

MATTEO MONTI

REMINISCENZE PASCOLIANE NELLA POESIA DI REBORA

Non sono molti gli anni che separano l'esordio letterario di Rebora dalla pubblicazione delle opere del Pascoli, eppure sembrano anni luce. Il lettore che infatti si disponga a porre a confronto i *Frammenti lirici* e la poesia pascoliana non può fare a meno di avvertire nettamente lo iato che ne divarica gli orizzonti culturali e le istanze estetiche sottese al processo compositivo. Senza dire che l'esperienza artistica di Rebora, sotto il profilo ideologico e della poetica, parrebbe addirittura rappresentare per molti aspetti una delle più decise antitesi storiche dell'esperienza pascoliana. Tuttavia, se è lecito, anzi opportuno riconoscere in Rebora tracce di antidannunzianesimo e persino di anticrepuscolarismo, non è d'altra parte possibile scorgervi ombra di antipascolismo alcuno, conscio o inconscio che sia.

Il fatto è che il giovane Rebora, come tanti altri poeti coevi e seriori, rimarrà semplicemente indifferente alle notazioni teorico-estetiche contenute nelle pagine del *Sabato* o del *Fanciullino*. Le stesse tecniche di linguaggio esperite nella sua prima raccolta ne testimoniano implicitamente l'estraneità a ogni culto pascoliano del particolare fenomenico, come pure a ogni forma di rappresentazione oggettivistica in genere. In effetti, già all'altezza degli anni in cui Rebora attende alle sue prime liriche, non costituisce più un'ipoteca accreditabile quella fiducia nel potere oggettivante della parola che era inconcussa nel positivismo del poeta romagnolo.

Stando così le cose, non sorprende affatto l'assenza pressoché totale di Pascoli fra i poeti menzionati da Rebora nel suo epistolario e in altre testimonianze. E d'altronde stupisce poco la mancanza di un effettivo influsso pascoliano sulle sue opere in versi, nessuna esclusa, al livello delle coordinate tematiche e delle strutture semantiche profonde. Com'è ben risaputo, sono altri i maestri cui il poeta dei *Frammenti*

preferirà rivolgersi sotto tali profili: Leopardi naturalmente, e in particolare Dante, il quale gli fornirà anche il modello etico di una poesia cristianamente concepita come *exemplum vitae* da elargire al lettore: un'esperienza morale, dunque, prima ancora che un'avventura conoscitiva.

Sennonché, giusta anche la cronologia, suona persino ovvia l'inclusione del Pascoli nel novero degli antecedenti «storici» più prossimi di Rebora, assieme a Carducci e a D'Annunzio. Difatti il suo nome ricorre piuttosto frequentemente nelle indagini sulle fonti della poesia reboriana, anche se invero chi ha creduto di poter rintracciare delle reminiscenze pascoliane in Rebora si è premunito solo di rado di accompagnarle a scrupolose e documentabili ricognizioni intertestuali; né si è preoccupato del resto, nei casi di tangenze sicure, di raffrontare il contesto semantico del luogo eletto a fonte.

Certo meno identificabili e in quantità più ridotta rispetto a quelle di altri autori, esistono sì tracce pascoliane nella poesia reboriana, ma, oltre a essere reperibili esclusivamente sul versante stilistico, si limitano alla prima stagione laica, concentrandosi specialmente nell'opera d'esordio. Solo qui è possibile riconoscere un debito non solo a livello di sparsi modi di linguaggio, di calchi occasionali e sporadici, ma anche più diffusamente, nella nervatura di un testo intero. È il caso dei Fr. XXX e XXIII, due fra i più distesi e armonici della raccolta. E, si badi, è il Pascoli dell'umilismo rusticano e delle campiture naturalistiche quello che Rebora ha in mente quando ne comporrà i versi.

Il Fr. XXX, molto breve, presenta una forma metrica chiusa: due quartine di endecasillabi con un monostico irrelato in chiusa; le rime sono alterne, ma con alcune irregolarità (assenza di rima, quasi rima, assonanza) che esemplificano bene l'insofferenza tipicamente reboriana d'ogni struttura esterna precostituita. Qui, più che altrove, l'eufonia ritmico-sintattica risulta omologa a un'autentica armonia tematica; con lirismo assorto il poeta contempla una stella e il passaggio di una nuvola che ne nasconde il brillio. Ecco integralmente il testo:

Leggiadro vien nell'onda della sera
 un solitario palpito di stella:
 a poco a poco una nube leggera
 le chiude sorridendo la pupilla;

 e mentre passa con veli e con piume,
 nel grande azzurro tremule faville
 nascono a sciami, nascono a ghirlande,
 son nate in cento, sono nate in mille:

 ma più non ti vedo, stella mia.

La descrizione estatica di questo placido paesaggio serale ricorda dappresso la delicata e cantabile tonalità di non pochi notturni *en plein air* di *Myrica*, specie di quelli in cui assistiamo alla manifestazione di fenomeni naturali catturati visivamente nel loro transito luminoso. L'eco pascoliana si espande su tutto il componimento ed è percepibile sia nel repertorio delle immagini sia nell'impianto lessicale, oltretutto nella popolaristica iteratività sintattica. Leggiamo ora qualche verso di *Myrica*:

Vedeste, al tocco suo, morte pupille!

[...]

a larghi fasci, a tremule scintille

(*Il miracolo*, 1 e 21)

vanno le stelle, tremolano l'onde.

Vedo stelle passare, onde passare:

un guizzo chiama, un palpito risponde

(*Mare*, 2-4)

Sopra la luna

che tacita sembra che chiami,

io vedo passare un velo, una

breve ombra, ma bianca, di sciami

(*La notte dei morti* III, 9-10)

Or v'è una piuma, che all'invito

del vento esita, palpita leggera

[...]

a onde il vento

piange nella campagna solitaria

(*Il nido*, 5-6; 13-14)

passano stelle e stelle in lenta corsa;

emerge dall'azzurro la grand'Orsa

(*Rammarico*, 5-6)

Seppure con lievi variazioni morfologiche di numero o di genere, sono parecchi i lessemi comuni a questi versi di Pascoli e al «frammento» lirico di Rebora: dagli aggettivi *tremulo*, *solitario*, *grande*, *leggero* (quest'ultimo disposto in punta al verso da entrambi gli autori), ai sostantivi *pupilla*, *stella*, *onda*, *palpito*, *velo*, *piuma*, *sciami*. In effetti, la quantità delle tangenze lessicali è tale da garantire l'azione di una memoria pascoliana senza margini di incertezza. Tuttavia, trattandosi di un lessico semanticamente poco connotato ⁽¹⁾, il contatto intertestuale

(1) Ad eccezione però dell'aggettivo sostantivato *azzurro*: l'uso metonimico che Pascoli e Rebora ne fanno per designare un serotino cielo stellato non è affatto ovvio!

rivela una suggestione per così dire «atmosferica», che non va oltre il riecheggiamento della sensibilità iconografica pascoliana e della fenomenologia transitoria caratterizzante molta parte del paesaggismo di *Myrica*. I prelievi lessicali da *Myrica* sono adattati a un contesto denotativo dissimile rispetto a quello di provenienza. Inoltre, la stessa natura paradigmatica del rapporto tra il testo ricevente e la fonte, cioè somma e incrocio di derivazioni non da uno ma da più testi di uno stesso autore, lascerebbe supporre un'origine preconsua del meccanismo memoriale che presiede alla gestazione del breve componimento reboriano.

Spostando l'attenzione sul Fr. XXIII, è possibile esporre considerazioni parzialmente affini. Anche qui la memoria pascoliana non è episodica, ma interessa «atmosfericamente» l'intera superficie testuale. In tal caso, però, il legame con la fonte è di tipo sintagmatico: i prelievi, cioè, provengono non da più testi del Pascoli bensì da un unico, specifico componimento: *L'Avemaria*, nei *Primi poemetti*. Si tratta di una poesia di ambientazione agreste, in terza rima, divisa in tre movimenti (segnalati da numeri romani, come sovente in Pascoli), per un totale di 39 versi. Le differenze rispetto al testo reboriano in questione sono effettivamente molte e macroscopiche: dal genere del discorso (lirico in Reborà, narrativo in Pascoli) alla forma metrica, per tacere d'altro. Nondimeno, un esame comparativo rivela anche numerose congruenze, oltre alla comune ambientazione rustica: specialmente in campo lessicale e iconografico. Reborà riutilizza anzitutto il lessico percettivo del poemetto pascoliano, spesso variandone la morfologia. Ecco in che modo:

PASCOLI	REBORÀ
Sonò, di qua di là, l' <i>Avemaria</i> (v. 20)	→ e va nell'aria un dir d' <i>avemmarie</i> (v. 11) (?)
col sussurrare della <i>ninnananna</i> (v. 28)	→ alle pendici in <i>ninnananna</i> sale (v. 3)

(?) Va sottolineato qui l'impiego parallelo dell'elemento lessicale in posizione «forte» di fine verso, per il quale però Reborà potrebbe aver tenuto presenti anche altre occorrenze pascoliane; eccone qualcuna dai *Primi poemetti*, tranne la prima da *Myrica*: «Ma non scorrono più le avemarie» (*Il mistero*), «Babbo oggi non viene / se non al tocco dell'Avemaria» (*L'alba*), «e sentiva sonar l'Avemaria» (*L'asino*), «la lor chiesa sonò l'Avemaria» (*Italy*), ecc. Va altresì sottolineata la differente referenzialità cui si riferisce lo stesso lessema (variato però morfologicamente da Reborà): la campana in Pascoli, la preghiera nell'autore milanese. Cfr. però il verso reboriano con quello pascoliano de *I due alberi*: «viene col vento un canto di preghiera».

- de' pipistrelli per la costa *bruna* (v. 31) → con gli occhi chiari dall'imagin *bruna* (v. 10)
- un *parlottare* e uno scalpicciare (v. 34) ⁽³⁾ → quasi di bimbi un *parlottio* raccolto (v. 12)
- tra la confusa *romba* delle chiese (v. 35) → dal buio *rombo* profondo (v. 2)

Alle concordanze lessicali relative al dominio sensoriale se ne sommano altre, ma più sfumate, al livello delle immagini che informano lo scenario delle due poesie:

- E le vacche tornavano alle *stalle* (v. 17) → e fuma d'ombre il nido delle *stalle* (v. 5)
- e la *gente*, ciarlando per la via (v. 18) → Col moto egual delle tue *genti*, o valle (v. 1)
- Era nel *cielo* un pallido tinnito (v. 23) → filtra il *cielo* e sorveglia da una *cruna* (v. 16) ⁽⁴⁾
- Ora il *fuoco* accendeva ogni capanna (v. 26) → e in un guizzo anche il *fuoco* si spoglia (v. 15)
- e i *bimbi* sazi ricevea la cuna (v. 27) → quasi di *bimbi* un *parlottio* raccolto (v. 12)

In ultima analisi, va segnalata l'esistenza di un'analogia più nascosta fra i testi comparati. Entrambi i personaggi protagonisti (la madre di Viola e Rosa in Pascoli, l'io poetante in Rebora) sono ritratti *in limine*, vale a dire sulla soglia d'ingresso di un rustico ambiente interno, mentre compiono un atto percettivo. Ne *L'Avemaria* si legge: «La madre era sull'uscio», «il capoccio ella udì sul limitare»; e nel «frammento»: «Muto alla soglia / per l'umido giro dei monti / tendo lo sguardo e l'udito». Inutile osservare che anche qui, come nel caso del Fr. XXX, la fonte rimane scevra di ogni diretta responsabilità semantica verso il testo ricevente. I lessemi, le immagini e quant'altro attinge al poemetto di Pascoli, compreso il tono di umilismo georgico, non solo vengono riadattati entro un contesto espressivo e tematico affatto originale, ma sono anche rifunzionalizzati a una differente visione del mondo, come pure a un'opposta modalità di percezione e proiezione del reale. Difatti, se il Pascoli tende a individualizzare realisticamente gli oggetti i luo-

⁽³⁾ Cfr. anche il «*vocio* degli aratori» al v. 12.

⁽⁴⁾ La rima reboriana *bruna:cruna* potrebbe essere stata originata (in)consciamente dalla pascoliana *bruna:cuna*.

ghi i personaggi gli eventi che evoca sulla scena, il Reborà dei *Frammenti* inclinerà invece ad assolutizzarli, restituendoli all'esperienza interiore del soggetto lirico. Ne *L'Avemaria* i luoghi e le persone sono scrupolosamente nominati e perciò stesso risultano precisamente identificabili, oltre che dotati di uno statuto di concretezza: da un lato abbiamo gli antroponimi Rosa e Viola, dall'altro i toponimi Montebello, San Vito, Badia. Tutt'al contrario nel Fr. XXIII e in tutta la prima raccolta reboriana, dove ambienti e personaggi si presentano sprovvisti di nome così come di dettagli che permettano al lettore di deciderne l'identità. Qui, anzi, i personaggi vengono definiti «forme» e come tali appaiono disumanizzati, nonostante Reborà ce ne offra una rapida descrizione fisica: «la digiuna forma rozza / del parentado accolto / con gli occhi chiari dall'imagin bruna»; e poco oltre: «le immote umili forme / che giaccion dentro». Per dirla in breve, insomma, a tali figure anonime e reificate è sottratta ogni possibilità di individuazione quanto di autonomia ontologica.

In Pascoli, si sa, resiste sempre un empirismo che si sforza di restituire la misura intera dei fenomeni naturali, anche quando la natura si manifesta gravida di mistero e le sue voci innumerevoli comunicano al soggetto delle verità inattingibili razionalmente. In Reborà, per contro, i dati empirici, sottoposti a un antropomorfismo e a un processo di astrazione pressoché costanti, si caricano di un rovello interiore, di un significato allusivo di un destino umano. Così, per via parallelistica o per semplice giustapposizione analogica, i *realia* vengono incessantemente sollecitati a rivelare la propria intrinseca moralità.

In altre parole, il principio di verosimiglianza cui s'impronta molta parte della versificazione pascoliana, specie dei *Primi* e *Nuovi poemetti* o dei *Canti di Castelvecchio*, nella produzione laica di Reborà cederà luogo ad un principio di trasfigurazione espressionistica, che riduce ai minimi termini il coefficiente di definizione oggettiva del rappresentato. Come è noto, le tecniche espressive adottate dal poeta ambrosiano fino agli anni Venti muovono tutte dall'esigenza di rappresentare la tensione contrastiva con cui il reale si manifesta alla coscienza del soggetto. Dal plurilinguismo all'analogismo il più spericolato, dal polimorfismo metrico alla stessa disposizione dei componimenti nelle raccolte, il criterio è sostanzialmente il medesimo: sceneggiare la realtà nella sua magmatica disarmonia, nella sua dialettica degli opposti, in una sorta di mimesi dell'informe e dell'incomunicabile. E la tastiera lessicale, con la sua vertiginosa estensione, ne costituisce forse l'ipostasi linguistica più appariscente, in misura anche maggiore rispetto allo sperimentalismo metrico.

In pratica, le soluzioni esperite in campo lessicale dal Rebora dei *Frammenti lirici*, dei *Canti anonimi*, e più ancora di alcune *Poesie e prose sparse*, aspirano a rappresentare plurilinguisticamente una realtà eterogenea, ricca di relazioni fenomeniche; per converso, alla *varietas* del reale deve corrispondere una pluralità di registri lessicali, mesciati su un fondo iperletterario. Non molto diversamente che in Pascoli, d'altronde, almeno nelle intenzioni. Anche per lui assegnare un nome alle cose equivale infatti a rivelare la ricchezza della natura. Ma mentre questi si industria a sopire ogni contrasto fra i diversi livelli di realtà separando con cura i vari registri lessicali, Rebora invece impegnerà le sue risorse energetiche in una ricerca dello *choc*, che lo associa alle voci dell'avanguardismo espressivistico europeo d'inizio secolo.

A differenza di quello dantesco (in particolare sul versante «infernale»), il modello pascoliano di plurilinguismo, che di fatto risponde a una poetica sublimante di esorcizzazione del disarmonico, costituirà quindi per Rebora un esempio *ex negativo*, da accantonare senz'altro. Anche e soprattutto di qui si spiega l'esigua quantità di pascolismi filtrati nei suoi versi come vocaboli isolati, o sintagmi appena più complessi. Anzitutto, sono pochi i debiti contratti con il lessico concreto immesso dal poeta di San Mauro nel vocabolario selettivo e aristocratico della nostra lingua poetica. Si possono citare ad esempio *pattume* e *rappa*, già individuati da Ferdinando Bandini in un suo saggio giustamente noto ⁽⁵⁾. E pochi sono pure i calchi di lessico speciale e anomalo: abbiamo *mozzo*, un termine della meccanica indicante la parte centrale della ruota di un veicolo, che collega i raggi con l'asse: presente nel Fr. XXXVI («dai carri nei mozzi sonanti») come già nella pascoliana *Canzone del carroccio* («E però stanno ai mozzi delle ruote»). Abbiamo poi due vocaboli attinenti all'ambito musicale, *sistri* e *timpani*, nel Fr. XIV. Come ha osservato Bandini, il verso fonosimbolico «strisciano i sistri lisci» «ha il sapore dei «finissimi sistri d'argento» del pascoliano *asiuolo*» ⁽⁶⁾. Ma anche il sintagma del verso precedente («bussano i timpani cupi») proviene con tutta probabilità da Pascoli: «Timpani cupi, cimbali argentini» (*Gog e Magog* VII, 9); «Batteano i cupi timpani» (*Inno a Roma*, 19); «il vento udire il rullo / faceva di cupi timpani» (*Tolstoj* VIII, 19-20). E si aggiunga: «s'udiva ancora eco di cimbali, eco / di timpani, eco di piovosi sistri» (*Sileno*, 111-12).

Tra i pochi tecnicismi pascoliani che convogliano nel bacino lessi-

⁽⁵⁾ Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 21.

⁽⁶⁾ Cfr. *ibidem*.

cale di Rebora vanno segnalati i marinareschi *scotta* e *scalmo*. Entrambi utilizzati come termini di paragone, occorrono rispettivamente nel Fr. V («come dal fermaglio della scotta») e nel Fr. LXXI («come remo allo scalmo aderisce»). È ragionevole presumere che il poeta milanese li abbia prelevati dal Pascoli de *L'ultimo viaggio*, uno dei *Poemi conviviali*. Oltre alla rima *calmo:scalmo* (ma interna in Rebora, esterna nel poeta romagnolo), troviamo varie corrispondenze su differenti livelli testuali: la ripresa letterale del sintagma «vela al vento»; l'impiego del vocabolo *scotta* (ma al plurale in Pascoli) in posizione privilegiata di fine verso (7); l'effetto fonosimbolico del vento contro la vela, sortito da entrambi i poeti con l'allitterazione della labiodentale sonora:

PASCOLI

E il fulgido Odisseo dava la *vela*
al *vento* uguale, e *ferme* avea le *scotte*
(VI, 25-26)

E il *vento* urtò la *vela* in mezzo, e il flutto
rumoreggiava intorno alla carena.
E legarono allora anche le *scotte*
lungo la nave che correa *veloce*
(XV, 13-16) (8)

REBORA

ma come dal *fermaglio* della *scotta*
più *veemente* *vela* al *vento* fugge,
vorrei così che l'anima spaziasse
(Fr. V, 38-39)

Le corrispondenze sono indubbiamente notevoli, ma, per paradosso, tanto più assicurano il legame intertestuale quanto più appalesano la distanza tra le strutture semantiche dei due componimenti. Nei versi citati di Pascoli, il termine speciale conferisce rilievo oggettivistico alla scena; la sua iperdeterminatezza tecnica è funzionale a una rappresentazione univocamente referenzialistica. Nei versi di Rebora, all'opposto, i medesimi oggetti pascoliani appaiono deprivati della loro dimensione empirica: per mezzo di una similitudine interiorizzante partecipano della stessa sostanza metafisica dell'«anima».

Un discorso sotto certi aspetti simile vale per il già citato *rappa*, un tecnicismo botanico che il Pascoli, nella seconda edizione dei suoi *Canti di Castelvecchio*, glossa come «spiga o anche pannocchia». Come ci

(7) Ma cfr. anche il D'Annunzio «alcyonio»: «tendere la scotta / al garrir della vela forte» (*Ditrambo III*, 42-43).

(8) Ma cfr. anche *Il dovere*: «E in cuore alcuno lontano sul mare, / né più le briglie, ma reggea le *scotte*, / col vento in poppa». Per altri esiti fonosimbolici circa le vele al vento, si leggano almeno questi versi di *Digitale purpurea*: «Ad or ad or, col suono / di *vele* al *vento*, *vengono*».

dice Pascoli nella stessa sede, si tratta di una di quelle «parolette che mal s'intendono [...], proprie dell'agricoltore», che lui «rimette in giro [...] per amor di verità». Ebbene, se il poeta romagnolo la utilizza in ragione di un *principium individuationis* veristico, accompagnandola sempre ad una perspicua giustificazione referenziale, Rebora di contro la declina in chiave soggettivizzante e antinaturalistica: non solo estrapolandola dal suo «legittimo» contesto agricolo, ma anche applicandola, a livello sintagmatico, accanto a parole appartenenti a campi semantici allotrii. Nel secondo dei suoi *Movimenti di poesia*, pubblicati originariamente nel 1914 su «La Riviera ligure», si legge infatti: «tutto livido alle giostre / esaltate mulinanti / razzi *rappe* stucchi sbuffi». Trascelto più per la sua connotazione fonica che per il suo significato referenziale, il tecnicismo agricolo funge da elemento straniante. Il poeta milanese lo inserisce sì in un contesto enumerativo e fonoespressivo come fa il Pascoli nel suo «primo poemetto» *Le armi* («Poi [il prato] mise fuori ciuffi code fiocchi / spighe *rappe*»), ma in virtù di un cortocircuito paronomastico tra suono e senso.

Ancora in ambito lessicale, si può cautelosamente ricondurre al poeta romagnolo, o eventualmente alla *koiné* pascoliano-dannunziana, una serie di verbi impressionistici che afferiscono al dominio dell'udito, come *tinnire*, *schioccare*, *rombare*, o della vista, come *ombrare*, *ondare*, il raro *ondoleggiare*, *razzare*, *sciamare*. Sofferamoci un poco su *schioccare*. Rebora lo impiega solo due volte e unicamente nella sua prima raccolta, in contesti densamente allitterativi: «il sol schioccando si spampagna» (Fr. XXVIII); «risbaldiscono i passanti, / schioccano i cavallanti / dai carri nei mozzi sonanti» (Fr. XXXVI). Il verbo agisce da cellula fonosimbolica che irradia le proprie componenti fonematiche nella testura adiacente, e l'effetto fonico non è molto diverso da quello prodotto in taluni versi pascoliani. Si pensi solo ai primi tre della «myrica» *Il piccolo bucato*: «Come tetra la sizza che combatte / gli alberi brulli e fa schioccare le rame / secche, e sottile fischia». E analoghi rilievi si possono avanzare per il verbo *rombare* e i sostantivi *romba* o *rombo*. Rebora li tratta «pascolianamente» in qualità di segni vettori di un *leitmotiv* sonoro, accordando la materia verbale circostante in base ai loro fonemi costitutivi (in particolare, la vibrante e il nesso /voc.+m [n]/). Ecco qualche esempio, oltre al già citato «buio rombo profondo» del Fr. XXX:

Romba, splende, s'inspira il contrast
dell'uomo, del mondo, di Dio
(Fr. VIII, 12-13)

Alge di tenebra
sull'umida terra
in romba di piena
(*Notte a bandoliera*, 1-3) (°)

montagne d'acqua in rombo fragoroso
l'una incalzata dopo l'altra urgeva
in una gloria di creste
(*Curriculum vitae*)

La lettura di questi versi non può che suggerire alla memoria i virtuosismi pascoliani, che dall'anagramma «ombra di romba» (ne *L'Angelus*) giungono a partiture allitteranti di questo tenore: «sonora una romba raggiunge» (*La notte dei morti*); «Dal bosco morto viene un'infinita / romba nel gran silenzio sonnolento» (*I filugelli*); «rombano le sue voci lunghe e chiare, / come percossi cembali di rame» (*Il transito*); «la perpetua romba / delle grandi acque» (*Alla cometa di Halley*), e così via. Tutti sanno che fu Pascoli il poeta italiano che sondò più a fondo le virtualità fonosimboliche del linguaggio. Sotto l'egida dei classici greci e latini, tentò di riprodurre demiurgicamente le varie voci della natura fornendone una personalissima decifrazione. E nel fare ciò diede sistemazione unitaria e coerente a una nutrita compagine di lessemi impressionistici, i quali, in virtù della loro suggestività fonica, funzionano come cellule 'onomatopeiche' in grado di orientare l'orchestrazione della texture (sia essa grappolo di versi, singola linea versale, o semplice *iunctura*). Si tratta, notoriamente, di stilemi che incontreranno larga fortuna presso molta poesia italiana del Novecento. Basti pensare alla gamma dei deverbali frequentativi con suffisso in *-io*, oppure all'escursione aggettivale con i vari: *stridulo*, *tremulo*, *tinnulo*, *rauco*, *aspro*, *grave*, *fragile*, *garrulo*, *assiduo*, per citarne solo alcuni. Da parte sua, Rebora li accoglie piuttosto parcamente nel suo repertorio. Quando lo fa, però, li investe di un plusvalore fonosimbolico alla stessa stregua di Pascoli, sciamando nel tessuto verbale la loro sostanza sonora. Valga l'aggettivo *aspro*, utilizzato solo tre volte, esclusivamente nei *Frammenti lirici*:

Via dal tuo spazio assorto
all'*aspro* rullare d'acciaio
(Fr. XI, 9-10)

[una distanza] m'isola cieca dentro *aspri* contorni
(Fr. XXXII, 8)

(°) Il sintagma «romba di piena» rammenta da vicino il pascoliano «rotolar di piena» de *L'albergo*.

Quassù fra proni tetti
 aspri cipressi nereggiano
 (Fr. L, 1-2) ⁽¹⁰⁾

La creazione, da parte di Rebora, di omofonie sui dati materici della parola *aspro* ci rinvia più o meno direttamente a un magistero tecnico ben testimoniato da versi così accordati fonicamente: «il crepito di scorze aspre e di pine» (*Rossini*), «mostrava tra le foglie aspre del fosso» (*L'aquilone*), «Quegli ripete aspre parole ai pioppi» (*Pietole*), «morsi aspri dell'ascia» (*Il sonno di Odisseo*), «sotto la scorza aspra del monte» (*Sileno*), ecc. E lo stesso si potrebbe dire per gli aggettivi *rauco*, *tremulo* e *assiduo*: Rebora se ne serve di rado e quasi esclusivamente nei *Frammenti*, sfruttandone le potenzialità sonore in modo corrispondente a quello pascoliano: «nel grande azzUrro tremUle faville» (Fr. XXX); «[ricordo] assiduo con lo stesso tasto sordo» (Fr. LIV); «la rauca furia del mare» (Fr. LVIII) ⁽¹¹⁾. Il punto è che nella poesia di Rebora la lezione del linguaggio pascoliano non attecchisce tanto sulla superficie del lessico, delle strutture metriche o delle giaciture sintattiche, quanto piuttosto alligna nel terreno del significante fonico ⁽¹²⁾. Per rendersene conto basterebbe considerare l'effettismo fonosimbolico cui si prestano i sostantivi *campana*, *carro*, *treno*, *grillo*. Prendiamo ad esempio *carro*:

⁽¹⁰⁾ Per l'incipit del Fr. L è ipotizzabile una suggestione della «myrica» *La baia tranquilla*: «[vedi] sul poggio, più lontani / cipressi neri stare», magari in concorrenza con reminiscenze dell'*Alcyone* dannunziana: «Elci nereggiano dopo gli arcipressi» (*Il fanciullo*, 242); «Negreggiano i cipressi i lecci i bussi» (*L'arca romana*, 7).

⁽¹¹⁾ Si fornisce qui un'esemplificazione minima dell'*usus* pascoliano, che si potrebbe moltiplicare esponenzialmente: «tremUla ghiaia della strada azzUrra» (*L'ultimo viaggio*); «con le grandi ali tremole e sonore» (*Rossini*); «assiduo sciacquo» (*La baia tranquilla*); «nel sibilo assiduo dei fusi» (*La poesia*); «al suo [del mare] rauco rantolar risponde» (*La vertigine*); «Tacquero allora intorno a lei gli eroi / rauchi di strage» (*Anticipo*).

⁽¹²⁾ Va segnalata una non trascurabile eccezione sotto il rispetto metrico: il Fr. XLI. Il quale consta di 6 quartine formate da due ottonari e due quadrisillabi assonanti, secondo lo schema AAbb. Il tipo di versi impiegati è quello della canzonetta melica (la cui configurazione strofica principale è AaBCcB), una forma metrica utilizzata dal Chiabrebra delle *Canzonette* e dal Carducci delle *Rime nuove* (in *Alla rima* e *Congedo*), cui si aggiunge il Pascoli di *Speranze e memorie* (in *Myricae*). L'unità esastica di cui si compone la forma della canzonetta, però, pare difficilmente riconducibile alla quartina del «frammento» in questione, come invece ritiene P. Giovannetti (cfr. *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, «Autografo», III, 1986, p. 15). Più plausibile che Rebora si sia ispirato, anche se alla lontana, alla pascoliana *Al fuoco*: una «myrica» originariamente scritta in endecasillabi e poi commutata in ottonari e quadrisillabi, disposti in 6 strofe tetrastiche (lo stesso numero del Fr. XLI) con schema ABCc. Si aggiunga che Pascoli non usa qui, come Rebora, l'assonanza in luogo della rima, ma, limitatamente alla terza quinta e sesta strofe, fa assonare il primo e il terzo verso.

O cArro vuoto sul binArio morto
 ecco per te la merce rude d'urti
 (Fr. XI, 1-2)

la schiavitù croia dei cArri pesAnti
 (Fr. XXXVI, 7)

anonima rozza che il carro trascini
 (Fr. LXII, 20)

dai cavalletti impalcati,
 rigovernando carretti
 che dagli scaltri riquadri
 ambigui di prezzo e di vista
 invitano al ristoro chi respira
 (*Il ritmo della campagna in città*, 18-22)

Con tutta evidenza, in questi versi vediamo attuata una strategia del significativo tesa a sottolineare la referenzialità del linguaggio. Una strategia, beninteso, di cui l'esperienza poetica pascoliana rappresenta, se non sempre la fonte più diretta, certamente il modello più organico in Italia e diciamo pure – *absit iniuria verbo* – normativo. Sulla scorta di Virgilio (si pensi al suo «*corpora fusa vident, arrectos litore currus*»; *Aen.* IX, 317), come pure sulla scorta del Carducci «barbaro» di *Sogno d'estate* («[la stanza] rintronata da i cArri rotolanti su'l ciottolato»), il Pascoli mise sistematicamente a profitto la vocazione fonosimbolica del lessema *carro*; e lo fece attraverso un calcolatissimo puntinismo sonoro, che, approssimando molto per difetto, può essere descritto nel modo seguente: «un rotolio di cArri che s'arresta» (*Mezzanotte*); «rotolavano i cArri da guerra» (*Anticipo*); «quando passa il grAve cArro avAnti / del casolare» (*Il cane*); «tirar la piena stridula carretta» (*Nannetto*), ecc.

Dopo *carro*, esaminiamo il lessema *treno*. In quasi tutti i componimenti «ferroviari» di Rebora in cui esso compare, si assiste al dispiegamento di echi fonici che riproducono il moto ferrigno del veicolo meccanico. Ecco un paio di esempi tratti dalle prose di guerra: «alternativamente sulle spalliere regge gli sgarbi del treno. [...] trepellio su sbatter di treno» (*Territoriale consigliato*); «La stazione densa pulsa, e spettegola strilli al treno che in tregua calda sfoga il ventre pasciuto ronfando» (*In orario perfetto*). In quanto ai versi, si possono citare questi del Fr. LII: «al precipite strappo dei treni / grida impennata o recline / le glorie e gli anatemi»; oppure questi di *Clemente non fare così!*, nei quali va notata la duplice, anaforica presenza dell'avverbio *dentro*, che contiene interamente il sostantivo *treno*: «dentro e fuor treno diretto, / dentro e fuor la galleria». E andrebbe poi aggiunto tutto il Fr. XI, uno dei

più celebri della raccolta. Paolo Giovannetti, che ha dedicato un breve saggio specifico a questo componimento, ne ha sottolineato la singolare compattezza a livello delle figure foniche coinvolte, osservando acutamente che il lessema *treno*, anche se mai direttamente presente, è «ipogramma e insieme tema del componimento» e «viene parafrasato fonicamente dall'intero testo. [...] L'ossessione del referente non nominato produce una disseminazione della sua lettera»⁽¹³⁾. Per accorgersene è sufficiente leggere i versi 10-11: «all'aspro rullare d'acciaio / al *trabalzante* stridere dei *freni*»; oppure i versi 15-16: «e *trascinato* *traman*di / e irrigidito *rattieni*». Anche qui, come nelle altre poesie «ferroviarie», Rebora spampana le unità sonore costitutive della parola *treno* (le consonanti /t/ e /r/, il nesso /voc.+n [m]/). E, una volta di più, il modello tecnico di riferimento, diciamo pure l'archetipo fonosimbolico, è quello pascoliano; del Pascoli, poniamo, di *Notte d'inverno*, che scrive: «lo strepito rapido, il pieno / fragore di treno che arriva / [...] / Già il treno rallenta, *trabalza* / sta»; oppure il Pascoli di *In viaggio*: «tra il fErreo strEpito del trEno / [...] / tra gli aspri urli, i lunghi *raccon*ti / del treno che corre per grotte»; o ancora il Pascoli de *Le armi*: «un treno / lontano, un po' rotola sordo, e sta».

Probabilmente il lascito più cospicuo del Pascoli alla poesia italiana novecentesca ha sede meno nel plurilinguismo lessicale o nella frantumazione sintattica che nello sperimentalismo fonosimbolico, ossia nella tecnica di incidere il verso nei suoi fonemi, armonizzandolo con accentuati moduli allitteranti. E Rebora è indubbiamente fra coloro che metteranno a partito la lezione fonoespressiva del poeta romagnolo. Quando ad esempio scrive, nel Fr. XLVIII, «GriLLo del focoLar / rodi in fretta il tuo grigio doLore», riprende dal Pascoli non solo il sintagma «grillo del focolare», ma anche il suo stilismo onomatopeico. È appena il caso di ricordare che nella produzione pascoliana la parola *grillo* produce, quasi senza eccezioni, una riduzione del significante fonico al denominatore comune delle sue componenti timbriche. Qualche esempio, quasi ad apertura di pagina (il primo, si badi, contiene il sintagma ripreso da Rebora): «i tenui / tuoi fiLi ripensando i griLLi / del focoLare striduLi e il fremere / de' turbinosi verticiLLi» (*Ad una rocca*); «Rimane / l'orma del pianto tra un gridio di grilli» (*Il soldato di San Piero in Campo*); «de' grilli il verso che perpetuo trema» (*Romagna*); «diceano i griLLi grazie miLLe in coro» (*La messe*), ecc. Eppure, anche in tale

⁽¹³⁾ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Simbolo e allegoria nel «Carro vuoto» di Rebora*, «Allegoria», n. 12 (1992).

circostanza, il poeta romagnolo costituisce per Rebora un modello non più che meramente tecnico-espressivo. Nei rari momenti come questo del Fr. XLVIII, in cui la strategia del significante sembrerebbe volgersi a esiti schiettamente naturalistici, il dato di natura finisce per essere soggettivizzato e la sua sostanza empirica trascesa. Neppure in tali casi, cioè, viene meno quell'analogismo che sottopone le parvenze sensibili a un processo di metamorfosi. Detto altrimenti: il «grillo del focolar» di Rebora, che «rode il proprio dolore» (e si noti il violento accostamento del verbo concreto al sostantivo astratto), perde ogni rilievo oggettivo, come pure quell'autonomia ontologica di cui godono invece gli omonimi «grilli del focolare» pascoliani.

Come già i futuristi prima di lui, Rebora contribuirà a bruciare i ponti di quel materialismo positivistico a cui la cultura tardo-ottocentesca del Pascoli, anche nei suoi esiti più simbolisti, non sapeva e non voleva rinunciare del tutto. Riprendendo una definizione famosa di Contini, per la poesia reboriana sarebbe più lecito parlare di «onomatopea psicologica» piuttosto che di un fonosimbolismo improntato a una realistica riproduzione dei concerti naturali. Le paronomasie, le sonorità scabre al limite della cacofonia, i ritmi incalzanti, le allitterazioni più esposte: tutto ciò concorre a significare una tensione morale, una lotta ingaggiata *in interiore homine*. Non per caso, al pari di tutti gli altri espressionistici furori reboriani, tali fenomeni si addensano nei momenti in cui lo scacco esistenziale dell'io lirico diviene più acuto e sfibrante, come nei vari «frammenti» urbani per intenderci, o più ancora nella produzione bellica. È soprattutto qui che i dati materici del linguaggio subiscono una torsione espressionistica tanto violenta da creare un diffuso cortocircuito tra suono e senso.