

SIMONE MAGHERINI

PER LA MEMORIA LEOPARDIANA DI REBORA

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”  
<http://www.nuovorinascimento.org>  
impresso in rete il 25 settembre 1995  
nuovo formato del 16 agosto 2009

1. Il tentativo di recuperare i luoghi e i motivi di un'evidente memoria leopardiana dei *Frammenti lirici* costringe il lettore ad una minuziosa opera di scandaglio della ritrosa vicenda biografica reboriana. Impresa questa praticamente impossibile senza l'ausilio del materiale epistolare, unica fonte certa a disposizione per tentare di ricostruire l'ambiente in cui il giovane e ancora anonimo poeta si va formando.

Sappiamo dall'epistolario che l'interesse di Reborà per Leopardi si consolida e prende «forma» durante gli anni universitari passati all'Accademia scientifico letteraria di Milano<sup>1</sup>. Il giovane poeta, dopo aver conseguito la maturità classica al liceo Parini, si iscrive nel 1903 alla facoltà di medicina di Pavia. Ma dopo solo un anno, ai primi del 1904, si trasferisce all'Accademia milanese. Qui consegue la laurea il 30 gennaio 1910 con pieni voti<sup>2</sup>, dopo aver discusso una tesi con lo storico Gioacchino Volpe dal titolo *G. D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*<sup>3</sup>. L'uso accademico del tempo voleva che la tesi principale fosse accompagnata o seguita dalla «figliolanza» di una o più "tesine"<sup>4</sup>. Anche il giovane Reborà non si sottrae a questa abitudine. Una volta terminata la stesura del lavoro sul Romagnosi, probabilmente nel novembre del 1909<sup>5</sup>, passa all'elaborazione di uno studio di argomento leopardiano. Il mese di gennaio del 1910 è dedicato interamente alla sistemazione del nuovo materiale<sup>6</sup>, che sarà poi pubblicato in settembre col titolo *Per un Leopardi mal noto*<sup>7</sup>.

La scelta della materia leopardiana è dovuta, come apprendiamo da una importante lettera al padre del 22 ottobre 1909, al riconoscimento dell'esistenza di una sorprendente affinità esistenziale («Io sto con [...] Leopardi»), che precede e fonda il posteriore contatto formale dei *Frammenti lirici*:

Io veggo che la *natura*, della quale la ragione non è che interprete umilissima, ha le sue bufere e le sue convulsioni; io dopo un anno di assiduo studio profondo appunto

<sup>1</sup> Con il nome di Accademia scientifico letteraria veniva indicata «un'unica Facoltà autonoma di Lettere e Filosofia con annessa Facoltà di Lingue» (D. B. MALAGUZZI, *Il primo Reborà, 22 lettere (1905-1913) con commento dei Frammenti lirici, Quaderno reboriano 1963-64*, pref. di L. Anceschi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 71).

<sup>2</sup> C. REBORÀ, *Lettere I (1893-1930)*, a cura di M. Marchione, pref. di C. Bo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 60: «quanto alla laurea, *alea jacta est* (oggi domenica) con (se ti interessa la cifra) 110/110 e relativa lode» (d'ora in poi le lettere verranno citate in forma abbreviata, *L. I*, seguita dal numero di pagina).

<sup>3</sup> La tesi di laurea sarà pubblicata con lo stesso titolo in «Rivista d'Italia», a. XIV, novembre 1911.

<sup>4</sup> Cfr. *L. I*, pp. 54-55.

<sup>5</sup> *L. I*, pp. 55: «Io ho posto fine alla laurea, e mi son concesso tre o quattro giorni di ebetismo ozioso, sperando nel frattempo di acchiappare qualche miserabile tesina».

<sup>6</sup> Cfr. *L. I*, pp. 59-60.

<sup>7</sup> C. REBORÀ, *Per un Leopardi mal noto*, in «Rivista d'Italia», a. XIII, settembre 1910; poi nell'opera collettiva *Omaggio a Clemente Reborà*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1971, pp. 69-165; ora in C. REBORÀ, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di L. Barile, Milano, Libri Scheiwiller, 1992 (i passi citati sono estrapolati da quest'ultimo testo).

de' pensatori che ti sono più cari, ne ho scoperto, papà mio, anche il nocciolo segreto, ed ho veduto per esempio nel Romagnosi [...] – il vero e più forte iniziatore del movimento positivo italiano – una giovinezza tempestosa di *idee* e *sentimenti*: perse anche lui il suo bravo *self-control*; e ciò avviene di tutti coloro che hanno coscienza della vita e tendono alla ricerca della verità, rifacendo l'universo in se stessi.

Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura<sup>8</sup>.

Il primo contatto di Reborà con il pensiero di Leopardi, la tempesta di «*idee* e *sentimenti*», scardina e distrugge la sua concezione positivista della natura umana, lascia intravedere, dietro l'apparente tranquillità del giovane educato con rigore razionalista, gli inquieti moti del cuore, la complessità della vita che la pura ragione non riesce a dominare.

Anche la "tesina" *Per un Leopardi mal noto* vive di questa intensa atmosfera esistenziale. Inoltre, circostanza non indifferente, che farebbe pensare ad una sorta di contemporanea riscoperta del Leopardi da parte di una intera generazione intellettuale di primonovecento, la pubblicazione del saggio reboriano segue a distanza di un anno la stampa di un'altra "tesina" di medesimo argomento dell'amico e poi filologo Angelo Monteverdi<sup>9</sup>. Reborà, dopo aver delineato lo scopo del suo lavoro, indagare l'interesse del Leopardi per gli effetti del «suono» (e del «canto») sull'animo umano («la musica suscita l'interiorità in quel grado che ciascuno ne possiede o è capace di metter in corrispondenza con lo stimolo»)<sup>10</sup>, passa a definire sinteticamente l'influsso che sull'uomo ha il «trasporto per la musica»<sup>11</sup>:

Vien così in piena luce la cagione della stima grandissima che il Leopardi fece della musica, sì da apparirgli [...] in un punto della sua vita non soltanto divina liberatrice, ma quasi ideale espressione del proprio mondo interiore [...] dolcissima fosforescenza di quella malinconia che *partorisce le belle cose* rimedio al rigido presente vero<sup>12</sup>.

A questa definizione ne segue una conclusiva:

parve egli vagheggiar nella musica lo strumento ideale per esprimere l'indefinito della propria anima, quasi non gli bastasse la poesia, ancor troppo determinata nella costrizione del significato delle parole<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> L. I, pp. 53-54.

<sup>9</sup> A. MONTEVERDI, *Gli «Appunti e ricordi»*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LIV, 1909, pp. 131-43, ora in A. MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1967. Si tratta della trascrizione con pochi ritocchi e con l'aggiunta di qualche nota della "tesina" discussa all'Accademia il 18 dicembre 1908, dinanzi alla commissione di laurea presieduta da Francesco Novati.

<sup>10</sup> C. REBORÀ, *Per un Leopardi mal noto*, cit., p. 58.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 159.

Rebora in questo caso, oltre ad istituire uno stretto rapporto tra musica e poesia, entrambi strumenti atti ad «esprimere l'indefinito della propria anima», riconosce all'arte della musica una posizione di privilegio («strumento ideale»). La parola poetica lo lascia insoddisfatto, perché finisce per falsare e deformare «addirittura la verità che palpita inafferrabile nell'atmosfera dell'anima»<sup>14</sup>. La poesia per lui, se vuol «fluire profondamente musicale»<sup>15</sup>, deve incarnare una disposizione lirico-sentimentale. Queste considerazioni ci introducono così alla comprensione di una serie di esemplificazioni, forniteci dallo stesso Rebora, circa la disposizione leopardiana ad una «liricità musicale». Si tratta di un lungo elenco di quelle sensazioni e parole considerate dal poeta recanatese come «piacevolissime e poeticissime»<sup>16</sup>:

«filari d'alberi; viali smarrentisi; riflessi di sole o luna; balenii attraverso un canneto, in una selva, per balconi socchiusi, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne siano indorate le cime; un cielo variamente sparso di nuvoletti; ombre sotto un portico, in una loggia elevata e pensile veduta al di dentro o al di fuori; moltitudine confusa di stelle o di persone; ondeggiamento vago di un gran numero di formiche o del mare agitato; o di suoni irregolarmente mescolati e non distinguibili l'un dall'altro, ecc., ecc.»<sup>17</sup>.

Queste parole e motivi, riconosciuti da Leopardi suscitatori di immagini e idee «poetiche e indefinite», perché capaci di «indurre per qualche parte l'emozione immediata e il "sentimento in persona"»<sup>18</sup>, riecheggeranno più tardi, anche se profondamente rielaborati, nei *Frammenti lirici*<sup>19</sup>. Un rapido controllo dei testi reboriani rintraccia i «filari d'alberi» in *FL LI*, v. 5 («Corrono intrisi filari di piante»); i «riflessi di sole o luna» in *FL LX*, v. 29 («L'irraggiare del sol nascosto ancora»), *FL LXII*, v. 12

<sup>14</sup> *L. I*, p. 90.

<sup>15</sup> *L. I*, p. 23.

<sup>16</sup> C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, cit., pp. 66-69: «Ma passiamo ad un raffronto capitalissimo [...] relativamente alle idee su l'*infinito* (*indefinito*); dopo il quale non pochi fantasmi del suo pensiero appariranno tramutamenti di emozioni dovute non soltanto alla musica come arte, ma ancora ad ogni forma elementare di suono; e genericamente, ad una disposizione affine alla liricità musicale. In un luogo il Leopardi osserva: «E' piacevole per se stesso, cioè non per altro se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo o che si vada a poco a poco allontanando e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza, ecc., dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ecc.».

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>19</sup> Citiamo i *Frammenti lirici* da C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988 (d'ora in poi *FL*, seguito dal numero d'ordine progressivo).

(«Vibra un barbaglio di luna»), *FL LXIII*, v. 1 («Quasi luna albeggiando è il sol fra nebbie»); i «balenii» in *FL XXVI*, vv. 1-4 («Giù, nella conca del lago, si fonde / L'ambrata sera che intorno le vette / Ancora non raggiunse, sitibonde / Dell'ultimo balen che il sol perdette»), *FL LIII*, vv. 1-4 («In un cofano azzurro / Traluce la gemma dei monti / con iridi di valli / E baleni di prati»), *FL LX*, vv. 1-7 («Per l'aria sorgiva dell'alba / Che valli e tràmiti asperge / E sulle cime ferve, / Dai pascoli al lago che guarda / Distesamente le rive, / Nei vasti contorni volteggia / Librata la nitida reggia»); il cielo «sparso di nuvoletti» in *FL V*, vv. 1-4 («Cielo, per albe e meriggi e tramonti, / L'aerato seren tu puoi ondare / O di nuvole e vento / Errabonde fanfare»); la «moltitudine confusa di stelle» in *FL LXII*, v. 14 («Stella in baglior di nebulosa avvinta»); «l'ondeggiamento vago del mare agitato» in *FL LVIII*, vv. 4-5 («La rauca furia del mare; / Scintilla il flutto ora là ora qui»); i «suoni irregolari o non distinguibili l'uno dall'altro» in *FL XIV*, v. 10 («Mentre occupa l'accordo tutti i suoni», *FL XXVI*, vv. 7-8 («E i silenzi sonori come sciami / Ronzano eguali con virtù diverse»)).

Rebora sembra trovare nel pensiero leopardiano una sponda per la sua passione musicale. Per il giovane poeta, come per Leopardi, la musica è «il sollievo più possente della vita», è «aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità»<sup>20</sup>. E anche a questo riguardo sono indicative una serie di osservazioni reboriane da cui traspare il tentativo di riconoscere in Leopardi una corrispondenza («una qualche significazione interiore») tra «musica» e «sentimento», ovvero tra sentimento musicale («il sentimento in persona») e azione, intesa come adesione ed attuazione delle «passioni» che ci stimolano e muovono:

La musica non era più per il Leopardi un arabesco piacevole contemplato all'esterno ne' suoi ghirigori o un ritmo meccanico di spasso o un'eccitatrice dal di fuori, ma il sentimento in persona: naturalmente quindi era necessario applicarla ad una qualche significazione interiore e vivere della nostra passione educata per virtù sua. E aveva intuito profondissimamente che l'anima della musica ossia la melodia diviene un organismo con fisionomia propria e immutabile, quando si giunga a percepirne il *sentimento* ossia *conoscendola*<sup>21</sup>.

Da questi primi riscontri risulta evidente che, quando Rebora cita nel suo saggio Leopardi, richiama sempre esplicitamente passi dello *Zibaldone*, ovvero dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, pubblicati da Le Monnier nel 1898 in occasione del centenario della nascita del poeta di Recanati. Questo significa che Rebora aderisce prima di tutto al Leopardi prosatore e filosofo dello *Zibaldone* e si avvicina solo in un secondo tempo a quello lirico dei *Canti*, percepiti come un

---

<sup>20</sup> *L. I*, pp. 45. Per Rebora, discreto pianista e dilettante compositore, lo studio della musica e soprattutto dell'armonia (*L. I*, pp. 15-16) introduce alla percezione della vita come «sinfonia, triste e complessa inseguente un ritmo indefinito di disaccordi e dissonanze che non si risolvono mai» (*L. I*, p. 10).

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 136-137.

immenso serbatoio di parole e immagini «poeticissime». E anche quando i punti di contatto aumentano, come nel caso dei *Frammenti lirici*, l'adesione di Rebora al canto leopardiano non può essere ridotta ad una pura e semplice trasposizione dei motivi e del lessico dei *Canti*.

Il verso reboriano si sottrae sempre, soprattutto per la presenza di una dirimpente carica espressionistica di stampo dantesco, a facili riduzioni "monolingustiche"<sup>22</sup>. Le corrispondenze formali e i richiami tematici che si instaurano tra i "frammenti" e i "canti" si radicano più in profondità. Sono dovuti, oltre a quel comune interesse per le implicazioni della musica e del suono sulla parola poetica, che è «ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono)»<sup>23</sup>, innanzitutto al recupero di un "tono" leopardiano, che avvolge il verso di un'istanza esistenziale, dominata dal «sentimento di una mancanza»<sup>24</sup>. Questa sorprendente affinità vitale tra il tessuto dei *Frammenti* e quello dei *Canti*, verificata alla luce di una attenta analisi delle concordanze lessicali e tematiche, prova sicuri punti di contatto tra le due esperienze poetiche.

Rebora avverte drammaticamente la modernità della poesia e del pensiero del Leopardi. La società primonovecentesca e soprattutto il turbinio dell'«affollate faccende» (*FL II*, v. 65) cittadine certificano, con la frammentazione dei rapporti ed il frenetico fermento delle attività umane, l'avvenuto «disinganno», «lo sfiguramento del moderno modo di vivere per opera della *civiltà*»<sup>25</sup>. Il disvelamento operato dalla «ragione», «Ma tu, ragion maledetta, comprendi / Ogni cosa» (*FL XLII*, vv. 15-16), acuisce in Rebora la «forsennata amarezza» (v. 36), spinge il poeta ad «agir forte nel mondo» (*FL X*, v. 1) alla ricerca di un «interno paragon della certezza» (v. 42).

Il frammento reboriano appare così caratterizzato da una profonda istanza morale, ancora di stampo mazziniano («nelle faccende è l'idea», *FL II*, v. 65), ma di sicura tensione ideale. La poesia condivide su questa terra il faticoso e lento cammino dell'uomo, «Ma sei la fanfara / Che ritma il cammino» (*FL XLIX*, vv. 25-26), e allo steso tempo indirizza con sicurezza i passi verso un "punto di fuga" che non appartiene alle leggi di questo mondo terreno: «Ma sei la certezza / Del grande destino, / O poesia di sterco e di fiori, / Terror della vita, presenza di Dio, / O morta e rinata / Cittadina del mondo catenata!» (vv. 29-34).

---

<sup>22</sup> G. LONARDI, *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 67.

<sup>23</sup> *L. I*, p. 157; cfr. anche per il rapporto tra musica e poesia *L. I*, pp. 22-23: «Anche la poesia, se mi vuol vincere deve fluire profondamente musicale; persino la filosofia mi si orienta in un'armonia di necessità; ed io mentre affogo, lancio ancora il grido: tutto è musica... anche il ronzio cupo del tedio ch'io definisco: l'insieme delle aspirazioni e delle necessità (precipuaemente affettive), non soddisfatte»; e *L. I*, p. 101: «maledette parole o maledetto musicista mancatisimmo che non le sa adoperare».

<sup>24</sup> M. LUZI, *Leopardi nella poesia del Novecento*, in AA.VV., *Atti del III convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1974, p. 13.

<sup>25</sup> C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, cit., pp. 124-25.

2. Nei *Frammenti lirici* il frequente recupero di «tessere leopardiane»<sup>26</sup> consolida ed aiuta ad esprimere questa particolare visione. Si tratta di un vasto repertorio di situazioni e invenzioni, che abbraccia gran parte dei componimenti della raccolta reboriana, comprendendo oggetti, temi, fatti grammaticali stilistici e ritmici, che servono, richiamando alla memoria un luogo segnato da reminescenze leopardiane, a scrutare «l'irrevocabil presente» (*FL I*, v. 7) e ad afferrare dietro la ritrosia delle forme consuete della vita e «nell'ore mediocri l'eterno» (*FL LXXI*, v. 44).

In *FL II*, vv. 35-41 («Slancio di creazione, / Perché sì duro t'incrosti / Negli urbani viluppi, / O men chiaro traluci / O doloroso affondi? / Che fai, se non adopri, / Quando è la vita, l'immane tuo sogno?») il punto di contatto tra le due esperienze poetiche scaturisce dall'uso di un tipico sintagma interrogativo leopardiano: il «*Che fai*» infatti richiama alla memoria almeno due passi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, XXIII, v. 1 («*Che fai tu, luna in ciel? dimmi, che fai*») e v. 87 («*Che fa l'aria infinita*»), usati da Rebori per far risaltare il «contrasto» tra le esigenze della vita, lo «slancio di creazione», e la caducità mortificante delle cose, gli «urbani viluppi». Notiamo poi all'interno di *FL II* la presenza del verbo «*tralucere*»<sup>27</sup> che rimanda a *La sera del dì di festa*, XIII, v. 6 («*rara traluce la notturna lampa*») e alla contrapposizione di vita e sogno, realtà e «dolci inganni». E' quest'ultima una costante tipica dei *Canti*, legata spesso ad una situazione perturbatrice (fine della giovinezza accompagnata dalla scomparsa della donna amata), che ha il compito di svelare al poeta l'«arido vero» dello stato presente della vita. Lo «slancio di creazione» che si incrosta «negli urbani viluppi», la «vita» che si confonde col «sogno» si riallacciano così a due passi delle *Ricordanze*, XXII, vv. 19-23 («*E che pensieri immensi / Che dolci sogni mi spirò la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri, / Che di qua scopro, e che varcare un giorno / Io mi pensava, arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!*») e vv. 152-153 («*Ma rapida passasti; e come un sogno / fu la tua vita*»).

L'attacco di *FL V* («Cielo, per albe e meriggi e tramonti / L'aerato *seren* tu puoi ondere») rinvia con quel «*seren*» tronco al canto XXIII, vv. 87-88 («e quel profondo / infinito *seren*?») e al canto XXIV, v. 166 («per lo vòto *seren*»). I vv. 27-29 («Chi può la voce ascoltare / Del prodigioso essere / E propiziare le cose?») richiamano quelli de *Il primo amore*, X, vv. 46-47 («*la voce ad ascoltare, se ne dovea / di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse*»), mentre i vv. 30-33 («Come alla notte non senti / La vanità del tuo sforzo, / Se per i fiori davi pietre e fumo / Per aroma, e schianto ai cuori?») riprendono l'ultimo verso di *A se stesso*, XXVIII, v. 16 («e l'infinita vanità del tutto») e quelli de *Il sogno*, XV, vv. 38-39 («taci, taci, diss'io, che tu mi schianti / con questi detti il cor»). La parte finale del frammento, i vv. 42-53 («Se l'uom tra bara e culla / Si perpetua, e le sue croci / Son legno di un tronco *immortale* / E le sue tende *frale* germoglio / D'inesausto rigoglio, / Questo è cieco destin che si *trastulla*?

<sup>26</sup> G. LONARDI, *Leopardismo*, cit., p. 27.

<sup>27</sup> Il verbo «*tralucere*» compare anche in *FL LIII*, v. 2 («*traluce la gemma dei monti*»). Anche per questa parola si rintraccia l'ascendente petrarchesco in *LXXII*, v. 6 («*quasi visibilmente il cor traluce*»).

/ Se van dall'universo eterne voci / E dagli àtomi si marita / Fra glorie ardenti e tenebrosi falli / Una grandezza infinita / Che lo spirito *intende*, questo è per *nulla?*») è composta da due strofe interrogative di sei versi ciascuna, legate tra loro dalla rima in /*ulla*/ («*culla: trastulla: nulla*»), che è dislocata secondo un disegno regolare al primo, al sesto e al dodicesimo verso. La coppia «*culla: nulla*», di sicura derivazione paradisiaca<sup>28</sup>, si rintraccia in *Ad Angelo Mai*, vv. 74-75 («a noi presso la *culla* / immoto siede, e su la tomba, il *nulla*»), mentre «*trastulla*» appare isolato nella *Palinodia*, XXXII, vv. 170-172 («La natura crudel, fanciullo invito, / il suo capriccio adempie, e senza posa / distruggendo e formando si *trastulla*»). La coppia di aggettivi "*immortale-frale*" sembrano derivare dalla commistione di due passi del canto XXIII: i vv. 18-20 («Dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso *immortale*») con i vv. 100-104 («Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, / che dell'essere mio *frale*, / qualche bene o contento / avrò fors'altri; a me la vita è male»). Infine i vv. 51-53 («Una grandezza infinita / Che lo spirito *intende* / Questo è per *nulla*») si possono accostare ad un altro passo del canto XXIII, e precisamente ai vv. 61-64 («Pur tu, solinga, eterna peregrina, / che sì pensosa sei, *tu forse intendi*, / questo viver terreno, / il patir nostro, il sospirar, che sia»).

La prima strofa di *FL XLVIII*, vv. 1-4 («*Grillo del focolare* / la tua *lima* *assopita* lamenta / Grillo del focolare / Che la cappa è *spenta*»), mette in scena il motivo del poeta cantore (il grillo del focolare è una specie di musa banalizzata) e della sua officina poetica, mostrando così una straordinaria coincidenza con un componimento leopardiano del 15 febbraio 1828, lo *Scherzo*, XXXVI, vv. 15-17 («*Musa*, la *lima* ov'è? Disse la Dea: / la *lima* è consumata; or facciam senza») <sup>29</sup>.

*FL LV*, vv. 10-13 («Fra quattro mura di libri e d'ombre, / Sopra *pagine ingombre*, / *L'amabil giovinezza* / *Qui si infosca e si spezza*») sembra derivare da *A Silvia*, XXI, vv. 15-18 («Io gli studi leggiadri / talor lasciando e le *sudate carte*, / ove il tempo mio primo / e di me si *spendea* la miglior parte»).

Da questi primi riscontri ci accorgiamo che i riferimenti al lessico dei *Canti* sono spesso appena accennati, troppo rapidi per dare al verso di Rebora una vera e propria fisionomia leopardiana. Rebora infatti, anche se utilizza spesso il lessico 'peregrino' del Leopardi, espressioni «vaghe» e «indefinite», tende a desementizzarlo, usandolo in contesti diversi e a volte contrari rispetto a quelli originari. Gli stilemi leopardiani nel frammento reboriano vengono sopraffatti da espressioni di forte colorito lessicale o per l'accostamento di crudi dantismi, che ancorano la materia verbale lirico-indefinita a situazioni di esasperato e crudo realismo.

<sup>28</sup> Par. XV, vv. 119: 121: 123.

<sup>29</sup> Lo stesso motivo viene poi ripreso da Montale in *A Liuba che parte* all'interno de *Le occasioni* (E. MONTALE, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino, 1980, p. 123): «Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia. / La casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera?, / sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera – e basta al tuo riscatto

Nei *Frammenti*, ad esempio, Rebora usa spesso «arcano», aggettivo di memoria leopardiana, ma in un contesto completamente diverso da quello dei *Canti*. In *FL XV*, vv. 18-19 («Le mete non raggiunte dalla vita / Tocche saranno dall'*arcana morte*») Rebora accosta «*arcana*» a «*morte*». In Leopardi «arcano/a» si lega a tutto fuorché a «morte»: VI, v. 69 «legge arcana»; VII, v. 25 «Arcane danze»; IX, v. 46 «arcano consiglio»; XIX, v. 148 «arcano universo»; XXII, v. 23-24 «arcani mondi [...] arcana [...] felicità»; XXVI, v. 27 «natura arcana»; XXIX, v. 20 «arcana voluttà»; XXXI, 43-44 «arcano / erra lo spirito umano». La «morte» invece per Leopardi è «atra» (VI, v. 109; VIII, v. 110); «gelida» (IX, v. 68); «terribil» (XXXIII, v. 43); «fredda» (XXI, v. 62); «bella» (XXVII, v. 98).

Una situazione simile, dovuta al mancato recupero del sintagma leopardiano e quindi imputabile al prelievo e alla trasformazione della parola singola, si riscontra nell'occorrenza di un'altra tipica "tessera" leopardiana: la parola «*sogni*» in *FL XXI*, vv. 22-24 («L'ozio che addólcia / In cima al sentimento i *vani sogni*: / Non certo i vostri, o primavera sciocca». Nei *Canti* i «sogni» sono «leggiadri» (III, v. 91) e «dolci» (XXII, v. 20); mentre «vano/a» è il «desio» (XXII, v. 59), il «piacere» (XXVI, v. 26), la «speranza» (XXVII, v. 11) e la «spene» (XXVI, v. 26).

I modi e i toni dell'interrogare reboriano (l'impianto retorico del verso) sono sicuramente indici di una corrispondenza di sensibilità musicale e d'una consonanza morale. Si veda ad esempio l'iterazione continuata dei «*dove*» di *FL X*, vv. 38-50 («Ohimé, luce, *ove sei?* / S'avvien che forma in noi rimanga al corpo / Mentre lo tesse e muta il sangue nuovo, / *Dove* sarà nel tramutar crudele / L'interno paragon della certezza? / *Dove* la sana limpida dolcezza / Che accomuni a un suo fedele / Senso l'anima infranta / Degli uomini accigliati? / *Dove* la fraterna visione / Che il pàlpiro sorprende / Delle fuggevoli cose, / E fa divina l'ora che si vive?»<sup>30</sup>. L'insistenza delle domande (i «*perché*» anaforici) e la percezione ossimorica della realtà che emerge da *FL L*, vv. 76-84 («Quanto fosco imprecar, quanto tormento! / *Perché* l'insidia / Se vivere è fiducia, / *Perché* la colpa / Se vivere è bellezza, / *Perché* l'angoscia / Se vivere è conquista, / *Perché* la morte / Se vivere è promessa?») si ritrova con la stessa drammaticità disvelatrice anche ne *Il primo amore*, X, vv. 7-15 («Ahi come mal mi governasti, amore! / *perché* seco dovea sì dolce affetto / recar tanto desio, tanto dolore? / E non sereno, e non intero e schietto, / anzi pien di travaglio e di lamento / al cor mi discendea tanto diletto? / Dimmi, tenero core, or che spavento, / che angoscia era la tua fra quel pensiero / presso al qual t'era noia ogni contento?»). Un altro chiaro riferimento stilistico-retorico ai *Canti*, modulato questa volta sul sintagma «*che val*» si trova in due strofe di *FL LV*, vv. 7-9 («*Che val*, primavera, con spire / Irrequiete turbare / L'inerte mia spoglia?») e vv. 17-19 («*Che val*, primavera, con avida / Gioia invitare il mio senso / All'ebbrezza del sole e del vento?»<sup>31</sup>). Fa parte di questa assimilazione retorica

<sup>30</sup> Si veda *Il passero solitario* (vv. 50-59) e *La sera del dì di festa* (vv. 28-37).

<sup>31</sup> Si confronti con il *Canto notturno* (vv. 16-20).

anche l'uso di esclamative semplici («Oh»), di particelle invocative («O!»)<sup>32</sup>, disgiuntive (o...o...o), ad esempio, in *FL XIV*, vv. 25-28 («O mitigando l'asprezza / Nella fiala soave dell'estro / O vagheggiando dall'alto / La vita [...]»)<sup>33</sup>, di congiunzioni incidentali come in *FL IV*, v. 7 e v. 15 («E nei fervidi sensi ondeggiamento» e «E tra' capelli morbida la mano») e di catene di polisindeti, ad esempio, in *FL VI*, vv. 10-23 («E superbo disprezzo / E fatica e rimorso e vano intendere: / E rigirio sul luogo come cane / [...] / E ritorno, uguale ritorno / [...] / E bello intorno il mondo par diletto / [...] E immemore di me epico armeggio»)<sup>34</sup>. Nel frammento *FL XLIII* tre strofe sono caratterizzate da interrogative. Una di queste, i vv. 29-32 («A che ne serbi, o vitale malia, / Se dal tuo amore ci dilunghi e attrai / In un sol punto? A che tu, poesia, / Se dentro animi il mondo e fuori non sai») sembra riproporre con la stessa intensità drammatico-esistenziale le domande del pastore alla luna del *Canto notturno*, XXIII, vv. 85-89 («dico fra pensando: / a che tante facelle? / che fa l'aria infinita e quel profondo / infinito seren? che vuol dir questa / solitudine immensa? ed io che sono?»).

Tre frammenti presentano poi con diverse sfumature (per lo più parole-chiave) il motivo leopardiano del canto notturno dell'artigiano o del carrettiere, ribadendo in questo modo l'importanza, come punto di contatto tra le due vicende poetiche, di quelle parole e suoni indefiniti che compongono e animano la pagina con una sorta di «liricità musicale». Il primo frammento, *FL IX*, vv. 9-10 («Quassù quassù, fra il suonar di campani / E il canto lungo di un prono bifolco»), ricorda *Alla sua donna*, XVIII, vv. 34-35 («Per le valli, ove suona / del faticoso agricoltore il canto») e i *Pensieri*, I, 78 («sentir del canto risonar le valli / d'agricoltori»); il secondo, *FL XXXI*, vv. 1-2 («Lungo di donna un canto si trasfonde / Come azzurro vapore») e vv. 6-7 («Nel vuoto sostare dell'aria ascoltante / La voce mi palpita in cuore»), riecheggia *La vita solitaria*, XVI, vv. 63-67 («e di fanciulla / [...] / odo sonar nelle romite stanze / l'arguto canto: a palpar si move / questo mio cor di sasso»); il terzo, *FL XXXV*, vv. 37-40 («E talor sembro un carrettier che al sole / Per l'urto rotto del cavallo stanco / Dentro l'arsura del cammino bianco / Un sonno covi di polvere e sete»), rimanda infine al *Tramonto della luna*, XXXIII, vv. 16-19 («e cantando con mesta melodia, / l'estremo albor della fuggente luce, / che dianzi gli fu duce, / saluta il carrettier dalla sua via») e a *La sera del dì di festa*, XIII, vv. 24-30

---

<sup>32</sup> Si veda *FL VI*, v. 25 («Oh, per l'umano divenir possente»); *FL XI*, v. 1 («O carro vuoto sul binario morto»); *FL XIV*, v. 1 («O pioggia dei cieli distrutti»); *FL XVI*, v. 1 («O musica, soave conoscenza»); *FL XIX*, v. 9 e v. 11 («O vanità del bene contro il male» e «o vanità della gloriosa altezza»); *FL XXV*, vv. 16-17 («oh adesione di gioia / oh creazione d'un mondo»); *FL XXXIII*, v. 15 («Oh risentirci come creatura»). Un uso simile possiamo rintracciarlo nel *Canto notturno* ai vv. 105-106 («O greggia mia che posi, oh te beata, / che la miseria tua, credo, non sai!») e nell'idillio *Alla luna*.

<sup>33</sup> In *La quiete dopo la tempesta* ai v. 30 troviamo: «O torna all'opre? o cosa nova imprende?». Lo stesso uso della particella disgiuntiva si trova al termine del *Canto notturno* (vv. 133-143).

<sup>34</sup> Una catena di polisindeti si trova ai vv. 8-10 della *Vita solitaria* («E sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo / Degli augelli sussurro, e l'aura fresca, / E le ridenti piagge benedico») e ai vv. 16-37 del *Sabato del villaggio*.

(«Ahi, per la via / odo non lunge *il solitario canto* / dell'*artigian*, che riede a tarda notte, / [...] / e fieramente mi si stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia»).

Esistono anche una serie di frammenti caratterizzati dalla presenza del contrasto tra le promesse oniriche della «primavera», della «fanciullezza» e la potenza disingannatrice della «crudele» natura. *FL XXI* va invece letto assieme al canto *XXIII* e mostra una sorprendente consonanza esistenziale. I vv. 7-8 («*Forse altrove sei bella*, o primavera: / *Non qui*») riprendono la costruzione leopardiana dei vv. 103-104 («qualche bene o contento / *avrà fors'altri; a me* la vita è male») e ristabiliscono, come la lontananza tra la luna e il pastore, una distanza incommensurabile tra le promesse della primavera, il sogno della giovinezza e del cuore e la concretezza disvelatrice degli «urbani viluppi» cittadini, «l'arido vero» reboriano. L'«*abisso profondo*» del v. 35 in cui sprofondano i "sogni" di Reborà ricalca così l'«*abisso orrido*» del *Canto notturno* (v. 35). *FL XXV*, vv. 1-8 («Tragica viene a contrasto l'idea / Che dove spazia tutto in se contiene, / E la *natura* che senza me crea. / *Perché il soffrire è sicuro* / E il *comprender oscuro*, / *Perché la voglia palese e gioconda* / *Miserabilmente giù sprofonda?* / *Non così prometesti, fanciullezza*»), ci immerge nel clima di *A Silvia*, *XXI*, vv. 36-39 («*O natura, o natura, / perché non rendi poi / quel che prometesti allor? perché di tanto / inganni i figli tuoi?*»). Il frammento *XXV* presenta una serie di rimandi sia a *Le ricordanze* che *A Silvia*: i vv. 9-12 («*Quand'ero appena scàlpito o riposo / Nel vento del mio prato; / Quando sorbivo gustoso, / Inconscio e ghiotto come il mio palato*») riprendono *XXII*, vv. 9-13 («*allora / che, tacito, seduto in verde zolla, / delle sere io solea passar gran parte / mirando il cielo, ed ascoltando il canto*»; i vv. 13-15 («*Quando l'aroma dei sogni alitava / Dall'accesa corolla dei sensi / Al presagio lucente dell'ebbrezza*») richiamano *XXII*, vv. 19-22 («*E che pensieri immensi, / che dolci sogni mi spirò la vista / di quel lontano mar*» e *XXI*, vv. 28-31 («*Che pensieri soavi, / che speranze, che cori, o Silvia mia! / Quale allora ci apparia / la vita umana e il fato!*»; i vv. 16-20 («*Oh adesione di gioia / Oh creazione d'un mondo / Ch'ora inseguo vanamente e sfuggo, / Che mi fa quale non sono / E più lontano dove più mi struggo!*») rinviano a *XXII*, v. 49 («*O dell'arida vita unico fiore*») e vv. 77-78 («*O speranze, speranze; ameni inganni / della prima età!*»).

Altri due frammenti sono legati alla descrizione dell'aspetto contraddittorio e contrastante della «natura». *FL XXVI*, vv. 1-4 («*Giù, nella conca del lago, si fonde / L'ambrata sera che intorno le vette / Ancora non raggiunse, sitibonde / Dell'ultimo balen che il sol perdette*»), ripropone un altro tipico tema indefinito, quello del lago con la sua immobilità tranquillizzante, che possiamo riscontrare anche nella *Vita solitaria*, *XVI*, vv. 23-25 («*Talor m'assido in solitaria parte, / sovra un rialto, al margine di un lago / di taciturne piante incoronato*»). Mentre al contrario il verso iniziale di *FL XLVI*, v. 1 («*Viene un vento di bufera / velocissimo*») rinvia, ricalcando persino lo stesso artificio retorico dell'allitterazione (in Reborà però più insistita e inquietante), la forza dirompente della «natura» espressa da un verso delle

*Ricordanze*, XXII, v. 50 («Viene il vento recando il suon dell'ora / dalla torre del borgo»).

Un'ultima reminescenza leopardiana, anche se rielaborata in profondità, può essere infine rintracciata in *FL LXII*, vv. 14-26 («Stella in baglior di nebulosa avvinta, / Notte succhiata dal cuor dei tramonti, / Goccia indistinta nel grido del mare, / Rupe sommersa nel clivo dei monti, / Pianta dispersa mentre inseni fonda, / Forza agli ordigni nascosta e feconda, / *Anonima rozza* che il carro trascini, / *Dite dite* l'arcana maniera / Dell'invisibile amore / *A noi*, che meschini / Coniamo dei nostri suggelli / Il lavoro di Dio / Gridando: io, io, io!»). Nei versi del frammento riscontriamo sicuramente alcuni punti di contatto col *Canto notturno del pastore errante dell'Asia* (vv. 1-20 e 69-89). Questi legami sono segnalati soprattutto attraverso una serie di spie lessicali, che oltre a richiamare il vocabolario leopardiano, si strutturano secondo una disposizione dicotomica all'interno del verso e della strofa. I primi sette versi presentano innanzitutto un lungo elenco di sostantivi di tipo particolare che ne richiamano altrettanti di ordine universale (ad esempio «stella» in rapporto con «nebulosa»). La funzione di questa lunga catena nominale è quella di evocare una lontana (e assente) realtà "celeste", meta dell'ansia conoscitiva del poeta (il «dite dite» di Rebora ricalca il «dimmi» leopardiano). L' analogia con il *Canto notturno* va ricercata soprattutto nella drammatizzazione dei versi successivi. Come in Leopardi la «luna» e la «greggia», nel frammento la «stella» e «l'anonima rozza» si incaricano di offrire una possibile risposta alle domande esistenziali del poeta-pastore. Ma l'inizio di un dialogo tra la sfera celeste e quella terrena, viene presto interrotto: per una specie di differenza di potenziale la distanza tra i due piani si amplifica ed estrema, allontanando per sempre i due poli.

3. Il recupero di questa lunga serie di corrispondenze nei *Frammenti lirici* conferma l'assenza di una volontà di trasposizione diretta dei leopardismi da parte di Rebora. Il tessuto dei *Canti* emerge invece, quasi sempre, in contesti caratterizzati dalla presenza di un "tono", di un'atmosfera ritmico-musicale, che ha il compito di richiamare alla memoria per affinità o per contrasto parole, rime e intere strofe dei canti leopardiani. Nei "frammenti" echeggia così più l'"idea", che il vocabolario dell'"officina" del Leopardi.

L'indubbia novità formale e stilistica dei *Frammenti lirici* di Rebora non viene sminuita dal ritrovamento di queste corrispondenze. Il contrasto tra «vecchio» e «nuovo», tra tradizione e spinte innovatrici, è anzi all'origine della modernità del verso reboriano, del suo «polisenso» espressivo. Rebora, confermando che la «varietà-unità» del frammento è effetto di una sapiente e opportuna opera di incastonamento, sembra così applicare quanto già da lui precedentemente scoperto nello studio *Per un Leopardi mal noto*: che l'opera d'arte è continuità col passato, recupero e assimilazione della tradizione, ma soprattutto

scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè fra loro convenientemente disporre le cose divulgate e adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile, dar lume e nobiltà alle cose oscure e ignobili, novità alle comuni; cambiare aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, cit., p. 110.