



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Dante in Rebora.
Tipi, forme e funzioni del dantismo nei
«Frammenti lirici»*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Anno Accademico 2021 / 2022

Laureando
Lorenzo Zanotto Bellini
n° matr.2018774 / LMFIM

Indice

1. Introduzione	pp. 3-9
2. Dantismi lessicali e rimici	pp. 11-31
3. Dantismi fonico-ritmici	pp. 33-45
4. Dantismi retorici	pp. 47-61
5. Dantismi sintattici	pp. 63-84
6. Dantismi situazionali	pp. 85-99
7. Conclusione	pp. 101-103
8. Riferimenti bibliografici	pp. 105-107

1. Introduzione

Giacomo Magrini ha giustamente ricordato che la discussione critica sul dantismo di Rebora tende ad arrestarsi ad una serie di rinvii di modi lessicali o di ritmi o di vere e proprie citazioni, dove invece sarebbe necessario andare oltre l'attenzione alle convergenze e agli strati dei testi identificati come "fonti" e il testo del poeta considerato; e mettere in evidenza le dissonanze fra quelli e questo, ricche di senso, che si stabiliscono a partire da una serie di consonanze e che testimoniano proprio perciò di un rapporto più profondo e dunque, anche, conflittuale (Fortini 1995, 25).

Cogliendo l'invito di Magrini riformulato da Fortini, il presente lavoro nasce dall'esigenza, resa più impellente dall'appena trascorso settecentesimo anniversario della scomparsa di Dante Alighieri, di colmare questa lacuna nella discussione critica su Rebora istituendo un sistema razionale per l'analisi dei dantismi che permetta di acquisire in pianta stabile conoscenze relative ai procedimenti di intertestualità impiegati nei *Frammenti lirici*, e da queste basi solide partire per l'analisi critica del rapporto con Dante, che è tanto più «profondo» quanto più è «conflittuale», per usare le parole di Fortini.

Tale rapporto, infatti, è stato solamente abbozzato nella recente edizione critica di Mussini e Giancotti (2008), alla quale va pur riconosciuto il merito di aver mosso parecchi passi nella corretta direzione interpretativa; tuttavia, l'attenzione in essa rivolta ai dantismi raramente oltrepassa il limite delle note a piè di pagina, configurandosi più spesso come una mera elencazione dei debiti del poeta lombardo nei confronti del fiorentino, limitazione che peraltro risulta insita nella propria natura di commento. La conseguenza più grave è che l'asse Dante-Rebora non ne risulta adeguatamente valorizzato e, quindi, promosso al cuore dell'universo semantico dei *Frammenti lirici*, senza per questo voler sminuire l'originalità della creazione poetica reboriana.

Al cuore di questo sistema – giusta la strada tracciata da Fortini – si situa proprio la condizione del conflitto, dal momento che conflittuale è, nella propria essenza e a diversi livelli, l'anima della raccolta pubblicata da Rebora nel 1913. In un certo senso, quindi, l'obiettivo di questo lavoro consiste anche nel dimostrare la pervasività dell'agonismo in tutti i settori linguistici e stilistici sollecitati dalla penna reboriana e nel consolidarne l'ascendenza dantesca.

Non è forse, quello della *Commedia*, un sistema letterario e ideologico alimentato dalla conflittualità e dal movimento? Al suo interno il Dante *agens* compie un itinerario

salvifico in un oltremondo estremamente polarizzato tra un regno della dannazione e uno della salvezza, le cui gerarchie sono il riflesso e l'esito di battaglie fisiche o simboliche, vinte o perse, combattute nel «dolce mondo» (*Inf.* VI 88).

Per quanto riguarda l'*Inferno*: nei primi cinque cerchi abbiamo a che fare con la lotta contro se stessi, della parte razionale contro gli istinti, che prevalgono in lussuriosi, golosi, avari e prodighi, iracundi ed accidiosi; dentro le porte della città di Dite è l'attacco spirituale al vero Dio rappresentato dagli eretici; nel settimo cerchio, la violenza esercitata contro Dio, contro il prossimo, contro se stessi e la natura; la frode contro chi non si fida punita in Malebolge e, nel nono cerchio, la frode aggravata dal vincolo della fiducia; il tutto intrecciato alla lotta politica e ideologica tra guelfi e ghibellini, quindi tra papato e impero, poi complicata da un'ulteriore divisione interna tra guelfi bianchi e neri. Che l'agonismo sia il cardine di questo sistema lo dimostra, inoltre, il fatto che ne siano esclusi, isolati nell'Antinferno, coloro che nella vita non hanno mai deciso da che parte schierarsi, indipendentemente dal tipo di battaglia.

Specularmente, l'idea della militanza è centrale anche nell'organizzazione del *Paradiso*. Pensiamo agli spiriti militanti e combattenti per la fede del Cielo di Marte, tra i quali si annovera l'avo Cacciaguida, il quale profetizza a Dante l'esilio proprio come esito dello scontro politico tra fazioni opposte, scontro nel quale il Dante *auctor* è coinvolto in prima persona e prende posizione attraverso opere precedenti come la *Monarchia*, anche se è proprio nella *Commedia* che la sua visione politica si cristallizza nella propria complessità.

Nel mezzo tra questi due poli sta il *Purgatorio*, a ricordare che male e bene non sono dimensioni assolute e manichee, predeterminate nel disegno divino, ma il risultato dell'azione del libero arbitrio, posizione che Dante sostiene attraverso le parole di Marco Lombardo in *Pg.* XVI.

L'innovazione stilistica di Dante nasce proprio dall'esigenza di inventare una nuova lingua e nuove parole per descrivere le mille sfaccettature di questi contrasti e dei moti dell'animo annessi, per cogliere le contraddizioni che problematizzano l'identificazione aprioristica di Dante con le anime virtuose e che, ad esempio, gli consentono di provare empatia per Ulisse eroe della *curiositas* nonostante la sua dannazione come consigliere fraudolento. Altre parole, invece, nascono proprio per caratterizzare azioni dinamiche e

movimenti nuovi giustificati dalla straordinarietà del viaggio (pensiamo alle trasformazioni dei ladri o a verbi ascensionali come *incielarsi* e *inluiarsi*).

Nell'universo reboriano, e non solo, funziona allo stesso modo. Non solo, dico, perché è la postura dell'intero mondo dell'Espressionismo italiano ad essere riconosciuta da Contini nel dipinto di Vitale da Bologna (ca. 1310-1360) raffigurante la scena agiografica di San Giorgio che uccide il drago, un quadro che incarna *ante litteram* i valori espressionistici della lotta, della torsione, del movimento che scardina i piani, la cui influenza spinge il critico a definire tale corrente poetica come «il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che includa il tempo»¹.

Così, anche l'itinerario di Rebora, pur muovendosi tra aree tensive eterogenee e pluristratificate, si snoda tra due poli fondamentali, che non sono *Inferno* e *Paradiso*, ma città e campagna. Il conflitto di fondo che anima i *Frammenti lirici*, dunque, è di tipo tematico, dal momento che «due terzi dei frammenti hanno come tema la vita e la scena cittadina e il suo contrasto con quella della campagna» (Fortini 1995, 13), dove quest'ultima rappresenta il polo positivo e la prima il polo negativo. Vero è che una parte della critica ha forse esagerato la rilevanza di questo conflitto, ma non si può negare che da tale dualismo originino sul piano stilistico una serie di opposizioni determinate, come nella *Commedia*, dall'esigenza di dare corpo e voce ai *realia* coinvolti.

Ne consegue che la forma più diretta di contrasto riguarda proprio il lessico. Sul piano lessicale, infatti, Rebora tende a far cozzare, spesso a stretto contatto, astratto e concreto, poetico e impoetico, creando effetti di cortocircuito, oppure ad abbinare sostantivi ad aggettivi stranianti ed imprevedibili. Per quanto riguarda invece la torsione, il poeta lombardo torce a proprio piacimento – ma sempre sui binari tracciati da Dante – il verbo, categoria prediletta per il suo dinamismo, creando perturbazioni del modo verbale rispetto alla norma grammaticale.

A livello fonico-ritmico, nei *Frammenti lirici* la logica della conflittualità risulta legata a doppio filo con quella dell'accumulazione. Così, aree di dantesca fonicità «aspra e chioccia» (*Inf.* XXXII 1) confliggono con altre di distensione, zone dense di contraccetti

¹ *Dizionario del Novecento*, v. "Espressionismo", *Espressionismo storico e metaforico in Espressionismo letterario* (1977), a cura di G. Contini.

con altre di rarefazione degli *ictus* e, analogamente, stringhe di endecasillabi collidono col versoliberismo.

Dal punto di vista retorico, il trionfo della velocità sull'immobilismo coincide col prevalere sulla metafora dell'analogia, scelta proprio per la sua capacità di generare legami brucianti tra ambiti nozionali distanti o opposti, implicati anche nelle antitesi e negli ossimori; lo stesso principio conflittuale è sotteso al largo impiego della sinestesia, convertita da terreno di armonico incontro tra campi sensoriali distinti a luogo di scontro tra sensi stridenti. Alla logica dell'ingorgo, invece, risponde l'uso generoso dell'anafora, spesso dantescammente triplice, che crea sequenze omogenee all'interno di una dialettica solo apparentemente spontanea tra ordine e caos.

Sul piano sintattico, oltre al contrasto tra una sintassi parallelistica alimentata in gran parte proprio dalle anfore e altre soluzioni più filanti, il vero conflitto si sviluppa tra la prevalente gestione giustappositiva e paratattica del periodo e altri svolgimenti ipotattici e involuti, degni di un periodare dantesco perfettamente assimilato.

Questi molteplici contrasti settoriali risultano riprodotti ed elevati a potenza nella struttura complessiva dell'opera, nella quale si riscontra una tendenza generale ad istituire una corrispondenza tra forma e contenuto. A livello macrotestuale, infatti, i *Frammenti lirici* sono caratterizzati dall'alternarsi di forme aperte – vere e proprie “colate” monostrofiche di versi liberi, quantitativamente dominanti e nucleo dell'espressionismo reboriano – e forme chiuse, ovvero “idilli” costituiti da quartine, generalmente rimate, di versi oscillanti tra il settenario e l'endecasillabo. Tale alternanza ha lo scopo di evitare la normalizzazione dell'espressionismo, controbilanciandolo con aree di distensione che, per contraccolpo, rendono ulteriormente acuminati i picchi stilistici della raccolta.

Come è prevedibile, i dantismi che si accampano nelle zone ad alta caratura espressionistica sono di provenienza prettamente infernale-petrosa, mentre i debiti danteschi degli “idilli” sono da far risalire generalmente a certe zone dell'alto *Purgatorio* e al *Paradiso*, nonché alla produzione lirica. Tuttavia, questa logica duale non risulta applicata da Reboria in modo manicheo ma, anzi, sapientemente problematizzata: diventa possibile, così, imbattersi in “colate” fitte di dantismi purgatoriali-paradisiaci o “idilli” carichi di dantismi infernali, quasi sempre rovesciati di segno da un «ma» avversativo; oppure ancora si possono rinvenire forme aperte di riscatto contrapposte a forme chiuse di rassegnazione. Il quadro dei *Frammenti lirici*, dunque, è perfettamente sovrapponibile

a quello della *Commedia*, nella quale l'espressionismo comico non è prerogativa della prima cantica, ma ha delle manifestazioni pregnanti anche nell'alto *Purgatorio* e nel *Paradiso*.

Considerate la non univocità e la conseguente non prevedibilità dei dantismi reboriani, per evitare di far ricadere la presente analisi nel rischio segnalato da Magrini (quello, cioè, di «arrestarsi ad una serie di rinvii di modi lessicali o di ritmi o di vere e proprie citazioni») e per indagare, invece, in profondità e nelle sue contraddizioni il rapporto tra Dante e Rebor, mi sono avvalso di principi teorici e categorie interpretative ben rodati nell'esegesi di Dante e dei dantismi di altri autori, ai quali ho apportato qualche contributo innovativo.

Il primo critico richiamato nella mia analisi è Zygmunt Barański (1986), che ha il merito di aver fissato la distinzione tra intertestualità dantesca «superficiale» e «profonda»: da un lato vi sono dantismi «involontari» che però, ben lungi dall'essere prova di un dantismo passivo, mostrano la piena assimilazione del modello dantesco, alimentando come un *humus* un “dantismo di fondo” spontaneamente performato alla stregua di un basso continuo; dall'altro si rintracciano dei dantismi intenzionali che assolvono a una diversa funzione, quella cioè di richiamare esplicitamente un'espressione o una situazione specifiche della *Commedia* per riproporne i toni o le tinte.

Per esprimere lo stesso concetto, Peter Kuon parla di dantismi «denotativi», che «permettono una identificazione sicura dell'ipotesto dantesco», e «connotativi», che «si riferiscono potenzialmente a più luoghi evocati in modo approssimativo, e sviluppano pertanto un valore interpretativo soltanto in combinazione con dantismi denotativi oppure in una rete semantica» (Kuon 2004, 45).

A questi due livelli aggiungerei, come innovazione, un terzo livello costituito dalla creazione originale di impronta dantesca, che trova espressione in usi lessicali, in movenze ritmico-sintattiche, in virtuosismi fonici, in posture retoriche e in situazioni non esplicitamente tratti dall'opera di Dante, ma evidentemente plasmati sulle orme del “sommo poeta”, possibilmente in forme espressionisticamente amplificate e “drogate”, a testimonianza di un dantismo non solo assunto passivamente ma attivamente praticato e concretamente “vissuto” nell'esperienza dell'inferno cittadino novecentesco.

La seconda importazione critica, ancora una volta non accolta a priori ma rivista alla luce delle presenti necessità esegetiche, riguarda le categorie impiegate da Peter Kuon e

da Paolo Trovato per classificare i dantismi di Petrarca. Nello specifico, dopo aver effettuato una schedatura complessiva dei rimandi a Dante nei settantadue testi della raccolta, li ho catalogati usando un approccio integrato: lo schema di fondo è quello di *L'aura dantesca* (per cui si distinguono dantismi fonici, ritmici, sintattici, lessicali e situazionali), modificato per l'unione delle prime due categorie in quella più larga dei dantismi fonico-ritmici e per la ramificazione, sulla scia di *Dante in Petrarca*, della categoria dei dantismi lessicali in parole isolate e sintagmi, rimanti e sistemi di rime, mentre la categoria dei dantismi retorici rappresenta un aspetto innovante del presente lavoro.

Ciononostante, la scelta di rifarsi al titolo di Trovato si spiega per il fatto che il nostro debito nei suoi confronti è ben più vasto, nella misura in cui non riguarda soltanto delle superficiali categorie di classificazione, ma riguarda *tout court* un *modus operandi* rivoluzionario rispetto ai precedenti studi critici sul dantismo (in questo caso, di Petrarca), i cui principi innovativi sono esplicitati fin dalla prima pagina dell'introduzione: la necessità di un dantismo «organicamente affrontato» e non «subordinato [...] ad altri oggetti di studio»; il rifiuto della mera accumulazione dei materiali, per «tentare una gerarchizzazione ed una descrizione dei dati», nonché l'«interpretazione» dei trapianti; l'urgenza «di studiare *soltanto* i dantismi» al fine di «descrivere le modalità dei recuperi» e focalizzarsi sulle interferenze tra ipotesto e ipertesto (tutte le cit. in Trovato 1979, 1).

Ne deriva, a livello operativo, la grande rilevanza data agli esempi, perché proprio la ridondanza dei dantismi e la ricorsività di certe strutture consentono di superare l'idea dell'occasionalità e di comprendere la natura sistematica e profonda del rapporto Dante-Rebora. Tale rapporto è indagato attraverso cinque capitoli, risultanti appunto dall'intersezione tra gli schemi analitici di Kuon e di Trovato, ciascuno dei quali rappresenta un settore rilevante per la quantità e la pregnanza dei trapianti.

Nel primo, riservato al lessico e al sistema delle rime, si tratta: delle parole isolate, distinguendo dai dantismi generici le parole “vischiose” e il lessico originale, con particolare attenzione al campo semantico del corpo e a procedimenti quali la suffissazione, la parasintesi e la sperimentazione sul verbo, nonché ai vari fenomeni rientranti nel plurilinguismo (arcaismi e relitti della tradizione da un lato, tecnicismi e dialettismi dall'altro); dei sintagmi, delle loro modalità di formazione e del loro impiego per produrre cozzi tra dimensioni distanti; dei rimanti isolati, diversificando il bacino di

provenienza petroso-infernale da quello purgatoriale-paradisiaco; dei sistemi di rime, mettendo in rilievo ancora una volta le strategie impiegate da Reborà per la creazione di serie innovative e la loro funzione contrastiva.

Dedicato ai dantismi fonico-ritmici, il secondo capitolo analizza nel dettaglio: il frammento III, per evidenziare le caratteristiche della fonetica «aspra e chioccia» reboriana; i frammenti XVI e XVII, in successione, per ricavare informazioni sulla tendenza in atto nei *Frammenti lirici* a creare frizioni intratestuali e infratestuali tra aree tese e distese, sia musicalmente che ritmicamente; infine, il frammento LII, per enucleare il fenomeno ritmico dei contracenti.

Il terzo, rivolto ai dantismi retorici, parte dalle strutture anaforico-parallelistiche per allargarsi alle figure di significato, focalizzandosi principalmente su quelle utilizzate con lo scopo di produrre cortocircuiti di vario genere come l'analogia, la sinestesia, l'antitesi e l'ossimoro, per poi dedicare ampio spazio ai vari tipi di apostrofe e alle sue funzioni.

I dantismi sintattici sono l'oggetto di interesse del quarto capitolo, nel quale, dopo aver ripreso da un altro punto di vista la sintassi anaforico-parallelistica, vengono trattati gli *enjambements* reboriani come forma di sfasatura metrico-sintattica, per poi discriminare la sintassi giustappositiva e paratattica del frammento VI da quella subordinante del frammento LXVIII. Particolare attenzione è dedicata ai fenomeni di perturbazione dell'ordine naturale e di accumulazione, nonché alla diffusissima sintassi avversativa, prima di estendere il *focus* ai dantismi marcati e alle strategie di torsione sintattica quali l'impiego in forma pronominale di verbi comuni, l'uso anomalo di pronomi e preposizioni, i modi ellittici.

Infine, l'ultimo capitolo affronta i dantismi situazionali, distinguendo ancora una volta i trapianti generici da quelli specifici, relativi ora a condizioni temporali, con enfasi sull'atmosfera piovosa desunta dal VI dell'*Inferno*, ora a condizioni spaziali, con particolare riguardo all'ambientazione di *Inferno* I. Per concludere, vengono messi in risalto altri dantismi connotativi imperniati, riallacciandoci al principio del nostro discorso introduttivo, sulla sofferta condizione del conflitto, declinata in varie sfumature.

2. Dantismi lessicali e rimici

Fortini definisce quella dei *Frammenti lirici* una «versificazione alta e ‘tragica’» che, tematizzando la condizione umana nell’inferno cittadino novecentesco, assume modelli «della poesia di pensiero piuttosto che di sentimenti», ai quali è «estraneo il momento dell’ironia, dello scherzo e dell’idillio se separato dalla presenza del destino e delle scelte fondamentali» (Fortini 1995, 25); alla stessa conclusione arriva Bandini, affermando di Rebora che «il poeta non concepisce soggettività e rappresentazione dei destini comuni come elementi separabili» (Bandini 1966, 6). Questa base filosofico-ideologica motiva e spiega l’espressionismo stilistico reboriano, quel suo concepire la poesia come una vicenda spirituale e quel suo «sentire lo stile non come un fatto stilistico ma come una conquista morale» (*ibidem*), perseguita attraverso una continua lotta con sé stesso e di sé col mondo circostante che la pagina aspira a riprodurre in una sorta di «onomatopea psicologica» (*ivi*, 7).

Tale obiettivo determina il carattere agonistico della lingua di Rebora, che si esprime nel trionfo della concitazione sull’immobilità, ovvero nel «primato del verbo sul sostantivo e, fra i verbi, di quelli di operazione violenta» (Fortini 1995, 30), nonché nell’influenza verbale sulle altre parti del discorso. Ne consacra, insomma, il legame con Dante: modello di uno stile violento a baricentro verbale; modello di realismo per la mimesi psicologica dei conflitti del corpo e dell’anima; modello di plurilinguismo come esigenza di allargare la forbice del lessico per riprodurre fedelmente emozioni e situazioni *borderline*.

Fatta questa premessa, i dantismi di tipo lessicale presenti nei *Frammenti lirici* sono rappresentati – qui mi rifaccio alle categorie impiegate da Paolo Trovato (1979) per descrivere la presenza di Dante in Petrarca – da parole isolate e sintagmi, rimanti e catene rimiche.

Per quanto riguarda le parole isolate, tenendo presente la distinzione operata da Barański (1986) tra intertestualità dantesca «superficiale» e «profonda», esse non sempre rimandano a un ipotesto dantesco determinato, ma talvolta si tratta di “memorie involontarie”, lemmi ad alta occorrenza che, sbocciando naturalmente nel clima più spesso infernale talvolta idillico dei *Frammenti lirici*, provano la natura non superficiale bensì profonda del dantismo di Rebora, il quale può servirsi dei modi danteschi come

lingua naturalmente deputata alla descrizione dell'inferno cittadino novecentesco e alla riflessione su di esso.

Ad esempio, nel frammento XXXVI l'aggettivo «ignava» riferito alla «sloia dei rari passanti» (v. 6) rievoca un'atmosfera dantesca generale, al massimo circoscrivibile a un solo canto, il III dell'*Inferno*, nel quale gli ignavi, del resto, non sono mai esplicitamente nominati; inoltre, la forma maschile «ignavo» compare anche nell'*explicit* del grave frammento VI (*Fr.* VI 30: «Ma così, cieco e *ignavo*»). Lo stesso si può dire, a puro titolo esemplificativo, del lemma «carri» (v. 7), che nella *Commedia* compare solo al singolare con numerose occorrenze, quasi tutte nella seconda e nella terza cantica, qui piegato a una logica infernale.

Su questo terreno svettano dei picchi rappresentati da altro lessico che, inequivocabilmente, rinvia a un precedente dantesco preciso, volontariamente richiamato per accrescere gli strati di significazione del dettato reboriano. Solitamente, si tratta di parole “vischiose” a bassa occorrenza, o meglio *hapax*, che trascinano con sé altro lessico o altri fenomeni sintattici, retorici, fonico-ritmici o situazionali provenienti da un'area circoscritta o comunque omogenea della *Commedia*. Sempre nel frammento XXXVI, a tal proposito, possiamo osservare come l'aggettivo «croia» al v. 7 costituisca un richiamo evidente all'«epa *croia*» di maestro Adamo in *Inf.* XXX 102 e, analogamente, il verbo parasintetico «atterga» rimandi all'unica sua occorrenza in *Inf.* XX 46: «Aronta è quel ch'al ventre li s'*atterga*».

Analizzando altre “colate” monostrofiche è possibile rilevare la presenza costante di lessico dantesco che tende a “fare massa” in aree tensive del frammento e, ad un livello superiore, del macrotesto. Infatti, come si è detto, lo stile agonale non monopolizza la tavolozza linguistica di Rebora, ma risulta sapientemente alternato ad aree pacificate del testo e del macrotesto (gli “idilli” chiusi), e per questo enfatizzato.

Così, nel frammento XXI, «il grande canto della primavera [...] negata nei suoi effetti rigeneranti» (*FL*, 269), compare un altro lemma chiave del XXX dell'*Inferno*, quel suffissato «ventraia» che Dante impiega per descrivere la pancia idropica dei falsari², tra i quali maestro Adamo la reca «infiata» (v. 119) come è «gonfia» (v. 10) quella dell'abitante della «crosta cittadina» logorato dall'assenza di senso esistenziale. Proprio

² *Inf.* XXX 52-54: «La grave idropesi, che sì dispaia / le membra con l'omor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la *ventraia*».

«crosta» è un rimante comico delle zone di Antenòra³ e Malebolge⁴, quest'ultima bacino d'elezione dello stile comico, dalla quale proviene anche il verbo *ghermire* («Questo hai *ghermito* [...]»), v. 16), utilizzato nella *Commedia* per descrivere l'azione dei Malebranche rispettivamente nel XXI⁵ e nel XXII⁶ dell'*Inferno*. Proseguendo con la logica dell'accumulazione: la «gora» del v. 12 richiama la «morta gora» di *Inf.* VIII 31; «turba» (v. 20) descrive spesso le masnade infernali, come la «*turba* grama» dei sodomiti in *Inf.* XV 109; «sciocca» (v. 24) è anche l'anima del gigante blasfemo Nembrot in *Inf.* XXXI 70.

Ancora, per comprendere la produttività e la coerenza di questi procedimenti, osserviamo nel frammento XLVII, seconda tappa di una «serie poemica tutta negativa» (*FL*, 555), altri trapianti da Malebolge e dal basso *Inferno*: un «*dènone* orrendo» (v. 68) simile al «*demone* bigio» (vv. 4, 28) del frammento XXXVI e ai vari demoni dell'ottavo cerchio; il «fango» (v. 62) condiviso tra l'*explicit* di *Inf.* VII e la sezione iniziale di *Inf.* VIII⁷; l'aggettivo «grave» (v. 22) di *Inf.* XXIII⁸ e, ancora, di *Inf.* XXX⁹ (dove ad essere *grave* è proprio l'idropisia, nella stessa terzina di *ventraia*), dal quale proviene anche il verbo «fruga»¹⁰ del v. 20; la solita *turba* sciolta nella perifrasi «eco torva di genti» (v. 81), composta verosimilmente da «*gente* [...] stanca e vinta»¹¹ come quella che popola la bolgia degli ipocriti, o «*genti* in [...] piato»¹² come quelle della bolgia dei falsari.

Rispetto ai dantismi diretti, però, il modello dantesco risulta ancora più produttivo se lo si intende come punto di partenza per la creazione di nuovo lessico attraverso l'espansione dei campi semantici sperimentati nella *Commedia* o lo sfruttamento dei procedimenti espressivi conati da Dante: la prefissazione e la parasintesi; la sperimentazione sul verbo (lo «stilismo verbale» di Bandini 1966, 15); tutti i fenomeni rientranti nel plurilinguismo.

³ *Inf.* XXXIII 109: «E un de' tristi de la fredda *crosta*».

⁴ *Inf.* XXII 150: «ch'eran già cotti dentro da la *crosta*».

⁵ *Inf.* XXI 36: «e quei tenea de' piè *ghermito* 'l nerbo».

⁶ *Inf.* XXII 138: «e fu con lui sopra 'l fosso *ghermito*».

⁷ *Inf.* VII 129: «con li occhi vòlta a chi del *fango* ingozza»; *Inf.* VIII 31-32: «Mentre noi corravam la *morta gora*, / dinanzi mi si fece un pien di *fango*».

⁸ *Inf.* XXIII 65: «ma dentro tutte piombo, e *gravi* tanto».

⁹ *Inf.* XXX 52-54: «La *grave* idropesi, che si dispaia / le membra con l'omor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la *ventraia*».

¹⁰ *Inf.* XXX 70: «La rigida giustizia che mi *fruga*».

¹¹ *Inf.* XXIII 58-60: «Là giù trovammo una *gente* dipinta / che giva intorno assai con lenti passi, / piangendo e nel sembiante *stanca e vinta*».

¹² *Inf.* XXX 147: «dove sien *genti* in simigliante *piato*».

Un campo interessante di allargamento dei confini originari del vocabolario dantesco riguarda il lessico del corpo, la cui patente di espressionismo abbiamo già verificata nel frammento XXI. Nel frammento LXVII, primo di un terzetto dedicato alla rappresentazione della «cruda materialità della vita quotidiana in cui gli uomini sembrano preda degli istinti più bassi» (*FL*, 734), a fianco di dantismi diretti quali il nome «baldanza»¹³ (v. 25) e gli aggettivi «grave»¹⁴ (v. 1) e «cieca»¹⁵ (v. 22), compaiono sostantivi assenti nell'ipotesto comico come «corpulenza» (v. 1), il suffissato «carname» annesso al «fortor» (v. 8) del d'Annunzio decadente, ma anche «saliva» (v. 12) e «sbocchi» (v. 14), ai quali si sommano gli aggettivi «floscia» applicato alla «carne» (v. 2), sostantivo di *Inf.* XXI¹⁶, e «lordato» in accostamento straniante al «cuore» (*ibidem*), espansione participiale dell'aggettivo «lordo» usato da Dante per Alessio Interminelli nel XVIII dell'*Inferno*¹⁷. Ad accrescere la densità espressionistica del componimento, sempre nel solco della lezione plurilinguistica offerta dalla *Commedia*, si osservano anche toscanismi spinti del calibro di «cionno» (v. 3) e «abbioscia» (v. 4). Sul piano retorico, infine, sono di natura corporale l'ossimoro-paradosso «guardare senz'occhi», calco del «volar sanz'ali» di *Pd.* XXIII 15, e l'analogia preposizionale «chinare di palpebre» (v. 20), espansione semantica degli «occhi chini» di *Pd.* IV 142.

Quello espressionista, però, non è l'unico impiego del lessico corporale di matrice dantesca. Il frammento LIV, che chiude la vicenda amorosa interna al “canzoniere” reboriano all'insegna di un «esibito dantismo» (*FL*, 624), fa seguire a una prima sezione “petrosa”, emblemizzata dalle «trece»¹⁸ (v. 9) di una donna il cui «ricordo / assiduo» (vv. 6-7) batte in testa a Reboria come a Dante quello della donna Petra, una seconda sezione che rivitalizza le movenze del Dante stilnovistico. Si notino, innanzitutto, i verbi *mirare*, *vedere* («miro, vedo», v. 10) e *apparire*¹⁹ («m'appariste», v. 12), compatibili con un orizzonte ideologico in cui il sentimento amoroso transita attraverso la visione, ma anche l'insistenza su parti del corpo poeticamente connotate come le «guance» che

¹³ *Inf.* VIII 118-119: «Li occhi a la terra e le ciglia avea rase, d'ogne baldanza [...]».

¹⁴ *Inf.* XXIII 90: «'vanno scoperti de la grave stola?».

¹⁵ *Inf.* III 47: «e la lor cieca vita è tanto bassa».

¹⁶ *Inf.* XXI 57: «la carne con li uncin, perché non galli».

¹⁷ *Inf.* XVIII 116: «vidi un col capo sì di merda lordo».

¹⁸ *Rime* XLVI (*Così nel mio parlar*) 66: «S'io avessi le belle trece prese».

¹⁹ È il verbo utilizzato anche per l'apparizione di Beatrice in *Pg.* XXX 32: «donna m'apparve, sotto verde manto».

«arridono»²⁰ e gli «occhi» (v. 13), affiancata all'idea di una donna che saluta («a salutarvi, v. 15») e che la bocca, indicata con la tradizionale metonimia del «labbro» (v. 16), non può descrivere compiutamente, ma solo con «parole [...] tutte a scarabocchi» (*ibidem*). La reminiscenza stilnovistica culmina col dantismo situazionale di Reborà costretto a «reggere la [propria] persona» (v. 31) per non «cadere esangue» (v. 32), riproposizione dello sventato svenimento di Dante nella prosa del capitolo XIV della *Vita Nova*²¹.

Concentrandoci ora sui procedimenti espressivi del Dante comico, la categoria indubbiamente più rappresentativa del dantismo reboriano è quella dei verbi parasintetici costruiti con l'aggiunta simultanea ad un nome o ad un aggettivo di un prefisso e di un suffisso; sono quindi, ancora una volta, emblematici della forza centripeta che fa convergere verso il verbo varie parti del discorso, mentre al contrario sono rarissimi i deverbali, cioè quei nomi formati a partire da verbi.

In Reborà troviamo anche parasintetici originali danteschi come *inverarsi*²² e *incielsi*²³ del frammento XXVI, ma quelli auto-prodotti sono molto più frequenti e, spesso, più interessanti e potenti. Un luogo dove queste due entità convivono è il frammento V: al v. 19 rinveniamo il parasintetico innovativo «infogna», potenziato dall'accostamento tipicamente lombardo alla preposizione «giù» e preceduto da altri verbi espressionisticamente connotati come «ingoia evacua» (v. 16, accumulati per asindeto) e «rumina» (v. 17), quest'ultimo col senso traslato di "medita" come nel XXVII del *Purgatorio*²⁴; poi, invece, al v. 36 troviamo l'originale dantesco «s'indraca», trasferito «dalla *oltracotata schiatta* degli Adimari di *Par.* XVI, 115 al *vortice della lotta* del *Frammento V*» (Bandini 1966, 19) e seguito da un'altra accumulazione, questa volta polisindetica, di verbi marcati («e concrea e distrugge», v. 37).

Tuttavia, a conferma della sapienza costruttiva reboriana e della sua capacità di non normalizzare mai i picchi del proprio stile, nel frammento "chiuso" precedente, il IV, che pure rappresenta un «momento di armonia interiore» (*FL*, 103) rispetto ai componimenti precedenti e successivi, possiamo osservare nel verso incipitario il parasintetico

²⁰ Anche il verbo *arridere* è legato a Beatrice in *Pd.* XV 70-71: «Io mi volsi a Beatrice, e quella udio / pria ch'io parlassi, e *arrisemi* un cenno».

²¹ *VN* XIV 4: «io poggiavi la mia *persona*».

²² *Fr.* XXVI 13-14: «Pulsa l'eterno anelito e *s'invera* / il creato», rispetto a *Pd.* XXVIII 39: «credo, però che più di lei *s'invera*».

²³ *Fr.* XXVI 9-10: «il guardar mio / sembra che in fiammei pollini *s'incielsi*», rispetto a *Pd.* III 97: «Perfetta vita e alto merto *inciela*».

²⁴ *Pg.* XXVII 91: «Sì *ruminando* e sì mirando in quelle».

«s'impiuma», termine tecnico della tintoria, questa volta impiegato per fini espressivi opposti, ovvero veicolare l'immagine pacificata del cielo che, come un panno, si tinge d'azzurro al mattino.

Ciò non toglie che la quasi totalità dei parasinteti sia utilizzata nei frammenti “aperti” per caratterizzare azioni di concitato dinamismo su uno sfondo cittadino inquieto. In questo senso sono interpretabili «imbava» di *Fr.* XLVII 38 e «s'impioimano» di *Fr.* LXVIII 17, la cui derivazione dantesca appare però evidente: il primo è espansione drammatica della «sanguinosa bava» di Lucifero nel XXXIV dell'*Inferno*²⁵, se consideriamo che ad essere *imbavato* è il «sangue» (*ibidem*); il secondo risulta ricamato sul verbo semplice «piomba»²⁶ di Malebolge.

Addirittura, nel solito frammento XXXVI, chiave di volta dell'itinerario poetico e spirituale dei *Frammenti* lirici, possiamo osservare un esempio di traiettoria dal negativo al positivo plasmata sui pilastri costituiti da due parasintetici, simbolo del movimento dialettico dell'intera raccolta concepita organicisticamente. Divisi dal «ma» avversativo del v. 25, «sbirbónano» (v. 22) e «risbaldiscono» (v. 33), assenti nell'ipotesto comico ma perfettamente coerenti col modello linguistico-stilistico offerto da Dante, rappresentano rispettivamente il polo negativo e il polo positivo dell'esperienza scolastica narrata: il primo, un gradino sopra all'allitterante «sbirciare» dei «passanti» (v. 21), ritrae il «“briganteggiare” quasi a schernire» (*FL*, 434) dei «cavallanti» (v. 22) proveniente da un mondo esterno che «al poeta pare sospetto, [o] comunque a lui estraneo» (*FL*, 434); il secondo, invece, esprime il “riaprirsi con gioia alla vita” degli stessi «passanti» (v. 33), assieme ai «cavallanti» che «schioccano» (v. 34) – ennesimo verbo con *s* implicata – dopo aver ritrovato coi propri carri una «armoniosa unità» (*FL*, 435).

Questo accumulo di verbi con *s* implicata ci permette di soffermarci su un'altra componente espressionistica notificata da Bandini, ovvero «la simpatia reboriana per i verbi che esprimono frattura e dissoluzione, verbi spesso composti con prefisso *s*-violentemente separativo o intensivo, come: *scardina* (F III, 9), *sguinzaglia* (F XI, 23), *scardassò* (F XXI, 29), *sbriciolan* (F XXIX, 9), *spampana* (F XXVIII, 2), *sbirbonano* (F XXXVI, 22), *sgretola* (F XLV, 34), *spennecchia* (F LXVI, 16), *sgrumando* (F LXIX, 35), *schiomando* (F LXX, 38)» (Bandini 1966, 17). Anche questi, chiaramente, tendono a

²⁵ *Inf.* XXXIV 54: «gocciava 'l pianto e *sanguinosa bava*».

²⁶ *Inf.* XIX 9: «ch'a punto sovra mezzo 'l fosso *piomba*».

raggrumarsi in aree stilisticamente tese; a proposito del frammento III, infatti, Fortini nota che «su undici verbi, sette esprimono azione violenta e quattro hanno il prefisso s, separativo e intensivo» (Fortini 1988, 32).

Bandini rileva giustamente la loro «funzione energetica e deformante», nonché la tendenza ad essere «collocati in serie di equivalenze posizionali e foniche» (Bandini 1966, 17), ma non evidenzia l'ascendenza dantesca-infernale di tali procedimenti, che si accampano in canti espressionisticamente marcati dell'alto *Inferno*, di Malebolge e dell'Antenòra, producendo simili effetti fonico-accumulativi. Tra questi spiccano: «schianta» (*Inf.* IX 70); «schiante» (*Inf.* XIII 33); «scerpi» (*Inf.* XIII 35); «spennar» (*Inf.* XVII 110); «sdruscia» (*Inf.* XXII 57); «scherniti» (*Inf.* XXIII 14); «spicchi» (*Inf.* XXX 36); «spersi» (*Inf.* XXXIII 153).

In Dante, inoltre, risulta produttivo anche il prefisso *dis-* di: «dismaglie» (*Inf.* XIX 85); «disparito» (*Inf.* XXII 136); «dispaia» (*Inf.* XXX 52); «discarno» (*Inf.* XXX 69); «dischiomi» (*Inf.* XXXII 100); tale prefisso fa la sua comparsa anche nei *Frammenti lirici*, seppur con poche occorrenze del tipo «disfronda» (*Fr.* L 51) e «disnodar» (*Fr.* LXX 9).

Un altro tratto stilistico reboriano riguardante il lessico enucleato da Bandini è lo «stilismo verbale», ovvero «l'estrema libertà del poeta nei confronti delle forme in cui il verbo si presenta tradizionalmente» (Bandini 1966, 15-16), che comporta la trasformazione di verbi intransitivi in transitivi-causativi e, soprattutto, di verbi transitivi-riflessivi in intransitivi-assoluti.

Ancora una volta, non si può non identificare nel “sommo poeta” un precursore di questi procedimenti. Nella *Commedia*, contrariamente ai *Frammenti lirici*, sono più rari i casi di verbo transitivo usato intransitivamente: *sormontare* nel senso di “prevalere” politicamente compare nel VI dell'*Inferno*²⁷ e nel XVII del *Purgatorio*²⁸, mentre «fiacca» intransitivo per “si spezza” è attestato in *Inf.* VII 14 («[...] poi che l'alber fiacca»). Un esempio notevole è costituito dal verbo *distillare*, che ha valore intransitivo sia nel XXIII dell'*Inferno*²⁹ che nel XXXIII del *Paradiso*³⁰.

²⁷ *Inf.* VI 67-68: «Poi appresso convien che questa [parte] caggia / infra tre soli, e che l'altra *sormonti*».

²⁸ *Pg.* XVII 119: «teme di perder perch'altri *sormonti*».

²⁹ *Inf.* XXIII 97-98: «Ma voi chi siete, a cui tanto *distilla* / quant'i' veggio dolor giù per le guance?».

³⁰ *Pd.* XXXIII 62-63: «[...] e ancor mi *distilla* / nel core il dolce che nacque da essa».

La maggior parte dei casi danteschi, però, è rappresentata da verbi intransitivi usati in modo transitivo, frequentemente impiegati per fenomeni atmosferici o rappresentazioni metaforiche degli stessi, del tipo: «La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia» (*Inf.* III 133-134); «Da tutte parti saettava il giorno / lo sol» (*Pg.* II 55-56); «Oh potenza di Dio, quant'è severa, / che cotai colpi per vendetta *croscia!*», dove *crosciare* ha valore causativo di “fa scrosciare”, come *piovere* in «veggendo la cagion che 'l fiato *piove*» (*Inf.* XXXIII 108) e in «la virtù ch'ei *piove*» (*Pd.* XXVII 111). Ancora, nello stesso verso della «morta gora» compare il verbo *correre* usato transitivamente nel senso di “percorrere”: «Mentre noi *corravam* la morta gora» (*Inf.* VIII 31).

Un esito più estremo della sperimentazione sul verbo di Dante è *torreggiare* per “sovrastare a guisa di torri” in «così la proda che 'l pozzo circonda / *torreggiavan* di mezza la persona / li orribili giganti [...]» (*Inf.* XXXI 42-44), uso che «non ha altri esempi noti in antico» (Chiavacci Leonardi, 728) e ha spinto diversi editori a congetturare *'n la proda* prima di ripristinare la lezione tramandata dai codici. Infine, un'altra manifestazione «dell'inventività e pieghevolezza della lingua usata da Dante» (*Ivi*, 799) è l'uso transitivo di *svolazzare* nel senso di “dibattere avanti e indietro come volando” impiegato per descrivere il movimento delle due ali da pipistrello di Lucifero in *Inf.* XXXIV 50: «e quelle [due grand'ali] *svolazzava*».

Per le perturbazioni verbali in Rebora valga il dettagliato rapporto effettuato da Bandini, che rileva per la tipologia degli intransitivi trasformati in transitivi-causativi (Bandini 1966, 16):

«*Pace* su neve *vaporando*, il piano / sconfin melodoso» (F II, 2-3); «piomba il turbine e *scorrazza* / ... / *campi e ville*» (F III, 5-7); «sogguardo nel barlume chi cammina / per il corso che *pullula luci*» (F XII, 40-1); «non qui dove uno *sdraia* / *passi* d'argilla» (F XXI, 8-9); «ma *ragionarono il mondo*» (F XVII, 51); «ciascun apra suo gorgo e *lo fluisca* / ruscello a rive altrui» (F XXXIX, 35-6) [...]; «ma divino è sentir chi *ci viva*» (F XXXIX, 44); «che *speranze* nell'occhio del cielo *divampa*, / che *tripudi* sul cuor della terra *conflagra*» (F XLIX, 4-5); [...] «Cielo, per albe e meriggi e tramonti / *l'aerato seren puoi ondare*» (F V, 1-2) ecc.

Rispetto al modello dantesco, Rebora ottiene un *surplus* espressivo attraverso l'iterazione ravvicinata del procedimento, che vediamo in azione nel frammento XXXIX, oppure – e l'effetto è ancora più eclatante – attraverso la logica dell'accumulazione parallelistica in equivalenza posizionale di verbo e complemento, come accade nel frammento XLIX.

Un'altra differenza tra i due poeti la si scorge nel fatto che «l'intervento di Rebora [è] anche maggiore nei confronti dei verbi transitivi-riflessivi che vengono trasformati in intransitivi-assoluti» (*ibidem*), dei quali il critico riporta:

«mentre l'attimo *svena* / questa voce è ironia» (F XXXIX, 11-2); «il dolor *snodi* come la giornata ...» (F XXXIX, 29); «e torvo *asseto* quando la rinuncia / chiuso mi rende dove aperto fui» (F LXVI, 13-4); «Dalla razzante pendice / che *rarefà* di zanzare» (F LXVI, 1-2); «tu *sgretoli* giù morta» (F LXVII, 26).

Si conferma, insomma, il principio accumulativo³¹, dal momento che il frammento XXXIX è ancora il protagonista di questo elenco, per un totale di quattro perturbazioni del modo verbale; inoltre, può essere riscontrata anche una logica di concentrazione macrotestuale nell'occorrenza simultanea del procedimento ai frammenti consecutivi LXVI e LXVII.

Il magistero del verbo nel sistema lessicale dei *Frammenti lirici* è provato anche da «scambi fervidi» (Bandini 1966, 18) tra la sfera verbale e quella nominale, che testimoniano la prevaricazione della prima sulla seconda. I procedimenti stilistici impiegati da Rebora per togliere terreno al nome nel conflitto col verbo sono l'uso dell'infinito in funzione del sostantivo e l'uso del participio (sia presente che passato) in funzione di aggettivo.

Nella raccolta reboriana Bandini (*ibidem*) segnala come infiniti sostantivati:

«in un perenne *tumultuar* balordo» (F X, 21); «un acerbo *dubbiar* inglorioso» (F XLIII, 10); «nel vuoto *sostare*» (F XXXI, 6); «sul *lacrimar* dell'ombra» (F XXIV, 20); «il *titubar* ambiguo» (F XLII, 16); «il *tornar* non sia spento» (F L, 42); «Dal pigro *disnodar*» (F LXX, 9).

Come participi presenti aggettivali riscontra soltanto «Dalla *razzante* pendice» (*Fr.* LXVI, 1) e «questo *veggente* oblio» (*Fr.* LXXI, 83), mentre definisce «più frequenti e numerosi» (Bandini 1966, 18) i trasposti col participio passato, del tipo: «per gli *ampliati* interluni» (*Fr.* V, 5); «l'attimo *irraggiato*» (*Fr.* VII, 9); l'emblematico «Nell'*avvampato* sfasciume» (*Fr.* XXXVI, 1), nell'*incipit* del frammento che – aggiungo – reca anche «passo *caduto*» (v. 18); «la lontananza *velata*» (*Fr.* LI, 10). Un verso davvero significativo per il fatto di tenere insieme le perturbazioni dell'infinito e del participio è *Fr.* XI 11 («Al *trabalzante* stridere dei freni»), preparato da un ulteriore infinito

³¹ Bandini stesso riconosce che «una tipica componente espressionistica è pure nell'accumulazione [...] dei verbi» (1966, 17).

sostantivato inserito nel verso precedente, di semantica marcata: «All'aspro *rullare* d'acciaio».

Per l'ennesima volta, ci troviamo a ricondurre all'alveo della sperimentazione dantesca i fenomeni più caratteristici e innovativi dello stile reboriano, dal momento che la medesima attrazione del sostantivo nei confronti del verbo si riscontra nella *Commedia* e in altre opere di Dante. Per quanto riguarda gli infiniti usati in funzione di sostantivi, possiamo ricordare a titolo esemplificativo il «fatale *andare*» di *Inf.* V 22 e il «*mormorar* di fiume» di *Pd.* XX 19, nonché un esito degno dell'innovatività linguistica del poema come il «nonpoder» di *Pg.* VII 57. Incontestabile il valore sostantivale di infiniti plurali come «diri» dalla terza canzone di *Convivio* IV³² e «soffrirri» di *Pg.* XIX 76.

A proposito dei participi, Dante non solo li impiega come aggettivi, ma anche come sostantivi. Hanno valore aggettivale il participio presente «ribellante» di *Inf.* I 125 e il participio passato nel sintagma «*perduta* gente» (*Inf.* III 2), mentre lo stesso verbo *perdere* assume valore sostantivale in *Inf.* XXV 72: «ov'eran due *perduti*». Altri participi passati impiegati in funzione di sostantivo sono quelli di diversi verbi che esprimono moto da luogo, del tipo: «la prima *giunta*» (*Inf.* XXIV 45); «la *venuta* [...] folle» (*Inf.* XXVI 35). Come ultimo e significativo esempio di prodotto creativo dello stile comico, ricordiamo il nome proprio participiale di uno dei diavoli di Malebolge: «Rubicante» (*Inf.* XXI 123 e XX 40). Del resto, anche nei *Frammenti lirici* è possibile incontrare nomi comuni costruiti col participio presente non notificati da Bandini, come «cavallanti» al v. 22 del solito frammento XXXVI.

L'ultima caratteristica del lessico reboriano relativa alle parole isolate sulla quale intendo soffermarmi è quella che Fortini definisce «una escursione amplissima che va dagli arcaismi [...] ai dialettismi, da reperti della tradizione letteraria a tecnicismi del nostro secolo» (Fortini 1995, 10-11). In questo quadro complesso, Bandini limita le considerazioni sul dantismo all'arcaismo, constatando che «Dante è una delle fonti più cospicue degli arcaismi reboriani» (Bandini 1966, 19), opinione che Fortini dimostra di condividere quando identifica in Dante «l'autore che più contribuisce a quella inattualità che Reborà perseguiva coscientemente» (Fortini 1995, 11). Nessuno dei due, però, compie il passo successivo, quello cioè di portare ad un livello superiore il confronto tra il sistema lessicale della *Commedia* e quello dei *Frammenti lirici*, riconoscendo la validità

³² CV IV i 75 (*Le dolci rime*): «è manifesto i lor *diri* esser vani».

ermeneutica nella descrizione del secondo della categoria del «plurilinguismo» coniata da Contini per Dante, che ha a che fare con una più radicale «poliglottia degli stili e [...] dei generi letterari» (Contini 1970, 171).

Sotto questa luce, non solo l'arcaismo ma tutti i vari settori rientranti nella forbice amplissima del lessico reboriano acquisiscono significato in rapporto al modello dantesco. Rimanendo sugli «sprezzanti arcaismi» (Bandini 1966, 20) di Reborà, essi esprimono il suo «rifiuto aspro dell'attualità» (*ibidem*) in un'epoca carente di modelli nuovi; però, al tempo stesso – giusta l'osservazione di Venturi – l'arcaismo nei *Frammenti lirici* è «trasformato, attualizzato, è spesso rinnovato nel senso e nella forza espressiva» (Venturi 2008, 222), cioè messo al servizio dell'espressionismo. Dal punto di vista dei rilievi la trattazione di Bandini è esaustiva, perciò rinvio al suo saggio (Bandini 1966, 19) per l'analisi di arcaismi danteschi come «ventraia» e «addolcia» del frammento XXI (10, 22), oppure «atterga» e «croia» del frammento XXXVI (6, 7), che rispondono – non a caso – alla solita logica espressionistica dell'accumulazione, e altri.

Per quanto riguarda i dialettismi, nella lingua di Dante trovano spazio da un lato settentrionalismi come il lombardo «co» per “capo” (*Inf.* XX 76; *Inf.* XXI 64; *Pg.* III 128) e il bolognese «sipa» per “si” (*Inf.* XVIII 61), dall'altro lato sicilianismi, dei quali fanno rappresentanza i vari condizionali in *-ia*, come quello notissimo di *Par.* I 70-71: «Trasumanar significar per verba / non si *porìa*». Chiaramente, la fetta maggiore è costituita dai toscanismi, tra i quali spiccano i fiorentinismi rappresentanti il dialetto proprio del poeta, che si dividono tra fiorentinismi arcaici di ispirazione letteraria come la serie «teggia: stregghia: vegghia» (*Inf.* XXIX 74, 76, 78) e forme basse popolarizzate del tipo «allotta» (*Inf.* V 13; *Inf.* XXXI 112; *Inf.* XXXIV 7; *Pg.* III 86; *Pg.* XX 103; *Pg.* XXVII 85), «introcque» (*Inf.* XX 130) e «manicare» (*Inf.* XXXIII 60), il cui tasso di popolarità è dichiarato nel *De vulgari Eloquentia*³³. A fianco di queste, vi sono tracce di «una più generica toscanità 'dialettale' caratterizzante i personaggi, come *issa* “adesso” (*Purg.* XXIV, 55) per il lucchese Bonagiunta»³⁴.

Nei *Frammenti lirici* funziona allo stesso modo, con un'ovvia inversione delle gerarchie: a fianco di importazioni da dialetti di altre regioni, come le già citate voci toscane «cionno» e «abbioscia» accumulate in due versi consecutivi del frammento

³³ *DVE* I xiii 2: «Ecco che parlano i Fiorentini, e dicono *manichiamo*, *introcque* che noi non facciamo altro».

³⁴ *Enciclopedia dell'Italiano*, v. “monolinguisimo” (Paccagnella).

LXVII (3-4), si staglia una quota maggioritaria di lombardismi, di ascendenza letteraria o popolareggiante. A proposito di tradizione letteraria, Bandini parla di «stilismo lombardo» (Bandini 1966, 5) per descrivere la capacità reboriana di «capovolgere la situazione storica della linea lombarda» impiegandone il lessico tendenzialmente realistico per «riferire una vicenda di carattere spirituale» (*ibidem*). Esempi di lombardismi di sapore vernacolare, invece, sono: «sloia» (*Fr.* XXXVI 6, in rima interna col vistoso arcaismo «croia», v. 7), «moscherini» (*Fr.* LXV 5) e «ombrella» (*Fr.* XLV 67).

I relitti della tradizione nella raccolta reboriana sono «termini generalmente riservati alla lirica, sono aulicismi, provenzalismi (è il caso di *laidezza* o di *lusinga*) o petrarchismi (come l'aggettivo *frale*³⁵), termini della tradizione siciliana o siculo-toscana, ma anche forme sincopate (come *adoprare*) più frequenti in poesia [...] perché spesso condizionate dal fattore metrico» (Venturi 2008, 224), per non parlare di realizzazioni morfologiche come *avvolgea* e *movea*, della forma *ove* per *dove* e della variante analitica di molte preposizioni articolate. Per molte di queste parole desuete è proprio Reborà «il protagonista del loro rilancio» (Bandini 1966, 21) novecentesco: pensiamo all'«allegrezza» di Giacomo da Lentini, ripresa più volte anche da Dante, che a partire da *Fr.* LXI 30 e *Fr.* LXXI 1 «ritorna anche in Govoni, Corazzini, Gozzano, Palazzeschi, nonché in Saba e Montale» (Venturi 2008, 224). Sempre il fattore metrico-musicale spiega il fenomeno forse più tradizionale dei *Frammenti lirici*, ovvero la fitta presenza di apocopi sia interne che in punta di verso, che Reborà «inserisce in quasi tutti i componimenti, a piene mani in particolare in *FL* II [11], X [13], XII [11], XXI [11], XXIV [11], XXV [11], XXXV [15], XXXIX [16], XLIII [18], XLVII [20], L [23], LXIII [16], LXX [15], LXXI [22]» (Venturi 2008, 232).

Infine, sul terreno dei tecnicismi Dante funge da modello per l'introduzione nella propria tavolozza lessicale di molti *realia* e termini tecnici utilizzati per caratterizzare con precisione oggetti o attività del proprio tempo; pensiamo al lessico della navigazione nell'«arzanà de' Viniziani» di *Inf.* XXI 7 e ss. (*rimpalmare, ristoppa, ribatte, sarte, terzeruolo, artimon, rintoppa*), oppure ai tecnicismi pittorici di *Pg.* VII 73-75:

*Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,*

³⁵ In realtà è un poetismo generico di sapore ottocentesco.

fresco *smeraldo* in l'ora che si fiacca.

Similmente, nei *Frammenti lirici* rivendicano un proprio spazio «alcune voci specialistiche, estratte da un vocabolario tecnico e determinatissimo» (Monti 2005, 205) come *interluni, scotta, scalmo, mozzo* per “parte centrale della ruota”, *stami, marcite, gerla, ragia, similoro*, per non parlare del lessico della modernità macchinistica descritta, ma in termini entusiastici, anche dal coevo Futurismo: *binario, merce, telai, macchina, acciaio, freni, ruote, rotaie* compaiono nel solo frammento XI; *bitume, vapore, acciaio, officine, treni* nel LII.

All'interno di questo universo semantico variegato e pluristratificato, tanto in Rebora quanto in Dante, «è evidentissima una duplice tendenza: una tensione verso l'alto da un lato e una dimensione materiale, concreta, dall'altro» (Venturi 2008, 221). Monti, a ragione, identifica come caratteristica peculiare della reboriana «poesia di sterco e di fiori» (*Fr.* XLIX 31) la contrapposizione voluta e ricercata tra un «lessico della trascendenza» (Monti 2005, 197), rappresentato da parole astratte ad alta occorrenza (*vita, mondo, anima, senso, tempo, uomo, pensiero, natura, forma, nulla, forza, idea, sogno, spirito, bene, male, fede, verità, universo, atto, ragione, eterno, infinito, presente, virtù, realtà, libertà, sostanza*) spesso connesse alla sfera della volontà (*volere, voglia, voglioso, volontà*) o dei sentimenti (*amore, amoroso, amato, amatore, amante*), e un «lessico dell'immanenza» (*ibidem*) costituito da parole corpose ed espressive a bassa occorrenza (spesso *hapax*) come *giubba, rutti, zavorra, cialde, ventraia, masnade, spaghi, palloncini, piscio, fanfara, imbavare, fogna, melma, sterco, cavallanti*; nel solo frammento LXI si accumulano: *rogne, rifiuti, pattume, orgia, striglia, scoria, spurghi, baratto, bari e bazza*.

Per quanto queste due dimensioni opposte tendano a polarizzarsi rispettivamente nelle forme chiuse e nelle “colate”, non si tratta di una polarizzazione rigida, dal momento che il poeta può introdurre nelle prime ingredienti di concretezza e nelle seconde elementi di speculazione, riproducendo nella tensione dello stile quell'agonismo che caratterizza il proprio rapporto col mondo, discorso che ci riporta alla bandiniana inseparabilità tra individuo e destini comuni da cui siamo partiti. Insomma, l'intento primario resta il cozzo tra le due dimensioni, ma non mancano eccezioni alla regola, rappresentate rispettivamente da “colate” serene ricche di lessico astratto e “idilli” tesi con dominanza di lessico concreto. A tal proposito, nelle “colate” «strettamente connesse» (*FL*, 404) XXXIII e XXXIV spiccano voci trascendenti e pacificate, spesso condivise tra i due testi,

del tipo: *anima, tepore, placido flutto, aria, bene, speranza, amore, mondo, natura*; viceversa, nel frammento chiuso XXXVII compare, inserito in un'atmosfera inquieta, lessico immanente e connotatissimo, come: *torso nero, spanne, bozzolo azzurro, sterpeto, braccia, petto, gerla fragrante di fieno, pupilla ingombra*.

Questa conflittualità – lo si è visto anche nell'elenco appena concluso – appare ancora più evidente nel terreno dei sintagmi, dato che è su una dimensione maggiore a quella della singola parola che si gioca la partita della tensione interverbale. Ancora una volta, insomma, questi procedimenti mostrano il magistero dello «stilismo verbale» nella tavolozza espressionistica reboriana, dal momento che molti cozzi astratto-concreto risultano dall'applicazione analogica di uno o più verbi dinamici e concreti (spesso prefissati o parasintetici) a uno o più sostantivi astratti, della quale Bandini offre un nutrito campionario (Bandini 1966, 8):

«slancio di creazione / perché sì duro t'incrosti / negli urbani sviluppi?» (F II, 35-7); «rumina l'ozio e aduna i suoi cocci / ... / e stanco infogna giù piaceri e sonni» (F V, 17 e 19); «Romba, splende, s'ispira il contrasto / dell'uomo, del mondo, di Dio» (F VIII, 12); «il minuto... s'ingorga» (F VIII, 30-31); «ciel che balzano... contro la noia sguinzaglia l'eterno, / verso l'amore pertugia l'esteso» (F XI, 20 e 23-4); «mentre s'incava respinta l'ebbrezza» (F XIV, 16); «ogni ora parve un ripiego di fretta, / se quasi scheggia puntuta / mi scardassò la vita» (F XXI, 29), «ma c'è la mediazione della similitudine; con paura e dolore il presente s'incetra» (F XXV, 27); «e gesti e pensieri / nel cozzo de' scabri doveri / si sbriciolan sciocchi (F XXIX, 7-9); «e torva la tregua va giù» (F LXI, 14); «speranza che pare saldezza / e a mano a mano si sgretola» (F XLV, 33-4); «Dal sotterraneo incubo, / quasi doccia ancor livida sguscia / fulminea la vita / e, misuratasi al cielo, / spennecchia e trabocca e ricade» (F LXVI, 12-16); «che speranze nell'occhio del cielo divampa, / che tripudi sul cuor della terra conflagra» (F XLIX, 3-4).

Bandini, però, identifica il nucleo propulsore delle frizioni tra immanenza e trascendenza nell'aggettivo reboriano, «usato per la prima volta nel novecento con tale freschezza e con così ricche possibilità analogiche» (Bandini 1966, 9), del tipo:

«pigro scorno» (F VI, 44); «abitudini sonnolente» (F X, 30); «soffici fastidi» (F XII, 22); «smanie ben pasciute» (F XXVIII, 16); «scabri doveri» (F XXIX, 8); «losco sfasciume» (F XXXVI, 12); «fastidi grassi» (F L, 66); «ghiotta luce» (F LXVI, 6); «impeto rosso» (F XLII, 41); «floscio il tempo» (F XLIII, 11); «spazio cionno» (F LXVII, 3); «floscia attesa» (F LXVIII, 3).

All'elenco di Bandini, che comprende anche aggettivi innovativi come «fiammei pollini» (Fr. XXVI 18) e altri che si riferiscono a qualità animali («vipérini orizzonti» Fr. LXVIII 11), aggiungerei quegli aggettivi stranianti a baricentro verbale costruiti col participio

passato di verbi marcati, come: «calor unto» (*Fr.* XIX 4), «quiete oppiata» (*Fr.* X 27), «cuore lordato» (*Fr.* LXVII 2).

Anche in questo campo, poi, vale la logica dell'accumulazione, che può esprimersi attraverso l'aumento del numero degli aggettivi imprevisti associati ad un singolo nome, oppure in elenchi di stampo espressionistico basati sull'iterazione e il parallelismo. Nel primo caso, oltre alla costruzione classica con la doppia aggettivazione a destra («Venere neutra immonda», *Fr.* X 14; «opera intensa tenace», *Fr.* VIII 19) o a sinistra («persi indicibili moti», *Fr.* XLV, 1; «continuo aperto cammino», *Fr.* XI 14), risulta più interessante e produttiva la costruzione “ad occhiale”, che pare soffocare il sostantivo tra due aggettivi di differenti ambiti nozionali (Bandini 1966, 14):

«sciorinati giorni dispersi (F VI, 1); chiuse forze inesprese (F XI, 17); l'alta vertigine azzurra (F XVII, 4); nell'acciecante verità enorme (F XVII, 49); dell'ilare gente codarda (F XXI, 61); dal buio rombo profondo (F XXIII, 2); la digiuna forma rozza (F XXIII, 8); la scialba / zavorra cieca (F XXIX, 3-4); l'umido ombrare violetto (F XXXI, 18); l'arso demone bigio (F XXX, 28); in un diffuso vespero corrusco (F XLIII, 1); in cadenzati cigoli sommessi (F XLIII, 8); la ghiotta luce felice (F LXVI, 6); l'inconscia folla angusta (F LXVII, 31); l'ostinata città irosa (F LXXI, 36).

Importantissimo notare che tale costruzione “a cornice” ha una sua modesta presenza anche nella *Commedia*, in sintagmi come «maligne piagge grigie» (*Inf.* VII 108) e «tinto aspetto e brollo» (*Inf.* XVI 30).

Per quanto riguarda, infine, l'utilizzo di «elenchi di stampo espressionistico» (Bandini 1966, 10), il critico segnala soltanto alcuni versi dell'*incipit* del frammento VI, ma a mio avviso tutti i primi dodici versi sono caratterizzati dall'ostinato susseguirsi di nessi aggettivo-nome stranianti, tra i quali spiccano la costruzione “ad occhiale” del v. 1 e numerosi aggettivi-participi:

Sciorinati giorni dispersi,
Cenci all'aria insaziabile:
Prementi ore senza uscita,
Fanghiglia d'acqua sorgiva:
Torpor d'attimi lascivi
Fra lo spirito e il senso;
Forsennato voler che a libertà
Si lancia e ricade,
Inseguita locusta tra sterpi;
E superbo disprezzo
E fatica e rimorso e vano intendere:
E rigirio sul luogo come cane.

Altre strategie cozzanti saranno discusse nei capitoli dedicati alla retorica e alla sintassi dei *Frammenti lirici*.

A proposito delle modalità di formazione dei sintagmi, Rebora preferisce dissimulare sequenze dantesche troppo evidenti modificando certe parole, formando *iuncturae* a partire da elementi distanti nell'ipotesto comico, oppure ancora coniando sintagmi originali di impronta dantesca.

Per fare un esempio della prima strategia, nel frammento XXI il sintagma «senza amore» (v. 25) ha una corrispondenza diretta con il canto XVII del *Purgatorio*³⁶, secondo un modulo che risulta produttivo in altre aree della *Commedia* (basti pensare all'archetipica «bestia *sanza pace*» di *Inf.* I 58).

Invece, il frammento LXX è emblematico per quanto riguarda la formazione di sintagmi attraverso la torsione di elementi comici. Infatti, al v. 19 troviamo la *iunctura* «sperata altezza», che è l'esito evidente della manipolazione sintattica e morfologica di *Inf.* I 54: «ch'io perdei la *speranza* de l'*altezza*»; pochi versi dopo, lo stesso espediente viene utilizzato per dar vita al sintagma «tremite e vene» (v. 29), originato dalla rielaborazione sintetica di *Inf.* I 90: «ch'ella mi fa *tremar* le *vene* e i polsi».

Un paio di versi più sopra, un'altra *iunctura* illustra una seconda modalità impiegata da Rebora per formare sintagmi a partire da elementi più o meno autonomi del sistema dantesco. L'espressione analogica «bufere di vento» (v. 27) unisce due elementi visivamente vicini ma sintatticamente separati nel canto dei lussuriosi, il V dell'*Inferno*³⁷, rispetto al quale Rebora opera un'inversione morfologica relativa al numero: la «bufera» diventa «bufere», mentre i «venti» divengono «vento». Il medesimo procedimento è messo in atto per ben due volte ai vv. 22-23, dove il poeta lombardo unisce sintatticamente i «poggi» e le «pietraie» separati in *Pg.* XIII³⁸ e fa lo stesso con i «laghi» e le «fonti» di *Inf.* XX³⁹, sempre con forme di riadattamento morfologico.

Per quanto concerne, infine, i sintagmi innovativi di afflato dantesco, nel solito frammento XXXVI osserviamo il reiterato «demone bigio» (vv. 4, 28) e «borro

³⁶ *Pg.* XVII 91-92: «'Né creator né creatura mai', / cominciò el, 'figliuol, fu *sanza amore*'».

³⁷ *Inf.* V 30-31: «se da contrari *venti* è combattuto. / La *bufera* infernal, che mai non resta».

³⁸ *Pg.* XIII 4-9: «Ivi così una cornice lega / dintorno il *poggio*, come la primaia; / se non che l'arco suo più tosto piega. / Ombra non li è né segno che si paia: / parsi la ripa e parsi la via schietta / col livido color de la *petraia*».

³⁹ *Inf.* XX 64-66: «Per mille *fonti*, credo, e più si bagna / tra Garda e Val Camonica e Pennino / de l'acqua che nel detto *laco* stagna».

impeciato» (v. 25), in particolar modo ispirati all'atmosfera ferrigna e bituminosa di Malebolge.

Venendo al secondo campo di interesse del presente capitolo, ovvero il sistema rimico, anche in questo ambito riscontriamo da un lato parole-rima isolate, tendenzialmente meno "vischiose" e inscrivibili in quel dantismo che abbiamo definito "di fondo", dall'altro vere e proprie catene rimiche che, spesso, rimandano a un luogo piuttosto preciso della produzione dantesca, trascinando con loro da esso altro materiale.

Talvolta, però, anche una parola-rima isolata (ovvero, ripresa senza alcuno dei due rimanti associati nella serie ternaria dantesca – in autonomia o immessa in una nuova serie – oppure promossa da semplice lemma a rimante) può spalancare universi semantici ulteriori. Ad esempio, in una zona altamente espressionistica del tragico frammento VI compare, isolato, il rimante «sterpi» (v. 9) di *Inf.* XIII⁴⁰, che funge da catalizzatore di altro materiale comico, a partire dalla «locusta» (*ibidem*) di *Pg.* XXII⁴¹ per arrivare al «lezzo» (v. 13) rimante di *Inf.* X⁴², passando per il «rigirio sul luogo come cane» (v. 12) riecheggiante la similitudine canina di *Inf.* XXX⁴³, la quale trascina con sé anche l'aggettivo «forsennato» (v. 7).

Emblematica dei procedimenti "vischiosi" annessi al recupero di una catena rimica, la coppia dantesca di *Inf.* XIII 37, 39 «serpi: sterpi» compare nel sopracitato frammento LXX ad alta caratura espressionistica, circondata da elementi paesaggistici e vegetali che ricreano un'atmosfera infernale, con qualche intromissione dalla zona incipitaria del *Purgatorio*: le «erte» e le «scese» del v. 13 che richiamano l'«erta»⁴⁴ di *Inf.* I e la «scesa»⁴⁵ di *Inf.* XII e XVI; le «vigne» del v. 14, che paiono trasformare in nome comune il nome proprio del fidato servitore di Federico II, protagonista proprio di *Inf.* XIII; le «biade» (*ibidem*) singolari e maschili in *Inf.* XXIV⁴⁶ o, più probabilmente, di *Pg.* II⁴⁷, da cui

⁴⁰ *Inf.* XIII 37-39: «'Uomini fummo, e or siam fatti *sterpi* / ben dovrebb'esser la tua man più pia, / se state fossimo anime di *serpi*'».

⁴¹ *Pg.* XXII 151-152: «Mele e *locuste* furon le vivande / che nodriro il Batista nel deserto».

⁴² *Inf.* X 134: «che 'nfin là sù faceva spiacer suo *lezzo*».

⁴³ *Inf.* XXX 20: «*forsennata* latrò sì *come cane*».

⁴⁴ *Inf.* I 29: «Ed ecco, quasi al cominciar de l'*erta*».

⁴⁵ *Inf.* XII 10: «cotal di quel burrato era la *scesa*»; *Inf.* XVI 100-101: «rimbomba là sopra San Benedetto / de l'Alpe per cadere ad una *scesa*».

⁴⁶ *Inf.* XXIV 109: «erba né *biado* in sua vita non pasce»; è probabile fonte anche dei «ronchi» (v. 14), che in *Inf.* XXIV 28 compaiono in forma di «ronchione».

⁴⁷ *Pg.* II 124: «Come quando, cogliendo *biado* o loglio»; *ivi* 130: «così vid'io quella *masnada* fresca».

provengono anche le «masnade» (v. 15) condivise con *Inf.* XV⁴⁸, a sua volta probabile fonte delle «ville» (*ibidem*).

In realtà, quello infernale non è l'unico bacino di provenienza dei rimanti. Reborra si dimostra abile regista dei propri *Frammenti lirici* alternando alle «rime aspre e chiocce»⁴⁹ altri rimanti e catene rimiche di inclinazione opposta e di origine paradisiaca o alto-purgatoriale. Queste aree di rilassamento stilistico assolvono a una funzione di *varietas* e sono caratteristiche, ma non in modo sistematico, delle forme chiuse.

Così, nel frammento IV, noto per scaricare le «tensioni tematiche e stilistiche» (*FL*, 103) accumulatesi nell'esordio *ex abrupto*, assistiamo ad una fioritura di coppie rimiche tratte dalla seconda e dalla terza cantica apparentemente “facili” e non rappresentative del dantismo reboriano, ma caricate di suggestioni dal loro sbocciare in un'atmosfera affine a quella che fa da sfondo all'apparizione di Beatrice nel canto XXVIII del *Purgatorio*, segnalata dal rimante isolato «lento» (v. 6), il quale richiama esplicitamente l'andare «lento lento»⁵⁰ di Dante nell'incipit del suddetto canto. Precisamente, ai vv. 10-11 troviamo la rima «suono: abbandono», che ricorre anche nel canto XVIII del *Paradiso*⁵¹ legata alla figura di Beatrice, la quale ivi appare a Dante per recargli «conforto», mentre la rima conclusiva «miei: lei» (vv. 18, 20) rinvia piuttosto esplicitamente ad altri luoghi “beatriciani” della *Commedia*, ovvero l'incipit *Pg.* XXIX, in cui Lei appare «cantando come donna innamorata»⁵², e l'explicit di *Pd.* XXXI, dove san Bernardo subentrato in qualità di guida a Beatrice loda la gloria di Maria⁵³; più debole, la coppia «umano: mano» dei vv. 13, 15 può essere fatta risalire al XXII del *Purgatorio*⁵⁴ o, meglio, al IV del *Paradiso*⁵⁵.

⁴⁸ *Inf.* XV 41: «e poi rigiugnerò la mia *masnada*»; *ivi* 7-8: «e quali Padoan lungo la Brenta, / per difender lor *ville* e lor castelli».

⁴⁹ Così Dante definisce i prodotti più scuri della propria tavolozza stilistica in *Inf.* XXXII 1.

⁵⁰ *Pg.* XXVIII 1-6: «Vago già di cercar dentro e dintorno / la divina foresta spessa e viva, / ch' a li occhi temperava il novo giorno, / senza più aspettar, lasciai la riva, / prendendo la campagna *lento lento* / su per lo suol che d'ogne parte auliva».

⁵¹ *Pd.* XVIII 7-9: «Io mi rivolsi a l'amoroso *suono* / del mio *conforto*; e qual io allor vidi / ne li occhi santi amor, qui l'*abbandono*».

⁵² *Pg.* XXIX 7-10: «allor si mosse contra 'l fiume, andando / su per la riva; e io pari di *lei*, / picciol passo con picciol seguitando. / Non eran cento tra ' suoi passi e ' *miei*».

⁵³ *Pd.* XXXI 139-142: «Bernardo, come vide li occhi *miei* / nel caldo suo caler fissi e attenti, / li suoi con tanto affetto volse a *lei*, / che ' miei di rimirar fé più ardenti».

⁵⁴ *Pg.* XXII 71-75: «Torna giustizia e primo tempo *umano*, / e progenie scende da ciel nova'. / Per te poeta fui, per te cristiano: / ma perché veggi mei ciò ch'io disegno, / a colorare stenderò la *mano*».

⁵⁵ *Pd.* IV 43-46: «Per questo la Scrittura condescende / a vostra facultate, e piedi e *mano* / attribuisce a Dio, e altro intende; / e Santa Chiesa con aspetto *umano*».

Giustificati e guidati dall'intreccio rimico, possiamo rintracciare nello stesso frammento IV altri elementi congruenti a livello intertestuale. Innanzitutto, al v. 2 notiamo il verbo «discioglie», che ricorre sempre in *Pg.* XXVIII similmente implicato in dinamiche di vento⁵⁶ (in Reborà ad essere disciolto è un «beato / vortice fresco di gemme» ai vv. 2-3); dal medesimo ipotesto proviene, inoltre, il lemma «primavera» (v. 18), che in esso ha due occorrenze⁵⁷. Dal XXX del *Purgatorio* discendono, oltre al tono complessivo della prima quartina che ne rappresenta per Giancotti e Mussini una «attualizzazione dinamica» (*FL*, 107), il riferimento paesaggistico al «rosato [...] ciel»⁵⁸ (vv. 3-4) e il lemma «sangue» (v. 8), che nella fonte ha ancora a che fare con Beatrice, ma questa volta in senso tragico⁵⁹.

A un livello superiore, da questa coppia di canti alto-purgatoriali deriva un'atmosfera pacificata, fatta di «amore generico per il cosmo» (*FL*, 103), che evolve repentinamente in amore sensuale per una donna, per poi convergere in una «assorta luce» (v. 19) dalla quale il poeta stesso si lascia assorbire. Tracce di questo clima anche musicalmente armonioso si trovano disseminate nei due canti, dal «dolce suono» di *Pg.* XXVIII 59 alla «angelica nota» di *Pg.* XXX 33, per arrivare all'eloquente «amoroso suono» del sopracitato *Pd.* XVIII 7, quasi diretto corrispondente dei reboriani «arpeggi /d'amor» ai vv. 5-6, che sembrano librarsi nella stessa «aura dolce, senza mutamento» (*Pg.* XXVIII 7).

Anche nel settore delle rime, infine, c'è spazio per la creazione originale sulle orme dell'esempio dantesco, che si manifesta principalmente nella coniazione di serie rimiche di fonicità «aspra e chioccia», ora debitrice delle desinenze rimiche sperimentate da Dante e ora innovative.

A tal proposito, osserviamo la rima «razza: guazza» ai vv. 3-4 del frammento X. La famiglia *-azza* non è di conio dantesco, ma si tratta di una tipica desinenza grave con consonante fricativa alveolare sonora geminata; infatti, una variante maschile della nostra «guazza» ha due occorrenze come rimante infernale: il «guazzo» di *Inf.* XII 139 e i «gelati guazzi» di *Inf.* XXXII 72. Non è un caso, quindi, che nello stesso v. 4 compaiano altri

⁵⁶ *Pg.* XXVIII 21: «quand'Eölo scilocco fuor *discioglie*».

⁵⁷ *Ivi* 51: «'la madre lei, ed ella *primavera*'»; *ivi* 143: «qui *primavera* sempre e ogni frutto».

⁵⁸ *Pg.* XXX 22-24: «Io vidi già nel cominciar del giorno / la parte oriental tutta *rosata*, / e l'altro *ciel* di bel sereno addorno».

⁵⁹ *Ivi* 46-48: «[...] 'Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi: / conosco i segni de l'antica fiamma'».

lemmi spiccatamente infernali, come la «fiumana» di *Inf.* II 108 e l'aggettivo «marcite» applicato alle «membre» in *Inf.* XXIX 51.

Pochi versi più in basso, un rimante comico diffuso ma mai impiegato in serie espressionistiche come «pace» (v. 6) viene fatto rimare con l'aggettivo «vorace» (v. 7), reso ancora più marcato dall'abbinamento con la città-mostro antropomorfizzata, segno che pure nel campo dei rimanti risultano operosi i procedimenti di accostamento straniante e imprevisto, nonché i cortocircuiti astratto-concreto. Poco più in basso incontriamo la rima «smercia: lercia» (vv. 13, 15), ancora una volta esito di una manipolazione morfologica dell'ipotesto dantesco, cui segue un contributo innovativo. Nell'*Inferno*, infatti, troviamo solo il rimante «lerci»⁶⁰ riferito ai sodomiti, da Rebora declinato al femminile singolare e accostato all'«anima lercia» del moderno abitante della «città vorace» (v. 7), egoisticamente di se stesso «ghiotto» (v. 15), altro rimante del girone dei sodomiti declassato in posizione mediana e rovesciato di segno, se è vero che in Dante esprime il desiderio, comunque vinto dalla pioggia di fuoco, di abbracciare le anime di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci⁶¹.

Il contributo innovativo è rappresentato dalla forma «smercia» (v. 13), che è però coerente con l'universo semantico della prima cantica e, in particolare, con certe zone infernali nelle quali Dante condanna il mercimonio. È da notare che, proprio dal v. 13, prende avvio un «campionario dei comportamenti» (*FL*, 176) negativi caratteristici degli abitanti della città-fogna che, come notava già Scorrano, ricorda per l'intrinseca «tensione etica» (Scorrano 1994, 176) il modulo iterativo basato sulla ripetizione della medesima particella «chi» del canto XI del *Paradiso*⁶². Il tono dell'intera sequenza, inoltre, è affine a quello assunto da Virgilio per illustrare a Dante la topografia morale dell'*Inferno* nel canto XI, caratterizzato dall'enumerazione gerarchica di colpe e colpevoli (vv. 16-66).

Per concludere e ricapitolare, ai vv. 14 e 17 la rima «immonda: circonda» mostra ancora una volta in funzione la strategia prediletta da Rebora per la formazione di nuove serie rimiche basate sul modello dantesco: la ripresa di un rimante comico non troppo

⁶⁰ *Inf.* XV 106-108: «In somma sappi che tutti fur cherci / e litterati grandi e di gran fama, / d'un peccato medesimo al mondo lerci».

⁶¹ *Inf.* XVI 49-51: «ma perch'io mi sarei bruciato e cotto, / vinse paura la mia buona voglia / che di loro abbracciar mi faceva ghiotto».

⁶² *Pd.* XI 4-9: «Chi dietro a iura, e chi ad amforismi / sen giva, e chi seguendo sacerdozio, / e chi regnar per forza o per sofismi, / e chi rubare, e chi civil negozio, / chi nel diletto de la carne involto / s'affaticava e chi si dava a l'ozio».

marcato posto in tensione con un rimante più espressionistico e manipolato morfologicamente. In questo caso, il rimante “neutro” è «circonda», che ha due occorrenze rispettivamente nell’*Inferno* nel *Purgatorio*⁶³, fatto cozzare col termine «immonda», variante maschile e singolare dell’aggettivo con cui Dante definisce gli avari e prodighi⁶⁴ in *Inf.* VII 51, nel nostro frammento reso più pregnante tramite lo spostamento dalla posizione mediana alla terminazione di verso e dall’accostamento stridente con una «Venere neutra» (v. 14). Si tenga presente che proprio l’*incipit* del canto VII dell’*Inferno* può esser considerato un passaggio emblematico dello stile «aspro e chioccio», come è «chioccia» la «voce» di Pluto che lo satura con la sua ridondanza consonantica: «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*» (*Inf.* VII 1-2).

⁶³ *Inf.* XXXI 42: «così la proda che ’l pozzo *circonda*»; *Pg.* XXXII 88: «Vedi la compagnia che la *circonda*».

⁶⁴ *Inf.* VII 49-51: «E io: ‘Maestro, tra questi cotali / dove’ io ben riconoscere alcuni / che furo *immondi* di cotesti mali’».

3. Dantismi fonico-ritmici

Il profilo fonico dei *Frammenti lirici* è strettamente connesso col sistema delle rime, dal momento che quasi sempre è la sede di rima “vischiosa” a impostare il *setting* del verso, predisponendolo all’accoglimento di altri elementi fonici annessi.

Va da sé che risultano dominanti, nel quadro della fortiniana «versificazione alta e ‘tragica’», i fenomeni riconducibili allo stile «aspro e chioccio». Non mancano, però, nella solita economia della raccolta, aree più armoniose che presentano strategie foniche di altra natura per un principio di *convenientia*, comunque riconducibili a quella miniera di soluzioni stilistiche che è la *Commedia*. In entrambi i casi, siamo di fronte a procedimenti e consonantici (allitterazioni, paronomasie, alternanze) e vocalici (disseminazioni foniche) che, spesso e volentieri, dalla terminazione di verso si irradiano a sinistra, contagiando l’intero verso o un’intera sequenza.

Questi fenomeni, inoltre, come del resto accade nel modello dantesco, tendono all’accumulazione, per cui non è infrequente riscontrare un’alternanza tra stringhe molto fitte e zone di scaricamento della tensione, strategia che è attiva complessivamente anche nel macrotesto.

Un esempio perfetto di fonicità «aspra e chioccia» è il frammento III, una «rapidissima istantanea» (*FL*, 93) che nella prima parte descrive in tono concitato la formazione di un «turbine» (v. 5) e nella seconda, aperta da un «ma» avversativo (v. 8), il suo infrangersi sulla «città» (*ivi*) con effetti dirompenti:

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.

Per quanto riguarda i fenomeni vocalici, l'insistenza sulla *a* tonica è il «contrassegno timbrico di tutta la lirica» (*FL*, 94), nel segno della quale essa si apre e si chiude ad anello, dal nome «nuvolaglia» (v. 1) al verbo «ammazza» (v. 14), raggiungendo un picco che è anche picco emotivo con l'«ansietà» del v. 12, tronca ed esposta in punta di verso, fonicamente connessa con l'origine di tutti i mali: la «città» (v. 8).

A livello consonantico, l'uso più caratteristico del frammento è, indubbiamente, la ripercussione dell'occlusiva velare sorda, che compare affiancata alla solita *a* tonica in lemmi come «cavallo» (v. 6) e «campi» (v. 7); ancora più notevole quando tale sequenza è preceduta da *s*- implicata per formare verbi altamente espressivi quali «scaglia» (v. 4) e il parasintetico «scàrdina» (v. 9). Questa soluzione, però, è dinamizzata tramite l'alternativo affiancamento dell'occlusiva alla vocale *o*, in forma semplice per dar vita a nomi e verbi espressivi come «corazza» (v. 2) e «combattere» (v. 14), oppure ancora implicata con *s*- in verbi marcati quali il dantesco «scoppia»⁶⁵ (v. 4) e il parasintetico «scorrazza» (v. 5), a formare col suddetto «corazza» una rima paronomastica in *-z-* geminata, cara al Dante comico, che chiude circolarmente il frammento col verbo «ammazza».

Ad incidere sulla ripercussione del nesso *co-* è anche l'anafora di «con» tra il verso 3 e il verso 4, quest'ultimo caratterizzato dalla triplice allitterazione della sibilante nel *tricolon* «suono», «scoppia», «scaglia». La tendenza a costruire strutture ternarie riaffiora al v. 11, dove troviamo un *tricolon* polisindetico di nomi di ascendenza dantesca, a partire dai più neutri «suono» e «vento» per arrivare ai più connotati «guizzi», ancora con geminazione della fricativa, che rimandano più precisamente al «guizzo» della fiamma di Guido da Montefeltro nel canto XXVII dell'*Inferno*⁶⁶.

Da notare come i nessi costituiti da *s*- implicata con occlusiva (specialmente *sk-*) siano squisitamente danteschi e ricorrono, accumulandosi, in zone ad alta caratura espressionistica del «poema sacro» (*Pd.* XXV 1): nell'episodio di Pier delle Vigne in *Inf.* XIII compaiono «schiante» (v. 33), «sterpi» (v. 37), «stizzo» (v. 40) con la solita *-z-* geminata, «scheggia» (v. 43), «stetti» (v. 45) e la serie rimica «rinfreschi: adeschi: inveschi», quest'ultimo parasintetico. Ma il modello più conciso e pregnante è forse un

⁶⁵ *Inf.* XXIII 10: «E come l'un pensier de l'altro *scoppia*»; *Pg.* XXXI 40: «Ma quando *scoppia* de la propria gota».

⁶⁶ *Inf.* XXVII 17: «su per la punta, dandole quel *guizzo*».

passo del canto XXIX dell'*Inferno*⁶⁷ dal quale, oltre ai nessi *sk-* di «scabbia», «scardova» e «scaglie», proviene probabilmente la serie rimica del frammento IV in *-aglia*, rappresentata qui dalla variante plurale «scaglie: dismaglie», ancora parasintetico costruito sul nostro «maglia» (v. 9).

Del resto, quasi l'intero apparato rimico è debitore dell'esempio offerto da Dante. La desinenza *-aglia* compare ben due volte nei canti di Malebolge, precisamente nel XXIII⁶⁸ e, soprattutto, nel XXIV⁶⁹ dell'*Inferno*, dove occorre proprio la parola rima «battaglia» del v. 7. Il rimante «cavallo» (v. 6) è *hapax* nel già citato *Inf. XXX*⁷⁰, in una terzina ancora una volta popolata da nessi con sibilante più occlusiva (questa volta bilabiale). Infine, la rima «vento: tormento» (vv. 11, 13) compare nel canto XIV⁷¹ sempre della prima cantica.

Un esempio di fonicità dolce, invece, è offerto dal frammento XVI:

O musica, soave conoscenza,
Tanto innaturi l'anima fin ch'ella
Delle immagini vere la più bella
In sua voce ritrova e in sua movenza;

E come a noi perman l'intelligenza
Se vada in labil suono di favella,
Armoniosa in te non si cancella
L'eterna verità mentre è parvenza.

Virtù ti crea che non par segreta,
Ma il ritmo snuda l'amor che discende
Dall'universo a rivelar la meta:

Amor che nel cammino nostro accende
L'inconsapevol brama triste o lieta,
E in te, raggiunto il tempo, lo trascende.

Si tratta non solo di una forma chiusa di quartine, ma di un sonetto costruito a regola d'arte e dedicato alla «musica» (v. 1) intesa come «soave conoscenza» (*ibidem*) che «permette di svelare il fondamento ideale su cui poggia la realtà del divenire» (*FL*, 237).

⁶⁷ *Inf. XXIX* 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'».

⁶⁸ *Inf. XXIII* 62, 64, 66: «taglia: abbaglia: paglia».

⁶⁹ *Inf. XXIV* 53, 55, 57: «battaglia: saglia: vaglia»

⁷⁰ *Inf. XXX* 118-120: «'Ricorditi, spergiuro, del cavallo', / rispuose quel ch'avèa infiatà l'epa; / 'e sieti reo che tutto il mondo sallo!'».

⁷¹ *Inf. XIV* 25-30: «Quella che giva 'ntorno era più molta, / e quella men che giacèa al tormento, / ma più al duolo avea la lingua sciolta. / Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento, / piovean di foco dilatate falde, / come di neve in alpe senza vento».

Già Orelli vi riconosceva dei versi «dantescammente foggianti» (Orelli 1985, 27), prova di un dantismo fatto non solo di singole tessere ma di una «profonda assimilazione del procedere sintattico del modello» (FL, 238).

Concentrandoci sul piano fonico osserviamo che, al solito, sono le catene rimiche a predisporre le trame sonore principali del componimento. Tenendo conto che lo schema complessivo è ABBA ABBA CDC DCD, la serie A stabilisce fin da subito la salienza della consonante nasale *n*, in questo caso implicata con *z* per formare una serie suffissale in *-enza*, caratteristica di un certo dantismo più o meno pacificato: il rimante «conoscenza» (v. 1) in questa forma ha una sola occorrenza nel “beatriciano” canto XXX del *Purgatorio*⁷², mentre in *Inf.* XXVI ricorre la variante più marcata «canoscenza»⁷³, che compare anche in *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato*⁷⁴; «parvenza» (v. 8) è rimante esclusivamente paradisiaco nei canti XXIII, XXIV, XXX, XXXIII⁷⁵ e la serie «intelligenza: parvenza» (vv. 5, 8) è esclusiva ancora del XXX del *Paradiso*⁷⁶.

La serie B, invece, mette in risalto i suoni liquidi, altro emblema dello stile dolce. La serie «ella: bella» (vv. 2, 3) riferita a Beatrice compare in *Pd.* VIII⁷⁷, mentre come rimanti autonomi «ella» ha due occorrenze rispettivamente in *Pd.* IX e, ancora, in *Pd.* XXIII⁷⁸ e «bella» ha sei occorrenze, quattro nella terza cantica, la più significativa delle quali è quella del solito *Pd.* XXX⁷⁹. «Favella» (v. 6) è rimante ben otto volte nel *Paradiso*, in coppia con «cancella» (v. 7) nel canto V⁸⁰, accoppiato a «ella» nel già citato XXIV⁸¹, in rima con «bella» nei canti XII e XVI⁸²; da notare, inoltre, che la serie «favella: bella»

⁷² Pg. XXX 37: «sanza de li occhi aver più *conoscenza*».

⁷³ *Inf.* XXVI 120: «ma per seguir virtute e *canoscenza*».

⁷⁴ *Rime* XXX 25: «a quei cotanti c’hanno *canoscenza*».

⁷⁵ *Pd.* XXIII 116: «tanto distante, che la sua *parvenza*»; *Pd.* XXIV 71: «che mi largiscon qui la lor *parvenza*»; *Pd.* XXX 106: «Fassi di raggio tutta sua *parvenza*»; *Pd.* XXXIII 116: «in me guardando, una sola *parvenza*».

⁷⁶ *Pd.* XXX 73-78: «‘per che, se tu a la virtù circonde / la tua misura, non a la *parvenza* / de le sustanze che t’appaion tonde, / tu vederai mirabil consequenza / di maggio a più e di minore a meno, / in ciascun cielo, a sua *intelligenza*’».

⁷⁷ *Pd.* VIII 13-15: «Io non m’accorsi del salire in *ella*; / ma d’esservi entro mi fé assai fede / la donna mia ch’i’ vidi far più *bella*».

⁷⁸ *Pd.* IX 31: «D’una radice nacqui e io ed *ella*»; *Pd.* XXIII 96: «e cinsela e girossi intorno ad *ella*».

⁷⁹ *Pd.* XXX 9: «di vista in vista infino a la più *bella*».

⁸⁰ *Pd.* V 46-48: «Quest’ultima già mai non si *cancella* / se non servata; e intorno di lei / sì preciso di sopra si *favella*».

⁸¹ *Pd.* XXIV 95-99: «‘acutamente sì, che ’nverso d’*ella* / ogni dimostrazion mi pare ottusa’. / Io udi’ poi: ‘L’antica e la novella / proposizion che così ti conchiude, / perché l’hai tu per divina *favella*?’».

⁸² *Pd.* XII 31-33: «e cominciò: ‘L’amor che mi fa *bella* / mi tragge a ragionar de l’altro duca / per cui del mio sì ben ci si *favella*’»; *Pd.* XVI 31-33: «e come a li occhi miei si fé più *bella*, / così con voce più dolce e soave, / ma non con questa moderna *favella*».

compare anche nell'*Inferno* in un unico episodio, non a caso legato ancora una volta alla figura di Beatrice⁸³.

La serie C diverge fonicamente dalle precedenti due, visto che non contiene suoni liquidi o nasali nelle desinenze, ma è comunque una serie “dolce” costituita da rimanti brevi, due su tre bisillabici; nello specifico, i bisillabi «meta» (v. 11) e «lieta» (v. 13), che iniziano rispettivamente con un suono liquido e un suono nasale, rimano tra di loro nella presentazione e nel seguente discorso di Beatrice che ha luogo nel canto XXVII del *Paradiso*⁸⁴.

Infine, la serie D presenta nuovamente una nasale implicata nel nesso *-nd-* di *-ende*, desinenza ancora di conio dantesco. Infatti, «discende» (v. 10) è rimante con numerose occorrenze quasi tutte nel *Paradiso*, tranne una nei canti “beatriciani” del *Purgatorio* e due nell'*Inferno*, che sono però compatibili con l’ambientazione idillica del nostro frammento: nel XXXIV⁸⁵ il verbo è riferito al «ruscelletto» seguendo il cui corso Dante e Virgilio escono dal regno infernale per tornare a «riveder le stelle» (v. 139); nel V canto è il verbo utilizzato da Francesca per localizzare la propria nascita presso la marina di Ravenna, dove a discendere è il fiume Po. Ma non si limitano a questo le influenze esercitate sul nostro frammento dal celebre canto di Paolo e Francesca, dal quale riporto a scopo di confronto la sezione finale della tragica confessione della donna (vv. 97-107):

“Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po *discende*
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch' al cor gentil ratto s' apprende,
prese costui de la bella persona
l che mi fu tolta; e 'l modo ancor m' offende.
Amor, ch' a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m' abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense”.

⁸³ *Inf.* II 52-57: «Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e *bella*, / tal che di comandare io la richiesi. / Lucevan li occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua *favella*».

⁸⁴ *Pd.* XXVII 103-108: «Ma ella, che vedea 'l mio disire, / incominciò, ridendo tanto *lieta*, / che Dio pareo nel suo volto gioire: / 'La natura del mondo, che quieta / il mezzo e tutto l'altro intorno move, / quinci comincia come da sua *meta*'».

⁸⁵ *Inf.* XXXIV 130: «d'un ruscelletto che quivi *discende*».

Come possiamo vedere, il v. 100 è modello sintattico e fonetico per il v. 12 del nostro frammento, col quale condivide l'attacco in «Amor» tronco seguito da una relativa retta da «che» e terminante col verbo in *-ende*: «*Amor che nel cammino nostro accende*». Come se non bastasse, proprio dal v. 100 si dipana una catena triplice di anafore rette da «Amor» (vv. 100, 103, 106) che nel nostro frammento è riproposta in forma quantitativamente ridotta (sole due occorrenze) e qualitativamente dissimulata (il primo «amor» è interno al v. 10).

Si riscontrano, inoltre, altre concomitanze lessicali: il nesso *virtù-discende* ricorre nel “beatriciano” canto XXVIII del *Purgatorio*⁸⁶ e il nesso *amore-accende* fa la sua comparsa nei canti XVIII del *Purgatorio*⁸⁷ e V del *Paradiso*⁸⁸, con una lieve variante nel XXIV sempre della terza cantica⁸⁹ e nel tripudio di *Purg.* XXII⁹⁰, che sposa amore e virtù nell'idea dell'accensione, reiterata da una figura etimologica.

Chiaramente, i fenomeni fonetici della sede di rima si irradiano verso sinistra, tant'è vero che Giancotti e Mussini riconoscono nel frammento in questione un «intenso lavoro fonico» che «si svolge internamente ai versi» (*FL*, 240). Caratteristica delle quartine è l'insistenza timbrica sui nessi nasali *in/im* e *ni* di «innaturi» (v. 2), «anima» (*ibidem*), «fin» (*ibidem*), «imagini» (v. 3), «in» (v. 4), «intelligenza» (v. 5) e «armoniosa» (v. 7), affiancata da quella sui nessi liquidi *ill/i* di «labil» (v. 6), spesso costruiti implicitamente tramite l'incontro di due parole: «innaturi l'anima» (v. 2), «l'intelligenza» (v. 5).

Su un binario alternativo si colloca la ripercussione della fricativa *v* in «soave» (v. 1), «vere» (v. 3), «voce» (v. 4), «ritrova» (*ibidem*), «movenza» (*ibidem*), «vada» (v. 6), «favella» (*ibidem*), «verità» (v. 8) e «parvenza» (*ibidem*), che prosegue anche nelle terzine con «virtù» (v. 9), «universo» (v. 11), «rivelar» (*ibidem*) e «inconsapevol» (v. 13), accompagnato però da uno spostamento della vocale dominante dalla *i* alla *u* di «virtù», «snuda» (v. 10) e «universo». In generale, l'intero componimento – e in particolar modo le quartine – è costellato di suoni liquidi e nasali irradiati dalla sede di rima a lessico armonico di respiro universale come «musica» (v. 1), «innaturi» (v. 2), «anima» (*ibidem*), «imagini» (v. 3), «labil suono» (v. 6), «armoniosa» (v. 7), «eterna» (v. 8), «ritmo» (v. 10), «amor» (*ibidem*), «universo» (v. 11) e «tempo» (v. 14).

⁸⁶ Pg. XXVIII 127: «Da questa parte con *virtù discende*».

⁸⁷ Pg. XVIII 29: «così *accende amore*, e tanto maggio».

⁸⁸ Pd. V 9: «che, vista, sola e sempre *amore accende*».

⁸⁹ Pd. XXIV 82: «Così spirò di quello *amore acceso*».

⁹⁰ Pg. XXII 10-11: «[...] *Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese*».

Da notare che itinerari fonici simili si incontrano nei sopracitati luoghi danteschi che condividono col frammento le stesse serie rimiche. Emblematica la sequenza del XXVIII del *Paradiso* incorniciata dalla rima «parvenza: intelligenza» (vv. 73-78), nella quale riscontriamo la stessa disseminazione di suoni nasali e liquidi affiancati dalla fricativa *v*, con condivisione del lemma «virtù», e dall'alternanza delle vocali *i* e *u*:

“Per che, se tu a la *virtù* circonde
la tua misura, non a la *parvenza*
de le sustanze che t'appaion tonde,
tu vederai mirabil conseguenza
di maggio a più e di minore a meno,
in ciascun cielo, a sua *intelligenza*”.

Così, analogamente, nell'ultima terzina che richiama il canto di Paolo e Francesca spiccano le allitterazioni, presenti anche nell'ipotesto comico, della dentale *t* e del nesso *tr* in «triste» (v. 13), «lieta» (*ibidem*), «te» (v. 14), «raggiunto» (*ibidem*), «tempo» (*ibidem*) e «trascende» (*ibidem*).

Passando direttamente dal frammento XVI al frammento XVII, apice drammatico del “canzoniere nel canzoniere” reboriano, possiamo in primo luogo osservare la strategia espressionistica di accumulazione di fenomeni fonici e metrico-ritmici, per poi trarre alcune conclusioni sulla distribuzione contrastata di testi nel macrotesto.

Nel frammento in questione, che tematizza la vicenda tormentata di un amore mai comunicato sullo sfondo di un «possente amplesso tra sole e terra» (*FL*, 243), la trama fonica principale dell'esordio è rappresentata dalla ripercussione della rima desinenziale degli imperfetti «balenava» (v. 2), «vibrava» (v. 5) e «sfuriava» (v. 8), che comporta una disseminazione della fricativa *v*, evidente nell'allitterazione del v. 4 tra «verso» e «vertigine». Tuttavia, la strategia più efficace per far montare la tensione del componimento è proprio la creazione di zone, identificate da strutture parallelistiche, nelle quali si accumulano fenomeni stilistici eterogenei, alternate ad aree di distensione.

La prima sezione è caratterizzata da una certa *varietas* metrico-ritmica, ottenuta disponendo in scala versi eterogenei con accenti divergenti, dal settenario del v. 1 all'endecasillabo giambico del v. 5, culmine visivo e metrico della prima descrizione nonché emblema del «traboccare» (*ibidem*) tematizzato, che si manifesta in altro lessico ad alta caratura espressionistica come il «balenare» del «cielo fuso» (v. 2), gli «slanci arcuati di luce» (v. 3) e l'«alta vertigine azzurra» (v. 4):

Da tutto l'orizzonte
Il ciel fuso balenava
Con slanci arcuati di luce
Verso l'alta vertigine azzurra
Che al sommo traboccando più vibrava.

Dopo una pausa di distensione (vv. 6-7), associata all'immagine pacificata delle «nuvole bianche» (v. 7), il «ma» avversativo del v. 8 rivitalizza la tensione interna dando nuova linfa all'immaginario espressionista e a fenomeni consonantici, tra i quali spicca l'allitterazione alternata della nasale *m* e della sibilante *s* nel medesimo verso («Ma il sol maschio sfuriava»), sibilante che si dissemina nell'allitterazione del v. 9 («sulla [...] supina») e, in forma geminata, al v. 10 col lemma corporalmente espressivo «amplesso».

A partire dalla seconda sezione (vv. 11-31), la logica dell'accumulazione diventa dominante. Così, l'anafora di «E» identifica ai vv. 13-15 un primo blocco caratterizzato a livello metrico da isocolie e isoritmie, costituito cioè da due endecasillabi di impronta giambica con accenti fissi in quarta, ottava e decima posizione, sul cui primo emistichio si sintonizza l'accento di quarta del settenario. La «perfetta corrispondenza ritmico-sintattica della coppia di endecasillabi» (*FL*, 251) è sancita, inoltre, dalla rima interna «sonori: colori». A livello fonico, spiccano l'insistenza sulle consonanti occlusiva bilabiale *p* in «palpavan» (v. 13) e «spazio» (v. 15) e sulla occlusiva velare *c* di «colori» (v. 14) e «convulso» (v. 15), nonché la ripetizione della sibilante *s* irradiata dalla particella riflessiva «si», mentre a livello vocalico emerge l'alternanza tra le vocali *a* («palpavan», «incendiavan», «spazio») e *o* («sonori tonfi», «colori», «convulso»):

E si palpavan i *sonori* tonfi
E s'incendiavan i *colori* secchi;
E nel convulso spazio.

Il secondo (vv. 16-19) è un blocco di quattro settenari scandito da accenti costanti sulla terza e sulla sesta posizione, fatta eccezione per l'ultimo verso, che anticipa l'accento di terza in seconda posizione, ulteriore prova di quanto Rebora sia attento a dinamizzare le proprie soluzioni stilistiche per evitare la “normalizzazione” dell'espressionismo:

Dalle coscie dei monti
Al gran seno dei piani,
Dalla testa dei borghi
Ai nervi delle strade.

Sul piano fonico, l'alternanza delle vocali toniche *o* e *a* continua ad animare il settore dei rimanti («monti: piani: borghi: strade»), propagandosi poi nel blocco successivo in «con», «aliti», «gorghi» (v. 20), «con» e «clangori» (v. 21). Identificato proprio dall'anafora di «Con» ai vv. 20 e 21, questo terzo blocco presenta a livello ritmico due versi senari con accenti fissi sulla seconda e sulla quinta sillaba, mentre sul piano consonantico spicca l'allitterazione della velare *g* in «gorghi», «guizzi» e «clangori»:

Con àliti e gorghi
Con guizzi e clangori.

È ancora una volta un'anafora, quella più complessa del sintagma «ebbra l'ora», ad individuare una quarta area stilistica costituita da due ottonari omoritmici ai vv. 22 e 23, uniti anche dall'allitterazione della sibilante *s*, condivisa dai due imperfetti e raddoppiata dalla particella riflessiva («si stordiva» e «si smarriva»), che si estende al «senso» del v. 24. Si noti, ancora, il *fil rouge* del pattern vocalico *o-a* («Ebbra l'ora si stordiva / Ebbra l'ora si smarriva»), che intesse anche la trama del quinto blocco, ritagliato ai vv. settenari 25-26 dalla ripetizione anaforica del sintagma «di giovani», dal quale si irradia la particella *di* creando un'allitterazione con «diporto»:

Ebbra l'ora si stordiva;
Ebbra l'ora si smarriva
Nel senso delle voci
Di giovani a diporto,
Di giovani cercanti
Dal pensiero la vita.

Infine, l'ultimo quadro stilistico omogeneo della prima sezione è identificato ai vv. 28-29 da un chiasmo sintattico, catalizzatore del solito profilo vocalico *a-o* («la compagna al compagno / il compagno alla compagna»), il quale crea una struttura che ricomparirà in una sorta di *refrain* ai vv. 42-43, inserita in una seconda sezione descrittiva, compresa tra i vv. 32 e 49, a sua volta aperta e chiusa da strutture ternarie.

Il blocco in apertura (vv. 33-35) è costituito sintatticamente dall'accumulazione di tre subordinate implicite rette da tre participi passati, per formare a livello metrico tre novenari dattilico-anapestici con accenti costanti in seconda, quinta e ottava posizione, fatta eccezione per il primo, incassato in un endecasillabo. Dal punto di vista fonico, risultano salienti a livello consonantico la ripercussione dell'occlusiva bilabiale *p* («aperte», «porte», «protesi») e della dentale *t*, spesso implicata con la vibrante *r* o con la

nasale *n* («aperte», «porte», «ampliate», «ardenti finestre», «protesi», «fiorenti»), mentre a livello vocalico spicca l'allitterazione della *a* in «aperte» e «ampliate» che, al solito, non si ripete rigidamente nel terzo anello della catena:

D'intorno, aperte le magiche porte,
Ampliate le ardenti finestre
Protesi i fiorenti balconi.

Dopo il *refrain* e una variazione in climax del modulo sintattico del v. 30 («voleva ognun confidare») diventa «volea ciascuno gridare» al v. 44), il blocco conclusivo (vv. 46-49) presenta nuovamente una serie anaforica costituita dalla congiunzione coordinante «E» seguita dall'infinito di tre verbi, dei quali i primi due attaccano in oclusiva bilabiale *p* allitterata e disseminata («passar», «popolare»), con la solita alternanza *a-o*:

E passar da ogni varco
E popolare la reggia
E confondersi insieme
Nell'acciecante verità enorme.

Per concludere, anche il finale disforico e a rovescio rispetto alle premesse positive create dalla sezione centrale si fonda sulla logica della ripetizione-accumulazione ma, come è consueto, in forma leggermente variata:

Ma rotolarono sillabe,
Ma ragionarono il mondo:
E riser tutto il dì per non sapere,
Mentre ogni cuore sciupava
La sua farfalla.
S'annidò il cielo corto,
E si fece uno spento bracere;
Languì alla terra il piacere,
E si fece la spoglia di un morto:
Strisciò la notte,
Scivolò la partenza,
S'aprì la voragine
Della città rombante. Si lasciarono,
E lasciarono la giovinezza.

Innanzitutto, è inaugurato da due stringhe anaforiche (vv. 50-51) costituite dalla congiunzione avversativa «Ma» seguita da un verbo al passato remoto, riproponendo fenomeni fonici ricorsivi nel componimento quali la globale alternanza delle vocali *a* e *o*, nonché l'aspra allitterazione della vibrante *r* disseminata in «rotolarono» e

«ragionarono», per il momento controbilanciata dalla geminazione liquida di «sillabe» (v.50) e «farfalla» (v. 54), quasi eco di quella sviluppata ai vv. 40-41 tra «scintille» e «bella». Da notare che la transizione del tempo verbale dall'imperfetto al passato remoto sancisce «l'inesorabilità del destino» (Mussini 1983, 488) cui i due amanti vanno incontro.

Il v. 50 inaugura anche l'allitterazione della sibilante *s*, che prosegue al v. 52, dopo il richiamo sia di *r* che di *s* in «*riser*», col verbo «*sapere*» – primo rimante di una serie ternaria con «*bracere*» (v. 56) e «*piacere*» (v. 57) – e con «*sciupava*» (v. 53), ultimo residuo di imperfetto. Ancora la sibilante è protagonista dell'ennesimo fenomeno parallelistico-accumulativo, rappresentato dall'attacco di verso con una voce tronca, ossia la terza persona del passato remoto, dove la sibilante è ora parte della particella riflessiva e ora integrata nel verbo, formando una struttura a chiasmo: «*s'annidò*» (v. 55), «*strisciò*» (v. 59), «*scivolò*» (v. 60) e «*s'aprì*» (v. 61). Anche internamente al verso continua l'allitterazione di *s*, per due volte implicata con l'occlusiva bilabiale *p* in «*spento*» (v. 56) e «*spoglia*» (v. 58).

Sempre dal v. 55 ha origine la rima tra «*corto*» e «*morto*» (v. 58), che ha due occorrenze nella *Commedia* (rispettivamente nei canti XXVII dell'*Inferno*⁹¹ e XX del *Purgatorio*⁹²) e incornicia l'anafora di un modulo costituito dalla congiunzione «*E*» seguita, ancora una volta, dalla terza persona del passato remoto, questa volta riflessivo, del verbo *fare* ai vv. 56 e 58: «*E si fece*».

Tuttavia, il fatto fonico-accumulativo più rappresentativo del frammento è l'anadiplosi «*Si lasciarono / e lasciarono [...]*» che si sviluppa nei due versi conclusivi 62 e 63, perché esprime perfettamente il senso di rammarico per la mancata soddisfazione delle premesse amorose e le sue conseguenze a lungo termine, oltre i confini della «*giovinezza*». Si tenga conto, infine, che l'anadiplosi è espediente retorico presente nel repertorio dantesco, sebbene Dante preferisca evitare lo stretto accostamento dei termini ripetuti; un caso piuttosto isolato di anadiplosi semplice, compatibile con un uso colloquiale, è quello di *Pg.* XXIV 19-20: «*Questi [...] è Bonagiunta / Bonagiunta da Lucca [...]*».

⁹¹ *Inf.* XXVII 110-112: «'lunga promessa con l'attender *corto* / ti farà triunfar ne l'alto seggio'. / Francesco venne poi, com'io fu' *morto*».

⁹² *Pg.* XX 103-107: «Che voce avrai tu più, se vecchia scindi / da te la carne, che se fossi *morto* / anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi', / pria che passin mill'anni? Ch'è più *corto* / spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia».

Nel suo oscillare tra blocchi di tensione e distensione, tra compartecipazione ottimistica della natura alla vicenda amorosa e negazione di ogni esito positivo, il frammento XVII può essere elevato ad emblema del macrotesto o, meglio, della strategia reboriana di distribuzione contrastata di testi nel macrotesto. Si è già detto del carattere musicalmente armonico del precedente frammento XVI, che costituisce col XV uno dei picchi positivi della raccolta; osserviamo ora che il nostro frammento XVII è seguito da un «trittico di testi brevi, dal metro “chiuso”» che «segnano un momento di distensione stilistica [...], come un raffreddamento delle modalità di pronuncia» (*FL*, 257).

Insomma, se ne trae l'impressione di un poeta attentissimo nell'orchestrare il percorso armonico della propria sinfonia e, all'interno di ciascun episodio, nell'alternare aree in maggiore e aree in minore, metafora che acquista senso alla luce della formazione musicale dello stesso Reborà. Inoltre, anche questa logica compositiva attenta al quadro macrotestuale può essere fatta risalire al modello dantesco se pensiamo a come, anche nella *Commedia*, esistano nell'*Inferno* aree di distensione e aree di concentrazione dello stile «aspro e chioccio» (penso, *in primis*, ai canti di Malebolge), così come nel *Paradiso* rinveniamo zone polarizzate espressionisticamente.

L'ultimo fenomeno ritmico da affrontare in questa sede, sempre relativo all'accumulazione, riguarda i contracenti. La modalità prediletta da Dante per accrescere la densità degli endecasillabi della *Commedia* è proprio l'accostamento di sillabe toniche in posizioni consecutive, quasi sempre sesta e settima, più raramente nona e decima.

Chiaramente, solo una parte minoritaria dei versi dei *Frammenti lirici* è costituita da endecasillabi, ma l'uso dantesco risulta produttivo specie in aree ad alta caratura espressionistica. Ad esempio, nel frammento XLII, che «estremizza i caratteri letterari delle dantesche canzoni petrose» (*FL*, 478) a partire dalle esibite «trecce» del v. 3, compaiono ai vv. 26, 33 e 39 ben tre endecasillabi con contraccento in sesta e settima posizione, costruiti alla maniera di Dante tramite l'apocopazione in *-or* del trisillabo «amore» e del bisibillabo «cuore», per ottenere rispettivamente il bisillabo tronco «amor» (vv. 26 e 33) e il monosillabo tronco «cuor» (v. 39), seguiti da un bisillabo piano che ora ribatte solo la vibrante («amor freddo»), ora l'intero nesso *or* («amor forse», «cuor torvo»):

È paura che *amor freddo* s'inganni (*Fr.* XLII 26);

Ma dove toglie *amor forse* s'invera (*ivi* 33);

E un non so che nel *cuor torvo* accoltello (*ivi* 39).

Antecedenti danteschi di questo procedimento possono essere rinvenuti in *Pg.* X 42, dove troviamo il nesso «amor volse» («ch'ad aprir l'alto *amor volse* la chiave»), e in *Pg.* XXVI 72, che reca la *iunctura* «cuor tosto» seguita da un verbo riflessivo («lo qual ne li alti *cuor tosto* s'attuta») come in due delle tre occorrenze del frammento XLII. In conclusione, per avvalorare definitivamente il dantismo di questi endecasillabi, osserviamo che il verbo «s'invera» del v. 33 è un parasintetico di conio dantesco presente come *hapax* in *Pd.* XXVIII 39: «credo, però che più di lei *s'invera*».

4. Dantismi retorici

Ignorata sia da Kuon che da Trovato, la categoria dei dantismi retorici rappresenta un'integrazione fondamentale all'interno del nostro sistema analitico dal momento che l'espressionismo dei *Frammenti lirici*, così come quello della *Commedia*, è il prodotto anche di iniezioni sul piano retorico. Questo, analogamente agli altri campi d'azione del dantismo, presenta soluzioni dantesche non marcate, marcate e originali di stampo dantesco.

Per quanto riguarda le soluzioni non marcate, ovvero che non rimandano a un precedente determinato dell'ipotesto comico ma riflettono un uso dantesco diffuso, sono costituite principalmente da ripetizioni anaforiche che, per la loro frequenza, innervano l'asse strutturale-sintattico e drammatico della raccolta. Le anafore, infatti, sono uno dei modi prediletti da Rebora per costruire strutture parallelistiche inquadrabili nella menzionata dialettica, solo apparentemente non regolata, tra ordine e disordine.

Allo stesso modo, in Dante l'uso di tale figura assume una duplice funzione: da una parte «concorre alla costruzione organica del periodo, distinguendo e nello stesso tempo legando, attraverso il parallelismo dei nessi iniziali, i membri contigui di un discorso»; dall'altra «svolge la funzione propriamente emotiva che ha di solito la ripetizione, o s'inserisce come elemento dello stile grave»⁹³.

Nella *Commedia* tale funzione emotiva risulta particolarmente evidente quando l'anafora è impiegata in forma triplice e in luoghi ad altissimo tasso di drammaticità, quasi correlativo stilistico dell'ineluttabilità del destino, come accade nei canti III e V dell'*Inferno*. Nel primo caso, si tratta delle «parole di colore oscuro» (v. 10) incise «al sommo»⁹⁴ (v. 11) della porta dell'*Inferno*, che esprime col proprio monito l'irreversibilità della sorte dei dannati e l'invito a «lasciare ogni speranza» (v. 9):

“*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente*”.

⁹³ *Enciclopedia Dantesca*, v. “anafora”.

⁹⁴ Espressione ripresa anche da Rebora nel frammento XVII al v. 5: «Che *al sommo* traboccando più vibrava».

Nel secondo caso, ci troviamo nel bel mezzo dell'orazione di Francesca da Rimini, gravemente segnata dalla consapevolezza del contrasto esistente tra la forza del sentimento amoroso e la tragicità delle conseguenze derivanti dalla lettura del «libro» (v. 137) di Lancillotto e Ginerva:

“*Amor*, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense”.

Abbiamo già visto come l'anafora di «amor» venga rievocata, in forma dissimulata e con altri richiami al V dell'*Inferno*, nel frammento XVI dedicato alla musica. Curioso, a questo punto, notare che anche la stringa anaforica di *Inferno* III risulti richiamata nei *Frammenti lirici*, in particolare nel frammento XXVII, ma in modo ancora più subdolo. A fare da spia è il pronome personale maschile «me», che ci spinge a cercare altri punti di contatto. In questo caso, il modulo «per *me* si va» e il modulo «è di *me* parte» (v. 5) sono connessi da aspetti prevalentemente fonici oltre che lessicali: a livello vocalico, la *e* di «per» e di «è», la *i* di «si» comparabile a quella della preposizione «di» e, soprattutto, la *a* tonica di «va» assimilabile a quella di «parte», entrambe in quarta posizione a sigillare il primo emistichio; a livello consonantico, sempre «parte» condivide il profilo occlusivo-vibrante *p-r* della preposizione «per». La reminiscenza può essere ulteriormente giustificata tenendo presente che nella sezione finale del frammento XXV – ovvero, la “colata” immediatamente precedente, se si esclude quel «quadro naturale pieno di armonia» (*FL*, 327) che è il frammento XXVI – leggiamo al v. 43 «E *il sentirlo m'è duro* [...]», calco lessicale, sintattico e retorico dell'espressione con cui Dante lamenta a Virgilio l'oscurità del monito della porta infernale proprio in *Inf.* III 12: «[...] ‘Maestro, *il senso lor m'è duro*’»; inoltre, al v. 49 dello stesso frammento si parla di gente «senza speranza», così come la porta invita coloro che vi entrano a «*lasciare* ogni speranza» (*Inf.* III 9).

Più spesso l'anafora in Rebora non rimanda a passi danteschi precisi, ma viene utilizzata come espediente sintattico per creare effetti di accumulazione e parallelismo,

correlativi stilistici di una modalità locutoria incostante e imprevedibile, che procede per fiammate e raffreddamenti.

Emblematico, in questo senso, il frammento XLVII, nel quale Giancotti e Mussini riconoscono un certo «peso di rassegnazione e immobilità», segno di una «grave crisi personale» (*FL*, 538). Il dantismo retorico del frammento è assicurato fin dal primo verso, che presenta un'analogia implicita preposizionale («velo del sonno») presa pari pari dal *Purgatorio*⁹⁵, ma depotenziata per l'assenza della sua originale inarcatura. Concentrandoci sulle anafore, ai vv. 34-35 osserviamo due frasi nominali introdotte dall'interiezione «O» poi variata in «Oh», altro marchio di fabbrica dello stile dantesco consacrato già nel primo canto della *Commedia*⁹⁶; più rilevante e complessa l'anafora del modulo «Nella vita» seguito da relativa introdotta da «che», la quale ha tre occorrenze ai vv. 36, 39, 40 e incornicia un parasintetico originale di ispirazione dantesca come «imbava» (v. 38):

O palpitare umano,
Oh saldo amor del presente
Nella vita che importa non sei niente;
Se l'invocato lavoro vien meno
E la virtù sconfitta *imbava* il sangue,
Nella vita che importa sei veleno.
Nella vita che fulmina e va [...].

Dopo un'altra figurazione anaforica meno marcata della sola congiunzione «E» ai vv. 46-47, emerge la duplice anafora del modulo «Se come» ai vv. 54 e 56, inquadrata in un periodare dantesco «perfettamente assimilato e ricreato nei sinuosi movimenti del periodo» (*FL*, 539):

Se come foglia in turbin si mulina
Volger potessi nella mia fatica,
Se come per ruscello all'acqua è moto
Fosse al mio ingegno eguale la sua china,
Con qual gioia mutandoti vorrei
Malanni e laidezza,
E dibattuta asprezza!

⁹⁵ *Pg.* XXXII 71-72: «e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo / del sonno».

⁹⁶ *Inf.* I 129: «oh felice colui cu' ivi elegge!».

Ancora, preceduta da un vocabolo squisitamente dantesco come «rampogna»⁹⁷, ai vv. 66-67 spicca l'anafora della negazione «Non», che esprime la volontà del poeta di rinunciare alla propria moralità intransigente, definita dantescamente come «nume o dèmone orrendo» (v. 68), per darsi finalmente al godimento:

*Non so più recar il tuo peso,
Non voglio viverti più,
Nume o demone orrendo.*

Ultima ma non meno importante, ai vv. 71-72 si segnala l'anafora della congiunzione avversativa «Ma», che regge l'antitesi sempre di matrice dantesca «vita-morte»⁹⁸ e la rima comica «gode: ode»⁹⁹, la quale trascina con sé anche il lemma «frode» (v. 69), comico ma mai in punta di verso nella *Commedia*:

*Ma la vita non gode,
Ma la morte non ode.*

Un altro modo per rendere più dantescamente marcate le strutture anaforico-parallelistiche è lavorare sulla triplicità. Si è già discusso sopra della petrosità del frammento XLII per quanto riguarda la patina lessicale e il fenomeno dei contraccetti; in aggiunta a ciò, ai vv. 30-32 Reborà sviluppa una stringa anaforica basata sulla triplice ripetizione di «Così» in attacco di verso:

*Così l'attimo va,
Così sfiorarsi e partire,
Così due cuori si lasciano.*

Ora, l'anafora di «Così» si trova anche nella *Commedia*, più precisamente nel canto XXXIII del *Paradiso*¹⁰⁰ (ma solo duplice), tuttavia si tratta di un procedimento stilistico squisitamente petroso, se è vero che il titolo della lirica più rappresentativa tra quelle dedicate alla donna Petra attacca proprio con «Così» (*Così nel mio parlar voglio esser*

⁹⁷ Troviamo il verbo *rampognare* in *Inf.* XXXII 87: «Qual se' tu che così *rampogni* altrui?»; in senso figurato in *Pg.* XVI 121-122: «Ben v'èn tre vecchi ancora in cui *rampogna* / l'antica età la nova».

⁹⁸ *Inf.* III 88-89: «E tu che se' costi, anima *viva*, / pàrtiti da cotesti che son *morti*»; *Pg.* XII 67: «*Morti* li *morti* e i *vivi* parean *vivi*».

⁹⁹ *Inf.* VII 94-96: «ma ella s'è beata e ciò non *ode*: / con l'altre prime creature lieta / volve sua spera e beata si *gode*»; *Pd.* XV 124-126: «Per vedere ogni ben dentro vi *gode* / l'anima santa che 'l mondo fallace / fa manifesto a chi di lei ben *ode*».

¹⁰⁰ *Pd.* XXXII 64-66: «*Così* la neve al sol si disigilla; / *così* al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla».

aspro), oltre a presentare al proprio interno tre proposizioni comparative introdotte dalla medesima congiunzione¹⁰¹; inoltre, nella sezione centrale del testo petroso precedente (*Amor, tu vedi ben che questa donna*) rintracciamo tre anafore equidistanti con «Cosi»¹⁰² che innervano l'asse argomentativo principale.

Chiaramente, rispetto alle figure di ripetizione come l'anafora, risultano semanticamente più pregnanti le figure retoriche di significato, le quali molto più spesso rinviano a un precedente dantesco determinato. Particolarmente frequenti sono le similitudini costruite alla maniera di Dante, mentre la metafora in Rebora tende a trasformarsi in analogia che in modo più bruciante «collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili» (Marinetti, *Teoria e invenzione*, 73), con una propensione all'accostamento antitetico e ossimorico.

Per quanto riguarda le similitudini, esse possono rimandare a Dante per l'origine comica di comparante e/o comparato oppure per la corrispondenza dei moduli sintattici (di ciò si parlerà nella sede opportuna). Nota Bettinzoli che, spesso, in Rebora situazioni dal «vasto riverbero emotivo» producono «il richiamo alla figura materna» (Bettinzoli 2002, 37), similmente a quanto accade nella *Commedia* quando il Dante *agens* si trova in situazioni di difficoltà.

Lo si vede già nel frammento II, dove è «l'universo ingenuo» (v. 6) a rivelarsi «come alla mamma, quando è sola, il bimbo» (v. 7). La concomitanza di madre e figlio è pressoché costante anche nell'ipotesto comico, nei cui passi più affettuosi risultano prediletti i termini «mamma» e una variante diminutivo-vezzeggiativa di «bimbo», cioè «fantolin». Vediamo, a tal proposito, la similitudine di *Pg.* XXX 43-45:

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il *fantolin* corre a la *mamma*
quando ha paura o quando elli è afflitto.

Nel nostro caso specifico, però, la compresenza dei lemmi «mamma» e «universo» orienta la bussola dell'intertestualità verso un passo del canto XXXII dell'*Inferno* (vv. 7-9), pur in assenza di una similitudine:

ché non è impresa da pigliare a gabbo

¹⁰¹ *Rime* XLVI 1: «Cosi nel mio parlar voglio esser aspro»; *ivi* 17: «cosi de la mia mente tien la cima»; *ivi* 53: «Cosi vedess'io lui fender per mezzo».

¹⁰² *Rime* XLV 30: «cosi dinanzi dal sembiante freddo»; *ivi* 37: «cosi di tutta crudeltate il freddo»; *ivi* 44: «cosi foss'ella più pietosa donna».

discriver fondo a tutto *l'universo*,
né da lingua che chiami *mamma o babbo*.

Da questo passo, inoltre, proviene l'intero sintagma «mamma o babbo» di *Fr.* LXIII 48, connesso nello stesso verso all'idea già dantesca di un amoroso «nido»¹⁰³ familiare, condivisa col frammento XXXIII.

Dopo l'elogio al quadrato di una «mamma, così mamma» presentato in *Fr.* XII 31, un'altra similitudine materna introdotta dantescamemente da «quasi» ricorre, appunto, nel frammento XXXIII, dove il «teporre» del lago cullato da un «placido flutto» (v. 4) è paragonato a un «*bimbo* che a *mamma* dorma in seno» (v. 5), in un'atmosfera da dolce «nido» (v. 3) ovattata dal timbro della nasale *m*. Con una simile dolcezza Dante descrive in *Pd.* XXIII il protendersi dei beati verso Maria, paragonabile al «*fantolin* che 'nver' la *mamma* / tende le braccia» (vv. 121-122) dopo esser stato allattato, non dissimile dal modo, rappresentato nel frammento L, in cui Rebora «fanciullo» (v. 31), «accarezzato alla [...] spalla» della «mamma» (v. 30), la «invocava» (v. 31) nelle «notte di paura» (v. 33) divincolandosi «fra coltre e coltre» (v. 32), calco sintattico e fonico, per la condivisione del nesso consonantico complesso *-ltr-* e l'inversione dell'ordine delle vocali *e* ed *o*, di *Inf.* I 105: «e sua nazione sarà *tra feltro e feltro*».

Ancora, nel frammento LVI ammiriamo il ritratto di una madre premurosa «come la madre ch'al romore è desta» di *Inf.* XXIII 38, la quale nel bel mezzo di un incendio mette in salvo il figlio «avendo più di lui che di sé cura» (v. 41): nel frammento reboriano, la mamma «nella fame / tutto ai bimbi dona il pane» (vv. 15-16), similitudine collocata in una stringa con diversi rimandi a un passo celeberrimo dei canti di Cacciaguida¹⁰⁴, rielaborato da Rebora attraverso la promozione a rimanti dei due membri di un sintagma dantesco interno al verso, «pane» (v. 16) e «altrui» (v. 17), il tutto ambientato in un tessuto fonico parimenti armonizzato sulla *a* tonica («mamma», «fame», «pane», «grato» e «confortare»). Si riscontra, però, uno slittamento semantico: se il monito di Cacciaguida profetizza la sofferenza esterna di Dante nel porsi al servizio dei signori d'Italia, la similitudine reboriana esprime, al contrario, quanto gli sia «grato confortare altrui» (v. 17) rispetto a una sofferenza tutta interiore («rotolo dentro», v. 18), che potrebbe avere come correlativo oggettivo il «rigirio sul luogo come cane» di *Fr.* VI 12.

¹⁰³ *Inf.* V 82-83: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al *dolce nido*».

¹⁰⁴ *Pd.* XVII 58-60: «Tu proverai sì come sa di sale / lo *pane altrui*, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale».

Proseguendo con le figure di significato, Rebora e gli altri poeti espressionisti preferiscono l'analogia alla metafora per la sua caratteristica di bruciare le tappe del pensiero al fine di proporre un accostamento ardito o imprevisto tra due termini non del tutto compatibili a livello di sfere semantiche coinvolte. Ciò non toglie che anche nei *Frammenti lirici* possano essere presenti delle metafore tradizionali di derivazione dantesca. Lo si nota già nel frammento proemiale, ai cui vv. 17-22 osserviamo la metafora continuata (con chiasmo interno al v. 18) del tempo-albero desunta, già secondo Nava, dal canto XXVII del *Paradiso*¹⁰⁵, dove «il tempo è rappresentato come un albero, che ha le sue radici nel Primo Mobile e dirama i suoi rami nei cieli successivi» (Nava 1993, 50-51):

Se a me fusto è l'eterno,
fronda la storia e patria il fiore,
 pur vorrei maturar da *radice*
 la mia linfa nel vivido tutto
 e con alterno vigore felice
 suggerire il sole e prodigar il frutto.

Venendo alle analogie, il tipo prediletto da Rebora per produrre cortocircuiti astratto-concreto è quello implicito di carattere preposizionale, del quale Bandini offre un ricco campionario, che mostra la solita tendenza all'iterazione dei fenomeni espressionisticamente connotati, in particolare nei frammenti V e XIV (Bandini 1966, 9):

«*nell'ostia insapora del compito uguale*» (F V, 13); «*il grido delle macchine e dei lucri*» (F V, 18); «*al marcio del tempo le nari chiudete*» (F XIV, 24); «*nella fiala soave dell'estro*» (F XIV, 26); «*con slanci arcuati di luce*» (F XVIII, 3); «*dall'accesa corolla dei sensi*» (F XXV, 14); «*al vizzo sen della parola*» (F XLIII, 21); «*sul tufo del tempo*» (F LVIII, 7); «*con rose pupille d'eclissi e d'assenzio*» (F LXX, 33).

Si tenga presente che questa modalità analogica ha dei precedenti diretti nella *Commedia*: si ricordino, a tal proposito, il «velo del sonno» di *Fr.* XLVII 1, proveniente dal XXXII del *Purgatorio*, e il «chinare di palpebre» di *Fr.* LXXVII 20, derivato dal IV del *Paradiso*.

Un secondo modo retorico impiegato da Rebora per produrre accostamenti tra nozioni distanti è la sinestesia, che per definizione associa ambiti sensoriali distinti, nei *Frammenti lirici* prevalentemente vista e udito, ovvero i due sensi più sollecitati dall'esperienza della città moderna. Bandini, tra i numerosi esempi di sinestesie

¹⁰⁵ *Pd.* XXVII 118-120: «e come il tempo tegna in cotal testo / le sue *radici* e ne li altri le *fronde*, / omai a te può esser manifesto».

determinate dal verbo o da sintagmi predicativi, nota soltanto l'ascendenza dantesca de «il sol *schioccando si spampana*» (Fr. XXVIII 2), che definisce «un'amplificazione di barocca luminosità della dantesca *gran fersa / dei di canicular* (Inf. XXV, 79-80)» (Bandini 1966, 11). Non rileva, però, il dantismo di altre sinestesie che pur vengono citate. Ad esempio, nella sequenza sinestesica «e n'è *ghirlanda / un senso di campana*» è da notare che il costrutto *essere ghirlanda* per “circondare” proviene da Inf. XIV 10-11: «La dolorosa selva l'è *ghirlanda / intorno*». Ancora più eclatante, per quanto sottile, il dantismo della sinestesia «*accieca il suono*» (Fr. XLII, 42), la quale è sostanzialmente speculare, per l'inversione dei campi sensoriali, alla celebre figura retorica di Inf. V 28 («Io venni in loco *d'ogne luce muto*»), utilizzate in maniera analoga per descrivere rispettivamente la negazione dell'udito e della vista in una circostanza critica.

Meno frequenti ma comunque presenti le sinestesie frutto del solito uso arditto dell'aggettivo reboriano, come: «nell'*aroma lunare*» (Fr. V 7); «la *forma sonora*» (Fr. IX 4; «nel *tinnir luminoso* dei corsi» (Fr. XXXIV 29); «con *verdi richiami*» (Fr. XXXVI 36); «*clamorosi grovigli* di folle» (Fr. LXX 7).

L'accostamento tra termini distanti culmina nei procedimenti retorici, assai produttivi tanto in Dante quanto in Rebora, dell'antitesi e dell'ossimoro. L'antitesi nei *Frammenti lirici* riguarda, spesso, grandi universali ideologici e antropologici ben polarizzati anche nell'oltremondo dantesco come *bene/male*, *gioia/dolore* e *vita/morte*, oppure dimensioni sensoriali del tipo *caldo/freddo*.

I termini antitetici *bene* e *male*, che «attraversano tutta l'opera reboriana determinandone l'antitesi dominante» (FL, 72), occorrono già nella chiusura del testo proemiale, nell'ambito di una altrettanto dantesca allocuzione al lettore («Tu che ascolti», v. 33), invitato a recare con sé il «canto» (v. 30) del poeta nel «bene» e nel «male» (v. 34), affinché da «vano / accordo solitario» (vv. 31-32) smetta di risultargli «oscuro» (v. 35), come è «oscura» la «selva» (v. 2) del proemio dell'*Inferno* e della *Commedia* tutta.

La medesima antitesi compare per ben due volte in due frammenti consecutivi, il XVIII e il XIX, che col XX costituiscono un trittico di distensione tra le “colate” XVII e XXI. Le due occorrenze stanno in rapporto contrastivo: se nella chiusa del frammento XVIII Rebora proclama, sul piano idealistico e spirituale delle «vere leggi pure» (v. 9), la supremazia del bene sul male («del *male* è il *bene* più forte», v. 12), il v. 9 del frammento successivo rappresenta una «palinodia» (FL, 265) di tale affermazione, dal momento che

constata la «vanità del *bene* contro il *male*» sul piano materiale e individualistico, che comporta l'abbandono al «diletto» (v. 10) nell'accezione dantesca di “piacere dei sensi” come in *Pd.* XI 8-9: «chi nel *diletto* de la carne involto / s'affaticava».

In Dante, l'antitesi *bene/male* compare all'interno del discorso di Marco Lombardo nel canto XVI del *Purgatorio*, dove viene affrontato il problema della conciliazione tra predestinazione celeste e libero arbitrio concludendo che, se questo non esistesse e fosse tutto già deciso in cielo, non sarebbe giusto avere «per *ben* letizia, e per *male* aver lutto» (v. 72). A ben vedere, questo verso dantesco è la fonte anche del rapporto antitetico tra *gioia* e *dolore*, qui «letizia» e «lutto» legati alla sorte oltremondana, ripreso da Rebora al v. 36 del frammento VIII, che ancora tematizza il contrasto tra il mondo ideale e un mondo reale scollato dall'eterno e non più in grado di rappresentare «l'intera gamma degli stati emotivi, di cui *letizia* e *dolore* costituiscono gli estremi» (*FL*, 157), di modo che l'«idea» (vv. 5, 41, 42) resta «alito morto» (vv. 39, 41).

Chiaramente, la dicotomia *gioia/dolore* per le sorti oltremondane è connessa con un'altra antitesi fondamentale del sistema dantesco, quella tra *vita* e *morte*, tanto da arrivare alla figurazione paradossale del «vivere» come un «correre a la morte» di *Pg.* XXXIII 54. Spesso, nella *Commedia*, tale dicotomia affiora nella tipica situazione in cui le anime dei defunti confrontano la propria condizione con quella di Dante o altri vivi nel «dolce mondo» (*Inf.* VI 88), o col ricordo della propria condizione terrena. Così, gli ipocriti del XXIII dell'*Inferno*, le cui pesanti cappe che fungono da contrappasso sono descritte per mezzo di un'altra antitesi (*fuori/dentro*¹⁰⁶) produttiva in Rebora¹⁰⁷, interrogandosi sullo stato di Dante e Virgilio si chiedono:

“Costui par *vivo* a l'atto de la gola;
e s'e' son *morti*, per qual privilegio
vanno scoperti de la grave stola?”.

In *Inf.* XIV 51, invece, Capaneo grida fieramente la coerenza in vita e in morte del proprio ruolo di spregiatore della divinità: «Qual io fui *vivo*, tal son *morto*».

Nei *Frammenti lirici* tale antitesi ha due occorrenze significative, dal punto di vista del dantismo reboriano, in due “colate” monostrofiche ravvicinate, i frammenti X e XI. Nel primo l'antitesi è – se vogliamo – implicita, perché il poeta lombardo colpisce coloro che

¹⁰⁶ *Inf.* XXIII 64-65: «Di *fuor* dorate son, sì ch'elli abbaglia; / ma *dentro* tutte piombo, e gravi tanto».

¹⁰⁷ *Fr.* XLIII 31-32: «[...] A che tu, poesia, / se *dentro* animi il mondo e *fuor* non sai?».

«sembrano volere ancora e» invece «sono morti!» (v. 37), quei «morti viventi» (*Fr.* LXIX 5) che soffocano in una «insoddisfatta lena» (v. 35) l'evidenza di essere inghiottiti dal «perenne tumultuar balordo» (v. 2) della «città vorace» (v. 7). Con la *Commedia* potrebbe esserci un legame per opposizione, visto che la sfasatura tra interiorità ed exteriorità in cui versa l'esistenza dell'abitante della città moderna contrasta con la perfetta armonia delle immagini, esempi di superbia punita, che Dante *agens* vede scolpite nel pavimento della prima cornice del secondo regno in *Pg.* XII 64-69, nelle quali i morti sembrano morti e i vivi sembrano vivi:

Qual di pannel fu maestro o di stile
 che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
 mirar farieno uno ingegno sottile?
Morti li morti e i vivi parean vivi:
 non vide mei di me chi vide il vero,
 quant'io calcai, fin che chinato givi.

Nel frammento successivo, dedicato significativamente al «carro vuoto sul binario morto» (v. 1), correlativo oggettivo della condizione urbana novecentesca, per descrivere proprio questo stato di sospensione tra vita e morte Rebora utilizza al v. 25 un'antitesi («E non *muore* e vorrebbe, e non *vive* e vorrebbe») che ricorda da vicino quella, altrettanto paradossale, impiegata da Dante per fotografare la propria condizione di catatonìa alla vista di Lucifero in *Inf.* XXXIV 25: «Io non *mori*' e non rimasi *vivo*».

Come si è detto, l'interesse di Rebora per la contraddizione lo spinge a adottare un'altra figura retorica che, in modo ancora più estremo, tiene insieme dimensioni opposte o addirittura incompatibili: l'ossimoro. Emblematico, da questo punto di vista, il frammento XLIX dedicato alla poesia, intesa come luogo in cui «il bene e il male [...] si mescolano indissolubilmente» (*FL*, 559), nel quale lo statuto dell'arte poetica è poeticamente raffigurato attraverso una catena di cinque ossimori, simile a quella che spinge Bandini a parlare di «parallelismi ossimorici» (Bandini 1966, 15) per il frammento XLV.

Dapprima viene descritto l'operare della poesia in una «aria / senza respiro» (vv. 14-15) e in una «orgia senza piacere» (v. 18), sintagmi che hanno una corrispondenza nel «guardare senz'occhi» di *Fr.* LXVII 9 e derivano evidentemente dal modello retorico e sintattico offerto da Dante in *Pd.* XXXIII 15: «volar sanz'ali».

In seguito, per ribadire la propensione alla *coincidentia oppositorum*, unendo un lemma negativo di *Inferno* XVIII¹⁰⁸ a un lemma positivo quasi esclusivamente paradisiaco, la poesia viene definita «di sterco e di fiori» (v. 31) per la sua facoltà di tenere assieme «terror della vita» e «presenza di Dio» (v. 32), sintagma che richiama a livello lessicale e fonico un passo notissimo dell'invettiva di san Pietro contro Bonifacio VIII (*Pd.* XXVII 22-24):

“Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio che vaca
ne la *presenza* del Figliuol di Dio”.

Ancora, gli attributi dicotomici «morta e rinata» del v. 33 rimandano, per la scelta lessicale, al canto XXIV dell'*Inferno*¹⁰⁹, dove *morire* e *rinascere* sono i verbi impiegati per descrivere il ciclo vitale della fenice, termine di paragone per le trasformazioni dei ladri nella settima bolgia dell'ottavo cerchio.

Infine, ossimoro «meno netto» (*FL*, 571) ma forse più pregnante dei precedenti, dal momento che in esso le due polarità «risultano inseparabili l'una dall'altra, fuse (o incatenate) nello stesso sintagma» (*ibidem*), è quello che ritrae lo stato della poesia, sospesa tra la condizione libera di «cittadina» e quella di schiava «catenata» (v. 34).

Un'altra figura retorica di matrice dantesca fondamentale per mettere a fuoco nella sua globalità il percorso argomentativo dei *Frammenti lirici*, giacché è attestata nel testo proemiale e in quello conclusivo, è l'apostrofe, non tanto nella forma dell'invettiva ma dell'appello al lettore-destinatario della raccolta.

In realtà, i trattati di retorica antichi e medievali non trattano l'appello al lettore come una sfumatura dell'apostrofe. Un'eccezione a questa regola è rappresentata dalla *Rettorica* di Brunetto Latini, maestro di Dante collocato tra i sodomiti nel canto XV dell'*Inferno*, dove l'apostrofe al lettore viene trattata come espediente stilistico per “fare l'uditore intento”¹¹⁰, principio di cui si appropria l'antico commentatore della *Commedia* Francesco da Buti nel chiosare l'apostrofe di *Inf.* XXII 118: «Questo è dell'arte della Retorica di *fare attento l'uditore*» (Buti, *Commento*, 579).

¹⁰⁸ *Inf.* XVIII 113: «vidi gente attuffata in uno sterco».

¹⁰⁹ *Inf.* XXIV 106-107: «Così per li gran savi si confessa / che la fenice *more* e poi *rinasce*».

¹¹⁰ Latini, *Rettorica*, 102: «*Intenti li faremo* dimostrando che in ciò che noi diremo siano cose grandi o nuove o non credevoli, o che quelle toccano a tutti o a coloro che li' odono o ad alquanti uomini illustri, ai dei immortali, a grandissimo stato del comune».

Nel panorama medievale, l'uso di Dante è forse più vicino a quello della tradizione esegetica e apologetica cristiana, che mira a richiamare l'attenzione del pubblico sulla Parola fonte di Verità, e a quello di storici come Giovanni Villani, che nella *Cronica* si appella più volte al lettore – con formule costanti del tipo «E nota...» – affinché tragga insegnamento dal racconto di improvvise sciagure, punizioni divine per i peccati commessi dagli uomini. In generale, è la visione cristiana del mondo a imporre agli scrittori la nuova urgenza dialettica e didascalica di un'interlocuzione costante col lettore.

Dante, in qualità di scrittore medievale e cristiano, si avvale di questo rivoluzionario rapporto scrittore-pubblico sfruttando l'apostrofe come uno strumento «per rivolgersi direttamente al lettore e richiamare l'attenzione sul significato della narrazione, sull'eccezionalità delle cose viste, per renderlo partecipe delle sue emozioni di meraviglia, di pietà, di sgomento e del suo impegno poetico di fronte all'ardua impresa prefissasi»¹¹¹. In questo senso, si tratta di un'assoluta novità nel campo della produzione volgare in versi.

La forma prediletta da Dante è costituita da un imperativo e da un vocativo, con possibilità di sostituire sia l'uno che l'altro con perifrasi e forme verbali diverse. A partire dalle ventuno volte¹¹² nelle quali Dante sospende il racconto del viaggio per richiamare il proprio pubblico possono essere individuati quattro tipi di appello al lettore: esistono apostrofi che mirano a focalizzarne l'attenzione su un passaggio complesso per chiarirne il significato oscuro e altre che lo spronano a seguire il viaggio senza farsi scoraggiare dall'elevarsi della materia; il numero più cospicuo è impiegato per giustificare la straordinarietà degli eventi narrati, mentre un caso isolato ha la funzione di esprimere commiato prima di una transizione narrativa importante.

Anche in Reborà la forma-tipo è costruita con imperativo e varianti del vocativo. Vediamo, ad esempio, l'*explicit* del frammento I (vv. 33-35), passaggio che abbiamo già affrontato a proposito dell'antitesi *bene/male*:

Ma tu che ascolti, rècalo
Al tuo bene e al tuo male:

¹¹¹ *Enciclopedia Dantesca*, v. "appello al lettore".

¹¹² *Ibidem*: «19 volte: *If* VIII 94-96; IX 61-63; XVI 127-132; XX 19-24; XXII 118; XXV 46-48; XXXIV 22-27; *Pg* VIII 19-21; IX 70-72; X 106-111; XVII 1-9; XXIX 97-105; XXXI 124-126; XXXIII 136-138; *Pd* II 1-18; V 109-114; X 7-27; XIII 1-21; XXII 106-111; ma 20 volte se si considera anche *Pd* IX 10-12, o 21 se si considera doppio il caso di *Pd* X 7-15 e 22-27».

E non ti sarà oscuro.

A livello formale, rispetto al modello dantesco, Rebora sostituisce la costruzione vocativa con quella avversativa, marchio distintivo del proprio stile della contraddizione al punto da spingere Fortini a parlare di un «abuso del *ma* avversativo» (Fortini 1995, 27). Il lettore è indicato con la perifrasi «tu che ascolti», variante del dantesco «O tu che leggi» di *Inf.* XXII 118 (il passo chiosato dal Buti), curiosamente affine alla celebre forma impiegata da Petrarca nel primo verso del proemio dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, «Voi ch'ascoltate», dal quale viene anche l'idea della propria poesia come «suono»¹¹³, per ora «vano / accordo solitario» (vv. 31-32) con lo stesso difetto di precarietà delle «rime sparse» petrarchesche, infine davvero «breve suono» nel frammento conclusivo¹¹⁴.

Per quanto riguarda la funzione, il fatto che il poeta dei *Frammenti lirici* chiami il proprio lettore a «condividere in termini etici il *canto* del poeta» (*FL*, 72) affinché non gli risulti «oscuro», cioè a riportarlo alla propria esperienza per comprenderlo e trarne giovamento, avvicina il passo in questione ai modelli danteschi nei quali il “sommo poeta” invita il proprio pubblico a «richiamare a sé tutte le sue facoltà intellettive per bene intendere il significato oscuro di ciò che egli va narrando»¹¹⁵. Il luogo comico per eccellenza, in questo senso, è una terzina (vv. 61-63) del canto IX dell'*Inferno* nella quale ad essere attenzionata «sotto 'l velame de li versi strani» è la «dottrina» intesa come senso allegorico o insegnamento morale, cioè il contenuto salvifico in termini di Verità:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

Inoltre, Marchione parla per questa chiusa di un vero e proprio «commiato» (Marchione 1974, 112), poiché il poeta si congeda momentaneamente prima di dare avvio al vero e proprio viaggio, fattore che la avvicina a quell'*unicum* in cui Dante si accomiata dal proprio lettore nel passaggio dal cielo di Saturno al cielo stellato, esprimendo con un'ottativa il desiderio di tornare a contemplare la trionfante beatitudine del Paradiso dopo la propria morte (*Pd.* XXII 106-111):

S'io torni mai, lettore, a quel divoto

¹¹³ *RVF* I 1: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono».

¹¹⁴ *Fr.* LXXII 19: «Tu, lettor, nel breve suono».

¹¹⁵ *Enciclopedia Dantesca*, v. “appello al lettore”.

trionfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,
tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.

Per concludere, analizziamo l'appello al lettore situato nella quartina terminale (vv. 19-22) del frammento che conclude la raccolta reboriana, il LXXII:

Tu, lettor, nel breve suono
Che fa chicco dell'immenso,
Odi il senso del tuo mondo:
E consentire ti giovì.

Per quanto concerne la struttura, in questo caso Reborà non utilizza una perifrasi ma il vocativo diretto «lettor», anticipato dal pronome personale «tu», che fornisce ulteriore enfasi all'apostrofe. Da questo punto di vista, il precedente dantesco più evidente a livello strutturale è *Pg.* IX 70-71: «*Lettor, tu* vedi ben com'io innalzo / la mia matera».

L'imperativo è costituito dal verbo «odi», col quale il poeta spinge colui che legge a scorgere nel proprio «canto», nonostante si tratti di un «breve suono» (corrispettivo del «vano / accordo solitario»), un «chicco dell'immenso», un frammento del comune «umano destino» (*Fr.* I 24) che consenta a ciascuno di illuminare il «senso del *proprio* mondo». Insomma, l'auspicio benefico del proemio viene ribadito e confermato come obiettivo principale dei *Frammenti lirici*, similmente al modo in cui il libro «si apre all'insegna della musica e ad essa ritorna circolarmente» (Girardi 2000, 111).

La concomitanza del verbo *udire* col vocativo diretto «lettor» si osserva anche nell'apostrofe di *Pg.* X 106-108:

Non vo' però, *lettor*, che tu ti smaghi
di buon proponimento per *udire*
come Dio vuol che 'l debito si paghi,

mentre l'idea del giovamento derivante dal fatto di riportare quanto letto alla propria esperienza personale caratterizza più precisamente l'appello al lettore di *Inf.* XX 19-24:

Se Dio ti lasci, *lettor*, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi
le natiche bagnava per lo fesso.

Nel secondo appello al lettore del XX del *Paradiso* (vv. 22-27) Dante raffigura un lettore che «rimane [...] sopra 'l suo banco» e che, giunto quasi al termine di un percorso lungo il quale il poeta l'ha condotto mano nella mano, deve imparare a cibarsi da solo dei frutti della poesia:

Or ti riman, *lettor*, sopra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: *omai per te ti ciba*;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba.

L'atmosfera, insomma, è simile a quella del congedo dei *Frammenti lirici*, in cui analogamente l'apostrofe riveste una funzione di commiato abbinata a quella salvifica, questa volta spersonalizzata per l'influsso dell'epigrafe spinoziana «Nihil fere sui» (“quasi niente di sé”) e, quindi, rivolta a tutti gli uomini.

Questo ideale di poesia “corale” – che sarà posto al centro della raccolta del 1922, significativamente intitolata *Canti anonimi* – trova massima espressione nel frammento XXXIX, dove l'invito indirizzato a ciascun lettore a spalancare la prigione nella quale tiene chiuso il proprio rovello interiore e a trasformarlo in un «ruscello» che «fluisca» verso gli altri è espresso ai vv. 35-36, a rinforzo del dantismo del luogo, con una «sintesi figurale degna di Dante» (*FL*, 462), seguita da un'analogia “apposizionale” con marinettiana soppressione del *come*¹¹⁶:

Ciascun apra suo gorgo e lo fluisca
Ruscello all'acqua altrui.

¹¹⁶ Marinetti, *Teoria e invenzione*, 47: «sopprimere il *come*, il *quale*, il *così*, il *simile a* [...], fondere direttamente l'oggetto coll'immagine».

5. Dantismi sintattici

Di contro a un lessico tendenzialmente realistico e impoetico, «l'elemento letterario della lingua di Rebola è costituito piuttosto dalla sintassi, ricca di inversioni, di accostamenti arditissimi, di moduli iterativi, come ritornelli o richiami interni, di anafore o di altre figure retoriche di tono letterario, talvolta inserite su formule colloquiali, come climax, enumerazioni, anadiplosi, figure etimologiche, parallelismi, ma anche ossimori, dittologie aggettivali, sinestesie, ecc.» (Venturi 2008, 232).

A tal proposito, nel capitolo dedicato alla retorica dei *Frammenti lirici* si è già accertata l'ascendenza dantesca della sintassi anaforico-parallelistica, espediente stilistico che il poeta lombardo sfrutta per ottenere aree espressionisticamente marcate all'interno del singolo frammento e, sul piano macrotestuale, frammenti complessivamente polarizzati nell'orizzonte dell'intera raccolta.

Riprendendo il frammento XLIX, emblema dello stile ossimorico e polarizzante, possiamo vedere come Rebola gestisca strutturazioni potenzialmente ordinate secondo la logica dell'emotività casuale o del troppo che deve stroppiare. Così, lo svolgimento dell'argomentazione principale, che inizia dal «Tu» del v. 12 dopo una lunga «apnea» (*FL*, 561), è ritardato da due quartine (vv. 2-5 e 7-10) che spezzano le tre occorrenze del soggetto vocativo dilatato «O poesia» (vv. 1, 6, 11), ciascuna delle quali è costituita da quattro subordinate relative organizzate dal punto di vista metrico a coppie di distici, rispettivamente endecasillabi e tridecasillabi, novenari e dodecasillabi. Per evitare di normalizzare l'espressionismo verbale delle relative (tutti gli otto verbi sono semanticamente e fonicamente “drogati”), Rebola introduce un principio di *variatio* collocando i verbi in posizione terminale nella prima quartina (ordine SOV) e in posizione di attacco nella seconda (ordine SVO):

O poesia, nel lucido verso
Che l'ansietà di primavera *esalta*
Che la vittoria dell'estate *assalta*
Che speranze nell'occhio del cielo *divampa*
Che tripudi sul cuor della terra *conflagra*,
O poesia, nel livido verso
Che *sguazza* fanghiglia d'autunno
Che *spezza* ghiaccioli d'inverno
Che *schizza* veleno nell'occhio del cielo
Che *strizza* ferite sul cuor della terra,
O poesia nel verso inviolabile.

Dal v. 12 prende avvio una sequenza più fluida, nella quale però è possibile rintracciare nuovamente una logica sintattica accumulativa: il verbo *svanire* al v. 13, infatti, regge quattro complementi, dei quali i primi tre sono collocati parallelisticamente in punta ai versi 13, 14 e 15 a formare tecnicamente un'epifora, mentre il quarto al v. 18 ripristina il principio anaforico. Inoltre, i primi tre oggetti provocano una prolungata frattura del rapporto tra metro e sintassi ottenuta tramite tre *enjambements*. Il primo è più prevedibile, in quanto il nome è posposto all'aggettivo isolato in punta al v. 13, ma è dinamizzato tramite una doppia aggettivazione "a occhiale" distintiva dello stile reboriano («*labile / gesto vigliacco*»); il secondo e il terzo sono più espressivi perché ai nomi isolati seguono, senza possibilità di previsione, attributi o aggettivi stranianti a tendenza paradossale («*aria / senza respiro*», vv. 14-15; «*varco / indefinito e deserto*», vv. 15-16), principio valido anche per l'«*orgia senza piacere*» del v. 18, questa volta senza inarcature sintattiche:

Tu stringi le forme che dentro
 Malvive svanivan nel *labile*
 Gesto vigliacco, nell'*aria*
 Senza *respiro*, nel *varco*
Indefinito e deserto
 Del sogno disperso,
 Nell'*orgia* senza piacere
 Dell'*ebbra* fantasia.

Un'ulteriore dilatazione della sintassi è riscontrabile nel segmento preposizionale dei vv. 21-23, che esprime in modo paradossalmente ordinato il caos dell'esperienza umana in merito al quale la poesia è chiamata a «tacere» (v. 20) giudiziosamente:

Sulla cagnara di chi legge e scrive
 Sulla malizia di chi lucra e svaria
 Sulla tristezza di chi soffre e accieca.

Si tratta di tre endecasillabi isoritmici (con accenti in quarta, ottava e decima posizione) che sviluppano un parallelismo sintattico: ai tre oggetti del silenzio della poesia, tutti trisillabi piani semanticamente spinti («cagnara», «malizia», «tristezza»), seguono tre complementi di specificazione che caratterizzano il genere umano attraverso coppie di azioni abituali poste in dittologia. Tuttavia, al v. 24, con un ardito rovesciamento prospettico, Reborra arriva ad identificare paradossalmente la poesia con l'accumulo

polisindetico delle tre dimensioni negative sulle quali si «leva a tacere»: «Tu sei cagnara e malizia e tristezza».

Il vero capovolgimento di prospettiva, però, è quello che viene attuato tra i vv. 25 e 30, in una sezione ancora basata sul parallelismo sintattico istituito dalla triplice anafora del modulo avversativo «ma sei»: nella realtà degradata dell'esperienza umana, la poesia viene identificata come «positivo motore» (*FL*, 560) che trascina fuori dal fango dell'esperienza umana verso «la certezza / del grande destino»:

Ma sei la fanfara
Che ritma il cammino,
Ma sei la letizia
Che incuora il vicino,
Ma sei la certezza
Del grande destino.

A partire da questo frammento, insomma, possiamo vedere in azione alcuni dei procedimenti sintattici più produttivi dei *Frammenti lirici* e trarne alcune considerazioni sulla loro ascendenza dantesca.

Indubbiamente caratteristica del Dante più grave è la tendenza a creare sfasature nel rapporto tra metro e sintassi, riscontrabile in concentrazioni maggiori nelle zone più espressive della *Commedia* e nelle rime petrose, mentre nel Dante lirico sono le canzoni dottrinali a «presentare la massima rottura [...] dell'unità verso-sintassi»¹¹⁷, segno di come l'andamento logicizzante e discorsivo della meditazione filosofica tenda a trascendere la scansione endecasillabica. Chiaramente, il livello di sospensione prodotto da un'inarcatura non è costante, ma influenzato dalla prevedibilità della sequenza e da quanto sia straniante l'accostamento generato, nonché dal numero di versi consecutivi o, comunque, ravvicinati interessati dal fenomeno.

Vediamo, a tal proposito, due inarcature consecutive in una breve sezione (vv. 17-21) estrapolata dalla seconda stanza della canzone petrosa *Io son venuto al punto de la rota*:

e passa il mare, onde conduce *copia*
di nebbia tal, che, s'altro non la sturba,
questo emisferio chiude tutto e salda;
e poi si solve, e cade in bianca *falda*
di fredda neve ed in noiosa pioggia.

¹¹⁷ *Enciclopedia Dantesca*, v. “terzina”.

Rispetto a questi semplici *enjambements* sintattici, che non producono una frattura profonda ma soltanto un'inflexione intonativa, risultano più marcati – ma non troppo – quelli del congedo (vv. 66-72), dal momento che coinvolgono il nesso aggettivo-nome, producendo anche un'aggettivazione del tipo “a occhiale” produttiva in Rebora («*dolce tempo novello*», v. 67):

Canzone, or che sarà di me ne *l'altro*
dolce tempo novello, quando *piove*
amore in terra da tutti li cieli,
quando per questi *geli*
amore è solo in me, e non altrove?
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
se in pargoletta fia per core un marmo.

Nella *Commedia* le esperienze ritmiche e sintattiche delle *Rime* «sono ovviamente utilizzate e ampliate, anzi sublimare»¹¹⁸, dal momento che la terzina dantesca oscilla per natura tra uno statuto ritmico chiuso e un'apertura garantita dall'incatenamento delle rime, che si presta ad una prosecuzione potenzialmente infinita del discorso. Non è un caso che un'elevata concentrazione di *enjambements* si riscontri nei discorsi diretti di medio-ampia dimensione, come quello in cui Virgilio spiega a Dante l'architettura del basso *Inferno* nel canto XI, del quale riporto solo uno spezzone significativo (vv. 55-60) per la rottura del confine metrico della terzina:

“Questo modo di retro par *ch'incida*
pur lo vinco d'amor che fa natura;
onde nel cerchio secondo *s'annida*
ipocresia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
ruffian, baratti e simile lordura”.

Più significative, però, per la loro influenza sulle poetiche espressioniste, le inarcature che ricorrono in aree particolarmente tensive come manifestazioni dello stile «aspro e chioccio». Ad esempio, è molto inarcata la sintassi della sezione iniziale del canto XXIII dell'*Inferno* (vv. 13-24), una sequenza concitata in cui Dante, inseguito dai diavoli di Malebolge, riflette sulle tragiche conseguenze possibili e le comunica a Virgilio:

Io pensava così: “Questi per noi
sono scherniti con danno e con *beffa*
sì fatta, ch'assai credo che lor nòì.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Se l'ira sovra 'l mal voler s'agguetta,
ei ne verranno dietro *più crudeli*
che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa".
Già mi sentia tutti arricciar *li peli*
de la paura e stava in dietro intento,
quand'io dissi: "Maestro, se non *celi*
te e me tostamente, i' *ho pavento*
d'i Malebranche. Noi li avem già dietro;
io li 'magino sì, che già li sento".

Venendo ai nostri *Frammenti lirici*, Fortini identifica nelle forme "chiuse" il campo d'azione privilegiato dei dantismi sintattici, indicando poi come esempio di «sovrabbondanza di *enjambements*» (Fortini 1995, 11) il frammento LIV, che abbiamo già analizzato, nella sezione dedicata al lessico, per la sua ricerca di un equilibrio tra l'ispirazione petrosa culminante nelle «trecce» (v. 9) e le numerose tessere stilnovistiche. Questo componimento vive un simile stato di ambiguità sul piano metrico-sintattico, dal momento che sconta la contraddizione tra la chiusura metrica delle quartine di endecasillabi – metro di cui è l'ultimo esemplare della raccolta – e l'apertura scompaginante garantita da continui *enjambements*, che «fanno saltare sistematicamente i limiti interstrofici delle prime cinque quartine» (*FL*, 625) in contrasto con «intense pause sintattiche interne al verso» (Giovannetti 1986, 16):

E tu, notte che dai parvenza al *rito*
Immortale, se graviti sovrana
Dove creando nostra sorte emana,
Stai con chi ha luce; e il nulla *all'abbrunito*

Passeggier scavi d'intorno. Io non penso,
Ma il pensiero da sé batte un *ricordo*
Assiduo con lo stesso tasto sordo.
È un inganno di voi che giù nel *senso*

Ho confitto, o annidate trecce fonde:
Di voi che, s'altro miro, vedo ancora.
Come fui uomo e mi conobbe *l'ora*
Quando m'appariste, e liscie e *tonde*

Le guance sotto arrisero, non *gli occhi*
Che l'ombra vostra morbida avvolgea!
A salutarvi, fanciulla, *movea*
Parole il labbro tutte a *scarabocchi*

E la persona né ritta né china
Non ritrovava in consueto aspetto:
Feci come chi avanzi il passo stretto

Se dietro senta alcun che l'avvicina.

Sono, quindi, proprio le inarcature – giusta l'osservazione di Venturi – che «spezzano il verso, realizzano rime o assonanze, fanno risaltare le singole parole, creano l'attesa» (Venturi 2008, 233).

Anche in campo sintattico, dunque, Rebora si dimostra attentissimo nell'orchestrare le diverse soluzioni per evitare esiti scontati come l'idillio chiuso di quartine con perfetta corrispondenza metro-sintassi.

La sintassi del frammento “aperto” tipico, invece, è «giustappositiva e segmentata nei suoi elementi» (Bandini 1966, 24), risultante da una costruzione «‘embricata’ o ‘tettonica’» (Fortini 1995, 12) che produce periodi tendenzialmente lunghi, costituiti da «strati giustapposti paratatticamente» e spesso «ingorgati di immagini» (Afribo-Soldani 2012, 79). Un esempio perfetto, da questo punto di vista, è rappresentato dal frammento VI, già affrontato per il dantismo dei rimanti, dove il primo punto fermo arriva al v. 24 dopo un fitto «catalogo della vita disorientata» (Martignoni 1999, 845) edificato su una sintassi nominale con pochi verbi – tra i quali il dantesco «invilire» – e accumulativa in senso polisindetico:

Sciorinati giorni dispersi,
Cenci all'aria insaziabile:
Prementi ore senza uscita,
Fanghiglia d'acqua sorgiva:
Torpor d'attimi lascivi
Fra lo spirito e il senso;
Forsennato voler che a libertà
Si lancia e ricade,
Inseguita locusta tra sterpi;
E superbo disprezzo
E fatica e rimorso e vano intendere:
E rigirio sul luogo come cane,
Per invilire poi, fuggendo il lezzo,
La verità lontano in pigro scorno;
E ritorno, uguale ritorno
Dell'indifferente vita,
Mentr'echeggia la via
Consueti fragori e nelle corti
S'amplian faccende in conosciute voci,
E bello intorno il mondo, par dilleggio
All'inarrivabile gloria
Al piacer che non so,
E immemore di me epico armeggio
Verso conquiste ch'io non griderò.

Altrove, invece, la sintassi reboriana si orienta verso soluzioni meno lunghe e più involute, prediligendo alle impalcature paratattiche le involuzioni della subordinazione, con inserzione di parentetiche e complicazione dell'ordine delle parole. Si veda, a tal proposito, l'*incipit* del frammento LXVIII, nel quale Reboria accentua il contrasto tra un lessico astratto costituito da «nozioni 'statiche', coerenti con la fissità separata di questo cielo distante» (*FL*, 753) del tipo *insonni, pensiero, eloquio, eternità, assorto, vergine* e una sintassi altamente mobile, contraddistinta dalla ritardata comparsa al v. 5 del soggetto con anticipazione dell'aggettivo («Vergine il sole»), soggetto a sua volta separato tramite un'incidentale dal verbo «va» (v. 8), posposto a destra in posizione nettamente isolata:

Nel *terso* gravitar dei mondi insonni
 In mistico colloquio
 – Dove è pensiero, come a noi l'eloquio,
 La *trasparenza* dell'eternità –
Vergine il sole, assorto
 Per gl'ineffabili fulgori
 Della sua traccia preferita, *va*.

Da notare, inoltre, che tale opposizione si sviluppa in un'atmosfera «tersa» (v. 1) e «trasparente» (v. 4) quanto quella che in *Pd.* III consente alle intelligenze angeliche di comunicare con Dio senza parlare¹¹⁹.

Il modello dantesco della sintassi “lunga” è offerto dalle rime dedicate alla donna Petra, nelle quali la complicazione sintattica diventa correlativo stilistico della complicazione amorosa. Analizziamo, a tal proposito, la prima stanza della canzone petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*:

Così nel mio parlar voglio esser aspro
 com'è ne li atti questa bella petra,
 la quale ognora impetra
 maggior durezza e più natura cruda,
 e veste sua persona d'un diaspro
 tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,
 non esce di faretra
 saetta che già mai la colga ignuda;
 ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
 né si dilunghi da' colpi mortali,
 che, com'avesser ali,
 giungono altrui e spezzan ciascun'arme:

¹¹⁹ *Pd.* III 10-16: «Quali per vetri *trasparenti* e *tersi*, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men forte a le nostre pupille; / tali vid'io più facce a parlar pronte».

sì ch'io non so da lei né posso atarme.

L'intera stanza è saturata da un unico periodo complesso, aperto da una particella comparativa che, dopo lo svolgimento della principale al v. 1, trova sbocco soltanto al verso successivo, seguito al v. 3 da una subordinata relativa, la quale presenta un'anastrofe tra verbo parasintetico e avverbio («ognora impetra») e un chiasmo sintattico dei complementi («maggior durezza / e più natura cruda»). Al v. 5 incontriamo la prima delle tre coordinate costruite, come in Rebora, con l'anafora polisindetica di «e», che regge una consecutiva («tal che...», v. 6) complicata nel suo svolgimento dall'inserzione di una parentetica disgiuntiva e dall'anastrofe «non esce di faretra / saetta» (vv. 7-8), cui segue un'altra relativa. Dopo una pausa sintattica troviamo le altre due coordinate per polisindeto, dalla seconda delle quali si dipana una subordinata oggettiva coordinata a un'altra disgiuntiva con «né» (v. 10), che a sua volta regge una relativa increspata da una subordinata ipotetica e una coordinata alla subordinata; infine, la stanza e il periodo si chiudono ancora nel segno della subordinazione con una consecutiva.

Anche la *Commedia* offre numerosi esempi di alterazione dell'ordine naturale delle parole, strategia utilizzata per conferire particolare rilievo espressivo a una voce o a un dettaglio. Ad esempio, nel canto VI dell'*Inferno*, marcato a livello contenutistico per lo spessore politico e a livello di immaginario per la presenza di Cerbero, rileviamo al v. 42 un iperbato che mette in risalto la figura etimologica di natura oppositiva «disfatto, fatto», mentre ai vv. 54 e 59, nel giro ristretto di un paio di terzine, troviamo due anastrofi che evidenziano rispettivamente il *fiaccarsi* posticipato di Ciacco sotto la pioggia («come tu vedi, a la pioggia *mi fiacco*») e il *lagrimare* anticipato di Dante per la sorte subita dal goloso («mi pesa sì, ch'a *lagrimar* mi 'nvita»).

Del resto, anche nei *Frammenti lirici* la perturbazione dell'*ordo naturalis* è impiegata come strategia semantica di torsione del dettato in rapporto a contenuti non pacificati. Ciò è evidente nel medesimo frammento LXVIII, nel quale due anastrofi ai vv. 12 e 26 fungono da *mise en relief* rispettivamente del *torcersi* del «nostro pianeta» (v. 9) come «insetto scovato» (v. 12) e della *chiusura* della «città» (v. 25) nei «duri margini» (v. 26), evidente dantismo dal XV dell'*Inferno*¹²⁰. Sempre ivi, la sezione compresa tra i vv. 15 e 17 fonda la sua espressività su un parallelismo sintattico che, tramite un triplice iperbato

¹²⁰ *Inf.* XV 1: «Ora cen porta l'un de' *duri margini*».

dei soggetti, espone in attacco e in punta ai tre versi sei verbi di semantica marcata, il cui culmine posizionale ed espressivo è *impiombarsi*, un parasintetico originale di impronta dantesca:

Si svincola il mare e ricade,
Freccian le vette e s'incidono,
Fuggono i piani e s' *impiombano*.

Anche in ambito sintattico, inoltre, riscontriamo fenomeni di accumulazione alternativi al parallelismo come il *tricolon* asindetico o polisindetico, altra manifestazione della tendenza di Reborà a istituire strutture ternarie, connaturata al modello dantesco. Esempio, da quanto punto di vista, il frammento XXXVI, al cui v. 5 compare un primo *tricolon* verbale dell'oppressione («*atterga* affronta assilla») reso particolarmente dinamico dall'assenza di virgole e di congiunzioni, nonché dall'ascendenza infernale del primo verbo della serie¹²¹, mentre al v. 29, dopo la svolta inaugurata dal «ma» avversativo del v. 25, si staglia un opposto *tricolon* verbale, questa volta asindetico, della liberazione: «sgorgo, inalveo, verso».

Simile il percorso argomentativo del frammento III, nel quale il poeta, dopo aver descritto con frenesia la liberatoria «battaglia» (v. 7) innescata nella campagna da un «turbine» (v. 5) nelle antropomorfe vesti di un guerriero a cavallo, utilizza nella seconda metà della poesia, aperta da un'avversativa, il *tricolon* polisindetico «e guizzi e suono e vento» (v. 11) per riepilogare quanto di positivo l'evento atmosferico «tramuta in ansietà» (v. 12) quando «urta una città» (v. 8),

In Dante questi fenomeni non raggiungono mai l'estremismo bruciante di «*atterga* affronta assilla», limitandosi al *boost* espressivo offerto dal polisindeto. Ne abbiamo dimostrazione nella sezione iniziale del canto V dell'*Inferno*, dove il “sommo poeta” impiega il *tricolon* verbale polisindetico «Dicono e odono e poi son giù volte» (*Inf.* V 15) per descrivere la solenne azione giudicante di Minosse, così come nel XXXIII della stessa cantica accumula per polisindeto addirittura quattro verbi per esprimere l'eventualità che il politico genovese Branca Doria sia ancora vivo: «e mangia e bee e dorme e veste panni» (*Inf.* XXXIII 141).

In altri casi si tratta di semplici enumerazioni oscillanti tra asindetico e polisindeto che, però, costituiscono un'ulteriore prova della predilezione dantesca per le strutture

¹²¹ *Inf.* XX 46: «Aronta è quel ch'al ventre li s' *atterga*».

parallelistiche ternarie, quale è quella costruita nella già citata sezione didascalica di *Inferno XI* (vv. 58-60) dedicata all'architettura del basso *Inferno*:

ipocresia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
ruffian, baratti e simile lordura.

Dai sopracitati campioni reboriani deduciamo, inoltre, il ruolo chiave rivestito dal «ma» avversativo nel sistema dei *Frammenti lirici*. Fortini, non a caso, parla di un vero e proprio «abuso», conseguenza di «un'attitudine di aggressivo antagonismo, di combattimento esacerbato» (Fortini 1995, 27) che trascina con sé i modi dell'avversione e della *correctio*.

Esempi di svolta argomentativa catalizzata dal «ma» possono essere rintracciati nella maggior parte dei componimenti, perciò mi limiterò a citare due casi particolarmente significativi a livello macrotestuale, rispettivamente nel quadro del “canzoniere nel canzoniere” e dell'intera raccolta.

Il primo episodio in questione riguarda il frammento XVII, tappa iniziale del filone amoroso interno al canzoniere reboriano. Già al v. 8 si incontra un primo «ma» che converte l'esuberanza positiva della natura dei primi sette versi in un «grande amplesso caldo» e violento che accompagna, sottilmente compromettendola, «la possibilità di una confidenza forse nel primo fiorire dell'amore tra due giovani» (Malaguzzi 1964, 109-110). Il vero punto di svolta, però, è rappresentato dalla ripetizione anaforica della congiunzione avversativa ai vv. 50 e 51, che tronca il picco emotivo del componimento trasformando il proposito di «gridare / ciò che non era mai detto» (vv. 44-45) in un «rotolare di sillabe» e il desiderio di «confondersi insieme» (v. 48) in uno squallido «ragionare il mondo». In aggiunta a ciò, la *correctio* catalizza il passaggio dei tempi verbali dall'imperfetto indicativo dell'incertezza e della possibilità al passato remoto dell'irreversibile rassegnazione, sentimento che trova icastica rappresentazione nella sentenza finale: «Si lasciarono, / e lasciarono la giovinezza» (vv. 62-63).

Il secondo episodio notevole, forse ancor più del primo, riguarda proprio il frammento XXXVI, dal momento che il rovesciamento di prospettiva che in esso si compie ha una valenza di più ampio respiro, non circoscritta al singolo componimento ma estendibile all'intero universo dei *Frammenti lirici*. Trattandosi del testo centrale dell'intera raccolta, il trentaseiesimo di settantadue, il «ma» del v. 27 risulta rivoluzionario a tre livelli:

all'interno del singolo testo – dinamica tipica di quasi tutti i frammenti – segna il passaggio dalla condizione di «vittima che s'immola / al sacrificio muto» (vv. 19-20) dell'esperienza scolastica alla considerazione di questa come «ascesi segreta» (v. 44); nell'ambito del trittico che forma coi frammenti XXXIV e XXXV simboleggia l'uscita dalla «condizione di sterile polemica» (Giovannetti 1987, 411) in cui Rebora si trovava invischiato nel testo precedente, rilanciando il pensiero positivo del trentaquattresimo; a livello macrotestuale, il frammento XXXVI «sembra ribadire l'idea forza della *bontà* che ispirava il testo proemiale, per rilanciarla in apertura della seconda metà della raccolta» (*FL*, p. 425), nella quale il conflitto irrisolto tra il poeta e la società viene sublimato «in un movimento non più personale ma collettivo e anonimo e che progressivamente coinvolge l'intero universo» (Fortini 1995, 18).

Riguardo all'ascendenza dantesca di tale uso del «ma» avversativo, essa emerge con maggiore evidenza dal confronto con le poesie incluse nella *Vita Nova*. In queste, infatti, tale congiunzione è utilizzata spesso e volentieri per imprimere a un sonetto o a una stanza di canzone una svolta argomentativa decisiva in funzione di una chiusa epigrammatica. Così, nell'ultima terzina del sonetto XIV *Con l'altre donne mia vista gabbate*, dopo aver espresso il desiderio di assumere sembianze altrui per non dover subire l'umiliazione fisica da parte delle donne, Dante dichiara con un improvviso scatto sintattico e argomentativo che neppure tale soluzione gli impedirebbe di sentire i lamenti dei propri spiriti vitali tormentati:

Ond'io mi cangio in figura d'altrui,
ma non sì ch'io non senta bene allore
li guai de li scacciati tormentosi.

Allo stesso modo, nella sirma della quinta e ultima stanza della canzone XXXI *Li occhi dolenti per pietà del core* Dante esprime con un'avversativa la facoltà di Beatrice di intravedere la propria condizione, in contrasto con l'ineffabilità di ogni «lingua» («lingua non è che dicer lo sapesse», v. 62), compresa la propria, nel descriverla (vv. 69-70):

Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede,
e io ne spero ancor da lei merzede.

Anche nella prosa della *Vita Nova*, del resto, c'è una tendenza ad abusare dei modi avversativi, connaturata all'esigenza di ricalibrare continuamente il discorso analitico sulla propria poesia. Vediamone alcuni esempi:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente, *ma* sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sostanza, *ma* è uno accidente in sostanza (*VN XXV 1*);

Degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, *ma* non senza ragione alcuna, *ma* con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa (*ivi 8*);

[...] ne la terza dico come non solamente ne le donne, *ma* in tutte le persone, e non solamente ne la sua presenza, *ma* ricordandosi di lei, mirabilmente operava (*VN XXVI 15*).

Nella *Commedia* il «*ma*» è utilizzato sia per creare opposizioni semantiche o figurative che come strumento della *correctio*. Un esempio della prima funzione è offerto dal canto XXIII dell'*Inferno*, ai cui vv. 64-65 l'avversativa è impiegata per descrivere proprio l'ambigua condizione degli ipocriti nella sesta bolgia dell'ottavo cerchio, costretti dal contrappasso a quella stessa sfasatura tra interno ed esterno della quale si sono macchiati in vita:

Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto.

Per quanto riguarda la seconda funzione, un passo del XIII sempre della prima cantica (vv. 4-6) risulta perfetto per inquadrare non soltanto i modi della *correctio* ma anche quella tendenza tipicamente dantesca ad accumulare parallelisticamente segmenti omogenei, magari in numero triplice, per accrescere gli strati dell'espressionismo, lezione che sarà messa a frutto da Rebora:

Non fronda verde, *ma* di color fosco;
non rami schietti, *ma* nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, *ma* stecchi con tòsco.

Fino a qui ci siamo occupati dei dantismi sintattici non marcati, nei quali rientrano, come abbiamo visto per tutti gli altri ambiti, quegli usi non riconducibili a uno o più luoghi determinati dell'ipotesto comico ma in senso lato radicati nel procedere dantesco, a dimostrazione di un'assimilazione profonda delle sue movenze da parte di Rebora, nel cui dettato riaffiorano in modo piuttosto spontaneo e diffuso. Stiamo parlando, bene ricordarlo, di fenomeni non esclusivamente danteschi ma ai quali l'*auctoritas* di Dante imprime una forte accelerazione.

Anche a livello sintattico, però, è possibile individuare nei *Frammenti lirici* fenomeni più circoscritti che rappresentano un vero e proprio calco sintattico di una sequenza

comica determinata. Si tratta di veri e propri moduli che, per la solita logica dell'accumulazione, tendono a "fare massa", perciò non è infrequente individuarne più di uno all'interno di un singolo componimento.

Il caso più eclatante, da questo punto di vista, è costituito dal frammento XXXII, nel quale al v. 2 compare il sintagma «a colpo a colpo», calco sintattico di soluzioni dantesche del tipo «a brano a brano» di *Inf.* XIII 114 e «ad imo ad imo» di *Pg.* I 100. Inoltre, l'attacco della seconda terzina del sonetto («Al tornar nelle genti», v. 12) riecheggia l'esordio di *Inf.* VI («Al tornar de la mente, che si chiuse», v. 1), non solo per la costruzione sintattica e la scelta lessicale dello stesso verbo, ma anche per la corrispondenza fonica tra «de la mente» e «nelle genti», in particolare della vocale tonica e del nesso nasale-dentale. Come se non bastasse, il profilo lessicale conferma questi due ipotesti danteschi, visto che l'aggettivo-participio «rintronata» del v. 1 ricorda l'azione di Cerbero nel canto di Ciacco, che è quella di *intronare* le anime¹²², mentre il verbo «gemo» (v. 13) richiama il *gemere* del ramo spezzato nel canto di Pier delle Vigne¹²³, ideologicamente connesso al «basto» (*ibidem*) del frammento.

Un secondo campione è offerto dal frammento L, del cui profilo retorico si è parlato a proposito della similitudine materna, accennando anche al calco sintattico del primo canto dell'*Inferno*¹²⁴. Oltre a quest'ultima soluzione, però, osserviamo come l'intero componimento possa essere considerato un campionario dei modi parallelistico-anaforici finora descritti, che in più aree tensive tendono ad accumularsi producendo frizioni con le zone più distese. È quanto accade con l'anafora di «sono» ai vv. 36-37, che regge due metafore paradossali del tipo «volar sanz'ali»¹²⁵, per non parlare dei parallelismi anaforici alternati che ricorrono in serie ai vv. 49-52:

Se tutto via scompare
Nell'implacabile fretta,
Se natura si disfronda
Nell'implacabile stretta?,

ai vv. 62-65:

¹²² *Inf.* VI 31-33: «cotai si fecer quelle facce lorde / de lo demonio Cerbero, che 'ntrona / l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde».

¹²³ *Inf.* XIII 40-41: «Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro *gemo*».

¹²⁴ «Fra coltre e coltre» (v. 32) rispetto a *Inf.* I 105: «tra feltro e feltro».

¹²⁵ *Fr.* L 36-37: «Sono un mercante senza mercanzia / Sono un pilota che ha perso la via».

*Oh nel pensiero validi disegni
Che l'atto incenerisce,
Oh nel cuor sentimenti
Che la tragica sorte ci stràngola,*

e ai vv. 77-84:

*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?*

Quest'ultima serie, combinata con la triplice anafora di «E» ai vv. 73-75¹²⁶, incornicia al v. 76 un calco sintattico e ritmico del V dell'*Inferno*: «*Quanto fosco imprecar, quanto tormento!*», oltre al parallelismo sintattico di *quanto*, mostra in azione lo stesso procedimento dantesco che consiste nella giustapposizione di un trisillabo tronco e un bisillabo piano per ottenere un endecasillabo con contraccento in sesta e settima posizione, quale è «*quanti dolci pensier, quanto disio*» (*Inf. V* 113). Inoltre, la seconda serie inaugura una costruzione interiettiva con «Oh» che riverbera al v. 85, in capo ad un'ottativa dantescammente forgiata del tipo *se potessi*¹²⁷:

*Oh se la sorte come schietta lama
Brandir potessi nel mio pugno forte
Per uccidere l'orco che ci sbrana!*

Un terzo ed ultimo *exemplum* è offerto dal frammento LXXI, parimenti interessato dai soliti fenomeni di accumulazione sintattica, tra i quali spicca il polisindeto di «E» ai vv. 10-11 («E mari e fiumi e monti / E piante e creature»), che fa il paio con l'anafora della stessa congiunzione coordinante ai vv. 16-17, la quale racchiude a sua volta il dantismo lessicale «guizzo» direttamente da *Inf. XXVII* 17: «su per la punta, dandole quel *guizzo*». Tra le varie anafore presenti, quella che copre gli ultimi quattro versi del componimento (vv. 81-85) è la più notevole per estensione e per la strategia di *variatio* morfologica che,

¹²⁶ *Ivi* 73-75: «E pietà intorno addita: / E c'è chi piange i morti / E c'è chi chiede il pane».

¹²⁷ *Pg. XXXII* 64-66: «S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro».

pur nell'incedere martellante, dinamizza i dimostrativi in attacco, producendo un chiasmo dissimulato dall'elisione al secondo membro:

Questa angoscia gioita,
*Quest'*impeto fecondo,
Questo veggente oblio:
Questa vita che è vita.

Tuttavia, la realizzazione sintattica più significativa per il dantismo del frammento consiste nel modulo «l'un con l'altro» al v. 22, frequentemente utilizzato nella *Commedia* per esprimere la correlazione tra due elementi, in particolare nei canti XXI¹²⁸ e XXIII¹²⁹ dell'*Inferno*, nel XVI del *Purgatorio*¹³⁰ e nel XXI del *Paradiso*¹³¹. Meno dantescamente connotato l'attacco pur sempre anaforico dell'interrogativa ai vv. 31-32, ancora con *variatio* tra «A qual» e «A quale», che ricorda l'analoga soluzione di *Pg.* XII 61-62: «[...] 'A qual martiro / venite voi che scendete la costa?'.».

Altri moduli danteschi, invece, sono ripresi perché particolarmente congeniali all'esigenza reboriana di determinazione spazio-temporale, che vedremo in funzione anche nel capitolo dedicato ai dantismi situazionali, o ai modi della *correctio*, i quali possono allargarsi dall'avversativa semplice alla negazione totale e improvvisa.

A proposito di spazio e tempo, Monti dedica la prima sezione del proprio saggio sul lessico dei *Frammenti lirici* alla deissi, ovvero a «l'insieme [...] degli elementi ostensivi della lingua che precisano l'enunciato rispetto al tempo, allo spazio e/o al soggetto parlante/scrivente» (Monti 2005, 197), riscontrandone il caricarsi di un «cospicuo plusvalore semantico» (*ibidem*), a dispetto di una ridotta presenza quantitativa, grazie ad un'attenta e sistematica operazione di «*mise en relief* sul piano del ritmo» (*ivi*, 198), che ne determina la collocazione marcata in attacco di verso.

A conclusione del proprio discorso, l'autore identifica correttamente nella deissi una «strategia formale» (*ivi*, 201) volta a far assumere a parti minime del discorso una connotazione morale, senza soluzione di continuità rispetto alle parole-cardine della raccolta; non compie, però, il passo ulteriore, che consiste nel rilevare l'ascendenza

¹²⁸ *Inf.* XXI 100-102: «Ei chinavan li raffi e 'Vuo' che 'l tocchi', / diceva l'un con l'altro, 'in sul groppone?' / E rispondien: «Si, fa che gliel'accocchi!».

¹²⁹ *Inf.* XXIII 7-9: «ché più non si pareggia 'mo' e 'issa' / che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia / principio e fine con la mente fissa».

¹³⁰ *Pg.* XVI 109-111: «L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada / col pastorale, e l'un con l'altro insieme / per viva forza mal convien che vada».

¹³¹ *Pd.* XXI 24: «contrapesando l'un con l'altro lato».

dantesca di tale procedimento. Non è raro, infatti, trovare in Dante le medesime cellule deittiche collocate in posizioni altrettanto marcate e impiegate con la stessa funzione di semantizzare o moralizzare le oscillazioni diatopiche o diacroniche che increspano l'asse spazio-tempo della *Commedia*.

Procedendo con i confronti, il modulo «non qui» impiegato da Caronte in *Inf.* III 92 per far presente a Dante *agens* la necessità di procedere «Per altra via, per altri porti» (*Inf.* III 91) in quanto anima viva è riproposto nel frammento XXI, analogamente, per marcare una radicale opposizione spazio-temporale rispetto a possibili premesse positive: «Forse altrove sei bella, o primavera: / *Non qui*» (*Fr.* XXI 7-8); non a caso, la successiva descrizione dello scenario anti-primaverile e dei suoi abitanti gravita attorno a evidenti dantismi, già descritti nel capitolo dedicato al lessico, del calibro di *ventraia*, *gora* e *turba*. La maggior forza del luogo reboriano rispetto al modello dantesco è assicurata dalla collocazione in attacco di verso che, giusta l'osservazione di Monti, «dà luogo ad un forte *ictus* in prima posizione» (Monti 2005, 198). Da notare, inoltre, che la celebre formula con la quale Virgilio, pochi versi più sotto, si oppone alla suddetta interdizione di Caronte («vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare», *Inf.* III 95-96) ritorna nel frammento XLIV a sigillare un finale «anti-idillico» (*FL*, 504) rispetto all'*incipit* coi «poggi» dantescamente «senza stelle» (v. 2), in cui l'anima rimane in silenzio di fronte al precipitare della propria condizione:

Anima, intona la tua voce e nulla
Non domandare più:
Càntati la canzone della culla
Mentre declini giù.

Un altro modulo dantesco ben rappresentato nei *Frammenti lirici*, probabilmente per la sua attinenza coi modi avversativi, è «ma qui», che ricorre cinque volte nella *Commedia*¹³² per contrassegnare uno scarto di luogo o, se usato in senso figurato, di tempo. Nella raccolta reboriana ha un'occorrenza semplice in *Fr.* LXII 7, dove «ribalta bruscamente la prospettiva “dall'alto” su cui è costruito il primo periodo, introducendo una serie di opposizioni» (*FL*, 690) come quella tra il generico «spazio» (v. 1) e il «qui» dove l'«eco ronzante» (v. 5) si fa «chiasso» (v. 7) e «La creatura di ventiquattr'ore» (v.

¹³² *Inf.* VIII 106: «*Ma qui* m'attendi [...]»; *Inf.* XVI 126: «*ma qui* tacer nol posso [...]»; *Pg.* I 7: «*Ma qui* la morta poesì resurga»; *Pg.* IV 27: «[...] *ma qui* convien ch'om voli»; *Pg.* XX 122-123: «[...] *ma qui* da presso / non alzava la voce altra persona».

6) diventa «signore» (v. 8), col rinforzo espressivo offerto dalla rima. A tal proposito, le altre due occorrenze complesse del modulo risentono di un «potenziamento anaforico» (Monti 2005, 200), soltanto duplice nel frammento V, dove marca il contrasto con l'*incipit* sereno (*Fr.* V 10-14):

Ma qui fra nebbie andiamo, e a chi non vede
Sterile nulla è il cielo:
Ma qui, anelo, ciascun dalle piazze alle case
Per l'imminente pungolo
Del travaglio si sfa;

addirittura triplice nel frammento XXXIX (vv. 1-3, 7-14, 22-23), dove «la deissi raggiunge l'acme della propria evidenza lessicale» combinandosi col parallelismo anaforico del dimostrativo *questo* per produrre un «effetto di ridondanza» (Monti 2005, 200):

Venga chi non ha voglia a ritrovare
Questa voce che mia
Par soltanto e di sogno
[...]
Mentre l'ora è infelice,
Questa voce è pazzia:
Ma qui c'è un cuore e vorrebbe
Altri cuori trovare:
Mentre l'attimo svena
Questa voce è ironia:
Ma qui c'è amore e vorrebbe
Altro amore infiammare;
[...]
Ma qui c'è aiuto e vorrebbe
Altro aiuto invocare.

Infine, un terzo modulo deittico-avversativo che spicca per l'evidenza del legame con l'*Inferno* è il «ma quando» del frammento XL, utilizzato da Rebora nell'attacco dell'ultima terzina per traghettare a un finale disilluso l'*incipit* pacificato del sonetto. La parentela tra i due passi si fonda proprio sul concetto della dolcezza perduta; infatti, come Ciacco, parlando dal cerchio dei golosi, sottolinea la discrepanza tra l'amarrezza della propria condizione oltremondana e il «dolce mondo» nel quale desidera che il proprio ricordo venga rinnovato¹³³, così, in contrasto col «petto» (v. 2) inondato da una «soave

¹³³ *Inf.* VI 88-89: «*Ma quando* tu sarai nel dolce mondo, / priegoti ch'a la mente altrui mi rechi».

[...] malia» (v. 1) della prima quartina, il frammento si chiude con l'immagine rassegnata di un cuore rimasto senza «dolcezza» (*Fr.* XL 12-14):

*Ma quando infin discesi alla scaltrezza
Del ragionare altrui, dentro mi strinsi
Un cuor che non aveva più dolcezza.*

L'ultimo argomento da trattare in questa sede riguarda quei casi nei quali la sintassi reboriana trascende il livello di complicazione della sintassi dantesca, magari partendo dalle strutture sperimentate dal Dante comico per allargarsi, tramite ulteriori drogature stilistiche, ad una «scandalosa» e «potente incuria formale», come la definiva Pasolini (Pasolini 1999, 1226). Per descrivere l'«estrema libertà del poeta nei confronti delle forme in cui il verbo si presenta tradizionalmente» (Bandini 1966, 15), frutto di «scambi fervidi» (*ivi*, 18) tra la dimensione verbale e la dimensione nominale, Bandini conia la nozione di «stilismo verbale», mentre il fratello Piero Rebora parla di una «estrema compressione metaforica della sintassi», correlativo stilistico dell'«estremo limite di evocatività ellittica a cui giunge il suo pensiero» (Rebora 1959, 119), riconoscendo quindi nell'estremismo stilistico non solo un "gusto" poetico ma il prodotto di una *forma mentis* fuori dagli schemi.

Senza voler riprendere in questa sede quei fenomeni prettamente lessicali che imprimono una torsione alla semantica del verbo (prefissati e parasintetici), vorrei concentrarmi sugli espedienti stilistici che comportano conseguenze maggiori sul piano della sintassi, anche solo in termini di deviazioni rispetto alla norma grammaticale, da interpretare come esiti estremi o punti di arrivo del dantismo verbale.

Uno di questi è l'impiego in forma pronominale di verbi comuni, sia transitivi che intransitivi. Un esempio efficace per comprendere come Rebora la consideri una strategia di torsione del linguaggio ci viene ancora dal frammento XXXVI, dal momento che ci troviamo nella prima sezione negativa dell'«avvampato sfasciume» (v. 1) – prima della grande svolta avversativa del v. 25 – e in essa compare proprio il verbo *torcere*, frequentemente impiegato anche dal Dante comico¹³⁴, usato pronominalmente: «*Tòrcon gli alberi a respiro*» (v. 8). Inoltre, al v. 18 dello stesso componimento, per esprimere la

¹³⁴ A puro titolo esemplificativo cito *Inf.* XVII 25-30, dove il verbo occorre due volte in uno stretto giro di versi: «Nel vano tutta sua coda guizzava, / *torcendo* in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava. / Lo duca disse: 'Or convien che si *torca* / la nostra via un poco insino a quella / bestia malvagia che colà si corca'».

propria azione di “seguire” il «gonzo pecorume» errante «dei ragazzi di scuola» (vv. 14-15), Rebora utilizza la forma pronominale sintatticamente non coerente «mi stringo», che rende meglio l’assenza di volontà dell’azione e la pura inerzialità del «passo caduto» (v. 18). In aggiunta a ciò, nella sezione conclusiva del frammento precedente, il XXXV, aperta come è consueto da un’avversativa, si riscontra una costruzione analoga che mostra l’uso transitivo-causativo di un verbo normalmente riflessivo (*librarsi*): «Ma breve la gioia *mi libra*» (v. 34).

Questi rilievi dimostrano chiaramente come tale procedimento stilistico, al pari di altri *escamotages* espressionistici presi in esame finora, tenda all’accumulazione in zone marcate. Lo vediamo nel frammento XLIII (vv. 29-36), dove ben due forme pronominali di verbi comuni si accampano nel giro di sei versi:

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 *fuor* non sai?

Perché sta il giorno come una *deserta*
Landa fuggita in un lontan miraggio,
 E se il cuore *mi esulta*, a me più certa
 La bontà torna del docile viaggio?

Dapprima, al v. 30, incontriamo la formula «ci dilunghi», che ancora mostra l’uso transitivo-causativo di un verbo di norma intransitivo (*dilungarsi*) col significato desueto di “allontanare”; poi, al v. 35, la forma verbale «mi esulta» per “sussulta” serve a rimarcare l’effetto di ribaltamento emotivo che il sussulto del cuore ha sull’itinerario dell’io lirico, in grado di trasformare la «deserta / landa» in un «docile viaggio». Notiamo, quindi, come le due torsioni verbali incornicino due dantismi più o meno evidenti. Il primo, di natura retorica, è l’opposizione *fuori/dentro* impiegata per descrivere una sfasatura tra la dimensione interna e quella esterna, sul modello del canto degli ipocriti¹³⁵. Il secondo, di natura lessicale, ritmico-sintattica e situazionale insieme, è proprio il sintagma «deserta / landa», reminiscenza della «diserta piaggia» di *Inf.* II 62, scenario reso ancora più desolante dall’inarcatura.

Lo vediamo, ancora, nel frammento XLVII, che abbiamo affrontato poco sopra per la sintassi parallelistica, anaforica e accumulativa. Nella sezione che precede il congedo

¹³⁵ Vd. nota 106.

finale (vv. 54-73), esemplare per quanto riguarda l'assimilazione da parte di Rebori dei modi del periodare dantesco, spiccano due forme pronominali: al v. 54, che dà inizio ad un'anafora alternata, il verbo «si mulina», contrariamente a «mi stringo» del frammento XXXVI, attraverso l'inusuale forma riflessiva del verbo *mulinare* sembra attribuire alla «foglia» (*ibidem*) una «sfumatura di intenzionalità» (*FL*, 551) nel proprio moto; al v. 67, tenuto assieme al verso precedente dall'anafora di «Non», con lo scarto tra la forma neutra *vivere* e la forma pronominale «viverti» Rebori enfatizza il proposito di superare l'immobilismo generato dal proprio idealismo spirituale («Non voglio viverti più»), oscillante tra la natura di «nume» e quella latamente dantesca di «dèmone orrendo» (v. 68).

Il secondo stratagemma stilistico che produce effetti increspanti sulla sintassi è l'uso anomalo di forme pronominali e preposizionali. Lo stesso Bandini riconosce nelle analogie ottenute con le preposizioni *a* e *in* precedute dal verbo, di solito al participio, «uno dei fatti più creativi della lingua reboriana, che ne rivela la natura sintetica, unificante» (Bandini 1966, 10), citando alcuni casi paradigmatici: «vento *proteso a cavallo*» (*Fr.* III 6); «il veleno / *schizzato a vendetta*» (*Fr.* XXI 6-7); «e spasimi *eretti in atroci scompigli*» (*Fr.* LXX 37).

A compiere un passo ulteriore, sul terreno dell'esegesi reboriana, è Giancotti. Questi, oltre a identificare nella sintassi preposizionale una «caratteristica fondante del pensare poetico reboriano», ne individua il potere di «virare potentemente la grammatica ad un fine espressivo proprio, a partire dalle particelle elementari: *a, in*», per plasmare «un modo nuovo di concepire le possibilità di scrittura e, prima ancora, i rapporti tra le cose, tra cose e pensiero, tra pensiero e mondo» (Giancotti 2007, 131). Insomma, arriva alla stessa conclusione del fratello Piero: si tratta, a monte, di una rivoluzione del pensiero.

Altri esempi di questo procedimento si sprecano, specialmente nelle «colate» monostrofiche più espressive. Per rimanere nello stesso frammento e nello stesso verso analizzati in precedenza, dimostrazione di un *modus operandi* coerente, il verso del frammento XXXVI aperto dal verbo *torcere* prosegue proprio con un'analogia implicita preposizionale: «Tòrcon gli alberi *a respiro*» (v. 8).

Anche la preposizione semplice *di* è altamente produttiva nel formare costrutti analogici, come l'icastico «tufo del tempo» di *Fr.* LVIII 7, che mostra oltretutto l'influsso del «magistero dantesco» per quanto riguarda la «struttura immaginativa “concreta”

attraverso cui si formano le similitudini» (*FL*, 654) introdotte da *quasi*, e in particolare quella del v. 3 («quasi è di belva alla vista del pasto»), che dipende dal VI dell'*Inferno* per il lemma «pasto»¹³⁶ e per il ricordo situazionale di una «belva» assimilabile a Cerbero.

Un terzo ed ultimo tratto stilistico che influenza il regolare svolgimento della sintassi è l'ellissi. Il procedere ellittico è presente all'interno del repertorio dantesco, ma in forma per così dire depotenziata, dal momento che trova giustificazione nel modello della sintassi latina ed è impiegato più che altro per la ricerca di *brevitas* attraverso l'omissione di termini ricavabili dal contesto. Non è un caso che «l'ellissi più frequente nella *Commedia*» sia «quella del verbo 'dire' nei casi in cui il poeta riferisce un colloquio»¹³⁷, tale da produrre l'omissione ripetuta e ricercata del verbo in *Pd.* VIII 94: «Questo io a lui; ed elli a me [...]».

Tuttavia, già in Dante appare chiaro come le ellissi siano «collegate con lo stile 'comico'»¹³⁸, intendendo non lo stile del poema in generale ma quello di un certo filone infernale, per il fatto che si concentrano abbastanza nettamente in zone marcate della prima cantica: «Non omo, omo già fui...» (*Inf.* I 67); «Anzi maravigliose!» (*Inf.* XVIII 135); «E morte di tua schiatta» (*Inf.* XXVIII 109); «e tu per più ch'alcun altro demonio!» (*Inf.* XXX 117). Talvolta si tratta di espressioni proverbiali che sottintendono il verbo, come «[...] ne la chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni» (*Inf.* XXII 14-15).

Ecco, questa funzione espressiva dell'ellissi appena abbozzata in Dante compie in Reborà un grosso salto di qualità, evolvendo da strategia di *brevitas* a strategia di *gravitas* funzionale al proprio stile analogico, impiegata per produrre similitudini ellittiche rese più brucianti dall'omissione del *come*. Ancora una volta, a conferma di un'impeccabile coerenza stilistica e della gravitazione dell'espressionismo reboriano attorno a certi componimenti cardine, un esempio perfetto è offerto dal frammento XXXVI, nel quale il «vuoto delle teste» (v. 17) degli studenti è associato alla figurazione icastica dei «palloncini sugli spaghetti» (v. 16), che lo precede in un'incidentale ellittica.

Per concludere, un uso ellittico che tiene insieme torsione sintattica e gusto plurilinguistico è l'ellissi del verbo «alla lombarda» (*FL*, 286) nelle costruzioni locative con *giù* – notoriamente gravi anche quando accompagnate dal verbo, specialmente se parasintetico come in «infogna giù» di *Fr.* V 19 – che accomuna il frammento III della

¹³⁶ *Inf.* VI 28-29: «Qual è quel cane ch'abbaiano agogna, / e si racqueta poi che 'l *pasto* morde».

¹³⁷ *Enciclopedia Dantesca*, v. "ellissi".

¹³⁸ *Ibidem*.

città scardassata da un «turbine» (v. 5) e il sopracitato frammento XXI dell'«accasciamento» (v. 1) primaverile:

Dall'intensa nuvolaglia

Giù – brunita la corazza (*Fr.* III 1-2);

Ma *giù* gli sguardi con terrore (*Fr.* XXI 71).

6. Dantismi situazionali

Peter Kuon descrive il dantismo situazionale come «la forma più complessa di dantismo» che prevede «la corrispondenza con una situazione, una sequenza narrativa o un episodio delle *Rime*, della *Vita Nova* o della *Commedia*», corrispondenza che può anche essere puramente strutturale, ma più spesso è “vischiosa” e trascina con sé altre «corrispondenze foniche e/o ritmiche e/o sintattiche e/o lessicali» (Kuon 2004, 45). Anche in questo campo, dunque, è valida la distinzione di Barański tra intertestualità dantesca superficiale e profonda.

Concentrandoci sui dantismi situazionali denotativi, è possibile individuare degli ambiti di pertinenza verso i quali convergono più situazioni comiche. Uno di questi è rappresentato dagli *incipit* temporali o stagionali, corrispondenti nei *Frammenti lirici* alle varie perifrasi stagionali o astronomiche che scandiscono il tempo del viaggio dantesco. Contini stesso nota che, nella raccolta reboriana, «la clausola intellettualistica tipica del frammento è correlativa d'un'apertura naturale» (Contini 1974, 7), spesso connessa all'azione del sole.

Possiamo citare, a tal proposito, la quartina esordiale del frammento chiuso XXVI, dove è descritta l'azione di trattenimento esercitata dalle cime dei monti nei confronti degli ultimi raggi del sole che tramonta:

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.

Viceversa, nel frammento aperto LX, il cui *incipit* è immerso ne «l'aria sorgiva dell'alba» (v. 1) che «ferve» (v. 3) come il sole di *Pg.* XXVII¹³⁹, Reborà raffigura «L'irraggiare del sol» (v. 29) che «nascosto ancora / Straripa alto, e si tramanda / Sopra l'aperta visione» (vv. 29-30), ovvero sopra le «cime» del v. 3. Un esempio di attacco denotativo e cumulativo è offerto dal frammento V, che spazia da «albe, meriggi e tramonti» del v. 1 agli «ampliati interluni» del v. 5.

Talvolta, però, alcuni di questi usi perifrastici si allargano dal terreno della denotazione a quello della connotazione, richiamando un precedente dantesco preciso. È il caso

¹³⁹ *Pg.* XXVII 79: «[...] mentre che *l sol ferve*».

dell'esordio del frammento XXIX, del quale pure Magherini, sulla scia della rima «alba: scialba» (vv. 2-3) importata da *Pg.* XIX 5-9, rileva la «dipendenza tematica del testo reboriano da quello dantesco: in entrambi i casi il passaggio dalla notte all'alba porta con sé una situazione onirica gravida di incubi» (Magherini 1992, 112).

È il caso, ancora, dell'apertura del frammento LXIII, che condensa il «biancheggiare» dell'*explicit* di *Pg.* XVI¹⁴⁰ e la «nebbia» dell'*incipit* di *Pg.* XVII¹⁴¹ per produrre l'immagine di un sole quasi lunare albeggiante tra i vapori: «Quasi luna albeggiando è il sol fra nebbie» (v. 1); in aggiunta a ciò, Giancotti e Mussini notano che i «colori spenti e immobili» (*FL*, 705) della scena sono ulteriormente appiattiti dalla rima in palatale sonora «vestigio: bigio» (vv. 3-4), la quale a sua volta proviene da *Pg.* XXVI 106, 108.

Un esordio temporale emblematico per la presenza di un doppio dantismo situazionale è quello del frammento XXVIII. Infatti, oltre al sole canicolare – già citato nel paragrafo relativo alle sinestesie – che ricorda la «gran fersa / dei dì canicular» di *Inf.* XXV 79-80, il quadro serale presentato al v. 5 in cui «s'acquietan nel torpor le creature» richiama in maniera evidente il rientro degli animali dalle fatiche giornaliere descritto da Dante nell'*incipit* del canto II dell'*Inferno* (vv. 1-3):

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro [...].

Tendenzialmente, si è detto, queste forme di intertestualità sono “vischiose”, per la qual cosa spesso sono segnalate dalla presenza concomitante di almeno due o più elementi provenienti dallo stesso ipotesto. È quanto accade nel frammento LXVIII, dove la compresenza del sostantivo «sole» (v. 5) e del verbo denominale «saettare» (v. 8), per quanto separati sintatticamente da un punto fermo, identifica come fonte unica della scena il canto II del *Purgatorio*, dove pure si trova un sole che *saetta* il *giorno*¹⁴², legame intertestuale avvalorato ulteriormente dall'analogia tra il «rapito sguardo» (*ibidem*) della stella e il generale «“rapimento” delle anime del Purgatorio dinanzi alla celestiale armonia di Casella (II, 112 ss.)» (*FL*, 753). La probabile conferma che tale episodio fosse nell'orecchio di Reborà ci viene dal frammento XVI, non a caso dedicato alla musica, al

¹⁴⁰ *Pg.* XVI 142-143: «Vedi l'albor che per lo fummo raia / già biancheggiare [...]».

¹⁴¹ *Pg.* XVII 1-3: «Ricorditi, lector, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia per la qual vedessi / non altrimenti che per pelle talpe».

¹⁴² *Pg.* II 55-56: «Da tutte parti saettava il giorno / lo sob».

cui v. 12 l'attacco della canzone dantesca intonata e musicata dal cantore («*Amor che nella mente mi ragiona*», v. 112) viene riprodotto sintatticamente e fonicamente: «*Amor che nel cammino nostro accende*».

Il campione forse più notevole di dantismo situazionale relativo alla sfera temporale, e nello specifico a quella dei fenomeni atmosferici, è costituito da una serie di frammenti che rivitalizzano l'atmosfera creata da Dante nella prima sezione del canto VI dell'*Inferno*, quella cioè «de la piova / eterna, maladetta, fredda e greve» (vv. 7-8) che impantana Cerbero, Ciaccio e gli altri golosi. In questo senso, anche nei *Frammenti lirici* non si incontra quasi mai una pioggia leggera e ristoratrice, ma sempre violenta e nefasta, fatta eccezione per un solo caso.

Il primo rappresentante di questa serie è il frammento XIV, aperto icasticamente da una pioggia che cola da «cieli distrutti» (v. 1), «livida» (v. 3) come la «*livida palude*» di *Inf.* III 98 e «uguale» (v. 3), cioè monotona, nello stesso modo in cui Dante dice della pioggia del terzo cerchio che «regola e qualità mai non l'è nova» (*Inf.* VI 9).

Il secondo, ancora più emblematico, è il frammento XLV, dove non solo compare una pioggia incessante che si abbatte su un «moderno girone infernale» (*FL*, 510) con «*persi* [...] moti» (v. 1), ovvero “scuri” come è «buia assai più che *persa*» l'acqua di *Inf.* VII 103¹⁴³, ma questa pioggia «fila giù *bieca*» (v. 2) in una «giornata *cieca*» (v. 5): così Reborà recupera, manipola morfologicamente e risemantizza la rima «biechi: ciechi» proprio di *Inf.* VI 91-93, dando all'aggettivo solitamente impiegato da Dante per caratterizzare uno sguardo maldisposto – così anche l'«occhio *bieco*» di *Inf.* XXIII 85 – una connotazione morale e trasformando il sostantivo *ciechi* in un aggettivo che perfettamente descrive l'atonìa esistenziale esperita nella città moderna, letteralmente «senz'eco di color» (v. 3) e «bigia» (v. 11) come le «onde *bigie*» ancora di *Inf.* VII 104.

Più complesso il caso del frammento LVIII, dove non si scarica alcuna precipitazione perché tra le «nubi d'ebano e amianto» (v. 1) si apre uno squarcio di sereno che, per il fatto di essere connotato come un «*pertugio* lunare» (v. 2), rievoca altre due situazioni dantesche: il «breve *pertugio*» della torre Muda tramite il cui «forame» il conte Ugolino osserva il trascorrere di «più *lune*» (*Inf.* XXXIII 22, 26) e il «*pertugio* tondo» attraverso il quale Dante e Virgilio tornano a rivedere «le cose belle / che porta 'l ciel» (*Inf.* XXXIV

¹⁴³ Malaguzzi 1964, 121-122 chiosa: «Veramente l'atmosfera della città è per Reborà [...] un “aer perso”, da bolgia di dannati senza speranza di salvezza o di recupero».

137-139). Il debito situazionale rispetto a *Inf.* VI, però, riguarda la sequenza figurativa aperta dalla similitudine ai vv. 2-3: la «rauca furia del mare» (v. 4) è associata a quella di una «belva alla vista del *pasto*» (v. 3), così come Cerbero è una «fiera crudele e diversa» (v. 13) che, solo per il fatto di mordere il fango gittatogli nelle tre gole da Virgilio, si riappacifica «qual è quel cane ch'abbaiando agogna, / e si racqueta poi che 'l *pasto* morde» (vv. 28-29); inoltre, le «bramose canne» (v. 27) del mostro sono rievocate dalle «fauci» (v. 6) della scogliera, «tufo del tempo» (v. 7) sul quale il flutto marino si infrange e scorre, ricreando col suo moto «la labile storia del mondo» (v. 9). Il tema, dunque, è ancora una volta lo scorrere del tempo, non quello meteorologico ma il tempo universale sul quale si imprime, per slanci e raccoglimenti, l'infima storia dell'uomo.

Uno slancio interno alla vicenda umana e poetica di Reborà, non a caso associato all'unica pioggia ristoratrice dei *Frammenti lirici*, è tematizzato nel frammento LXI, aperto nel segno di una «Giovinezza» (v. 1) che rende il poeta «leggiadro e saldo / Con bella temprà d'anima e di carni» (vv. 1-2), ma soprattutto ben disposto a «prodigarsi» (v. 3) per gli altri. Ne deriva la sensazione di un «prorompere pieno» (v. 22), la consapevolezza che il proprio «affanno» (v. 23), condizione che per Ciaccio è invece imperitura ed eterna¹⁴⁴, non è che una breve parentesi negativa dell'esistenza come la pioggia in una giornata che volge al sereno («*Pioggia nel sole l'affanno diviene*», v. 23). Questo cambio radicale di prospettiva è riprodotto tramite un ulteriore dantismo situazionale, racchiuso nell'inciso ai vv. 15-18 ed espresso ancora una volta in forma di similitudine stagionale:

[...] – come all'afa d'estate,
Mentre più fosca discende, le nubi
Meditano saette e luce,
E riconduce il risveglio al sereno –.

Infatti, anche Dante in *Pg.* V 37-40 impiega una «doppia comparazione [...] fondata sul doppio significato di *vapor accesi*» (Pasquini-Quaglio, 73), prima «stelle cadenti» e poi «lampi», per paragonare la velocità con la quale i lampi squarciano le «nuvole d'agosto» a quella del moto ascensionale dei negligenti morti violentemente e dei pentiti in fin di vita:

Vapori accesi non vid'io sì tosto

¹⁴⁴ *Inf.* VI 58-59: «Io li rispuosi: 'Ciaccio, il tuo *affanno* / mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita'».

di prima notte mai fender sereno,
né, sol calando, nuvole d'agosto,
che color non tornasser suso in meno.

Tuttavia, lo squarcio di serenità dura poco e cede repentinamente il posto ad un'ultima perturbazione di infernale reminiscenza. È la «pioggia feroce» dell'*incipit* del frammento LXIX, la quale «trascende la semplice manifestazione di un fenomeno atmosferico per caricarsi di minacciosi (ma salvifici per chi sa coglierli) tratti metafisici» e «come un agente chimico che separa la materia impura da quella preziosa [...] rivela l'essenza del mondo, distinguendo immediatamente i valori dalle imposture che scorrono via, corrose, insieme ai rifiuti e agli scoli della sporca città» (*FL*, 760). Ad emergere orgogliosamente, giusta l'osservazione di Giovannetti, è «non più soltanto l'individualità aristocratica del poeta [l'«eroe» di *Fr.* LXI 29], ma un'istanza collettiva, un “noi” che ambisce a uno spessore generazionale e storico» (Giovannetti 1986, 413). Così, la progressione dei dantismi situazionali irradiati dalla pioggia di *Inf.* VI arriva a riprodurre il movimento paligenetico che anima l'intera raccolta, prima della grande ascesa e ascesi finale.

Questo discorso non riguarda soltanto le situazioni che rappresentano delle determinazioni temporali, ma è estendibile alle determinazioni di spazio. Analogamente, infatti, è possibile distinguere dantismi situazionali superficiali, che rievocano un'ambientazione genericamente comica, e profondi, che richiamano un luogo dantesco determinato.

Ad esempio, per la prima sezione del frammento XXXVI si può parlare di un'atmosfera infernale generalizzata, contraddistinta da un «arido giro» (v. 11) nel quale si staglia, «tra polvere e peste» (v. 2), un «dèmone bigio» (v. 3) e sfilano «ignavi [...] passanti» (v. 6) e «carri pesanti» (v. 7).

Altre volte, invece, il dantismo situazionale denotativo è costituito dalla somma di suggestioni connotative. Così, il «treno» (v. 1) del frammento LI «scivola» (*ivi*) in un'atmosfera tratteggiata «con precisi richiami danteschi (*gora*, *riversa*) e con una generale definizione cromatica e atmosferica purgatoriale, se non infernale (*livido*, *fumo*, *bruma*)» (*FL*, 598): il treno animalizzato «sibila» ed è «livido» (v. 1) come il «serpentello acceso, / *livido* e nero» di *Inf.* XXV 83-84, e striscia in una «gora di *fumo* e aria» (v. 2) paragonabile alla «morta *gora*» di *Inf.* VIII 31 e invasa da un fumo simile al «*fummo* del pantan» sempre di *Inf.* VIII 12, che «si *riversa*» (v. 3) come l'eccezionale perturbazione

di *Inf.* VI¹⁴⁵; inoltre, «fuor della bruma» (v. 4), paragonabile a varie *nebbie* delle prime due cantiche¹⁴⁶, si stagliano «*campi e fossi*» (*ivi*) che ricordano rispettivamente il «*campo maligno*» di *Inf.* XVIII 4 e il «*fosso tristo*» di *Inf.* XIV 11, oltre ai numerosi *fossi* di Malebolge¹⁴⁷; come se non bastasse, vi «corrono intrisi filari di *piante* / [...] *accorate*» (vv. 5-6), nesso che unisce le «*piante*» maledette di *Inf.* XIII 29 al verbo *accorare*, impiegato da Dante nello stesso canto per esprimere lo sgomento in lui generato dal racconto del suicida Pier delle Vigne: «‘tanta pietà *m’accora*’» (*Inf.* XIII 84).

Analogamente, «la dolcezza dell’aura purgatoriale che si respira nelle prime due strofe» del frammento IV è generata da «puntuali riscontri coi canti dell’apparizione di Beatrice nell’Eden» (*FL*, 104) quali il «vortice fresco di gemme» (v. 3), che richiama il «soave vento» di *Pg.* XXVIII 9 ed è *disciolto* (v. 2) come il vento di scirocco in *Pg.* XXVIII 21, il «*rosato* / [...] *ciel*» (vv. 3-4) come è «rosata» la porzione orientale del cielo in *Pg.* XXX 23 e il «sanguè» (v. 8) di *Pg.* XXX 47. Nelle strofe successive si segnalano, sempre dallo stesso gruppo di canti “beatriciani”: il lemma «primavera» (v. 18) di *Pg.* XXVIII 51 e 143; la «luce» (v. 10) e l’«assorta *luce*» (v. 19) raddoppiate come nella figura etimologica di *Pg.* XXIX 91 («si come *luce luce* in ciel seconda»); il tutto in una «aura dolce, senza mutamento» (*Pg.* XXVIII 8), saturata da «arpeggi / d’amor» (vv. 5-6), che rievocano il «dolce suono» di *Pg.* XXVIII 59 e l’«angelica nota» di *Pg.* XXX 33.

Il medesimo bacino di canti alto-purgatoriali alimenta la situazione idillica del frammento chiuso XLI, aperto nel segno di un «ciel» che «sbianca il mattino» (v. 1) come il sole dell’alba «*imbianca*» «i fioretti chinati e chiusi dal notturno gelo» in *Inf.* II 127-128. Nello specifico: la combinazione del lemma «fonte» (v. 5) e della variante «erbette» del nostro «erba» (v. 10) si trova in *Pg.* XXX 76-77, mentre in *Pg.* XXIX 88-89 appare la combinazione di «erbette» e «sponda», variante singolare del nostro «sponde» (v. 6); sempre in *Pg.* XXIX 93 compare il sostantivo «verde» del v. 6, che ricorre come aggettivo associato a Beatrice in *Pg.* XXX 32, mentre «nube» del v. 13 è in *Pg.* XXIX 102; infine, la forma singolare del nostro «ghirlande» (v. 10) è attestata in *Pg.* XXVII 105.

Un altro campione significativo, ma di segno opposto, è offerto dal frammento XLVI dove Reborà, come già nel frammento III, «si concentra sulla forza fascinosa del turbine,

¹⁴⁵ *Inf.* VI 10-11: «Grandine grossa, acqua tinta e neve / per l’aere tenebroso *si riversa*».

¹⁴⁶ *Inf.* IX 6; XXIV 149; XXXI 34; XXXIV 4; *Pg.* I 98; V 117; XVII 2; XXVIII 90; XXX 3.

¹⁴⁷ *Inf.* XVIII 112; *Inf.* XIX 9; *Inf.* XXII 25, 138; *Inf.* XXIV 65.

momento di commozione degli elementi, violento sfogo, interruzione (apparente) della ciclicità che regola il mondo» (*FL*, 532), descrivendo la perturbazione in atto tramite la combinazione di due celebri canti infernali: al «vento di bufera» (v. 1) di *Inf.* V 35 si somma al v. 3 la «grandine» di *Inf.* VI 10, unita all'idea di un tempo eternamente «uguale» (v. 7) espressa nel verso dantesco precedente, caratteristica condivisa con la pioggia incessante del frammento XIV.

Per quanto riguarda i dantismi spaziali connotativi, un primo esempio che mostra in azione la capacità sintetica del poeta di creare un'unica immagine a partire da plurime suggestioni di uno stesso ipotesto è offerto dal frammento XVIII. Nella prima strofa, infatti, Rebora riprende e rovescia di segno tre elementi del canto più grave dell'*Inferno*, ricontestualizzandoli per produrre un'immagine naturale pacificata, inserita in un idillio di quartine chiuse:

Respira il *lago* un palpito sopito
E dàn le *stelle* battiti di *ciglia*
Divini; appare il mito
Dei monti limpido, e origlia.

In *Inf.* XXXIV non si parla esplicitamente di un "lago", ma di Lucifero si dice che esce dalla cintola in su «fuor de la *ghiaccia*» (v. 29), intendendo con questa lo specchio d'acqua ghiacciato di Cocito, che in *Inf.* XXXII 23-24 è descritto come «un *lago* che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante». Per tratteggiare le origini angeliche de «lo 'mperador del doloroso regno» (v. 28), inoltre, Dante afferma di lui che superbamente «contra 'l suo fattore alzò le *ciglia*» (v. 35), lemma ripreso da Rebora per antropomorfizzare in «bàttiti di *ciglia*» (*Fr.* XVIII 2) le pulsazioni stellari. Proprio le «stelle» (*ibidem*), infine, sono forse il simbolo per eccellenza dell'ultimo canto infernale, che culmina con l'uscita «a riveder le *stelle*» (*Inf.* XXXIV 139) di Dante e Virgilio dopo l'arrampicata del corpo di Lucifero e la risalita della «natural burella» (v. 98) sull'emisfero opposto.

Molto interessante, da questo punto di vista, il frammento XXXV, dove si assommano precise situazioni dantesche. Dapprima, l'immagine della «*campagna*» che «nell'*ombra* si *bagna* / *Tremando e rilucendo* tutto il verde» (vv. 25-27) richiama da vicino, per le atmosfere e le scelte lessicali, la scena conclusiva del canto III dell'*Inferno* (vv. 130-136):

Finito questo, la *buia campagna*

tremò sì forte, che de lo spavento
 la mente di sudore ancor mi *bagna*.
 La terra lagrimosa diede vento,
 che *balenò una luce vermiglia*
 la qual mi vinse ciascun sentimento;
 e caddi come l'uom cui sonno piglia.

In ordine, la situazione ombrosa del frammento reboriano ha un precedente nell'aggettivo dantesco «buia» associato alla «campagna», che in entrambi i passi rima col verbo «bagna», mentre i verbi separati nell'ipotesto *tremare* e *balenare* (detto di una «luce vermiglia») vengono coniugati nella dittologia sintetica «tremando e rilucendo», esito di una sequenza lampo-«tuono» (v. 24) che anche Dante descrive tramite una perifrasi di ispirazione aristotelica. Da non sottovalutare, inoltre, l'analogia tra il «silenzio» (v. 28) in cui «si placa» (*ibidem*) lo scenario campestre reboriano e lo svenimento dell'*agens* della *Commedia*, seguente alla morte di «ciascun sentimento» (v. 135). Si noti, inoltre, che lo stesso ipotesto risulta produttivo anche per il frammento LII, dove sia il verbo *tremare* che l'attributo «lagrimosa» di *Inf.* III 133 alimentano l'immagine inarcata della «terra / che *trema* di *pianto*» (vv. 5-6).

In aggiunta a ciò, si segnalano nello stesso componimento altri due trapianti situazionali dal canto XXVI dell'*Inferno*. Il primo proviene dall'«orazion picciola» (v. 22) di Ulisse e riprende l'idea che gli esseri umani non siano stati creati da Dio per «viver come *bruti*, / ma per seguir virtute e canoscenza» (vv. 119-120): anche nel frammento la tendenza «che nei millenni trasse l'uom dal *bruto*» (v. 31) è associata da Rebora alla scoperta del «fremiteo d'un Dio» (v. 33). Il secondo, meno lampante, è rappresentato dall'immagine del «carrettiere [...] al sole» (v. 37) condannato all'«arsura» (v. 39) dagli strappi discontinui del «*cavallo* stanco» (v. 38), che rievoca la scena del rapimento del profeta Elia su un «carro» infuocato e similmente trainato da «cavalli» (*Inf.* XXVI 34-39):

E qual colui che si vengìo con li orsi
 vide 'l *carro* d'Elia al dipartire,
 quando i *cavalli* al cielo erti levorsi,
 che nol potea sì con li occhi seguire,
 ch'el vedesse altro che la *fiamma* sola,
 sì come nuvoletta, in sù salire.

Tuttavia, il dantismo situazionale (spaziale e/o temporale a seconda del contesto) più produttivo e di maggior corso nei *Frammenti lirici* riguarda il *setting* drammatico presentato nel I canto dell'*Inferno*, inteso come grande universale letterario e simbolico.

Non è un caso, quindi, che proprio nel frammento proemiale sia attestato il rimante «paura» (v. 5) di *Inf.* I 6, collocato in un simile contesto di smarrimento e perdizione¹⁴⁸ («cerco e non trovo», v. 2; ma anche «Perde, chi scruta, / L'irrevocabil presente», vv. 6-7) che dà avvio ad un viaggio («[...] e m'avvio / nell'incessante suo moto», vv. 2-3).

Nel frammento XXIV, invece, lo zampino del proemio infernale si scorge nell'azione del poeta, «turbato dal *bisbiglio* delle coppie amoreggianti» (*FL*, 301), di volgersi indietro verso la fonte del proprio dolore prima di riprendere il cammino: «Dentro mi volgo: lento indi procedo, / E voluttà m'addolora» (vv. 4-5). Lo stesso *iter*, descritto tramite una celebre similitudine, caratterizza infatti l'inizio del viaggio dantesco (vv. 22-30):

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.
Poi ch'è posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la spiaggia diserta,
sì che 'l piè fermo era sempre 'l più basso.

L'alto tasso di dantismo dell'*incipit* del frammento, inoltre, è confermato dalla presenza al v. 6 del rimante «m'accora», collocato in sede di rima anche in *Inf.* XIII 84 e *Inf.* XV 82.

Più subdolo ma rappresentativo della capacità reboriana di assorbire e richiamare, dissimulandoli, elementi della *Commedia* è il caso del frammento XXXII. A fare da spia è l'aggettivo «aspri» (v. 8), visto che «*aspra* è l'attributo centrale della terna con cui Dante nel primo canto dell'*Inferno* definisce la 'selva oscura' (*Inf.* I, 5)» (*FL*, 390); inoltre, interessante l'osservazione di Giancotti e Mussini, «persino nei suoni il secondo emistichio del verso dantesco *aSPRa e fORTe* prolunga la sua eco negli *aSPRi conTORni* reboriani» (*ibidem*). I due studiosi, però, non notano una probabile espansione di questo dantismo situazionale data dall'idea del piombare giù in un luogo oscuro a seguito di un

¹⁴⁸ *Inf.* I 1-3: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita».

fallimento, che in Dante è espressa nell'azione della lupa di respingere l'*agens* in un «basso loco» dove «il sol tace»¹⁴⁹, mentre Reborà ammette di sé: «Fallendo io *piombo giù*» (v. 7), rimanendo isolato in un luogo ostile a causa di una «distanza [...] *cieca*» (vv. 7-8).

Un'accumulazione di dantismi situazionali da *Inf. I* si verifica, non a caso, nei frammenti immediatamente successivi al XXXVI, il cui cambio radicale di prospettiva catalizza un nuovo inizio nell'itinerario dei *Frammenti lirici*, che giustifica e spiega ulteriori trapianti dal testo proemiale. Così, già nelle ultime due strofe del frammento chiuso XXXVII viene presentata e poi rovesciata una nota immagine dantesca: nella terza quartina un uomo «sotto un buon peso» (v. 12) si muove «per il monte, di contro al sereno» (v. 11) come Dante *agens* in *Inf. I*, al termine della «valle» (v. 14), rivolge in alto lo sguardo verso la cima di un «colle» (v. 13) notandone le «spalle / vestite [...] de' raggi» (vv. 16-17) del sole; l'ultima quartina del frammento, però, «ribalta simmetricamente la dolcezza e la serenità degli ultimi due versi della quartina precedente (vv. 11-12)» (*FL*, 443), mostrando il poeta rimasto solo («Io sol rimasi», v. 13) e, giunto al limitare di una simile «valle» (v. 16) «sotto il *gravar* morto dello strazio» (v. 15), destinato a cadere «in *fuga* dietro l'*ombra*» (v. 16). Ora, in questa immagine desolante, oltre alla suddetta «valle», convergono vari elementi del primo canto dell'*Inferno*: il *gravar* richiama il «corpo lasso» (v. 28) e, soprattutto, la «gravezza» (v. 52) causata dalla lupa, che respinge Dante «dove il sol tace» (v. 60), quindi verosimilmente in un simile spazio dominato dall'*ombra*, se è vero che la «selva» è «oscura» fin dal v. 1 e Virgilio è «ombra» al v. 66; inoltre, la *fuga* reboriana rievoca il verbo *fuggire* usato dal «sommo poeta» in *Inf. I* 25 e 132.

Proseguendo con ordine, nel frammento XXXIX l'elemento-spia di possibile rapporto intertestuale è il verbo *purgare* («purgando», v. 43), che spinge a individuare un dantismo situazionale da *Inf. I* compreso tra i vv. 42 e 49. Giancotti e Mussini parlano di un «pendolo emotivo» per descrivere «l'alternanza di scoramento ed esaltazioni in cui vive la psicologia reboriana» (*FL*, 464); ecco, nel frammento in questione il polo dello scoramento è rappresentato da un'atmosfera di perdizione alimentata con continui trapianti dal canto dello smarrimento per eccellenza. Dapprima, gli uomini «inquieti» (v.

¹⁴⁹ *Inf. I* 58-61: «tal mi fece la bestia senza pace, / che, venendomi 'ncontro, a poco a poco / mi ripigneva là dove 'l sol tace. / Mentre ch'i' rovinava in basso loco [...]».

42) – l’opposto della paura «queta» di *Inf.* I 19 – sono colti nell’atto di «cercarsi» (*ibidem*), che presuppone una situazione di smarrimento identitario, e sono «avari» (*ibidem*) in quanto vittime moderne della «lupa»-avarizia di *Inf.* I 49, in cerca di purgare le proprie «amarezze» (v. 43) come è «amara» la *selva* in *Inf.* I 7. Inoltre, il clima di perdizione, oltre a più generici «abissi e vertigini» (v. 48), è caratterizzato precisamente al v. 49 tramite due prelievi evidenti dal canto incipitario della prima cantica: gli «smarrimenti», che rievocano la «diritta via [...] *smarrita*» di *Inf.* I 3, e la «lena», paragonabile alla «*lena* affannata» del naufrago di *Inf.* I 22.

Ancora, il sonetto XL, che «da un apice di entusiasmo e dolcezza conduce a una repentina disillusione» (*FL*, 468), racconta di un «cammin» (v. 3) – apocopato come in *Inf.* I 1 – condotto con un senso di «abbandono» (v. 2) nelle gambe, nello stesso modo in cui Dante *abbandona* la «verace via» in *Inf.* I 12, tentando vari imbocchi mentre egli stesso è «*perso* nella fantasia» (v. 4); un itinerario che fa apparire in volto una «sorrisa *mestizia*» (v. 6), così come sono «mesti» in *Inf.* I 135 gli abitanti del primo regno oltremondano, e fa nascere una «voglia di *pianto*» (v. 7), analoga a quella sperimentata da Dante in *Inf.* I 92 («[...] poi che *lagrimar* mi vide»). «Persi» (v. 6) sono anche i destinatari della domanda formulata da Reborà nel frammento XLIV, che vagano in un’aria «senza stelle» (v. 2) come quella di *Inf.* III 23, similmente caratterizzata da «ombra» (v. 7) e «silenzi» (*ibidem*).

Nel componimento precedente, il XLIII, che potrebbe essere definito «il più “decadente” e simbolista tra i *Frammenti*» (*FL*, 490), diverse suggestioni da *Inf.* I si sommano per dipingere «paesaggi interiori indolenti e irrisolti» (*ibidem*). Nello specifico, lo scenario in cui si compie il «viaggio» (v. 35) – lemma di *Inf.* I 91 – dell’anima reboriana è caratterizzato sinestesicamente da un «*oscuro* fetore» come la «selva» di *Inf.* I 2, al punto da rendere ogni gioia «smarrita» (v. 9) come la «via» di *Inf.* I 3 e da far dichiarare al poeta: «non credo alla speranza» (v. 20), omologo del dantesco «io perdei la speranza de l’altezza» di *Inf.* I 54, condizione che fa precipitare Reborà in uno stato di abbandono e pianto¹⁵⁰ la cui ascendenza dantesca è stata già delineata per il frammento XL. Il tutto, inoltre, è rinforzato dalla rima «pace: tace» di *Inf.* I 58, 60, dissimulata tramite la collocazione interna ai vv. 41, 43 e l’inversione dell’ordine dei rimanti:

¹⁵⁰ *Fr.* XLIII 28: «E l’atto m’*abbandona* fino al *pianto*».

Ora *tace* sospeso il firmamento;
E la notte d'adagia in un languore,
In un fluir di *pace* e sentimento.

Anche il frammento L, come il primo canto dell'*Inferno*, è aperto da uno scenario vegetale contrassegnato da asprezza e oscurità: «*aspri* cipressi *nereggiano*» (v. 2) è l'esatto corrispondente della «selva oscura» e «*aspra*» di *Inf.* I 2, 5. Inoltre, l'idea dello smarrimento da proemio infernale torna nell'immagine, a cui il poeta si accosta, del «pilota che ha *perso la via*» (v. 37), rafforzata dalla presenza del rimante «paura» (v. 33) di *Inf.* I 6, legato alle notti trascorse girovagando «Fra coltre e coltre» (v. 32), sintagma che rielabora la soluzione sintattica e fonica di *Inf.* I 105: «e sua nazione sarà *tra feltro e feltro*».

Nella sezione compresa tra i vv. 39 e 46 del frammento LXIII si accampano diversi ricordi da *Inf.* I. Innanzitutto, la vita del poeta viene descritta come un «arduo *cammino*» (v. 40) costellato di «prove *oscure*» (v. 39), mentre sul piano rimico Rebori riprende la rima «polsi: tolsi» (vv. 42, 45) di *Inf.* I 86, 90, dissimulata internamente e risemantizzata (i *polsi* non tremano per la paura ma ricevono calore dal «divin senso / che irraggia la vita», vv. 37-38), nonché il rimante «noia» (v. 46) preceduto dal verbo «ritornare» (v. 45), accoppiati come in *Inf.* I 76: «Ma tu perché *ritorni* a tanta *noia*?».

Per quanto riguarda il frammento LXX, che abbiamo affrontato nel capitolo riguardante il lessico a proposito dei sintagmi reboriani, Giancotti e Mussini osservano accortamente che la «sperata altezza» (v. 19) verso la quale tendono uomini e cose «ricalca non solo il lessico ma anche il significato profondo della 'speranza de l'altezza' di *Inf.* I 54» (*FL*, 772). Oltre a questo, però, dal primo canto dell'*Inferno* provengono anche il rimante «valle» (v. 24) di *Inf.* I 14 e la dittologia «trèmiti e vene» (v. 29), esito della manipolazione morfologica di *Inf.* I 90: «'ch'ella mi fa *tremar* le *vene* e i *polsi*'».

Infine, non è un caso che i *Frammenti lirici* si chiudano circolarmente col richiamo, nell'ultimo testo della raccolta, di grandi universali del proemio della *Commedia*, piegati però a un nuovo significato dalla collocazione terminale piuttosto che incipitaria, compatibile con la poetica «corale» dell'autore. Precisamente, mentre il rimante «viaggio» è impiegato nel discorso di Virgilio in *Inf.* I 91 per richiamare Dante alle proprie responsabilità riguardo alla propria salvazione, ovvero alla necessità di intraprendere un cammino più lungo attraverso i tre regni oltremondani, al v. 9 del frammento LXXII esso esprime la volontà reboriana di rinunciare alla propria

individualità per lasciare che «Altri diriga il *viaggio*». Lo stesso si può dire del rimante «vita» di *Inf. I 1*: Dante parla di una «nostra vita» (v. 1) simbolica, il cui «mezzo» (*ibidem*) è generalizzato a 35 anni di età, per poi proporre la propria vicenda (il cui statuto è oscillante tra realtà e *visio in somniis*) come itinerario esemplare di salvezza; Rebora, al contrario, considera la propria esperienza paragonabile a quella degli altri uomini, un «chicco dell'immenso» (v. 20), e perciò dichiara di voler rivolgere il proprio «canto» (v. 15) alla «vita» (v. 18) vera, invitando ciascun «lettore» (v. 19) a cogliere nel proprio vissuto «il senso del *proprio* mondo» (v. 21) e trarne vantaggio.

Per riprendere e concludere il discorso generale, alcuni dantismi situazionali connotativi spiccano per la puntualità e la pregnanza del riferimento all'opera dantesca. È il caso, ad esempio, del quadro notturno tratteggiato in *Pg. XXII 67-69* da Stazio per dichiarare il magistero poetico di Virgilio nei propri confronti:

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte;

questa scena, infatti, viene rievocata dal poeta lombardo sia nel frammento II che nel XXXIX, in entrambi i casi in forma di similitudine. Nel primo caso, la parentela col passo dantesco è anche più estesa, dal momento che il dantismo situazionale riguarda *tour court* il modo reboriano di vivere la «fede» (v. 60), così come in *Pg. XXII* Stazio confessa a Virgilio di averlo *alluminato* per primo «appresso Dio» (v. 66) e di essere divenuto grazie a lui «poeta» e «cristiano» (v. 73). Nello specifico, l'uomo che vive con fede «nel giogo del tempo» (v. 59) è paragonato da Rebora «a chi luce non vede / Mentressa schiara le fatiche assortite» (vv. 61-62), segno che sotto al *trantràn* della vita cittadina, dietro alle «affollate faccende in tormento» (*Fr. III 13*), il poeta scorge uno «spiraglio d'eterno» (*FL, 91*); coerente, quindi, la conclusione gnomica del frammento, definita da Fortini «una memorabile gnome» (Fortini 1995, 247): «Nelle faccende è l'idea» (v. 65), un'idea per la quale «si combatte e si muore» (v. 64).

Il principio agonistico incardina pure il secondo caso, visto che è proprio il soggetto anaforico «dolore» (vv. 27, 29, 31, 33), esito dei conflitti generati dal materialismo moderno, a *fiammare* – intransitivo con funzione di transitivo-causativo dal potente effetto fonosimbolico – «come la lanterna / Che dal nostro il cammin svela agli altri» (vv. 33-34): il frammento della corallità diventa il frammento della resilienza, il canto che

affratella gli uomini «negli alterni perigli e nelle angosce / della guerra comune» (vv. 134-135), per usare parole della *Ginestra* di Leopardi, autore caro a Rebora dai tempi della tesina di laurea intitolata *Per un Leopardi mal noto*.

Sempre il dolore, elemento trasversale dei *Frammenti lirici* e connaturato all'esperienza della città moderna, alimenta un altro importante dantismo situazionale trapiantato dalla prima cantica nel frammento XXXI (dove, non a caso, compare un'altra «fiamma» al v. 13). Infatti, nello svolgere un'enumerazione delle «bellezze [...] che sole / Vaniscono senza amore» (vv. 8-9), Rebora nomina una «Pianta nel succhio *divelta*» (v. 11) e un «*tizzo* / Scordato sotto la cappa» (vv. 11-12), richiamando del XIII dell'*Inferno* sia l'anima «dal corpo [...] *disvelta*» (v. 95) dei suicidi, trasformati appunto in piante nel secondo girone del settimo cerchio, sia lo «*stizzo verde*» (v. 40) che anche in Dante è «arso» (*ibidem*). Da notare come la dissimulazione dell'ipotesto dantesco passi attraverso l'omissione della *s* in entrambi i prefissi.

Un ulteriore dantismo situazionale, questa volta più implicito e sottile, che tiene insieme semantica della violenza e spinta religiosa dell'autore si segnala nel frammento X: quando Rebora paragona l'«offesa» (v. 24) recata dall'uomo «Al segno divino dell'essere» (v. 25) al trapassare di una «fiòcina» nei confronti di un «pesce» (v. 26) sorge spontaneo il ricordo della similitudine utilizzata da Dante per conferire realismo all'ostinato grattarsi degli alchimisti Griffolino d'Arezzo e Capocchio, che è tutto un tirarsi giù la scabbia «come coltel di scardova le scaglie / o d'altro *pesce* che più larghe l'abbia» (*Inf.* XXIX 83-84).

Un'altra sofferenza, questa volta di natura amorosa, è la causa del dantesco svenimento dell'io lirico presentato nel «petroso» frammento LIV, dove Rebora si ritrae nell'atto di «reggere la [propria] persona» (v. 31) per non «cadere esangue» (v. 32) come Dante al cospetto di Beatrice nella *Vita Nova*¹⁵¹. Che alla base ci sia una radice traumatica lo conferma l'impiego, al fine di marcare il contrasto tra la sofferenza umana e l'indifferenza della «notte» (*ibidem*), del verbo *languire* («languere», v. 29) che, come notano Giancotti e Mussini, ha «l'unica altra occorrenza [...] in Fr. XVII, 57: '*Langui* alla terra il piacere'; dove è analogo il fallimento amoroso» (*FL*, 632).

¹⁵¹ *VN* XIV 4: «[...] mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io *poggiai la mia persona* simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice».

Non è un caso che nel frammento XXXVIII, «quasi versione attenuata, e dalla forma metrica regolare, del grande frammento dell'amore inespresso, il XVII» (*ivi*, 445), compaiano altri due prelievi non dal prosimetro dantesco ma dal grande canto dell'amore tragico, il V dell'*Inferno*, inseriti in una simile confessione della «deriva» (v. 14) amorosa, questa volta dal punto di vista maschile. Nello specifico, Reborà elogia della propria donna «il piacer del *suo* viso» (v. 13), dove *piacere* funge da infinito sostantivato indicante la piacevolezza del volto, così come nel suddetto canto Francesca è presa dal «piacer» (v. 104), cioè dal bel corpo di Paolo, e Paolo dalla «bella persona» (v. 101) di Francesca, e proprio in questo consiste la colpa de «i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento» (vv. 38-39). Per giunta, il passato remoto del verbo *stringere*, che Dante impiega con lo scopo di dare concretezza alla morsa amorosa che «strinse» (*Inf.* V 128) Lancillotto per Ginevra, è reimpiegato al v. 16 del frammento in questione per descrivere l'azione di un'altra tenaglia, quella del quotidiano «variar delle cose» (v. 15), che soffoca e traghetta al suo epilogo, senza *epos* ma nella distrazione e nella menzogna generali, un amore moderno come tanti.

7. Conclusione

Inserendo nella titolazione la formula, riadattata, di Paolo Trovato (*Dante in Petrarca* che diventa *Dante in Reborà*) ho voluto individuare fin da subito come obiettivo primario del presente lavoro quello di verificare se e in quale modo il dantismo costituisca l'asse fondamentale attorno al quale ruota l'universo ideologico e stilistico dei *Frammenti lirici*, annesso a quello di dimostrare come tale natura "derivativa" non offuschi l'originalità creativa della raccolta reboriana bensì ne accresca tanto il valore e la complessità quanto più questo rapporto è vissuto in maniera non lineare, ma problematica, sì che al complicarsi dei procedimenti intertestuali corrispondono il moltiplicarsi dei volti della «città senza amore» (*Fr. XXI 25*), l'intorbidirsi dei contorni della campagna e il precipitare del sentimento amoroso, nonché l'allargamento del caleidoscopio emotivo a questi motivi associato.

Non resta, dunque, che tirare le somme sui modi e sulle forme nei quali l'essenza del dantismo reboriano si manifesta nei vari settori.

Per quanto riguarda il lessico, la si scorge nella capacità dell'autore di selezionare parole e rime cardinali del sistema dantesco e di coniare voci originali a queste affini per trapiantarle in un tessuto prettamente novecentesco, come pure nella ricezione e nello sviluppo autonomo della sperimentazione condotta da Dante sul verbo, con la conseguente torsione delle strutture grammaticali, ma anche nell'escursione apportata al sistema lessicale per simili esigenze di realismo.

Sul piano fonico-ritmico, l'apprendimento della lezione dantesca risulta evidente nella messa a frutto dei principi fondamentali dello stile «aspro e chioccio» della *Commedia*, caratterizzato dalla ricerca di rime difficili e intensamente espressive che irradiano a sinistra suoni e nessi consonantici complessi, con qualche cessione alle tonalità distese della produzione lirica, così come delle strategie per dinamizzare a livello accentuale l'endecasillabo.

In quello della sintassi, la si riscontra nell'assimilazione delle movenze sperimentate da Dante per creare tensione all'interno dell'arco sintattico e, talvolta, nella vera e propria replica di costrutti notevoli, la qual cosa non esclude la possibilità, garantita dalla forte personalità reboriana, di partire da soluzioni minoritarie del sistema dantesco per

potenziarle a livello sia quantitativo che qualitativo e renderle dominanti nel proprio in quanto strutture compatibili con la propria postura combattiva.

Il discorso della postura è centrale anche nel settore retorico, dove il magistero dantesco si avverte nel peso assegnato alle figure corrispondenti sul piano dei contenuti alle tensioni e alle contraddizioni esperite nella città moderna, come pure a quelle utili a rivolgersi con profitto allo spettatore del proprio viaggio.

Impresse nella mente di ogni lettore appassionato di Dante ci sono, infine, quelle situazioni del poema che Reborà ha saputo rievocare o ricreare per far sì che il proprio *itinerarium corporis in urbem* risultasse similmente scandito dal ritmo degli astri o dall'incombere di eventi atmosferici scompagnanti e si snodasse tra simili scenari raccapriccianti o pacificati.

Dovendo enucleare, per concludere, gli aspetti innovanti del presente lavoro nel panorama della critica reboriana, in gran parte derivanti dall'estensione ad un campo nuovo degli avanzamenti compiuti da Paolo Trovato (1979) nello studio del dantismo di Petrarca, collocherei ad un primo livello l'azione di far confluire nell'alveo dantesco elementi non segnalati altrove o considerati troppo deboli e isolati, motivandone l'inclusione attraverso la *mise en relief* di parentele dissimulate dall'abile penna del poeta lombardo, strettamente connessa all'operazione, condotta sui dantismi già individuati da altri critici, di evidenziarne le variazioni cromatiche rispetto all'ipotesto, le motivazioni che ne giustificano il prelievo e le strategie stilistiche per attenuarne o moltiplicarne gli effetti sul dettato.

Al secondo posto, ma non per importanza, porrei l'ampiezza del raggio d'azione col quale vi si affronta il "problema" (lo definisco così, appunto, per la sua natura conflittuale e relativistica) del dantismo della raccolta, tale da spingere a coniare nuove categorie analitiche – penso, ad esempio, alla classe dei dantismi retorici – per supplire a nuove necessità interpretative.

Ad un terzo ed ultimo livello, il fatto di indagare le relazioni intertestuali tra questi due autori non solo come mera derivazione stilistica ma come risultato di una simile *forma mentis* che, in più occasioni, porta Reborà consapevolmente o inconsapevolmente a "pensare come Dante" quando ne ripropone le soluzioni in contesti omologhi o, meglio ancora, per ritornare al discorso di Magrini, le rivitalizza producendo slittamenti rispetto alla fonte, variandone il messaggio o il contesto.

Insomma, quello tra Dante e Rebora è un rapporto complesso e totalizzante che contribuisce in maniera decisiva a rendere i *Frammenti lirici* una delle espressioni più autorevoli del primo Novecento, specialmente per la lucidità con la quale intercettano le contraddizioni de «i primi dieci anni del Secolo Ventesimo» cui sono dedicati, al punto che l'opera di Rebora, come osserva Fortini, «abita la prima metà del XX secolo accanto a quella di Saba, Gozzano, Ungaretti e Montale [...] assumendo sempre più il volto di una guida sofferente e fraterna» (Fortini 1995, 31).

Approfitto dell'ultimo spazio concessomi per ringraziare il mio relatore AFRIBO Andrea per avermi guidato con esperienza e buon senso dalla scelta dell'argomento alla conclusione della tesi, avendo sempre in serbo un consiglio prezioso, ma soprattutto per avermi comunicato e trasmesso, nel corso degli anni, la passione per la propria materia.

Ringrazio, inoltre, la mia famiglia tutta e specialmente i miei genitori Elisa e Andrea, perché senza il loro sostegno, alimentato con non pochi sacrifici, probabilmente oggi non sarei qui a celebrare il coronamento di un percorso che hanno appoggiato sin dal primo giorno, rendendosi partecipi del mio entusiasmo.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Buti, *Commento: Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri – pubblicato per cura di Crescentino Giannini*, tomo I, vol. I, *Inferno*, Napoli, fratelli Nistri, 1858.
- Chiavacci Leonardi: Dante Alighieri, *Commedia*, introduzione, cronologia, bibliografia, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I Meridiani, I edizione, Milano, Mondadori, 1991.
- Dante, *Convivio (CV)*: Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in *Opere minori*, tomo I, parte II, Ricciardi, Milano-Napoli 1988.
- Dante, *De vulgari Eloquentia (DVE)*: Dante Alighieri, *De vulgari Eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Classici Ricciardi-Mondadori*, vol. III, tomo I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1996.
- Dante, *Rime*: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, in *Nuova Universale Einaudi*, vol. LXIV, Torino, Einaudi, 1965, prima in *Nuova raccolta di classici italiani annotati*, Torino, Einaudi, 1939.
- Dante, *Vita Nova (VN)*: Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Manuela Colombo, premessa di Maria Corti, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Latini, *Rettorica: La rettorica di Brunetto Latini*, in *Pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento in Firenze*, Sezione di Filosofia e Filologia, vol. XXXVIII, Firenze, stab. tip. Galletti e Cocci, 1915, digitalizzata dalla University of Michigan, 2008.
- Leopardi, *Canti*: Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1917.
- Marinetti, *Teoria e invenzione*: Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano Mondadori, 1983.
- Pasquini-Quaglio: Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, vol. II, *Purgatorio*, Milano, Garzanti, 2017.
- Petrarca, *Rerum vulgariū fragmenta (RVF)*: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, annotazioni di Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini, Milano, BUR Rizzoli, 2019.
- Rebora, *Frammenti lirici (FL)*: Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. Mussini e M. Giancotti, con la collaborazione di M. Munaretti, Novara, Interlinea edizioni, 2008.

Studi

- Afribo-Soldani 2012: A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, collana *Itinerari*, serie *L'italiano: testi e generi*, Bologna, il Mulino, 2012.

- Barański 1986: Z. Barański, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, in «Strumenti Critici», I, 3 (settembre 1986), pp. 343-376.
- Bettinzoli 2002: A. Bettinzoli, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Contini 1970: G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- Contini 1974: G. Contini, *Due poeti d'anteguerra: Dino Campana e Clemente Rebora*, in «Letteratura», I (1937), 4, pp. 111-118 [con il titolo *Due poeti degli anni vociani, in Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15, da cui si cita].
- Fortini 1988: F. Fortini, *I poeti del Novecento*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Roma-Bari, Laterza, 1988 [poi in *Saggi. Arti e lettere*, a cura di Donatello Santarone, con un saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli Editore, 2017].
- Fortini 1995: F. Fortini, «*Frammenti lirici*» di Clemente Rebora, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa: *Le opere*, vol. IV: *Il Novecento*, I, *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 237-263.
- Giancotti 2007: M. Giancotti, *Continuità e discontinuità stilistica nell'itinerario poetico di Rebora*, a cura di U. Muratore, in *Clemente Rebora tra laicità e religione (nel cinquantesimo della morte)*, Atti del XV Convegno Sacrense, Sacra di San Michele, 29-30 settembre 2006, Stresa, Edizioni Rosminiane, pp. 125-156.
- Giovannetti 1986: P. Giovannetti, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», III (1986), 8, pp. 11-35.
- Giovannetti 1987: P. Giovannetti, *Clemente Rebora*, in «Belfagor», XLII (1987), 4, pp. 405-430.
- Girardi 2000: A. Girardi, *Rebora, Leopardi e la musica*, in ID., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 101-122.
- Kuon 2004: P. Kuon, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, in *Resoconti di Letteratura Italiana*, III, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.
- Magherini 1992: S. Magherini, *Per la memoria dantesca di Rebora*, in «Studi Italiani», IV (1992), 1, pp. 103-117.
- Malaguzzi 1964: D.B. Malaguzzi, *Il primo Rebora: 22 lettere inedite (1905-1913) con un commento dei «Frammenti lirici»*, prefazione di Luciano Anceschi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964 (*Quaderno reboriano 1963-1964*).
- Marchione 1974: M. Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974 (ristampa anastatica dell'edizione 1960, ampliata con lettere inedite).
- Martignoni 1999: C. Martignoni, *Clemente Rebora*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1999, pp. 839-856.

- Monti 2005: M. Monti, *Le parole dell'immanenza e della trascendenza: lessico e deissi nei «Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, in «Acme», LVIII, n. 2, maggio-agosto 2005, pp. 197-222.
- Mussini 1983: G. Mussini, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 473-494.
- Nava 1993: G. Nava, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, pp. 47-58.
- Orelli 1985: G. Orelli, *Dante in Rebora (appunti)*, in *Clemente Rebora*, a cura di Augusto Ermentini e Guido Oldani, Edizioni del Moretto, Brescia, 1985 (numero monografico della rivista "Psycho-patologia"), pp. 26-29.
- Pasolini 1999: P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, t. II, Milano, Mondadori, 1999.
- Rebora 1959: P. Rebora, *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, in «Humanitas», XIV, 2, febbraio 1959, pp. 114-125.
- Scorrano 1994: L. Scorrano, *Rebora*, in ID., *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 141-147.
- Trovato 1979: P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, Biblioteca dell'Archivium Romanicum, serie I, *Storia, letteratura, paleografia*, vol. 149, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1979.
- Venturi 2008: B. Venturi, *Annotazioni sul lessico dei Frammenti lirici di Clemente Rebora*, Atti Acc. Rov. Agiati, a. 258 (2008), ser. VIII, vol. VIII, A, fasc. II, pp. 219-244.

Siti

Enciclopedia Dantesca:

https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca

Enciclopedia dell'italiano:

https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27Italiano