

GIANFRANCA LAVEZZI

IL «LUCIDO VERSO» DI CLEMENTE REBORA. ANNOTAZIONI METRICHE

Nella tradizione lirica italiana precedente i *Frammenti lirici*, nessun verso è accompagnato dal luminoso latinismo *lucido*: le concordanze elettroniche ⁽¹⁾ ci dicono però che è «lucido com'astro» il canto dell'usignolo in uno dei *Canti di Castelvecchio* (*L'usignolo e i suoi rivali*, v. 15), è *lucido* il cantico del Sole in *Il dolce grappolo*, v. 8 (*Isottero*) e, soprattutto, il canto del poeta in *La Chimera, Le belle*, v. 39. D'Annunzio, dunque, sembra affacciarsi anche in quello che è il primo dei due «frammenti» reboriani metapoetici, il celebre XLIX (*O poesia, nel lucido verso*); per l'altro, l'ultimo della raccolta (LXXII), già Mussini e Lanza (i due studiosi che hanno affrontato in modo più ampio il tema del rapporto Rebora-D'Annunzio) rimandano a *Le stirpi canore* ⁽²⁾. È un rimando opportuno, da approfondire, come poi vedremo.

Osserviamo dunque innanzi tutto il frammento XLIX, di cui propongo in primo luogo un'analisi formale, che parte da quella condotta da Mengaldo ⁽³⁾ – ma ampliandola e cambiandone in parte la prospettiva: è costituito da un'unica strofa di 34 versi, dal senario al verso di 13 sillabe. La pausa sintattica più forte (punto e virgola), alla fine del v. 19, divide la poesia in due blocchi sintattici e anche semantici. L'iterazione, variata, del vocativo scandisce i vv. 1 (*O poesia, nel lucido verso*), 6

⁽¹⁾ Cfr. LIZ - *Letteratura Italiana Zanichelli* (versione 4.00), 2000.

⁽²⁾ Cfr. 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. 493-494; F. LANZA, *Rebora e D'Annunzio*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea. Atti del Convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991)*, a cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 129.

⁽³⁾ Cfr. P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 385-388.

(*o poesia, nel livido verso*), 11 (*o poesia nel verso inviolabile*), che così tripartiscono questo primo blocco di versi (vv. 1-19):

- 1) vv. 1-5: un verso + quattro versi con lo stesso schema (pronomi relativo soggetto + complemento oggetto + complemento di specificazione / di luogo + verbo); il verbo ha sempre sia la sillaba tonica che quella atona in A;
- 2) vv. 6-10: un verso + quattro versi con lo stesso schema che allinea pronomi relativo soggetto + verbo + complemento oggetto (trisillabo piano) + complemento di specificazione (nei primi due versi) oppure complemento di luogo + complemento di specificazione (negli altri due versi). Fortemente legati sul piano fonico sono i verbi (*SguaZZa*, *SpeZZa*, *SchiZZa*, *StriZZa*), ed evidenti le corrispondenze fonico strutturali sia ai vv. 7-8 (*fanGHIglia* d'autunno, *GHIaccioli* d'inverno) sia ai vv. 9-10 (*nell'Occhio* del cielo, *sul cuOr* della terra);
- 3) vv. 11-19: un verso (vocativa) + un verso (principale) + sette versi, che hanno una struttura sintattica trasversale, poggiata su ripetuti *enjambement* a legare i complementi di luogo (*nel labile / gesto ... nell'aria / senza respiro ... nel varco / indefinito e deserto*), che si stabilizza e si ferma nella simmetria dei due complementi di specificazione (v. 17 e v. 19).

Il metro segue questa partizione:

- 1) un endecasillabo + due endecasillabi + due versi di 13 sillabe (o 12 posizioni);
- 2) un endecasillabo + due novenari dattilici + due dodecasillabi dattilici;
- 3) un endecasillabo + due novenari dattilici + tre ottonari dattilici + un senario + un ottonario accentato su 2^a, 4^a, 7^a + un settenario.

È evidente il passaggio dall'andamento simmetrico delle prime due parti al tessuto metrico molto più mosso della terza, a confermare il passaggio dell'impianto strutturale da un equilibrio orizzontale (unità versali compiute «riprodotte» in una serie) a uno verticale (iterazioni evidenziabili superando il limite di fine verso). L'andamento circolare della terza parte è enfatizzato dalla ripresa in rima di *poesIA* in *fantasIA* (primo e ultimo verso), con richiami atoni in *arIA* (v. 14), *orgIA* e *pIA-cere* (v. 18).

La forma segue e rafforza lo svolgimento tematico: nelle prime due parti la poesia offre immagini rispettivamente di gioia (vv. 1-5) e di dolore (vv. 6-10), nell'uno e nell'altro caso nette, precise (di qui la strut-

tura iterata e simmetrica), mentre nella terza le immagini sono connotate da incertezza e smarrimento (vv. 11-19), assecondati dal metro con una varietà «disordinata» di misure.

Consideriamo ora il secondo blocco, costituito dai vv. 20-34, riuniti in un unico periodo segnato da molti parallelismi, evidenti e meno, che ne suggeriscono una tripartizione:

- 1) vv. 20-23: alla temporale del v. 20 seguono tre versi, ciascuno dei quali consta di un complemento di luogo (*sulla cagnara / malizia / tristezza*) + una relativa;
- 2) vv. 24-30: alla principale (v. 24) seguono tre coordinate alla principale tramite l'avversativa *ma* (v. 25, v. 27, v. 29), accompagnate le prime due da una relativa e la terza da un complemento di specificazione. I sostantivi *cagnara, malizia, certezza* sono in serie verticale ai vv. 21, 22, 23 e in sequenza orizzontale al v. 24; i vv. 25, 27 e 29 riprendono di nuovo verticalmente (ma a fine verso) i tre termini, capovolgendo però semanticamente i primi due: *fanfara, letizia, certezza*.
- 3) vv. 31-34: sono introdotti dal vocativo *o poesia* (con ripresa dai vv. 1, 6, 11) cui segue un andamento binario iterato: *sterco / fiori; terror della vita / presenza di Dio; morta / rinata; cittadina del mondo [= libera] / catenata*.

La sequenza metrica è la seguente: un novenario dattilico (v. 20) + quattro endecasillabi (vv. 21-24) + sei senari con iterato ritmo dattilico (vv. 25-30) + un endecasillabo (v. 31) + un doppio senario (v. 32) + un senario (v. 33) + un endecasillabo (v. 34). Ha rilievo soprattutto il passaggio dalla *gravitas* dei quattro endecasillabi tematicamente negativi (vv. 21-24) alla «tripudiante» serie dattilica dei sei senari (vv. 25-30), legata al tema «della poesia liberamente utopica» (4).

Non mi soffermo sulla straordinaria rilevanza tematica di questa poesia, e mi limito a ricordare una sintetica quanto calzante osservazione di Mengaldo (5):

non conosco altro testo che come questo affermi con tale forza la natura tutta terrestre e mondana, fatta di fango come Adamo, della poesia [...]. Di più: la poesia-pesantezza può farsi fanfara-leggerezza e «indicare il cammino», solo a patto che si trascini dietro lo sterco che la imbratta, le catene mondane che la legano.

Un testo fondamentale, dunque, al quale Rebora dedica una particolare attenzione formale: adotta innanzi tutto la forma «libera», molto

(4) *Ivi*, p. 386.

(5) *Ibidem*.

più duttile evidentemente del sonetto o della quartina o di altra forma tradizionale, e la costruisce con un calibratissimo disegno strutturale – come abbiamo visto – fondato su iterazioni e parallelismi, spesso antonimici (come sono antonimici lo *sterco* e i *fiori*, ipotiposi della sua poesia di fortissimo impatto figurativo e concettuale).

L'iterazione e il parallelismo sono componenti fondamentali dello stile dei *Frammenti* (e qui è d'obbligo il rimando al saggio di Fernando Bandini sul linguaggio reboriano che, apparso quarant'anni fa, nel primo dei «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», rimane una voce fondamentale della bibliografia critica del poeta ⁽⁶⁾) ma – almeno così mi pare – mai assumono un valore strutturante tanto forte come in questo e nell'altro frammento metapoetico, quello conclusivo della raccolta, dove in filigrana traspaiono con una certa nitidezza (come accennato e come vedremo) *Le stirpi canore*, cioè uno dei due testi metapoetici dell'*Alcyone*, ovviamente appartenenti al manipolo delle strofe lunghe (l'altro testo metapoetico di *Alcyone* è *L'onda*, che si configura addirittura come la lode della strofe lunga).

Come è notissimo, la strofe lunga rappresenta la più vera e feconda innovazione metrica di D'Annunzio, che certo aveva guardato anche alla canzone libera leopardiana, la quale a sua volta – come pure sappiamo – rappresenta il modello primo della forma libera di molti dei *Frammenti lirici*. Nelle strofe lunghe alcionie i parallelismi (sintattici, rimici, assonantici) costituiscono una trama solidissima e raffinata e in certo senso sostitutiva della regolarità delle misure.

Ma sul parallelismo, marcato e iterato (affidato soprattutto alle serie di relative), si fonda anche la prima lirica di *Alcyone* in ordine di composizione, il *Ditirambo III* (1900), che metricamente si configura come l'individuo più eccentrico della raccolta per il massiccio impiego di versi lunghi: 39, su un totale di 102 versi (numero che contrassegna anche l'*Onda*, cioè appunto la lirica emblematica della libertà metrica della strofe lunga).

Per quanto riguarda i versi lunghi, notiamo che nel frammento XLIX sono presenti due versi di 13 sillabe: questo tipo di verso ha solo altre due occorrenze nei *Frammenti*, dove è superato in lunghezza soltanto dal doppio settenario (che a sua volta ha quattro occorrenze). Inoltre, lo stesso frammento XLIX è scandito dal ricorrere del vocativo «O

(6) F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35. Sulla metrica dei *Frammenti lirici* è importante il saggio di P. GIOVANNETTI, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», III, 8, 1986, pp. 11-35.

poesia»; il sonoro *incipit* del *Ditirambo III*, pure vocativo («O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare»), è ripreso all'inizio della terza strofa («O Estate, Estate ardente»). Il suono chiaro della vocale *a*, spesso tonica, domina timbricamente l'esordio del *Ditirambo*:

O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare,
tra così candidi marmi ed acque così soavi

così come il «lucido» verso di Rebora *esAlta, assAlta, divAmpa, conflAgra* (sempre in fine di verso, quindi in forte rilievo). Se Rebora pone la lode della poesia sotto l'insegna della contraddizione e dell'ossimoro, D'Annunzio loda l'Estate, «cercandola e trovandola in tutti gli aspetti della natura, dal più grande al più piccolo, dal più vicino al più lontano» come «creatura una e molteplice, armoniosa e violenta, odorosa e sensuale» (7).

Ma il *Ditirambo III* sembra ben presente alla memoria di Rebora anche nel frammento XVII, forse il più «dannunziano» dei *Frammenti lirici* (8); ai riscontri rilevati da Mussini possiamo credo aggiungere un rimando appunto al *Ditirambo III*: là D'Annunzio vagheggiava un amplesso fra il poeta e l'Estate (v. 95 e sgg.: «in mille laudi / ti loderò se m'esaudi, se soffri che un mortal ti domi, / che in carne io ti veda, / ch'io mortal ti goda sul letto dell'immensa spiaggia»), qui (v. 8 e sgg.) «[...] il sol maschio sfuriava / sulla terra supina / nel grande amplesso caldo». Alla personificazione alcionia dell'Estate corrisponde in Rebora un'antropomorfizzazione del paesaggio: «dalle coscie dei monti / al gran seno dei piani, / dalla testa dei borghi / ai nervi delle strade / [...] ebbra l'ora si stordiva» (v. 16 e sgg.).

Ancora qualche osservazione minuta: il verso è *lucido, livido, inviolabile* (in perfetta rima sdrucchiola con *labile*, v. 13): l'insistenza e il lavoro di ricamo fonico sulla sdrucchiola rimandano in primo luogo ovviamente a D'Annunzio. Le sdrucchiole sono frequenti nei *Frammenti*, talvolta a due o perfino tre per verso, e soprattutto nella parte finale del libro; ecco qualche esempio di proparossitone ravvicinate (rispettivamente: tre nello stesso verso, due contigue, due nello stesso verso e legate fonicamente):

LI 1: *Sibila scivola livido il treno*
LXVIII 41: *osannano o impiccano al cenno dell'Utile*

(7) Cfr. F. RONCORONI nell'edizione di *Alcyone* da lui commentata (Milano, Mondadori, 1982, p. 466).

(8) Cfr. G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 483.

- IX 7: *ineffabile palpita gioconda*
 XVII 11: *E con turgidi muscoli; 50-51: Ma rotolarono sillabe, / ma ragionarono il mondo*
 XXIX 14: *rinnova le estasi libere*
 XXXVI 10: *i muri abbassano pàlpebre*
 XLV 49: *e lo spirito logoro*
 LXI 9: *e lo spirito fulgido balza;*
 LXX 30: *guatano addentano*
 LXX 50: *in infinita voragine tùrbina;*
 LXI 24: *e libeRO io sORgo con ROridi sguardi*

Il frammento LXI presenta anche una sequenza verticale di sdruciole (vv. 20-22: «nell'*anima* raccolta / un *avido* silenzio / un *prorompere* pieno») e una parola bisdrucchiola (v. 17): «**ment**re più fosca **disc**ende, le nubi / **mè**ditano saette e luce». Un'altra bisdrucchiola è nel frammento LXVII, v. 14: *rigurgitano*.

Se la bisdrucchiola non poteva non essere sentita come virtuosismo di ascendenza dannunziana (è, ad esempio, per quattro volte in fine di verso nel *Ditirambo I: verberano, svèntolano, liberano, palpitano*)⁽⁹⁾, reca pure una firma dannunziana forse anche la predilezione di Rebora per gli avverbi in *-mente*, molto frequenti soprattutto in *Maia* e *Alcyone*; e non è rara anche la coincidenza avverbio-verso, sempre in *Maia* o nella metrica libera alcionia (ditirambi e strofe lunghe). Ricordiamo in particolare *infaticabilmente* (*Le ore marine*, v. 49), avverbio emblematico dell'*artifex* instancabile, e il quasi mimetico *dismisuratamente* (*Laus vitae*, v. 18.297)⁽¹⁰⁾. Non a caso è proprio in D'Annunzio che Mengaldo vede realizzata l'«ultima incarnazione preziosa» dell'aspetto «polisillabico» della lingua poetica italiana⁽¹¹⁾.

Nei *Frammenti lirici*, gli avverbi in *-mente* sono, in tutto, diciassette, talvolta due per poesia: XXV 7 (*miserabilmente*; il più lungo: sei sillabe) e 24 (*incertamente*); XXVII 21 (*arcaneamente*) e 23 (*paurosamente*; all'ultimo verso); LXIII 4 (*vestigio / immoBilmente BIgio*: rilevato fonicamente) e 75 (*inutilmente*). Anche uscendo dall'ambito degli

(9) Ai vv. 337, 341, 450, 453. Si noti anche che *verberano* è in un verso aggiunto in un secondo tempo e *svèntolano* subentra a una sdrucchiola semplice (*ondeggiano*): cfr. G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. GIBELLINI, Milano, Mondadori, 1988 (Edizione Nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio, 7), p. 62.

(10) E ancora: *voluttuosamente* (*Laus vitae*, v. 15.372), *impetuosamente* (*Ditirambo I*, v. 82), *amorosamente* (*Ditirambo III*, v. 24), *acutamente* (*Ditirambo IV*, v. 387), *furtivamente* (*L'Ippocampo*, v. 3), *assiduamente* (*Il Novilunio*, v. 50).

(11) Cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 80.

avverbi, spesso le scelte lessicali di Rebora sono marcatamente polisillabiche: pensiamo al lento *incipit* del frammento XV (*Lontanissimo arpeggia il tramontare*) o a due versi come XXIV 18 (*e argomentando, tacito m' avvio;*) e LXX 57 (*Fra incomprensioni immutabili*).

Torniamo ora al frammento LXXII, di cui – come anticipato sopra – già Mussini ha rilevato la vicinanza alle *Stirpi canore*, sottolineandone però

la subordinazione della parola alla cosa. Anche la definizione su una linea binaria della poesia («Il mio verso...», «Il mio canto...»), riprendendo quella – pure binaria – di D'Annunzio («I miei carmi...», «Le mie parole...»), intende rovesciarne i termini «ideologici», sino alla completa eresia finale, dove il «lettore fraterno» è addirittura invitato a *consentire* al «breve suono» del poeta, più che mai anonimo artigiano al servizio della storia ⁽¹²⁾.

Non dimentichiamo cioè che in D'Annunzio il soggetto è *I miei carmi*, poi *le mie parole*, e tutta la serie di *altri* e *altre* si riferisce ai carmi e alle parole; nelle prime due strofe di Rebora il soggetto del primo verso è *io*, quello dei quattro versi seguenti è *altri*, con valore pronominale (nel senso cioè di «altre persone») ⁽¹³⁾.

L'esame ravvicinato della poesia consente di aggiungere qualche osservazione: due strofe di cinque versi (un ottonario + quattro settenari) sono seguite da tre quartine di ottonari; dei 14 ottonari complessivi, 11 hanno lo stesso ritmo, con accenti di 3^a e di 7^a; un vistoso scarto nel ritmo contraddistingue il verso finale di ciascuna delle tre quartine (vv. 14, 18, 22), dove è fortemente accentata la 4^a sillaba. Tutti e tre questi ottonari sono introdotti dalla congiunzione *e* (*ed* nel primo caso),

⁽¹²⁾ G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo...*, cit., p. 494. Cfr. anche F. LANZA, *Rebora e D'Annunzio*, cit., p. 129: «la struttura strofica del frammento LXXII [...] appare ricalcato su *Alcyone* [...] mentre invece, al di là della vistosa anafora pronominale che lo avvicina alle *Stirpi canore* dannunziane (dove *altri* resta aggettivo e gemina una sequenza di predicati) delinea una poetica operativa che lungi dall'esaltare l'artiere nella sua privilegiata officina esclude il seminatore dalla ricolta ed invita gli altri a coglierne i frutti, a continuarne l'opera «nel breve suono / che fa chicco dell'immenso», a capire il senso della vita comunitaria. *E consentire ti giovi*: sarà questo passaggio dall'egoismo alla fraternità, quest'allocuzione diretta al lettore, a suggellare il testo reboriano in una precisa direzione etica che mira oltre la stessa poesia».

⁽¹³⁾ M. GIANCOTTI, nel saggio *Commentare Rebora* (in questo stesso volume) rimanda qui a Whitman piuttosto che a D'Annunzio. E sui rapporti tra Rebora e Whitman cfr. *passim* l'edizione dei *Frammenti lirici* a cura dello stesso Giancotti e di Gianni Mussini, con la collaborazione di Matteo Munaretto, attualmente in corso di stampa per l'editore Interlinea di Novara.

preceduti da un verso che termina con i due punti – quindi sintatticamente isolati – e coincidono con grumi semantici di particolare rilievo: al v. 14, l'inadeguatezza del proprio verso, dannunzianamente definito *istrumento* (cfr. «il pino [...] il mirto [...] il ginepro [...] *stromenti* diversi sotto innumerevoli dita», nella *Pioggia nel pineto*); al v. 18, il vitalismo (il canto del poeta *domandava la vita*); al v. 22, il fraterno *consentire* del lettore e dell'autore.

L'insegnamento metrico di D'Annunzio è forte, dunque, ma più – parrebbe – sul piano della struttura del componimento e della massa sillabica, meno sul piano del ritmo, che ha invece cifre peculiari, «aspre» e «irte». Per citarne solo una, potrei indicare l'accento ribattuto, allargato a una contiguità anche di tre o addirittura quattro accenti, senza però dimenticare che il contraccento è autorizzato dalla tradizione, la più alta: si pensi ad esempio che nel *Canzoniere* petrarchesco gli endecasillabi con *ictus* contigui costituiscono il 32,3% del totale ⁽¹⁴⁾.

Vediamo alcune delle molte occorrenze di questo ritmema nei *Frammenti lirici*, a partire dal verso d'esordio della raccolta, dove l'accento ribattuto è provocato e rafforzato insieme dall'apocope:

I 1: *L'eguAl vIta diversa urge intorno*

VI 23: *e immemore di mE Epico armeggio* (accento ribattuto e dialefe)

XXII 1: *Non È piÛ sU di un palmo*

XXXIX 19: *viEn quA tU, poesia maledetta*

XLV 60-63: *alle vetrine chiedo cOsa^Io sIa, / fin che di vIa^in vIa / dove è mEn lUce svoltando*

XI 1-4: *O carro vuoto sul binario morto, / ecco per te la merce rude d'urti / e tonfi. Gravidò ora pesi / sui TEIai TEsi* ⁽¹⁵⁾.

Il frammento XI è uno degli ultimi ad essere stati composti: è in testa a un piccolo gruppo di quattro (il quarto è *O poesia, nel lucido verso*) che il poeta manda ad Angelo Monteverdi il 22 febbraio 1913 con una lettera molto interessante: «[i miei versi] hanno ancor bisogno qua e là di lima, ma è specialmente nella ricchezza interiore del ritmo (ritmo idea-suono) ch'io richiamo la tua attenzione benevola: ritmo non sempre superficialmente gustabile» ⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁴⁾ Cfr. M. PRALORAN, *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003, p. 160.

⁽¹⁵⁾ Altri esempi: II 36 (*perchÈ sÌ dUro t'incrosti*); VI 5 (*torpOr d'Attimi lascivi*); X 38 (*OhimÈ, lUce,^Ove sei?*); XXX 9 (*ma piÛ Io non ti vedo, stella mia*); XLI 4 (*che nel cuore / mIo fU sOle*); LXII 26 (*il lavoro di Dio / gridAnd^Io, Io, Io! -*).

⁽¹⁶⁾ Cfr. *Epistolario di Clemente Rebora*, I. 1893-1928. *L'anima del poeta*, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2004, pp. 173-177 (la citazione è a p. 176).

Rilevante anche quanto Rebora scrive a Lavinia Mazzucchetti il 21 maggio 1913, inviandole le bozze del libretto dei *Frammenti*: «Mi permetta soltanto di indicare al Suo gusto i tentativi *ritmici* e la sensibilità delle parole *simpatiche* o assonanti [...] ch'io cercai con maggior spontaneità gioiosa negli ultimi frammenti» (17).

Forse anche alla frequente contiguità di accenti voleva alludere Renato Serra quando, nella sua breve quanto celebre menzione di Rebora (18), notava nei *Frammenti* «come una martellatura potente» ma «sopra una materia pigra; perché tutto il resto, lingua immagini sensi, ricade nella solita banalità lambiccata e informe dell'uso»; ci lasceremmo forse ingannare da una *lectio faciliior* se collegassimo la «martellatura» al frammento XXXII (*Mentre scalpello in rintronata usanza / a colpo a colpo il tramite dei giorni*), un sonetto di endecasillabi tutti con accento principale di quarta, quindi veramente «martellati». La definizione serriana mi pare piuttosto omologa a quanto più precisamente scrive Monteverdi nella recensione al libro apparsa su «La Voce», 13 aprile 1914 (19):

Sin dal primo verso si sente che *L'egual vita diversa urge intorno*. E quest'endecasillabo aspro, irto d'accenti, rotto dalla violenza dell'iato, quest'endecasillabo stupendo per la rara forza espressiva bene s'imprime, annunziatore, nel cominciamento stesso del libro.

Contini parlerà poi di «ritmo incalzante e serratissimo, dove rime, assonanze, allitterazioni, onomatopée, grumi di misure tradizionali (al limite dell'endecasillabo) non consistono autonomi oltre la loro estemporanea funzione complessiva» (20) e conierà anche la singolare definizione di «onomatopée psicologica» (21), cioè – spiega molto bene Giuseppe Nava (22) – la «tendenza di Rebora a riprodurre fonicamente, attraverso una serie di allitterazioni, paronomasie e ritmi incalzanti, situazioni di grande tensione fisica e insieme morale», così che l'incalza-

(17) Ivi, p. 199.

(18) Cfr. *Le lettere*, sezione III, *Versi*: ora in R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. ISNENGI, Torino, Einaudi, 1974, p. 420.

(19) La recensione è riprodotta in S. RAMAT, *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 56-62 (la citazione è a p. 57).

(20) Cfr. la scheda dedicata a Rebora in G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 705.

(21) Cfr. G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7 (il saggio apparve per la prima volta, con titolo diverso, in «Letteratura», 4, ottobre 1937).

(22) G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 47 e p. 49.

re del ritmo rispecchia la «tensione etico-esistenziale» e risente «degli ingorghi, delle difficoltà che essa incontra nel suo fluire».

Proprio la «martellatura» di Serra è ricordata da Montale in uno dei pochissimi luoghi in cui si occupa di Rebora: un articolo del 1957, in occasione della morte (23). Prima di allora lo aveva solo citato di sfuggita, e solo tre volte, nei lontani anni 1927 e 1928: la prima, in *Venti dal Parnaso* (un articolo consegnato all'«Ambrosiano», ma non pubblicato), insieme a Corazzini e Palazzeschi, per il suo [di Rebora] «temperato verslibrisme» (24); la seconda, il 29 gennaio 1928 sulla «Fiera Letteraria», in relazione a *Poeti Novecento*, un'antologia di testi presentati al Concorso di poesia promosso da Mondadori l'anno precedente, dal quale concorso non sembra a Montale che «debba uscire segnalato un libro che per genuinità lirica, modernità e significato valga *L'incendiario* di Palazzeschi, *Trieste e una donna* di Saba, *Il porto sepolto* di Ungaretti, i *Frammenti lirici* di Rebora» (25); infine, il 1° aprile del '28, recensendo sulla «Fiera letteraria» un libro di versi uscito per le Edizioni di Solaria (Giovanni Titta Rosa, *Le Feste delle Stagioni*), Montale accomuna Rebora a Boine per il «tormento etico» (26).

Segue un lunghissimo silenzio, interrotto solo una volta, appunto con l'articolo che il «Corriere della Sera» chiese al poeta all'arrivo della notizia della morte di Rebora e che apparve sul quotidiano il 2 novembre 1957, cioè il giorno successivo. Il pezzo giornalistico venne ristampato ben quattro volte, in varie sedi, dal 1957 al 1976 (27), del tutto identico (senza che, cioè, Montale sentisse mai la necessità di tornare sull'argomento, per allargare i confini di quello che era pur sempre un articolo di quotidiano scritto in fretta in occasione della morte dello scrittore).

Non possiamo a questo punto non accennare alla *querelle* dei rapporti *Frammenti-Ossi di seppia*, in particolare al provocatorio saggio di Patrizia Valduga *Né ossi né seppie* (28), da cui vennero tratte le due ras-

(23) *Clemente Rebora si è spento a Domodossola*, in «Corriere della Sera», 2 novembre 1957.

(24) Dell'articolo ci è conservato il dattiloscritto, datato «febbraio 1927», ora edito in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, t. II, pp. 3098-3103 (la citazione è a p. 3101).

(25) Cfr. E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., t. I, pp. 269-270.

(26) *Ivi*, p. 278.

(27) Nel 1976 venne incluso da Montale in *Sulla poesia* (a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori); lo si veda ora in *Il secondo mestiere*, cit., t. II, pp. 2090-2092 (a p. 3294 l'elenco delle ristampe).

(28) Nel numero monografico della rivista bresciana «Psychopathologia» dedicato a *Clemente Rebora*, a cura di A. ERMENTINI & G. OLDANI, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985, pp. 36-44.

segne di prestiti lessicali reboriani agli *Ossi* intitolate – ancor più provocatoriamente – *Plagi*, accolte nel primo e terzo numero della rivista «Poesia» (gennaio e marzo 1988). La questione meriterebbe di essere vagliata a fondo: l'impressione superficiale (e dunque da verificare nel dettaglio) che si ha scorrendo questi elenchi è duplice: che spesso il punto di partenza sia D'Annunzio, influente sia su Rebora che su Montale; ma, al contempo, che sia possibile trovare altri prestiti lessicali reboriani. Citerò solo un esempio: *ansietà* nella tradizione lirica antecedente ha sporadiche occorrenze, e mai in senso figurato, mentre nei *Frammenti* ritorna ben otto volte, una delle quali al v. 2 del nostro frammento XLIX: *l'ansietà di primavera*, particolarmente vicina – mi sembra – all'*ansietà del volto giallino del girasole* nel celebre osso *Portami il girasole* ⁽²⁹⁾.

Consideriamo ora brevemente i tre frammenti tematicamente legati alla pioggia, che Adele Dei inserisce, solo citandoli, nella sua rassegna della fortuna novecentesca della *Pioggia nel pineto* ⁽³⁰⁾: XIV, XLV, LXIX. Quest'ultimo inizia con cinque versi di ininterrotto ritmo dattilico (tipico dei ternari, senari, novenari della notissima poesia alcionia): «O pioggia feroce che lavi ai selciati / lordure e menzogne / nell'anime impure, / scarnifichi ad essi le rughe / e ai morti viventi, le rogne!». Nel frammento XIV, *O pioggia dei cieli distrutti*, i primi sedici versi potrebbero essere letti come un vero e proprio controcanto della *Pioggia nel pineto*: là il crepitio della pioggia nel pineto «dura / e varia nell'aria / secondo le fronde / più rade, men rade [...] E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora, stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita»; qui: «O pioggia dei cieli distrutti / che per le strade e gli alberi e i cortili / livida sciacqui uguale» (così come nel frammento XLV la pioggia «fila giù bieca», v. 2). Nella poesia dannunziana una sinfonia di suoni argentini prodotti da *stromenti diversi*, come in un allegro vivace; qui il basso cupo dei timpani e il suono inquietante dei sistri: «bussano i timpani cupi, / strisciano i sistri lisci» (con rimandi e «inciampi» fonici marcati).

Là «tutta la vita è in noi fresca / aulente» (vv. 102-103) e piove sulla «favola bella», mentre qui la pioggia «inton[a] il gran funerale / dei sogni e della luce», cioè Rebora sembra celebrare «la liquidazione delle facili speranze individualistiche» ⁽³¹⁾. E ancora: là sono «goccioline e fo-

⁽²⁹⁾ E cfr. poi anche l'*«ansietà d'Oriente»* di Dora Markus, v. 13.

⁽³⁰⁾ *Un refrain per il Novecento. Ancora sulla fortuna della «Pioggia nel pineto»*, in «Paragone», LV, Terza serie, 51-52-53, febbraio-giugno 2004, p. 70 e n. 12.

⁽³¹⁾ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Ritratti critici di contemporanei. Clemente Rebora*, in «Belfagor», XLII, 4, 1987, p. 409.

glie lontane» a parlare «parole più nuove», qui sono i «passi neri che han gocciolate e fango». Nella parte finale della poesia, Giovannetti ricorda come Rebora non tema di «sfiorare i toni dell'enfasi: *un' eletta dottrina, / un' immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina* [...]». È dunque alla risorsa del *volontarismo* che Rebora dovrà fare appello. Un volontarismo caparbio e intransigente, in grado di prevalere sui motivi depressivi e maledettistici propugnati altrove»⁽³²⁾.

Anche Rebora, dunque, attraversa D'Annunzio – e lo si sapeva (anche se la questione attende un supplemento di indagine) – ma lo fa più alla maniera di Montale che di Gozzano⁽³⁴⁾: sul piano metrico guarda con particolare attenzione al settore che individua subito, acutamente, come il più nuovo della poesia dannunziana (la strofe lunga e i ditirambi di *Alcyone*) e trae elementi che inserisce, facendoli «re-agire», nella sua particolare fisionomia metrico-ritmica. Sul piano del contenuto e dell'«ideologia», capovolge D'Annunzio, opponendogli un messaggio non individualistico ma collettivo (si ricordi in particolare l'ultimo frammento), e fortemente volontaristico (come unanimemente riconosciuto dalla critica): un messaggio dunque che a sua volta richiede, proprio come quello dannunziano, un tono alto e sostenuto, perché deve sostenere stilisticamente quello che il poeta sa e vuole. «Ambizione preliminare dell'autore è – ha scritto Giovannetti⁽³⁴⁾ – la ricerca di una saldatura fra io e mondo tale da sostenere una visione *totale*, unitaria della realtà: una visione che deve trionfare sulla frantumazione e la degradazione dell'esperienza».

Ora: se il rapporto di D'Annunzio con il mondo è di totale sintonia (mira anzi alla fusione panica), e in Rebora è volontaristico (vuole raggiungere tale sintonia), in Montale il rapporto con il mondo è a priori disarmonico e contrastivo: Montale potrà solo dire quello che *non sappiamo*, quel che *non vogliamo*; non ha un messaggio positivo da comunicare al lettore, e dunque il suo tono è fermo e scandito ma non sostenuto: ne consegue che il serbatoio formale dannunziano è utilizzato in modo più raffinato e complesso⁽³⁵⁾.

⁽³²⁾ *Ibidem*, p. 409.

⁽³³⁾ Anche Franco Fortini accenna, a proposito di Montale e Rebora, alla «singolare vicinanza nel modo di *attraversare* D'Annunzio» (*Frammenti lirici*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. *Le opere*, IV. *Il Novecento*, t. I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 262).

⁽³⁴⁾ P. GIOVANNETTI, *Ritratti critici di contemporanei. Clemente Rebora*, cit., p. 405.

⁽³⁵⁾ È ovvio e sottinteso il rimando ai fondamentali saggi di Mengaldo sull'argomento, in particolare a quelli raccolti nella prima *Tradizione del Novecento*, citata in nota 11.

C'è però un altro aspetto, importante, che accomuna l'attraversamento di D'Annunzio compiuto da Rebora e quello fatto da Montale: nel primo il messaggio è volontaristico e positivo, nel secondo solo negativo, ma entrambi sono mossi da una forte eticità e abnegazione: nell'ultimo frammento Rebora chiede al lettore di *consentire* e a lui – non a sé – augura di udire il *chicco*, il senso del mondo; Montale non nell'ultimo ma nel primo degli *Ossi*, appunto *In limine*, augura al *tu* cui si rivolge, all'altro da sé – e non a se stesso – di trovare *la maglia rotta nella rete / che ci stringe*.

Ed è proprio qui, credo, in questa «anticipazione» reboriana, non appariscente ma certo di grande importanza, che va cercato il motivo della singolare parsimonia critica di Montale nei confronti di Rebora, e in particolare dei *Frammenti*, «liquidati» in due righe, con il richiamo alla «martellatura» di Serra, nel saggio del 1957, rimasto invariato negli anni, citato sopra. Un saggio che Giovanni Raboni, con un'ombra di raffinata perfidia, ha definito «esemplare per scaltra e sottile avarizia»⁽³⁶⁾.

⁽³⁶⁾ Cfr. G. RABONI, *Modernità di Rebora*, ora in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, p. 27.

