'unione mistica [che] si fondeva oramai con la Scrittura, [...] fino a inglobare interi passi» (p. 191). Di qui la scelta di un linguaggio ostico e difficile, proprio già del primo Rebora, come emerge dai primi due versi: «Tutto è al limite, imminente: | per lo schianto, basta un niente», proseguendo poi in un crescendo espressivo («esorbita», «a spinte e a sforzi», «qualcosa s'infrange»). La critica è concorde nell'individuare in Dante la matrice di questo linguaggio complesso e "petroso" (cfr. CICALA 1993a, MATTESINI

1997a), che ritornerebbe in Rebora

tanto dal punto di vista espressivo quanto dal punto di vista etico e teologico, *a tratti verrebbe da dire mistico*. (CICALA 1993a: 429, corsivo mio).

In Rebora la lingua:

acquista la forza di un'idea e di una tensione morale, esprimendo l'allegoria dell'esistenza, della nascita, dello stesso fare poesia, e certo della volontà di liberarsi dalle costrizioni delle cose (CICALA 1997: 249).

Queste scelte contribuiscono, dunque, a «lasciarsi alle spalle spazio e tempo» (cfr. GUGLIELMINETTI 1968: 101-102) per togliersi dal mondo ed «evitare ogni confusione e dispersione d'energie spirituali» (p. 102), coerente in questo con la massima che consegnava alla sorella Marcella nel 1935: «uniti nel patire per amore e per amare: per Crucem ad Lucem» (EPISTOLARIO II, p. 211). Notevoli i legami con altre poesie reboriane, in special modo coi *Frammenti lirici* e ancor di più coi *Canti anonimi*; naturalmente si ravvisano richiami tematici con le poesie dei *Canti dell'infermità* dell'edizione 1957, in specie: *S. Comunione*, *Avvicinandosi il Natale*, *Solo calcai il torchio*, ed altre. Non vanno escluse le influenze scritturali e le connessioni, pur anche in negativo, con altri autori della sua stessa generazione come Sbarbaro o Michelstaedter.

[Tutto è al limite, imminente]

Tutto è al limite, imminente:
 per lo schianto, basta un niente;
 da un gran vuoto
 tutto esorbita nel moto,
 anime, famiglie, consorzi; 5
 tutto è un farsi avanti
 a spinte e a sforzi:
 son contati gli istanti;
 fuori la cosa cresce, e riesce;
 dentro qualcosa s'infrange, 10
 e si ride e si piange.
 Un che sa, ed è dei capi
 (Nicodemo forse?)
 scorta luce ove è Gesù,
 all'oscuro s'inoltra, 15
 e in segreto, a tu per tu,
 chiede qualcosa di sicuro.
 Tutto è all'orlo,
 basta una goccia:
 e se trabocca... 20
 Oh, sia la goccia del Tuo Sangue!

13 gennaio 1956

METRO: a⁸a⁸b⁴b⁸c⁹d⁶c⁵d⁷E¹¹f⁸f⁷g⁸h⁶i⁸i⁷i⁸m⁹n⁴o⁵p⁵(o⁵)q⁹. Lirica monostrofica a metro libero, con schema rimico più regolare fino al v. 10, corrispondente alla prima sezione del componimento, e sciolto nella seconda e nella terza parte; questa divisione in più sezioni è una particolarità della scrittura reboriana già emersa, per i *Canti dell'infermità*, in *A te apparve, San Clemente mio*. Il v. 9 andrà letto con dialefe tra settima ed ottava sede, giustificata anche dalla pausa di virgola preverbale («fuori la cosa cresce,^ve riesce») e dalla rima interna. A medesime conclusioni si giunge per il v. 12, con dialefe tra terza e quarta sede: «Un che sa,^ved è dei capi». I versi 5, 17 e 21 sono novenari non canonici (i vv. 5 e 17 con accenti di 1^a 5^a e 8^a, il v. 21 con accenti di 1^a 4^a e 8^a). Da segnalare alcuni ritorni fonici in posizione interna come *cosa* e *qualcosa* tra i versi 9 e 10 e 17, tra l'altro tutti con tonica in 4^a sede; *goccia* tra il v. 19 ed il v. 21, con rima interna.

1-2. *Tutto è al limite ... un niente*: nei primi due versi si profila la situazione drammatica, quasi senza ritorno: tutto (il mondo e Rebora, secondo la nostra interpretazione) è prossimo allo «schianto», cioè all'annientamento. Questo è testimoniato dalle clausole del v. 1 («imminente») e del v. 2 («basta un niente»). L'uso dell'aggettivo «imminente» e del sostantivo «imminenza» ha la sua più alta frequenza nei *Canti anonimi*, e prevede anche un esempio dai *Frammenti lirici* (ricordiamo il *Frammento V*: «Sterile nulla è il cielo: | Ma qui anelo, ciascun dalle piazze alle case | Per l'imminente pungolo | Del travaglio si sfa», nel quale il disfarsi era da intendersi come disgregazione della persona). Dei *Canti anonimi* si confrontino *Al tempo che la vita era inesplosa*: «E dovunque ero appiglio | All'imminente prodigio»; *Sacchi a terra per gli occhi*: «Nell'imminenza di Dio | La vita fa man bassa»; *Dall'immagine tesa*: «Dall'immagine tesa | Vigilo l'istante | Con imminenza di attesa». Ma soprattutto si percepisce in questi versi lo stesso sgomento apocalittico che è in alcuni passi di *Sacchi a terra per gli occhi*: «Echeggia un mōnito immane, | Ma la voce non è presente; | [...]. || Fuga da un vuoto vicino verso un vuoto lontano, | Il trambusto è un inganno; | Tutto è un non fare più in tempo» (vv. 60-67; corsivo mio). Si riscontrano possibili agganci tematici anche con il sesto componimento della raccolta del 1956: *Terribile ritornare a questo mondo*, dove si descrivono i momenti successivi ad una crisi che aveva prostrato il poeta. **3-4.** *da un ... nel moto*: dal «vuotodi un'essenza non colmata, il «tutto esorbita», devia, esce di strada: questo il senso del verbo, secondo l'etimologia latina. Al v. 4 c'è la prima anafora dell'*incipit*: «tutto è al limite | Tutto esorbita». Notevoli le assonanze, in questo caso principalmente dai *Frammenti lirici*, come per la parola «moto». Si segnala il *Frammento I*: «L'egual vita diversa urge intorno; | Cerco e non trovo e m'avvio | Nell'incessante suo moto», nel quale è ben presente la condizione di urgenza ed imminenza di qualcosa; si aggiunga poi il LXX: «Sfogan nel moto isterico carponi | Tra ruote polvere melma carboni», dove sono le pianure, che si perdono in un'attività frenetica, a rinunciare all'ascesa dei monti. Dei *Canti anonimi* si veda *Gira la trottola viva*; la trottola, immobile, odia la terra: «Fin che giace guarda il suolo; | Ogni cosa è ferma, | E invidia il moto, insidia l'ignoto». **5-8.** *anime, ... gli istanti*: il v. 5 si configura come un *tricolon* in *climax* ascendente («anime, famiglie,

consorzi»), nel v. 6, invece, si rappresenta l'angoscia di «farsi avanti | a spinte e a sforzi» (immagine potente dell'inarrestabile competizione e lotta per la vita). Ivi la seconda anafora di «tutto»: non è tanto l'io lirico a patire questa condizione, ma tutto il mondo. Quest'immagine di difficoltà e angoscia raccoglie talune suggestioni dalla *Genesi*, dove si legge che Dio condannò Adamo per aver peccato: «maledicta terra in opere tuo! In laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae. Spinās et tribulos germinabit tibi, et comedes herbas terrae; in sudore vultus tui vesceris pane» (Gn 3, 17-19), passo ripreso da S. Paolo: «neque gratis panem manducavimus ab aliquo sed in labore et fatigatione» (2Th 3, 8). Il v. 7 è caratterizzato dall'allitterazione del fonema /s/ (a spinte e a sforzi) e da anticipazioni, anche in questo caso, della lirica *Terribile ritornare a questo mondo*: «Ogni voler divino è *sforzo nero*. | *Tutto va* senza pensiero: | *l'abisso* invoca l'abisso» (il corsivo, mio, identifica i passi paralleli). **9-11.** *fuori ... si piange*: prima dicotomia con l'antitesi tra “fuori” e “dentro” tra quel che «riesce» e quel che «s'infrange». Il verbo, nell'etimo latino, può essere inteso anche in senso figurato come l'esito di qualcosa che prostra, interpretazione giustificata, tra l'altro, dall'avverbio «dentro». La seconda antitesi è data da «e si ride e si piange». Anche in questo caso si riconferma la situazione di caos e di irrazionalità, con un mondo che ride e piange senza senso, ormai condannato allo sbando. • *la cosa cresce, e riesce*: è l'umano agire del mondo, che si traduce in successo e affermazione personale o collettiva. Ma il prezzo che un mondo senza Dio (e senza Cristo) paga a questa «ansietà dell'affollate faccende in tormento» – come già scriveva il poeta dei *Frammenti lirici* – è la spersonalizzazione, il vuoto interiore, la sofferenza cupa e senza nome dell'insensatezza. Sentenze analoghe s'inseguono in *Sacchi a terra per gli occhi* (vv. 13-18, 28-30, 34-36, etc.). • *qualcosa s'infrange*: rilevanti le suggestioni bibliche dal *Salmo* 41: «Dicam Deo: susceptor meus es, quare oblitus es mei? Quare contristatus incedo, dum adfligit me inimicus, dum confringuntur ossa mea? Exprobraverunt mihi qui tribulant me, dum dicunt mihi per singulos dies: ubi est Deus tuus?». **12-17.** *Un che sa, ... di sicuro*: in questi versi viene incastonato l'episodio evangelico di Nicodemo. Il celebre personaggio appare tre volte nel vangelo di Giovanni: nel primo episodio, si reca da Gesù di notte a interrogarlo su questioni di fede, riconoscendo che è stato inviato da Dio, ed a questo si riferiscono i nostri versi. Durante il colloquio, come s'è visto nell'introduzione, si affaccia l'associazione simbolica di Cristo con la luce. Nicodemo ricomparirà dopo il primo tentativo (fallito) di arresto, chiedendo che Gesù venga ascoltato prima di essere proscritto (Jo 7, 50-52), e infine di nuovo dopo la sua morte, quando assieme a Giuseppe d'Arimatea ne deporrà il corpo nel sepolcro (Jo 19, 38-42). Questo personaggio dunque rappresenta l'uomo che si avvicina a Cristo partendo da una condizione di estraneità (Nicodemo è fariseo), ma con animo aperto e sincero: per questo motivo si possono confrontare ed accostare Nicodemo e Rebora, entrambi chiedono «qualcosa di sicuro» nell'oscurità della loro condizione, quindi entrambi riconoscono in Cristo la luce che illumina il mondo e che squarcia le tenebre. • *scorta luce*: la luce, nelle Scritture, assume spesso un ruolo figurato simboleggiando Dio/Cristo, come in questa poesia. Si vedano i seguenti passi: «et in viis tuis splendet lumen» (Jb 22, 28); «Dominus lux mea et salutare meum,

quem timebo?» (Ps 26), e soprattutto il prologo del vangelo di Giovanni («In principio erat Verbum...» Jo 1, 1-14), di certo ben presente al poeta dal momento che, nella liturgia latina, viene letto alla fine di ogni Messa. Si legga anche Jo 9, 5: «quandiu sum in mundo, lux sum mundi». Il parallelo più stretto si ha con un altro testo reboriano, dai *Canti anonimi*, l'ultima quartina di *Se Dio cresce*: «Ma chi si svegli nel gran giorno ha fede: | Scorge cader la luce al nostro fondo | per rivelarci il sol che attende | Sul culmine del mondo». Meno forte, ma comunque interessante, il parallelo tematico con Michelstaedter; in *Che ti valse la forte speranza* ci sono due versi che alludono a colui che «nella notte | vide l'oscurità vana ed attese da dio chiedendo la divina luce». **18-21. Tutto ... del Tuo Sangue!**: la sezione conclusiva vede l'ultima anafora della parola «tutto», che sembrerebbe riportare il lettore al clima iniziale di sconforto e smarrimento. Questo non accade perché il poeta ora sa che Cristo salva col suo Sangue (v. 21), come si era già visto nel *Notturmo*. L'immagine è tradizionale, come rivela il confronto con alcuni versi dell'inno *Adoro te devote* attribuito a Tommaso d'Aquino: «Pie pellicane, Iesu Domine, | me immundum munda tuo sanguine, | cuius una stilla salvum facere | totum mundum posset omni scelere» (citato da BETTINZOLI 2008: 59) La scelta di utilizzare versi brevi (un quaternario e due quinari) potrebbe essere dettata dall'urgenza espressiva di alludere al traboccare del Calice, urgenza che si placa coi puntini di sospensione del penultimo verso che preludono al novenario finale.

- *orlo*: dal momento che a traboccare dev'essere la goccia del Sangue di Cristo, pare fondata l'interpretazione che vede nell'orlo quello del Calice: si ricordi che è dogma di fede cattolica la *reale* presenza del Corpo e del Sangue di Cristo sotto le specie del pane e del vino durante il Sacrificio della S. Messa (mistero della transustanziazione, ossia della «conversione di tutta la sostanza del pane nella sostanza del Corpo di Cristo, e di tutta la sostanza del vino nella sostanza del suo Sangue. [...] le “specie eucaristiche” rimangono inalterate» CATECHISMO: 82-83). Il che non può essere disgiunto dall'interpretazione degli ultimi versi, i quali, alla luce di ciò, assumeranno un significato ben più ampio del semplice parallelo con la Passione di Cristo: essi andranno intesi entro un contesto di salvezza futura. Sarà quindi per contrasto il parallelismo che pur s'individua con Camillo Sbarbaro, il quale, in *Pianissimo*, si sentiva come «chi si desti sull'orlo d'un burrone, | e con le mani disperatamente | d'arretrare si sforzi ma non possa» (cfr. *Svegliandomi il mattino, a volte io provo*), poiché l'uomo nuovo, alla luce della fede, chiede di varcare quel burrone per affidarsi totalmente a Dio.

[Terribile ritornare a questo mondo]

Assieme alla precedente (*Tutto è al limite, imminente*) ed alla successiva (*La mia lunga giornata*), questa lirica sembra costituire la parte centrale d'un "trittico" dell'infermità, il cui primo elemento si sofferma sui segni premonitori della crisi, il secondo descrive il faticoso processo di ristabilimento, ed il terzo delinea un quadro più disteso in cui il poeta riesce a intravedere il tanto agognato avvicinamento a Dio. Questa lettura sembra giustificata dalle date poste in calce ai componimenti: *Tutto è al limite, imminente* è del 13 gennaio 1956: Rebora ebbe una crisi acuta il 27 marzo (cfr. MARCHIONE 1974), è dunque molto probabile che *Terribile ritornare a questo mondo*, del 19 aprile, si riferisca a quella crisi. *La mia lunga giornata*, datata invece 5 agosto 1956, giustifica un clima relativamente più pacato e tranquillo. Questa condizione prostrante, tuttavia, era già iniziata qualche anno prima, come testimonia questa lettera al padre Giovanni Pusineri, del 18 febbraio 1954:

i miei disturbi mi hanno fatto buona compagnia; e ora, essendo la pressione cresciuta molto molto (oggi però è in declino) osservo il più assoluto riposo, e questa mattina ho lasciato la S. Messa! (EPISTOLARIO III, p. 486).

Negli anni 1955-57 la situazione era ben peggiore: il 1956 vede diminuire il numero di lettere, testimonianza delle disperate condizioni di un uomo notoriamente proclive a scrivere moltissimo ad amici e parenti. Le lettere del 1957, inoltre, riportano spesso la sola stentata firma del poeta, e sono scritte da altra mano (generalmente da Ezio Viola, rosmininano, suo infermiere, o anche dal padre Pusineri). Precise informazioni sulle condizioni di salute di Rebora si assumono da VIOLA 1980 e 2008 e dalle epistole scambiate con Scheiwiller (o tra quest'ultimo e fratel Enzo Gritti): si legge in questa, inviata il 22 giugno 1956 da Gritti a Scheiwiller: «Don Clemente, *sempre più crocefisso*, ed io Le auguriamo ottimo di onomastico» (REBORA-SCHEIWILLER: 100, corsivo mio). Ancor più eloquente questa, sempre di Gritti, a Scheiwiller, del 31 ottobre 1957 (il poeta

morì il 1 novembre):

Ore 12

Don Clemente è in agonia, dalle 10.30 circa. Attacco epilettico in seguito all'anemia cerebrale. Supererà la crisi? Aggravante, il catarro che lo soffoca. Cuore ancor valido. Che pena! (REBORA-SCHEIWILLER: 113, corsivo nel testo).

Terribile ritornare a questo mondo rimane una lirica in cui «le infermità rappresentano per Rebora l'indugio e l'ostacolo alla sua ansia di Dio» (GUGLIELMINETTI 1968: 97), il quale, tuttavia, esprime questo con i modi stilistici che gli erano propri da sempre, aumentando l'espressività mediante allusioni anche ad altri poeti (come si leggerà sotto).

La lirica è formata da quattro periodi che si possono ricondurre a tre unità logiche: il primo blocco va dal v. 1 al v. 3, ed è caratterizzato da uno schema rimico libero, il secondo dal v. 4 al 5, e l'ultimo dal v. 6 al v. 8. La prima parte della poesia esprime lo strazio del poeta nei momenti di crisi che la sua malattia gli riservava: definisce «terribile» il ritorno al mondo, dopo gli istanti in cui gli sembrava, e sperava, di dover morire (vv. 2-3). Illuminante l'immagine utilizzata per esprimere la situazione: «tutte le fibre | erano tese a transitare»; «transito» ed il verbo «transitare» sono generalmente utilizzati, nel Rebora religioso, come sinonimi di morte, come si può notare nel sottotitolo all'inno *Il gran grido (nel centenario del transito di Antonio Rosmini)*. Il che ben si affianca alla condizione di imminenza già descritta nella poesia precedente. Il poeta dunque, crocifisso in agonia, esprime il suo dolore per il prolungarsi dell'attesa. Quasi profetica risulta la lettera inviata a padre Giovanni Gaddo in cui lo invitava a sopportare cristianamente le avversità della vita:

la sua pena, Padre, sarà feconda, perché c'è tanto bisogno di autentica Croce; e sia secondo l'*altri semina, altri raccoglie* (EPISTOLARIO III, p. 176).

Per Rebora

la sofferenza (l'umiliazione) maggiore era appunto quella di dover permettere che altri attendessero ai bisogni del suo corpo, che la volontà non poteva ormai più governare o controllare [...]. Lo spirito e i sensi pativano con Cristo (MARCHIONE 1974: 97).

La seconda parte, incentrata sulla condizione del *corpo* e dell'*anima*, mostra un corpo che ha ormai perso il controllo sulle più elementari funzioni vitali («mi rifiuta ogni servizio»). Questo mette in crisi anche l'anima, la quale «non

trova più suo inizio», ossia rimane smarrita ed in crisi, come abbandonata da Dio. Anche se le due entità sono opposte, converge l'esito, e non dovrebbe succedere, poiché l'anima ambisce ad esser svincolata dalle condizioni del corpo (si confronti *Fatalità tremenda del mangiare* dell'ed. 1957, o ancora *Tutto è al limite, imminente*). Grazie a questo tema il distico centrale si unisce alla terza parte (i vv. 6 e 7 sono legati da rima baciata Ee) nella quale si spiega che il volere di Dio «è sforzo nero», poiché il poeta si trova nell'impossibilità di compiere serenamente ciò che Dio vuole da lui; la volontà divina chiede al poeta di soffrire (non lo chiama ancora a Sé), di attendere la sua ora, ma ciò è estremamente penoso, e causa una prostrazione quasi insopportabile. Si confronti al riguardo MATTESINI 2007b: 7, secondo il quale «all'epifania di un Dio come bellezza che ama subentra l'esperienza di Dio che, pur amando, sottopone alla prova»; per questo la lirica si conclude con la preghiera: «l'abisso invoca l'abisso». La critica ha interpretato in maniera opposta quest'ultimo verso, citazione del *Salmo* 41. Margherita Marchione riteneva che si dovesse

fare attenzione a interpretare bene quest'ultimo verso. Esso non è un grido di disperazione, ma piuttosto un'accurata implorazione. È lui, abisso di miseria, che invoca Dio, abisso di misericordia. (MARCHIONE 1974: 158)

Questa lettura è certamente corretta, sia per quanto riguarda l'esegesi del salmo, sia per il versante che più si riferisce alla lirica, anche perché, nell'edizione del 1957, è lo stesso Rebora a indicare in nota: «L'abisso di miseria invoca l'abisso di misericordia», riprendendo letteralmente quanto aveva scritto a Rina Pasqué nel 1946:

circa il suo stato interno, proceda al conoscenza e alla purificazione di sé, ma alla luce e con lo sguardo di Lui, e aneli solo al *Sitio*: e lasci ch'Egli si comunichi: l'abisso invoca l'Abisso: più aumenta la miseria confessata con serenità di bambini, più cresce la misericordia del Suo impensabile Amore (EPISTOLARIO III, p. 42).

Quasi sicuramente la Marchione nel dettare il suo suggerimento interpretativo aveva in mente, tra gli altri, BÀRBERI SQUAROTTI 1960, il quale aveva individuato nei *Canti dell'infermità* l'espressione di «un tormento acceso, di un drammatico e violento interrogarsi e confessarsi, di una battaglia ancora in atto» (p. 217), spie quindi di «un tormento non pacificato, di un'interiore lacerazione aperta dal timore disperato del silenzio di Dio» (p. 219). È naturale che a questa

interpretazione, per così dire, più “laica”, suor Margherita Marchione si sentisse in dovere di contrapporre una lettura più ortodossa: lettura che, malgrado la sua sostanziale correttezza, si espone tuttavia al rischio di mettere un po’ in ombra l’autentico e lacerante tormento di cui sono permeati questi versi. Dio non viene cancellato dalla disperazione, ma è pur vero che negli ultimi tempi, Rebora, come testimoniano i suoi infermieri, era scosso dalla paura di essere abbandonato, anche se mantenne, tuttavia, sempre viva la sua fede. Per questa ragione le due letture, senza estremismi, debbono coesistere, contribuendo così a delineare un quadro il più completo e rispettoso possibile della travagliata polisemia del testo.

La tensione emerge grazie ad un linguaggio moderatamente espressionista, d’ascendenza dantesca (cfr CICALA 1997) e mistica, con forti debiti da Giovanni della Croce, come s’era già visto per il *Notturmo* e come ha fatto notare MUNARETTO 2008c: 210-211: egli rinviene nello «sforzo» dell’anima un parallelismo con taluni passi della *Salita del Monte Carmelo* e della *Fiamma viva d’amore* del carmelitano. GUGLIELMINETTI 1968: 102, suggeriva un accostamento a Jacopone da Todi, motivato dalla comune tendenza ad alludere mediante l’impiego di dati reali ad una realtà metafisica: come anche in Rebora appunto, nel quale si riscontrerebbe «una capacità identica di traslazione linguistica» (p. 102), pur in una situazione opposta e altrimenti drammatica rispetto a quella del poeta medievale. Tutti questi elementi si coniugano con l’ormai consueto citazionismo biblico, letterale nell’ultimo verso (*Salmo* 41, cfr. BETTINZOLI 2008: 62), più coperto negli altri; in particolare, però, si registra un marcato parallelismo con *Svegliandomi il mattino, a volte io provo da Pianissimo* di Camillo Sbarbaro, con molti *Frammenti lirici* dello stesso Rebora e coi testi dell’*Officium defunctorum* della liturgia cattolica.

[Terribile ritornare a questo mondo]

Terribile ritornare a questo mondo
quando già tutte le fibre
erano tese a transitare!
E il corpo mi rifiuta ogni servizio,
e l'anima non trova più suo inizio.
Ogni voler divino è sforzo nero.
Tutto va senza pensiero:
l'abisso invoca l'abisso.

5

19 aprile 1956

METRO: A¹²b⁸c⁹D¹¹D¹¹E¹¹e⁸f⁹. La forma sembra richiamare molto vagamente una sorta di madrigale monostrofico cinquecentesco. Il v. 1 è formato da dodici sillabe, ma non può essere classificato come un doppio senario per la mancanza di accenti fissi e cesura centrale; andrà quindi letto come un endecasillabo, la cui ipermetria è il prodotto della sillaba eccedente nella sdrucchiola iniziale («Terribile»), che si accampa nel verso con efficace dissonanza. Si presuppone dialefe al v. 8 tra terza e quarta sede («l'abisso^vinvoca l'abisso»), sì che risulta un novenario canonico, in posizione simmetrica al v. 3: in questo modo i versi brevi sono sempre preceduti da un verso lungo (Abc, Eef) e risultano separati dal distico di endecasillabi DD, isolato anche grammaticalmente dal resto del componimento ma legato alla parte finale per la tipologia *a majore* dei vv. 4 (D) e 6 (E). A livello rimico si segnala l'assonanza tra le rime *servizio : inizio* ed *abisso* dell'ultimo verso, ove corrispondono le vocali toniche e postoniche, mentre si differenzia il materiale consonantico (sibilante sonora nel primo caso e sorda nel secondo). Si nota pure rima interna *-are* tra il v. 1 («ritornare») ed il v. 3 («transitare»). Nell'ed. 1957 il v. 3 risulta spezzato in due quinari («erano tese | a transitare»), creando così una forte inarcatura tra i due verbi, ma guastando la struttura simmetrica della prima edizione.

1-3. *Terribile ... a transitare!*: nei primi tre versi viene esposto il tema della lirica: lo strazio della malattia e delle numerose crisi, che lasciarono il segno nel corpo debilitato del poeta. Un possibile parallelismo si rinviene con *S. Comunione* e con *Solo calcai il torchio* dell'ed. 1957. Rebora interpreta la sua crisi quasi come una morte alla quale è stato strappato, sì da obbligarlo a «ritornare a questo mondo»: il momento della pace è posticipato con notevole scoramento ed afflizione. Al v. 1 si individua la prima corrispondenza con la poesia *Svegliandomi il mattino, a volte io provo da Pianissimo* di Sbarbaro, anche se il substrato è differente: «Svegliandomi il mattino, a volte io provo | sì acuta ripugnanza a ritornare | in vita, che di cuore farei patto | in quell'istante stesso di morire». A entrambi i poeti ripugna il tornare al mondo – ma si tratta di due “ritorni” differenti – ed entrambi bramano la morte; tuttavia, a fronte di scelte espressivo-lessicali simili, ben diverse sono le situazioni di partenza: Sbarbaro proclama la sua rinuncia alla vita perché non riesce a trovare in essa un senso; Rebora, invece, che ha conosciuto e sperimentato questo senso nella Carità e nell'Amore per Dio, sente la sua condizione come inutile e di peso – oltre che infinitamente piegato dal dolore – e quindi prega affinché giunga la morte risanatrice. Sono gli esiti naturali di due differenti punti di partenza: laico quello di Sbarbaro, cattolico quello reboriano. • *a transitare*: come si è osservato nell'introduzione alla lirica, il termine «transito» ed il verbo «transitare» sono generalmente sinonimi di «morte» per il Rebora religioso; accezione che spesso s'incontra nelle Sacre Scritture, come nel seguente passo giovanneo: «sciens Iesus quia venit ora eius, ut transeat ex hoc mundo» (Jo 13, 1) e *infra*. Oltre agli esempi citati sopra, si rammenti *La cima del frassino*, dall'edizione dei *Canti dell'infermità* del 1957, dove il passare del tempo è paragonato all'avvicinarsi dell'anima a Dio: il frassino, nel suo movimento «richiama così la vetta dell'anima | che alla Divina Persona | si accosta o si scosta

| nel transito del tempo | verso un vertice eterno». Si ricordi anche il *Frammento XXXIX*: «Urgono anele domande | Dal libero vol delle sfingi celesti | Al nostro trànsito avvinto», domande sul trascendente la cui risposta non può essere data dall'uomo; Mussini e Giacotti interpretano il «transito avvinto» individuando in esso una «metafora della vita umana come viaggio coatto, movimento “legato”» (FL: 463). L'antecedente più letterale, però, si riscontra nell'*Offertorium* della liturgia dei defunti: «Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Fac eas, Domine, *de morte transire ad vitam*» (la morte, in senso cristiano, è intesa come *transito* alla vita, come in queste parole di Jo 5, 24: «qui verbum meum audit et credit ei qui misit me habet vitam aeternam et in iudicium non venit, sed transiit a morte in vitam»).

4-5. E il corpo ... suo inizio: il corpo «rifiuta ogni servizio» nel senso che le funzioni vitali e fisiologiche sono ormai in uno stato alquanto periclitante: il poeta che è già predisposto all'annullamento di sé, ne soffre le limitazioni, che intralciano il suo anelito e il suo intimo slancio («e l'anima non trova più suo inizio»). I vv. 4 e 5 si possono in questo senso accostare a *L'umiliante decomporami vivo*, dell'ed. 1957, ed a *Fatalità tremenda del mangiare*, anch'essa dell'ed. 1957: «Fatalità tremenda del mangiare | che grava addosso all'anima che vola!». **6-8. Ogni voler ... invoca l'abisso:** riaffiora l'immagine dello «sforzo», già vista in *Tutto è al limite, imminente*: «tutto è un farsi avanti | a spinte e a sforzi», ma in questo caso la volontà di Dio diventa difficoltà insormontabile per il poeta e quindi «sforzo nero». Si legga anche il *Frammento V*: «Come alla notte non senti | La vanità del tuo sforzo»; l'area semantica dello “sforzo” vede parecchie attestazioni già nel Rebora giovanile, come si rileva in altri *Frammenti lirici* (XVII e LXX). • *sforzo nero*: l'aggettivo «nero», assenza di colore e di vita, indica sconforto, come si vede anche nella lirica successiva, *Ventesimo di prima messa*: «enorme spazio nero al mio vedere». Immagini dello stesso tenore si trovano nella già citata lirica *Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, di Sbarbaro, il quale si sente come una persona sull'orlo del precipizio che «disperatamente | d'arretrare si sforzi ma non possa». • *Tutto va senza pensiero*: un altro elemento che rafforza i legami con *Tutto è al limite, imminente* è l'*incipit* «tutto», che si risolve in caos: «senza pensiero», senza logica, quasi senza Dio, dal momento che non è più possibile seguire la sua volontà. • *l'abisso invoca l'abisso*: questa è la preghiera del poeta, le cui parole replicano l'immagine del *Salmo 41*: «abyssus ad abyssum invocat», versetto che presenta richiami al *Salmo 35*: «iustitia tua sicut montes Dei, iudicia tua abyssus», e ad altri passi dell'Antico Testamento, dove il termine *abisso* non è però riferito all'uomo, ma viene usato in senso negativo (inferno, perdizione). Inoltre, Cristo è definito «abisso» anche nelle *Litaniae Ss. Cordis Jesu*: «Cor Jesu, virtutum omnium abyssus». È possibile, inoltre, individuare un parallelismo con il «burrone» del testo di Sbarbaro sopra citato, altra testimonianza della vicinanza fra le due liriche. Si segnala, infine, che sul tema dell'“inabissarsi” – anche se con declinazioni differenti – ha in sèguito costruito liriche anche David Maria Turollo: «E unabissarmi | nel mare che non ha sponde | e più non esistere» (*Siamo il tuo divertimento da Appena varcata la soglia*).

[*La mia lunga giornata*]

Questa lirica, assieme alle due precedenti, si configura come terza parte di un “trittico”, e insieme come il pannello in cui tutte le tensioni vengono stemperate, prima dell’esplosione finale data da *Ventesimo di prima messa*. Si tratta di una poesia molto breve che, nell’edizione del 1956, è stampata nella stessa pagina di *Terribile ritornare a questo mondo*, da cui la separa solo un asterisco. Lirica quasi di passaggio, non è stata molto considerata dalla critica; nel distico iniziale viene esposto il tema dello scorrere del tempo, una «lunga giornata», discrimine tra due momenti, identificati col segno «più» e «meno». Essa divide l’esistenza del poeta tra il passato, «un giorno di meno» che lo separa dal momento della morte, ed il futuro: «un giorno di più» che lo avvicina all’Aldilà atteso e per il quale si sente ormai pronto («crescendomi anziano, lo spero, per il Cielo»).

La lirica, dunque, appare più distesa, e quasi prosastica, dal momento che la metrica non ingabbia in rigide architetture il discorso, ma è molto libera «aperta, e tuttavia discorsiva» (GIOVANNETTI 2008: 177). Da notare che anche in questa poesia, come in genere in tutti i *Canti dell’infermità*, spazio e tempo si caratterizzano per una indefinitezza estrema: non sappiamo dove sia il poeta, come e tra chi trascorra il suo tempo, perché questa lirica non si propone di descrivere nulla di tutto ciò ma solamente di esprimere e dare un senso al tempo che passa, quasi si trattasse di un eterno presente.

Per quanto la scelta formale sia relativamente libera, notiamo un’insistita cura nella scelta dei suoni, essendo molto presenti fenomeni di «disseminazione fonica» (DALLA TORRE 1999); oltre le rime, si nota il ritorno delle parole *meno* e *più*, anche in posizione interna (v. 5), e l’anafora di «un giorno». La sintassi, com’è frequente nel poeta, procede per distici che evidenziano l’articolazione del pensiero, pur in una lirica brevissima: nei primi due versi si espongono le caratteristiche della giornata («lunga» e segnata «da un meno e da un più»), nel

secondo distico si spiega il significato del segno «meno» e nel terzo quello del segno «più»; l'ultimo verso, più lungo degli altri (tredecasillabo), aggiunge inoltre la speranza del poeta di invecchiare proficuamente, diventando degno della ricompensa divina. Naturali, inoltre, i parallelismi con la poesia *Batte nel campo la falce picchiando* che, nell'edizione 1957, la precede immediatamente (sono numerate *I* e *II*): in qualche modo può aiutare a comprendere il testo in esame. Grazie alla data apposta in calce alle due liriche sappiamo che risalgono all'estate (5 agosto 1956); la giornata è «lunga» per motivi naturali – nella poesia precedente si legge che «l'estate dilata il suo giorno: | distese lunghe di spazi | e di cieli» – ma anche psicologici, poiché nelle sue condizioni il poeta stesso avverte la lunghezza della vita come una condanna, un tempo penoso di snervante attesa del ricongiungimento a Dio.

L'ultimo distico può essere accostato ad *Avvicinandosi il Natale*, dell'ed. 1957, dove l'io lirico chiede il Natale del Signore, per essere salvato: «se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno [...] | Gesù Signore, dàmmi il tuo Natale», una Nascita che, attraverso la Passione, vivifica, solleva e salva. Altre connessioni, meno profonde forse, si riscontrano con *Taci, anima mia. Son questi i tristi* da *Pianissimo* di Sbarbaro, dove, pur con accenti diversi, si esprimeva la durezza insita nel proseguire a vivere: «Taci, anima mia. Son questi i tristi | giorni in cui senza volontà si vive, i giorni dell'attesa disperata». In entrambi i poeti c'è attesa, ma come spesso si è visto, divergono gli esiti: l'uno viene cresciuto «anziano [...] per il Cielo», l'altro è semplicemente in un limbo di attesa «disperata» senza il dono della Fede, di qualcosa che non è possibile nemmeno identificare. Contrariamente agli altri componimenti della raccolta, in questo non si riscontra grande presenza di citazioni bibliche né di rimandi notevoli ad altri testi reboriani del periodo giovanile.

[La mia lunga giornata]

La mia lunga giornata
da un meno e da un più è segnata:
un giorno di meno
che da Gesù mi divide:
un giorno di più che mi avvicina, 5
crescendomi anziano, lo spero, per il Cielo.

5 agosto 1956

METRO: a⁷a⁹b⁵c⁸D¹⁰E¹³. Lirica monostrofica dal metro libero, con versi di misura variabile dal settenario al verso lungo di tredici sillabe (cfr. DALLA TORRE 1999: 138-140). Si presuppone dialefe al v. 2 tra quinta e sesta sede, giustificata da pausa dopo accento su parola tronca («più»): in questo modo il verso risulta un novenario («da un meno e da un più^vè segnata»). Anche se la forma è lasca, s'individua comunque un criterio costruttivo grazie ai ritorni fonici all'interno dei versi: *meno* compare al v. 2, in clausola del v. 3; *più* si ha al v. 2, con rima interna al v. 4 *più* : *Gesù* su parola “forte”, vista la sua gravidanza, e al v. 5.

1-2. *La mia ... è segnata*: nel primo distico la giornata assume subito la sua fisionomia: è «lunga» poiché, come s'è detto, siamo in estate, ma anche perché il poeta percepisce il continuare a vivere come una condanna, vista la condizione in cui si trova, come si è già visto in *A te apparve, San Clemente mio*, nel *Notturmo* ed in *Tutto è al limite, imminente*. • *da un meno...*: questo il duplice carattere del giorno considerato nello scorrere del suo tempo.**3-5.** *un giorno ... mi avvicina*: il presente diventa punto di svolta/divaricazione tra il passato, identificato come il «giorno di meno» che lo separa da Cristo, ed il futuro, ovvero il «giorno di più» che avvicina per il poeta la possibilità di unirsi a Dio. **6.** *crescendomi anziano*: in quest'ultimo verso si racchiude il senso della poesia e dello scorrere del tempo, che è fecondo solamente perché il poeta, che in questo modo è assimilato quasi ad un bambino, in esso è cresciuto «per il Cielo». Il poeta non ha, ovviamente, la certezza («lo spero») che gli spetti la ricompensa divina, può solo pregare per questo, e nella preghiera evidentemente occupa il suo tempo, come si legge anche nei pensieri posti ad inizio della raccolta. In quest'ultimo verso si può forse ritrovare un'eco del *Salmo* 129: «A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio», salmo in cui la speranza è tema fondamentale – e familiare al poeta, essendo al centro anche di altre sue liriche (cfr. *Speranza* e *La speranza*, dalle *Poesie religiose*) – in ossequio allo schema delle Virtù teologali. Tali virtù «hanno come origine, motivo e oggetto immediato Dio stesso» e tramite la Speranza «noi desideriamo e aspettiamo da Dio la vita eterna come nostra felicità, riponendo la nostra fiducia nelle promesse di Cristo» (CATECHISMO: 107-108).

Ventesimo di prima messa

Con questo componimento si chiude la *princeps* dei *Canti dell'infermità*: in calce all'edizione 1957 viene tolta l'indicazione del luogo (Stresa) ed è inserita la data di composizione: 18 maggio 1956. La lirica è stata composta in occasione del 20 settembre dello stesso anno, ventesimo anniversario della prima messa officiata da Rebora; «in omaggio all'occorrenza che aveva suggerito la pubblicazione dell'opuscolo» (BETTINZOLI 2008: 55) è, quindi, infranto l'ordine cronologico dei testi. Il 20 settembre 1956 la raccolta fu consegnata al poeta che ringraziò Scheiwiller per avergli «dato modo di celebrare con poesia una data a *lui* – dolorosamente – cara» (REBORA-SCHEIWILLER: 100); dolorosamente perché, come spiega una nota alla medesima lettera, ricorrenza dell'anniversario della breccia di Porta Pia, con tutti i simbolismi legati al periodo e all'antica ispirazione risorgimentale-mazziniana dello stesso Rebora.

Nella presente lirica il poeta

semivivo dal letto della sua malattia, [...] esprime il travaglio delle carne inferma, l'estasi gioiosa dell'anima, l'espressione della sua polemica, contro se stesso, contro l'abisso della disperazione; e il suo linguaggio è quello dei mistici della «notte oscura» (MARCHIONE 1974: 157);

si comprende bene, dunque, come essa s'intrecci saldamente coi temi della sofferenza e dell'infermità, e non abbia «nulla di celebrativo o di meramente devozionale» (BETTINZOLI 2008: 55). L'anniversario è perciò assunto come “pretesto” per ribadire ciò che era già stato esposto, sin dalla prima poesia, miele che il poeta «dolorando, dolce esprime». La presente lirica si configura come una *dimissio*, poiché con essa il poeta si congeda dal lettore dopo un percorso circolare: dal primo pensiero posto in apertura di libro, nel quale Rebora affermava di «celebrare il Sacrificio della Croce», all'ultima lirica che si chiude con il martirio ed il «Sacrificio dell'Altare» (cfr. anche BETTINZOLI 2008: 55).

È replicato, in questi versi, il martirio già incontrato in *Terribile ritornare a questo mondo* (del mese precedente), tema che sia Guglielminetti sia Bàrberi

Squarotti individuarono come cardine della poesia reboriana dell'ultimo periodo; in particolare la lirica acquisterebbe «le dimensioni soffocanti di apocalittica drammaticità care al primo Reborà» (GUGLIELMINETTI 1968: 98) già riemerse negli *Inni* del 1951, dimensioni che sembrerebbero portare il linguaggio quasi «al limite stesso della parola umana», oltre il quale «si allarga l'“enorme spazio nero” di silenzio e attesa» (BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 218).

Nei primi due versi è ribadito il modello che Reborà aveva assunto per il suo sacerdozio, ossia perseverare nella preghiera, pur nella sofferenza, come fece Cristo nell'orto degli ulivi:

et factus in agonia prolixius orabat, et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram (Lc 22, 43).

La citazione di Luca è unita alla suggestione esercitata da un affresco che il poeta vide nella Cappella del Battistero di S. Maria Incoronata, a Milano (cfr. SG: 442) dove è rappresentato Cristo *torchiato* dalla Croce, simbolo che il poeta assunse come «insegna espiatoria e propiziatoria» e «segno sensibile della *sua* vocazione cristiana e sacerdotale». Questa figura è presente anche nella poesia *Solo calcai il torchio* dell'edizione 1957 e in vari passi dell'epistolario:

oh potessi fare che Gesù continui in noi la divina torchiatura della Passione d'Amore per salvarle e assicurarle in Lui [le anime]! (EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1937, p. 240);

potesse davvero il cuore pigiarsi nel torchio del Suo mosto, nell'irrorazione gemente e aspergente del Suo Sangue!» (EPISTOLARIO II, a Giulietta Coari, 1942, p. 400).

Mai però c'era stata una fusione tra la citazione evangelica e quella d'Isaia (Is 63, 2-3; cfr. note al testo) come in questa lirica. Ciò che è «emblema» può essere classificato, secondo categorie aristoteliche, come ciò che è “in potenza”, di modo che, nel momento dell'infermità, «si palesa in atto senza scampo». Sembra possibile ravvisare in questi versi un accenno, anche se più nascosto, al *Voto di polverizzazione*, dove Reborà chiedeva in vista del sacerdozio di soffrire per «riconoscenza» al Nome di Dio. Egli attua ora il suo proposito tramite un «martirio» «senza scampo», «atrociemente opaco», «enorme spazio nero», «ozio di tempo». Quest'icastica aggettivazione fa comprendere quanto il poeta si sentisse in una situazione di inferiorità e di abbandono. Tutte le funzioni vitali sono periclitanti a causa della malattia che lo sta allontanando da Dio, gettandolo

sull'«orlo», in un «abisso di miseria», come testimoniano le poesie precedenti, e relegandolo in quello che viene definito «ozio di tempo», o spreco, anticipando così ancora una volta *Solo calcai il torchio*: «inebriato quasi spreco di sangue | in una rossa follia: | solo il torchio calcai». Sembra che in questa complessa visione di morte si possa «ravvisare, sotto il segno del dolore, una drammatica personale allegoria della Pasqua» (MATTESINI 1997b: 9), che unisce in sé morte e resurrezione. Se l'«emblema» è Cristo, soltanto soffrendo e morendo si può meritare la vita eterna, e quindi, rimanendo in questo mondo, il poeta si sente un «orribil peso» poiché, nella sua situazione, non è più in grado di rendersi utile. In questo senso la sua agonia diventa poesia e si fa preghiera, unico mezzo per continuare a servire il prossimo: il poeta infatti, tra le torture dell'infermità, prega per potersi salvare («Stremato, dico a me, a farmi salvo») ed intona il *Salmo* 88 («Misericordias Domini cantabo»). Si osservi che, nei *Canti dell'infermità* in tutti i momenti di sofferenza estrema, l'io lirico si affida al versetto di qualche salmo per meglio esprimere il suo tormento e la sua richiesta di pace: in sostanza – come ha osservato Bettinzoli – il Salterio rappresenterebbe «per Rebora – se non un modello – un ideale di poesia, ispirato all'assoluta docilità e obbedienza dello *scriba dei* ai dettami di una voce superiore» (BETTINZOLI 2008: 62). Si confronti infatti la chiusa di *Terribile ritornare a questo mondo*, od il v. 9 del *Notturmo*. MUNARETTO 2008c: 198 osserva, inoltre, che l'essere *stremato* è «in relazione alla capacità/incapacità di dire, di riconciliare pensiero e parola, o anche, in termini paolini, lo spirito e la lettera».

Non si riscontrano salde connessioni con poesie di altri autori coevi o conosciuti da Rebora, com'è comprensibile se pensiamo che la presente lirica conclude e riassume una raccolta fortemente coesa ed in tal senso ordinata dal poeta: è perciò naturale che l'ultimo componimento si richiami agli altri presenti nella raccolta, oppure ad altre liriche e stilemi di Rebora stesso, piuttosto che a suggestioni di autori diversi. Si notino dunque le notevoli influenze dei *Frammenti lirici* sia per quanto riguarda talune aree tematiche, sia per quanto riguarda l'aggettivazione. Cospicui, invece, anche in questo caso i debiti con le Sacre Scritture e le influenze del pensiero rosminiano: in specie «le parole del

Padre Fondatore *intersecano* anche puntualmente le parole del poeta» (MUNARETTO 2008c: 199), specialmente nell'offrire, come Cristo, il proprio sangue per il prossimo. Inoltre, anche in questo componimento, Munaretto ha individuato una non trascurabile influenza di S. Giovanni della Croce, in specie nei vv. 4-6 dove il «martirio atrocemente opaco» può essere interpretato tramite alcuni passi del Carmelitano (MUNARETTO 2008c: 209-210) che parla dell'anima come se si trovasse nella situazione di un individuo «sospeso in aria senza poter respirare» (*ibid.*) in un universo annichilente.

Ventesimo di prima messa

Quello che m'era emblema al sacerdozio
– torchiato e in agonia più pregava –
or si palesa in atto senza scampo
qui nel martirio atrocemente opaco:
enorme spazio nero al mio vedere,
come sospeso son tra lampo e lampo,
tutto ozio di tempo, orribil peso.
Stremato, dico a me, a farmi salvo:
Misericordias Domini cantabo.

5

*Stresa. Dal letto della mia infermità
per il 20 settembre 1956*

METRO: lirica monostrofica costituita da endecasillabi sciolti. Il v. 2 va letto con dialefe tra terza e quarta sede («torchiato,^ve in agonia più pregava»), dialefe che marca la parola iniziale («torchiato»); simili conclusioni per il v. 7, con dialefe tra sesta e settima sede («tutto ozio di tempo,^vorribil peso») ed il v. 8 («Stremato, dico a me,^va farmi salvo»). Pur in mancanza d'uno schema metrico rigido, la poesia risulta ben strutturata grazie ai ritorni fonici all'interno di verso (cfr. per la questione DALLA TORRE 1999: 164-165): rima perfetta tra i vv. 1 e 7 *sacerdozio* : *ozio* (il primo in clausola, il secondo in inizio di verso), assonanti *torchiato* e *opaco* (vv. 2 e 4), rimano *scampo* : *lampo* (vv. 3 e 6, anche in posizione interna grazie alla geminazione di *lampo*), che consuonano con *tempo* (v. 7) grazie al nesso -MP-; rima perfetta *sospeso* : *peso* tra l'interno del v. 6 e la fine del v. 7 e consonanza *sospeso* e *spazio* grazie al nesso -SP-.

1-4. *Quello che ... atrocemente opaco*: i primi quattro versi dichiarano il «martirio atrocemente opaco», reificazione del supplizio di Cristo, «emblema al sacerdozio» per il poeta. In questa chiave, Cristo in agonia si affidava al Padre pregando più intensamente, ed il poeta, nella sua *imitatio Christi*, fa lo stesso. Come si è già esposto nell'introduzione, il v. 2 riunisce Lc 22, 43 («et factus in agonia prolixius orabat») ed Is 63, 2-3 («torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum»); in quest'edizione manca del punto esclamativo alla fine del v. 2, che si troverà, invece, nell'edizione 1957. Importante risulta il paragone con la lirica *Il sacerdote*, del 1936, nelle cui terzine Rebora identificava quale fosse, per lui, il dovere di un consacrato: «Il sacerdote è tal che va *distrutto* | Dio adorando; e sé *piangendo* dice: | «Io non merito nulla, Gesù tutto». || Il sacerdote splende nella Messa: | Offrendo al Padre il Figlio del perdono | *Con Lui s'immola*, e in Lui, dono e promessa» (corsivo mio). • *senza scampo*: questo sintagma, riferito dal poeta alla sua infermità che non gli lascia tregua, compariva già nel lessico dei *Frammenti lirici* in situazioni di abbattimento e disagio interiore; si veda il *Frammento XXV*: «Ma, forra a svolto improvviso di monte, | Sembra il risveglio un terribile agguato | Dove l'ansia e l'avvenire | Sbarrin minacce senza scampo». Il poeta è ben conscio della umana difficoltà a sopportare il proposito di soffrire come Cristo, che «or si palesa in atto senza scampo»; donde la scelta dell'aggettivazione: «martirio *atrocemente opaco*». Sembra che in questo contesto il «sole», che nel *Preludio* si mostrava a incarnare Dio Padre, ora non splenda più e consegni il poeta ad una coltre di «nebbia», che ben s'appaia con l'opacità qui segnalata. Questa lettura è giustificata anche dalle parole che troviamo al v. 5. **5-7. *enorme spazio ... orribil peso***: in questi tre versi viene descritto il martirio «in atto»; al v. 5 esso è un «enorme spazio nero al mio vedere» cioè un grande non-luogo, senza luce e senza vita, pieno solo di afflizione; nemmeno lo sguardo del poeta («mio vedere») ha più la capacità di distinguere alcunché. Simili accenti di ansietà e di angoscia si riscontravano nel *Frammento XLV*: «Alle vetrine chiedo cosa io sia, | Fin che di via in via | Dove è men luce svoltando | *Tra nere forme forma nera ho spazio*; | E tutto è consueto | [...]. | L'ansietà dentro aggroviglia | Ciò che più mi assomiglia»; o ancora nel *Frammento LXVII*: «Tutto in grave volume è corpulenza: | La carne floscia sul cuore lordato, | Lo spazio cionno nel

sole velato; | [...]. | Oh, cieca sostanza, tu giaci | *Come non fosse stata mai luce; | Come non fosse mai stata la fede*» (mio il corsivo). Da registrare la prossimità con il v. 6 di *Terribile ritornare a questo* mondo: «Ogni voler divino è sforzo nero», poesia che contribuisce anche a chiarire l'interpretazione del verso successivo, nel quale il poeta si sente «sospeso tra lampo e lampo». • *tra lampo e lampo*: il sintagma può essere intrerpretato seguendo due linee complementari: come estrema afflizione del corpo tra una crisi e l'altra, oppure come prostrazione dell'anima che «non trova più suo inizio». In entrambi i casi, l'esistenza pare un «ozio di tempo», una stasi dolorosa che lo riduce a «orribil peso». Si segnala che una simile accezione d'animo «sospeso» si ha nel vangelo di Giovanni, quando i Giudei, nel giorno della Dedicazione, chiedono a Gesù di palesarsi quale Figlio di Dio e di non tenerli più oltre con l'animo sospeso: «Circumdederunt ergo eum Iudaei et dicebant ei: “Quousque animam nostram tollis? Si tu es Christus, dic nobis palam”» (Jo 10, 24). • *tutto ozio di tempo*: fondamentali le implicazioni semantiche della rima perfetta *sacerdozio* : *ozio*: vengono posti in contrasto due termini e due concetti tra loro lontanissimi e quasi opposti che si configurano come un vero e proprio ossimoro. Nell'ottica reboriana il sacerdozio è vita attiva, preposta alla carità verso il prossimo, non certo forzata inattività, anche se dovuta alla malattia che, per l'appunto, lo costringe all'«ozio»: in questo, infatti, sta il paradosso ed il tormento psicologico dell'infermità. **8-9. Stremato dico ... Domini cantabo**: l'ultimo distico chiude la poesia e l'intera raccolta facendo leva ancora sulla condizione dell'infermo («Stremato»), condizione che, già solo esistenziale, era apparsa con analogo linguaggio nel *Frammento XLIII*: «e più si strema | Lo spirito nell'ancora costretto». Il poeta si esprime col versetto del *Salmo* 88: «Misericordias Domini in aeternum cantabo», scorciato per farlo risultare un endecasillabo. Infatti, proprio con le formule ritualistiche e bibliche egli comunica, e da esse si sente salvato, non dalla poesia profana: ecco quindi che la raccolta si chiude come s'era aperta, identificando, ancora una volta, la poesia con la santità. Questa lettura è giustificata anche dalle parole scritte al fratello Piero riguardo una ripubblicazione dei suoi versi giovanili: «E quanto quei versi toglierei, [...]. Ma mi metto quieto, pensando che la divina Provvidenza ha permesso ciò a mia umiliazione, e gioia insieme, onde *Misericordias Domini cantabo*» (EPISTOLARIO III, p. 157) Altri ricordi salmodici si individuano nel *Salmo* 100: «Misericordiam et iudicium cantabo tibi, Domine» e nel *Salmo* 50: «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam».

CANTI
DELL' INFERMITÀ
(1957)

Pensieri

Ai primi tre pensieri dell'edizione 1956 vengono qui aggiunte altre due riflessioni più ampie (di cui una tratta da una lettera di Rebora al fratello Piero). L'editore, inoltre, introduce la data (*Novembre 1955*) dopo il secondo pensiero e modifica lo specchio della pagina: nell'edizione 1956 i pensieri sembrano infatti più delle epigrafi a metà strada fra prosa e poesia, vista anche la giustificazione centrata (adottata da Scheiwiller pure nel *Voto di polverizzazione*), nella seconda edizione essi sono proposti secondo una veste grafica che opta decisamente per la prosa e la giustificazione a piena pagina. Le aggiunte in effetti si discostano un po' dal tema generale di sofferenza fisica dei *Canti dell'infermità* e sembrano configurarsi, piuttosto, come testimonianza antologica delle tarde posizioni reboriane sulla natura della poesia e del poeta.

Il primo pensiero svolge un tema che compare anche nella lirica *La poesia è un miele che il poeta* (proemio dell'edizione 1956). Il poeta vi è considerato un artista, anche se questa definizione sembra essere troppo ardita, dal momento che solamente «al Divino Creatore dovremmo riservare la qualifica di Artista». Se l'artista è “colui che crea” qualcosa, è chiaro perché Rebora intenda definire soltanto Dio con questo termine: solo Lui è Creatore, l'uomo rimane un «artefice» (*artifex* in latino è “colui che esercita un'arte”), il quale rielabora la materia data da Dio, e diviene in tal senso «unitotale». In una lettera del 1913 all'amico Antonio Banfi (EPISTOLARIO I, p. 181), Rebora già rimarcava la differenza, a suo dire, tra poesia ed arte, ritenendo quest'ultima il risultato di un travagliato e serio *labor limae* su ciò che la poesia aveva lasciato in ispirazione primigenia. Secondo Davide Rondoni, dietro il termine «unitotale» «si nasconde anche l'ombra della possibilità di voler imitare il grande creatore: se Dio è onnipotente, il poeta è unitotale [...]» (RONDONI 2011: 27), imitazione che, quindi, non diventa identificazione. Rebora s'è seguita dichiarando il genio del poeta come suo proprio, e quindi non comunicabile ad altri, e, tuttavia, «innestato nell'elemento unanime e

perenne della cultura» del suo tempo, unanimità che lo rende classico.

L'ultimo pensiero è tratto da una lettera al fratello Piero (EPISTOLARIO III, pp. 240-241), nella quale Rebora descrive la poesia come qualcosa che stabilisce «convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra»: infatti, come si legge in *La poesia è un miele che il poeta*, quest'ultimo, con i suoi versi «porta bontà verso le cime» (e cfr. anche *Per Ezra Pound*). Se la poesia è «intesa in modo totale, ossia cattolico», diventa naturalmente bellezza, «che il Signor serba a chi fallendo asseta». L'aggettivo «cattolico» è da intendersi qui non tanto in rapporto a un'ortodossia ai dettami religiosi della Chiesa, quanto piuttosto nella sua accezione etimologica greca: καθολικός indica qualcosa di “generale”, “universale”, «totale» appunto. Questa interpretazione è giustificata da una lettura integrale dell'epistola, anche dei passi non riportati:

mi pare che il vostro riunirvi per gustar poesia insieme, come comunità cattolica, sia una manifestazione di fede nei valori soprannaturali, un anelare al Cristo totale (EPISTOLARIO III, p. 240).

Per Rebora, l'arte, unita alla Rivelazione, può salvare, dal momento che incoraggia «al bene e all'eterno»; ha quindi un ruolo preparatorio, e massimamente la musica la cui importanza nella vita del poeta è stata a suo tempo fondamentale.

Per il commento ai primi tre pensieri si faccia riferimento all'edizione 1956. Si segnala che, nell'ultima edizione (1988) dell'opera poetica di Rebora, curata da Mussini e Scheiwiller, c'è un refuso nel testo dell'ultimo pensiero (già presente nell'edizione Scheiwiller del 1961), che risulta ivi «ci si potrebbe sentire incoraggiati al bene e all'eterno» (con caduta del «più» comparativo). Quest'omissione muta lievemente il significato della massima: sembra che l'arte da sola incoraggi al bene, mentre sono la fede e la Carità a spingere l'uomo al bene e all'eterno, con l'ausilio dell'arte.

Pensieri

La misericordiosa bontà di Gesù Crocifisso mi tiene ancor sempre sacerdote attivo: non potendo più celebrare il Sacrificio dell'Altare, mi fa celebrare il Sacrificio della Croce.

*

Far poesia è diventato per me, più che mai, modo concreto di amar Dio e i fratelli. *Charitas lucis, refrigerium crucis.*

(Novembre 1955)

*

Il mio pregare è divenuto una invocazione muta, interna, di ogni momento.

*

Ogni vero *poeta* (e pochissimi sono) – e a lui si aggiunga ogni *artista*, o semplicemente *artefice*, ché veramente al Divino Creatore dovremmo riservare la qualifica di Artista – è *unitotale*, sia pur ristretta di numero l'opera sua; egli ha in proprio il suo non comunicabile genio personale innestato nell'elemento unanime e perenne della cultura e della civiltà del suo tempo; per cui, questo elemento universale – e quanto più è purificato d'ogni ingombro contingente – lo fa diventare un *classico*.

13 Ottobre 1956

*

Da una lettera al fratello Piero, che lo sollecitava a tornare a comporre poesia (12 nov. 1950)

... a me è parso avvertire questa mattina, mentre ero nel ringraziamento dopo la S. Messa... che la poesia... è uno scoprire e stabilire convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi e tra di noi... La poesia... intesa in modo totale, ossia cattolico, è la bellezza che rende palese, come arcano riverbero, la Bontà infinita che ha sì gran braccia...

... uscendo da una lettura di poesia (e qui bisognerebbe dire delle altre arti, ciascuna col suo dono sublime, e della musica che nei grandi è quasi donazione di carità) ci si potrebbe sentire più incoraggiati al bene e all'eterno...

1 [4]

Preludio
ai «Canti dell'infermità»

Nell'edizione 1956 questo testo si trova in quarta sede e non ha, quindi, funzione proemiale come in questo caso. Tra le due edizioni non sono state apportate al testo modifiche sostanziali, se non nell'adozione del carattere corsivo, che sottolinea la nuova collocazione della lirica, differenziandola così – anche tipograficamente – dalle altre. Per l'introduzione ed il commento si rimanda dunque all'edizione 1956.

1 [4]

Preludio
ai «Canti dell'infermità»

*Se il sole splende fuor senza Te dentro,
tutto finisce in cupa nebbia spento.
Orrore disperato, Gesù mio,
trovarsi in fin d'aver cantato l'io!* 4

*Se poeta salir, ma non qual santo,
perder di Tuo amore anche un sol punto,
oh da me toglì ogni vena di canto,
senza più dir, nella Tua voce assunto!* 8

30 dicembre 1955

Elevazione spirituale

Questa breve lirica, di soli quattro versi, si discosta dal carattere drammatico che prevale nella prima raccolta per svolgere un tema non esplicitamente connesso con l'infermità fisica; il poeta vi si concentra sull'epifania della bellezza e bontà di Dio. La quartina si configura come «il metro tradizionale più usato in Rèbora», generalmente «in componimenti poco impegnativi» (DALLA TORRE 1999: 156-158); in questo caso non significa, però, che i temi trattati siano meno profondi ma che, nell'economia dei mezzi, il tono è leggermente più dimesso. La raccolta del 1957 si apre, dopo il *Preludio*, con una testimonianza di lode dell'Eterno e del suo amore, ribadendo l'equivalenza Dio=Amore già enunciata in vari passi dell'Epistolario:

Egli è *Amore infinito*, e desidera *comunicarsi e colmare e traboccare in cuori* offerti e sofferti interamente a Lui e con Lui, per farli santi e santi. (EPISTOLARIO II, a Giulietta Coari, 1937, p. 263; corsivo mio).

In altri punti essa è esplicitata dalle citazioni neotestamentarie «Deus charitas est» (1Jo, 4, 16), «Charitas Christi urget nos» (2Cor, 5, 14), presenti anche in EPISTOLARIO II (lettera al fratello Piero, 1941, p. 371).

Il primo verso («Come bello, Signor, nel tuo creato!») è una frase nominale, quasi un moto spontaneo dell'anima nel lodare estaticamente il Signore; a quest'*incipit* segue tuttavia l'indicazione che Dio è «bellezza amante» solamente nel cuore degli uomini (naturalmente non di Dio, purissimo spirito, che è già in sé amore *in toto*): bellezza “attiva” quindi, contrapposta a quella del creato, che si potrebbe definire “amata”. L'amore divino, se infuso nell'uomo, crea e dona esso stesso amore, per cui l'uomo si sente «nato | a quella vita che in morir s'espande»: verbo da intendersi – come in molti altri casi analoghi – nel suo senso latino (*ex-pandere* “aprire, stendere”). La vita può “espandersi” in due direzioni: verso l'uomo, in un atto di carità per il prossimo, come già nell'*Aspirazione* (dalle *Sparse*): «Regina del Santissimo Rosario, | fa' ch'io viva di

amore sul Calvario»; oppure può essere rivolta verso Dio, attuando quello che, con lessico mistico, è definito «amore unitivo» od «apice dell'anima»:

dove l'affetto di amore imprime nella mente la cognizione [di Dio] (non viceversa): lì si compie con nodo d'amore l'unione allo Spirito Santo. (LESSICO 1996: 740)

L'espansione, in questo caso, si ha con la morte («in morir»), nella quale il poeta vede la luce, come si è già ampiamente visto nelle liriche della *princeps*. Rebor, già prima della conversione, teneva in gran conto l'Amore: «Ciò che unito è nell'Amore | Progredisce oltre la morte» (EPISTOLARIO I, a Bice Jahn Rusconi, 1928, p. 683; ma si tratta di due versi scritti nel 1923 tratti da *Sono appena una bambina*), particolarità acuita ancor di più dopo l'ordinazione sacerdotale, anche grazie all'entrata nell'ordine rosminiano, per il quale l'esercizio della *charitas* è valore primario: «e mentre abbiamo tempo invochiamo l'Amore, amiamo nell'Amore, operiamo nell'Amore» (EPISTOLARIO III, a Maria Ticozzi, p. 230-231).

La poesia reboriana, quindi, esprime l'urgenza assillante dell'anima nell'amare Dio; come aveva già notato Castelli essa «ora è ispirata dall'impazienza di amare l'Amore e di redimere il tempo» (CASTELLI 1995: 291, corsivo mio). Questo è il tema sotteso a molte altre liriche dell'ultimo periodo: in *Pesce, come fuor d'acqua boccheggi!* del marzo 1953 il poeta invoca Cristo con questi termini: «- O Gesù, folle Amatore ! -», e ancor di più nel *Curriculum vitae*: «Riamato l'Amor, l'Amor vuol tutto [...] Quando, preso da Te, Signor, già pago | d'amarti tutto»; ancora più avanti «Gesù Amore in me fu gravidanza». Altre assonanze si riscontrano nell'inno *Il gran grido*: «Crocifisso Amore infinito»; e delle poesie precedenti si ricordi *La regalità di nostro Signor Gesù Cristo*: «Amor che regna eternamente è Dio», od anche *Cinquantesimo di vita religiosa di P. Giuseppe Bozzetti*: «Non riamare l'Amore è tormento; | amiamolo, amandoci, adesso: | domani non saremo più in tempo» (versi che riecheggiavano anche nelle epistole coeve, come la seguente del 1952: «Sia riamato l'Amore, l'Ognibene, fulgente aspersione del Sangue di vita unanime, sempre e dovunque e comunque» [EPISTOLARIO III, a Rina Pasqué, p. 379]). E dunque la tesi esposta da Marziano Guglielminetti in riferimento agli *Inni*, può essere del pari replicata per i *Canti*

dell'infermità: anch'essi esplicitano «senza dispersioni emotive, la potenza santificante dell'Amore nella sua univoca insostituibilità» (GUGLIELMINETTI 1968: 90). Altre naturali simmetrie si riscontrano nelle liriche vicine della medesima raccolta, quali il *Preludio* e *Solo calcai il torchio* in cui si parla dell'amore di Dio, mentre in *Fatalità tremenda del mangiare* ritorna l'immagine dell'amore unito all'ascesa al Padre (anche in questo caso parafrasi dell'assunzione in cielo su cui si chiude il *Preludio*). Le idee così espresse s'inseriscono in una consolidata tradizione letteraria che vede nel Dante paradisiaco l'antecedente più illustre venerato dal poeta, e seguono, ovviamente, il modello scritturale, come mostrano i seguenti passi di San Paolo e San Giovanni:

Qui non diligit, non novit Deum, quoniam Deus caritas est. In hoc apparuit caritas Dei in nobis, quoniam Filium suum unigenitum misit Deus in mundum, ut vivamus per eum. In hoc est caritas, non quasi nos dilexerimus Deum, sed quoniam ipse dilexit nos et misit Filium suum propitiationem pro peccatis nostris. Carissimi, si sic Deus dilexit nos, et nos debemus alterutrum diligere (1Jo 4, 8-11);

si habuero prophetiam et noverim mysteria omnia et omnem scientiam, et si habuero omnem fidem, ita ut montes transferam, caritatem autem non habuero, nihil sum (1 Cor 13, 2).

Elevazione spirituale

Come bello, Signor, nel tuo creato!
Ma sol nel cuore sei bellezza amante!
E doni amor onde chi ama è nato
a quella vita che in morir s'espande.

8 ottobre 1955

METRO: ABAC. Quartina di endecasillabi canonici, il primo *a majore*, i restanti *a minore*. Di frequente in Rebora la rima è sostituita dall'assonanza, come in questo caso fra B (amanTE) e C (espANDE) le quali si differenziano soltanto per il passaggio della dentale da sorda (in B) a sonora (in C): sì che lo schema potrebbe anche esser ridotto a quello d'una quartina a rime alterne. Cade, inoltre, sotto accento principale la rima interna *-or* dei primi tre versi *SignOR : cuORE : amOR* (cfr. DALLA TORRE 1999: 153-155), *tricolon* anche di traslato che lega tre termini complementari e auto inclusi (amore→cuore→Dio). Si segnala l'inarcatura tra il v. 3 e il v. 4, che pone in rilievo il successivo sintagma «a quella vita».

1-2. Come bello ... bellezza amante!: il primo verso pone l'epifania di Dio nel creato, che consente all'uomo di comprendere la Sua beatitudine. L'identificazione tra «bellezza» e «bontà» si riscontrava già nei versi finali di *La poesia è un miele che il poeta*: «Così porta bontà verso le cime, | onde in bellezza ognun scorga la mèta | che il Signor serba a chi fallendo asseta» (corsivo mio). Nel primo verso, inoltre, sembrano agire qui suggestioni veterotestamentarie come Sir 42, 23 e 43, 12-13: «Quam desiderabilia omnia opera eius»; «vide arcum et benedic qui fecit illum; valde speciosus est in splendore suo, gyrauit in caelum in circuitu gloriae suae», che altro non sono se non parafrasi del compiacimento di Dio per aver creato l'universo: «viditque Deus cuncta, quae fecit, et erant valde bona» (Gn 1, 31). In questa poesia la natura non assume il peso che aveva nei *Frammenti lirici*, nei quali veniva descritta quasi con palpito vitale; qui essa è solo evocata in riferimento al suo Creatore. Si noti, inoltre, la figura etimologica in chiasmo che coinvolge nei primi due versi i termini *bello* e *bellezza*, onde rimarcare la diversità tra la bellezza nel creato e la bellezza amante. Infatti, il v. 2 si apre con un'avversativa («Ma») che, nell'economia della quartina, crea un forte e subitaneo rivolgimento del discorso: Dio è «bellezza amante» quando dimora nel cuore dell'uomo. L'uguaglianza Dio Amore deriva dal Nuovo Testamento: «Sic enim Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret» (Jo 3, 16), Amore trasmesso attraverso il Figlio: «sicut dilexit me Pater, et ego dilexi vos. Manete in dilectione mea» (Jo 15, 9-10); «Pater iuste, mundus te non cognovit; [...] notum feci eis nomen tuum [...] ut dilectio, qua dilexisti me, in ipsis sit, et ego in ipsis» (Jo 17, 25-26). • *bellezza amante*: un sintagma analogo, sebbene declinato secondo accezioni diverse, si riscontra anche al *Frammento XLV*: «Immane bramosia | E brevità d'effetto, | Amorosa bellezza | E tacita partenza». Ma più propriamente è da *La regalità di nostro Signor Gesù Cristo (Poesie Sparse)* che si comprende l'assoluta eguaglianza tra Dio e l'Amore, come si legge in tutta la parte II: «“Prima che il mondo fosse | Che facevi, Signore?” Pensavo a te, ti amavo | [...] Con forte amor profondo | Ti amo; amerò. “Fin quando?” | Sempre amerò regnando» **3-4. E doni ... s'espande**: nel secondo periodo il *focus* si sposta sul dono che Dio fa del suo amore, dono per il quale («onde») l'uomo che ama si sente nato ad una vita di carità e unione con Dio. Se il primo distico vede più citazioni bibliche, il secondo è caratterizzato da autocitazioni, tutte dalle poesie post-conversione. Ad esempio, si paragonino questi versi con quelli de *La speranza*, nei quali Gesù (che è Dio), «l'Amore infinito | L'Amore che dona

l'Amore, | L'Amore *che vive ben dentro nel cuore*» (corsivo mio), abbraccia l'uomo di un amore «che già qui nel mondo | Comincia ed insegna il viver più buono». Le anime alla fine del mondo si riuniranno al corpo «in seno al Padre con la dolce Madre». La «vita che in morir s'espande» si lega all'immagine, cara al poeta, dell'ascensione, propria di *Fatalità tremenda del mangiare* («che grava addosso all'anima che vola»); in questa poesia l'elemento ascensivo è dato già dal titolo: *Elevazione spirituale*. Sull'apparente ossimoro della chiusa («vita che in morir s'espande») si ricordi che, in senso cristiano, la vita terrena è vissuta soltanto in funzione di quella spirituale ed eterna («qui amat animam suam perdet eam, et qui odit animam suam in hoc mundo in vitam aeternam custodit eam» Jo 12, 25), come si legge in *Poesia e santità* del *Curriculum vitae* («quanto morir perché la vita nasca!») ed in vari altri passi dei *Canti dell'infermità*, dove la morte è sentita come liberazione e non come oppressione. L'ultimo verso suggella con grande serenità una lirica priva di asperità drammatiche, e anzi molto fiduciosa e distesa.

[*La cima del frassino*]

Questo componimento innesta nel tronco della descrizione del creato, introdotto dalla lirica precedente, il tema dell'anima alla ricerca di Dio. Anche in questo caso, come già visto per *A te apparve, San Clemente mio* (che nella presente edizione assumerà il titolo di *San Clemente*), la lirica è caratterizzata dall'uso della figura retorica del parallelismo: se in *San Clemente* si paragona la vita del poeta a quella del santo, in *La cima del frassino* si accosta l'anima all'albero, nel comune protendersi al Cielo. Questa similitudine era già dantesca, come ha segnalato MUNARETTO 2008c, secondo il quale «risulta evidente che la *Commedia* [...] fornisce anche il disegno stesso dell'edificio [poetico]» (p. 203). Infatti, il parallelismo strutturante

provviene da *Paradiso* XXVI, 85 ss.: «Come la fronda che flette la cima / nel transitò del vento, e poi si leva / per la propria virtù che la soblima, / fec'io [...]»; identico il movimento del flettersi e sollevarsi verso l'alto [...], e precise le scelte lessicali (p. 202).

La genesi della poesia può essere desunta, per contrario, da questo passo di Ezio Viola, confratello e infermiere del poeta negli ultimi tempi:

Rebora più volte, prendendo spunto dalla natura, diede immagini vive, quasi sempre rapportate alla sua sofferenza fisica e morale. Una lirica che ricordo molto bene è *Il Pioppo*. È nata così: «Possibile, Padre, che quel pioppo che ha sempre dinanzi non le ispiri qualche bella poesia?», gli chiesi. «Già... e pensare che io l'ho sempre creduto un frassino», rispose ridendo (VIOLA 2011: 142).

Si comprende, dunque, quanto questo componimento ed *Il pioppo* siano legati.

La lirica può essere idealmente suddivisa in tre parti logiche, accorgimento proprio anche di altre poesie della raccolta e giustificato qui dall'andamento metrico: la prima parte, dal v. 1 al v. 6, caratterizzata da versi brevi (senari, settenari ed un novenario), è introdotta da un senario sdrucchiolo ed è focalizzata sulla natura; in questa sezione si disegna l'ondeggiare della «cima del frassino», che il poeta vedeva dalla finestra della sua camera, cima che «approva, disapprova» ossia asseconda («con lenta riprova») il vento che la scuote. Questo soggiacere al volere del vento, tuttavia, non inficia il suo sveltare verso il cielo: in

questo modo, il frassino è paragonato alla «vetta dell'anima» la quale, come l'albero, nel corso della sua esistenza terrena si avvicina o si allontana da Dio, immagine caratteristica della seconda parte che inizia al v. 7. In corrispondenza di ciò si ha uno stacco metrico (endecasillabo sdrucchiolo), che asseconda lo spostamento del *focus* sull'anima: questa seconda parte si estende dal v. 7 al v. 11 e, tolto l'endecasillabo, vede versi della medesima misura della prima. L'ultima parte, molto breve (vv. 12-14), è introdotta da un verso lungo di dodici sillabe (v. 12) ed è conclusa da un decasillabo e da un settenario; in essa si ha la tanto agognata «unione d'amore» dell'anima col «vertice eterno» che è Dio: Egli, infatti, con misericordia, «conferma» l'anima nell'unione a Sé.

Come si può notare, a fronte d'un monostrofismo insistito (rarissime sono le liriche polistrofiche nei *Canti dell'infermità*), il poeta risponde, molto musicalmente, con una studiata modulazione del linguaggio e della ritmica del pezzo. Si noti infatti l'apertura delle prime due parti con due versi (di non uguale misura) entrambi sdrucchioli; l'utilizzo della figura etimologica al v. 2 («approva, disapprova», con rima al v. 3) ed al v. 9 («si accosta o si scosta»), che mette in relazione ancor più stretta il frassino e l'anima. Tutti questi artifici s'inseriscono entro un linguaggio che non vede più «schiere di parole per affermarlo [l'oggetto della ricerca, cioè Dio], ma poche e però infinitamente, continuamente dirette a quel centro», linguaggio la cui forza «si concentra e si scarica tutta, di conseguenza, sulle forme di iterazione, da quella basica, la *geminatio* [...], al poliptoto [...] e alla figura etimologica» (MUNARETTO 2008b: 199). Siamo dunque in presenza di una consapevolezza ritmico-musicale molto solida, che avevamo già riscontrato nella prima silloge in liriche quali *La poesia è un miele che il poeta*, *Tutto è al limite, imminente* e *A te apparve, San Clemente mio*.

In questa lirica riemergono quei «significati dell'armonia» individuati da MUNARETTO 2007, secondo il quale l'armonia si esprime tipicamente nella natura e nell'unione mistica con Dio. La natura è chiamata in causa per lodare il Creatore, infatti

per e con gli alberi (il frassino, il pioppo) che ondeggiavano, instabili, sulla cima, «ma fermo rimane il tronco», e insieme ai fiori recisi, ma rifioriti (*Bocciolo di rosa reciso*), prende forma la lode [di Dio] di stampo biblico-liturgico (MATTESINI 1997b: 7).

L'amore per la natura era atavico in Rebora il quale, sin da giovane, amava rimanere solo a contatto con essa e passeggiare lungamente in montagna. Già nelle lettere dei primi anni dieci affiorano le note ricorrenti con le quali la natura è sempre descritta:

in campagna ci son stato ancor io; [...]. Mi sbrigliai la settimana passata in un'irrequietezza frenetica di avventurosa libertà bella dal Maloja al Bernina, solcando la grande valle luminosa, [...]. Che respiro, fra que' monti! (EPISTOLARIO I, a Daria Malaguzzi, 1911, p. 109).

O ancora si confronti questa «fantastica peregrinazione nella quale più l'azzurro del cielo e il dinamismo estatico dei monti camminarono che non io» (EPISTOLARIO I, a Giovanni Boine, 1914, p. 232).

La chiusa della presente lirica autorizza raffronti immediati col *Notturmo* nel cui finale pure si leggeva: «Dio in misericordia ti conferma». In quel caso, il poeta giungeva alla *confirmatio* dopo un'intera poesia carica di sofferenza; qui, invece, il discorso non è caratterizzato da toni cupi e drammatici, ma da un linguaggio piano e disteso, come in *Elevazione spirituale* e nelle liriche successive. Un altro paragone già introdotto sopra, per l'uso retorico del parallelismo, è quello con *A te apparve, San Clemente mio*; anche in questo caso la chiusa rimarca fondamentalmente la distanza fra le due liriche: qui l'anima ascende nell'«unanime gloria», lì senza «sentir consenso» (e quindi *sola*), sprofonda «in un mar di miseria». Altre assonanze si riscontrano, ovviamente, con *Il pioppo* (cfr. RICCIO 2001), ed in misura maggiore con *Il mio sgomento*; più rari i riferimenti agli *Inni* ed al *Curriculum vitae* od ai *Frammenti lirici*. L'influenza delle Scritture può essere vista nelle immagini del «vento» e della «vetta», allegoria di Dio, qualificato spesso o come vento che squassa ogni cosa o come *ens* posto «in altissimis» (Lc 2, 14).

[La cima del frassino]

La cima del frassino
approva, disapprova,
con lenta riprova
la vicenda del vento;
e in fine sempre afferma 5
il tendere massimo al cielo:
richiama così la vetta dell'anima,
che alla Divina Persona
si accosta o si scosta
nel transito del tempo 10
verso un vertice eterno;
e misericordiosamente, ogni volta,
si conferma l'unione di amore
per l'unanime gloria.

Maternità di Maria [9 ottobre], 1955

METRO: lirica monostrofica di versi dalla misura variabile (verso lungo di dodici sillabe, endecasillabo sdrucchiolo, novenario canonico dattilico, ottonario, settenario e senario sdrucchiolo), con numerose rime ed assonanze, le quali, pur non inserite in uno schema rigido, svolgono una «funzione compensativa della rima tradizionale» (DALLA TORRE 1999: 150). L'articolazione del discorso permette di suddividere il testo in tre parti (cfr. *supra*). A livello ritmico è frequente l'uso di parole sdrucchiole, ben otto, il cui ritmo richiama l'attenzione sul verso in cui sono inserite. Le rime sono, in genere, perfette come *afferma* : *conferma* tra il v. 5 ed il v. 13; al v. 2 la rima è anche inclusiva (*approva* : *disAPPROVA*), in rima con *riprova* del verso successivo. Uguale figura etimologica con rima inclusiva si ha al v. 9 (*accosta* : *scosta*), dove è presente allitterazione del fonema /s/, fenomeno che si riscontra anche al v. 11, mediante la ripetizione del nesso VER- (VERSO un VERTICE) e tra i vv. 13 (UNIONE) e 14 (UNANIME). Grazie alla sorvegliata costruzione formale la prima e la seconda parte risultano ritmicamente simmetriche nei versi d'apertura e chiusura: v. 1 e v. 7 sdrucchioli, v. 4 e v. 10 assonanzati (*tEmpo* e *vEnto*).

1-4. *La cima ... del vento*: compare qui il primo termine di paragone, «la cima del frassino» che asseconda «la vicenda del vento». Si ha con ciò la vivida immagine di un albero scosso, come nella lirica *Il pioppo*, sempre dall'edizione 1957: «Vibra nel vento con tutte le sue foglie | il pioppo severo», nella quale lirica pure si sviluppa un paragone tra l'albero e l'anima. Si confrontino, inoltre, questi versi con quelli abbastanza simili de *Il mio sgomento*: «Ogni momento | del semplice vegetale | *fa dir di sì il vento*, | *fa dir di no il vento*» (corsivo mio). Dunque queste tre poesie, tutte incentrate su alberi che sveltano verso il cielo, sono collegate da un parallelismo tra la natura vegetale e l'anima che pure tende al suo Dio. Un'analoga immagine era già nei *Frammenti lirici*, al *Frammento XXXVI*: «Gli alberi ondeggiando con verdi richiami | L'ombra e le foglie dai tronchi e dai rami». *vento*: possibile un sovrasenso allegorico per questo termine, dal momento che la manifestazione di Dio, nelle Scritture, è spesso accostata alla brezza od al vento che tale epifania provoca: «et ecce Dominus transiit et spiritus grandis et fortis subvertens montes et conterens petras ante Dominum; non in spiritu Dominus. [...] Et post ignem sibilus aurae tenuis quod, cum audisset Helias, opervit vultum suum pallio» (3Rg 19, 11). Il vento è anche espressione dello Spirito Santo: «et factus est repente de caelo sonus tanquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum, ubi erant sedentes. [...] et repleti sunt omnes Spiritu sancto» (Act 2, 2-4). L'individuazione di un sovrasenso è giustificata dal palesarsi della Divina Persona al v. 8. Si segnala, inoltre, che i primi quattro versi presentano un'insistita allitterazione del fonema /v/. **5-6.** *e in fine ... al cielo*: la cima del frassino, pur agitata dal vento, svelta sempre verso l'alto; chiaro il parallelo con l'anima che ha fede in Dio, la quale, pur agitata da molteplici tormenti – nel caso del poeta anche di natura fisica – rimane salda nella sua direzione. Anche questi due versi possono essere accostati alla lirica *Il pioppo*: «dal tronco in rami per fronde si esprime | *tutte al ciel tese* con raccolte *cime*» (corsivo mio). Il v. 6, novenario canonico con ben due sdrucchiole che creano uno

spiccato ritmo dattilico, conclude la prima parte dedicata alla natura. **7-11.** *richiama così ... vertice eterno*: il verbo «richiama» introduce il parallelismo con l'anima, la quale, identificata con una sineddoche («vetta dell'anima») si avvicina e s'allontana da Dio, proprio come faceva il frassino. In definitiva, però, la vita dell'uomo (il «transito del tempo») è sempre un anelare al Creatore, infatti l'anima è tesa «verso un vertice eterno», naturale approdo della «cima», della «vetta». Il fatto che Dio sia «in excelsis» è immagine comune; in questo caso, però, può aver influito il seguente passo del libro di Giobbe, le cui parti in corsivo ritornano nel testo reboriano: «[...] an cogitas quod *Deus excelsior caelo et super stellarum vertices sublimetur*» (Jb 22, 12-13). • *transito*: per le rilevanti connessioni tematiche e lessicali del termine, si confrontino le note ai vv. 1-3 della lirica *Terribile ritornare a questo mondo*. Il «transito del tempo», infatti, oltre che metafora dell'esistenza umana, simboleggia altrove anche il passaggio dalla condizione mortale a quella eterna **12-15.** *e misericordiosamente ... unanime gloria*: la chiusa, introdotta da un verso anomalo di dodici sillabe, occupato quasi interamente dal lungo avverbio ed accentato sull'ottava, richiama l'attenzione sull'«unione d'amore», quell'«amore unitivo» di matrice mistica già visto nell'introduzione di *Elevazione spirituale*. Ritornano, inoltre, i versi finali del *Notturmo*, dove la Madonna spiegava: «Dio in misericordia ti conferma»: infatti, come l'albero «afferma | il tendere massimo al cielo», in questo imitato dall'anima che procede «verso un vertice eterno», così Dio «conferma l'unione d'amore». Il verso finale, in cui si sdipana l'«unanime gloria», allontana questa poesia dal cupo «sprofondare» di *San Clemente*, o dall'«abisso» di *Terribile ritornare a questo mondo*; proprio l'unanimità della gioia/gloria concede al poeta di chetarsi nella visione dell'Amore divino, quell'amore di cui si ha riprova nei versi del dittico seguente (*Frammenti e S. Comunione*): «vita nel Cristo, unanime con quelli», o dell'inno *Gesù il Fedele*: «se non invano passiamo il breve tempo | come luce del Figlio Incarnato, | come frutti di dolce consiglio, | impegno amoroso di vita, | di vita del singolo unanime nel segno, [...] tutti insieme gloriando | quali figli di Dio, | alleluando al Padre, | al Figlio e allo Spirito Santo». Tutti questi passi hanno un'eco nell'*Offertorium* della liturgia *de pluribus martyribus*: «Laetamini in Domino, et exsultate iusti: et gloriimini omnes recti corde. Alleluja»; ma una suggestione liturgica più profonda (si veda il corsivo), sia per il tema dell'ascensione che per il tempo «mariano» a cui è riferisce il componimento, si ha dall'antifona «*Assumpta est Maria in caelum: gaudent angeli laudantes benedicunt Dominum. Gaudete et exsultate omnes recti corde quia hodie Maria Virgo cum Christo regnat in aeternum! Alleluja*».

Frammenti

Queste due brevissime poesie sono riunite dall'editore nella medesima pagina; il titolo (*Frammenti*), evidentemente si riferisce a entrambi i testi i quali, nel loro complesso, formano un piccolo dittico. La prima poesia, *Perché il creato ascenda in Cristo al Padre*, è incentrata sulla chiamata di Dio alla perfezione (l'«ascesa» del creato), imitato dal pontefice, che guida sulla terra l'uomo alla santità. Il secondo testo, titolato *S. Comunione*, tratteggia il comunicarsi come uno dei momenti più cari, atteso dal poeta quotidianamente con speciale fervore.

In *Perché il creato ascenda in Cristo al Padre*, il primo distico è occupato dall'immagine di Dio che «va chiamando», verbo inteso nella sua accezione frequentativa ed iterativa; a lui l'umanità converge, e l'ascesa assume così una

posizione privilegiata, nel riconoscimento, tutto interno al vissuto dell'antico poeta, dell'autentica, reale guida e salvezza di un Padre che lo ha tolto dalla palude del non senso e della disperazione (TESTI 2009: 183).

Al Dio posto «in excelsis» si affianca, con perfetta analogia, il pontefice, Vicario di Cristo, che sta nel mondo («Orbe») e «chiama | dall'Urbe», cioè da Roma, sede del papato, per indirizzare col suo Magistero i fedeli a Dio. Questa è la totale adesione del poeta all'ortodossia cattolica ed alla dogmatica pontificia, quasi in espiazione alle «colpe» giovanili (cfr. LOLLO 1996): aver interpretato in chiave religiosa il Mazzinianesimo (cfr. *infra*) ed aver considerato negativamente il papato. Così, infatti, scriveva nel 1926 al fratello Piero:

L'Italia della Umanità: questa è la terza missione di Roma [...] e l'Europa, e per essa il mondo, non avrà pace finché non sarà risolto il nodo gordiano di Roma: e invece, questa sublime opera assegnataci (meritando) dalla Provvidenza, è deviata dalla Cupiditas, dall'imperialismo papale e regale in sorda lotta fra loro (EPISTOLARIO I, p. 598).

La considerazione dell'Italia come responsabile e detentrica d'una missione salvifica nei confronti dell'umanità riemergerà anche negli anni immediatamente precedenti la conversione, attribuendo tuttavia al papato una connotazione

positiva: come testimonianza della fase transitoria nella quale il poeta teorizzava le “tre Rome”, cfr. la lettera a Rosita Bentivegna del 4 aprile 1929 (in EPISTOLARIO II, pp. 17-19). Espiazione delle idee giovanili si ha anche in un'altra lirica, sempre dei *Canti dell'infermità: Baciargli i piedi!* È importante ricordare che il poeta si vergognava profondamente delle idee a suo tempo professate, infatti

non parlava mai di sé e del suo passato. Si sforzava di mortificare l'uno e di seppellire l'altro. Soltanto ad un compagno rosminiano confidò la pena che sentiva d'aver creduto nel Mazzinianesimo come in una religione (MARCHIONE 1974: 85).

I ritorni scritturali sono chiari sin dai primi versi, dove affiora l'evangelica preghiera a Dio Padre (*Pater noster*) e l'identificazione di Dio come pastore, titolo anche del pontefice (*pastor pastorum*); chiari anche i rimandi tematici ad altre liriche dell'infermità o al *Curriculum vitae*, mentre pressoché nulla l'influenza di altri autori coevi, in sé inutile, vista la grande pregnanza espiatoria e religiosamente personale della lirica. Da notare l'estrema economia del linguaggio, ridotto alle formule liturgiche quasi innodicamente ripetute («Padre ... che sei»), ai medesimi verbi variati solamente grazie alla figura etimologica. Il lessico, inoltre, risente per taluni versi di un certo arcaismo proprio già dei *Frammenti lirici*.

La seconda lirica apre uno spiraglio sulla beatitudine che la quotidiana Comunione concede al poeta. Nell'angoscia dell'infermità, l'assunzione del Corpo di Cristo assicura requie: viste le condizioni del poeta, può anche intendersi come Viatico, la Comunione amministrata agl'infermi dopo l'Estrema Unzione, al fine di concedere loro un nutrimento spirituale che li possa accompagnare serenamente nel transito estremo. Il titolo di questa poesia è identico a quello della lirica numero 11 dell'edizione 1957, anche se il carattere è differente: lì ritorna l'elemento drammatico e tormentato della malattia, qui, invece, l'atmosfera è distesa e piana. Un altro accostamento tematico possibile è con *Avvicinandosi il Natale*, nei cui primi versi si accampa il tema della «Comunion vera e sol beata»; anche in questa lirica però si riscontra un tono alquanto sofferto, per quanto la

beatitudine che il Corpo di Cristo concede sia enunciata esplicitamente.

La presente lirica si apre con la subitanea venuta del Cristo («Viene per me Gesù, ma tra Fratelli»), che coincide con l'Ostia. Egli è visto come “dono” («per me si dona»), che si dà all'uomo con un atto di estremo amore: infatti, dal suo Sacrificio (quello del Golgotha rinnovellato nella Messa) promana la salvezza. Anche se il poeta è solo nella Chiesa deserta, si sente comunque in comunione coi Fratelli («unanime con quelli»), significativamente identificati con la maiuscola. Infatti, «dalla perfetta Regola ordinato, | l'ossa slogate trovaron lor posto: | scoprì l'intelligenza il primo dono» (*Curriculum vitae*).

In questa breve quartina, dunque, oltre a spunti catechistici e devozionali già di altre liriche della *princeps*, s'innesta anche l'elemento autobiografico, pur non direttamente esplicitato: il ricordo della sua prima Comunione, ricevuta il 24 novembre 1929 nella chiesa di S. Alessandro a Milano dalle mani del cardinale Schuster. Per il poeta, da quel momento, il comunicarsi frequentemente diviene essenziale:

era sufficiente l'attesa, sempre rapita ed entusiasta, del Corpo di Cristo per non fargli nemmeno pù avvertire la normale scansione della giornata (GUGLIELMINETTI 1968: 75)

io frequento ogni giorno la Chiesa, e, se forza maggiore non me lo impedisce, mi accosto quotidianamente alla S. Eucaristia (EPISTOLARIO II, alla madre, 1930, p. 61).

L'amore per l'«Ognibene» (sua particolare definizione dell'Eucaristia) è provato anche da altri versi di Rebora, in aggiunta ai riscontri già proposti. Si vedano, infatti, i *Versi per la prima santa Comunione di un fanciullo* («È tanto che Ti chiamo | Amore mio, Gesù! | Ora ecco vieni. Ti amo, | Dolcissimo Gesù | [...]») del 1938, o anche *Amor dammi l'amore*, dalle *Poesie religiose*: «L'Ostia in alto, casta | Attrae i cuori: “Sì, vivere è Cristo”»; o ancora il *Rendimento di grazie*, dal *Curriculum vitae*: «Io benedico il dì che nel mio Duomo | lo Spirito discese a fare tempio | della Sua gloria anche me, pover'uomo».

4.1

[Perché il creato ascenda in Cristo al Padre]

Perché il creato ascenda in Cristo al Padre
nostro che sta nei Cieli e va chiamando,
tutto quaggiù converge al Padre Santo
che sta nell'Orbe mentre a Cristo chiama
dall'Urbe, imagin del Pastore eterno.

4.2

S. Comunione

Viene per me Gesù, ma tra Fratelli:
nel mezzo della Chiesa a me si dona
anche se solitaria è mia persona:
vita nel Cristo, unanime con quelli.

METRO: lirica monostrofica a metro libero formata da endecasillabi canonici *a majore* (vv. 1-2) ed *a minore* (vv. 3-5). Rime identiche per replicazione del termine (*Padre* : *Padre* vv. 1-3; *Cristo* : *Cristo* vv. 1-4, sempre in medesima posizione versale), assonanza tra ORBE e URBE. Fondamentali le forti inarcature (cfr. DALLA TORRE 1999: 140-141): si riscontrano tra il v. 1 ed il v. 2; tra il v. 3 ed il v. 4, e tra il v. 4 ed il v. 5, e conferiscono importanza ai sintagmi spezzati tra verso e verso (cfr. *infra*).

1-2. *Perché il creato ... va chiamando*: Dio creatore è visto come «Padre» amorevole che, senza stancarsi, chiama continuamente («va chiamando») l'uomo a una vita di santità, affinché («Perché») ascenda a Lui. Il primo verso è un calco dell'*incipit* di *Poesia e santità*, dal *Curriculum vitae* («Mentre il creato ascende in Cristo al Padre»), della quale condivide il tema dell'ascesa ed il materiale lessicale. L'inarcatura tra il v. 1 ed il v. 2 «tra *Padre* e il possessivo *nostro* [è] probabilmente tesa a ridare significato alla paternità divina e alla sua azione di chiamata continua nascosta nella creazione» (TESTI 2009: 183); inoltre, c'è la ripresa letterale di Mt 6, 9: «Pater noster qui es in caelis». • *va chiamando*: il verbo *chiamare* in contesto biblico è, solitamente, riferito all'uomo che invoca Dio, e non al Padre che chiama i figli. In questo senso, quindi, la concezione di un Dio non inaccessibile, ma amorevole e paterno assume un'importanza rilevante e sembra che il Padre sia da accostare, piuttosto, al pastore della parabola, il quale va in cerca della pecora smarrita al fine di ricongiungerla al gregge: «si fuerint alicui centum oves et erraverit una ex eis, nonne relinquet nonaginta novem in montibus et vadit quaerere eam quae erravit? Et, si contigerit ut inveniatur eam, amen dico vobis quia gaudebit super eam magis quam super nonaginta novem quae non erraverunt» (Mt 18, 12-13). Nei *Canti anonimi* già compare, nel contesto di un simbolismo volutamente indeterminato e confuso di mistero, il motivo della chiamata. Così in *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*, v. 4: «mentre un richiamo a distesa permane»; e in *Sacchi a terra per gli occhi*, vv. 60-61: «Echeggia un monito, immane | ma la voce non è presente». **3-5.** *tutto quaggiù ... Pastore eterno*: affinché si possa compiere l'ascesa, il creato si affida («converge») al pontefice romano, guida suprema della Chiesa, che col potere affidato da Cristo, di cui è Vicario («*imagin* del Pastor eterno»), conduce il mondo cattolico (l'«Orbe») a Cristo. Egli, in sintonia perfetta col «Padre | nostro che sta nei cieli», incita alla santità l'uomo. Con un forte parallelismo, Dio sta al mondo come l'Urbe sta all'Orbe: entrambi i primi termini di paragone rappresentano la salvezza, l'uno quella celeste, l'altra, metonimia per la Chiesa, quella che ad essa conduce. • *imagin*: Reborn predilige, sin dalle prime esperienze poetiche, la veste più arcaica per questo termine, come nel *Frammento XXXIII*: «e van per l'aria imagini di bene» o nel LXIII: «la fida imagin vostra rinnovello», o nei *Canti anonimi* ancora *Dall'immagine tesa*. • *Pastore eterno*: il pontefice assume gli attributi di Cristo e diventa «*imagin* del Pastore eterno»: «ecce ego ipse requiram oves meas et visitabo eas sicut visitat pastor gregem suum» (Ez 34, 11); «ego sum pastor bonus et cognosco meas [oves] et cognoscunt me meae. Sicut novit me Pater et ego agnosco Patrem» (Jo 10, 14-15).

METRO: quartina di endecasillabi canonici dallo schema ABBA. I primi tre versi sono *a majore*, l'ultimo, invece, *a minore* conferisce importanza alla parola «Cristo» sotto accento di quarta. Non si riscontrano altre particolarità di rilievo, se non che le rime assecondano il progredire sintattico, poiché il v. 1 ed il v. 4 riguardano la vita comunitaria in Cristo «tra Fratelli» e chiudono i vv. 2-3 che riguardano il poeta, solitario «nel mezzo della Chiesa».

1-4. *Viene Gesù ... con quelli*: in primo luogo si segnala che nell'edizione SG non c'è maiuscola in «Fratelli» al v. 1. Si tratta d'un intervento arbitrario dell'editore che sottrae importanza e solennità al termine, mentre il poeta aveva approvato la versione del 1957 con maiuscola. Oltre alle già citate risposdenze poetiche, si può aggiungere – visto lo *status* sacerdotale del poeta – questa terzina della poesia *Il sacerdote*: «Il sacerdote cosa possa o sia, | non sa; come ardirebbe *far di Dio* | *Cibo alle anime? Oh Santa Eucaristia!*» (corsivo mio). • *vita nel Cristo*: Cristo è identificato come fonte della vita: comunicandosi del Suo Corpo si riceve la vita stessa, da intendersi sia come sollievo fisico, ma anche – e soprattutto – come conforto spirituale donde la connessione con il sacramento dell'Unzione degl'infermi. • *unanime*: rilevante la scelta semantica di questo termine, non isolata in Reborà. Era stato usato già nella lirica *La cima del frassino* («unanime gloria»), di cui si veda l'ultima nota; si confronti poi l'inno *Gesù il Fedele*: «tutti insieme gloriando | quali figli di Dio». Si faccia attenzione, inoltre, che, nelle Scritture, generalmente il termine *unianimis* è riferito a situazioni di concordia e unione tra i timorati di Dio che lo venerano o diffondono la sua parola: «unianimes preces suas Deo effuderunt» (Jdt 6, 14), «in fine autem omnes unianimes conpatientes» (1Pt 3, 8), «cum venero et videro vos, sive absens audiam de vobis quia stetistis uno spiritu unianimes conlaborantes fide evangelii» (Phil 1, 27).

5 [1]

[La poesia è un miele che il poeta]

L'unica variante fra le due edizioni si ha nel metro: qui i vv. 9 e 10 vengono riuniti in un endecasillabo ipermetro formato da un settenario ed un quinario. Lo schema metrico, perciò, è il seguente: ABC(c)BDEDaFFGFAA. Sussiste, comunque, l'ipotesi che si tratti di una stanza isolata di canzone: fronte ABC(c)BDEDaF, sirma FGFAA. Per il commento si rimanda all'edizione 1956.

5 [1]

[La poesia è un miele che il poeta]

La poesia è un miele che il poeta,
in casta cera e cella di rinuncia,
per sé si fa e pei fratelli in via;
e senza tregua l'armonia annuncia
mentre discorde sputa amaro il mondo. 5
Da quanto andar in cerca d'ogni parte,
in quanti fiori sosta, e va profondo
come l'ape il poeta!
L'ultime cose accoglie perché sian prime;
nèttare, dolorando, dolce esprime, 10
che al ciel sia vita mentre è quaggiù sol arte.
Così porta bontà verso le cime,
onde in bellezza ognun scorga la mèta
che il Signor serba a chi fallendo asseta.

15 ottobre 1955

[*La Croce irraggia luce dal Calvario*]

Secondo dei (pochi) componimenti pluristrofici della raccolta, presenta un carattere occasionale e celebrativo, come spiega l'epigrafe in calce alla poesia. Il testo descrive l'illuminazione d'una croce sul monte Calvario di Domodossola, in occasione del centenario della morte di Antonio Rosmini. Sul monte Calvario Antonio Rosmini si ritirò nel 1828 e vi fondò l'Istituto della Carità; nel complesso, retto ancor oggi dai padri rosminiani, Rebora risiedette alcuni anni, dopo la sua ordinazione sacerdotale. Vista la motivazione contingente, il testo risente un po' «dei limiti dell'occasione iniziale». Essa fa parte d'altronde di un gruppo di dodici componimenti, introdotti a partire dalla seconda edizione dei *Canti dell'infermità*, ma la cui stesura è anteriore alla prima stampa del 1956 «e che si dovrà ritenere siano stati perciò – al momento di definirne l'assetto – intenzionalmente scartati» (BETTINZOLI 2008: 59-60). Nella presente lirica, la croce di Domodossola è simbolo della Croce di Gerusalemme, che irraggia luce salvifica per redimere l'uomo dalle sue colpe: il tema luminoso, dunque, non è altro che l'amplificazione del tema del fuoco (per il quale si riveda CASTELLI 1995 e WALLACE 1993), già incontrato nel *Notturmo*, nel *Curriculum vitae* e negli *Inni*, nei quali venne portato al massimo sviluppo e dove

crece l'ardore contemplativo, le geometrie fisiche e metafisiche («trinitario circolar mistero»; [...]), le *abbaglianti sinestetiche immagini cosmiche e mistiche* («fiumana» di luce; [...]) (MATTESINI 1997b: 11).

Lo conferma l'epistolario: «E allora, *sic luceat Lux vestra ...* la Sua Luce e il Suo Fuoco che si fa nostro bruciandoci per arderne» (EPISTOLARIO III, ad Emilio Comper, 1951, pp. 284-285).

La prima strofa descrive l'illuminazione della croce «issata sul Sacro Monte Calvario di Domodossola», la quale «irraggia luce»: essa è monito per gli uomini («il mondo precario») a seguire Cristo, definito Amore «vero e necessario» che garantisce la salvezza. Infatti, nella seconda strofa, con traslato

anagogico, la croce di Cristo sul Golgotha irradia la «luce vera» del Giudice nel giorno del Giudizio universale: egli, conoscendo il cuore di ciascuno («com'era in suo segreto») premierà i buoni («rivelerà [...] | ogni anima sincera») e punirà i malvagi. Per questo motivo, in vista della salvezza, è più che mai fondamentale seguire l'Amore ed avere come punto di riferimento la Croce. La terza strofa, di carattere parenetico, ricorda come sia importante sin da subito («ora e presto») operare e permanere nell'Amore di Cristo e nell'esercizio della Carità, al fine di essere glorificati nell'ultimo giorno («onde tal grazia ci sia gloria»); in caso contrario il rifiuto rischia di mutarsi nella condanna di un'invocazione tardiva e inascoltata.

Il tema della Croce irradiante «luce vera» agiva in Rebora sin dagli anni della conversione:

uniti nel patire per amore e per amare: per Crucem ad Lucem (EPISTOLARIO II, alla sorella Marcella, 1935, pp. 210-212);

stiamo intanto con Maria sub Cruce in compagnia dei Santi: Signum Crucis, Signum Lucis (EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1939, p. 301).

Queste suggestioni, inoltre, vengono riprese dai *Pensieri* in apertura di raccolta, ai quali si rimanda. Proprio la luce di Cristo simboleggiava l'uscita dalla condizione di errore in cui era ed in cui temeva di ricadere (cfr. la «nebbia» del *Preludio*). È vero, infatti, che la luce della Grazia e della Fede arrivano tardi nella vita di Rebora, ed in un simile contesto si spiega il «terror» di ritrovarsi ad invocare Cristo invano, cioè che tutto – anche la conversione – sia stato inutile.

Le risposdenze più puntuali si riscontrano con altre liriche della conversione, in specie dalle *Poesie religiose* e dalle *Poesie sparse*, oltre che dai già citati *Inni* (in specie da *Il gran grido*), ma anche con alcuni luoghi della poesia giovanile. Presenti inoltre suggestioni bibliche e liturgiche che arricchiscono d'un'aura ritualistica un testo abbastanza semplice e meno denso di significato di altri.

[La Croce irraggia luce dal Calvario]

La Croce irraggia luce dal Calvario,
di nuovo posta da Rosmini al sommo:
dice in salvezza del mondo precario
che un solo Amore è vero e necessario. 4

Croce irradiante quella luce vera
che sarà in cielo allor che ritornando
Cristo rivelerà, così com'era
in suo segreto, ogni anima sincera. 8

Ora e presto, fratelli, sin che è dato
il tempo, onde tal grazia ci sia gloria:
terror, Gesù, se adesso rifiutato,
eternamente invan solo invocato. 12

Festa di Cristo Re [30 ottobre], 1955

Nell'occasione dell'accensione di un'alta croce issata sul Sacro Monte Calvario di Domodossola, a testimonianza ossolana, in onore del primo Centenario della morte di Antonio Rosmini.

METRO: tre quartine di endecasillabi dallo schema ABAA, invero «poco usuale» (DALLA TORRE 1999: 157). Nella prima strofa v. 1 e v. 4 *a majore*, vv. 2 e 3 *a minore*; nella seconda tutti *a minore*; nella terza vv. 9, 10 e 12 *a majore*, v. 11 *a minore*. La parola «Croce» dei vv. 1 e 5 consuona con «luce» ai medesimi versi e con «dice» al v. 3; poliptoto tra i vv. 4 e 5 («Amore è *vero*», «luce *vera*»); figura etimologica tra i vv. 1 e 5 («irraggia», «irradiante»), inarcatura tra il v. 7 e 8 e fra il v. 9 e 10.

1-4. *La Croce ... e necessario*: la prima quartina disegna l'accensione della croce sul monte Calvario di Domodossola; essa diventa monito a seguire Cristo, via di salvezza. Già a questo punto la croce materiale issata sul monte ossolano (molto significativamente denominato anch'esso «Calvario») è metafora della Croce vera, sul Golgotha, presente nella seconda strofa. A questi versi si accosta l'inno del Venerdì Santo, nei passi in corsivo: «Vexilla Regis prodeunt, | *Fulget Crucis mysterium*, | *Qua vita mortem pertulit*, | Et morte vitam protulit», e la chiusa della lirica *Annunciazione* (dalle *Poesie religiose*): «Fulge la Croce». Sull'importanza del tema luminoso non sarà vano un confronto col Dante paradisiaco, secondo il quale, l'empireo è un «miro e angelico templo | che solo *amore e luce ha per confine*» (*Par.* XXVIII, 53-54), citazione già vista in *La regalità di nostro Signor Gesù Cristo*: «*Amor* che regna eternamente è Dio | E il suo regno è vita senza fine, | *Bontà infinita e luce ha per confine*». Ma si confronti anche la liturgia del Sabato Santo, nella quale viene cantato l'*Exsultet* a testimonianza della gioia per il Cristo risorto: «Exsultet jam Angelica turba caelorum: [...]. Gaudeat et tellus *tantis irradiata fulgoribus et aeterni Regis splendore illustrata*, totius orbis se sentiat amississe caliginem». In questo contesto, il fulgore di Dio ha preso il posto del sole giovanile che irraggiava l'uomo (cfr. *Frammenti lirici* LX: «L'irraggiare del sol nascosto ancora | Straripa alto» o LXIX, nel quale era la pioggia a svelare «l'oro e la gloria | che non si vendon né recan piacere, | Ma splendono d'un balenio | Che irraggia invisibile sugli altri con Dio»). • *di nuovo posta da Rosmini al sommo*: Rosmini, facendo del Calvario il luogo delle sue feconde meditazioni, ha rivivificato il senso della Croce agli occhi del mondo; inoltre, e più semplicemente, dal momento che l'anniversario della morte del Padre Fondatore ha dato l'opportunità di issare la croce, lo stesso Rosmini ne è inteso come felice causa. • *mondo precario*: come in *La poesia è un miele che il poeta*, il mondo è considerato periclitante («mentre discorde sputa amaro il mondo»), sempre in bilico verso la perdizione. • *Amore [...] necessario*: questo sintagma è fondamentale, poiché indica quale sia la via da seguire. Uno ed un solo Amore (*charitas*), ossia quello di Cristo, è «necessario» per l'uomo. Uguale sintagma si rinviene anche nell'inno *Il gran grido*: «amor spremendo senza fine chiama | la gente tutta ove più va smarrita. | Oh *la cosa, la cosa necessaria*, | mentre si avanza il giorno che non tarda» (corsivo mio): ciò significa che tutte le cose umane non valgono nulla («vanitas vanitatum omnia vanitas» [Ecl 1, 2]) **5-8.** *Croce irradiante ... anima sincera*: in questa seconda quartina si ha la metafora anagogica sopra accennata. L'accento è posto sul futuro ritorno di Cristo come Giudice che «rivelerà, così com'era | in suo segreto, ogni anima sincera» e

concederà pena o grazia eterne. La Croce, in questo contesto, irradia «luce vera», poiché è forma incarnata dell'«Amore vero». • *allor che ritornando*: evidente il calco della *Professio Fidei* del *Credo*: «Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos», che parafrasa, per certi aspetti, alcuni passi dell'*Apocalisse*, echeggiati anche dal *Communio* della festa di Cristo Re, giorno in cui venne scritta la lirica: «Sedebit Dominus rex in aeternum: Dominus benedicet populo suo in pace». • *anima*: il termine assume in Rebora un'accezione più vicina a quella cristiana, anche se non identica ad essa, a partire dai *Canti anonimi*, di cui si legga il controverso *Sacchi a terra per gli occhi*: «Sì, puoi rizzare alte mura | E un convento in te stesso: | Ma vive l'anima impura | Del mondo che ha in disprezzo». Si noti che in quel frammento l'anima era «impura», ora invece è «sincera». **9-10. Ora e presto ... sia gloria**: questi versi si concentrano sul compito dell'uomo, di operare seguendo la strada della luce indicata da Cristo, «sin che è dato il tempo». Il v. 9 è un calco dell'epistola paolina ai Galati, citata spesso dal poeta: «dum tempus habemus, operemur bonum ad omnes» (Gal 6, 10); ma si confronti anche con *Gesù il Fedele*: «se non invano passiamo il breve tempo | come luce del Figlio Incarnato» (mio il corsivo). I «fratelli» cui si riferisce il poeta potrebbero essere i confratelli rosminiani (anche se non c'è la maiuscola come in *S. Comunione dei Frammenti*), ma più semplicemente e probabilmente si tratterà dell'umanità intera, dove ogni uomo è inteso come fratello in Cristo. • *onde tal grazia ci sia gloria*: questo sintagma, che può essere interpretato anche come *climax*, indica la ricompensa che verrà dall'aver seguito la via di Cristo, per cui la grazia che l'uomo attua si trasforma in gloria futura. Si confronti, al riguardo, la chiusa di *Speranza (Poesie religiose)*: «Tal la speranza in Cristo fa sicuri | Per la croce alla gloria i cuori puri». La dittologia grazia/gloria si riscontra nel *Salmo* 83: «sol et scutum est Dominus Deus, gratiam et gloriam dabit Dominus; non privabit bonis eos qui ambulant in innocentia». **11-12. terror, ... solo invocato**: la chiusa replica la prima strofa del *Preludio*: «Orrore disperato, Gesù mio, | trovarsi in fin d'aver cantato l'io», anche se qui l'orrore (o, meglio, il «terror») non è dovuto tanto ad un atto di superbia poetica, quanto personale, per non aver agito secondo la legge dell'Amore. Il rifiuto di Dio lascia la vita senza un senso, anche la stessa invocazione si configurerebbe come vana poiché l'uomo stesso si mette nella condizione di non volere la salvezza, come nella parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1-13) citata anche in *La chiocchia* dalle *Poesie religiose*: «Chiuse le porte. Accorrono le escluse: | “Signore! apri! apri!” S'ode dall'eterno: | “Il Sangue mio invan per voi si effuse!”» (corsivo mio). Sull'inermità d'ogni azione umana non illuminata da Dio sono molteplici i passi scritturali: «Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilavit qui custodit» (Ps 126).

[*Fatalità tremenda del mangiare*]

Con questa quartina, già chiamata in causa in alcune note del commento alla *princeps*, si torna al clima fosco dell'ultima lirica reboriana. La stanchezza di vivere è chiaramente esplicitata nel primo verso; al riguardo, Ezio Viola scriveva: «“Quale tremenda necessità dover mangiare!” È l'espressione che più di una volta ho raccolto dalle sue labbra» (VIOLA 2008: 217). A quest'altezza il poeta non si trovava ancora nella situazione disastrosa del 1957, ma rimane comunque un uomo prostrato ed afflitto.

Il nutrimento diventa una croce, «fatalità tremenda», che imprigiona («grava addosso») l'anima, ormai pronta per l'ascesa al Creatore: e d'altra parte il concetto dell'ascesa agiva in Rebora come substrato sin dalla poesia giovanile:

l'aspirazione all'alto, in quanto spazio del divino, costituisce una delle ragioni fondanti della lirica reboriana e moltissime sono le modalità con cui prende forma nei *Frammenti lirici* (MUNARETTO 2008a: 1054).

Nei *Canti dell'infermità* essa si tramuta in abbandono all'«abisso di misericordia» od in afflato mistico-religioso. Ecco quindi che, in questo contesto, l'anima non ha più bisogno del sostentamento (proprio del corpo), ma del Cibo spirituale (significativamente con maiuscola), incarnato da Cristo «parola | di vita»:

operamini non cibum qui perit, sed qui permanet in vitam aeternam, quem Filius hominis dabit vobis [...]. *Ego sum panis vitae*. [...] Hic est panis de caelo descendens, ut, *si quis ex ipso manducaverit, non moriatur* (Jo 6, 27, 48-50; corsivo mio).

Questa la differenza coi *Frammenti lirici*: «l'unico pensiero di morte, allora attuale, era quello della morte spirituale del vecchio uomo e della nascita del nuovo uomo» (GUGLIELMINETTI 1968: 95), in una costante ricerca della verità. Trovatala, non ha più senso posticipare l'incontro con Dio, viste anche le condizioni fisiche del poeta.

La lirica si rapporta chiaramente a quelle della *princeps* (*Terribile ritornare a questo mondo* su tutte), con influssi scritturali e qualche reminiscenza primonovecentesca (Michelstaedter e Ungaretti).

[Fatalità tremenda del mangiare]

Fatalità tremenda del mangiare
che grava addosso all'anima che vola!
Tu sol, Gesù, sei Cibo ch'è parola
di vita ov'è, in perpetua ascesa, amare.

31 ottobre 1955

METRO: quartina di endecasillabi canonici *a minore* dallo schema ABBA; vv. 1, 3 e 4 con cesura maschile. Inarcatura tra i vv. 3 e 4 («parola | di vita») che spezza un sintagma di derivazione biblica dal primario significato nell'economia del discorso poetico, come già nella quartina *Elevazione spirituale*. Si segnala, al v. 2, la ripetizione insistita del fonema /a/.

1-2. *Fatalità tremenda ... che vola!*: questi primi due versi esprimono il peso del poeta nel sopportare la difficile fisiologia di un corpo martoriato dal dolore e quasi inabile a svolgere le funzioni vitali. Il primo verso può essere accostato, per affinità, ai vv. 4-5 di *Terribile ritornare a questo mondo*, sui quali si legga la nota relativa della *princeps*. Il v. 2, invece, è più vicino alla lirica *S. Comunione*, dove l'anima «che vola» verso Dio è coadiuvata dalla Madonna («Mamma di Paradiso mi raccoglie, | mi eleva al Cuor del Figlio che m'incendia»). • *grava*: il verbo si trova già nei *Canti anonimi*, in *Sacchi a terra per gli occhi*, v. 10: «Anche chi ama ti grava, | Se per sentirsi in due | Si fa guancia delle ore tue». A quel tempo, però, a gravare era l'amore (di donna? o, più generalmente, l'amore terreno?), mentre ora l'Amore, rivolto a Dio, gode di tutt'altra considerazione. **3-4.** *Tu sol, ... ascesa, amare*: il secondo distico mostra quale sia il vero, unico e necessario cibo, cioè Cristo. Nell'inarcatura tra gli ultimi due versi, Egli è definito con la formula evangelica «parola | di vita»; dice infatti Pietro: «Domine, ad quem ibimus? *Verba vitae aeternae habes*» (Jo 6, 68); agli apostoli viene ordinato: «Ite, et stantes loquimini in templo plebi omnia *verba vitae huius*» (Act 5, 20); Cristo stesso afferma «Pater meus dat vobis *panem de caelo verum*. Panis enim Dei est qui de caelo descendit et dat vitam in mundum. [...] *Ego sum panis vitae*; qui venit ad me non esuriet, et qui credit in me non sitiet unquam» (Jo 6, 32-35). • *in perpetua ascensa*: l'ascensione è motivo fondamentale del Reborra religioso. In questo senso si accosti il verso alla quarta e quinta delle *Epigrafi del Curriculum vitae*: «Con ali di farfalla, anima, tenti | levarti in rapimento; indi dai sensi | plumbei o ambigui oppressa, vai col corpo | che in mortale uggia è stanco, stanco, stanco»; «E per virtù divina, | nell'insuccesso la mia vita sale | là dove sta la riuscita eterna». Un simile contesto si ritrova anche in Michelstaedter in *Cade la pioggia triste senza posa*, pur con le dovute differenze d'impianto ideologico: «Così l'anima mia si discolora | e si dissolve indefinitamente | che fra le tenui spire l'universo | volle abbracciare»; in *O vita, o vita ancor mi tieni, indarno*, già accostata a *Terribile ritornare a questo mondo* (alle cui note si rimanda). Interessante, per la simile nozione di ascensa dell'anima, il confronto con *Inizio di sera*, dall'*Allegria* di Ungaretti: «La vita si vuota | in diafana ascensa | di nuvole colme | trapunte di sole».

[*Rintocca mesta la campana ai morti*]

Questa quartina è stata scritta il 2 novembre, commemorazione di tutti i defunti; presente, dunque, un carattere occasionale: tuttavia il poeta, pur nei limiti della ricorrenza liturgica, coglie l'occasione per ribadire le sue posizioni di pensiero circa l'esistenza umana in Cristo.

L'unico periodo è diviso a metà da un punto e virgola: la prima parte si concentra sul mondo che, chiamato dalla «mesta» campana a martello, si prepara a celebrare il rito della memoria. Persino il cielo sembra prostrato e chino verso terra, dove si trovano i cari defunti: è «brumoso», cioè nebbioso, grigio, e pare quasi parafrasare la tristezza di ciascun uomo. Tuttavia la seconda parte della quartina rammenta che la vita del cristiano è transeunte e che la morte non va intesa come fine di tutto: la vita termina perché è qualcosa di terreno. Ma chi ha fede non dispera ed accetta la distruzione del corpo poiché sa che, in Cristo, avrà la vera vita («si disserra | al Ciel la vita») assieme alla resurrezione della carne.

La lirica, pur nella sua estrema concisione, dà forma a un importante parallelismo/contrapposizione tra mondo umano e divino, come anche si può cogliere dal termine «terra» in clausola del v. 2 e da «Cielo» nell'*incipit* del v. 4. Nei primi due versi il cielo (con minuscola) è «prono a terra», attento a ciò che è materiale: per questo motivo, nel dolore di ciò che è umano, l'uomo vaga in un clima «brumoso» (cfr. *Preludio*); nella seconda parte, invece, l'anima del giusto sa che è destinata al Cielo (con maiuscola, non a caso) ed alla gioia in Cristo e dunque la morte non esiste più perché già da Lui sconfitta.

I richiami più naturali si stabiliscono con le altre liriche dei *Canti dell'infermità* con le Scritture, in specie con la *Prima epistola ai Corinti* dove si discorre della resurrezione della carne e della sconfitta della morte: tale epistola veniva in parte letta nel *Terzo Notturmo* dell'*Officium defunctorum*, recitato, appunto, in questa festa. Non mancano, però, influenze del Reborà giovanile o di altri vociani.

[Rintocca mesta la campana ai morti]

Rintocca mesta la campana ai morti
nel ciel brumoso tutto prono a terra;
la nostra morte muore, e si disserra
al Ciel la vita in Cristo pei risorti.

2 novembre 1955

METRO: quartina di endecasillabi *a minore* dallo schema ABBA. Come per la precedente, inarcatura tra i vv. 3 e 4; presenza di fenomeni fonici insistiti quali l'allitterazione del fonema /a/ al v. 1, dei fonemi /r/ e /t/ tra i vv. 3 e 4. In principio dei vv. 2 e 4 può essere scorta un'anafora, sebbene la preposizione iniziale sia differente («nel ciel»; «al Ciel»); al v. 3 figura etimologica («la nostra *morte muore*»).

1-2. *Rintocca mesta ... a terra*: nel primo verso il suono della campana chiama i fedeli alla commemorazione dei loro defunti. L'aggettivo «mesta» può esser inteso come ipallage, poiché è accostato a «campana», quando dovrebbe essere riferito più propriamente all'uomo; inoltre, in *explicit* del v. 1 si ha anche metonimia, poiché il giorno è definito per evocazione di coloro che devono essere commemorati (i «morti»). In questo caso le interpretazioni, che non si escludono, anzi si completano a vicenda, possono essere due: la campana può suonare per i morti, in loro memoria, o può squillare nel giorno dei morti, per richiamare al loro ricordo. Una simile funzione della campana in un contesto quasi equivalente (pur senza l'elemento religioso) si trova nel *Frammento L*, dove inoltre compare l'aggettivo «prono», anche se non riferito al cielo: «Quassù fra proni tetti | Aspri cipressi nereggiano: [...] E scende al lago per la valle il fumo | Del grand'umido abbrunire; | Intona la campana | Lo smarrimento dell'ora, | E vastamente tutta s'abbandona». • *ciel brumoso*: simili rappresentazioni del cielo si riscontrano, come s'è indicato, nel *Preludio*, dove la nebbia ricopre ogni cosa, ma anche nel *Frammento V* («Ma qui fra nebbie andiamo, e a chi non vede | Sterile nulla è il cielo») e nel XLVII («Fermo il cappuccio sul sole, | Ai dossi avvolto è un mantello | [...] La nebbia or scola e inquinata»). Quest'immagine era propria già di Michelstaedter, come s'è visto in altre liriche (cfr. ancora una volta il *Preludio*); si legga ad esempio *Cade la pioggia triste senza posa*: «Ed ogni cosa | sembra che debba | nell'ombra densa dileguare e quasi | nebbia bianchiccia perdersi e morire». Analoga situazione, ma con esiti opposti, si ha anche nella lirica *Aprile*, nella quale Michelstaedter, in ogni istante della sua vita, percepisce sconfortato il dileguarsi del tempo: «Ed ancor io così perennemente | e vivo e mi tramuto e mi dissolvo | e mentre assisto al mio dissolvimento | ad ogni istante soffro la mia morte. | [...] Ahi, non c'è sole a romper questa nebbia, | ma senza fine e senza mutamento | sta in ogni tempo intero e infinito | l'indifferente tramutar del tutto». *prono*: in questo caso il termine potrebbe significare generalmente la pesantezza d'un cielo grigio e nebbioso, ma anche, per traslato, il fatto che il cielo stesso pianga per i sepolti e si disponga in atto di contrizione e penitenza, come l'uomo, giusta il *Salmo 43*: «Quare faciem tuam avertis, oblivisceris inopiae nostrae et tribulationis nostrae? Quoniam humiliata est in pulvere anima nostra, conglutinatus est in terra venter noster». **3-4.** *la nostra morte ... pei risorti*: ecco il cuore della lirica: la morte muore, sconfitta dalla resurrezione di Cristo, e per l'anima giusta si apre la vita («si disserra», verbo che fa il paio con «s'espande» di *Elevazione spirituale*) una volta risorti, come già si leggeva in *Poesia e santità* dal *Curriculum vitae*: «quanto morir perché la vita nasca!». Cristo, infatti, dice: «Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet, et omnis

qui vivit et credit in me non morietur in aeternum» (Jo 11, 25-26), parole parafrasate nell'epistola ai Romani: «Si autem mortui sumus cum Christo, credimus quia simul etiam *vivemus cum Christo*, scientes quod *Christus resurgens ex mortuis iam non moritur, mors illi ultra non dominabitur*» (Rm 6, 8-9). Le risposdenze più forti si riscontrano col cap. 15 della prima epistola ai Corinti sopra citata (appunto *in tertio nocturno*): «cum autem corruptibile hoc induerit incorruptelam, et mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo, qui scriptus est: “Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria tua? Ubi est, mors, stimulus tuus?”» (1Cor 15, 54-55).

9 [2]

San Clemente

L'indicazione della memoria liturgica viene inserita come titolo ed espunta dalla nota in calce all'opera. Non sussistono altre varianti tra i testi delle due edizioni: si rimanda quindi al commento ed alle note di *A te apparve, San Clemente mio* della *princeps*.

9 [2]

San Clemente

A te apparve, San Clemente mio,
posto a morir coi martiri in esilio,
vita in prodigio, l'Agnello di Dio.
Non m'avviene così; a morte anch'io,
null'altro appare a me, mentre m'umilio, 5
che il corpo mio che si disfa vivo.
T'avvii tu al mare che t'ammanta
mentre invocano tutti il Ciel ti salvi:
e, suo Vicario, dolce lagrimando,
l'invocazion di Cristo tu ripeti: 10
– Accogli, Padre, lo spirito mio –
e l'ansito del mar fa coro immenso.
Non m'avviene così, che pur m'avvio,
senza far pianto né sentir consenso,
in un mar di miseria a sprofondare. 15

23 novembre 1955

[*L'umiliante decompormi vivo*]

La lirica è preceduta da un versetto del *Salmo* 112, sorta d'epigrafe propria anche di altri componimenti vicini; il tema dello «sterco» (o «concime») è comune in Rebora (CARENA 2000): in questo contesto, esso prospetta la situazione alquanto infelice del poeta. Siamo sul finire del 1955, anno in cui la malattia cominciava a manifestare pesantemente la sua virulenza; l'anno successivo l'esistenza sarebbe diventata «un succedersi di collassi e riprese» (REBORA-SCHEIWILLER: 96, lettera di Enzo Gritti a Scheiwiller del 31 marzo 1956); infatti il poeta stesso si sentiva in condizioni «non tanto sfinite ma *finite*» (EPISTOLARIO III, a p. Ugo Honan, 1955, pp. 567-568; corsivo mio).

E tuttavia, sul piano dell'invenzione poetica, la “decomposizione” corrisponde piuttosto ad un “annullamento”: essa, infatti, fa sparire il corpo, a tutto vantaggio dell'anima. Si tratta del motivo ricorrente già espresso in altre liriche: questa lenta morte è «indizio» della venuta di Cristo («Tuo vitale arrivo»); sembra quindi attuarsi anche in questo caso, com'è comune in Rebora, una contrapposizione tra l'immagine corporale del poeta che sta morendo (v. 1) e la tanto attesa venuta di Gesù (v. 2). Uno stacco logico, chiamato dai due punti, introduce la parte “liturgica” del testo, marcata dal corsivo, dalla lingua latina e dalla misura versale più breve: giunte a questo punto le parole del poeta non possono più nulla, perciò egli chiede con le formule liturgiche di essere condotto dalla Madonna alla gloria del Padre, grazie alla pietà del Figlio. Forte anche in questo caso, come si nota, la presenza mariana: grazie alla sua mediazione Rebora ritenne d'aver ricevuto il dono della fede, ed in lei, nel momento estremo, Rebora identifica l'*advocata* che rivolge i suoi *miseriordes oculos* salvifici verso l'uomo (cfr. l'antifona *Salve regina*). L'azione di Maria si dipanava già nel *Notturmo* ed in altre liriche (vedi *infra*): ella diventa una sorta di “madre” che aiuta a superare ogni avversità (MARHABA 1993).

La lirica, per temi e mezzi espressivi, è molto vicina ai contigui

componenti della raccolta, in specie a *San Clemente* (con la quale condivide gran parte del materiale lessicale), a *S. Comunione* ed al *Notturmo*: si può affermare ch'essa costituisca una sorta di "coda" *a minore* delle altre poesie di più ampio respiro. A differenza di queste liriche più dense e pregnanti, però, *L'umiliante decompormi vivo* non è intessuta di solo dolore poiché, nel caso presente, alla sofferenza fisica segue la certezza della unione alla gloria del Padre, ristoro da ogni pena. Il lessico, limitatamente alla minima parte italiana, risente di un moderato influsso iacoponico (cfr. GUGLIELMINETTI 1968: 101-102), mentre nella seconda parte «attinge a piene mani dal testo sacro» (MATTESINI 1997b: 8): infatti presenta alcune somiglianze con una preghiera recitata dal sacerdote prima di comunicarsi, non a caso, se si rammenta che il poeta celebra con le sue sofferenze il «Sacrificio della Croce» (cfr. *Pensieri*).

[L'umiliante decompormi vivo]

... et de stercore erigens pauperem...

L'umiliante decompormi vivo
sia l'indizio del Tuo vitale arrivo:
pro tua pietate, Jesu,
et misericordia Matris,
ad gloriam Patris.

Novembre 1955

METRO: A¹¹A¹¹b⁷c⁸c⁵. Il v. 1 si riconduce alla misura canonica presupponendo dieresi tra 3^a e 4^a sede («l'umiliante decompormi vivo») con accentazione *a minore*, mentre il v. 2 è un endecasillabo non canonico con accenti in 3^a, 6^a e 8^a sede. Il testo latino è costituito da versi brevi, con la significativa rima *Matris : Patris* che pone in relazione due termini strettamente legati e correlati. Come già in *Terribile ritornare a questo mondo*, anche in questa lirica i versi sono disposti simmetricamente dal momento che le due rime baciata iniziali (AA) e finali (cc) racchiudono un verso breve irrelato dove compare il nome del Salvatore (b). Diversamente da essa, però, la seconda parte è costituita da versi più brevi. Soddisfacente l'ipotesi di DALLA TORRE 1999: 146, secondo il quale la «lettura "verticale" rinforza il contenuto semantico che si ricava dalla lettura "orizzontale"»: la successione delle rime ribadisce l'ascesa al Padre.

Epigrafe: ... *et de stercore erigens pauperem...*: versetto del *Salmo* 112. Lo *stercus* è qui metafora della situazione del poeta; nel salmo, invece, tali parole indicano il riscatto dell'umile dalle angherie del superbo: «suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem ut conlocet eum cum principibus». Le interpretazioni, naturalmente, non si escludono. **1-2.** *L'umiliante ... vitale arrivo*: i due versi in italiano confermano il tema già espresso dalla lirica precedente. Il v. 1 ne condivide gran parte del materiale lessicale poiché identiche sono le condizioni di fondo: qui vengono riproposti quasi senza variazione i vv. 5-6 di *San Clemente* («null'altro appare a me, *mentre m'umilio*, | *che il corpo mio che si disfa vivo*»): unica differenza è che il *disfarsi* è sostituito dal ben più duro e vistoso *decomporsi*. La situazione è la medesima anche nel *Notturmo*, al cui v. 28 il poeta sta «*umiliato e come maledetto*», accenti che si ritroveranno in seguito anche in David Maria Turollo: «chiedo che tu mi salvi | che non mi lasci per sempre | soggiacere a questa | quotidiana morte» (*Almeno da pubblicano*, da *Davanti il portale*) Non sembra fuori luogo, inoltre, un confronto coi componimenti di guerra reboriani (*Poesie sparse e prose liriche*), quali ad esempio *Voce di vedetta morta*: «C'è un corpo in poltiglia | Con crespe di faccia» o la prosa *Perdono*, esempi nei quali il realismo del linguaggio emerge con particolare crudezza. Il v. 2 ripete l'ormai tipico motivo della venuta di Cristo, anticipato dal secondo dei *Frammenti*, intitolato *S. Comunione* (come la lirica successiva), e comune alle due raccolte. **3-5.** *pro tua pietate ... gloriam Patris*: i rimanenti versi sono una sorta di preghiera o formula liturgica. Essi prefigurano l'ascesa dell'anima alla gloria di Dio, con la mediazione della Madonna e l'assenso pietoso di Cristo. Anche il v. 4 si accosterà al *Notturmo*, dove già era apparsa Maria che, con pietà, conduceva al Dio misericordioso. Si paragoni, inoltre, il medesimo verso alla successiva *S. Comunione* dove Maria «*eleva al Cuor del Figlio*» il poeta nell'unione gloriosa col Padre, unione già apparsa nell'*unanimità* dei fratelli (*La cima del frassino*). Una grande vicinanza tematica si ha poi con la seconda *Epigrafe* dal *Curriculum vitae* (scritta nel giugno del medesimo anno), nella quale pure «*lo raccolse, sfinito, Maria | perché Gesù lo vivesse*: in rendimento di grazia perenne, | *sopraffatto di misericordia*, | si diede in croce al Padre». Tutti questi sintagmi sembrano generarsi dalla preghiera recitata dal solo sacerdote prima di assumere il

Corpo di Cristo: «Perceptio Corporis tui, Domine Jesu Christe, quod ego indignus sumere praesumo, non mihi proveniat in iudicium et condemnationem: sed *pro tua pietate prosit mihi ad tutamentum mentis et corporis, et ad medelam percipiendam*».

S. Comunione

Questo componimento, assieme al successivo ed al precedente si configura come una sorta di “ponte” fra *San Clemente* ed il *Notturmo*, contorni dello scenario di desolazione e stanchezza del poeta. Assieme ad *Avvicinandosi il Natale*, si concentra sulla venuta di Cristo nell’Eucaristia, già anticipata in quest’edizione (con toni molto più distesi) da *S. Comunione* (4.2).

Il testo ricalca l’andamento compositivo già visto per *Tutto è al limite, imminente*: tra due sezioni drammatiche viene, infatti, incastonato in entrambi i casi il cenno ad un episodio biblico (là quello di Nicodemo, qui il profeta Daniele nella fossa dei leoni). La prima parte si estende dal v. 1 al v. 5: in essa, sin dall’apertura, è espresso il peculiare *status* del poeta, come segnalano i prefissi privativi IN- degli attributi al v. 1 («INerte e INforme») accostabili a vari luoghi di *San Clemente*. Il poeta tribola in una condizione di estrema passività, dolore e solitudine («giaccio con me stesso»), mentre Cristo «intende», ossia guarda con amore all’universo intero. Il poeta, invece, rimane «confitto» (termine di cui si rammenterà la vicinanza col v. 5 del *Notturmo*, cfr. *infra*), alla miseria della sua infermità; e tuttavia Cristo, nel suo amore universale, «muove e tempo e gente» affinché il poeta possa accostarsi «ad Deum fortem vivum» (Ps 41): tale unione con Dio diventa «il compimento del processo di annullamento dell’io in Dio» che in genere ha luogo, appunto, «dopo la Comunione» (LURATI 1999: 85-88).

I vv. 6-7, seconda parte della lirica, svolgono l’episodio biblico del profeta Daniele il quale, malvisto dai funzionari del re persiano Dario il Medo per il rapporto privilegiato che intratteneva col sovrano, fu accusato di lesa maestà, di fedeltà al suo Dio e non al re, e fu quindi condannato a morte. Daniele venne gettato nella fossa dei leoni, ma ne uscì vivo ed il re, visto il miracolo, punì i suoi accusatori con la medesima pena. Mentre si trovava nella fossa, Daniele ricevette la visita del profeta Abacuc trascinato a volo da un angelo a recargli un pasto, sì da manifestare la protezione ed il favore di cui Dio circonda il suo fedele:

Erat autem Abacuc propheta in Iudaea. Et ipse coxerat pulmentum, et intriverat panes in alveolo, et ibat in campum ut ferret messoribus. Dixitque angelus Domini ad Abacuc: «Fer prandium, quod habes, in Babylonem Daniheli, qui est in lacu leonum». Et dixit Abacuc: «Domine, Babylonem non vidi et lacum nescio». Et adprehendit eum angelus Domini in vertice eius, et portavit eum capillo capitis sui, posuitque eum in Babylone super lacu in impetu spiritus sui. Et clamavit Abacuc dicens: «Danihel, tolle prandium quod misit tibi Deus». Et ait Danihel: «Recordatus es enim mei Deus, et non dereliquisti diligentes te». Surgensque Danihel comedit. (Dn 14, 33-39).

Il poeta, come Daniele, invoca Dio (con tanto di citazione letterale «Ricordi me!», vedi BETTINZOLI 2008: 65-66): è la medesima situazione del *Notturmo*, ma simili accenti si riscontrano anche in *San Clemente* (dov'è, però, il santo a far proprie le parole di Cristo), e in tutti i casi nei quali il poeta si esprime in latino (lingua della liturgia e della preghiera). L'episodio ha dunque la funzione di una similitudine: come Daniele, infatti, anche Rebora è soccorso e raggiunto dal nutrimento celeste, e come il profeta ringrazia Dio per la misericordia che ha mostrato nei confronti del suo umile figlio. Questa parte ha anche funzione di stacco tra la prima e la terza: arrivati infatti al culmine della tensione con l'episodio veterotestamentario, s'introduce nel prosieguo la figura di Maria.

Dopo l'assunzione del Sacramento («Quasi a risveglio») il poeta si sente più attivo, sente che «qualcosa [...] vuole» e cioè che il pensiero, che prima giaceva inerte, ora in qualche modo si rianima. La Madonna («Mamma di Paradiso») viene in aiuto del poeta e lo «raccolge»: egli sceglie di affidarsi totalmente alla Madre, come già all'inizio della sua vita spirituale, da lui attribuita all'intercessione di Maria. Si pone, dunque, «l'accento, piuttosto che sull'io e sulla sua passività, su Dio e sulla sua azione» (LURATI 1999: 96). Secondo la critica, tale immagine della Madonna rimanderebbe ad «una figura mariana cara a una tradizione religiosa ma anche a una tradizione letteraria, quella primaria di Dante» (CICALA 1993b: 141), ed è Maria il «tramite per giungere a Cristo» (*id.*, p. 147), «il solo punto fermo nel moto dei tempi» (*Gesù il Fedele*). Simili esempi, che ritornano anche nelle lettere degli ultimi anni (cfr. in particolare quella al seminarista Giovanni Salzotti, del 1953 in EPISTOLARIO III, pp. 453-454), erano precoci in Rebora:

Dall'infuocato Amore di Gesù, nella protezione di Maria, pregando e benedicendo vi abbraccio (EPISTOLARIO III, al fratello Piero, 1945, pp. 27-28).

Non a caso, infatti, la raccolta si concluderà con una lirica dedicata alla Madonna.

Con una *climax* ascendente in *tricolon* che si dipana tra i vv. 9-11 si esprime la graduale ascesa dell'anima al Padre (raccolge→eleva→rapisce), "incendio" d'amore divino. Quest'immagine è di sottofondo a tutti i *Canti dell'infermità* come s'è già visto per il *Notturmo* (in quest'edizione, posteriore alla presente lirica) alla cui introduzione si rimanda: «*Bruciami!* dico», «Il sangue brucia: Gesù mette fuoco»; per *L'umiliante decompormi vivo*; per la successiva *Avvicinandosi il Natale* («dàmmi il tuo Natale | di fuoco»), replicando in questo la tematica del fuoco già propria degli *Inni* (in particolare *Gesù il Fedele*, cfr. *infra*). Tuttavia, con parallelismo identico a *San Clemente*, il poeta non riesce a completare la sua ascensione poiché rimane, ancora solo, «con la salma in terra». Coerente come sempre la scelta del termine: il corpo è una «salma», un peso, obbrobrio da cui liberarsi, che non gli permette di afferrare Dio («afferrato da Lui, non l'afferro»). Di modo che la poesia descrive un percorso circolare (altra κύκλωσις, come già riscontrato nella seconda quartina del *Preludio*), aprendosi e chiudendosi sulla medesima situazione.

Come già si è accennato, questa lirica, scritta il 28 novembre 1955, è molto vicina a quelle più drammatiche dei *Canti dell'infermità*, senza contare le importanti connessioni cogli *Inni* e la Sacra scrittura, sia per l'episodio del profeta Daniele, sia anche per le scelte lessicali molto vicine a passi salmodici e veterotestamentari.

S. Comunione

Inerte e informe giaccio con me stesso.
 Mentre Gesù all'universo intende,
 pensier ha pur di me confitto in letto;
 e muove e tempo e gente, onde fedele
 con l'Ostia amante giunge nel mio petto: 5
 – Ricordi me! – esclamo con Daniele
 allor che nella fossa vide cena.
 Quasi a risveglio qualcosa in me vuole:
 Mamma di Paradiso mi raccoglie,
 mi eleva al Cuor di Figlio che m'incendia 10
 e al Trinitario Focolar rapisce
 in seno all'infinito amor del Padre.
 Poi, rimango io, con la salma in terra:
 afferrato da Lui, non l'afferro.

28 novembre 1955

METRO: versi liberi (endecasillabi) con frequenti rime ed assonanze. I vv. 3-6, dopo il distico iniziale irrelato, sono a rima alternata (*letto : petto* vv. 3-5; *fedele : Daniele* vv. 4-6): si tratta della già notata «maggiore strutturazione di inizi e chiuse» posta in rilievo da DALLA TORRE 1999: 144. Nella prima sezione (vv. 1-5) presenza iterata del nesso -NTE o nella variante sonora -NDE (INTENDE, GENTE, ONDE, amANTE etc.); il v. 4 è caratterizzato anche dalla ripetizione del fonema /e/. Rima interna tra i vv. 10-12 *Cuor : amor* che lega due termini correlati anche logicamente; nei vv. 13-14, invece, condividono materiale fonico simile TERRA, affERRATO, affERRO (l'ultima dittologia forma anche poliptoto). Il v. 14, altrimenti endecasillabo ipometro, è condotto alla misura regolare presupponendo dieresi su «Lui» («afferrato da Lui, non l'afferro»), giustificata dalla primaria valenza del pronome riferito a Dio e preposto alla pausa in cesura che gli conferisce rilievo ancor più spiccato.

1-3. Inerte ... in letto: il v. 1, periodo in sé compiuto, si apre con due attributi dal prefisso privativo IN- («Inerte e informe»), i quali indicano l'ormai disperata situazione d'un corpo in disfacimento, sentito come un *pondus* insostenibile. Essi hanno chiari rimandi alla lirica precedente («L'umiliante *decompormi vivo*»), a *San Clemente* («il corpo mio che *si disfa vivo*») ed a *Terribile ritornare a questo mondo* («E il corpo mi rifiuta ogni servizio. Il poeta, infatti, giace passivamente in solitudine («giaccio con me stesso»); l'aggettivo «inerte», significativamente già correlato al corpo, era stato usato dal primo Rebora al *Frammento LV*: «Che val, primavera, con spire | Irrequiete turbare | L'inerte mia spoglia?». Ma esso potrà essere accostato anche a Sbarbaro: «Inerte vorrei esser fatto | come qualche antichissima rovina» (*A volte sulla sponda della via* da *Pianissimo*). • *giaccio*: in ambito biblico è generalmente detto del cadavere o del corpo infermo: «in solitudine hac iacebunt cadavera vestra» (Nm 14, 29); «Domine, puer meus iacet in domo paralyticus et male torquetur» (Mt 8, 6). Stessa situazione, ma riguardo all'anima, si ha nella prima poesia del *Pianissimo* di Sbarbaro: «Giacci come | il corpo, ammutolita, tutta piena | d'una rassegnazione disperata»; e si confronti, di Rebora, anche *Giace la trottola viva* (*Canti anonimi*). • *intende*: il poeta comprende che Cristo si avvicina all'uomo amandolo, ossia «all'universo intende», e nel suo infinito amore trova modo di pensare anche al poeta («pensier ha pur di me confitto in letto»). Il verbo «intende» è da leggere nel suo significato latino di “protendersi”, come sovente nel linguaggio dei Salmi: *Salmo* 39 («Exspectans exspectavi Dominum et intendit mihi et exaudivit preces meas»), 54 («intende mihi et exaudi me»), 69 («Deus in adiutorium meum intende» salmo utilizzato anche nell'*Invitatorium in principio horarum*), e vedi anche i salmi propri dell'Ufficio funebre 129 (*De profundis*), 140 (*Domine clamavi ad te: exaudi me*). • *confitto in letto*: chiare le assonanze col *Notturmo* («Ma chiodo al muro, | in fisiche miserie *io son confitto*»), alle cui note si rimanda. Si ricorda, inoltre, la vicinanza con Gal 2, 19: «Christo confixus sum cruci, vivo autem iam non ego, vivit vero in me Christus». **4-5. e muove ... nel mio petto:** similmente all'omonima lirica 4.2, anche in questo caso si fa largo la Comunione salvifica (Viatico): il Cristo fedele (cfr. inno *Gesù il Fedele*) – sotto le specie dell'Ostia –

giunge amoroso al poeta che l'aveva insistentemente invocato (l'iterazione è esplicitata dall'accumulazione «e muove e tempo e gente»). **6-7.** – *Ricordi me!* – ... *vide cena*: si tratta dell'episodio veterotestamentario (incastonamento scritturale simile a *Tutto è al limite, imminente*, e in senso più lato anche a *Solo calcai il torchio*). Il poeta vede la scena del profeta Daniele nella fossa dei leoni (cfr. *supra* Dn 14, 33-39) e si paragona a lui. **8-12.** *Quasi a risveglio ... amor del Padre*: col v. 8 lo spirito prostrato giunge a rianimarsi («Quasi a risveglio»): il poeta si sente predisposto all'azione poiché «vuole» Dio (come Agostino «inquietus est cor nostrum donec requiescat in te» [*Conf.* 1]), la sua volontà non è più sopita ed inerte, ma attiva (anche se fisicamente rimane bloccato). La Madonna, chiamata affettuosamente «Mamma di Paradiso», lo «raccolge», con immagine omologa a quella del *Curriculum vitae* («Fu la Madonna a prendermi per mano, | al Figlio ardente mi portò pietosa»), per accostarlo a Cristo: nell'amore di Dio (nel «Trinitario Focolar») il poeta s'«incendia» all'unione mistica, la «*gloriam Patris*» della lirica precedente. • *eleva*: con simile accezione, anche se non ancora cristiana (ma con uguale importanza conferita all'amore inteso come dono), il verbo compariva nei *Frammenti lirici*, XIII: «Quando s'eleva il cuore | All'amoroso dono, | Non più s'inventan gli uomini, ma sono». Chiaro, anche in questo caso, il motivo dell'ascesa: i vv. 10-12, infatti, sono accostabili per ugual senso e materiale lessicale (cfr. corsivo mio), all'inno *Gesù il Fedele*: «Gesù il Fedele, [...] | *accese d'esser buono un vasto incendio*», e ancora: «tutti insieme in gioco giocondo festando | quali in gaudio rapiti figli di Dio | nell'impeto che procede | su per la multanime *fiamma*»; medesimi accenti si hanno anche nella poesia successiva a *S. Comunione*: «Gesù Signore, dàmmi il tuo *Natale* | *di fuoco*». L'ardere d'amore (per Dio), quindi, è un *topos* cristiano ben presente ed operante da tempo in Rebora, come si nota già dal *Cinquantesimo di vita religiosa di P. Giuseppe Bozzetti* che principia: «Avanza il Signore nel fuoco d'amore». Questa tematica avrà, in seguito, grande presa nelle liriche del servita David Maria Turollo (cfr. vari passi dei *Canti ultimi*). **13-14.** *Poi, rimango ... non l'afferro*: la lirica, con perfetta circolarità, si chiude sull'immagine del poeta il quale, «afferrato dal Padre, non riesce, tuttavia, a saldare la sua unione («non l'afferro»), bloccato dal corpo che ormai detesta («con la salma in terra»). La somiglianza con la chiusa di *San Clemente* è particolarmente vistosa, poiché anche in quel caso il poeta non seguiva la via del santo e non partecipava della gloria divina, ma rimaneva «senza far pianto né sentir consenso, | in un mar di miseria a sprofondare». Eppure, grazie alla santa Comunione, il poeta riesce a tollerare anche queste tribolazioni con minor difficoltà perché sostenuto dall'amore di Cristo.

Avvicinandosi il Natale

Su questo componimento ha svolto uno studio approfondito MUNARETTO 2011, cui si farà spesso riferimento. Come s'è indicato per la precedente (*S. Comunione*), anche questa lirica è fortemente legata alle altre poesie dei *Canti dell'infermità* di più elevata intensità emotiva. Nel periodo dell'Avvento (1 dicembre), il poeta equipara l'attesa della nascita del Redentore a quella della Comunione giornaliera; il Natale s'inserisce così in una visione ben più ampia ed articolata, poiché in esso viene istillato il seme della Passione: nascita e morte di Cristo sono collegate e tendono entrambe al medesimo fine (la Redenzione umana).

I vv. 1-5 s'aprono sul tema, ormai noto, della felicità generata dalla Comunione «beata», soprattutto nella malattia («se con te, Cristo, sono crocifisso»): al comunicarsi corrisponde l'inabissarsi, verbo già utilizzato in *Terribile ritornare a questo mondo*, ora con diverso significato. Esso rimane comunque una declinazione del noto tema dell'annullarsi in Dio, senza il quale la vita non è sopportabile (vv. 4-5: «Intollerabil vivere del mondo | a bene stare senza l'Ognibene!»). L'uomo comune, che non teme Dio né lo ricerca, vive senza curarsi della trascendenza e della salvezza dell'anima. Solo Cristo è linfa vitale, l'«Ognibene» che crea ogni cosa buona secondo la definizione che s'incontra anche nell'epistolario e nelle poesie immediatamente successive la conversione (cfr. *infra*), rifiutarlo sarebbe come rifiutare la vita:

Aiutiamoci, pregando, a perseverare nella carità, [...] per condurci tutti a Dio, all'Ognibene (EPISTOLARIO III, alla sorella Marcella, 1945, p. 15).

Questo è il rischio che anche il poeta teme di correre, come si ricorderà dal *Preludio* («Se poeta salir, ma non qual santo») e da vari passi del *Notturmo*, respinto, però, dal poeta con la «penitenza» del suo vivere, cui ambirebbe porre fine («Penitenza scansar, che penitenza!»), ma che accetta con cristiana rassegnazione. Nell'estremo dolore, infatti, il poeta prega che – per tutto il tempo

che vorrà il Signore («Se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno») – gli venga concesso il Natale/Passione. La penitenza del vivere è ancora una volta accostata alla tribolazione di Cristo, che, sin dal principio della sua vita, è nella sofferenza, come rivelò Simeone alla Madonna nella sua profezia il giorno della circoncisione di Cristo (Lc 2, 25-35); Passione che è dal poeta invocata tramite un verbo principale («dammi»):

due apostrofi dunque, rispettivamente a Gesù e alla Croce. La relazione che viene ad istituirsi per questa via tra Natale e Passione trova chiara conferma nella posizione dei due termini, l'uno di seguito all'altro (MUNARETTO 2011: 177).

Il poeta, coerentemente, si pone in adorazione della Croce, termine ultimo della vita umana cui ognuno deve tendere, onde il Natale stesso, che si avvicina, è una festività da congiungere indissolubilmente con la Passione e la Resurrezione, poiché soltanto così ha compimento e senso la vita cristiana:

Rebora invoca per sé il Natale di Cristo per poter continuare a sostenere la personale condizione di sofferenza, unita oblativamente alla «Passion che vince il male» (MUNARETTO 2011: 178).

A fronte di queste premesse si concorda con Munaretto il quale ritiene errato affermare che il testo sia poco natalizio e che il titolo sia soltanto un pretesto offerto dal periodo liturgico della composizione; semmai bisognerà presupporre che il Natale viene qui caricato d'un significato molto più ampio, come s'è visto.

La centralità della Croce appare nei vv. 14-16: essa viene contrapposta *in toto* a Circe; per via di metafora, dunque, il poeta identifica la retta vita spirituale con Cristo crocifisso ed il mondo con l'immagine di «Circe» trionfatrice: egli è ben conscio che le seduzioni del mondo hanno voce più forte del bisbiglio divino, ma sa anche che soltanto abbracciando Cristo in croce («buona e bella, e come vera») è possibile salvarsi. L'abbraccio della Croce è infatti uguale all'abbraccio della Madre Maria (vv. 17-18) la quale, *iuxta Crucem* appunto, può superare lo «strazio» che le dà la morte del Figlio. E per parallelo anche il poeta, come Maria, vince la tortura del dolore.

Oltre al tema della sofferenza e della Croce, torna anche in questa lirica il tema del fuoco, come anche nella successiva *Notturmo*: fuoco della fede, dono di Dio che consente di tollerare come prove per la santità tutte le tribolazioni. Il

linguaggio della lirica, vista la sua vicinanza conclamata al *Notturmo*, *Tutto è al limite, imminente*, a vari passi degl'*Inni* «si pone sulla scia di componimenti mistici con evidenti riferimenti a San Francesco [...] a Jacopone [...] a san Giovanni della Croce [...]» (MATTESINI 1997b: 8; ma cfr. anche CICALA 1993a e GUGLIELMINETTI 1968). Non sarà vano un raffronto anche con la liturgia: Reborà attinge dal testo sacro e il linguaggio «costituisce di per sé un'evidente e icastica unità tematica e, insieme, anche poematica fino a lambire i confini dell'inno» (MATTESINI 1997b: 9), senza dimenticare, anche in questo caso, la grande importanza assunta dalla figura mariana la quale continua ad essere fondamentale per la salvezza del poeta e dell'umanità nel suo complesso, essendo ella il tramite per accettare e raggiungere la Croce attraverso cui

si recupera la centralità di Cristo nell'esistenza reboriana, fin dagli entusiasmi giovanili espressi in una fondamentale lettera al padre, del 1909 (CICALA 1993b: 147).

Avvicinandosi il Natale

Oh Comunione vera e sol beata,
 se con te, Cristo, sono crocifisso
 quando nell'Ostia Santa m'inabisso!
 Intollerabil vivere del mondo
 a bene stare senza l'Ognibene! 5
 Penitenza scansar, che penitenza!
 Se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno,
 con la tua Passione che vince il male,
 Gesù Signore, dàmmi il tuo Natale
 di fuoco interno nell'umano gelo, 10
 tutta una pena in celestiale pace
 che fa salva la gente e innamorata
 del Cielo se nel cuore pur le parla.
 O Croce o Croce o Croce tutta intera,
 nel tuo abbraccio a trionfar di Circe, 15
 sola sei buona e bella, e come vera!
 Abbraccio della Madre, ove già vince
 nel suo Figlio lo strazio che l'avvince.

1 dicembre 1955

METRO: ABBCDEFGGHILMNONXX. Analogamente a *La poesia è un miele che il poeta*, anche per questo componimento si può proporre che si tratti di una stanza isolata di canzone dotata di fronte divisa in due piedi (ABBC e DEFG), *concatenatio* (GG) e sirma indivisa (GHILMNoN) con *combinatio* finale (XX). I versi si possono descrivere tutti come endecasillabi canonici, presupponendo le seguenti dialefi: al v. 1 tra 6^a e 7^a sede («Oh Comunione vera e sol beata»), al v. 7 tra 7^a e 8^a sede («Se ancor quaggiù mi vuoi, un giorno e un giorno»), al v. 15 tra 4^a e 5^a sede («nel tuo abbraccio a trionfar di Circe»). Si dovrà inoltre postulare dieresì al v. 8 («con la tua Passione che vince il male»), e ancora al v. 15 («a trionfar di Circe»). Oltre alle rime già indicate nello schema, si segnala rima interna *gelo* : *Cielo* tra i vv. 10-13; al v. 5 paronomasia («bene» «Ognibene»), inarcatura tra i vv. 9 e 10 («Natale | di fuoco»), ed i vv. 12-13 («innamorata | del Cielo»); consonanza ed assonanza nell'ultima parte tra i vv. 14-15 e 17 CROCE : CIRCE : VINCE.

1-3. *Oh Comunione ... m'inabisso!*: versi introduttivi in cui si ribadisce il motivo salvifico della Comunione «vera e sol beata», dove l'attributo «sol» esclude ogni altra cosa: la Comunione è l'*unico* bene che rende felice l'uomo. Questo accade, però, soltanto se il poeta si crocifigge con Cristo, inabissandosi in Lui: chiara la derivazione dal *Notturmo* («*Salvami tutto crocifisso*») e da *Terribile ritornare a questo mondo* («l'abisso invoca l'abisso»), le quali entrambe hanno un'eco da Gal 6, 14: «*mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Jesu Christi per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo*» (corsivo mio); ma si ricorderà anche la poesia *Il Sacerdote*, scritta nei primi tempi della conversione: «Il sacerdote è come una cascata: | Avviva l'acqua, mentre s'inabissa». MUNARETTO 2011: 186 ritiene l'inabissarsi corrispondente all'"intasi" o "introspezione mistica", e fa notare come la rima *crocifisso* : *abisso* sia di derivazione jacobonica (ad esempio nella lauda *O Francesco povero*). **4-5.** *Intollerabil vivere ... senza l'Ognibene!*: ancora una critica al mondo che «discorde sputa amaro» (cfr. *La poesia è un miele che il poeta*) e vive, intollerabilmente, senza guida («a bene stare senza l'Ognibene»), cadendo palesemente nella contraddizione di farsi violenza (il verso è quasi un ossimoro): solo l'Ostia (che dona ogni bene) può concedere beatitudine. Come s'è accennato sopra, il termine «Ognibene» compariva già nelle *Poesie religiose*, come *La chioccia*: «Il cuor, Maria, come tuoi bambini, | Fin che c'è tempo, sempre più vicini! | Oh dolce carità dell'Ognibene!», od ancora *La Speranza*: «Gesù, l'Ognibene, l'amore infinito», ed in molti punti dell'epistolario (cfr. MUNARETTO 2011: 187 per le altre risposdenze). **6.** *Penitenza scansar, che penitenza!*: *reduplicatio* che richiama il *Notturmo*, 24: «Penitenza, figliolo, penitenza». Il verso si può intendere come corollario del distico precedente: a quale più grave penitenza si va incontro per sottrarsi alla penitenza della Croce (pensando insomma, per usare il linguaggio reboriano, di poter vivere bene senza l'Ognibene). Ma vi si può cogliere anche un cenno al desiderio ricorrente del poeta di liberarsi dalla costrizione dell'infermità, in perfetto parallelismo con Cristo orante nell'orto degli Ulivi: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste; veruntamen non sicut ego volo, sed sicut tu» (Mt 26, 39). **7-10.** *Se ancor ...*

nell'umano gelo: cfr. *Notturmo*: «Padre, Padre, che ancor quaggiù mi tieni» e la relativa nota sulle ascendenze michelstaedteriane. La *reduplicatio* «un giorno e un giorno» bene esprime la protratta fatica di vivere del poeta. • *con la tua Passion*: ecco l'identificazione del Natale con la Passione che «vince il male». Dal momento che Cristo è venuto sulla terra (Natale) per morire (Passione) e redimerci (Resurrezione e seconda venuta di Cristo) allora, anche in questo caso, non è fuori luogo che il poeta chieda (vocativo: «Gesù Signore») il «Natale | di fuoco», un fuoco «interno» che entra nell'uomo (Comunione) e che scioglie l'«umano gelo». Esso è un «ossimoro con disposizione chiasmica» (MUNARETTO 2011: 190) e presenta assonanze col *Frammento LXX*: «Da piani colline giogaie catene | Si lamina enorme la vetta | [...] | Con l'anima ardente nei geli costretta», dove ugualmente si contrapponeva un fuoco interno (quello dell'anima) ad un gelo esterno. Si rammenti anche la vicinanza all'ultima epigrafe del *Curriculum vitae*: «bruciami ch'io arda, | Innamorante Fuoco! | non il mio male faccia, | ma il bene tuo, Ognibene!». L'identità della *res humana* come «gelo» è anche della lirica *Per l'onomastico di p. Giovanni Gaddo* («“Preparate le vie del Signore” | parla Cristo così nel Precursore | che pei fratelli incontra caldo e gelo»). Il «gelo» di cui parla il poeta però si riscontrava già in *Talor mentre cammino solo al sole*, da *Pianissimo* di Sbarbaro: «Talor, mentre cammino solo al sole | [...] | un improvviso gelo al cor mi coglie». **11-13. tutta una pena ... pur le parla**: il Natale di fuoco, Natale-Passione, rimane una pena sia per Cristo, conscio di essere venuto al mondo per soffrire, sia per il poeta, poiché è un altro Natale di malattia. Tuttavia, il dono del Cristo nella sua persona, sia nel Natale sia nella Comunione invocata al primo verso, rende la sofferenza una «celestiale pace», appunto perché con il suo aiuto tutto può essere tollerato. Naturale quindi che tale dono (della sofferenza, cfr. MUNARETTO 2011: 191) renda il mondo salvo: Cristo, secondo le parole del poeta, rende anche la gente capace di amore verso Dio («innamorata | del Cielo», tra l'altro con inarcatura a caricare di maggior importanza il Cielo). La salvezza in cui fida Rebora, però, non è gratuita, ma richiede che l'uomo sia disposto ad ascoltare («se nel cuore pur le parla»); anche in questo caso si nota la vicinanza con l'inno *Il gran grido*: «Così crescendo il grande grido avvampa | in un magnanimo coro di santi: | il grido di Gesù che sulla Croce | (*e arde dall'Altare a innamorare*) | amor spremendo senza fine chiama» (corsivo mio). **14-18. O Croce ... che l'avvince**: con un *tricolon* in *climax* s'apre l'ultima parte della lirica, ad imitazione della liturgia («Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth»), come già negl'*Inni* (cfr. *Trittico, II [Il lebbroso]*: «*Tu solo, Tu solo, Tu solo, Maestro!*») o nel *Curriculum vitae*, ultima epigrafe («stanco, stanco, stanco»; «Santo, Santo, Santo»); uso che è proprio anche della prosa reboriana (cfr. EPISTOLARIO III p. 119) e conferisce importanza al termine ripetuto. Nel caso particolare si tratta, appunto, della Croce che, se accettata con abnegazione («tutta intera») è salvifica. • *Circe*: metafora del mondo, «in senso evangelico contrapposto a verità» (MUNARETTO 2011: 194) cui Rebora s'era già accostato nel *Frammento LXXI*: «Questo universo è più saldo | Del trasmutabile sogno | Questa lusinga più vera | Della tua isola, Circe». Munaretto ritiene che il riferimento sia «al noto passo dell'*Inferno* dantesco, nel canto di Ulisse dove l'eroe narra: “mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta” (XXVI 91-

92)» (MUNARETTO 2011: 194), ed altri passi simili. Un'analoga accezione del mondo contrapposto al divino si ha anche in *Speranza (Poesie religiose)*: «Così l'umana speranza s'illude, | E a delusioni giunge in fine crude». • *sola sei ... e come vera*: cfr. *La Croce irraggia luce dal Calvario*: «Croce irradiante quella luce vera». • *abbraccio della Madre*: il fervore «sembra placarsi solo nel distico di chiusura: nell'abbraccio della Madre» (MUNARETTO 2011: 182); l'accettazione della sofferenza è simile alla scelta della Madonna, la quale, presentando Gesù al tempio per la circoncisione, si sente dire da Simeone «et dixit ad Mariam matrem eius: "Ecce positus est hic in ruinam et resurrectionem multorum in Israhel et in signum cui contradicetur et tuam ipsius animam pertransiet gladius, ut revelentur ex multis cordibus cogitationes"» (Lc 2, 34-35). Reborra, probabilmente, aveva in mente, oltre ai passi evangelici, anche la sequenza *Stabat Mater* cantata il 15 settembre (festa dell'Addolorata): «Stabat Mater dolorosa | Iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius». Nella prima parte si fa riferimento al dolore di Maria per la morte del Figlio, mentre nella seconda è l'uomo che chiede di patire come Cristo per aver schiuse le porte del paradiso: «Iuxta crucem tecum stare, | et me tibi sociare | in planctu desidero. | [...] Quando corpus morietur, | Fac, ut animae donetur | Paradisi gloria». Secondo Munaretto «non si può nemmeno escludere che l'abbraccio sia quello di Cristo, che sulla croce stende le braccia al mondo» (MUNARETTO 2011: 194), immagine che richiamerebbe *Purg.* III, 122 («ma la bontà infinita ha sì gran braccia»). Si ricorda inoltre che «la rima *vince* : *avvince* proviene, a rimanti invertiti» (MUNARETTO 2011: 195) dal *Frammento XXXII*: «Mi sveli il maggior vero che l'avvince [...] Cristo ha ragione e Machiavelli vince».

13 [3]

Notturmo

L'unica differenza con la *princeps* consiste nel fatto che, al v. 2, manca la virgola dopo «*Bruciami!*». L'edizione Savoca-Paino (cfr. CONCORDANZA 1: 88) opta per il restauro della virgola, tuttavia il manoscritto del poeta – riprodotto in MILANO 2008: 255 – mostra chiaramente l'assenza di tale segno d'interpunzione. Dal momento che il criterio qui adottato si uniforma all'*usus* delle due edizioni (considerate come *distinte*), si è comunque creduto opportuno ometterlo. Per il commento e le note si rimanda all'edizione 1956.

Notturmo

Il sangue ferve per Gesù che affuoca.
Bruciami! dico: e la parola è vuota.
Salvami tutto crocifisso (grido)
insanguinato di Te! Ma chiedo al muro,
 in fisiche miserie io son confitto. 5
 La grazia di patir, morire oscuro,
 polverizzato nell'amor di Cristo:
 far da concime sotto la sua Vigna,
 pavimento sul qual si passa, e scorda,
 pedaliera premuta onde profonda 10
 sal la voce dell'organo nel tempio –
 e risultare infine inutil servo:
 questo, Gesù, da me volesti; e vano
 promisi, se poi le anime allontano.
 Bello è l'offrir, quale il fiorire al fiore; 15
 ma dal sognato vien diverso il fatto.
 Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni,
 fa che in me l'*Ecce* non si perda o scemi!
 A non poter morire intanto muoio.
 Il sangue brucia: Gesù mette fuoco; 20
 se non giunge all'ardor, solo è bruciore.
 Maria invoco, che del Fuoco è Fiamma;
 pietosa in volto, sembra dica ferma:
 – Penitenza, figliolo, penitenza:
 prega in preghiera che non veda effetto: 25
 offriti sempre, anche se invan l'offerta;
 e mentre stai senza sorte certa,
 umiliato, e come maledetto,
 Dio in misericordia ti conferma.

24 dicembre 1955

[*Lamento sommesso*]

Con la seguente lirica il poeta, nel descrivere una scena quotidiana, ne trae spunto per ribadire l'essenzialità di Dio nella sua vita. Carmelo Giovannini ricorda la genesi della poesia: egli fu incaricato di portare tre tortore in dono a Rebora :

a Stresa le tortore furono poste in una gabbia, che fu collocata accanto alla porta d'ingresso della stanza di Rebora. Il loro canto-lamento accompagnava il tempo e solleticò la vena poetica di Rebora (GIOVANNINI 2011: 135).

Anche in un'altra occasione il poeta ricevette un simile dono: «quando gli portarono un canarino, da tenere in camera, divenne felice come un bimbo» (MURATORE 1997: 332), a dimostrazione della sincera simpatia provata da Rebora per tali creature. Nella seguente lirica, però, ci si limita alla semplice ed ingenua descrizione dei volatili, ma è possibile percepire un più ampio sovrasenso sotteso alle immagini tratteggiate.

Il poeta apre la lirica sul tubare delle tortore, un «lamento» «reiterato» e «desolato»: esse, dunque, non cantano, ma quasi gemono sommessamente e senza interruzione contribuendo quindi a creare nel lettore uno stato d'animo smarrito. Al v. 4 compare la fonte di quel lamento, ossia la «tortora in gabbia», il cui mondo si esaurisce nelle poche cose presenti nella gabbietta. È un mondo limitato e limitante nel quale gli animali si trovano a compiere sempre le medesime «giravolte»: sembra, quindi, un'esistenza allucinata ed attonita condannata agli ossimori del «breve universo» o «paradisino afflitto». I vv. 1-9 constano di un unico periodo senza verbo principale: la descrizione, insomma, procede per frasi nominali collegate per asindeto; nei primi tre versi, inoltre, s'incontra la figura retorica dell'accumulazione, con ripetizione per ben tre volte del sostantivo d'apertura («lamento») in posizione chiasmica (*incipit* al v. 1, *explicit* ai vv. 2-3). Tutto ciò produce una strisciante tensione a causa dell'affastellarsi di sostantivi ed aggettivi l'uno dopo l'altro in un crescendo che si placa solamente nei versi finali;

se, come spiega Munaretto, le ripetizioni, nei *Canti dell'infermità*, non riguardano più molte parole come nella lirica della gioventù, ma pochi e ben selezionati termini, allora

la veemenza del linguaggio si concentra e si scarica tutta, di conseguenza, sulle forme di iterazione, da quella basica, la *geminatio* [...], al poliptoto [...] e alla figura etimologica (MUNARETTO 2008b: 199).

La poesia giunge a compimento con un distico a rima baciata – invero molto frequente in chiusura nell'ultimo Reborà – dove il poeta rende grazie al Signore, Colui che «solo» basta all'uomo: nella lirica religiosa, infatti, la natura, può anche trovar posto, ma essa

ad un tratto scompare [...]. Vi resta e campeggia solo Dio, il quale si rende presente e agisce nel cuore del poeta [...] *sub specie Crucis* (MATTESINI 1997b: 7).

Dal momento che la sofferenza conduce a Dio (centro della poetica dei *Canti dell'infermità*), anche una lirica apparentemente semplice come *Lamento sommesso* dev'esser letta in relazione a questa linea interpretativa: le tortore in gabbia, quindi, al di là del tratto descrittivo ed occasionale, saranno metafora dell'anima imprigionata nel corpo del poeta. Come le tortore, chiuse nel loro «breve universo», si lamentano sommessamente e silenziosamente, così anche il poeta, nella prigione della sua cella e del suo corpo, patisce la sua condizione. Tale lettura è giustificata dal distico finale nel quale compare il possessivo «nostro volo»: il ringraziamento è quindi soprattutto del poeta verso Dio, unico bene; ed il «volo», per Reborà, è quello dell'anima (come già visto in *Elevazione spirituale* ed in *Fatalità tremenda del mangiare*) di modo che *Lamento sommesso* si può paragonare alle liriche imperniate sulla natura come *Sono qui infermo; per finestra vedo* (dove pure compaiono gli uccelli), *La cima del frassino*, *Il pioppo* ed *Il mio sgomento*.

La lirica svolge quindi lo stesso tema di quelle più complesse che la incorniciano (*Notturmo* e *Tutto è al limite, imminente*) composte, assieme a questa, in un medesimo arco temporale; *Lamento sommesso*, però, assume toni più lievi, creando quindi una pausa allo spigoloso procedere della sequenza.

[Lamento sommesso]

Lamento sommesso,
reiterato lamento
desolato lamento
di tortora in gabbia:
miglio, acqua, sabbia, 5
giravolte, sempre quelle,
breve universo:
paradisino afflitto,
mansuete tortorelle.
Grazie, Signore, che solo 10
basti al nostro volo.

Gennaio 1956

METRO: a⁶b⁷b⁷c⁶c⁶d⁸e⁵f⁷d⁸g⁸g⁶. Lo schema potrebbe ricordare quello d'una zingaresca a causa della misura versale breve, del verso irrelato iniziale e del nesso a rime baciato successivo. Tale schema viene, però, bruscamente interrotto al v. 6 e quindi, pur a fronte di un'attenzione strutturante da parte del poeta, non c'è modo d'individuare uno schema metrico preciso. Si segnala chiasmo sintattico tra i vv. 1-3 (v. 1 nome+attributo, vv. 2-3 attributo+nome) dove si ha anche rima interna *reiterato* : *desolato*; stesso procedimento ai vv. 7-9 (attributo+nome, nome+attributo; attributo+nome). Rima identica bb (*lamento* : *lamento*) ed inarcatura tra i vv. 10-11 «che solo | basti». Si presuppone dialefe al v. 5 tra 2^a e 3^a sede onde marcare meglio il primo termine in cesura («miglio,^vacqua, sabbia»).

1-4. *Lamento ... in gabbia*: l'iterazione del lamentoso tubare delle tortore è ben descritta dalla ripetizione del termine «lamento» in posizione chiasmica e dall'utilizzo di due attributi rimanti fra loro (*reiterato* : *desolato*). In questo modo la prima parte della poesia si concentra tutta sul verso quasi luttuoso delle tortore «in gabbia». Il fatto che i volatili siano imprigionati nel loro piccolo mondo, come l'anima nel corpo del poeta, pare essere il motivo di questo lamento. Perciò il termine utilizzato per il verso delle tortore può, in linea di massima, essere accostato alle Scritture: «vox lamentationis audita est de Sion quomodo vastati sumus et confusi vehementer»; «vox in viis audita est ploratus et ululatus filiorum Israel» (Jr 9, 19; 3, 21). La *vox lamentationis* infatti è anche la preghiera iterata del fedele a Dio affinché lo salvi. Se quindi si accosta l'esistenza delle tortore a quella del poeta, si vede che entrambi i soggetti si lamentano per la propria situazione. Questi versi possono essere accostati, per contrasto, all'altra lirica dei *Canti dell'infermità* di simile tema (*Sono qui infermo; per finestra vedo*: «sono qui infermo; e nel frecciar di loro | l'inerzia mia in libertà assaporo»), nella quale invece il poeta contempla gli uccelli liberi e sfreccianti. **5-9.** *miglio, acqua, ... tortorelle*: è qui descritto il mondo delle tortore, invero molto semplice e circoscritto (si confrontino i diminutivi) votato al mero sostentamento («miglio, acqua, sabbia») e nel quale le tortore vivono abitualmente («giravolte, sempre quelle»). Ad una simile vita il poeta, quasi nella medesima condizione delle tortore, assimila il suo personale stato, che vi si ripecchia implicitamente. *mansuete*: quest'accezione delle tortore s'inserisce in un *topos* ben consolidato, in specie dal discorso poetico e biblico nel quale tortore e colombe erano spesso animali destinati all'olocausto. Esse perciò trovano spazio nel *Canticum Canticorum*: «vox turturis audita est in terra nostra» (Ct 2, 12); si confrontino anche i *Salmi*: «passer invenit sibi domum et turtur nidum ubi ponat pullos suos» (Ps 83). **10-11.** *Grazie, ... nostro volo*: nel conclusivo distico a rima baciata si compie il ringraziamento a Dio, cardine dell'intera lirica. Soltanto Dio basta all'uomo, ossia al «volo» di cui parla il poeta, che sarà quello dell'«anima che vola» gravata dalla necessità «di mangiare» (vedi *Fatalità tremenda del mangiare*), la vera «gabbia» del poeta. Ecco dunque che si ribadisce, anche nel contesto d'una poesia tutto sommato più lieve e di tono minore, il tema dell'ascesa dell'anima a Dio e del corpo inteso come prigioniero da cui liberarsi, proprio a somiglianza delle tortore chiuse nella loro gabbia.

15 [5]

[Tutto è al limite, imminente]

Non sussistono differenze con l'edizione 1956, cui si rimanda per il commento.

15 [5]

[Tutto è al limite, imminente]

Tutto è al limite, imminente:
per lo schianto, basta un niente;
da un gran vuoto
tutto esorbita nel moto,
anime, famiglie, consorzi; 5
tutto è un farsi avanti
a spinte e a sforzi:
son contati gli istanti;
fuori la cosa cresce, e riesce;
dentro qualcosa s'infrange, 10
e si ride e si piange.
Un che sa, ed è dei capi
(Nicodemo forse?)
scorta luce ove è Gesù,
all'oscuro s'inoltra, 15
e in segreto, a tu per tu,
chiede qualcosa di sicuro.
Tutto è all'orlo,
basta una goccia:
e se trabocca... 20
Oh, sia la goccia del Tuo Sangue!

13 gennaio 1956

[– *Baciargli i piedi!* –]

Questa lirica si differenzia dalle altre dei *Canti dell'infermità* poiché si svincola dalla contingenza quotidiana per descrivere un episodio del recente passato ritrovato nella memoria. Essa si concentra sul pellegrinaggio di Reborà a Roma in occasione dell'Anno Santo 1950, come si può desumere dalla biografia di Margherita Marchione e da GIOVANNINI 2008. Nel giugno di quell'anno, Reborà accompagnò ad un'udienza pontificia Salvatore Bruno, un grande invalido di guerra che il poeta diresse spiritualmente tra il 1946 ed il 1952:

durante l'udienza in San Pietro per la canonizzazione di Maria Goretti, il papa Eugenio Pacelli Pio XII sostò proprio davanti a Salvatore Bruno e parlò un istante con lui chiedendo spiegazioni intorno alle sue condizioni di salute e al luogo di provenienza. Come testimonia una fotografia Reborà è inginocchiato dietro di lui. Prima che il papa si allontanasse si lanciò come suggerito dal confratello Mario Sala (GIOVANNINI 2008: 249)

per baciargli la mano, venendo però respinto da una guardia svizzera. Tale allontanamento fu vissuto dal poeta come un «tremendo male morale» (*ibid.*), anche se poi fu interpretato come espiazione dei suoi peccati di gioventù e di quelli della sua famiglia, d'impostazione notoriamente laica ispirata ai valori risorgimentali, piuttosto che a quelli religiosi.

La lirica si apre con un'esclamazione: «– Baciargli i piedi! –»: nell'intraprendere il viaggio verso Roma per l'Anno Santo il suo proposito è quello di onorare il pontefice (come già in EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1942, p. 394: «come vorrei baciare i piedi di Pio XII!»); tale proponimento prende le mosse dall'anelito di umiltà sopraggiunto nel poeta che, da giovane, disconosceva l'autorità del papato, ritenuta anzi deleteria per l'Italia come si legge in vari luoghi dell'epistolario (cfr. l'introduzione al primo dei *Frammenti*). Il cenno al bacio del piede, un umile prostrarsi, potrebbe intendersi anche come riferimento al gesto di obbedienza dei cardinali durante il rito dell'incoronazione del papa: essi, nella Basilica di San Pietro, prima della celebrazione, si recavano ad omaggiare il nuovo eletto e garantire la loro fedeltà. In questo modo, anche

Rebora intende testimoniare la sua abnegazione al successore di Pietro; l'occasione, come s'è visto, è concessa dal pellegrinaggio compiuto assieme a Salvatore Bruno «in carrozzella, monco»: egli, infatti, durante l'infuriare del secondo conflitto mondiale, fu mutilato e dovette in seguito subire quattordici operazioni che non lo risparmiarono, tuttavia, dal contrarre il morbo di Bürger, malattia infiammatoria che provoca l'occlusione dei vasi sanguigni. Il poeta ricorda di esser rimasto, durante quest'incontro, in secondo piano, in segno di umiltà («in ginocchio, *nascosto* dietro il tronco | dell'infermo»; corsivo mio): tratteggia poi il colloquio del papa con l'infermo, durante il quale egli rimane sempre in disparte «a contemplarlo! [il papa]». L'esclamazione esprime chiaramente l'estaticità ed unicità del momento per il poeta che quasi non si rende conto di essere al cospetto di Pio XII: infatti, nel verso successivo, vede che questi già si allontana e resta tuttavia immobile. È proprio l'intervento del confratello che lo sprona ad avvicinarsi («– Presto se vuol bacciar la mano al Papa! –»). Tuttavia una «fiera guardia» lo respinge, negandogli, secondo la sua visione, «l'accesso [...] a Pietro»: questa cacciata crea una grande tristezza nel poeta, testimoniata al v. 15 («In me fu schianto e l'animo si perse»), verso che riprende il lessico di *Tutto è al limite, imminente* scritta nel gennaio dello stesso anno. Il poeta afferma, infatti, di essersi sentito come rifiutato da Dio, anche se poi, nel reinterpretare l'accaduto con più tranquillità, comprende il «vero chiaro»: quell'episodio è equivalente al rifiuto che Rebora e tutta la sua famiglia opposero nei confronti della religione, e si configura quindi come un gesto obbligato per «riparare le parole e gli atteggiamenti suoi e della sua famiglia – del padre soprattutto – avversi al Papa e alla Chiesa» (GIOVANNINI 2008: 249). Quest'espiazione è, dunque, a mente fredda accettata di buon grado dal poeta («E gioia, e pace grande, in me si effuse»). Renata Lollo ha fatto notare che l'esperienza del rifiuto è solamente psicologica, trattandosi d'una costruzione mentale dello stesso Rebora (non è certo stato scacciato dal papa), e però

non per questo meno sofferta. È, in quel momento, un'autentica prova interiore, che si equilibra nella pace attraverso la giustificazione espiativa (Lollo 1996: 115),

che sembra portare il devotissimo poeta a «soffrire *della Chiesa*» (*ibid.*). Che si

tratti di qualcosa di totalmente interiore è testimoniato sin dall'inizio dalle parole del poeta: «mi dissi dentro», «in me fu schianto», «pace grande in me si effuse»: e d'altra parte l'esperienza è importantissima per Rebora, dacché si compie, in questo modo, il riscatto degli errori di gioventù.

La fedeltà alla Chiesa ed al pontefice è suggerita anche dall'ampia ricorrenza del testo sacro su cui si fonderebbe, nell'interpretazione cattolica, il primato di Pietro e quindi del Vicario di Cristo:

Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam, et tibi dabo claves regni caelorum, et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis (Mt 16, 18-19).

Appare chiara, a questo punto, l'epigrafe iniziale «... e sopra questa Pietra...» tratta dal discorso di Gesù appena riportato, e palesi i ricorsi nel testo come si vedrà dalle note. Non è escluso che il poeta, oltre allo studio del testo sacro, avesse in mente una suggestione più legata alla pratica liturgica: la prima parte del testo è, infatti, cantata durante l'*Alleluia* ed il *Communio* della festa dei Santi Pietro e Paolo, che ricorre in giugno (mese in cui venne compiuto il pellegrinaggio); inoltre, il *Tu es Petrus* è il mottetto cantato durante la processione d'ingresso del pontefice nella Basilica di San Pietro, dove appunto Salvatore Bruno ed il poeta si trovavano. Oltre al testo sacro, ritornano poi le classiche occorrenze interne reboriane, anche se scarse: la lirica, dunque, come si vede, ha meno pregnanza delle altre, e si configura piuttosto come una parentesi dalle stazioni più tormentose dell'infermità, per dar rilievo all'ormai riparata infermità morale di un tempo. Anche in una lirica più estemporanea come questa si ritrovano fenomeni di intensa costruzione fonica, pur in assenza di uno schema preciso.

[– *Baciargli i piedi!* –]

«... e sopra questa Pietra...»

– Baciargli i piedi! –
 mi dissi dentro, andando all'Anno Santo.
 E fu in San Pietro, al seguito d'un caro
 in carrozzella, monco:
 in ginocchio, nascosto dietro il tronco 5
 dell'infermo, tutto aperto all'incontro,
 vidi il Papa sostare a lui paterno,
 benedicendo: e io a contemplarlo!
 Così con altri; e già si allontanava...
 – Presto se vuol baciare la mano al Papa! – 10
 accanto mi si disse: e mi lanciavo...
 Ma fiera guardia, ritta l'alabarda,
 con una gomitata spinse indietro:
 negò l'accesso, in pieno petto, a Pietro.
 In me fu schianto e l'animo si perse: 15
 mi parve essere da Dio ricacciato,
 le porte dell'inferno su me chiuse.
 Ma, pensando, il vero chiaro emerse:
 riparavo, con me, l'ambiente mio!
 E gioia, e pace grande, in me si effuse. 20

L'Addolorata [15 settembre], 1956

METRO: sciolti di misura variabile, dal quinario all'endecasillabo. Il v. 8 andrà letto con diafe tra quinta e sesta sede («benedicendo:^ve io a contemplarlo!»), similmente il v. 18, con diafe tra quarta e quinta sede («Ma, pensando,^vil vero chiaro emerse»). Inarcatura tra i vv. 3 e 4 («d'un caro | in carrozzella») e tra i vv. 5 e 6 («dietro il tronco | dell'infermo»); rima interna perfetta *Santo* : *accanto* : *schianto* tra i vv. 2, 11 e 15 e *lanciavo* : *riparavo* tra i vv. 10-19, rima perfetta *monco* : *tronco* (vv. 4-5), *indietro* : *Pietro* (vv. 13-14), *perse* : *emerse* (vv. 15-18, in opposizione semantica), *chiuse* : *effuse* (vv. 17-20). Presenti anche numerose allitterazioni e richiami fonici, come la ripetizione del nesso NT- (con la sua variante sonora ND-) al v. 1: «mi dissi dentro, andando all'Anno Santo», nesso -TR- ai vv. 5-6 e ripetizione chiastica del nesso -nco- («TRonco, incontro»); assonanza che lega in rima imperfetta i due termini tra loro contrapposti *allontanava* e *lanciavo* (vv. 9-11); assonanza anche tra *guardia* e *alabarda*, e ripetizione dei fonemi /ε/ e /p/ al v. 14. Si segnala, infine, la relazione fonica e di traslato fra l'epigrafe, il v. 3 ed il v. 14 *Pietra* : *San Pietro* : *Pietro*.

Epigrafe: ... e sopra questa Pietra ...: citazione da Mt 16, 16: Cristo, durante il suo insegnamento, si mise ad interrogare i suoi Apostoli su chi essi e la gente ritenevano egli fosse, e Pietro rispose: «Tu es Christus Filius Dei vivi»; per questo Gesù fondò su di lui la sua chiesa: «et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam». Tale passo è stato interpretato dalla Chiesa cattolica come giustificazione del primato del pontefice, successore di Pietro e Vicario di Cristo. Porre tale citazione ad inizio di lirica testimonia la devozione del poeta verso il pontefice, come già espresso nel *Curriculum vitae*: «La Provvidenza sue vie dispose: | mi fece attento a Pietro e alla sua Chiesa; | dei martiri la Fede venne accesa». **1-9.** – *Baciargli ... si allontanava*: il proposito del poeta è espresso nel primo verso, unico quinario della lirica, con il discorso diretto. È l'espressione del suo pensiero («mi dissi dentro») che palesa la volontà di sottomettersi visibilmente al papa. Tale emistichio compariva già nella lettera sopra citata e poi anche nell'inno *La Maddalena* (dal *Trittico*), dove il poeta ambiva ad essere come la donna che si prostrò ai piedi di Cristo piangendo: «Gesù servir, *baciargli i piedi* in pianto, | lagrime di letizia senza fine» (corsivo mio). Nel prosieguo della lirica in esame, viene descritto l'incontro fra Pio XII e Salvatore Bruno, il «caro | in carrozzella monco»: dall'attributo («caro») s'intende la grande empatia di Rebora nei confronti del povero invalido che egli dirigeva spiritualmente. La crudezza della condizione dell'infermo è tratteggiata da poche parole, anche se non è su questo che il poeta si concentra, bensì sull'incontro. Tuttavia non è possibile non accennare all'infermità, che per una volta non è quella del poeta, ma che riemerge comunque, anche se riferita ad un'altra persona: i toni si accostano spontaneamente a quelli della lirica di guerra *Viatico*: «O ferito laggiù nel valloncetto, | [...] Tronco senza gambe». Nei versi successivi (vv. 6-9) il poeta focalizza l'attenzione sul pontefice, definito «paterno» nell'atto di impartire la benedizione a Salvatore Bruno. Rebora è in un atteggiamento di passiva contemplazione: il proposito di avvicinarsi al papa sembra quindi rimanere lettera morta, anche se al v. 6 si dichiara «tutto aperto all'incontro». La sua volontà,

tuttavia, è obnubilata: la contemplazione non lascia al poeta modo di avvicinarsi (a questo proposito sono molto significativi i puntini di sospensione alla fine del v. 9: «e già si allontanava...»). **10-14.** – *Presto ... a Pietro*: il secondo brano in discorso diretto della lirica vede le parole del confratello Sala che incita Reborà ad avvicinarsi al pontefice; il poeta si lancia, compiendo un movimento contrario a quello del papa che si allontana (e i termini sono legati da una forte assonanza). Lo stacco lasciato ancora dai puntini di sospensione alla fine del v. 11 pone una pausa prima della cacciata da parte della guardia che, «fiera», «ritta l'alabarda», impedisce al poeta di avvicinarsi al Santo Padre. Reborà viene respinto da «una gomitata» in petto, gesto che, piuttosto che causargli dolore fisico, produce in lui uno sconvolgimento interiore. Infatti il pontefice, al v. 14, è identificato con «Pietro»: con ovvia metafora il santo ha preso il posto del papa, e quindi la proscrizione da parte del santo preclude l'ingresso nel regno dei Cieli, come si spiega nei versi successivi. **15-17.** *In me ... chiuse*: l'anima del poeta subisce uno «schianto», come già nella lirica *Tutto è al limite, imminente* (e il termine è presente anche nei *Frammenti lirici*, V): «Tutto è al limite, imminente: | per lo schianto basta un niente»; l'allontanamento dal pontefice fa ripiombare il poeta nella paura d'un tempo, quando non aveva chiara la via da seguire ed era pervaso da contrastanti furori (con un'anima che non trovava «il suo inizio», come si legge nei *Canti dell'infermità*). Chiaramente per un uomo di Chiesa, essere cacciato dal *pastor pastorum* è la cosa più umiliante, anche se non si tratta di un atto compiuto dal papa, ma da una sua guardia. L'esito è il medesimo ed il poeta si sente rifiutato, come anche negli ultimi tempi della sua infermità si sentirà abbandonato da Dio. • *le porte dell'inferno su me chiuse*: anche questo verso risente del passo evangelico sopra riportato. A Pietro è data facoltà di aprire e chiudere le porte del Paradiso: «et tibi dabo claves regni caelorum, et portae inferi non praevalent adversus eam [i. e. Ecclesiam]». Il poeta, escluso dal successore di Pietro, si sente già condannato alla dannazione eterna. **18-20.** *Ma, pensando, ... si effuse*: i tre versi finali mostrano l'interpretazione risolutiva data dal poeta all'evento. Egli dopo un adeguato periodo di riflessione («pensando») capisce il «vero chiaro» prima velato a causa della sua mancanza di lucidità: egli ritiene che l'impossibilità di avvicinarsi al pontefice sia da intendersi come un atto riparatorio per esser stati lui e la sua famiglia («l'ambiente mio») molto avversi, in gioventù, al papato ed alla Chiesa Romana. Per questo motivo, avendo ora espiato, può effondersi nel poeta «gioia, e pace grande»: le porte del Cielo non gli sono chiuse, né egli è abbandonato alla dannazione eterna.

17 [8]

Ventesimo di prima messa

Le differenze col testo del 1956 sono le seguenti: il v. 2, citazione evangelica, ha virgola dopo la prima parola e punto esclamativo al termine del verso; nella didascalia a piè di pagina viene omessa l'indicazione topica (Stresa) ed aggiunta la data di composizione (18 maggio 1956).

17 [8]

Ventesimo di prima messa

Quello che m'era emblema al sacerdozio
– torchiato, e in agonia più pregava! –
or si palesa in atto senza scampo
qui nel martirio atrocemente opaco:
enorme spazio nero al mio vedere,
come sospeso son tra lampo e lampo,
tutto ozio di tempo, orribil peso.
Stremato, dico a me, a farmi salvo:
Misericordias Domini cantabo.

5

Dal letto della mia infermità per il 20 settembre 1956

18 maggio 1956

[Terribile ritornare a questo mondo]

In quest'edizione i vv. 3 e 4 (quinari) sono il risultato della divisione del v. 3 della *princeps*. Come s'è già indicato nel relativo commento, tale scelta crea forte inarcatura («erano tese | a transitare!»), ma inficia la primitiva simmetria metrica (A¹²b⁸c⁹D¹¹D¹¹E¹¹e⁸f⁹) che vedeva i versi brevi sempre preceduti da un verso lungo e separati tra loro dal distico endecasillabico centrale (DD). Nella nuova *dispositio*, invece, lo schema metrico è il seguente: A¹²b⁸c⁵d⁵E¹¹E¹¹F¹¹f⁸g⁹. L'ultima differenza riguarda l'aggiunta della nota d'autore, esplicativa del v. 9.

[Terribile ritornare a questo mondo]

Terribile ritornare a questo mondo
quando già tutte le fibre
erano tese
a transitare!

E il corpo mi rifiuta ogni servizio,
e l'anima non trova più suo inizio.
Ogni voler divino è sforzo nero.
Tutto va senza pensiero:
l'abisso invoca l'abisso¹.

5

19 aprile 1956

¹ L'abisso di miseria invoca l'abisso di misericordia.

I e II

Le due liriche seguenti, dell'agosto del 1956, formano un dittico in cui il poeta tratteggia il disegno delle sue giornate: nella prima lo spazio dell'immaginazione poetica è occupato, per analogia, dal lavoro della mietitura nei lunghi giorni estivi, mentre nella seconda Rebora introietta la lunghezza temporale come attesa durante la quale egli viene «cresciuto» per il Cielo. *La mia lunga giornata* era presente già nella *princeps*. Dato che queste due liriche sono legate sia dal tema che dalle scelte metriche, non è da escludere che *Batte nel campo la falce picchiando* sussistesse già al momento dell'edizione 1956 (cfr. la data in calce alle due), anche se non fu in essa accolta.

La prima lirica delinea, come accennato, il quadro della mietitura: l'immagine su cui il poeta apre la lirica è quella della falce che recide le messi «sul fil di rasoio»: forti e pregnanti i verbi utilizzati («Batte [...] picchiando»). Alla dilatazione temporale («l'estate dilata il suo giorno») propria della stagione e dei suoi ritmi, corrisponde anche un'espansione spaziale: nei vv. 3-4 il poeta sembra gettare lo sguardo sull'ampio orizzonte costituito da «distese lunghe di spazi | e di cieli» nelle quali volano e sussurrano gli uccelli (v. 5): il tema naturale, unito alla presenza dei volatili, è d'altronde la novità principale nelle liriche del 1957 (si confronti BETTINZOLI 2008: 60).

Vista la grande interdipendenza delle due liriche, la lettura va condotta in parallelo: se, dunque, la seconda descrive la «lunga giornata» del poeta, marcata dai segni «più» e «meno» sull'asse della vita, allora la prima, che ci introduce nel tempo estivo, dovrà essere letta accostando un senso metaforico al senso letterale (la manifestazione della piena estate): la falce che miete il frumento potrebbe simboleggiare il tempo che nella seconda poesia scandisce la vita del poeta; ma può anche significare una sorta di «mietitura dell'anima» da parte del suo

Creatore, in pieno accordo con alcuni passi neotestamentari (*Apocalisse*).

Le due liriche sono legate anche da accorgimenti metrici affini, quali la scelta di versi lunghi non canonici (v. 2 di *Batte nel campo la falce picchiando*, v. 6 di *La mia lunga giornata*) e la presenza di una sola rima perfetta, anche se sussistono alcune assonanze. In particolare per questa prima lirica, la rima Bb (vv. 2-4) *giorno : intorno* «sottolinea le due dimensioni – spaziale e temporale – di quella dilatazione che è primariamente significata dalla “dimensione orizzontale”» (DALLA TORRE 1999: 147): in altre parole, lo studioso ritiene che il senso della poesia, ricavabile dalla lettura sequenziale, sia potenziato dalla rima (lettura verticale) che mette in relazione, per l'appunto, l'immensità di spazio e tempo. Il fatto che le liriche siano fortemente legate non autorizza a pensare che siano una sola poesia divisa in due strofe, come pare ricavarsi da DALLA TORRE 1999: 139 il quale numera i versi in sequenza: la scelta di porre alcuni componimenti nella medesima pagina era già nell'edizione 1956 (*Terribile ritornare a questo mondo* e *La mia lunga giornata*) o anche nei giovanili *Movimenti di poesia*, i quali sono certamente un organismo unitario ma distinto nelle sue parti, come in questo caso.

Riguardo alla seconda lirica, non essendoci differenze con la prima edizione, si rimanda all'introduzione ed al commento relativo.

METRO: A¹¹B¹⁵c⁸b⁸d⁹. Il v. 2 è un verso lungo composto di quindici sillabe con sinalefe tra 6^a e 7^a sede; inarcatura tra i vv. 1 e 2 («picchiando | sul fil di rasoio») e tra i vv. 3 e 4 («di spazi | e di cieli»); consonanza tra i versi estremi (1-5) PicchiANDO : PROFONDO sì da poterla considerare una rima imperfetta, come già nel *Preludio*. In tal modo, unendo idealmente i vv. 3 e 4 (invero molto legati dall'inarcatura), si potrebbe anche pensare ad una quartina ABBA¹.

1-2. *Batte nel campo ... il suo giorno*: il poeta tratteggia il momento della mietitura concentrandosi sul mezzo utilizzato per tagliare il frumento, la falce. Essa sembra muoversi quasi con violenza («Batte», «picchiando | sul fil di rasoio») al taglio delle spighe. Per questo motivo si può pensare anche ad una mietitura che Dio fa delle anime (come sopra esposto), forti anche del seguente passo scritturale: «et ecce nubem candidam, et supra nubem sedentem similem Filio hominis, habentem in capite suo coronam auream et in manu sua falcem acutam. Et alter angelus exivit de templo clamans voce magna ad sedentem super nubem: “Mitte falcem tuam et mete, quia venit hora, ut metatur, quoniam aruit messis terrae”» (Apc 14, 14-15; corsivo mio). Non sono certo questi reboriani versi legati alla dimensione della giustizia divina, ma probabilmente vi si può riscontrare una certa vicinanza con l'idea ormai ricorrente dell'anima che torna al suo Creatore. Si ricordi infatti che il poeta è spesso influenzato dal testo sacro, anche se non ne cita obbligatoriamente il testo alla lettera come nel caso di *Solo calcai il torchio*, lirica nella quale il senso biblico è da Reboria piegato ai fini espressivi della poesia (DALLA TORRE 1999: 175, nota 79). Da registrare anche la prossimità figurativa con una celebre pagina dei *Canti anonimi* (*Al tempo che la vita era inesplosa*, 19-26: «Con la falce nell'erba | Frusciava il mio baleno: | Il papavero ardendo sullo stelo | E ciascun boccio sereno | In abbandono ancor vivo | A tagliarlo pativo, | E accanito godevo | Con la falce nell'erba»). • *e l'estate dilata il suo giorno*: chiara la vicinanza col v. 1 della lirica successiva («La mia lunga giornata»), ma si noti anche la possibilità di accostarlo ad un poeta invero non molto amato da Reboria, ossia Guido Gozzano, il quale in *L'assenza* (dai *Colloqui*) descrive l'estate con queste parole «E intorno declina l'estate | [...] L'azzurro infinito del giorno | è come una seta ben tesa; | ma sulla serena distesa | la luna già pensa al ritorno». **3-5.** *distese lunghe ... in profondo*: gli ultimi tre versi descrivono ciò che il poeta percepisce o piuttosto immagina dalla sua stanza: grandi distese di terra e cielo che ricordano gl'«interminati spazi» dell'*Infinito* leopardiano. In questo contesto il poeta sente gli uccelli che cinguettano nella pace dell'estate con un «susurro», variante arcaica quest'ultima del termine “sussurro” usata tra gli altri anche da Montale («più chiaro si ascolta il susurro | dei rami amici»: *I limoni*, da *Ossi di seppia*).

Il pioppo

Questa poesia fa parte del gruppo di liriche

contrassegnato dall'uso di immagini naturali cui spetta di tratteggiare – sovente in chiave più o meno profilata di similitudine – la condizione dell'infermo (BETTINZOLI 2008: 60);

assieme a *La cima del frassino* ed a *Il mio sgomento*, è incentrata infatti sull'albero che il poeta vedeva dalla finestra della sua camera. Come si è già visto per la genesi di *La cima del frassino*, il poeta lo riteneva un pioppo, donde il titolo della lirica (cfr. VIOLA 2011: 142). A prescindere dalla natura «del semplice vegetale», è fondamentale il costante parallelismo tra l'ascesa dell'anima (per il cui tema si confronti ancora una volta MUNARETTO 2008a) e lo svettare dell'albero. Non si tratta solamente d'una «lode di stampo biblico-liturgico» (MATTESINI 1997b: 7), propria semmai, fra le tre, di *La cima del frassino*; ciò che emerge qui è soprattutto l'espressione di un io martoriato che si rapporta faticosamente col suo Dio. A differenza di *La cima del frassino*, questa lirica palesa la «difficoltà del movimento ascensorio» (RICCIO 2001: 671) dell'anima, ben tradotta dai verbi e dalle immagini disegnate dal poeta (un tema che raggiungerà poi l'apice in *Il mio sgomento*).

Il poeta attua in sede di *dispositio* un procedimento binario: i primi sei versi sono alternativamente riferiti all'albero o all'anima ed il distico finale è invece aperto a più interpretazioni. I vv. 1-2 mostrano il pioppo mosso qua e là dalle raffiche di vento («Vibra [...] | il pioppo severo») con le foglie scompigliate; a questo fa eco l'anima (vv. 3-4) che «spasima [...] in tutte le sue doglie», in uno stato ansioso e perplesso. Questi primi quattro versi risultano legati anche dall'analogia conclusione dei vv. 1 e 3 («con tutte le sue foglie», «in tutte le sue doglie»), versi lunghi seguiti sempre da un verso più breve. Segue poi (vv. 5-6) la rappresentazione del pioppo nella sua plastica evidenza: l'albero «si esprime», cioè si palesa in tronco possente, rami e foglie che tendono naturalmente verso il cielo «con raccolte cime». L'ultimo distico non è esplicitamente riferibile

all'albero o all'anima, ma sembra permettere più letture: quella più scontata e letterale può vedere nel «tronco del mistero» quello stesso dell'albero, che rimane saldo, con le radici ben piantate a terra. Questa lettura, però, non spiega in cosa consista il «mistero», né in che senso debba intendersi l'inabissarsi. All'interpretazione naturale dev'essere accostato perciò un sovrasenso mistico: anche in questi ultimi versi si dovrà pensare al testo sacro, identificando il «tronco del mistero» con la Croce di Cristo, lettura giustificata dalle parole dell'inno del Venerdì Santo *Crux fidelis*: «Crux fidelis, inter omnes | *Arbor una nobilis* | [...] Dulce lignum, dulces clavos, | Dulce pondus sustinet». Cristo è identificato anche come *virga Jesse* che fiorisce per salvare l'umanità: «et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet; et requiescet super eum spiritus Domini» (Is 11, 1). Il passo biblico, però, che maggiormente si avvicina a questo distico si trova nel libro di Giobbe. Nell'ipotesi della resurrezione, Giobbe confronta l'albero e l'uomo: il primo se tagliato, può comunque tornare a germogliare, se ha sentore dell'acqua; il secondo, una volta morto, ha terminato la sua esistenza:

lignum habet spem; si praecisum fuerit, rursus virescit, et rami eius pullulant. Si senuerit in terra radix eius, et in pulvere emortuus fuerit truncus illius, ad odorem aquae germinabit et faciet comam quasi cum primum plantatum est. Homo vero cum mortuus fuerit et nudatus atque consumptus, ubi, quaeso est? Quomodo, si recedant aquae de mari, et fluvius vacuefactus arescat; sic homo cum dormierit non resurget (Jb 14, 7-10).

Da queste parole sembra che Giobbe non contempli la possibilità della resurrezione; il poeta, invece, ci crede e rielabora le suggestioni bibliche: il tronco morto che torna in vita è accostato al *dulce lignum*, ossia la Croce salvifica di Cristo, albero della progenie di Jesse.

A livello stilistico e linguistico, questa lirica si lega alle altre dei *Canti dell'infermità* (in specie a *La poesia è un miele che il poeta*) non senza un significativo recupero di moduli espressivi propri dei *Frammenti lirici*. In particolare, si riscontra anche in questo luogo quello che Fernando Bandini aveva notato nell'opera prima di Rebora, ossia l'utilizzo di verbi «che si riferiscono molto spesso a fenomeni di movimento» (BANDINI 1966: 7): «vibra», «spasima», «tese»; vi trovano posto inoltre i fenomeni d'iterazione individuati da MUNARETTO 2008b (ripetizione del termine «tutte» tra i vv. 1-3-6, di «tronco» ai vv. 5-7-8). La lirica risulta fortemente connotata anche sotto il profilo della

musicalità, sia per lo schema metrico preciso, che per le rime interne e le numerose assonanze, anche in questo caso replicando i modi espressivi dei *Frammenti lirici* individuati da Bandini:

in Rebola le rime, oltre a collocarsi al di fuori di precisi orditi, sono accompagnate da serie frequentissime di assonanze e paronomasie che rivelano la sapienza musicale del poeta (BANDINI 1966: 33),

sapienza che evidentemente non l'aveva abbandonato nella vecchiaia.

Il pioppo

Vibra nel vento con tutte le sue foglie
il pioppo severo:
spasima l'anima in tutte le sue doglie
nell'ansia del pensiero:
dal tronco in rami per fronde si esprime 5
tutte al ciel tese con raccolte cime:
fermo rimane il tronco del mistero,
e il tronco s'inabissa ov'è più vero.

7 ottobre 1956

METRO: A¹²b⁷A¹²b⁷CCBB. Rispetto «di evidente modello pascoliano» (DALLA TORRE 1999: 162) variato da Rebora con l'introduzione dei dodecasillabi e la ripresa della rima b nell'ultimo distico, in luogo di una rima differente (cfr. DALLA TORRE 1999: 163). Il v. 2 va letto con dieresi tra 2^a e 3^a sede, sì da farlo risultare settenario: «il pioppo severo». Al v. 1 allitterazione del fonema /v/ («Vibra nel vento»); assonanza nel primo emistichio del v. 3 («spASIMA l'ANIMA»), termini legati tra loro anche dalla medesima accentazione su terzultima sillaba (tale assonanza è ripetuta poi all'inizio del verso successivo: «ANSIA»). Simile chiusura ai vv. 1 («con tutte le sue foglie») e 3 («in tutte le sue doglie»); si segnalano, infine, due rime identiche interne ripetute per tre volte: «tutte» ai vv. 1-3-6 e «tronco» ai vv. 5-7-8.

1-2. *Vibra ... severo*: i primi due versi, nei quali si presenta l'albero agitato dal vento impetuoso, si possono accostare facilmente a *La cima del frassino* («La cima del frassino | approva, disapprova, | con lenta riprova | la vicenda del vento») e ancor più a *Il mio sgomento* («Ogni momento | del semplice vegetale | fa dir di sì il vento, | fa dir di no il vento»). Questa lirica, dunque, introduce il lettore in un clima più contrastato rispetto a quella dedicata al frassino: in questi versi, infatti, l'anima e l'albero vengono violentemente scossi, e soltanto alla fine compare la pace, assente poi in *Il mio sgomento* («rimane il mio sgomento, | in ogni tempo»).

3-4. *spasima ... pensiero*: l'anima, come l'albero, soffre sconvolta da inestirpati turbamenti e «spasima» tra acuti dolori («in tutte le sue doglie»). Essa è inquieta a causa delle ansie e dei pensieri: il v. 4 si può avvicinare al penultimo verso di *Terribile ritornare a questo mondo* («tutto va senza pensiero») nel quale si esprimeva l'impotenza a seguire Dio. Quest'«ansia» totalizzante pervade il poeta ed amplifica i suoi dolori, aggiungendo al male fisico, anche quello morale da cui non sa trovar ristoro.

5-6. *dal tronco ... raccolte cime*: il *focus* torna sull'albero del quale si tratteggia la plastica fisionomia iniziando dal tronco, per passare ai rami ed alle fronde «tutte al ciel tese in raccolte cime». Il pioppo corrisponde all'anima dell'uomo (e del poeta, quindi) che tende a Dio. Questi due versi hanno fortissime assonanze con il componimento *La poesia è un miele che il poeta*, scritto circa un anno prima (15 ottobre 1955): l'utilizzo del verbo «esprime» ha un differente significato, ma in uguale rima *esprime : cime* («nèttare, dolorando, dolce esprime, | [...] | così porta bontà verso le cime»). Ciò testimonia l'uguale processo di avvicinamento a Dio da parte del poeta. Il v. 5 ha anche qualche reminiscenza dall'inno *Crux fidelis* sopra accennato: «Crux fidelis, inter omnes | Arbor una nobilis: | Nulla silva talem profert, | Fronde, flore, germine: | Dulce lignum, dulces clavos, | Dulce pondus sustinet»; o ancora: «Flecte ramos, arbor alta, | Tensa laxa viscera, | Et rigor lentescat ille, | Quem dedit nativitas».

7-8. *fermo rimane ... più vero*: se dunque, coi versi precedenti, s'è introdotta la relazione tra l'albero e la Croce, in quest'ultimo distico compare ancora una volta il tema dell'inabissamento: «fermo rimane il tronco del mistero | e il tronco s'inabissa ov'è più vero». Dato l'accostamento, si dovrà pensare al tronco come alla Croce che «s'inabissa» (termine frequente nei *Canti dell'infermità*, cfr. ancora *Terribile ritornare a questo mondo*) «ov'è più vero», cioè dove stanno le radici dell'albero.

Cristo stesso è radice di vita (Is 11, 1) che diventa, quindi, albero di salvezza (con la sua Croce). Va detto che il rapporto di reciprocità fra ascensione e inabissamento è motivo comune, sia pur in un contesto tutto immanentistico, anche nella poesia del giovane Rebora, e in particolare nelle liriche degli anni di guerra. Si veda a questo proposito in *Prima* (1915) il nesso che lega il «cespuglio di siepe, | Avido slancio fedele | Al vento» al nutrimento che riceve dai succhi profondi della terra: «Ma dove è speranza in fiore | S'accora la terra, | Donando alla luce il tormento | Di chi amore accettò; | La terra in un bulbo | Palese al cespuglio | Vitamorte stillò». Anche più esplicita l'indicazione di *Il pozzo e la lucciola*: «Per risalire alla fonte, il pozzo discende; di quanto è caduto, altrettanto è profondo»; e poco più oltre: «La sua vena segreta lo eleva...» (cfr. al riguardo BETTINZOLI 2002: 120-122).

*«E dallo sterco erigendo
il povero!»*

Il componimento raffigura la crescente difficoltà del poeta nel tollerare la malattia: è abbandonata qui, per un momento, la volontà di descrivere la natura, per tornare ai moduli più aspri già incontrati nell'edizione del 1956. Il titolo è la traduzione in italiano d'un versetto del *Salmo* 112, posta anche come epigrafe alla lirica *L'umiliante decompormi vivo* («... et de stercore erigens pauperem...»). In questo caso il «povero» è il poeta stesso martoriato dai dolori della sua malattia, e non il debole che subisce le angherie del superbo. Le tribolazioni fisiche e morali inducono il poeta ad invocare il Signore affinché, nell'afflizione, venga confortato come il *pauper* del *Salmo* 33: «Iste pauper clamavit, et Dominus exaudivit eum et de omnibus tribulationis ejus salvavit eum».

Rebora si concentra sulla «via» che porta alla salvezza, già anticipata in *L'umiliante decompormi vivo* («ad gloriam Patris»). Si tratta d'una strada molto difficile, aspra ed «infinita d'umiltà», nel cui percorso è spesso necessario appellarsi a Cristo; tale immagine si ritrova già nel Rebora novizio presso l'ordine rosminiano:

† Jhesus cum Maria | Sit nobis in via – | Amen (Cristoforo Colombo) (EPISTOLARIO II, a Lina Lavezzari, 1930, p. 60).

Ciò che il poeta sottolinea al v. 1 è la lunghezza di questo itinerario che deve informarsi all'umiltà necessaria a mettere in pratica l'insegnamento di Gesù, il quale «humiliavit semetipsum, factus oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis» (Phil 2, 8). Al v. 2 il poeta, quindi, identifica coerentemente l'inizio di questa via col «sentiero | di rinuncia», sentiero

che rappresenta l'ascesi. È il rapporto di cui parla Giovanni della Croce nei *Consigli per raggiungere la perfezione dati ad un carmelitano scalzo*, 3-4: la «mortificazione», il secondo di quattro consigli è indispensabile al religioso «per adempiere i doveri del suo stato e per acquistare la vera umiltà» (MUNARETTO 2008c: 207-208),

ma anche per giungere all'unione con Dio, cui si deve procedere, secondo

Giovanni della Croce, tramite l'esercizio della rinuncia. Il poeta, però, avverte che tale sentiero non può giungere al suo traguardo («al vero»), poiché «l'io» del poeta non concede che «il non-più-io» si annulli in Dio. È una diversa declinazione della ormai già incontrata paura di non essere in grado di obbedire agli ordini del Padre divenendo, quindi, un cattivo cristiano: l'io dovrebbe abbandonarsi «all'intera abnegazione di sé, annichilito al punto da non essere» (MUNARETTO 2008c: 207), ma la malattia, secondo la visione del poeta, non gli consente di separarsi da tutto ciò che lo lega al mondo. Egli non può diventare un puro nulla in Dio (cfr. LESSICO alle voci «abnegazione» e «nulla»), e questo è il tormento reboriano, già esplicitato in altri componimenti che si declina secondo le modalità del «grido dell'anima» (BÀRBERI SQUAROTTI 1960: 203). Una parte della critica ha voluto, in un certo senso, estremizzare questa lettura, vedendo nella resistenza dell'io una rottura del *Voto di polverizzazione*:

l'io non cede, non con-cede; non acconsente a liberare, a promuover l'altro da sé, l'io che si nega per attrazione divina. Si è rotto il rosminiano voto di polverizzazione emesso *sub gravi* [...]. Reboria sente di aver mancato alla prova più alta: l'offrirsi incondizionato a Gesù-Amore, il cancellarsi dentro Dio (RICCIO 2001: 670).

Certamente l'io «non con-cede», come si legge al v. 4, ma tale ostacolo all'unione mistica non autorizza a leggere la lirica come una rottura del *Voto* reboriano: ciò che qui si esprime è lo scorno del poeta, costretto a continuare la sua esistenza terrena. L'io, più che alla stregua della monade egoistica paventata nel *Preludio ai Canti dell'infermità*, dovrebbe qui intendersi come “essere”, cui deve far sèguito il “non-essere”, l'oltrevita. Nel *Voto* stesso, Reboria chiedeva «di patire e morire oscuramente scomparendo polverizzato» nell'Amore di Cristo: a questa data (ottobre 1956) è nel pieno delle sue sofferenze e sta quindi ottemperando al proposito di soffrire oscuramente fatto anni prima. Viceversa, se si vuol leggere questa lirica come sacrilegio d'un voto «emesso *sub gravi*», bisognerà per coerenza interpretare in questo modo tutti i *Canti dell'infermità*: ad ogni lamento del poeta (e si confronti il *Notturmo* o *San Clemente*, solo per citarne alcune) dovrebbe corrispondere la rottura del *Voto*. Non è chiaramente sostenibile, tanto più che, in questa lirica, il titolo stesso fuga ogni dubbio: se il poeta si fosse sottratto all'unione con Dio avrebbe anche rifiutato il Suo aiuto, che, invece, il

Signore continua paterno a concedere («*E dallo sterco erigendo il povero*»).

Il componimento è abbastanza lineare e piano, eccetto la piccola anastrofe del v. 1 («d'umiltà la via»). GUGLIELMINETTI 1968 identifica l'artificio retorico dell'antitesi «io»/«non-più-io» come iacoponico, tesi poi ripresa da LURATI 1999 che nota come il poeta utilizzi il sintagma negativo unicamente in questa lirica a mostrare il desiderio di

annullamento dell'io in Dio designato con l'espressione «non-più-io», negazione dell'io e cioè dello stato in cui l'io non riesce a unirsi a Dio (LURATI 1999: 95-96);

a parere della studiosa quest'unica occorrenza segnalerebbe il disinteresse di Reborà per tale artificio. Ad ogni modo, la lirica risulta vicina – più per affinità tematica che per espressività linguistica – a *La poesia è un miele che il poeta*, a *L'umiliante decompormi vivo* ed alle poesie più complesse della raccolta. Presenti, anche se in misura molto minore, vista la brevità del pezzo, i richiami al testo biblico che si concentrano sulla via di salvezza e sulla evangelica difficoltà ad «intrare per angustam portam» (Lc 13, 24).

*«E dallo sterco erigendo
il povero!»*

Come è infinita d'umiltà la via,
la via che qui comincia per un sentiero
di rinuncia, e non giunge mai al vero,
non concedendo l'io il non-più-io
perso, divinamente, nel suo Dio!

10 ottobre 1956

METRO: AB¹²B¹⁰CC. Lirica monostrofica di cinque versi: il primo irrelato (A), i restanti quattro a coppie di rime bacciate. Il v. 2 è un endecasillabo ipermetro, la cui sillaba soprannumeraria trova compensazione al v. 5, che è ipometro. Si segnala inarcatura tra i vv. 2 e 3 («un sentiero | di rinuncia»), rima interna identica *via* : *via* tra i vv. 1 e 2, *io* : *-io* al v. 4, consonanza tra i vv. 2 e 3 «COMINCIA» «RINUNCIA».

1-3. *Come è ... al vero*: i primi tre versi delineano gli attributi della «via» necessaria per la salvezza: «infinita» ed informata all'«umiltà» («sentiero | di rinuncia»). Non si tratta di una via larga ed agevole, ma, come nel Vangelo, essa è il corrispettivo della “porta stretta”: «Contendite intrare per angustam portam; quia multi, dico vobis, quaerent intrare et non poterunt. [...] Et ecce sunt novissimi qui erunt primi, et sunt primi qui erunt novissimi» (Lc 13, 24-30). Il poeta sa chiaramente che il percorso è difficile, come aveva già indicato negli anni precedenti: «Lungi da me la scappatoia dell'arte | per fuggir la *stretta via* che salva» (corsivo mio); a una tale difficoltà corrisponde tuttavia, nella visione cristiana, un'indicibile remunerazione: «Dominus reget me, et nihil mihi deerit: in loco pascuae, ibi me conlocavit: super aquam refectiois educavit me; animam meam convertit. Deduxit me super semitas iustitiae» (Ps 22). Il termine «rinuncia» affiora qui per la seconda volta, dopo la comparsa in *La poesia è un miele che il poeta* alle cui note si rimanda: entrambe le liriche disegnano la medesima situazione poiché, anche in quel componimento, si trova già il poeta paragonato ad un'ape che diffonde ai fratelli la buona novella/miele spremendolo da sé. Data questa vicinanza, si confronti anche in questo caso il *Frammento LVI*: «E torvo asseto quando la rinuncia | Chiuso mi rende dove aperto fui». **4-5.** *non concedendo ... suo Dio!*: si comprende lo scorno del poeta al quale l'«io» non concede, cioè non permette l'unione finale con Dio. Non è il poeta che si nega a Dio, è l'essere, cioè l'esistenza stessa che ancora continua nonostante le sofferenze del poeta, a trattenere l'anima a terra. Si tratta della già incontrata «fatalità tremenda del mangiare», cioè delle funzioni biologiche che lo mantengono in vita e non concedono, appunto, che il poeta si perda «divinamente, nel suo Dio» (unione mistica). Sull'opposizione tra «io» e «non-più-io» (ossia tra essere e non essere) anche se non a livello mistico, si legga Sbarbaro: «Io non sono più io, io sono un altro. | Io sono liberato di me stesso» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra; Pianissimo*). Tale opposizione era già di Michelstaedter: «sta sotto il cielo sulla buona terra | questo ch'io chiamo “io”, ma ch'io non sono» (*Risveglio*). Si tratta di annullarsi nell'«unione del nulla umano così definito col nulla divino, operata nella mente dell'uomo divinizzato, quando questa, persa ogni coscienza di sé, si concede come dimora assoluta di Dio» (LESSICO: 744). Già Gozzano, riferendosi alle parole del Baghava Purana, testo induista, così s'esprimeva: «“Solo eterno è lo spirito. [...] | Perché l'io | ed il non io son frutto d'ignoranza”» (si rammenti l'interesse giovanile del poeta per questa religione, testimoniato dalla traduzione del *Gianardana*). • *perso*: simile accezione del verbo, sempre collegata al divino si aveva già nei *Frammenti lirici*, L: «Perso in divino fremito il pensiero».

Il mio sgomento

Con *Il mio sgomento* si chiude la serie delle liriche dei *Canti dell'infermità* ispirate dagli alberi; essa, assieme a *La cima del frassino* ed *Il pioppo*, costituisce un trittico, di cui è anzi l'apice espressivo e drammatico. Qui, infatti,

il tempo di attesa della morte, scandito dalle sofferenze fisiche, pare ignorare ogni linea di progresso e rimane fermo [...] in una stasi di attimi (GUGLIELMINETTI 1968: 98).

La lirica, seguendo il medesimo andamento tripartito già visto per *La cima del frassino*, presenta dapprima l'albero scosso dal vento (vv. 1-6), poi il poeta martoriato (vv. 7-11) ed infine, la sua anima nella palese reiterazione dei tormenti (vv. 12-14).

Nella prima parte il soggetto («il vento») compare soltanto ai vv. 3 e 4 dopo una moderata anastrofe: il *focus* viene posto, quindi, non soltanto sulla folata che scuote l'albero, ma soprattutto sul fatto che il movimento è continuo ed incessante (cfr. v. 1). Segue poi un'anafora ai vv. 3 e 4 che indica l'assiduo andar qua e là del vegetale («fa dir di sì [...] | fa dir di no») con termini che quasi antropomorfizzano l'albero, attribuendogli delle azioni umane (acconsentire e negare). Anche nel caso dell'albero, comunque, come per il poeta, l'azione è tutta improntata alla passività poiché è il vento che agisce; terminato lo spirare del vento, «tutto ritorna senza sentimento» (v. 6): l'albero, dunque, ritorna fermo, ma senza sentimento, ossia senza coscienza dello scompiglio cui è stato sottoposto.

Non così per il poeta: per lui «ogni momento» inizia e termina allo stesso modo. L'ossimoro «uguale e disuguale» del v. 9 è soltanto apparente, poiché gli attimi sono sempre diversi e quindi disuguali, ma per l'anima torturata sono tutti improntati alla più estrema sofferenza, perciò identici. L'unica cosa che rimane, dopo l'illusione che ogni momento che «si apre e si chiude» sia l'ultimo, è il tempo, che persiste ed apre la via alle dolenti affermazioni degli ultimi tre versi (12-14). La ripresa quasi letterale del v. 5, ma per contrasto abilmente giocato sul poliptoto («cessato»/«non cessa»), rafforza il legame analogico fra le diverse parti

del componimento, tanto più che, come si è visto anche nelle altre due liriche del trittico, l'albero si pone come metafora dell'anima stessa nella sua tensione ad ascendere al cielo. Fatte queste premesse, si comprende anche il motivo per cui il poeta si trova «sgomento» a subire la sua condanna «in ogni tempo», espressione con cui la lirica si chiude specularmente rispetto al suo inizio.

Secondo RICCIO 2001

al cospetto di Dio, il religioso accusa il fendente vibrato da un irrequieto e rinascente soggettivismo. Quello stesso che dirige i *Frammenti* (RICCIO 2001: 672).

Credo che tale lettura possa essere adottata solamente nell'unico caso "autorizzato" dal poeta stesso, e cioè per il *Preludio*. Non è, dunque, necessario individuare in ogni lirica un «rinascendo soggettivismo»: non si può certo dire che nei *Canti dell'infermità* il poeta elimini Dio per far posto a se stesso. Il soggettivismo reboriano, se così vogliamo chiamarlo, non è totalmente eliminabile, visto che si tratta di poesie che testimoniano la *sua* infermità; anche se in questa lirica Rebola non fa esplicita menzione di Dio, ciò non autorizza a pensare che Egli non vi trovi più posto. È necessario considerare le liriche non come dei pezzi unici in sé e per sé concepiti, ma piuttosto come parti di un organismo più ampio: si pensi, dunque alle altre poesie del trittico incentrate sull'«unione di gloria » o dove il tronco «s'inabissa ov'è più vero». In *Il mio sgomento* si dà rilievo alla stanchezza fisica e morale del poeta, come già fin dall'edizione 1956 con *Terribile ritornare a questo mondo*. Ecco quindi che la lettura più appropriata sarà quella del "sacrificio" che Rebola celebra dal letto della sua infermità (cfr. *Pensieri* in apertura).

La lirica è improntata alla massima concisione ed economia linguistica; il poeta ricorre all'artificio retorico della ripetizione già identificato come precipuo dei *Canti dell'infermità* da MUNARETTO 2008b: si vedano infatti le anfore «ogni momento» ai vv. 1-7, «fa dir» ai vv. 3-4, «rimane» ai vv. 11-13, l'epifora «il vento» sempre ai vv. 3-4; si noti poi il poliptoto tra i vv. 5-12 «cessato»/«cessa» e la figura etimologica «uguale e disuguale» del v. 9. Questo accorgimento retorico diventa un mezzo per organizzare in sottoparti logiche un componimento monostrofico, come mostra DALLA TORRE 1999: 174-175. Sul piano lessicale

ricompaiono voci proprie dei *Frammenti lirici* per i termini «sgomento» e «tormento», mentre quasi nulle risultano le connessioni con le liriche di altri autori coevi, come anche i ritorni scritturali.

Il mio sgomento

Ogni momento
del semplice vegetale
fa dir di sì il vento
fa dir di no il vento:
cessato il suo tormento, 5
tutto ritorna senza sentimento.

Ogni momento
si apre e chiude
uguale e disuguale,
sempre s'illude, 10
rimane il tempo:
non cessa il suo tormento,
rimane il mio sgomento,
in ogni tempo.

5 novembre 1956

METRO: abaaaAacbcdaad. Lirica monostrofica dalla misura versale breve: i versi usati spaziano dal quinario all'ottonario senza accenti fissi (v. 2), con un unico endecasillabo. Si segnala la preponderante presenza della rima a (-ento); le rime, in questo componimento, sono solitamente identiche: *momento* : *momento* (vv. 1-7), *vento* : *vento* (vv. 3-4), *tormento* : *tormento* (vv. 5-12), *tempo* : *tempo* (vv. 11-14), rima interna inclusiva al v. 9 *uguale* : *disuguale*; allitterazione ed assonanza al v. 6 «SENZA SENTIMENTO», assonanza di tEMPo con le rime in -EntO.

1-6. *Ogni momento ... senza sentimento*: in questi primi sei versi l'albero, definito come «semplice vegetale»; si perdono, quindi, tutte le categorizzazioni delle poesie precedenti (frassino, pioppo) per concentrarsi sulla pura quintessenza mediante l'utilizzo dell'iperonimo (vegetale). Come si è già notato sopra, esso sembra assumere caratteristiche antropomorfe, e pare dire sì o no a seconda di come il vento lo scuote, tema comune anche a *La cima del frassino* e a *Il pioppo*. A questo riguardo si confrontino i seguenti versi di *La cima del frassino*, molto simili quanto alla scelta lessicale: «La cima del frassino | approva, disapprova, | con lenta riprova | la vicenda del vento». Il cessare del vento indica anche la fine del «tormento» dell'albero, martoriato come l'anima del poeta, dal momento che esso ne è il corrispettivo vegetale. Tale quiete, però, non è sinonimo di pace poiché, spiega il poeta, «tutto ritorna senza sentimento», quasi che tutto sprofondasse in un'inerzia opaca. • *vento*: anche nei *Frammenti lirici* il vento era spesso accostato ad una situazione di tumulto, come nel *Frammento XLVI*: «Viene un vento di bufera | Velocissimo, e scoppia | In un fragore di grandine»; ma soprattutto si veda il *Frammento LXX*, dove s'incontra anche la medesima rima *vento* : *tormento*: «Dall'assalto impennato in tormento | Delle tragiche catene | Ch'a le bufere di vento | [...] | Guatano, addentano». Sul vento come manifestazione di Dio (ed i relativi rimandi scritturali) si confronti la nota ai vv. 1-4 di *La cima del frassino*. **7-11.** *Ogni momento ... il tempo*: con l'anafora del primo verso si apre la parte dedicata al poeta. La sua esistenza è una «stasi di attimi» (cfr. *supra*). Ogni secondo della sua vita è «uguale e disuguale» (è utilizzato il prefisso negativo dis- come in *La cima del frassino*) poiché è sempre la medesima tortura che si rinnova ad ogni momento che Dio gli concede: è l'apoteosi della monotonia che attanaglia l'infermo. In questi versi (8-9) Rebora procede per antitesi che coesistono («si apre e chiude», «uguale e disuguale»), quasi a trascrivere la mancanza di senso che contraddistingue questo momento della sua vita. Egli osserva che ogni momento «sempre s'illude» poiché non è mai l'ultimo, cosa che invece il poeta spera: «rimane il tempo» e null'altro. Da registrare per qualche affinità di temi e linguaggio il rapporto che si stabilisce con una lirica degli anni di guerra come *Tempo*: «Apro finestre e porte – | Ma nulla non esce, | Non entra nessuno: | [...] || [...] inerte dentro, | Fuori la vita è la morte. [...] || [...] Gocciolate, lacrime | a una scossa del tempo». **12-14.** *non cessa ... ogni tempo*: com'è tipico dei *Canti dell'infermità*, i versi finali condensano il senso profondo della lirica. Con la ripetizione per contrasto del v. 5 si comprende che, per l'anima del poeta, il tormento non ha fine. I termini «tormento» (già nei versi della prima parte dedicati all'albero), e «sgomento» comparivano del pari nei

Frammenti lirici: con simile accostamento alla bufera nel *Frammento III*: «E guizzi e suono e vento | Tramuta in ansietà | D'affollate faccende in tormento» o ancora nel *Frammento L* nel quale i due termini ritornano, pur con significati differenti. Il tormento di cui parla qui il poeta potrebbe avere ascendenze scritturali, come si legge nei versetti seguenti: «timor et tremor venit super me, et contexit me tenebra» (Ps 54); e si confronti tutto Is 53, dove viene prefigurata la Passione di Cristo, capitolo nel quale Isaia profetizza che Dio castiga e fa soffrire specialmente chi ama (come in Apc 3, 19: «ego quos amo arguo et castigo»). Si aggiunga, inoltre, che «sgomento» rima con «momento» (qui al v. 1) anche nell'inno *Il gran grido* (cfr. corsivo mio): «e nell'immane *momento*, | il centurione, di fronte alla Croce, | *sgomento*, dice, gloriando, coi suoi: | – Veramente era il Figlio di Dio. –».

Madonnina

Anche questa lirica, come altre già incontrate, segna una pausa nel duro incedere della malattia: con *Madonnina* il poeta si concentra sul Duomo di Milano – dedicato a Maria Nascente – in particolare sulla statua dorata della Madonna posta sulla guglia più alta. Rebora, dunque, ancora una volta, incastra una poesia che non testimonia direttamente il suo vissuto, anche se il Duomo ha in esso un'importanza rilevante poiché lì il poeta sentì la chiamata alla vita sacerdotale (GUGLIELMINETTI 1968: 75-76). Dalla semplice descrizione del luogo sacro, il poeta si allarga a definire l'importanza di Cristo e della Madonna, la quale veglia sul mondo e sull'umanità tutta. Quest'attenzione verso la Madonna, inoltre, anticipa la vicina *Sciamano le api*, posta a conclusione dell'edizione 1957.

Il componimento è chiaramente divisibile in due parti: la prima, dal v. 1 al v. 6, si concentra sull'architettura del Duomo e sulla «Presenza del Verbo» al suo interno; la seconda, dal v. 7 alla fine, tratteggia l'esterno dell'edificio con la «MADONNINA» rassicurante e materna. Al v. 1 il Duomo viene definito «portentoso», attributo che ben chiarisce la slanciata maestosità della costruzione gotica: tuttavia, con un'apparente contraddizione, il poeta spiega che esso «non svetta verso il cielo», ma che porta il cielo («ferma questo») alla terra «in armonia»: per la penultima volta compare nei *Canti dell'infermità* il termine «armonia» (ancora poi in *Sciamano le api*). Quella di cui parla qui è un'armonia di tipo mistico, come spiega Matteo Munaretto che individua già in Rosmini il senso dell'armonia come ascesa ed unione dell'anima a Dio, senso che Rebora sembra introiettare, unendovi la presenza della Vergine «mediatrice tra l'armonia trinitaria e l'uomo. È lei pertanto che ha il potere di attirarlo nella carità divina» (MUNARETTO 2007: 123). In questo contesto, dunque, la Madonna non agisce soltanto a vantaggio del poeta, come si era visto nel *Notturmo*, ma per l'umanità intera, con la mediazione continua della Chiesa.

Col v. 7 la scena si sposta in un ambiente esterno inondato di luce, nel

quale l'umanità «nuova», cioè rinnovata dalla Parola di Dio e dalla conoscenza di Cristo, «sboccia»; l'elegante metafora floreale viene poi ripresa due versi sotto (v. 10) ad indicare che la vita umana «rifiorisce» nella gloria dei santi. L'uomo compie quell'ascesa che il Duomo rappresenta ma non esaurisce («non svetta verso il cielo»): in linea generale, la chiesa (edificio), se non è formata da cristiani vivi e veri, non serve a nulla, poiché si configura come un mero involucro vuoto. È infatti l'umanità che s'innalza (cfr. il latinismo «saliente») «dietro il materno invito di Maria» (v. 11) a perfezionare l'opera di redenzione: come si è già visto per il *Notturmo*, ed in vari altri luoghi reboriani, l'opera della Madonna nella salvezza del cristiano è per il poeta fondamentale. Non si dimentichi il ruolo decisivo che le attribuiva Reborà nel fatto stesso della sua conversione (cfr. *Curriculum vitae*):

Io sono ormai fondato in Dio, e per il tramite di Maria e Gesù, e i santi, visibili e invisibili, attingo la vita eterna per vincere quel che rimane di Adamo (EPISTOLARIO I, a Piero Reborà, 1928, p. 705);

la Madonna mi prese per mano, e dalle tenebre in cui erravo mi condusse al fulgore di Gesù (EPISTOLARIO II, a Paola Ponzini, 1930, p. 67).

Tale importanza raggiungerà il culmine con l'aggiunta in tarda età del nome *Maria* a quello di *Clemente*:

Mi è venuto un forte impulso di aggiungere al mio nome – *Clemente* – quello di *Maria*. Lo potrei fare? c'è bisogno di un permesso della S. Chiesa? (EPISTOLARIO III, a p. Giovanni Gaddo, 1951, p. 427).

Come si vede dagli esempi dell'epistolario appena riportati, *Maria*, con la dolcezza di una madre, invita, non obbliga, e dà l'esempio poiché anche lei sale al cielo in corpo ed anima («si fa via via | Assunta»), dogma solennemente proclamato nel 1950 da Pio XII (si veda il cappello introduttivo alla lirica – *Baciargli i piedi!* –). Con la comparsa di *Maria* la poesia si chiude tornando nuovamente sul Duomo, ed in particolare sulla statua della guglia maggiore. Reborà spiega che i milanesi, per sentire la Madre di Dio «più vicina» a loro, la chiamano «MADONNINA», un diminutivo che ben testimonia il sentimento di devozione e rispetto, senza però ieraticità o timore, che il popolo di Milano nutriva (e nutre) per *Maria*. L'ultimo verso-parola, marcato diversamente dal resto con l'utilizzo del maiuscoletto, indica il discorso diretto del popolo e, di riflesso,

dà il titolo alla lirica. «Resta Maria, anzi, la Madre, la “verGINE madre”, la “Madre de’Santi” del Manzoni di *Pentecoste*, il tramite per giungere a Cristo» (CICALA 1993b: 147), sia per il poeta che per l’umanità: a fronte di queste premesse, dunque, si può a buon diritto parlare di «fede materna» riguardo al poeta, come in LOLLO 1997, per cui la Madonna assume tutte le caratteristiche della mamma amorevole (si confronti l’articolo di MARHABA 1993, che mette in rilievo le valenze psicologiche del termine «mamma», prima ancora di «madre», nel lessico e nella vita del poeta).

La lirica ha un andamento piano e senza artifici di rilievo, escluse le inarcature che si trovano solamente negli ultimi versi (cfr. scheda metrica *infra*) ed il latinismo «saliente» al v. 8. Rari i ritorni scritturali, ben più presenti, invece, echi dai *Frammenti lirici* e dai *Canti anonimi* e, naturalmente, in misura maggiore dai *Canti dell’infermità*.

Madonnina

Il portentoso Duomo di Milano non svetta verso il cielo, ma ferma questo in terra in armonia nel gotico bel di Lombardia: mistico afflato va per le navate	5
la Presenza del Verbo: e in tripudio di luce all'esterno nuova umanità saliente sboccia, e dall'Unica Persona	
in vertici di santi rifiorisce dietro il materno invito di Maria	10
che da Nascente si fa via via Assunta; e il popol definisce, e accosta a sé a farla più vicina, dice MADONNINA.	15

6 novembre 1956

METRO: lirica monostrofica di endecasillabi (regolari ed irregolari), ottonari (v. 9) e settenari (vv. 2, 6); il v. 5 è un “verso-parola” quadrisillabo. Il v. 7 andrà letto con dialefe tra 8^a e 9^a sede («e in tripudio di luce^vall’esterno»), il v. 8 con diresi su «saliente», mentre i vv. 4 e 12 sono da considerarsi ipometri; il v. 14 ha dialefe tra 2^a e 3^a sede («a sé^va farla più vicina, dice»). Non c’è uno schema metrico rigido, ma si riscontrano delle rime perfette a fine verso od anche interne: *armonia* : *Lombardia* : *Maria* : *via* (vv. 3-4-11-12), *saliente* : *nascente* (vv. 8-12), *rifiorisce* : *definisce* (vv. 10-13) ed, infine, *vicina* : *MADONNINA* (vv. 14-15). La lirica è anche ricca di assonanze e consonanze, sostitutive della rima: «AFFLATO» e «NAVATE» v. 5 dove anche si riscontra ripetizione del nesso -VA- («VA», «NAVATE»), «INVITO» e «VIA VIA», ripetizione del nesso -NT- «SALIENTE» «NASCENTE» «ASSUNTA» (vv. 8-12-13). Si segnala, inoltre, come già per *La cima del frassino*, la presenza insistita di parole sdruciole (ritmo dattilico), in questo caso quasi sempre ad inizio verso (vv. 4-5, 9-10). Inarcatura tra i vv.12-13 («via via | Assunta») e tra i vv. 13-14 («accosta | a sé»).

1-4: *Il portentoso ... di Lombardia*: i primi quattro versi presentano l’apparente ossimoro di un Duomo gotico che si direbbe come imbrigliato nella sua corsa verso il cielo. In realtà il luogo sacro porta il cielo al popolo, lo ferma «in terra in armonia». Anche in questo caso, dunque, è presente la topica opposizione tra cielo e terra, tra mondo umano corruttibile e mondo divino perfetto; l’uomo, naturalmente, deve tendere a quest’ultimo, nell’ormai chiaro e noto tema dell’ascesa a Dio: «si ascendero in caelum tu illic es» (Ps 138), «venite et ascendamus ad montem Domini et ad domum Dei Iacob» (Is 2, 3). Tale unione di terra e cielo si compie, secondo le parole del poeta, «in armonia» (penultima occorrenza del termine nei *Canti dell’infermità*). Si confronti, dunque, quest’occorrenza con i versi di *La poesia è un miele...*, dove l’armonia era quella che il poeta traeva dalla Parola di Dio (il «Verbo», che qui si leggerà pochi versi più sotto) e con *Sciamano le api*: «se avvien che manchi | il motivo di vita | [...] | l’armonia è rotta» (dove il «motivo di vita» è ancora una volta Maria, protagonista anche di questa lirica). Sui significati del termine nell’intera poesia reboriana vedi MUNARETTO 2007. Da notare, infine, il persistente sentimento della terra lombarda, che attraversa tutta l’opera reboriana, da *Campana di Lombardia* (nei *Canti anonimi*) al paragrafo iniziale delle *Annotazioni al Cappotto* di Gogol’ (pp. 67-68), dove accade di imbattersi in una pagina come questa: «Ora a me preme [...], simile a certi fontanili lombardi sepolti nelle campagne, di comune apparenza quantunque suggestivi, i quali derivano invece per vie sotterranee dalle montagne le loro polle d’acqua sorgiva, e ristorano le pianure». Ed è motivo, in ultima analisi, manzoniano: «[...] quel cielo di Lombardia, così bello quand’è bello, così splendido, così in pace» (*I Promessi Sposi*, cap. XVII). **5-6.** *mistico afflato ... del Verbo*: a conferma della vicinanza con *La poesia è un miele che il poeta*, Reborà inserisce questi versi. Per le navate del tempio si diffonde un «mistico afflato» che testimonia la presenza di Cristo (il «Verbo»): il verso risente dell’influsso di Gn 1, 1-2: «In principio creavit Deus caelum et terram. Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae super faciem abyssi, et spiritus Dei

ferebatur super aquas»; e ancora di Jo 1, 1 «In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum, et Deum erat Verbum». Tali versi ritorneranno in David Maria Turollo, altro poeta mistico e sacerdote: «E nel silenzio ancora il Verbo | cui fa eco un vento | leggero leggero» (*E nel silenzio* da *Canti ultimi*). **7-10.** e in *tripudio ... rifiorisce*: la focalizzazione si sposta dall'ombra interna delle navate, al «tripudio di luce» esterno. Tale accento sulla luce, oltre che a rimarcare la differenza tra il religioso misticismo dell'interno e la gloriosa («tripudio») festosità dell'esterno («tripudio»), ricorda anche un passo del libro veterotestamentario di Ester, dove si narra che la regina ebrea aveva ottenuto la liberazione del suo popolo perseguitato dal re Aman: «Iudaeis autem nova lux oriri visa est, gaudium honor et tripudium» (Est 8, 16); al riguardo si noti la ricorrenza dei termini *lux* e *tripudium* uniti nel medesimo passo. In questo contesto trionfalmente glorioso, l'umanità «sboccia» ed «in vertici di santi rifiorisce»: ben due metafore d'ambito floreale testimoniano la rinascita dell'uomo grazie alla Parola di Dio. L'umanità, infatti, da Dio (l'«Unica Persona») e grazie a lui, dopo esser sbocciata, può anche rifiorire, nella gloria dei santi. La forza vitale della luce agiva già in *Frammenti lirici XVII*: «Da tutto l'orizzonte | Il ciel fuso balenava | Con slanci arcuati di luce»; ma si confronti anche Montale: «portami il girasole impazzito di luce» (*Portami il girasole ch'io lo trapianti*, da *Ossi di seppia*) nel quale il delirio luminoso fa da contrappunto laico al «tripudio» religioso reboriano. Coincidente, invece, con il valore mistico-teologico è la seconda poesia di *Esagono* da, *Davanti il portale*, di David Maria Turollo: «luce che denuda i corpi | luce che ti passa da parte a parte» (in *Canti ultimi*). • *saliente*: il termine, come già in altri luoghi dei *Canti dell'infermità*, dev'essere inteso nella sua accezione latina di «ascendente». Tale significato si aveva già nei *Frammenti lirici*, LX: «Per un volger saliente lungo d'onda | L'irraggiare del sol nascosto ancora | Straripa alto». • *sboccia*: il termine, utilizzato per indicare qualcosa di nuovo, seppur non ben definito, che si appresta a nascere compare già in *Dall'immagine tesa*, dai *Canti anonimi*: «Ma deve venire, | Verrà, se resisto | A sbocciare non visto, Verrà d'improvviso». **11-15.** *dietro il ... MADONNINA*: Maria opera da madre («dietro materno invito») nel far rifiorire l'umanità tutta. Si confronti anche *Avvicinandosi il Natale*, per la definizione di Maria-madre («Abbraccio della Madre»), ed il *Notturmo* su Maria «pietosa». E si rammenti, inoltre, ancora una volta il *Curriculum vitae*: «Fu la Madonna a prendermi per mano», o ancora la *Poesia per il cinquantesimo di vita religiosa del P. Giuseppe Bozzetti*: «E la Mamma, vestita di sole, | difende i suoi nati dal male | con cuore d'amore fraterno». Tale accezione materna si ha anche in molte poesie d'occasione come *Madonna di Re* o le *Aspirazioni mariane*, d'epoca più giovanile. Il poeta, in questi versi, si concentra sui due momenti fondamentali della vita della Madonna: la Nascita, e l'Assunzione al cielo in corpo ed anima. Essi simboleggiano la sua parabola di vita e sono anche raffigurati dall'edificio sacro, dedicato a Maria Nascente, e dalla statua della guglia maggiore, l'Assunta. Proprio su questa si chiude la lirica, ricordando come il popolo milanese la chiami affettuosamente col diminutivo, per sentirla più vicina a sé. Il poeta utilizza il maiuscolo per rimarcare la differenza col resto della lirica e per enfatizzare il termine, che è anche il titolo del componimento.

[Sono qui infermo; per finestra vedo]

Questa breve poesia, prossima ormai alla definitiva conclusione dell'opera, ha ancora una volta come tema gli uccelli, già incontrati in *Lamento sommesso*. Se ne discosta in parte perché qui i volatili sono liberi, mentre nell'altra le tortore danno un «lamento» dalla loro gabbia. È più che naturale d'altronde che Rebora, giunto ormai quasi alla fine della sua opera (e della sua vita), si concentri sulla libertà degli uccelli, immediata proiezione della tanto agognata libertà dell'anima.

Anche in questo caso dunque il poeta si paragona ad altre creature mediante l'artificio retorico del parallelismo già utilizzato a più riprese: il poeta «infermo» vede dalla finestra della sua camera gli uccelli liberi e «rapidi» volare in ogni direzione nel cielo terso («netti di spazio libero»). Essi assecondano il loro vagare (vv. 3-5), ed è proprio questa libertà di movimento la differenza fra loro ed il poeta. In sostanza, l'uomo inerte ed «infermo» guarda al mondo animale libero da ogni costrizione, che prosegue la sua vita senza alcun timore o turbamento; tuttavia il malato, bloccato nel suo letto, non si abbandona al grido di dolore proprio di altre liriche precedenti. Egli invece riesce ad assaporare la libertà che gli danza vicina senza abbandonarsi allo sconforto ed all'afflizione.

A prescindere dal senso complessivo della lirica, è necessario riconoscere che la strutturazione rimane in ogni caso di tipo oppositivo: gli attributi degli uccelli pertengono tutti ad un lessico di libertà e vitalità («rapidi», «spazio libero», moto «agile e preciso»), quelli riferiti al poeta, invece, riguardano solamente il campo semantico della malattia e dell'inazione («infermo», «inerzia»). È dunque chiara la differenza tra il «fare» dei volatili e l'«inerzia» reboriana, una forzata immobilità nonostante la quale l'anima rimane tesa a raggiungere il suo Dio: nell'inerzia – indice delle umane sofferenze – l'io lirico può vedere anzi un segno di annullamento da offrire a Dio, unica cosa in questo senso rimastagli:

l'io offre cioè la propria nullità – quella miseria che vede come caratteristica principale di sé – in vista di una trasformazione nel Tutto. [...] l'unione dell'io in Dio è il compimento del processo di annullamento dell'io in Dio (LURATI 1999: 85).

Si tratta, dunque, dell'ormai conosciuto "abbandono" mistico del poeta, una sorta di «remissione totale di sé a Dio, [...] sotto la spinta dell'amore» (LESSICO: 739) nella speranza della vita eterna. È proprio questa fede in qualcosa di soprannaturale a donargli la «celestiale pace» di cui già scriveva in *Avvicinandosi il Natale*. In questo modo è fermato ancora per un momento il tormentoso avanzare della malattia, prima dell'esplosione di *Solo calcai il torchio*.

La lirica, pur nella sua brevità e semplicità, risulta fortemente strutturata grazie al già citato artificio del parallelismo (si confronti *infra* la scheda metrica) ed assai connotata a livello linguistico e stilistico: in soli sei versi c'è un'anafora (vv. 1-5), ben tre parole sdruciole in successione verticale (vv. 2-3-4), rime interne ed assonanze per il cui uso si confronti BANDINI 1966: 33, nessi analogici («netti» che indica lo stagliarsi nitido della sagoma degli uccelli nell'aria tersa, senza nubi) ed un'annominazione («libero»/«libertà»). Una suggestione biblica che può aver influito sulla fantasia reboriana è l'immagine del volo propria di alcuni salmi e passi dell'Antico Testamento: «Quis dabit mihi pinnas sicut columbae, et volabo et requiescam?» (Ps 54), «et ascendit super cherubin et volavit, volavit super pinnas ventorum» (Ps 17), «haec dicit Dominus: "Ecce quasi aquila evolavit et extendet alas suas de Moab"» (Jr 48, 40).

[Sono qui infermo; per finestra vedo]

Sono qui infermo; per finestra vedo
volar gli uccelli rapidi sul cielo
netti di spazio libero, deciso,
ove il moto conduce, agile e preciso:
sono qui infermo; e nel frecciar di loro 5
l'inertia mia in libertà assaporo.

9 novembre 1956

METRO: sestina di endecasillabi ABCCDD. Se si considera equivalente alla rima l'assonanza che lega i primi due versi (VEDO/ciELO), la sestina risulta composta da coppie di versi a rima baciata. Il v. 4, pur con le prevedibili sinalefi («conduce,[^]agile[^]e preciso») risulta comunque un endecasillabo ipermetro, anche se, secondo DALLA TORRE 1999: 133, «“regolarizzabile” considerando anacrusi la prima sillaba», mentre il v. 6 porterà dieresi su «mia» («l'inerzia mia in libertà assaporo») risultando così endecasillabo. Rima interna tra vv. 2 e 5 *volar : frecciar*, rima ricca *dEciso : prEciso* tra i vv. 3-4; *annominatio* «libero»/«libertà» tra i vv. 3-6; inarcatura tra il v. 1 e 2: «per finestra vedo | volar». Come già accennato nella scheda introduttiva, ai vv. 2-3-4 si nota la presenza insistita del ritmo dattilico (parole sdruciole): «rapidi», «libero», «agile» che compaiono nei versi «sostenuti sulla tradizionale cadenza dello sdruciollo sotto accento di sesta» (DALLA TORRE 1999: 133).

1-2. *Sono qui ... sul cielo*: i primi due versi mostrano fin da subito la differenza tra il poeta malato e immobile nel suo letto e gli uccelli che egli guarda dalla sua finestra. Essi volano «rapidi sul cielo» senza vincolo alcuno; all'inerzia del poeta (che comparirà esplicitamente nel verso finale) corrisponde una rapidità libera ed attiva. Questi versi, come anche i successivi 3-4, si possono facilmente accostare a *Batte nel campo la falce picchiando*, dove pure il poeta dalla finestra della sua camera guardava l'esterno, le distese di prati, e sentiva il «susurro di uccelli in profondo». **3-4.** *netti di spazio ... preciso*: il poeta vede il cielo sgombro pullulante di voli, ma l'aggettivazione («netti») traslata sugli uccelli produce uno di quei grumi analogici, così diffusi nella prima stagione della poesia reboriana, che non si lasciano facilmente ridurre in prosa. S'intenderà che la sagoma degli uccelli si staglia nitida nell'aria tersa, senza nubi, mentre si protende rapida e sicura in essa. Interessante in questo caso notare come gli attributi che dovrebbero essere riferiti ai volatili («libero», «deciso», «agile») sono riferiti, a loro volta, o allo spazio o al moto. Infatti, è il moto che guida gli uccelli («ove *il moto* conduce», corsivo mio) ed esso, quindi, diventa «agile e preciso» come i volatili. Vi è insomma una reciproca fusione e compenetrazione tra gli uccelli e lo spazio aereo, che li rende alla fine un tutt'uno. Esempi di analoghi usi stilistici nella poesia del giovane Rebor, in BANDINI 1966: 8-11. • *moto*: il termine «moto» non è nuovo nel linguaggio reboriano, anzi, compariva già nei *Frammenti lirici*, ma si trattava di un moto che nulla aveva a che fare con quello festoso degli uccelli, simbolo della libertà dell'anima: I «L'egual vita diversa urge intorno; | Cerco e non trovo e m'avvio | Nell'incessante suo moto: | A secondarlo par uso o ventura, | Ma dentro fa paura»; LII «Nel rimpianto finisce | L'illusione del mondo, | Sugge con voglia di odio e d'amore | Il fluido del moto»; e ancora nei *Canti anonimi* riferito alla «trottola viva»: «Fin che giace guarda il suolo; | Ogni cosa è ferma, | E invidia il moto». **5-6.** *sono qui ... assaporo*: l'anafora del v. 1 riporta lo sguardo sulla condizione del poeta. Con la pausa mezzoforte del punto e virgola (analogamente al v. 1) si torna poi al «frecciar di loro», ossia degli uccelli, il cui vagare permette all'infermo di godere della libertà ventura, ma già operante nel momento dell'avversità, durante la sua inerzia. In questo distico finale il poeta ricorre

ancora una volta al lessico dei *Frammenti lirici*: il termine «libertà» vi era chiaramente assai diffuso come si vede dal *Frammento VI*: «Forsennato voler che a libertà | Si lancia e ricade», LXI: «Fra le catene libertà mi ride | E vien nell'ore mediocri l'eterno». Anche il verbo «assaporo» compariva già nei *Frammenti* (cfr. il XXXVI: «Del soavissimo fiume | Che stilla e s'assapora»). • *frecciar*: il verbo, più raro rispetto a “sfrecciare”, ben identifica il dinamismo degli uccelli che volano in ogni dove fulminei ed inafferrabili come una freccia, rendendo chiaro così il senso di libertà che essi simboleggiano. Sempre riferito a volatili il verbo è utilizzato anche da Montale in *Riviere (Ossi di seppia)*: «frecciare di rondoni | vagabondi».

[Solo calcai il torchio]

Con la penultima poesia della raccolta si tocca l'apice drammatico già sperimentato con il *Notturmo*. La lirica, scritta il 23 novembre (giorno dell'onomastico del poeta), risalta per i vertici allegorici raggiunti: il sangue e la sofferenza prodotta dalla torchiatura sono le due immagini che incarnano il nucleo germinale della poesia, sintesi dunque di temi già apparsi nel corso dell'opera. In particolare, il motivo del sangue va letto non soltanto come semplice espressione di patimento fisico e morale, ma dev'essere inserito in un contesto mistico-religioso ben più ampio: il Sangue, infatti, è anche e soprattutto quello di Cristo, sparso per la redenzione dell'umanità. Ecco, dunque, che anche il poeta, *imitator Christi*, si annulla soffrendo, come Cristo nell'ultima agonia, poiché il patire è necessario alla redenzione (ed in questa lirica Cristo ed il poeta sono uniti entrambi nella medesima torchiatura). Si tenga presente, inoltre, che

il culto per il Preziosissimo Sangue, e cioè *offerta del proprio sangue in unione al Sangue di Cristo*, è tema prettamente rosminiano. Reborra lo farà completamente suo, tanto da istituirlo a voto personale emesso "sub gravi" nel 1936 (LURATI 1999: 83-84; corsivo mio. Cfr. anche ZAPPELLONI 1965).

Passando all'analisi del testo, si può subito notare il perentorio attacco dato dal settenario «Solo calcai il torchio»: tale *incipit* verrà ripetuto, variato, ma sempre identico nel significato, in più punti del testo. Il torchio di cui parla il poeta è citazione da *Isaia* 63, 3-6 che si riporta per intero (cfr. *infra* le note per i parallelismi lessicali):

Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum; calcavi eos in furore meo et conculcavi eos in ira mea. Et aspersus est sanguis eorum super vestimenta mea, et omnia indumenta mea inquinavi. Dies enim ultionis in corde meo, annus redemptionis meae venit. Circumspexi, et non erat auxiliator, quaesivi, et non fuit qui adjuvaret; et salvavit mihi brachium meum, et indignatio mea ipsa auxiliata est mihi. Et conculcavi populos in furore meo et inebriavi eos in indignatione mea et detraxi in terra virtutem eorum.

Tale visione si ritrova anche nell'Apocalisse: «et ipse calcatur torcular vini furoris irae Dei omnipotentis» (Apc 19, 15). È chiaro che i passi riportati si riferiscono all'ira divina che schiaccia («torchia») i nemici (cfr. Ps 109: «Dixit Dominus

Domino meo: “Sede a dextris meis, *donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum*”»; corsivo mio); Reborà, però, non fa propria questa interpretazione (come spesso accade il poeta si discosta dalla canonica esegesi per proporre una personale, cfr. DALLA TORRE 1999: 175), ma preferisce una lettura figurale incentrata sulla Passione del Redentore, suffragata anche dal motivo del “torchio mistico”. Esso è raffigurato in un affresco della cappella del Battistero di S. Maria Incoronata a Milano dove Cristo è torchiato sotto il peso della Croce (per l'appunto trasformata in un torchio); sopra il suo capo è un cartiglio con scritto : «Torcular calcavi solus» (cfr. al riguardo la riproduzione dell'affresco in REBORÀ-SCHEIWILLER: 67, e la nota n. 195 a pp. 79-81). Tale motivo

si ricollega in via diretta al filone tradizionale del culto per il Sangue prezioso di Gesù, [...] ponendosi al centro di un sistema imperniato sul nodo figurale e simbolico della Passione (BETTINZOLI 2008: 63).

La Passione è di entrambi, poiché «il torchio viene azionato, [...], contemporaneamente dal poeta e dagli uomini» (TESTI 2009: 184):

è evidente qui l'identificazione assoluta di Reborà nel Cristo sofferente, per cui ambedue possono affermare di aver sparso in libagione il loro sangue, Cristo per libera scelta, il poeta-sacerdote per l'infermità che lo sta sempre più avvicinando al Vivente (TESTI 2009: 185),

anche se bisogna ricordare che fu il poeta stesso a scegliere di soffrire e di patire «oscuramente», come da voto espresso *sub gravi*. Redentore e poeta sono soli nel loro patire («con me non era nessuno»), «inebriati» dal sangue quasi sprecato nella «rossa follia» del torchio, follia di cui si ha ampio riscontro nel lessico mistico per il quale essa è costituita dai

dati dell'esperienza di unione (o anche solo della vita cristiana ordinaria) che presentano aspetti così paradossali, [...] da non potersi definire se non in termini contrari a quelli che designano la sapienza umana (LESSICO: 742).

Continuando nell'analisi, a partire dal v. 6 si ha una riproposizione dello stesso tema con piccolissime varianti formali: il chiasmo del v. 6 («solo il torchio calcai») definisce i tratti del «liquido amore» che proviene da questa spremitura, un amore figlio del «furore» quasi animalesco («estremo») col quale il corpo viene spremuto. Con la terza anafora in chiasmo («calcai il torchio, solo», v. 9) si apre l'ultima sezione, nella quale fa la sua comparsa Maria, come spesso succede, verso la fine della lirica. Con la sua mediazione (cfr. *Notturmo e Madonnina*,

assente però nella prima stesura di questa poesia, vedi *infra*) ella conduce il poeta, «arso» dall' «invisibile ardore», verso la desiderata unione col Padre nel suo amore immenso ed «incomprensibile». Ecco dunque che, come già in *Notturmo*, l'amore è unito al fuoco («ardore»). La lirica si conclude con il fervoroso *tricolon* di preghiera a Cristo («Gesù, Gesù, Gesù»).

Circa le occorrenze del “torchio” negli scritti reboriani, Carlo Carena ha dimostrato come Rebora scrivesse al riguardo già a partire dal 10 ottobre 1930 (per suggestione dell'affresco milanese; CARENA 2000). Ma ampliando l'analisi anche all'epistolario (non condotta da Carena, e soltanto accennata da MUNARETTO 2008c: 198-200), ci si accorgerà che l'utilizzo del verbo “torchiare” è un *usus* inveterato del poeta. Si confrontino, infatti, questi passi dell'epistolario:

Mio Dio, come tornare ora, alla *travolgente torchiatura* delle mie occupazioni cittadine? (EPISTOLARIO I, ad Angelo Monteverdi, 1912, p. 123; corsivo mio);

negli anni del sacerdozio la memoria del torchio sarà, naturalmente, ancor più presente, arrivando Rebora ad identificare il mosto della pigiatura col Sangue di Cristo:

Oh potessi fare che Gesù continui in noi la divina torchiatura della Passione d'amore per salvarle e assicurarle in Lui [le anime]! (EPISTOLARIO II, a Adelaide Coari, 1937, p. 240);

Potesse davvero il cuore pigiarsi nel torchio del Suo mosto, nell'irrorazione gemente e aspergente del Suo Sangue! (EPISTOLARIO II, a Giulietta Coari, 1942, p. 400).

Mentre ti scrivo, prego condividendo l'angoscia per la giovane tua scolara: oh continuale la tua consumazione d'incessante amore di Gesù (*torcular calcavi Solus*)! (EPISTOLARIO III, p. 396, ad Alice Calori, 1953)

L'unione delle sofferenze del poeta con quelle di Gesù, si compie nell'ultimo decennio, in special modo a partire dagli anni Cinquanta: entrando nella vecchiaia ed avendo già sentore della malattia (quando non veri e propri sintomi), Rebora si sente compartecipe del Sacrificio di Cristo, che egli da sacerdote celebra nella Messa (*Pensieri*):

Fra un'ora celebrerò il glorioso Sacrificio e la imporporerò dello Sposo. Preghi perché le mie poche forze siano torchiate con Lui, in un supremo rendimento di grazie (EPISTOLARIO III, a Rina Pasqué, 1951, p. 283).

Pur utilizzando un lessico essenziale e sempre sostanzialmente uguale a se stesso, la lirica è ricca di significato e particolarmente connotata dal punto di vista

retorico; in questa poesia, come già in *Notturmo*, si può notare la forte carica espressionista trasmessa dai verbi («calcai», «spremere», «torchiare») e dall'accoppiamento forte di sostantivi ed aggettivi che rispecchiano la vivida e dolorosa immagine della torchiatura («rossa follia», «estremo furore», «invisibile ardore»), espressionismo di cui s'è occupato CICALA 1997:

immola al fuoco della fede e della sofferenza fisica e spirituale un'intera esistenza vissuta nelle lacerazioni della vita e nei contrasti «tra l'eterno e il transitorio», espressi fin dalla giovinezza facendo cozzare, espressionisticamente, astratto e concreto e imprimendo alle parole un rovello stilistico e al tempo stesso etico (p. 253).

Questa tensione verbale è testimonianza di una «carica di aggressività *che* è in Rebora quasi endemica: contamina l'intero corpus delle sue produzioni liriche» (SORCE 2007: 25), aggressività che fa il paio con il «perdurare della prima fisicità», secondo VALLI 1973: 312 tratto distintivo anche del secondo Rebora.

A livello di analisi delle fonti s'è già detto sopra del riferimento scritturale ad Isaia (ed all'Apocalisse), che non esaurisce, però, il ventaglio di soluzioni possibili. In particolar modo sarà opportuno considerare anche i testi della liturgia: non tanto quella del santo del giorno (importante, invece, per la lirica *San Clemente*), quanto quella della festività del Preziosissimo Sangue di Cristo che, secondo il rito preconciliare, cadeva il primo luglio, anniversario della morte di Antonio Rosmini. In tale solennità i paramenti indossati dal sacerdote sono rossi (colore predominante della lirica); possono dunque esserci echi dalle antifone vespertine (che riprendono anche il testo d'Isaia) e dall'inno delle Lodi: *Salvete Christi vulnera* (cfr. note *infra* per le precise rispondenze). Altre assonanze provengono dall'opera reboriana giovanile, ed in misura maggiore dagli stessi *Canti dell'infermità* (tra cui *La poesia è un miele che il poeta*, *Notturmo*, *Ventesimo di prima messa*) e dagli *Inni*. La lirica, inoltre, è molto vicina anche a testi di Montale e Turoldo.

Si segnala che sussiste una prima stesura della poesia (riprodotta in SG: 493) più breve e composta da versi mediamente più lunghi. Essa si differenzia dalla versione definitiva poiché manca del riferimento alla Madonna ed alla follia:

il primo [abbozzo] viene spostato completamente verso il Cristo: [...]. L'azione del sacrificio di sé nella stesura definitiva è mediato dall'«immacolato Cuore di Maria», mentre nell'originale il sacrificio si sta compiendo direttamente nell'«incomprensibile amore di Gesù» (TESTI 2009: 185-186);

secondo lo studioso, il primo testo è molto più vicino alla «terribilità del Signore vendicatore» (p. 186) che tutto cancella, in perfetta sintonia con l'ideale di «polverizzazione» del poeta.

[Solo calcai il torchio]

Solo calcai il torchio:
 con me non era nessuno:
 calcarono su me tutti:
 inebriato quasi spreco di sangue
 in una rossa follia: 5
 solo il torchio calcai:
 liquido amore profuso
 in estremo furore,
 calcai il torchio, solo:
 solo a torchiare, 10
 solo a spremere il Sangue mio:
 tutto il mio Sangue sparso,
 tutto in me già arso
 dall'immacolato Cuore di Maria:
 invisibile ardore, quaggiù: 15
 l'incomprensibile amore del Padre.
 Gesù Gesù Gesù!

San Clemente [23 novembre], 1956

METRO: lirica monostrofica di versi sciolti dalla misura versale variabile (dal quinario all'endecasillabo ipermetro del v. 14). La mancanza d'uno schema metrico non implica l'assenza d'una struttura, creata anche dalle figure retoriche di ripetizione e dalle rime. Anafora del termine «solo» ai vv. 1, 6, 10, 11; di «tutto» ai vv. 12, 13. Il primo verso, inoltre, è sempre variato ad ogni ripetizione con chiasmo dell'oggetto e del verbo («Solo calcai il torchio»/«solo il torchio calcai»), del verbo e dell'avverbio («solo il torchio calcai»/«calcai il torchio solo»). Rime interne *amore : furore : Cuore : ardore : amore* tra i vv. 7-8-14-15-16, *follia : Maria* tra i vv. 5-14, *quaggiù : Gesù* (vv. 15-17), *inebriato : immacolato* (vv. 4-14), *invisibile : incomprendibile* (vv. 15-16) rima baciata *sparso : arso* (vv. 12-13). Poliptoto «calcai»/«calcarono» tra i vv. 1-3, annominazione «torchio»/«torchiare» tra i vv. 1-6-10 e «arso»/«ardore» (vv. 13-15). Dal punto di vista fonico la predominanza del gruppo SPR- («spremere», «spreco») imprime al dettato uno scabro e difficoltoso incedere.

1-5. Solo calcai ... rossa follia: questa prima parte è alquanto frammentata e complessa, fermata da pause (due punti) ad ogni verso. Viene descritto il poeta che aziona il torchio e sprema se stesso: chiaro il calco biblico da Isaia «torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum» (Is 63, 3). Tale frase è utilizzata anche nell'Antifona al *Laudate Dominum* dei secondi Vespri del Preziosissimo Sangue di Cristo, preceduta da un'altra che si concentra sulle vesti insanguinate: «Quare ergo rubrum est indumentum tuum, et vestimenta tua sicut calcantium in torculari?». Appare chiaro che nessuno aiuta il poeta («con me non era nessuno»), come già in Isaia: «circumspexi, et non erat auxiliator, quaesivi, et non fuit qui adiuveret». L'immagine del torchio implacabile si trova anche in *Costa San Giorgio*, dalle *Occasioni* di Montale: in questo componimento esso è metafora della morte e del male che incombe sull'esistenza umana: «Tutto è uguale; non ridere: lo so, | lo stridere degli anni fin dal primo, | lamentoso, sui cardini, il mattino | un limbo sulla stupida discesa – | e in fondo il torchio del nemico muto | che preme...». • *inebriato*: i due passi tratti da Isaia sono i seguenti: «et aspersus est sanguis eorum super vestimenta mea, et omnia indumenta mea inquinavi», «et inebriavi eos in indignatione mea», quest'ultimo evidente calco lessicale da parte del poeta. • *spreco di sangue*: il sangue di cui parla il poeta ricorda una terzina della *Chiocchia (Poesie religiose)* nella quale lo Sposo spiegava alle vergini stolte di non conoscerle e di non esser venuto per loro: «Chiuse le porte. Accorrono le escluse: | “Signore! apri! apri!”. S'ode dall'eterno: | “Il Sangue mio invan per voi si effuse!”», cui potrebbe richiamarsi lo «spreco» presente. Tutto il contrario, in contesto anche diverso, da *Sacchi a terra per gli occhi (Canti anonimi)*: «C'è un cuneo nel cuore, | E non si osa levarlo | Perché si teme il getto del sangue». Giova, inoltre, riportare un pensiero di Rosmini trascritto da Rebora il primo luglio nell'*Agenda per le vacanze estive* del 1939: «Che il Signor Nostro Gesù Cristo crocifisso sparga nel vostro cuore una gocciola del Preziosissimo suo Sangue! Non c'è balsamo più salutare». Si confrontino poi queste parole scritte ad Adelaide Coari: «Oh preghi Gesù che m'insanguini tutto di Lui a grondarne i Suoi fulgori di carità, che ci insanguini tutti, in agonia di Vita imporporata nuzialmente

e regalmente» (EPISTOLARIO II, p. 354-356, a Adelaide Coari, 1940). • *rossa follia*: un parallelo “laico” si trova in *Frammenti lirici*, XLII: «E nella gola mi gorgoglia e brucia | Tutto un impeto rosso | Che vien sulla parola e accieca il suono». **6-8.** *Solo il ... estremo furore*: ripetizione in chiasmo del v. 1. Un altro calco liturgico molto importante è individuabile in una strofa dell’inno *Salvete Christi vulnera*, cantato alle Lodi della festa del Preziosissimo Sangue: «Ut plena sit redemptio | *Sub torculari stringitur*, | Suique Jesus immemor, | Sibi nil reservat Sanguinis» (corsivo mio). Il sangue è definito «liquido amore profuso» con manifesto parallelismo alle *Aspirazioni* del *Curriculum vitae* (che riprendono anche il *Voto*): «o mio Dio, mio Signore, | Gesù nell’effusione del tuo Sangue»; si veda, poi, la seguente lettera: «rispondo in preghiera alla sua richiesta perché Gesù col Preziosissimo Sangue le renda *liquido il cuore* come è nei santi» (EPISTOLARIO III, alla superiora delle suore rosminiane, 1954, p. 533; corsivo mio). Questa continua tortura ricorda anche *Ventesimo di prima messa*: «Quello che m’era emblema al sacerdozio | – torchiato, e in agonia più pregava! – | or si palesa in atto senza scampo | qui nel martirio atrocemente opaco». • *estremo furore*: il «furore», figlio della «rossa follia», è il medesimo apparso al principio del *Notturmo*: «Il sangue ferve per Gesù che affuoca. | *Bruciami!* dico: e la parola è vuota. | *Salvami tutto crocifisso* (grido) | *insanguinato di Te!*». I vv. 7-8 legano in rima due parole, ad una prima analisi, quasi antitetiche tra loro: *amore* : *furore*. Questo non appare strano se si considera che l’«amore» nei confronti di Dio deve diventare «ardore» e quindi pazzia, come da linguaggio mistico. **9-11.** *calcai il torchio ... il Sangue mio!*: «solo a»+infinito in anafora (vv. 10-11) e climax ben tratteggia il difficile passo che il poeta sta vivendo: ora il sangue diventa quello di Cristo («Sangue», significativamente con maiuscola). Il Preziosissimo Sangue del Salvatore appartiene anche al poeta poiché anche per lui è stato sparso. Quindi è il poeta stesso che, ancora una volta, torchia attraverso di sé Gesù: l’urgenza e la crudezza delle sofferenze è esplicitata anche dall’accumularsi di coordinate e dalla allitterazione del fonema /s/. • *spremere*: il sintagma ricorda il verso «nettare, dolorando, dolce esprime» di *La poesia è un miele...*, anche se qui a sgorgare è esce sangue e non miele. Il contesto è ora molto più drammatico, perché il Salvatore è ancora una volta martoriato. Si confronti inoltre il *Notturmo*, dove s’incontra la variante “premere” («pedaliera premuta onde profonda | sal la voce dell’organo nel tempio»), e la terza sezione dell’inno *Il gran grido*, dove amore e Sangue possono essere facilmente intercambiabili: «il grido di Gesù che sulla Croce | [...] | *amor spremendo* senza fine chiama | la gente tutta ove più va smarrita» (corsivo mio). Si segnala, inoltre, una simile accezione del termine già in EPISTOLARIO I, p. 115, ad Antonio Banfi, 1911 dove era questione del «malessere che m’attorciglia e s preme dentro», e nei *Frammenti lirici*, LXXI: «Come tramuti del dolor l’arena | In un vigor d’oceano, | Se fatica ti sprema e l’opaca | Natura è qui trambusto?». **12-14.** *tutto il mio ... di Maria*: in questi ultimi versi il Sangue ormai è stato profuso per intero: a questo punto interviene la Madonna, il cui «immacolato Cuore» infiamma («tutto in me già arso») dell’Amore di Gesù. È questo il momento in cui «il sangue brucia» e «giunge all’ardor» (*Notturmo*): ritornano dunque tutti gli echi dell’avvampare divino per merito della Madonna come già in *S. Comunione* («mi eleva al Cuor del Figlio

che m'incendia»). Ma si confronti anche *Pesce, come fuor d'acqua boccheggi!* (1953) dalle *Sparse* nella quale pure Maria compariva come mediatrice per condurre all'ardore di Gesù: «Mamma di Paradiso | sfavillio del Figlio, | fa' ch'io di Lui in ogni fibra avvampi | con adorante stupore, | e beva, e mi consumi, e mi sommerga | il veemente suo Sangue che arde / dai Tabernacoli». Per accostarsi ad un altro mistico consacrato si legga di Turollo, «*Padre, abbà...*» dalla sezione *Credere a Pasqua* dei *Canti ultimi* (sezione che vede in tanti altri luoghi vicinanze coi testi reboriani): il Cristo orante nell'orto degli ulivi è descritto in questi termini: «la faccia a terra | e sassi e terra bagnati | da gocce di sangue». Dal poemetto *Prorsus et versus*, invece, si veda *Il volto cercato da tutte le fedi*: «Ma pure pagando il prezzo del sangue | a due scelte Tu non rinunci mai». • *immacolato Cuore*: il sintagma compariva uguale nelle *Aspirazioni* del *Curriculum vitae*: «O Immacolato Cuore di Maria, | tutto me stesso in tua signoria». **15-17. invisibile ardore ... Gesù!**: gli ultimi tre versi si concentrano sull'«amore del Padre» definito «incomprensibile» perché troppo grande, al di là di ogni umana comprensione («o inaestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, Filium tradidisti!» dall'*Exsultet* del Sabato Santo). Il primo emistichio dei vv. 15-16 rima sia per gli attributi (*invisibile : incomprendibile*), sia per il sostantivo (*ardore : amore*); da segnalare, inoltre, anche la figura etimologica «arso»/«ardore» che lega la sezione precedente (v. 13) a questa. • *incomprensibile amore*: con simile espressione l'amore di Dio assumeva le vesti dell'«inesprimibile misericordia del Padre» nell'inno *Gesù il Fedele*. La lirica si conclude con un'invocazione in *tricolon*: in questo caso sigilla una lirica grandemente espressiva e si pone come punto culminante di un processo difficile e sofferto che il poeta sta conducendo a termine. Per altre occorrenze del *tricolon* confrontare le note ai vv. 14-18 di *Avvicinandosi il Natale*.

[*Sciamano le api*]

Con *Sciamano le api* si conclude il percorso lirico ed esistenziale dei *Canti dell'infermità*: in un estremo atto di fede e di affidamento a Maria, Rebora si ricollega al componimento che apriva l'edizione del 1956 (*La poesia è un miele che il poeta*), portando così a termine un coerente itinerario di fede sincera espressa in versi. Nel tenero amore verso la Madonna, il poeta testimonia ancora una volta la sua vicinanza al carisma rosminiano (ZAPPELLONI 1965).

La lirica è divisa in due strofe più un verso conclusivo, quasi un'epigrafe gnomica dell'intera opera: nella prima strofa (vv. 1-7) è tratteggiato sin da subito il raffronto tra lo sciame d'api e la Chiesa e, di riflesso, tra l'ape regina e Maria. I vv. 1-3 descrivono lo sciamare delle api ed il loro successivo posarsi su di un «ramo di fico»; ai vv. 4-7, con un salto logico, il poeta passa a descrivere la Chiesa («compagine dei figli di Dio») che si «aduna» attorno a Maria e resta fedele al suo sposo (Cristo, v. 7). Il poeta, dunque, già dalla prima strofa pone *in nuce* quell'identificazione tra ape regina e Maria, palesata poi nella seconda strofa (vv. 8-19) che principia descrivendo cosa accade se l'ape regina (il «motivo di vita») si sposta o manca dall'alveare: ogni ape, in una grande confusione, vola qua e là «in sussulto», nel «tumulto» ognuna cerca la sua guida senza trovarla. L'utilizzo di verbi che afferiscono all'ambito semantico del movimento e, per traslato, a quello della coscienza (il «tumulto» ed il «sussulto» possono essere interiori) sembra indicare anche in questo caso, come già prima, una più stretta correlazione ed identificazione delle api con la Chiesa. Esse, secondo il testo, cercano «il glutine della carità scomparsa»; e d'altra parte il «glutine» («di carità», puro cibo spirituale) è *anche* la guida, Maria: il v. 14 lo palesa («Coei che cuore a cuore avvicina»). Nel seguito del testo, ella viene finalmente definita «Ape Regina»: le maiuscole, dunque, mostrano senza possibilità di equivoco che la metafora è compiuta, Maria è appunto il motivo di vita e la guida di ogni uomo e fedele che si trovi all'interno della Chiesa. I versi finali (vv. 16-19) mostrano

che senza di lei nulla ha più significato e che «tutto in caos si risolve»: la memoria torna ai versi difficili ed aspri di *Tutto è al limite, imminente*, vista anche l'uguale anafora («tutto»); si veda però anche *Terribile ritornare a questo mondo*: («Tutto va senza pensiero»); è in sostanza

la tragica rappresentazione della perdita del centro e del teocentrismo di cui Maria è strumento, con Cristo, di mediazione e di intercessione (CORSINOVI 1993: 448).

L'ultimo verso è isolato dalla seconda strofa, ma ad essa legato sintatticamente (la strofa termina con i due punti), e riassume in «una sapienza quasi evangelica» (CORSINOVI 1993: 448) la lirica e le due situazioni in cui il mondo può trovarsi («così con Te, così senza Te, Maria») ossia la possibilità di vivere nella grazia o nel peccato. Il 27 dicembre 1956 Clemente Rebora conclude la sua vita poetica con il nome di Maria, la “mamma” cui lui, sin dall'inizio della sua conversione, s'era affidato. In questa poesia, per la verità, non si notano accenni alla Madonna come “mamma” (per le cui occorrenze si confronti CICALA 1993b, LOLLO 1997 e MARHABA 1993), eppure la figura di Maria rimane sempre un punto di riferimento fondamentale, come già in altre liriche analizzate (bastino *Solo calcai il torchio* e *Madonnina*, per limitarsi a citare quelle più vicine).

Sul simbolismo dell'ape, si deve fare riferimento ancora una volta a CORSINOVI 1993, sulle altre occorrenze dell'ape nell'intera poesia reboriana sin dal periodo giovanile si rimanda al commento di *La poesia è un miele che il poeta* ed a BETTINZOLI 2008: 54-55. Quello che qui interessa è l'analisi che Massimo Corsinovi fa del termine «armonia»: egli ricorda l'importanza del concetto (per cui si faccia anche riferimento all'approfondito articolo di MUNARETTO 2007a) in tutto Rebor. Com'era già acquisito in *La poesia è un miele...*, l'armonia va proclamata, e tuttavia essa

per essere annunciata, deve prima essere posseduta e vissuta dal poeta dentro di sé; ma perché ciò avvenga [...] il poeta deve essere vicino («cuore a cuore»), cioè in rapporto di filiale comunione nel segno della *charitas* (CORSINOVI 1993: 449);

ecco dunque che il poeta deve con molta umiltà mettersi al servizio del «Divino Artista» per usare le parole dei suoi *Pensieri*, ed esserne plasmato annientandosi in Lui. La «polverizzazione» è proprio quello che egli compie, chiudendo la sua vita «nell'accogliente, alato abbraccio dell'“Ape Regina”» (CORSINOVI 1993:

450), la Madonna che lo «prese per mano» e lo guidò a Cristo. Per individuare le fonti più prossime d'ispirazione è necessario soffermarsi ancora sull'epistolario reboriano, e segnatamente su una lettera del 1941 inviata a Adelaide Coari dove compare (con le medesime inflessioni di quindici anni più tardi) il tema dell'Ape Regina e della carità:

Buona cosa che lei sia rientrata nella sua casa, in modo nuovo: come nido o celletta nella Casa del Signore, nell'universale alveare del Regno, dove Maria è l'Ape Regina, a gemere il miele della Carità nei favi del Corpo Mistico di Gesù, vivo di Spirito Santo, per il Padre di Famiglia (EPISTOLARIO II, p 618).

Chiaro il parallelismo tra il «miele della Carità» descritto nella lettera ed il «glutine della carità scomparsa» della poesia, palesi anche le assonanze tra questa lettera e *La poesia è un miele che il poeta*. Vanno poi menzionate altre liriche della raccolta quali il *Notturmo*, *Avvicinandosi il Natale*, *S. Comunione*, ma qualche assonanza sarà riscontrabile anche con gli *Inni (L'Immacolata)*, con il *Curriculum* e con altre poesie dei primi tempi della conversione (cfr. *infra* note per le precise rispondenze). Influenze possibili, anche se scarse, dai *Frammenti lirici* nonché dalle Sacre Scritture, ma in misura molto minore rispetto ad altre poesie della raccolta.

Sembra opportuno chiudere l'analisi di questa lirica e di tutti i *Canti dell'infermità* con parte della seconda *Epigrafe* reboriana, tratta dal *Curriculum vitae*, citazione che può facilmente essere assunta a testimonianza e modello di vita del poeta:

Io raccolse, sfinito, Maria
perché Gesù lo vivesse:
in rendimento di grazia perenne,
sopraffatto di misericordia,
si diede in croce al Padre.

[Sciamano le api]

Sciamano le api:
 ingrossano spesse
 a un ramo di fico:
 così con Te, Maria:
 dove Tu sei, si aduna 5
 la compagine dei figli di Dio,
 a Cristo fedele rimane la sposa.

Poi se avvien che manchi
 il motivo di vita
 – l'ape regina – 10
 ognuna è in sussulto,
 a cercare è in tumulto
 il glutine della carità scomparsa,
 Colei che cuore a cuore avvicina,
 Maria, l'Ape Regina: 15
 l'armonia è rotta
 tutto si rilascia,
 tutto si scioglie,
 tutto in caos si risolve:

così con Te, così senza Te, Maria. 20

27 dicembre 1956

METRO: lirica formata da due strofe ed un verso isolato senza schema metrico definito. Predominano i versi brevi: quinari (vv. 10 e 16), senari e settenari, con due endecasillabi (il v. 14 ipometro), un doppio senario (v. 7) e due versi lunghi di dodici sillabe (vv. 13 e 20, anche se quest'ultimo potrebbe anche essere un endecasillabo ipometro). Identità della terminazione ma senza rima od assonanza tra i verbi dei vv. 1-2 «SciAMANO»/«ingrossANO», ripetizione del nesso -AM- tra i vv. 1-3 («SciAMano»/«AMO»), assonanza «sciOgliE»/«risOlvE»; rima a fine verso *regina* : *avvicina* : *Regina* (vv. 10-14-15), *sussulto* : *tumulto* (vv. 11-12), rima interna *Maria* : *armonia* (vv. 15-16); anafora del termine «tutto» ai vv. 17-18-19, anafora con reduplicazione al v. 20 dell'*incipit* del v. 4 «così con Te». Anche in quest'ultima lirica si nota un'insistita preferenza per le parole sdruciole (vv. 1, 2, 6, 13).

1-3. Sciamano ... di fico: i primi tre versi descrivono il volare delle api ed il loro successivo fermarsi su un ramo di fico. Il poeta disegna l'intero sciame al v. 2 utilizzando un'espressione di forte rilievo visivo («ingrossano spesse»), che ben ritrae l'espandersi e l'infittirsi dello sciame. Questo dimostra, dunque, che ogni ape è considerata in rapporto alla collettività come, ai versi successivi, i fedeli della Chiesa di Cristo. Il verbo "sciamare" rimanda a *Frammenti lirici LXVI*: «Dalla razzante pendice | che rarefà di zanzare, | Al campestre alveare | Che un vortice d'api dorate | Sciama nel vasto orizzonte»; si veda anche *Al tempo che la vita era inesplosa*, dai *Canti anonimi*: «L'aria dava la stura | A un bronzeo inquietamente | Fèrvere d'api». L'immagine delle api non ha molte ricorrenze bibliche (semmai è più presente quella del miele), però un parallelismo può riscontrarsi con il passo di Sansone che uccide un leone dentro la cui bocca in seguito si forma uno sciame d'api: «et ecce examen apium in ore leoni erat ac favus mellis. Quem, cum sumpsisset in manibus, comedebat in via» (Jdc 14, 8); si confronti poi Sir 11, 3 dove le api sono connotate molto positivamente: «brevis in volatilibus est apis, et initium dulcoris habet fructus illius». Certamente lo sciame è metafora della Chiesa, come lo era della confraternita nella giovanile lirica *La Casa religiosa*: «La nostra Casa è come un alveare | Che miel distilla e cera pel Signore». **4-7. così con Te ... la sposa:** primo parallelismo tra le api e la Chiesa, e tra l'ape regina e Maria, quest'ultimo solo indirettamente accennato. Si segnala la preferenza data al verbo «aduna» in luogo del più diffuso "raduna"; la Chiesa è chiamata «compagine dei figli di Dio» a sottolinearne il carattere comunitario di unione fraterna. Essa è quindi la «sposa» che rimane fedele a Cristo perché «il Signore stesso si è definito come lo "Sposo" (Mc 2,19), che ha amato la Chiesa unendola a sé con un'Alleanza eterna» (CATECHISMO: 50). **8-12. Poi se ... carità scomparsa:** con la seconda strofa si passa *ex abrupto* al «caos». Se l'ape regina manca dall'alveare, esso non ha più motivo di esistere, e quindi tutte le api, ognuna per conto suo e non più come sciame, volano «in sussulto» ed «in tumulto» affannoso disperdendosi nel cercare di nuovo la guida ed il sostentamento. L'accumularsi di coordinate e la rima baciata finale creano un clima alquanto movimentato ed agitato, quasi come un correlativo oggettivo della situazione descritta. • *glutine*: è la materia vischiosa che salda tra loro le celle

delle api, ma anche il legame che unisce in mutua comunione gli esseri umani: ecco dunque l'identificazione tra api ed uomo, ed il protendersi di quest'ultimo a Maria, l'Ape Regina, il «glutine». **13-14.** *Colei che ... l'Ape Regina*: con salto logico, imposto dal necessario sviluppo della metafora, scatta l'inequivocabile identificazione di Maria con la guida dell'alveare di Cristo, l'Ape Regina. Le maiuscole usate dal poeta fanno comprendere l'immagine che nella prima strofa era soltanto cripticamente accennata. Per le assonanze con l'epistolario confrontare sopra il cappello introduttivo; qui si vedano i seguenti versi di *La Casa religiosa*: «Pensa a sé ciascun'ape e alla sua vita; | Pur ce n'è una che tutte avvicina: | C'è, ma nascosta, c'è un'ape regina», cioè Maria «certezza di speranza in ogni inciampo, | filo d'Arianna a quanti van sperduti» (*L'Immacolata*). **16-19.** *l'armonia ... si risolve*: i versi conclusivi dimostrano cosa accade senza Maria: viene meno l'«armonia» che concede pace, ogni cosa «si scioglie», ognuno perde il suo punto di riferimento e ritorna tutto al «caos» in un'estrema regressione verso il nulla. Ritornano qui il lessico e le situazioni incontrate più volte nei *Canti dell'infermità*: asperità e difficoltà sono il risultato della mancanza dell'Ape Regina come in *Tutto è al limite, imminente*: «da un gran vuoto | tutto esorbita nel moto | [...] | fuori la cosa cresce, e riesce; | dentro qualcosa s'infrange», ed in *San Clemente*: «pur m'avvio, | [...] | in un mar di miseria a sprofondare». • *armonia*: anche in questo caso il termine rima con Maria, come già in *Madonnina* (se ne confrontino le note). Giova ricordare che l'«armonia» compariva nella lirica d'apertura dell'edizione 1956 e riappare ora in quella conclusiva del 1957, quasi come sigillo d'un percorso circolare compiuto sempre sotto la materna protezione della Madonna. **20.** *così con Te, così senza Te, Maria*: l'ultimo verso, di dodici sillabe, riprende in anafora l'*incipit* del v. 4 ed espone, concisamente e sinteticamente, ciò che è già stato detto nella prima strofa («così con Te») e nella seconda («così senza Te») con una solenne intonazione prescrittiva.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Clemente Rebora

Frammenti lirici, Firenze, Libreria della Voce, 1913, ora in SG.

FL

Frammenti lirici, ed. commentata a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti con la collaborazione di Matteo Munaretto, Novara, Interlinea, 2008.

Frammenti di un libro sulla guerra, a cura di Matteo Giancotti, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009.

Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora, Milano, Il Convegno Editoriale, 1922, ora in SG.

Curriculum vitae, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955, ora in SG.

Curriculum vitae, edizione commentata con autografi inediti a cura di Roberto Cicala e Gianni Mussini, con un saggio di Carlo Carena, Novara, Interlinea, 2001.

Canti dell'infermità, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956.

Canti dell'infermità, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1957, ora in SG.

Le poesie. 1913-1947, a cura di Piero Rebora, Firenze, Vallecchi, 1947.

Le poesie. (1913-1947), a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

Le poesie. (1913-1947), a cura di Vanni Scheiwiller, con una nota di Gianni Mussini, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1982.

Le poesie. (1913-1947), a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, [Scheiwiller-]Garzanti, 1988.

SG

Le poesie. (1913-1947), a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, [Scheiwiller-]Garzanti, 1994, 1999² (Gli Elefanti, Poesia).

Arche di Noè. Le prose fino al 1930, a cura di Carmelo Giovannini, Milano, Jaca Book, 1994.

[NIKOLAJ VASIL'EVIC] GÒGOL', *Il cappotto*, versione, note e annotazioni di Clemente Rebora, Milano, Il Convegno Editoriale, 1922, [ora Milano, SE, 1990 da cui si cita].

Lettere di Clemente Rebora

Lettere I. 1893-1930, a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976.

Lettere II. 1931-1957, a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

EPISTOLARIO I

Epistolario. Clemente Rebora, 1893-1928. L'anima del poeta, vol. I, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2005.

EPISTOLARIO II

Epistolario. Clemente Rebora, 1929-1944. La svolta rosminiana, vol. II, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2007.

EPISTOLARIO III

Epistolario. Clemente Rebora, 1945-1957. Il ritorno alla poesia, vol. III, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2010.

REBORA-SCHEIWILLER

Passione e poesia. Lettere (1954-1957), a cura di Gianni Mussini, Novara, Interlinea, 2012.

Studi e altra bibliografia

ANCESCHI

1963 L. ANCESCHI, S. ANTONIELLI, *Lirica del Novecento. Antologia della poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1963.

BANDINI, FERNANDO

1966 *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO

1960 *Tre note su Clemente Rebora*, in ID., *Astrazione e realtà*, Roma, Rusconi, 1960.

BETTINZOLI, ATTILO

2002 *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002.

2008 *L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei «Canti dell'infermità» di Clemente Rebora*, in VENEZIA 2008, pp. 51-71.

BO, CARLO

1969 *Rebora e la poesia della grazia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 267-276.

BOINE, GIOVANNI

1914 *Plausi e botte – Clemente Rebora, «Frammenti lirici»*, in «La Riviera Ligure», XX (1914), oggi anche in SG 1988.

CAPRONI, GIORGIO

1956 «*Il Natale» di Clemente Rebora*, in «La fiera letteraria», XI (1956), ora in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 105-107.

1957 *Canti dell'infermità*, in «La fiera letteraria» XII (1957), ora in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 113-118.

CARENA, CARLO

2000 *Apporti inediti alla poesia reboriana*, in «Microprovincia», n. 38, (2000), pp. 24-39.

CASTELLI, FERDINANDO

1995 *Clemente Rebora. Gesù, “folle amatore”*, in ID., *Volti di Gesù nella letteratura moderna*, pref. di F. Ulivi, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1995, pp. 271-317.

CATECHISMO

Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica, Roma – Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana-Edizioni San Paolo, 2005.

CECCHI, EMILIO

1913 *Esercizi e aspirazioni*, in «La Tribuna», 12 nov. 1913, ora in SG [da cui si cita].

CECCON, ILARIA

2001 *Parabola della critica reboriana. Rassegna di studi*, in «Lettere italiane», LIII (2001), 4, pp. 562-595.

CICALA, ROBERTO

1991 *Presenze dantesche in Rebora religioso*, in «Microprovincia», n. 29, (1991), pp. 86-110.

1992 *Il giovane Rebora tra scuola e poesia ('professoruccio filantropo' a Milano e Novara)*, Novara, Associazione di Storia della chiesa novarese, 1992.

1993a *Dante modello per Rebora. Fortuna e critica e postille inedite alla Divina Commedia*, in ROVERETO 1993, pp. 423-439.

1993b *La "Vergine Madre" di Rebora*, in SPIRITUALITÀ 1993.

1997 *Appunti su Clemente Rebora espressionista e mistico* in NOVARA 1997.

CONCORDANZA 1

GIUSEPPE SAVOCA-MARGHERITA PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora. I, Introduzione, Edizione critica*, Firenze, Olschki, 2001.

CONCORDANZA 2

GIUSEPPE SAVOCA-MARGHERITA PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora. II, Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 2001.

CONTINI, GIANFRANCO

1947 *Due poeti d'anteguerra. Dino Campana e Clemente Rebora*, in ID., *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947 [1939¹]; poi Torino, Einaudi, 1974.

1968 *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

CORSINOVI, MASSIMO

1993 *Il simbolismo dell'ape nella poesia di Clemente Rebora*, in ROVERETO 1993, pp. 443-452.

DIZIONARIO

2007 *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, 2007.

FIRENZE

2011 *Clemente Rebora, un poeta cristiano di fronte alla modernità*. Atti del convegno (Firenze, Panzano in Chianti 19-20 nov. 2010), Ed. Feeria – comunità di S. Leolino, Panzano in Chianti, 2011.

FORTINI, FRANCO

1977 *Il dissidio storico di Clemente Rebora*, in ID., *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, pp. 30-39.

GIANCOTTI, MATTEO

2007 *Continuità e discontinuità stilistica nella poesia reboriana*, in «Microprovincia», n. 45 (2007), pp. 167-193.

GIOVANNETTI, PAOLO

Tra discorso e inno: la metrica dell'ultimo Rebora, in MILANO 2008, pp. 177-190.

GIOVANNINI, CARMELO

2008 *Il periodo roveretano di Clemente Rebora*, in ROVERETO 2008, pp. 245-257.

2011 *Tre tortore in dono a padre Rebora*, in FIRENZE 2011, pp. 131-138.

GOZZANO, GUIDO

1980 *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO

1968 *Clemente Rebora*, Milano, Mursia, 1968 [1961¹].

JAHIER, PIERO

1952 *Ritratto di Clemente Rebora*, in «Radiocorriere», 2 nov. 1952; ora in VENEZIA 2002, pp. 103-104.

LADOLFI, GIULIANO

2011 *Clemente Rebora, «la Parola zitti chiacchiere mie»*, in FIRENZE 2011, pp. 71-106.

LESSICO

1996 *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova, Marietti, pp. 739-746.

LOLLO, RENATA

1967 *“La scelta tremenda”*. *Santità e poesia nell’itinerario spirituale di Clemente Rebora*, Milano, Ipl, 1967.

1989 *Per un’edizione critica delle poesie di Clemente Rebora: filologia ed esegesi*, in «Otto/Novecento», XIII (1989), 1, pp. 37-107.

1996 *Il percorso rosminiano di Clemente Rebora*, in «Pedagogia e Vita», LIV (1996), 4, pp. 80-117.

1997 *La fede materna di Clemente Rebora*, in *Letteratura e religione in Europa*. Atti del convegno internazionale (Milano 27-30 set. 1995), a cura di G. Barlusconi, in «Testo», XXXIII (1997), pp. 49-63.

LURATI, SABRINA

1999 *Clemente Rebora, poeta mistico*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XIV (1999), pp. 75-104.

MARCHIONE, MARGHERITA

1959 *Linguaggio reboriano*, in «Lingua nostra», XX (1959), 3, pp. 74-78.

1974 *L’immagine tesa. La vita e l’opera di Clemente Rebora*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1974, [1960¹].

MARHABA, SADI

1993 *La figura della «mamma» nella poesia di Clemente Rebora. Note psicologiche ed anti-psicologistiche*, in ROVERETO 1993, pp. 187-193.

MARTIROLOGIO

1931 *Martirologio romano*, pubblicato per ordine del Sommo Pontefice Gregorio XIII, riveduto per autorità di Urbano VIII e Clemente X, aumentato e corretto nel MDCCXLIX da Benedetto XIV. Nuova ed. italiana traduzione dell’ultima ed. latina vaticana del 1930, Roma, Tipografia poliglotta vaticana, 1931.

MATTESINI, FRANCESCO

1997a *Rebora innografo*, in ID., *Terzepagine. Da san Francesco ai contemporanei*, Roma, Bulzoni, pp. 109-111, 1997.

1997b *Sull’innografia religiosa: Manzoni e Rebora*, in *Letteratura e religione in Europa*. Atti del convegno internazionale (Milano 27-30 set. 1995), a cura di G. Barlusconi, in «Testo», XXXIII (1997), pp. 3-12.

MAZZOTTI, ARTAL

1963 *Clemente Rebora*, in *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, pp. 3-20.

MENGALDO, PIER VINCENZO

1978 *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

1988 *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, pp. 555-598.

MICHELSTAEDTER, CARLO

1987 *Poesie*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1987.

MILANO

2008 *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*. Atti del convegno (Milano, 30-31 ott. 2007), a cura di R. Cicala e G. Langella, Novara, Interlinea, 2008.

MONTALE, EUGENIO

1997 *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997.

MONTEVERDI, ANGELO

1914 *Clemente Rèbora: Frammenti lirici*, in «La Voce», a. VI, n. 7, 13 aprile 1914; oggi in ROVERETO 1993, pp. 154-161 (da cui si cita).

MONTI, MATTEO

2008 *Reminescenze pascoliane nella poesia di Rebora*, in ROVERETO 2008, pp. 83-96.

MUNARETTO, MATTEO

2007a *Significati dell'«armonia» in Clemente Rebora: dati originari, riferimenti rosminiani e incroci con la mistica carmelitana*, in *L'acqua di Rebecca. Ricerca di Dio e deserto dell'uomo nella letteratura del '900*, in «Sacra Doctrina», LII (2007), 4, pp. 78-132.

2007b *Il canto che nasce dal sacrificio*, in «Microprovincia», n. 45, (2007), pp. 196-215.

2008a *Sulla poetica reboriana. Appunti intorno al rapporto tra i Frammenti lirici e i Canti dell'infermità*, in *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale 1996-2006*, Lecce, Pensa, 2008.

2008b *Approssimazioni stilistiche ai Canti dell'infermità: le figure iterative*, in ROVERETO 2008, pp. 181-207.

2008c *Per un commento ai Canti dell'infermità*, in MILANO 2008, pp. 191-211.

2011 *Un esempio di commento ai Canti dell'infermità. Lettura di Avvicinandosi il Natale*, in FIRENZE 2011, pp. 173-196.

MURATORE, UMBERTO

1997 *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1997.

2011 «*Santità soltanto compie il canto*», in FIRENZE 2011, pp. 51-70.

MUSSINI, GIANNI

2007 *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di Clemente Rebora*, in «Microprovincia», n. 45, (2007), pp. 94-118.

NAVA, GIUSEPPE

1993 *La lingua di Rebora*, in ROVERETO 1993, pp. 47-58.

NOVARA

1997 *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di G. Langella e E. Elli, Novara, Interlinea, 1997.

PAINO, MARIA CATERINA

2001 *Introduzione*, in CONCORDANZA 1, pp. XXI-XCIX.

PASOLINI, PIERPAOLO

1956 *I Canti dell'infermità*, in «Il Punto» [Roma] 24 nov. 1956, ora in VENEZIA 2002, pp. 105-107.

PISTELLI, MAURIZIO

1985 *Consonanze tra Michelstaedter e Rebora*, in «Critica Letteraria», XLVII (1985), pp. 367-377.

RABONI, GIOVANNI

1985 *La modernità di Rebora*, in «Psychopatologia» num. unico su Clemente Rebora, a cura di A. Ermentini e G. Oldani, Brescia, Ed. del Moretto, 1985, pp. 30-35, ora in SG 1988.

RICCIO, CIRO

2001 *L'accadere tragico: forma matura della poesia reboriana*, in «Critica Letteraria», CXIII (2001), pp. 655-674.

RONDONI, DAVIDE

2011 *La poesia che mette a fuoco Dio*, in FIRENZE 2011, pp. 17-27.

ROVERETO

1993 *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea. Atti del convegno (Rovereto 3-5 ott. 1991)*, a cura di G. Beschin, G. De Santi e G. Grandesso, Roma, Editori Riuniti, 1993.

ROVERETO

2008 *Clemente Rebora nel cinquantenario della morte*. Atti del convegno (Rovereto 10-11 maggio 2007), a cura di M. Allegri e A. Girardi, Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 2008.

RUSSI, ANTONIO

1962 *L'esperienza lirica di Clemente Rebora*, in ID., *Poesia e realtà*, Firenze, La nuova Italia, 1962, pp. 283-305.

SACRA

2007 *Clemente Rebora tra laicità e religione (nel cinquantenario della morte)*, Atti del XV convegno sacrese (Sacra di S. Michele, 29-30 sett. 2006), a cura di U. Muratore, Stresa, Ed. Rosminiane, 2007.

SANGUINETI, EDOARDO

1969 *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969.

SBARBARO, CAMILLO

2001 *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Venezia, Marsilio, 2001 [riproduce l'ed. 1914].

SORCE, CALOGERO

2007 *Clemente Rebora: la magnificenza di Dio sulla scrittura in versi*, in «Oltre il muro» n. 3, (2007), pp. 25-26.

SPIRITUALITÀ

1993 *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Novara, Interlinea, 1993.

(SANTA) TERESA, D'AVILA

2011 *Tutte le opere*, saggio introduttivo, traduzione e note di M. Bettetini, Milano, Bompiani, 2011.

TESTI, MARCO

2009 *La voce di Rebora alle porte del silenzio*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. 2, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, pp. 169-193.

TUROLDO, DAVID MARIA

1999 *Ultime poesie (1991-1992)*, Milano, Garzanti, 1999.

UNGARETTI, GIUSEPPE

2009 *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

VALDUGA, PATRIZIA

2000 “... ma santità soltanto compie il canto”, in *La poetica della fede nel '900*.

Letteratura e cattolicesimo nel secolo della 'morte di Dio', Firenze, Liberal libri, pp. 125-131.

WALLACE, BRENDA

1993 *Il modello mistico del «Curriculum vitae»*, in ROVERETO 1993, pp. 369-391.

VALLI, DONATO

1973 *Il misticismo dell'esistenza: Rebora tra idea e forma*, in ID., *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*, Lecce, Milello, 1973, pp. 285-334.

1997 *Cinque studi per Clemente Rebora*, Galatina (Lecce), Congedo, 1997.

VENEZIA

2002 *Clemente Rebora e i «maestri in ombra»*, a cura di G. De Santi e G. Ladolfi, Venezia, Marsilio, 2002.

VENEZIA

2008 *L'ultimo Rebora (1954-1957)*, a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Venezia, Marsilio, 2008.

VIOLA, EZIO

1980 *Mania dell'eterno. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere*, a cura di E. Fabiani, Vicenza, La Locusta, 1980.

2008 *La "Passione" di Rebora. Quando mi dettò le ultime poesie*, in MILANO 2008, pp. 215-222.

2011 *La "Passione" di Clemente Rebora*, in FIRENZE 2011, pp. 139-145.

ZAPPELLONI, CARLO

1965 *Temi rosminiani in Clemente Rebora*, in «Rivista rosminiana di Filosofia e Cultura», gen.-mar. 1965, pp. 54-71.

ZUCCO, RODOLFO

2008 *Rebora, Raboni, la via lombarda (e oltre)*, in ROVERETO 2008, pp. 209-243.

Le citazioni scritturali sono tratte da *Biblia sacra vulgata*, a cura di R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983³, quelle evangeliche da *Vangeli e Atti degli Apostoli*, a cura di P. Beretta, Roma, Edizioni San Paolo, 2005 (testo latino della *vulgata* clementina). Per le abbreviazioni consultare la tavola ivi riportata.

I riferimenti scritturali sono stati individuati grazie all'uso delle *Novae*

concordantiae Bibliorum sacrorum iuxta Vulgatam versionem critice editam, quas digessit Bonifatius Fischer, Stuttgart – Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1977 e delle concordanze telematiche presenti sul sito ufficiale del Vaticano: <http://www.vatican.va/archive/ITA0001/AIUTO.HTM>.

Per le citazioni liturgiche ci si è dovuti servire del *Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis*, Desclée et socii, Tournai, 1939, che riporta anche le rubriche del messale del poeta (precedente le riforme liturgiche degli anni Cinquanta e del Concilio Vaticano II).

Per le concordanze poetiche s'è fatto uso del *Vocabolario della poesia italiana del 900*, a cura di G. Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995; per quelle reboriane anche di CONCORDANZA 1 e 2.

APPENDICE

TAVOLA DI CONCORDANZA DELLE EDIZIONI

Per comodità del lettore, riproduco (con minime differenze) da BETTINZOLI 2008, pp. 70-71 la tavola di concordanza delle principali edizioni dei *Canti dell'infermità*.

<i>Canti dell'infermità</i> (1956)	<i>Canti dell'infermità</i> (1957)	<i>Canti dell'infermità</i> (SG 1988)
Pensieri	<i>Pensieri</i> (con aggiunte)	<i>Pensieri</i> (del 1957, con refuso)
1. La poesia è un miele che il poeta	1. <i>Preludio ai «Canti dell'infermità»</i>	1. <i>Preludio ai «Canti dell'infermità»</i>
2. A te apparve, San Clemente mio	2. <i>Elevazione spirituale</i>	2. <i>Elevazione spirituale</i>
3. <i>Notturmo</i>	3. La cima del frassino	3. La cima del frassino
4. <i>Preludio ai Canti dell'infermità</i>	4. <i>Frammenti</i>	4. <i>Frammenti</i>
	4.1 Perché il creato...	4.1 Perché il creato...
	4.2 <i>S. Comunione</i>	4.2 <i>S. Comunione</i>
5. Tutto è al limite, imminente	5. La poesia è un miele che il poeta	5. La poesia è un miele che il poeta
6. Terribile ritornare a questo mondo	6. La Croce irraggia luce dal Calvario	6. La Croce irraggia luce dal Calvario
7. La mia lunga giornata	7. Fatalità tremenda del mangiare	7. Fatalità tremenda del mangiare
8. <i>Ventesimo di prima messa</i>	8. Rintocca mesta la campana ai morti	8. Rintocca mesta la campana ai morti
	9. <i>San Clemente</i>	9. <i>San Clemente</i>
	10. L'umiliante decompormi vivo	10. <i>S. Comunione</i>
	11. <i>S. Comunione</i>	11. L'umiliante decompormi vivo
	12. <i>Avvicinandosi il Natale</i>	12. <i>Avvicinandosi il Natale</i>
	13. <i>Notturmo</i>	13. <i>Notturmo</i>
	14. Lamento sommesso	14. Tutto è al limite, imminente
	15. Tutto è al limite, imminente	15. Lamento sommesso
	16. – Baciargli i piedi! –	16. Terribile ritornare a questo mondo
	17. <i>Ventesimo di prima messa</i>	17. <i>Ventesimo di prima messa</i>
	18. Terribile ritornare a questo mondo	18. <i>I e II</i>
	19. <i>I e II</i>	18.1 Batte nel campo...
	19.1 Batte nel campo...	18.2 La mia lunga giornata
		19. – Baciargli i piedi! –

19.2 La mia lunga giornata

20. *Il pioppo*

21. «*E dallo sterco...*»

22. *Il mio sgomento*

23. *Madonnina*

24. Sono qui infermo...

25. Solo calcai il torchio

26. Sciamano le api

20. *Il pioppo*

21. «*E dallo sterco...*»

22. *Il mio sgomento*

23. *Madonnina*

24. Sono qui infermo...

25. Solo calcai il torchio

26. Sciamano le api

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI BIBLICHE

Per le abbreviazioni bibliche ci si è uniformati al criterio adottato dal Fischer nelle *Concordantiae* sopra citate.

VETUS TESTAMENTUM

Gn: Genesi	Dn: Daniele
Ex: Esodo	Os: Osea
Lv: Levitico	Jl: Gioele
Nm: Numeri	Am: Amos
Dt: Deuteronomio	Abd: Abdia
Jos: Giosuè	Jon: Giona
Jdc: Giudici	Mi: Michea
Rt: Ruth	Na: Nahum
1Sm: primo libro di Samuele (o primo dei Re)	Hab: Abacuc
2Sm: secondo libro di Samuele (o secondo dei Re)	So: Sofonia
3Rg: terzo dei Re	Agg: Aggeo
4Rg: quarto dei Re	Za: Zaccaria
1Par: primo delle Cronache	Mal: Malachia
2Par: secondo delle Cronache	
1Esr: Esdra	
2Esr: secondo di Esdra (o libro di Neemia)	
Tb: Tobia	
Jdt: Giuditta	
Est: Ester	
1Mcc: primo dei Maccabei	
2Mcc: secondo dei Maccabei	
Jb: Giobbe	
Ps: Salmi	
Prv: Proverbi	
Ecl: Ecclesiaste (o Qoelet)	
Ct: Cantico dei Cantici	
Sap: Sapienza	
Sir: Siracide	
Is: Isaia	
Jr: Geremia	
Lam: Lamentazioni di Geremia	
Bar: Baruch	
Ez: Ezechiele	

NOVUM TESTAMENTUM

Mt: Matteo
Mc: Marco
Lc: Luca
Jo: Giovanni
Act: Atti degli Apostoli
Rm: Romani
1Cor: prima ai Corinti
2Cor: seconda ai Corinti
Gal: Galati
Eph: Efesini
Phil: Filippesi
Col: Colossesi
1Th: prima ai Tessalonicesi
2Th: seconda ai Tessalonicesi
1Tm: prima a Timoteo
2Tm: seconda a Timoteo
Tt: Tito
Phlm: Filemone
Hbr: Ebrei
Jac: Giacomo
1Pt: prima di Pietro
2Pt: seconda di Pietro
1Jo: prima di Giovanni
2Jo: seconda di Giovanni
3Jo: terza di Giovanni
Jud: Giuda
Apc: Apocalisse

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio per il prezioso aiuto bibliografico fornitomi, il dott. Carlo Urbani dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti di Venezia, ed il dott. Marco Cazzuffi, dottorando presso l'Università di Padova.

Estrema riconoscenza va, inoltre, alla mia famiglia e a chi mi ha sinceramente sostenuto durante questo lavoro.