

SIMONE MAGHERINI

LA METAFORA DEL «TURBINE»
NEI *FRAMMENTI LIRICI* DI REBORA

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

I *Frammenti lirici* di Rebora sono costituiti da un insieme di testi che raggiungono una profonda unità poetica («la verità non è nel singolo [componimento], ma nel tutto»)¹ grazie ad una fitta trama di interdipendenze foniche, lessicali, rimiche e tematiche che incatenano con rimandi e richiami i settantadue frammenti del «canto»² reboriano. Se consideriamo il testo anche solo dal punto di vista strettamente tematico, notiamo che i singoli componimenti, come l'intera raccolta, non sviluppano al loro interno un motivo unico, ma presentano una struttura di movimenti antitetici che approfondiscono, mutano e completano, in un gioco di luci e di ombre, il senso complessivo dell'opera.

Queste considerazioni preliminari sulla poliedricità del libro, sulla sua «varietà-unità», instaurano un primo interno paragone di carattere stilistico col «contrasto» di natura esistenziale vissuto dal giovane Rebora e riproposto fedelmente dalle sue testimonianze epistolari.

In una lettera del 29 maggio 1909, indirizzata a Daria Malaguzzi, il poeta offre al lettore una sorta di autodiagnosi delle proprie «realissime tendenze». Rebora si sente vinto da un «contrasto» interiore, irriducibile e inevitabile, che lo fa oscillare, senza ch'egli possa opporre resistenza, tra slanci «con mille ali verso mete confuse» e «scoramenti senza fine»³. Non si tratta di un turbamento adolescenziale, ma di una prima chiara riflessione sulla propria esperienza poetica:

Il contrasto s'accrebbe [...] quando non trovai nella vita quotidiana la rispondenza all'idea che ingigantiva [...]. Le mie aspirazioni si immiserivano in un ondeggiamento bisbetico⁴.

Il «contrasto» descritto nella lettera, ovvero l'«idea» che «ingigantisce» senza trovare «rispondenza» nella «vita quotidiana», è il vero motivo della poesia di Rebora. Nei *Frammenti* questa originaria opposizione si struttura attorno ad una serie di tensioni antitetiche, variamente collegate a quel nucleo primitivo. Le principali sono riconducibili alle seguenti coppie dicotomiche: idea-atto, pensiero-vita, Dio-uomo, stasi-movimento, natura-città.

Tale profonda lacerazione interiore («Fui premuto d'ogni parte di domande» ma «ricadevo in angosciosi furori o in torbide malinconie floscie»)⁵, messa dinanzi alla

¹ C. REBORA, *Lettere*, a cura di M. Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976-1982, 2 voll., I, p. 207. D'ora innanzi *L.* seguito dal numero del volume.

² C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988, p. 16, vv. 30-35 («Qui nasce, qui muore il mio canto: / E parrà forse vano / Accordo solitario; / Ma tu che ascolti, rècalo / Al tuo bene e al tuo male: / E non ti sarà oscuro»). D'ora innanzi *FL* seguito dal numero d'ordine progressivo.

³ *L.I.*, p. 44.

⁴ *L.I.*, pp. 44-45.

⁵ *L.I.*, p. 44.

prova della vita vera, alla prova del «vorticoso squillo»⁶ dei meccanismi sociali e industriali della metropoli milanese, disarticola e frantuma l'impianto dei componimenti lirici.

Il modello linguistico e il sistema tematico di questa poesia sono discontinui e lacerati, ci appaiono come perfetto emblema di un «contrasto» esistenziale che trova adeguata forma espressiva solo nell'invenzione del "frammento". La prova poetica reboriana nasce dunque come tentativo di colmare lo scarto lacerante tra le aspirazioni del cuore e il disinganno della vita concreta.

La resa di questo drammatica sproporzione, di questo oggettiva frattura, indugia talvolta in atteggiamenti volontaristici, rintracciabili in talune chiuse dei frammenti⁷, veri e propri aforismi di taglio moralistico. Ma è un limite che nei *Frammenti* Reboriana corregge soprattutto grazie alla natura ossimorica del suo pensiero e delle sue scelte espressive, che contrastano qualsiasi tipo di fuga utopica o idillica. L'espessionismo linguistico e le antitesi tematiche che caratterizzano il frammento reboriano esasperano così, senza comporlo, quel «contrasto» strutturale originario. Ne sono la forma lirica.

Nella maggior parte dei frammenti prevalgono infatti costruzioni strofico-sintattiche e giunture sintagmatiche di tipo contrastivo, con la precisa funzione di evidenziare la presenza di strutture tematiche dicotomiche. Questa particolare scelta sintattica, lessicale e tematica, conferisce unitarietà ad una raccolta tendenzialmente centrifuga. La sapiente disposizione oppositiva, di termini e di intere strofe all'interno del singolo frammento o dei vari frammenti della raccolta, rientra nel segno delle antitesi e delle affinità con cui il poeta riesce ad organizzare una materia disomogenea e spesso contraddittoria.

È esemplare al riguardo, il ruolo del contrasto natura-città⁸. Questa opposizione, presente in quasi tutti i frammenti, è una categoria indispensabile alla lettura unitaria

⁶ FL XII, v. 5

⁷ Si vedano a questo riguardo i versi finali di FL I-II e FL LXXI-LXXII, particolarmente importanti anche perché formano una sorta di cornice ideale che racchiude il poema (il viaggio esistenziale) dei *Frammenti* di un «anima».

⁸ All'interno dei *Frammenti lirici* la parola «città» occorre otto volte: FL III, v. 8 («Ma quand'urta una città»), FL V, v. 21 («Al nuovo altar delle genti, o città»), FL X, v. 7 («Alla città vorace»), FL XVII, v. 62 («Della città rombante. Si lasciarono»), FL XXI, v. 25 («O lasciva città senza amore»), FL XLV, v. 9 («L'ansiosa città non avverte»), FL LXVIII, 25 («Ogni città tituba curva»), FL LXXI, v. 35 («L'ostinata città irosa»). La parola natura ricorre invece in diciannove frammenti, in alcuni casi negli stessi dove abbiamo incontrato il tema cittadino: FL II, vv. 14-16 («E su dalla natura l'indistinto / Mister si fa passione / Dove circola il mondo»), FL XII, 12-14 («Le prove conosciute e la natura / Mi fan del del sentimento un desiderio / Di cambiar modo e ventura»), FL XVII, vv. 32-36 («E scaturiva l'invito bramoso / D'intorno, aperte le magiche porte, / Ampliate le ardenti finestre, / Protesi i fiorenti balconi / Della natura balzata su»), FL XXV, vv. 1-3 («Tragica viene a contrasto l'idea / Che dove spazia tutto in sé contiene, / E la natura che senza me crea»). FL XXVII, vv. 18-19 («Il divenir tremendo che non cura / L'opporci, e si fa storia e natura»), FL XXVIII, vv. 8-12 («Lo spazio zonzando scintilla / Fra i circostanti aspetti / Dove natura riposa tranquilla, / E risentir la quotidiana sorte / Come l'eterna verità che in noi / Dell'universo si fa vita e morte!»), FL XXXIII, vv. 15-18 («Oh risentirci come creatura / Viva nel mondo

dell'intera raccolta, risultando collegata da una serie di passaggi metaforici con tutte le varianti delle antitesi reboriane. La più codificata espressione del contrasto natura-città si trova in *FL III*:

Dall'intensa nuvolaglia
 giù – brunita la corazza,
 con guizzi di lucido giallo,
 con suono che scoppia e si scaglia –
 piomba il turbine e scorrazza
 sul vento proteso a cavallo
 campi e ville, e dà battaglia;
 ma quand'urta una città
 si scardina in ogni maglia,
 s'inombra come un'occhiaia,
 e guizzi e suono e vento
 tramuta in ansietà
 d'affollate faccende in tormento:
 e senza combattere ammazza.

Il testo presenta un numero di versi pari a quello di un sonetto, ma lo schema strofico-metrico infrange la misura dell'impianto classico. Una forte cesura, tra il v. 7 e il v. 8 (il punto e virgola con il "ma" avversativo), divide il componimento in due strofe polimetriche di sette versi ciascuna. La prima ha una struttura regolare (*abc abc a*); la seconda presenta al contrario andamento irregolare (*daa' ede b*), per una diversa disposizione delle rime («maglia» e «occhiaia» sono assonanzate).

Questa conflittualità rimica è ribadita anche sul piano metrico. Alla successione ordinata di ottonari e novenari della prima parte si contrappone nella seconda una maggiore varietà dei metri dovuta alla presenza anche di settenari e di un decasilabo. Ma una rima interna ai vv. 7-8 («dà»: «città») e la corrispondenza rimica tra l'ultimo verso del componimento e il secondo di ciascuna delle due terzine della prima strofa («ammazza»: «corazza»: «scorrazza») ha il compito di attenuare e correggere le antitesi interne. Grazie a questo artificio, proprio nel punto di massima

saliente in noi / E l'evangelo di tutti gli eroi / Riconoscere dove fu *natura!*»), *FL XXXIV-XXXV*, v. 1 («Scienza vince *natura*»), *FL XXXIX*, vv. 44-46 («Ma divino è sentire chi ci viva, / Che senza lo spirito nostro / Anche l'immensa *natura* si priva»), *FL XLI*, vv. 17-20 («Ero il senso che *natura* / Dà per vincer la fortuna / E trar cosa / Che si voglia»), *FL XLVI*, vv. 4-6 («Anche tu immortal *natura*, / Perdesti oggi l'ineffabile / Saggerza»), *FL XLVII*, vv. 14-17 («Or non più la viltà del mistero / Che per la notte insena / Il titubar ambiguo / E placa intorno la *natura* e il vero / In una liscia imagin di medaglia»), *FL L*, vv. 47-52 («Come la pace robusta operare / E l'onestà feconda, / Se tutto via scompare / Nell'implacabile fretta, / Se *natura* si disfonda / Nell'implacabile stretta?»), *FL LXI*, vv. 5-8 («Raggia *natura* intorno / Agli occhi miei bramosi / E par fanciulla amante / Che dell'amato si avveda»), *FL LXVI*, vv. 26-27 («Se scende, ignoto tramonta / Nell'ingannevole *natura*»), *FL LXVIII*, vv. 30-32 («E in lor quiete lascia / L'inconscia folla angusta, la vegetante *natura*»), *FL LXIX*, vv. 29-30 («Tu sùsciti come il silenzio / Dove *natura* è più forte»), *FL LXXI*, vv. 40-43 («Come tramuti del dolor l'arena / In un vigor d'oceano, / Se fatica ti sprema e l'opaca / *Natura* è qui trambusto?»).

disgregazione strofica ed in chiusura del componimento, il poeta ricompono, almeno formalmente, la dicotomia del testo.

L'espressionismo linguistico di *FL* III evidenzia inoltre il profondo legame esistente tra i *Frammenti* e la *Commedia* dantesca. In questo caso la corrispondenza è certificata da sicuri richiami lessicali e metaforici di alcuni passi della cantica infernale. La «città» reboriana su cui «piomba» il «turbine» con immane fragore («con suono che scoppia e si scaglia») rinvia al secondo cerchio dell'*Inferno*, al «loco d'ogni luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto»⁹. La violenza della «bufera infernal, che mai non resta»¹⁰ rende il «loco d'ogni luce muto», «mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta»¹¹; il «turbine» cittadino, anche se ha una connotazione positiva in quanto «bufera» celeste, «quand'urta una città» «si scardina» e «s'inombra». L'incessante movimento della «bufera» esaspera «le strida, il compianto, il lamento» degli «spirti» infernali; l'azione del «turbine» nella città "infernale" «ammazza» la vita, «e guizzi e suono e vento / tramuta in ansietà / d'affolate faccende»¹².

La disposizione sintattica tende ad amplificare l'andamento oppositivo del "frammento". La prima strofa mostra una costruzione parallelistica ai vv. 3-4 («con guizzi di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia»), proprio in coincidenza di un fenomeno isometrico (due novenari). Rafforzano questa costruzione l'allitterazione e l'accumulazione di alcuni verbi con funzione prevalentemente onomatopeica ai vv. 4-6 («suono», «scoppia», «si scaglia», «scorrazza»), nonché la trasformazione di «scorrazza» da verbo intransitivo a transitivo. Questa particolare orditura retorica (soprattutto l'insistenza sul nesso fricativo «sc»), complicata dall'inversione e dal ritardo del soggetto («il turbine») e del complemento oggetto («campi e ville»), mira a tradurre nel verso tutta una serie di fenomeni naturali legati alla manifestazione del «turbine», come l'esplosione dei tuoni ed il sibilaro del vento.

Anche la seconda strofa mostra ai vv. 8-9 una costruzione parallelistica («Si scardina in ogni maglia, / S'inombra come un'occhiaia»). Come in precedenza, il parallelismo è rinforzato dalla presenza di un'allitterazione, che ruota attorno alla «s» e al nesso «sc»¹³. Ma in questo caso i legami fonosimbolici e le forme verbali

⁹ *Inf.* V, vv. 28-30.

¹⁰ *Inf.* V, v. 31.

¹¹ *Inf.* V, vv. 32-33.

¹² L'immagine del «turbine» di *FL* III è legata anche al «turbo» e alla prima descrizione infernale di *Inf.* III, vv. 22-30: «Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevan un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira». Per la presenza di Dante nella poesia di Reborà rinvio al mio studio *Per la memoria dantesca di Reborà*, in «Studi italiani», a.IV, fasc.1, gennaio-giugno 1992, pp. 103-117.

¹³ L'allitterazione insistita della «s», l'insistenza del nesso «sc» e la rima in «aglia» richiamano alla memoria *Inf.* XXIX, vv. 82-85: «e sì traevan giù l'unghie la scabbia, / come coltel di scardova le scaglie / o d'altro pesce che più larghe l'abbia. / "O tu che con le dita ti dismaglie"». Le parole rima ai vv. 1:9

(«scardina», «s'inombra») evidenziano le conseguenze negative del «turbine» sul contesto cittadino. Il v. 11 («e guizzi e suono e vento») elenca inoltre in modo ordinato gli attributi del «turbine», che abbiamo già visto disseminati all'interno della prima strofa.

Da un punto di vista tematico le due strofe rappresentano i due tempi di un movimento musicale incentrato su un unico motivo: la presenza perturbatrice del «turbine». È allora utile osservare gli effetti prodotti da questo elemento prima sul contesto naturale e poi su quello cittadino. La divisione strofica del componimento in due parti speculari descrive infatti le conseguenze dell'azione del «turbine», prima in campagna («campi e ville») e successivamente in città («ma quand'urta una città»).

Il «turbine» ha anzitutto una funzione mediatrice tra una realtà di tipo "celeste" da cui scaturisce («Dall'intensa nuvolaglia») ed una "terrena" a cui si indirizza («campi e ville» e «città»). Questo agente atmosferico rende possibile il contatto delle due sfere (celeste e terrena).

L'effetto del «turbine» sulla natura è simile alla disposizione di due eserciti in una battaglia campale, con gli schieramenti delle opposte forze che si fronteggiano in un'attesa drammatica prima dello scontro finale. Nell'urto con la città assistiamo invece ad una specie di diabolica metamorfosi della proprietà divina del «turbine» (i «guizzi», il «suono», e il «vento»). Il vento, a contatto di quell'«ansietà / d'affollate faccende in tormento», come in un paesaggio post-nucleare, uccide «senza combattere».

Ma se vogliamo comprendere la funzione ed il significato del «turbine» occorre paragonare *FL III* con altri frammenti della raccolta. Il risultato di questo riscontro con passi paralleli aiuta a scoprire una serie di dicotomie tematiche direttamente legate all'opposizione primaria natura-città.

In due frammenti il «turbine» svela la natura contraddittoria della vita, l'impossibile sintesi delle sue interne e opposte «tendenze». Si tratta di *FL LIX*, dove «l'udir *turbinare*» manifesta la diversità tra «sogno» e «vita», e di *FL LXX*, dove un'«infinita voragine» che «*turbina*» aumenta lo scarto tra «piani colline gioaie catene», il «sotto» (il basso, anche sociale, i «clamorosi grovigli di folle») e l'«inarri-vabile vetta», il «sopra» (l'alto, la solitaria e aristocratica vetta che «da sola respira il tremendo suo bene»).

In altri due frammenti il «turbine» sembra invece creare una possibile (e utopica) armonizzazione delle opposte forze. In *FL XLVII* con una similitudine naturalistica («Se come foglia in *turbin* si mulina / Volger potessi nella mia fatica») si presenta come condizione preliminare per accettare «Malanni e laidezza / E dibattuta asprezza!» della vita; in *FL LXXI* («se *turbini* con Dio») l'azione del

(«nuvolaglia»: «maglia») si ritrovano anche nei *Primi poemetti* di Pascoli: «Corsero come guizzi di pupilla; / tutto via via razzava: un fil di paglia / nel concio nero, un ciottolo, una stilla. / Ma il sole entrava in una maglia / sottil di nubi d'un color opale / e traspariva dalla nuvolaglia» (*L'alba*, vv. 23-28).

«turbine» introduce un senso e un ordine in un mondo percepito come frantumazione dell'essere.

In tutti i frammenti finora osservati il «turbine» ha una funzione soprattutto disvelatrice della realtà delle cose. Non è un elemento risolutivo dell'opposizione. L'energia metaforica che lo connota non è in grado di attuare alcuna sintesi delle forze in lotta. Ed è proprio la natura divina del «turbine», la sua estraneità dal mondo, che rende paradossalmente inefficace l'azione di questo elemento sulla realtà terrena. Anche se il «turbine» agisce sulla materia, portando un disordine che risveglia dal torpore del «sogno» e ricreando nuovi ordini (imprime dal basso una tensione verso l'alto), l'altezza (un possibile senso della vita) resta costantemente lontana dalla concretezza del basso, dagli «affanni» della vita quotidiana.

Nel lessico dei *Frammenti* troviamo spesso accanto al «turbine» un suo equivalente semantico, il «vortice». La variante aiuta a procedere per successive approssimazioni, come in un movimento a spirale, verso il senso della metafora oggetto della nostra indagine.

Il «vortice» entra in scena infatti immediatamente dopo l'apparizione del «turbine» in due componimenti successivi a *FL III*. In *FL IV* «un beato / *Vortice* fresco di gemme» compare in un contesto onirico (il «facile oblio»), ma con il compito di restituire contorni e forme («e luce e suono») alle cose e di esprimere il trionfo temporaneo («magico riposo») di un'unione ritrovata tra io e natura («Come anello ne' l'oro, io sono in lei»). In *FL V*, un componimento dominato dal contrasto tra natura («Cielo, per albe meriggi e tramonti») e città («Ma qui fra nebbie andiamo»)¹⁴, il «vortice» permette l'adesione del poeta al caos cittadino:

Umana industria sacra
 Nel *vortice* m'esalto della lotta
 Che lusinga e s'indraga
 E conrea e distrugge;
 Ma come dal fermaglio della scotta
 Più veemente vela al vento fugge,
 Vorrei così che l'anima spaziasse
 Dall'urto incatenato del cemento.

Situazioni simili, anche se con sfumature diverse, si possono trovare all'interno di altri due componimenti. In *FL XIV* il «vortice» appare in un sintagma ossimorico («*vortice* umano»). L'elemento celeste, compenetrato per la prima volta da un elemento terreno, perde la sua forza («scivola»), lascia «Nell'inflessibil mistero / A boccheggiare».

Qui l'indebolimento del «vortice» viene compensato dalla presenza di un altro elemento con caratteristiche simili a quelle del «turbine-vortice»: la «pioggia», che svolge una funzione mediatrice tra cielo e terra e allo stesso tempo porta disordine

¹⁴ In questo caso Rebora descrivendo una città con la nebbia si riferisce realisticamente al paesaggio milanese.

nell'apparente ordine costituito. In *FL XIV* la «pioggia» ha il compito di intonare il funerale «dei sogni e della luce», di esaltare «il vario contrasto / Della carne e del cuore», di verificare l'impossibilità di una concretizzazione delle aspirazioni del cuore. La «pioggia», come in *FL V* il «vortice», permette sì un'adesione al tessuto vivo della città (la «gabbia chiusa»), ma non riesce ad arrestare l'annebbiamento del senso, la perdita di significato («S'incava respinta l'ebbrezza»).

Una ulteriore comprensione del significato e della funzione del «vortice» viene offerta da *FL XXV*. Nel frammento, dopo il solito contrasto tra i piaceri del «sogno» (le promesse della «fanciullezza») e il brusco «risveglio» della vita presente («Un terribile agguato / Dove l'ansia e l'avvenire / Sbarrin minacce senza scampo / Chiedan risposte senza tregua»), compare l'appassionata invocazione:

O realtà, essere in te vorrei:
Ma in un concreto e alterno
Svariâr perdo il senso
Del tuo *vortice* eterno.

La «realtà» è anzitutto «vortice eterno», ovvero può essere compresa solo nell'unità oppositiva dei contrari («idea-atto/natura») che la compongono: «Tragica viene a contrasto l'idea / Che dove spazia tutto in sé contiene, / E la natura che senza me crea». La vita reale, amalgama di natura e città, è allora per Rebora il luogo dello scontro degli opposti, possibilità di compresenza non sintetizzabile di elementi contraddittori. Il primo componimento dei *Frammenti lirici* al v. 1 («L'egual vita diversa urge intorno») richiama con l'antitesi «eguale-diversa» quanto abbiamo finora detto circa il pensiero reboriano e spiega ulteriormente il sintagma «vortice eterno». Il significato della vita per Rebora non è dato a priori, ma risiede nell'unità vitale degli opposti («L'egual vita diversa»). Non ci sono precondizioni ideologiche necessarie per accettare l'esistenza: occorre il coraggio di abbandonarsi ad un movimento in continua trasformazione («e intendo / Il divenir tremendo che non cura / L'opporsi, e si fa storia e natura»)¹⁵.

In *FL XLVII* troviamo nel sintagma «vortice enorme» una variante del «vortice eterno». Far parte di quel movimento, non solo «eterno» ma anche «enorme», permette di orientarsi in un mondo senza ordine («Meta è ovunque, ovunque il corso: / A me il terror della vita e il rimorso»), di concedere un senso utile alla propria vita e di essere «qualcosa di adatto»:

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

¹⁵ *FL XXVII*, vv. 17-19, p. 53. Si vedano anche *FL VI*, v. 25, p. 23 («l'umano divenir possente») e *FL LXIII*, vv. 61-63, p. 107 («E il prorompente divenir non stringe / In un'immobile idea agghindata / In un'ingorda brama»).

O ch'io possa schiodarmi di qui
E senza rampogna godere.

Il «vortice eterno / enorme», anche se risveglia dal «titubar ambiguo» della notte (dove il «sogno» rende momentaneamente realizzabile l'armonia tra l'astrazione delle idee e la concretezza delle «faccende» cittadine), non riesce a conservare nel tempo questa fugace percezione. Il «ferreo battito» dell'ora presente, il giorno che «attanaglia», non lasciano scampo. Reborà si arrende, schiacciato dal «peso» di una vita che non cambia:

Non so più recar il tuo peso,
Non voglio viverti più,
Nume o dèmone orrendo:
Lo spirito è una frode,
Sol la carne soddisfa.
Ma la carne non gode,
Ma la morte non ode;
E senza scampo io non muterò.

Il «vortice» ricalca infine in *FL LXVI* la stessa funzione che il «turbine» possiede in *FL III*. Nel frammento in questione un «vortice», questa volta «d'api dorate», funziona infatti da elemento interconnettivo tra una realtà con attributi divini (la «razzante pendice») e una terrena (il «campeste alveare»). Il divario tra cielo e terra, natura incorrotta e natura violentata da infernali «aculei di bragia», evidenzia poi alla fine del componimento, oltre al solito contrasto, la concezione religiosa dei *Frammenti lirici*:

Dio per l'aria si rode
E beato non gode
Del buffo suo stato:
Se scende tramonta
Nell'ingannevol natura;
Se monta, vuoto svapora nel nulla.

Per Reborà «Dio», ovvero l'idea realizzata, rimane un'entità astratta e lontana che «se scende» è destinata a confondersi dentro l'«ingannevol natura», mentre «se monta» (potenziando il suo attributo divino) scompare nel nulla e non ha alcuna incidenza sulla vita di tutti i giorni. L'opposizione tematica natura-città (alto-basso, idea-atto) definisce così i due diversi campi sui quali interviene «Dio», o meglio l'«idea». Nel primo caso, a contatto della natura, opera una cristallizzazione irrealistica, onirica, delle aspirazioni dell'essere («Perché la voglia palese e gioconda / Miserabilmente giù sprofonda?») ¹⁶; nel secondo caso, immergendosi nella «città vorace», si trasforma in un «perenne tumultuar balordo» che imbriglia ogni impeto creativo in

¹⁶ *FL XXV*, vv. 6-7, p. 50.

un falso movimento che «s'incrosta [...] negli urbani viluppi» («Slancio di creazione, / Perché sì duro t'incrosti / Negli urbani viluppi, / O men chiaro traluci / O doloroso affondi»)¹⁷.

Nei *Frammenti* troviamo infine un'ultima serie di varianti del «turbine» e del «vortice». In *FL XII* compare un «*ventilato ardore*» che a contatto della città diventa un «vorticoso squillo» che si «dipana in ombra sulle vie». In *FL XXI* la primavera cittadina è un paesaggio mostruoso in cui gli elementi della natura subiscono una metamorfosi devitalizzante: il «*ventilato ardore*» si trasforma in «un *caldo umido vento* / Che monotono incrina / La crosta cittadina». La primavera non è più capace di risvegliare e alimentare le speranze del cuore, ma anzi irride «all'inutile forza / Dell'anima che pensa», strozza e spezza «ruggiti e artigli», accascia «gl'impeti e le luci», annienta ogni forma di vita «nel caldo umidore» del suo vento.

Questa situazione viene leggermente variata in *FL LV*. In questo frammento la città impedisce alla primavera di «turbare» (risvegliare) la spoglia inerte del poeta e allo stesso tempo amplifica e prelude l'attesa di un compimento che sarà opera di una forza amorosa, unanimemente impossibile:

Dalle pagine ingombre
La verità della vita
Che l'attimo contrasta
E il dolore sole accoglie.
Ma il dolore non basta
E l'amore non viene».

In *FL LXIII*, quasi al termine della raccolta, il contrasto tra natura e città subisce un improvviso cambiamento, anche se continua a mimetizzarsi sotto la forma della classica opposizione. Una terra senza sole, immersa nella nebbia, «in vestigio, immobilmente bigio», dove ogni movimento è «una floscia attesa, / Un'abitudine stanca, / Un effluvio sepolto, / Un'ebbrezza sospesa, / Un annunzio che tarda», si contrappone al moto ascendente dei tronchi degli alberi scossi da un «*indicibil fervor*». Per la prima volta la terra, il «gravoso spazio» cittadino, non ha il sopravvento sull'«indicibil fervore» che scuote la natura. La presenza simbolica e concreta di un albero istituisce e rafforza il legame tra cielo e terra:

O combattenti dell'usato giorno
Che materiate l'arte e il pensiero
Inconsapevoli e schietti
Nel sangue del vostro destino:
poeti voi soli,
Sapienti voi soli,
L'ininterrotto multiforme è a voi:
l'immensa concretezza s'innatura

¹⁷ *FL II*, vv. 35-39, p. 18.

Con la fatica vostra, o ignoti eroi!
 E inutilmente tu, gravoso spazio,
 Dall'infecunda nuvolaglia premi
 l'indicabile fervore:
 La bigia terra inerte
 dai tronchi ai rami ascende.

L'«indicabile fervor» che anima i «poeti» («combattenti dell'usato giorno») rende possibile la stabilità di un rapporto tra l'«infecunda nuvolaglia» e la «terra inerte». Si tratta dell'ultimo elemento di una catena di varianti che modificano gradualmente il campo semantico, passando dalla sfera naturale («turbine / vortice») a quella umana («ardore / fervore»), dalla lontananza alla vicinanza.

L'«albero», agitato da «indicabile fervor», collega la realtà celeste a quella terrena. Il «poeta», il vero «sapiente», è l'«albero», che con la sua «fatica» unisce stabilmente i due campi («l'immensa concretezza s'innatura»). La sequenza radice-tronchi-rami imprime al piano orizzontale, alla «bigia terra inerte», una nuova tensione ascendente («ascende» verso la vetta)¹⁸, che ora appare meno lontana e quasi raggiungibile.

In questo frammento Rebora non si limita più a registrare e descrivere la «vita» come «ininterrotto multiforme». Le equivalenze «turbine / vortice / ardore / fervore», osservate nei precedenti componimenti, «s'innaturano» nella persona stessa del «poeta». Non servono ulteriori passaggi dimostrativi. Dal «turbine», elemento totalmente divino che non riesce, se non al prezzo di una inevitabile degradazione (il passaggio a «ventilato ardore»), a realizzare la sua potenzialità divina in un atto concreto, si giunge alla divinizzazione di un particolare atto umano. La «bigia anima inerte» del «poeta», investita dall'«amore», «annegata» e annientata nell'azione, sembra in grado di realizzare un atto perfetto:

La bigia anima inerte
 Nell'amore e nell'atto più s'intende,
 E sugge dal tormento
 Le sue gioie più certe.

¹⁸ La simbologia dell'albero, mutata però nel significato, verrà ripresa da Rebora a distanza di molti anni nelle poesie religiose. Nei *Canti dell'Infermità* (*Le poesie*, cit., p. 263 e p. 281) troviamo *La cima del frassino* («La cima del frassino / approva, disapprova, / con lenta riprova / la vicenda del vento; / e in fine sempre afferma / il tendere massimo al cielo: richiama così la vetta dell'anima, / che alla Divina persona / si accosta o si scosta / nel transito del tempo / verso un vertice eterno; / e misericordiosamente, ogni volta, / si conferma l'unione di amore / per l'unanime gloria») e *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 / tutte al ciel tese con raccolte cime: / fermo rimane il tronco del mistero, / e il tronco s'inabissa ov'è più vero»).

Il «poeta», «combattente dell'usato giorno», è la vittima sacrificale che aderisce con «gioia» al «tormento» delle «affollate faccende»¹⁹ per ristabilire, anche se solo apparentemente²⁰, l'impossibile ordine armonico.

Il primo componimento dei *Frammenti*, con la sua appassionata premessa («Vorrei palesasse il mio cuore / Nel suo ritmo l'umano destino»)²¹, e l'epigrafe spersonalizzante dell'ultimo frammento («*Nihil fere sui*»), delineano così i termini esistenziali del «combattimento» ingaggiato dall'«ignoto eroe». Il «ritmo» del «cuore» scandisce i passi dell'«umano destino». Il «cuore» e la «fatica» del «poeta» sono offerti come "sacrificio" per il «viaggio» che «altri» sono chiamati a compiere:

Son la sponda per il mare:
 Altri assetti le navi,
 Altri spinga le prore,
 Altri diriga il viaggio,
 Altri tocchi le mete²².

¹⁹ Si capisce così l'apparente unione di «idea» e «faccende» che si trova in *FL II*, vv. 64-65: «Qui si combatte e muore: Nelle faccende è l'idea».

²⁰ Questa posizione volontaristica viene modificata nei *Canti anonimi*. Un'ulteriore svolta è presente nelle successive raccolte religiose: la scelta pelagiana dei *Frammenti lirici* (l'uomo non ha il peccato originale e raggiunge da solo la salvezza) rientra poi nell'alveo cattolico («Fu la Madonna a per mano, / al figlio ardente mi portò pietosa / che trasfigura il viver di quaggiù / in un principio dell'eterno amore»: *Curriculum vitae*, in *Le poesie*, cit., p. 301). Nel *Curriculum vitae* (p. 296) troviamo poi un'interessante ricostruzione storica degli anni in cui sono stati scritti i *Frammenti lirici*: «Nella civil asfissia, / architettando il diavol suo scompiglio, / preso dall'artiglio dell'io / saggezza da ogni stirpe affastellavo, / a eluder la Sapienza: / e quale sgretolio intanto! / Non come fibre fuse in un sol tronco / i miei pensieri, ma fascio di rami / cui rotto il laccio ognuno a sé ritorna. / Quando morir mi parve unico scampo, / varco d'aria al respiro a me fu il canto: / a verità condusse poesia. / Però non ogni canto è buon respiro, / né tutti i versi fanno poesia».

²¹ *FL I*, vv. 13-14, p. 15.

²² *FL LXXII*, vv. 1-10, p. 123.