

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXIX, 1/2022
DOI: 10.24425/kn.2022.141250

STEFANO ROSATTI
(UNIVERSITÀ D'ISLANDA, REYKJAVÍK)
ORCID: 0000-0002-9096-1563

“UNA SOTTOSPECIE DELLA LIRICA”: LE LETTERE DI CLEMENTE REBORA (1913–1914)

ABSTRACT

What we intend to do in this short essay is to consider part of the epistolary of Rebora as a literary object, an object that follows the condition of poetry hand in hand (at least in certain moments) and that often goes beyond it precisely at the level of daring formal and semantic. In evaluating the epistolary under the literary aspect, in its creativity so similar to writing in verse, our purpose is to demonstrate how at the basis of Rebora's expressiveness (or expressionism) there is a powerful endogenous drive, and that his disorder is psychological rather than cultural, or “stylistic”.

KEYWORDS: Rebora, epistolary, *Frammenti lirici*, expressionism, style

STRESZCZENIE

Celem eseju jest omówienie części epistolografii Reborny jako twórczości literackiej, która rozwija się idąc śladem jego twórczości lirycznej (przynajmniej w pewnych momentach), a nawet wręcz ją wyprzedza w poszukiwaniu odważnych rozwiązań na poziomach formalnym i semantycznym. Analiza aspektów literackich listów włoskiego poety, pod kątem artystycznym tak bliskich jego wierszom, służy wykazaniu, że u podstaw ekspresyjności (czy ekspresjonizmu) Reborny'ego tkwi potężny endogeniczny popęd i że nieład charakteryzujący jego twórczość epistolograficzną jest raczej natury psychologicznej niż kulturowej czy stylistycznej.

SŁOWA KLUCZOWE: Rebora, epistolografia, *Frammenti lirici*, ekspresjonizm, styl

INTRODUZIONE

È di Adele Dei, la seguente descrizione di come Rebora affrontasse la scrittura comunicativa:

Il giovane Clemente Rebora era un infaticabile scrittore di lettere: ne spediva a raffica quasi ogni giorno, ai numerosi amici e conoscenti, ma anche, come lui stesso racconta, a “indirizzi senza recapito”. Uno sfogo irrefrenabile, un'alluvione di pensieri che l'autore percepiva come una vera sfida creativa, addirittura come “una sottospecie della lirica”, e che travolgeva gli interlocutori prescelti in un impegnativo gioco di intransigenti aspettative (Dei 2017: 17).

Sono parole tanto interessanti quanto ancora relativamente trascurate dagli studi critici. Per meglio dire: le lettere di Reborà – a parte il fatto stesso, ovvio ma preziosissimo, di essere state *raccolte* – si sono utilizzate soprattutto come appigli da innestare sul contesto biografico-artistico del poeta, così che i sempre più perfezionati approfondimenti sulla vita hanno avuto modo di tradursi anche in maggiori opportunità di conoscenza filologica ed epistemologica sull’opera. Ma all’interno della bibliografia critica reboriana di fatto non esiste uno studio sincronico, neppure parziale, sui rapporti intertestuali tra l’epistolario e le poesie. Si potrà obiettare che di ciò non si sente la necessità, e che anzi, operare dei confronti tra opera letteraria e testo comunicativo abbia tutta l’aria di un procedimento incongruo, o magari capzioso. La risposta a tali obiezioni mi pare si possa desumere dalle stesse parole di Reborà riportate da Dei. Per il poeta, scrivere lettere – lettere “inutili” (L315)¹, per riportare la sua esatta definizione – ha spesso una funzione simile allo scrivere *poesia*: “e poiché per me tutto è vita” – spiega sempre Reborà rivolgendosi a Giovanni Boine – “questa penna, quel buio lì fuori, il mio ventre che bruisce ecc. – non capisco cosa significhi *falsificazione letteraria*. O almeno, la mia spontaneità è nell’essere tutto falso”². Di fatto, non è così importante che la parola sia destinata a finire in un contenitore specifico e pubblico (nella fattispecie il “libro di poesie”, o la rivista che accoglie un articolo, una prosa), oppure che si rivolga ad un interlocutore singolo e privato. È la parola in sé, che conta, e dunque “conta” anche la lettera, sia essa scritta a un destinatario specifico e reale, sia no. La lettera è “una sottospecie della lirica”. D’altra parte, in un illuminante articolo del 1959, Piero Reborà, il fratello di Clemente, avvertiva:

in un certo senso Reborà non potrebbe quasi neppure essere considerato un uomo di lettere ed un poeta, da giudicare con i metri estetici in voga e secondo canoni letterari soltanto. Sarà appunto il compito di una critica più comprensiva ed “inclusiva”, c’è da sperare, quello di interpretare tutti gli stimoli che la sua opera (cioè la sua vita e i suoi scritti)³ possono aver suscitato e ancora suscitare (Reborà 1959: 114–115).

Dunque, allo scopo di “interpretare quegli stimoli”, mi pare che appunto un’analisi specifica sull’epistolario vada quantomeno incontro all’esigenza di inclusività reclamata dal fratello del poeta. E a fugare eventuali dubbi che tale reclamo possa essere dettato dai legami dell’affetto e del sangue, si noti come anche Mario Luzi, invocando una maggiore comprensione dell’opera reboriana, si richiami alla necessità di un approccio critico in qualche modo più eterodosso di quello ordinario, ovvero di un approccio che ammetta un coinvolgimento (dunque, ancora un’“inclusività”), da lui definito, nello specifico, “partecipazione”:

¹ Approfitto qui per segnalare che le lettere citate in questo articolo sono riportate con il numero progressivo presente in Giovannini (2004), da cui sono tratte.

² *Ibidem*.

³ Corsivo mio.

la poesia di Rebora richiede, per essere intesa nel fondo della sua voce, l'intervento di più considerazioni di quanto l'abitudine strutturale, prevalente oggi, è portata a fare; e di ordine diverso; dell'ordine, per intenderci, che una volta si sarebbe detto della partecipazione. Probabilmente questo vale per ogni tipo di poesia non insistente sulla propria speciosità di arte, e invece fortemente implicata nella natura e nella storia dell'uomo che l'ha prodotta; tanto più vale per Rebora che ha giocato tutta la posta su una severa e impetuosa volontà di liberazione umana (Luzi 1968: 41).

Proprio per rimanere in un ambito coevo a quello dei testi dei *Frammenti lirici*, si è scelto di prendere in esame alcune fra le lettere del periodo immediatamente posteriore alla pubblicazione dell'opera prima del poeta, cioè quelle comprese all'incirca fra la seconda metà del 1913 e la metà del 1914⁴. Tale periodo, in particolare, costituisce uno spazio di giuntura tra due momenti rilevanti, nella produzione del poeta: il vissuto reboriano risente infatti ancora della temperie dei *Frammenti lirici*, ma si proietta già verso una fase successiva di creatività, quella relativa alla stesura delle prose.

Si tratta per la maggior parte di lettere che Rebora invia ai famigliari (il fratello Piero, la madre), ad amici (Prezzolini, Boine) e ad amici intimi (Monteverdi, Banfi, Daria Malaguzzi) e il cui scopo è quasi sempre volto a rendere partecipi gli interlocutori del suo modo di percepire/concepire il mondo, incluso quello poetico letterario. Vale forse anche la pena ricordare che sono scritte di getto, praticamente prive o quasi di correzioni, seguendo un flusso dirompente, in linea proprio con ciò che la lettera rappresenta per Rebora, una necessità, un bisogno quasi fisiologici: “Scrivere; già: e a me càpita talvolta di *saettare* cinque o sei lettere al giorno, perché conosco tanta gente. Ma io ho bisogno – perché non sia sofferenza o disgusto – di slancio creatore per comunicarmi; e con chi ho eletto, ciò divien sempre più difficile, perché si risolve nelle liriche che straccio, nelle musiche che van via sugli àtomi accesi dell'ora, nei pensieri che s'incrinano *nel frettoloso lapis d'un foglietto*” (L316)⁵.

LA LINGUA DELL'EPISTOLARIO REBORIANO

Il saggio del 1966 di Fernando Bandini sul linguaggio poetico di Rebora (in particolare su quello dei *Frammenti lirici*) è a tutti gli effetti considerato ancor oggi un lavoro fondamentale. Il suo merito è quello di avere scovato, raccolto e isolato quella oltremodo cospicua serie di stilemi linguistici e tonali che hanno reso la raccolta reboriana del 1913 una sorta di “prima assoluta”, nel panorama della poesia italiana,

⁴ Fermo restando che gli elementi “espressivi” che vi si trovano certo non appaiono né si esauriscono qui: almeno fino alla fine del 1919, infatti, l'epistolario reboriano è letteralmente infarcito di elementi (formali e semantici) che sul piano dell'espressività non sono davvero secondi a quelli riscontrabili nelle liriche.

⁵ Corsivi miei.

e non solo per la sua componente potentemente espressionistica. Tali elementi fanno sostanzialmente capo alla natura sintetica, analogica, unificante, del linguaggio poetico dell'opera, caratterizzato da relazioni rapidissime, da accostamenti e "scambi fervidi" (Bandini 1966: 18) tra la sfera verbale e la sfera nominale, e prodotti tra l'altro anche da un utilizzo particolarmente originale di preposizioni e avverbi (o da prefissi/suffissi preposizionali e avverbiali). Come spunto per l'analisi che ci si accinge a fare, vorrei cominciare con il soffermarmi appunto su un passaggio dello studio di Bandini. Esaminando gli ossimori reboriani, e nello specifico i "parallelismi ossimorici in elenco" (*ibidem*: 15)⁶ – una delle tante componenti che contraddistinguono i *Frammenti lirici* – lo studioso afferma che "il gusto di Reborà per le contrastanti diplogie si ritrova anche nel suo stile epistolare" (*ibidem*). Ora, questo è verissimo, ma il fatto è che nell'epistolario di Reborà non si trovano con frequenza solo le "contrastanti diplogie", bensì moltissime altre particolarità "tipiche" dei *Frammenti lirici* (fra quelle rilevate e messe in luce con magistrale perizia proprio da Bandini). E, come si vedrà, spesso tali particolarità ricorrono – ma sarebbe forse più opportuno dire si rincorrono, o addirittura si accavallano – con una tale concentrazione, tra le righe delle lettere, da rimandare al lettore una netta sensazione di violenza dell'espressione, di "sommovimento tellurico", per così dire, anche laddove Reborà – e non è raro – piega e dirige quell'espressione verso aree elegiache di comunicazione.

Bandini rileva l'alta frequenza nei *Frammenti lirici* di verbi preceduti dal prefisso *s-* in funzione "energetica deformante" (Bandini 1966: 17). Nei testi dell'epistolario del 1913–1914 si segnalano soltanto le occorrenze di "strascina" (L245) e "sfrusciar" (L282), ma lo stesso la funzione "energetica deformante" vi ricorre ampiamente, per esempio tramite l'uso alterato di particelle pronominali e preposizionali. In una sequenza frasale come "dopo il mio fiammifero, la tua lampada. Io, in verità, *me la irradio* già nel tuo affetto" (L256), tale funzione deformante è ottenuta, ad esempio, non tanto dall'uso del prefisso o della pronominalizzazione ardita, quanto soprattutto per l'effetto metonimico insito nel sintagma verbale, effetto prodotto dall'impiego anomalo del pronome che precede il verbo, un pronome diretto ("*me la irradio*") anziché un "normale" pronome in funzione di complemento di mezzo ("*me ne irradio*"); e relativamente allo stesso campo semantico troviamo "sono irraggiato senza nube a te" (L264), dove lo scarto dalla norma è ottenuto anche qui in sordina, *semplicemente* impiegando una preposizione che anziché precedere, come dovrebbe, un complemento di agente ("sono irraggiato *da* te") ne introduce uno di termine ("sono irraggiato *a* te")⁷.

⁶ Bandini cita dal Frammento XLV: «*Immane bramosia / e brevità d'effetto ... gemito chiuso in aperti consensi, / attesa che scocca / verso un ben ch'è vicino e non tocca, / speranza che pare saldezza / e a mano a mano si sgrétola ... e tu, barbaglio sull'anima cieca*» (Bandini 1966: 15). Ma altri e numerosi esempi si possono trovare scorrendo le liriche.

⁷ Analogamente, Bandini segnala come peculiari di Reborà "le analogie ottenute con le preposizioni *a* e *in* precedute dal verbo, di solito al participio: che costituiscono quei suoi particolari complementi di modo talvolta ricchi di risonanza avverbiale, e sono uno dei fatti più creativi della lingua reboriana, che ne rivela la natura sintetica, unificante: «vento *proteso a cavallo*» (F III, 6); «il veleno / *schizzato*

Ma le lettere del periodo presentano tutta una serie di diverse altre particolarità, apparentemente relative al campo verbale, in realtà pertinenti a quello preposizionale o pronominale. Per esempio in forme come “a *sperperare di me*” (L293), l’uso improprio (improprio perché “sintetico”) è quello della preposizione *di*, a reggere da sola il partitivo che in condizioni non marcate dovrebbe risultare “a *sperperare una parte di me*”. Lo stesso aspetto di contrazione si riscontra nell’espressione “Son tutto cose e azione dentro, e fuori *scialo di me*” (L297), mentre non il partitivo, ma il complemento oggetto in forma esplicita viene condensato in pronomi riflessivo e agglutinato al verbo in forme quali “in una potenza che non ha modo di *sapersi* perché è dappertutto” (*ibidem*), o “dovresti *svolgerli* in questo senso” (L295).

Se a proposito dei *Frammenti lirici*, si rileva in Rebora “il suo particolare gusto per gli ossimori” (Bandini 1966: 15), per rimanere all’interno del periodo che qui si sta considerando, nell’epistolario si segnalano, solo a titolo di esempio: “aspirazione *diabolicamente benedetta* dei nostri desideri” (L261); “una visione che *valuta mentre svaluta* tutto il vostro mondo creatore” (L281); “*mi stanco per nulla; e tutto mi dà forza*” (L284), qui con disposizione a chiasmo dei quattro termini ossimorici; e nella medesima lettera, poi, oltre all’enunciato “*m’intenebro appena ho luce*” (con uso parasintetico del verbo, di stampo dantesco – altra componente caratteristica dei *Frammenti lirici* rilevata da Bandini), compare un’altra sequenza ossimorica, questa, per così dire, ad altissima densità: “Ed io, mentre *non ho bisogno di sapere* – e in certi àttimi *so tutto fino in fondo* – (una *magnifica ebbrezza secca*, davvero *insostenibile*), ne ho insieme necessità e gola” (*ibidem*) e così via.

Guardando ai luoghi dell’epistolario presi in considerazione, anche nel caso dei metaforismi di carattere preposizionale si scoprono innumerevoli riscontri con le liriche. Ci si limiterà qui a segnalare alcuni fra i casi più interessanti e arditi: “la mia *floritura esteriore di carni*” (L245); “è un *niente di colore e vita*” (L265); “un’*eguaglianza d’amicizia*” (L268); “non so quanto le potrà giovare *l’appartarsi in sussiego quindicinale* dal cadere più rapido dei vecchi otto giorni” (L271). In questa lettera a Prezzolini, Rebora fa riferimento al nuovo assetto della «Voce», il quale comprende, tra l’altro, un cambiamento nella frequenza di uscita della rivista, da settimanale a quindicinale. Si noti, oltre al metaforismo, ancora l’uso anomalo, e sintetico, della preposizione – in questo caso *dal* – a introdurre una comparativa di analogia, che in questo specifico caso dovrebbe essere retta dalla locuzione *rispetto a*); l’allitterante “*gretta natura d’ignavo infecondo*” (L274); “*terrore ma d’ebbrezza nuda*” (L279), e così via.

Tra le caratteristiche sintetiche della lingua dei *Frammenti lirici* vi è poi il modo con cui Rebora tende ad accoppiare gli aggettivi: col sostantivo a cui essi si

a vendetta» (F XXI, 6–7); «e spasimi *eretti in atroci scompigli*» (F LXX, 37)” (Bandini 1966: 10). Così anche Giancotti nota nell’uso particolare della sintassi preposizionale una “caratteristica fondante del pensare poetico reboriano che incomincia col virare potentemente la grammatica [quindi a deformarla] ad un fine espressivo proprio, a partire dalle particelle elementari: *a, in*; ne risulta 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).

riferiscono all'inizio, col sostantivo alla fine, ma soprattutto con il sostantivo in mezzo, ovvero con i due aggettivi disposti "a cornice" intorno ad esso⁸. Scorrendo l'epistolario del periodo preso in considerazione ci si imbatte in un numero davvero elevato di "casi" analoghi. Per esigenze di spazio se ne segnalano qui solo alcuni: "libere ore buone" (L256), "soave natura conosciuta" (L262), "librato abbandono benefico" e "chiusi urti traversi" (L266), "acido gusto insulso" (L272). Ma notevoli sono l'uso raddoppiato o persino cumulativo dell'aggettivazione a cornice, come "zebrata lieve spuma lucente di mare" (L260), "falsa schiava bugiarda mia posizione morale" (L274), "chiuso guatarsi scorato ingrugnito della vergine camera non casta" (L281) – tra l'altro con nominalizzazione verbale per "guatarsi", che assume valore sostantivale – e così via.

Sulla questione verbale si ritornerà più diffusamente nella parte conclusiva di questa analisi; qui ci si limita a segnalare alcune fra le occorrenze meno convenzionali dell'epistolario 1913–1914.

Nella categoria pluricomprendiva dello "stilismo verbale" convergono: la nominalizzazione del verbo: "ravvivo" (L245), "assetto" (L274), "abborrimento" (L275 e L281), "immiserimento" (L279), "strozzamento" (L281), "accarezzamento" (L288), "ribadimento" (L291), "sbaraglio" (L295)⁹, "affioramento" (L300), "fuorviamento" (L301); l'uso dell'infinito con funzione sostantivale, spesso seguito (o preceduto) da aggettivo o da locuzione aggettivale: "al mio non pensarci sereno [...] al mio tendere senza ossessione [...] uno sgorgare piccolo" (L245), "il mio fallire perpetuo" (L261), "un turbato ritrovar la mamma mia [...] fra lo schizzar rotto dei clamori" (L266), "il perseguire la vita intensa [...] nell'incidere dei Suoi denti" (L275), "nel chiuso guatarsi scorato" (L281), con aggettivazione a cornice, "il mio non andar innanzi" (L284), "nel mutuo vorace ingoiare" (L286), con doppia aggettivazione che precede il verbo-nome, "l'assillato voltarsi nel letto dell'essere [...] nel camminare, mangiare, sbadigliarci" (L304), con uso pronominale, quindi improprio, di quest'ultimo verbo sostantivato; l'uso non propriamente ortodosso del participio presente: "ricercante" (L275), "rotolante" (L288), "vietantesi" (L295), "creante" (L301) e così via.

Altre particolarità, sempre facenti capo alla tendenza reboriana a rendere in un certo senso più fluidi i confini tra le componenti fondamentali della frase, sono la nominalizzazione aggettivale, nel cui dominio si segnalano particolarmente: "storditaggine" (L250), "sodezza" (L275), "taciturnità" (L276), o l'audace uso avverbiale (in *-mente*) dell'aggettivo: "sterilmente" (L261), "crudamente" (L281), "promettentemente" e "solissimamente" (L283), "ignorantemente" (L285), "veementemente" (L292), "maschiamente" (L293), "attivissimamente" (L295), "vicinamente" (L298).

⁸ Per inciso, Capodaglio segnala la ricorrenza del fenomeno già nella tesina universitaria reboriana *Per un Leopardi mal noto* (Capodaglio 2001: 103).

⁹ In contesto: "non io faccia saltarelli a sgomento e a sbaraglio della stima e degli estimatori...".

Ciò detto, più che procedere oltre nell'individuazione degli “oggetti” che costituiscono la lingua di questa parte dell'epistolario, vale ora la pena osservarne la disposizione e la collocazione nello spazio testuale, essendo soprattutto questo a formare e definire il particolare discorso reboriano, con il suo magmatico flusso. Nella sua tesina universitaria su Leopardi, redatta a partire dal dicembre 1909, riferendosi alla puntigliosa superficialità di una certa parte della critica, sempre alla ricerca di imitazioni e influenze da segnalare nello stile del poeta recanatese, Rebora aveva scritto che “messi a nudo gli organi, si uccide o smarrisce la virtù dell'organismo” (Rebora 2015: 410). È dunque anche ricordando queste parole che di seguito si cercherà, tramite alcuni esempi, di osservare la scrittura epistolare reboriana più nei suoi raggruppamenti e connessioni d'insieme, che nelle singole sue componenti.

Si osservi, ad esempio, il seguente stralcio da una lettera del marzo 1914:

...E ti bacio quel tuo bel volto espressivo di “bontà”, che di machiavellico ha soltanto il dolore superato e riaperto in una visione senza ipocrisie ottimistiche, velato solo della schiuma del mondo che cucini, su dall'alleso di vacca della beata società umana – pardon, dell'universa realtà com'è, come non è bene né male che sia, mentre è terribile (e bello) che sia. Ti bacio e ti vorrei – spalla a spalla – camminare insieme, nell'alone trepido e abitudinario delle nostre parole che si capiscono e si rimandano la fuggitiva insolubilità dell'essere, come palle senza cozzarsi mai – o urtandosi per cadere consapevolmente nello svenimento delle lunghe inerzie.... (L288).

La lettura di simili estratti mostra chiaramente che isolare o estrapolare singoli costrutti, ovvero singoli fenomeni morfosintattici – come si è fatto nei paragrafi precedenti – non sempre riesce a rendere appieno l'idea di ciò che pertiene alla scrittura epistolare del poeta, mentre è invece nello scorrere il “flusso” di più ampie parti di testo che l'espressionismo reboriano si rivela in tutta la sua densità¹⁰. Appunto nel brano in questione, per esempio, risulta evidente come il già citato metaforismo di carattere preposizionale (“dolore superato e riaperto in una visione”) diventi assai più ricco di rilevanza espressiva se letto in contesto, anziché di per sé, e che al contempo riveli meglio anche il proprio carattere semanticamente destabilizzante: il sostantivo “dolore” è infatti una *qualità*, corrispondente all'essere “machiavellico”, altra qualità che a sua volta si riferisce a un volto (quello di Piero). Eppure, nonostante l'alto grado di negatività di entrambe quelle qualità¹¹, il volto è “bello” e “espressivo di bontà”. L'intero costrutto da una parte sconcerta e dall'altra attrae il lettore nel tentativo di arrivare a un discernimento del significato. E anche le virgolette entro le quali proprio

¹⁰ E la stessa cosa si può affermare anche per la lettura dei *Frammenti lirici*. Isolarne i costrutti, estrapolarne i sintagmi, è utile a identificare la categoria linguistica in cui inserire la poesia reboriana, lo è meno per “comprenderla” nella sua essenza più profonda.

¹¹ Si ricordi il celebre “Cristo ha ragione e Machiavelli vince”, verso che chiude il Frammento XXXII (cui Rebora aveva dato il più che esplicito titolo di “Sconfitta”), nel quale il termine “Machiavelli” racchiude in pratica tutta la consuetudine culturale di un'epoca dominata da materialismo, opportunismo, insensibilità (soprattutto cittadina, milanese) verso “la santità del mondo” (*Fr* XXXII, v. 10).

il sostantivo “bontà” è racchiuso contengono in sé una valenza in qualche modo aggiuntiva di senso: ma in definitiva un senso misterioso (infatti non solo un lettore comune oggi, ma probabilmente anche lo stesso destinatario della lettera all’epoca si sarebbe potuto domandare il *perché* di quelle virgolette). Dall’altra parte, cioè a destra del costruito metaforeggiante, troviamo una locuzione (“visione senza ipocrisie ottimistiche”) il cui senso, per quanto non immediatissimo, con uno sforzo di riflessione o di concentrazione risulta deducibile; ma subito dopo ecco un altro enunciato che coglie del tutto impreparati ad una interpretazione razionale, o raziocinante: il “volto” infatti, che già abbastanza misteriosamente si caratterizzava nei suoi tratti *machiavellici* per un “dolore superato e riaperto”, diventa “velato solo della schiuma del mondo”. E se la frase si concludesse qui, qualche speranza di comprensione si potrebbe ancora avere (il volto si “vela”, cioè si annebbia, si incupisce a causa della parte peggiore – la “schiuma” – del mondo, inteso come consorzio umano, sociale). Senonché la frase prosegue (“velato solo della schiuma del mondo *che cucini, su dall’allessato di vacca della beata società umana*”) complicandosi in modo misterioso e però allo stesso tempo ora anche giocoso al limite della trivialità. L’efficacia rappresentativa qui è senz’altro veicolata dall’espressione “allessato di vacca”¹². Ma c’è qualcosa di più: se si osserva la frase in questione per esteso (“velato solo della schiuma del mondo che cucini, *su dall’allessato di vacca della beata società umana*”), la sua interpretazione più verosimile dovrebbe essere: “velato solo della schiuma del mondo che cucini, *la quale sale su* (cioè in superficie) *dall’allessato di vacca della beata società umana*”. La collocazione delle due particelle preposizionali adiacenti “su dall”, senza il pronome relativo e il verbo che normativamente dovrebbero precederle, crea un duplice effetto: quello forse meno evidente ricade sulla forma ed è, ancora una volta, un effetto sintetico (viene elisa, o comunque trasformata paratatticamente in *qualcos’altro*, un’intera subordinata relativa); l’altro, decisamente più “visibile”, agisce sul piano semantico rendendo enigmatico e sfuggibile ciò che Rebora intende dire. Ma a proposito dell’uso sintetico delle preposizioni si riprenderà il discorso più avanti.

Il lungo, problematico periodo si conclude poi raggiungendo il suo *climax* con un enunciato ai confini dell’assurdo: “dell’universa realtà com’è, come non è bene né male che sia, mentre è terribile (e bello) che sia”, una sorta di rompicapo dai connotati filosofico-esistenziali.

Poche righe più sotto, l’espressione “delle nostre parole che si capiscono” è di per sé la risultante concentrata di due figure: personificazione (le parole, simili a esseri animati e coscienti, appunto *si capiscono*) e metonimia (noi ci capiamo *attraverso* le nostre parole); ma se, di nuovo, si scorre più estesamente il testo ci si imbatte in tutta una serie di elementi, formali e semantici, che tendono ad una rappresentazione

¹² C’è da rilevare però che accanto al “basso” esplicitamente rappresentato dalla forma culinaria e zoologico-agraria, nel termine “allessato” è racchiuso anche il significato di *discordanza di pareri e di voglie*, un significato metaforico provinciale e familiare – quindi “colto” perché di non comune fruibilità e comprensione.

insieme astratta e contratta di immagini e concetti, permeata di un senso enigmatico e sfuggente: le “parole”, oltre che *capirsi*, “si rimandano la fuggitiva insolubilità dell’essere”, ovvero, esplicitando, si scambiano di continuo pareri concordi sul fatto che l’esistenza sia insolubile e fuggitiva. Si noti che, a rigor di logica, le “parole” dovrebbero rimandarsi piuttosto la fuggitiva *solubilità* dell’essere, che non la sua fuggitiva *insolubilità*. Ma all’imprecisione logica fa riscontro e si sostituisce il *modo* in cui Rebora si esprime: come e forse più che in certe liriche, stante l’impossibilità sia di comprendere che di far comprendere il lettore, Rebora sembra sentire l’esigenza almeno di attrarre quest’ultimo nella foresta autoreferenziale dei segni della propria scrittura. Nonostante la foresta si riveli molto spesso intricata e impenetrabile almeno quanto l’interiorità dello scrivente stesso¹³.

Ritornando alla lettera in questione: le “parole” – scrive Rebora – agiscono “come palle senza cozzarsi mai – o urtandosi per cadere consapevolmente nello svenimento di lunghe inerzie”. Da rimarcare è il fatto che dove il senso del discorso si snebbia anche solo per un attimo, contemporaneamente si complica e si oscura la sintassi: in questo caso la similitudine, introdotta da un convenzionale “come”, risulta chiara: le parole, rimandate da un fratello all’altro, sono paragonate a palle; ma subito (e la tendenza è sempre volta alla contrazione e alla sinteticità del costruito), ecco ricomparire l’uso improprio dei sintagmi: laddove la norma prevederebbe due proposizioni relative (“come palle *che non (si) cozzano mai* – o *che si urtano* per cadere...”) Rebora inserisce infatti due verbi riflessivi reciproci espressi in forma implicita (uno all’infinito, l’altro al gerundio) con funzione modale (il primo preceduto dalla forma preposizionale “senza”). E si noti che procedimenti simili sono ampiamente diffusi, tra le pagine dell’epistolario pertinenti all’ambito cronologico considerato.

Sempre a titolo di esempio, quella che si andrà a esaminare è una sorta di lettera-spartiacque fra due anni cruciali, nella produzione artistica e nella vita di Rebora. Non tanto (o non solo) per i suoi contenuti, quanto proprio perché la lettera si situa, a livello cronologico, quasi esattamente a cavallo tra la *fase calante* (quanto a energia vitale) del Rebora della seconda metà del 1913¹⁴ e la *fase ascendente* del 1914 che avrà il suo culmine nell’estate¹⁵.

¹³ Adele Dei, fra gli studiosi reboriani una delle prime ad occuparsi del periodo 1914–1918 del poeta, in un recente studio, interrogandosi sul perché certe *Prose liriche* di Rebora, “di così aspra portata polemica, se non addirittura eversiva” (Dei 2015: 180), potessero essere state pubblicate a guerra ancora in corso, ha ipotizzato che, sostanzialmente, lo fossero state in ragione della loro oscurità, ma aggiungerei, anche in riferimento alle lettere degli anni immediatamente precedenti il conflitto non mancano le testimonianze sull’indecifrabilità del loro contenuto: “Rebora è troppo effervescente;” – scriveva ad esempio Boine ad Alessandro Casati da Porto Maurizio il primo agosto 1914 – “mi scrive lettere che per metà non capisco e smania di nuove vie su cui si sarebbe buttato, di vita, di intensità di che so io. Ora ricopio l’*Ecclesiaste* e glielo mando” (Marchione, Scalia 1977: 855).

¹⁴ Anche per la delusione seguita all’insuccesso dei *Frammenti lirici*, nelle lettere di questo periodo Rebora accenna spesso a una “tisi mentale” che gli toglie energie e forza vitale.

¹⁵ Nel giugno-luglio di quell’anno ha inizio la relazione con la pianista russa Lydia Natus, che durerà fino alla fine del 1919.

La lettera, scritta il giorno di Capodanno del 1914, è indirizzata a Daria Malaguzzi. Se ne riporta qui un ampio stralcio:

Non ho voluto (potuto) scriverle finora, perché, fitto nella mia torre senz'uscite, non avrei avuto chi rimettesse il messaggio. Ma ora sì – quantunque in brevità invincibile – : ora che mi concedo una boccata d'aria serena, e posso spontaneamente esser meno *increscioso* agli amici. Da qualche giorno – la chiacchierata con Ton mi *determinò* con imperio – sentivo e sento un prodigioso ordine di movimento; e l'intelligenza mi saetta via e ritorna e fugge in modo ch'io ne crollo e disloco tutto, terribilmente; e mi lascia talvolta – come fa ora – in circolazione di tranquilla lucentezza intensa, d'ampio respiro che il mare non sa. Ancora (sarà l'ultima?) ho tratto ogni cosa da me stesso. Non creda però ch'io scriva versi, o risperi la musica, o in modo qualsiasi mi attui fecondamente. Ma, in barba ad ogni giudizio, anche nella sterilità nulla, anche con sulle spalle la condanna e oblio e svalutazione della vita mi sento – in una fredda ebbrezza non consigliabile a nessuno – paurosamente gioioso: e capisco Atlante, ma agile e dannato e redento. Bah! accontentarsi in simile sterilità folle, cinica voluttà senza piacere! Ma pagherò; forse, domani, risbadiglierò lamentandomi: mi sento sempre all'orlo d'un precipizio” (L278).

Le prerogative di questo testo (tanto incalzante e travolgente da illustrare di per sé, con tutta evidenza e quasi senza bisogno di troppe spiegazioni l'altissimo grado di irregolarità dei costrutti) rappresentano uno spaccato davvero paradigmatico dei fenomeni morfosintattici che caratterizzano la scrittura reboriana fin dai *Frammenti lirici*. Nella lettera si riscontra infatti l'uso di aggettivazione a cornice: “tranquilla lucentezza intensa”, “simile sterilità folle”¹⁶; la presenza di figure ossimoriche: “ritorna e fugge” (di tipo verbale – e anche questa espressione si trova per così dire “incorniciata” tra due forme verbali irregolari: “mi saetta” e “disloco”), “fredda ebbrezza”, “dannato e redento” (di tipo aggettivale), “paurosamente gioioso” (con combinazione di avverbio e aggettivo); la presenza di forme prefissali: “risperi” e “risbadiglierò”, la cui “forza energetica deformante” non è però impressa dal prefisso, bensì generata dall'unione del tutto anomala tra il prefisso e il verbo; la presenza di metaforismi di carattere preposizionale: “prodigioso ordine di movimento” e “circolazione di tranquilla lucentezza intensa” (qui anche con aggettivazione a cornice).

Ma in questo testo è soprattutto lo “stilismo verbale”, a offrire interessanti peculiarità. L'esempio più clamoroso della libertà che Rebora *si prende* nel trattare i verbi è “disloco”, verbo che nel contesto specifico il poeta non solo adopera in senso assoluto, anziché come intransitivo pronominale (la norma prescriverebbe “mi disloco”), ma che si carica anche di una valenza plurisemantica (il suo significato, in questo specifico contesto, dovrebbe essere infatti quello – raro – equivalente allo “slogarsi”, al disarticolarsi dell'intelligenza, ma anche quello – più

¹⁶ E anche la combinazione successiva a queste, “cinica voluttà senza piacere”, si potrebbe includere nella categoria dell'aggettivazione a cornice, considerando che la locuzione “senza piacere” rappresenta una *qualità*.

comune ma ugualmente figurato – del “dislocarsi”, ovvero del disperdersi, dello smarrirsi dell’intelligenza stessa). E tra l’altro, se nei testi poetici reboriani è rilevabile un certo “dantismo espressionistico” (Bandini 1966: 19), qui si è come di fronte ad una specie di dantismo doppio, o triplo, se così si può dire, non tanto per una certa velata analogia (soprattutto tonale) fra il segmento “disloco tutto, terribilmente” e Inf V 4 (*stavvi Minòs orribilmente*), quanto per l’uso “deformato” che Rebora fa di *dislocare*, e perché il verbo stesso rimanda, almeno evocativamente, al *dislagare* di Pg III 15 (*incontr’ al poggio / che ’n verso ’l ciel più alto si dislaga*), anche in virtù dell’efficacia del neologismo, resa possibile (intendo in Dante e anche in Rebora) dall’ampia gamma di accezioni (metaforiche e non) che il vocabolo suggerisce. Infine, il prefisso *dis-* è per giunta elemento dalla notevole caratteristica separativa (intendo in Rebora, non in Dante), e si noti come tale qualità vada a rafforzare, se possibile, l’effetto di rovinosa rottura, o caduta, espresso anche fonosimbolicamente dal verbo precedente, “crollo”, a sua volta legato a – e potenziato da – un’ulteriore anomalia (quindi ancora una “deformazione”) morfosintattica costituita dalla particella che lo precede, un “ne” con valore causale.

Soffermandosi ancora sull’aspetto verbale di questa lettera, si noterà come non molto meno dirompende – rispetto a “disloco” – sia l’effetto generato dall’impiego in forma pronominale di “comuni” verbi, transitivi e intransitivi: “la chiacchierata con Ton *mi determinò* con imperio”, “l’intelligenza *mi saetta* via”, “Non creda però ch’io [...] *mi attui* fecondamente”.

Nell’epistolario reboriano, come già si accennava, anche la dolcezza, o la gentilezza, presentano sovente connotati di terribilità. Un esempio fra i tanti è rintracciabile nel seguente bigliettino inviato dal poeta alla madre dell’ex compagna di università Lavinia Mazzucchetti, in occasione della scomparsa del marito della donna. Si tratta di un vero e proprio concentrato di modalità espressiva “alla Rebora”. Ecco la versione integrale del breve biglietto:

“Signora, Un’adesione, un consentimento silenzioso senza speranza al terrore al dolore di Lei e di sua figlia. La mia intensità e la mia amicizia. Quando sarà loro possibile un ritorno agli altri, ci sarò ancora. Clemente Rebora” (L307).

Di primo acchito, sul piano strettamente morfologico è interessante osservare la quasi assoluta nominalità del testo (è presente un solo verbo, “essere/esserci” nelle forme al futuro: “sarà” e “ci sarò”), interessante se non altro perché salta all’occhio in modo quasi automatico come qui, almeno qui, si sia agli estremi opposti di ciò che Contini affermava nel suo famoso articolo del 1937¹⁷, e cioè che tra le caratteristiche principali di quello “stilismo lombardo” che si estende da Parini a Gadda – passando ovviamente per Manzoni, per Dossi e altri, e infine anche per Rebora – si registra una decisa preponderanza dello stile verbale su quello nominale

¹⁷ Che qui si cita dall’edizione del 1974.

(Contini 1974: 3–15). Ma a parte questa osservazione estemporanea (sull'argomento si tornerà più avanti, nelle "considerazioni finali"), il bigliettino di Rebora, per quanto laconico dice molto: è evidente intanto la giustapposizione di coppie di sostantivi e di coppie di aggettivi o forme aggettivali (uno dei caratteri dell'espressionismo reboriano individuati da Bandini), che in uno spazio così ridotto diventa subito accumulazione (altro forte segnalatore di contrazione dell'espressione): "un'adesione, un consentimento"; "silenzioso, senza speranza"; "al terrore al dolore"; "di Lei e di sua figlia"; "la mia intensità e la mia amicizia". Appare chiaro, poi, che sia l'accumulazione nominale sia l'andamento marcatamente asindetico della prima parte del breve testo ("un consentimento silenzioso senza speranza / al terrore al dolore") contribuiscono anch'essi ad accelerarne l'andamento ritmico, o comunque a rendere il ritmo decisamente vivo, acceso, oltre che estremamente conciso e sintetico. E ancora: il termine "consentimento" qui non corrisponde, ovviamente, alla forma meno comune di "consenso", ma assume significato davvero letterale, cioè appunto di *con sentimento*, ossia *adesione sentimentale, comunanza d'affetto* (nello specifico, *dolore per il dolore altrui*). Forse "compassione" sarebbe potuto essere (male) interpretato come sentimento di pietà, di pena, mentre a Rebora stava probabilmente a cuore mettere in evidenza la propria partecipazione totale, oltre che discreta (il "consentimento" è "silenzioso"). E infatti il sentimento di intera adesione al sentire di madre e figlia è completato dalla locuzione "senza speranza", che crea un effetto di dirompente drammaticità e al contempo risulta molto meno retorico e meno patetico, dunque di gran lunga più effettivo, di quello che sarebbe il sinonimo non marcato *disperato*. Ma il *climax* espressionista del testo è senza dubbio rappresentato dal "terrore", il cui sbalorditivo effetto straniante (che già possedeva – pur in maniera leggermente minore – il precedente "senza speranza") è reso se possibile ancora più acuto dall'accostamento del termine a "dolore", che in un normale biglietto di condoglianze sarebbe quasi – se non del tutto – privo di marcatezza (*mi unisco al Suo dolore per la perdita...*), mentre qui, giustapposto a "terrore", si ricarica a sua volta di impeto ed efficacia. Mi pare che nelle intenzioni di Rebora, l'uso di "terrore" (nel contesto specifico, un uso coraggioso quasi ai limiti della temerarietà) intenda denotare ancora una volta, e con ancora più forza, la propria vicinanza e il proprio "consentimento" totalmente sconvolto, dunque "terrorizzato" dalla grave perdita (e infatti, come si è già detto, "terrore" è giustapposto asindetico – cioè senza soluzione di continuità – a "dolore"). Infine, nella frase che chiude il messaggio di condoglianze, l'uso di "agli" si iscrive, ancora, in quel particolare modo di Rebora di "reinterpretare" le particelle preposizionali distaccandole dall'uso comune, quasi a rivivificarle di un senso emozionale nuovo e più intenso (un uso non marcato, in questo caso, prevederebbe infatti "un ritorno verso gli altri" o "fra gli altri"). Ma è l'intero periodo, del resto, che si carica di una drammaticità potente soprattutto laddove il "ritorno" evoca un precedente momentaneo soggiorno in un altrove che è poi il luogo stesso della morte, luogo che qui appare come implicitamente visitato dalle due donne insieme al defunto medesimo – in una sorta di forma empatica suscitata,

ancora, dal “terrore” e dal “dolore”. E la clausola, “ci sarò ancora” (dove la norma prescriverebbe formule di circostanza come *contate pure su di me, sarò a vostra completa disposizione per qualsiasi cosa* e via dicendo), assolutizza in modo definitivo la partecipazione di Rebora, il suo “consentimento” che cessa di essere una semplice attesa e diviene quasi una sorta di *veglia*, lungo tutto l’arco di tempo necessario a che le due donne compiano per intero il loro dolente tragitto. L’avverbio “ancora” sembra infatti assorbire dal contesto complessivo precedente una valenza semantica particolare, indicando la ripetizione e la continuità nel tempo dell’azione di “esserci” (*ci sono ancora, e c’ero anche prima*).

CONSIDERAZIONI FINALI

Quelli elencati ed esaminati nei paragrafi precedenti non sono casi isolati, pertinenti a poche lettere, o presenti solo saltuariamente nell’epistolario reboriano. Si tratta di fenomeni che costituiscono l’ossatura stessa delle lettere del 1913–1914 e che, seppure in misura maggiore o minore a seconda dei casi, ricorrono con un’altissima frequenza non solo nei testi epistolari del periodo che si è considerato: tanto da poter affermare che tali fenomeni non sono riconducibili esclusivamente allo stilismo dei *Frammenti lirici*, ma che in misura almeno simile, se non maggiore, si situano come prerogative “stilistiche” evidenti anche nei testi comunicativi di Rebora.

Le distorsioni a livello morfosintattico, come già in parte accennato, sono indici, spie, richiami dell’autore (e anche, mi pare di poter affermare, richieste di aiuto nemmeno troppo mascherate) sull’alterazione generale delle proprie condizioni (alterazione che coinvolge ovviamente anche la sfera ontologica, esistenziale di Rebora). Si consideri la questione dei verbi pronominali, di cui l’epistolario di questo periodo è letteralmente infarcito: in locuzioni come “la nausea che *m’infiotta* a parlare di me” (L274), “*mi ha lingueggiato* tutto l’incendio” (L279), “ovunque *m’intenebro* appena ho luce” (L284), “le più volte *m’appioppo* a dormir sodo” (L288), “*m’inalbero* consigliere” (L263), “*m’attuai* come dovevo, arido nell’abbondanza” (L281) e via dicendo, gli elementi linguistici (l’impiego di neologismi o comunque di forme verbali estremamente inusuali), la scelta delle metafore (la nausea, il fuoco, le tenebre e la luce, l’aridità e l’abbondanza e così via), il contenuto degli enunciati (che implica sempre un riferimento al soggetto scrivente) si devono leggere evidentemente come uno dei numerosi intenti – forse più inconsapevoli che deliberati – da parte di Rebora di cercare di decifrare gli effetti che la realtà sta avendo (o “agendo”) su di lui, di rendere dunque intelligibile e condivisibile il proprio isolamento affettivo derivante dall’esasperata percezione della realtà in quel determinato periodo. E sia nei “motivi” che negli elementi linguistici pare di intravedere il tentativo di *spiegare* non meno a se stesso che all’interlocutore/lettore, che cosa gli sta succedendo, e come.

Ci si permette dunque di dissentire in parte da ciò che Guglielminetti aveva sostenuto a proposito della ricerca della verità in Rebora, e cioè che “non era [...] nella prosa delle lettere e della ricerca filosofica, ma nell’esercizio poetico, che Rebora veniva trovando lo strumento comunicativo del suo tormento intimo” (Guglielminetti 1968: 14). La prosa delle lettere, come si è osservato, è infatti mezzo efficace almeno quanto la poesia (e anzi, per certi versi lo è anche *più* della poesia) per esprimere, da parte di Rebora, la condizione conflittuale della propria esistenza.

Sempre a proposito di verbi, in riferimento ai *Frammenti lirici* Bandini annota che

come cospicuo aspetto della lingua di Rebora vanno anche iscritti gli infiniti e i participi che traspongono l’idea verbale sul piano funzionale del sostantivo o dell’aggettivo e denotano, ancora una volta, la prevaricazione della sfera verbale su quella nominale. Frequentissimo l’infinito in funzione di sostantivo” (Bandini 1966: 18).

Giancotti aveva già avuto modo di correggere in parte le affermazioni di Bandini sulla prevalenza essenzialmente verbale del dettato di Rebora: “lo stilismo reboriano non è solo, come si tende a credere, verbale, ma esercita anche sull’area nominale un’azione tale da conservare al nome un’idea, una potenza di movimento” (Giancotti 2007: 132). Da parte mia, vorrei mettere in evidenza come il fenomeno della nominalizzazione verbale sia diffuso, lo si è visto, anche nell’epistolario del periodo in questione, con una fitta presenza dell’infinito in funzione di sostantivo. Vorrei allora osservare che l’affermazione di Bandini – la quale non fa che richiamare una volta di più la tesi continiana sul carattere prevalentemente verbale dello stilismo “lombardo” di Rebora e dunque sulla preponderanza assegnata all’azione anziché alla descrizione e alla nomenclatura – potrebbe essere, se non ribaltata, almeno “rivisitata”: nel senso che la nominalizzazione verbale mi pare rifletta, nel Rebora del periodo che si sta considerando, proprio il dissidio in atto fra tendenza all’azione e propensione alla staticità, o all’inerzia, sia a livello fisico che mentale. E proprio in questo particolare – e frequentissimo – uso reboriano di trasporre l’idea verbale sul piano funzionale del “nome” (sostantivo o aggettivo), invece che una “prevaricazione della sfera verbale” si potrebbe quasi scorgere, per contro, una sorta di *parziale abdicazione* del verbo alla sua funzione tradizionale (l’azione), in favore dell’affermarsi appunto di nomi e/o aggettivi quali “distorsioni” (anche proprio su piano concettuale) del verbo stesso, con il risultato di fornire sì al congegno discorsivo un’efficacia sostanzialmente maggiore in chiave espressiva, ma soprattutto di dar vita a un’espressività che va a collocarsi in una specie di terra di nessuno tra ‘atto’ (verbo) e ‘rappresentazione’ (nome).

Per concludere, Rebora tende a concepire in termini “espressivi” non solo i testi che per loro natura artistica devono – o devono cercare di – esserlo (le poesie, le prose), ma in genere tutto quanto è testo scritto. E il riportare determinati stilemi quasi specularmente da un testo lirico (espressivo) ad un testo informativo (comunicativo), mi pare sia quantomeno sintomatico del fatto che tra le variegata

pieghe della personalità intima di Rebora sussista una sorta di “etimo psicologico” unitario, che sul piano linguistico, ovvero “stilistico”, sembra muovere allo stesso modo il poeta e l’uomo comune, il lirico e l’amico, o il figlio, o il compagno di università.

Per riprendere la definizione di Raboni in riferimento ai *Frammenti lirici*¹⁸, sembrerebbe che a essere “lotta”, o “corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua” non sia dunque solo la poesia, bensì almeno anche la lettera, e che Rebora consideri il confine tra i due generi (lirico ed epistolare) come qualcosa di estremamente fluido.

BIBLIOGRAFIA

- BANDINI F. (1966): *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in: Aa.Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Liviana, Padova: 3–35.
- CAPODAGLIO E. (2001): *Il puro suono*, in: DE SANTI G., GRANDESSO E. (a cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia: 91–104.
- CONTINI G. (1974): “Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora”, in: Id., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino: 3–15.
- DEI A. (2015): *La parola esplosa di Clemente Rebora*, “Studi e problemi di critica testuale”, 91, ottobre 2015: 175–189.
- ID. (2017): *Lettere inedite di Clemente Rebora ad Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri*, “Soglie”, XIX, 2, agosto 2017: 17–35.
- GIANCOTTI M. (2007), *Continuità e discontinuità stilistica nell’itinerario poetico di Rebora*, in: MURATORE U. (a cura di), *Clemente Rebora tra laicità e religione (nel cinquantesimo della morte)*, Atti del XV Convegno Sacrense, Sacra di San Michele, 29–30 settembre 2006, Edizioni Rosminiane, Stresa: 125–156.
- GIOVANNINI C. (2004) (a cura di): *Epistolario Clemente Rebora, Volume I, 1893–1928. L’anima del poeta*, Edizioni Dehoniane, Bologna.
- GUGLIELMINETTI M. (1968): *Clemente Rebora*, Mursia, Milano.
- LUZI M. (1968), *Azione poetica di Rebora*, “L’approdo letterario”, n. 42 (nuova serie), Anno XIV, aprile–giugno 1968, ERI, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Roma: 40–51.
- MARCHIONE M., SCALIA S. (1977) (a cura di): *Carteggio III, Giovanni Boine – amici del «Rinnovamento», tomo secondo (1911–1917)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- RABONI G. (1985): *La modernità di Rebora*, in: ERMENTINI, A., OLDANI, G. (a cura di), *Clemente Rebora*, numero monografico di *Psychopatologia*, Edizioni del Moretto, Brescia: 31–35.
- REBORA C. (2015), *Poesie, prose e traduzioni*, DEI, A., MACCARI, P. (a cura di), Mondadori, Milano.
- REBORA P. (1959): *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, “Humanitas”, XIV, 2, febbraio 1959: 114–125.

¹⁸ Raboni aveva definito quella della prima lirica reboriana una poesia di “disperata e ‘positiva’ tensione agonistica [...] una colluttazione, [...] un corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua, con tutto il male e tutto il bene del vivere” (Raboni 1985: 31).