







Si ringrazia Giovanna Gabbi per la revisione editoriale

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *La Nuova Rosminiana*???, n. ???  
Isbn: 97888575447xx

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383




# INDICE

PREMESSA	xxx
AUTORI	xxx
ABSTRACTS	xxx
PREFAZIONE <i>di Pietro Gibellini</i>	xxx

## SEZIONE I: CRITICI E CRITICA



I CANTI ANONIMI NEL CAMMINO DI CLEMENTE REBORA <i>di Gianni Mussini</i>	xxx
«AL TEMPO CHE LA VITA ERA INESPLOSA». IL PUNTO SUI «CANTI ANONIMI» <i>di Attilio Bettinzoli</i>	xxx
L'ATTESA DI CLEMENTE REBORA. STORIA ED EVOLUZIONE DI UN TEMA POETICO <i>di Adele Dei</i>	xxx
ITINERARIO BIBLIOGRAFICO PER IL LIBRO (MANCATO) DI POESIE E PROSE SULLA GUERRA <i>di Matteo Giancotti</i>	xxx
LE PROSE LIRICHE: QUESTIONI STORICHE E METODOLOGICHE <i>di Paolo Giovannetti</i>	xxx



UNA QUESTIONE DI FILOLOGIA D'AUTORE SUL TESTO DEI CANTI DELL'INFERMITÀ  
DI REBORA  
*di Matteo Munaretto* XXX

IL TRONCO DEL MISTERO. REBORA E LA MISTICA SPAGNOLA NELLO SPECCHIO  
DELLA CRITICA  
*di Gualtieri De Santi* XXX

## SEZIONE II EDITORI ED EDITORIA

CLEMENTE REBORA ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO: EDIZIONI SCHEIWILLER  
OPPURE FASE SCHEIWILLERIANA?  
*di Isotta Piazza* XXX

## SEZIONE III UN POETA SUL POETA

IL REALISMO TERMINALE E CLEMENTE REBORA  
*di Guido Oldani* XXX

## SEZIONE IV TESTIMONIANZE

CLEMENTE REBORA A CORTEVECCHIO: I PRIMI BAGLIORI SUL SACERDOZIO  
*di Umberto Muratore* XXX

CLEMENTE REBORA TRA ROSMINI E STRESA  
*di Franco Esposito* XXX

APPENDICE XXX

«NELLE FACCENDE È L'IDEA» (DA UN INEDITO REBORIANO)  
*di Pigi Colognesi* XXX

BIBLIOGRAFIA XXX

## PREMESSA

Nel 1960, appena tre anni dopo la morte del poeta, gli «Amici di Don Clemente Rebora» pubblicavano per le edizioni milanesi All'insegna del Pesce d'Oro il primo *Quaderno reboriano*. Dal titolo *Clemente Rebora*, questo volumetto conteneva gli interventi che, nel corso dell'anno precedente, erano stati tenuti in sedi diverse da voci ritenute significative o per gli studi compiuti sull'autore o per la vicinanza biografica; erano, in ordine, Mario Apollonio, Daria Banfi Malaguzzi Valeri, Remo Bessero Belti, Carlo Bo, Piero Rebora, Diego Valeri e Carlo Zapelloni. A questa prima pubblicazione negli anni successivi ne seguirono altre tre (1962, 1965 e 1968), che, insieme, diedero vita ad una piccola ma preziosa collana. Benché chiusasi nel 1968, infatti, questa aveva contribuito a portare alla luce molto materiale inedito, soprattutto lettere, ma anche ad offrire spunti per avviare un approfondimento biografico e critico su un autore che risultava ancora poco apprezzato nel panorama della letteratura italiana.

Circa trent'anni dopo l'uscita dell'ultimo quaderno scheiwilleriano, l'idea di una collana interamente dedicata a Clemente Rebora fu sapientemente ripresa da Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso che nel 1999 iniziarono per le edizioni veneziane di Marsilio la pubblicazione dei *Nuovi quaderni reboriani*, di cui tutt'oggi si occupano. Questi volumetti nascevano in un clima di rinnovato interessamento per il poeta lombardo suscitato prima da nuove pubblicazioni (in particolare *Le poesie* uscite per Garzanti nel 1988) e poi dai convegni organizzati a Rovereto (1991) e alla Sacra di San Michele (1992 e 1999); per intento stesso dei promotori, quindi, la collana si proponeva di raccogliere studi e materiale su Rebora così da promuovere la lettura dei suoi testi e, soprattutto, intensificare il dibattito della critica attorno ad un autore che, alle soglie del nuovo millennio, aveva lentamente iniziato ad uscire dall'ombra.

Attualmente, grazie alle numerose pubblicazioni che nel corso degli ultimi decenni si sono susseguite (in particolare per la casa editrice novarese Interlinea) e ad altre lodevoli iniziate come i convegni organizzati a Mila-

no, Rovereto e Stresa in occasione del Cinquantesimo della morte, Clemente Rebora è senza dubbio uscito dalla categoria pasoliniana dei «maestri in ombra»: lo conferma e testimonia, in particolare, il suo recente ingresso nei Meridiani Mondadori (2015). Senza dubbio, però, molto resta ancora da dire sia sulla sua tormentata vicenda biografia che sulla sua variegata produzione in prosa e in versi; e anche il materiale inedito, peraltro, non è ancora del tutto esaurito.

Questa nuova collana editoriale, frutto dell'attività dalla sezione *Reboriana* del Rosmini Institute, nasce, quindi, con l'intento di mantenere viva l'attenzione attorno a Clemente Rebora e, raccogliendo periodicamente contributi che tocchino aspetti diversi dell'autore, desidera contribuire alla realizzazione di un proficuo e costante dibattito critico. Con il primo volume, in particolare, si è voluto ripercorrere l'evoluzione di alcuni temi che hanno caratterizzato la lettura e l'interpretazione della produzione reboriana e, contemporaneamente, realizzare un ideale e corale "omaggio" a Clemente Rebora, poeta, uomo e sacerdote, sessant'anni dopo la sua morte; per questo il testo si presenta suddiviso in più sezioni: «critici e critica», «editori ed editoria», «un poeta sul poeta» e «testimonianze». Una lettera inedita, infine, sigilla il volume facendo riecheggiare nuovamente la voce dell'autore.

*Elisa Manni*



## AUTORI

ELISA MANNI ha conseguito la Laurea Magistrale in Filologia Moderna presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ed attualmente insegna materie letterarie presso il Liceo delle Scienze Umane "Antonio Rosmini" di Domodossola (VB). I suoi studi si concentrano prevalentemente su Clemente Rebola, a cui ha dedicato il volume *Rebola e l'Epistolario ascetico di Rosmini. Postille inedite sulla «Vita interiore del Padre fondatore»* (Stresa 2016) e il saggio *Il "nunc" di Rebola e Rosmini: gli appunti inediti del poeta sulla "sesta massima di perfezione"*, in *Rosminianesimo teologico. Il divino nell'uomo e l'umano nella rivelazione*, a cura di F. Bellelli (Milano-Udine 2017). Junior Fellow del "Rosmini Institute – (Philosophical Research Center)" è coordinatrice della sezione "Reboriana" presso il medesimo istituto.

GIANNI MUSSINI è nato a Vigevano nel 1951. Professore di Italiano e Latino al Liceo classico "Ugo Foscolo" di Pavia, ha a lungo collaborato con l'Ateneo pavese e con la Silsis (Scuola Interuniversitaria Lombarda di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario). Ha pubblicato due libri di poesia e curato, per Le Monnier, La Scuola e De Agostini, diverse edizioni scolastiche di Letteratura italiana (Quattrocento, Cinquecento, Novecento, Manzoni). Ha pure curato con Vanni Scheiwiller l'edizione 1982 delle *Poesie* di Clemente Rebola e le due successive in coedizione con Garzanti. Quindi, con Interlinea, degli stessi Rebola e Scheiwiller il carteggio *Pasione e poesia* (Novara 2012); e, con Roberto Cicala, il *Curriculum vitae* (Novara 2001). Con Matteo Giancotti e la collaborazione di Matteo Munaretto ha infine pubblicato l'edizione commentata dei *Frammenti lirici* (Novara 2008). Molti i saggi reboriani al suo attivo: sui rapporti con Michelstaedter, D'Annunzio, Dante; e anche sulle diverse fasi dell'attività del poeta. Tra gli altri autori seguiti, in particolare Cesare Angelini e Manzoni.

ATTILIO BETTINZOLI è nato a Mestre nel 1957. È professore associato di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Univer-

sità Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di letteratura italiana, nelle sue varie articolazioni. È autore di saggi su Boccaccio, Poliziano (*Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze 1995; *La lucerna di Cleante. Poliziano tra Ficino e Pico*, Firenze 2009) e sulla letteratura umanistico-rinascimentale. A proposito di Clemente Rebora ha pubblicato: *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920* (Venezia 2002) e vari altri articoli e interventi sparsi.

ADELE DEI insegna Letteratura italiana all'Università di Firenze. Ha studiato la scrittura di viaggio (Francesco Carletti, Filippo Sassetti, gli Isolari, i viaggi in America, i viaggi dell'Alfieri e di Leopardi) e la letteratura del novecento (Graf, Cardarelli, Cecchi, Solmi, Cattafi, Campana). Molti gli studi su Aldo Palazzeschi, fra cui il commento ai primi tre libri poetici e il «Meridiano» Mondadori di *Tutte le poesie* (Milano 2002). Di rilievo gli interventi dedicati a Giorgio Caproni, dal volume *Giorgio Caproni* (Milano 1992), seguito dalla collaborazione al Meridiano, dall'inedito *Quaderno Veronese* (Genova 2000) e dall'edizione dei *Racconti scritti per forza* (Milano 2008). Altri saggi caproniani nei volumi *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni* (Genova 2003) e *L'orma della parola* (Padova 2016). Numerosi saggi sono raccolti in *Mappe letterarie del Novecento* (Roma 2016). Ha curato il «Meridiano» di Clemente Rebora *Poesie, prose e traduzioni* (Milano 2015). Ha coordinato la ricerca interdisciplinare *L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, 2016.

MATTEO GIANCOTTI (Asolo 1979) ha pubblicato studi e commenti su testi di vari autori tra cui Clemente Rebora, Diego Valeri, Andrea Zanzotto. Ha collaborato in attività di ricerca e didattica con l'Università di Padova. Ha recentemente pubblicato una monografia intitolata *Paesaggi del trauma* (Milano 2017). Scrive sulla «Lettura» del «Corriere della Sera».

PAOLO GIOVANNETTI (Milano 1958) è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università Iulm di Milano. È uno studioso di poesia dell'Otto-Novecento, di narratologia, di rapporti fra letteratura e media e di didattica della letteratura. Gli ultimi suoi libri sono: *Il racconto* (Roma 2012), *Spettatori del romanzo* (Milano, 2015) e *La poesia italiana degli anni Duemila* (Roma 2017).

MATTEO MUNARETTO (Canegrate, 1977) vive a Pavia, dove insegna Italiano e Latino in un Liceo e collabora con l'Ateneo pavese per l'insegnamento di Letteratura italiana moderna e contemporanea. Dottore di ricerca in

Filologia Moderna, ha collaborato all'edizione commentata dei *Frammenti lirici* (a cura di G. Mussini e M. Giancotti, Novara, Interlinea 2008). Dedicò i suoi studi alla poesia del Novecento, in particolare a Rebora e Luzi sui quali ha pubblicato in riviste accademiche e atti di convegni (fra gli altri, *Per un commento ai Canti dell'infermità*, in *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, a cura di R. Cicala e G. Langella, Novara, Interlinea, 2008; *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014; «*La scienza dell'universo, il canto*». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, in «*Quaderni di Filologia Romanza*», 23, 2015). È autore di due libri di poesie, *Arde nel Verde* (prefazione di F. Bandini, Novara 2010) e *Il cielo è dei leggeri* (Novara 2016), finalista al Premio Internazionale Gradiva New York 2016, segnalato ai Premi Gozzano e Luzi 2017.

GUALTIERO DE SANTI è stato professore ordinario di Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" ed è saggista e critico letterario. I suoi interessi spaziano dalla letteratura italiana a quelle straniere, dalla storia del film alle arti figurative, dal teatro alla musica. Tra i suoi libri: le monografie su *Louis Malle* (Firenze 1977) e *Sandro Penna* (Firenze 1982), *L'Angelo della Storia* (Bologna 1988), *I sentieri della notte* (Milano 1996), poi *Teresa de Jesús ed altri mistici* (Villa Verrucchio 2002), *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla* (Roma 2006) e più recentemente *Zavattini e la radio* (Roma 2012) e *Ritratto di Zavattini scrittore* (Reggio Emilia 2015). Dirige «*Il Parlar franco*», rivista dedicata alla cultura e alla poesia dialettale ma anche, presso Marsilio, la collana dei «*Nuovi Quaderni Reboriani*».

ISOTTA PIAZZA è ricercatrice in Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, dell'Università di Parma. Orienta le proprie ricerche prevalentemente in due direzioni: quella della critica letteraria otto-novecentesca, con una attenzione specifica per il tema della lettura, da cui la monografia *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, (Milano 2009) e quella della relazione tra i sistemi letterario ed editoriale, da cui le monografie intitolate: «*Buoni libri per tutti*». *L'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari nel secondo Ottocento* (Milano 2009) e *L'ultimo Rebora e il suo editore* (Milano 2013). Ha pubblicato numerosi saggi su volume, articoli su rivista (tra cui «*Esperienze letterarie*», «*Otto-Novecento*», «*Letteratura e Letterature*», ecc.), interventi in atti di convegno nazionali e internazionali. Da giugno 2015 è coordinatri-

ce nazionale di un gruppo di ricercatori (MEMO), incardinati nella MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), che ha allestito una mappatura degli Archivi letterari ed editoriali della Modernità, pubblicata alla pagina: <http://www.modlet.it/memo.html>. Il primo progetto del gruppo consiste nella mappatura dei materiali di autori/trici ed editori letterari visibili cliccando sul link a fondo pagina.

GUIDO OLDANI è l'ideatore del Realismo Terminale; nasce nel 1947 a Melegnano (Mi), dove vive. Ha pubblicato sulle principali riviste letterarie del secondo 900: da «Alfabeta» a «Paragone» a «Kamen». È dell'85 la raccolta *Stilnostro* (Liscate), con l'introduzione di Giovanni Raboni. Seguono: *Sapone* (2001 rivista «Kamen»), *La betoniera* (Como 2005), *Il cielo di lardo* (Milano 2008), *Il Realismo Terminale* (Milano 2010). È presente in diverse antologie, tra cui: *Il pensiero dominante* (Milano 2001), *Tutto l'amore che c'è* (Torino 2003), *Almanacco dello specchio* (Milano 2008), *Antologia di poeti contemporanei* (Milano 2016), *Poesia d'oggi un'antologia italiana* (Roma 2016), *Novecento non più* (Milano 2016), *Luci di posizione* (Milano 2017), *Poesie italiane 2016* (Roma 2017). Dirige la collana di poesia «Argani», edizioni Mursia. Collabora ai quotidiani «Avvenire» e «Affaritaliani».

UMBERTO MURATORE (Acquaro, 1942), Padre rosminiano, dopo la laurea in filosofia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ha insegnato nei licei rosminiani di Domodossola e Torino. Dal 1985 è Direttore del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, presiede il Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale e Critica delle Opere edite ed inedite di Antonio Rosmini e dirige la casa editrice Edizioni Rosminiane. Direttore del mensile «Charitas», dal 2003 al 2008 è stato superiore provinciale dei Rosminiani italiani. Fra le sue pubblicazioni: *Rosmini profeta obbediente* (Milano 1995), *Clemente Reboria. Santità soltanto compie il canto* (Cinisello Balsamo 1997), *Antonio Rosmini: la Società nella Carità* (Stresa 2005<sup>2</sup>), *Conoscere Rosmini. Vita, pensiero, spiritualità* (Stresa 2012<sup>3</sup>), *Rosmini per il Risorgimento. Tra unità e federalismo* (Stresa 2011<sup>2</sup>), *La Teosofia di Rosmini. Sunto organico elementare con brevi commenti* (Stresa 2015), *Terza età. Un tesoro da gestire in corpo fragile* (Cinisello Balsamo 2015).

FRANCO ESPOSITO nato a Macchia Albanese (CS) vive e lavora a Stresa sul Lago Maggiore. Per la poesia ricordiamo le raccolte *Un sogno di carta* (Stresa 1981) e *Il vento sul muro* (Stresa 1992); per la narrativa, invece, ha

pubblicato il volume *Con la faccia al sole* (Stresa 1984). Nel 1976 insieme ad altri amici ha istituito il Premio Stresa di Narrativa e dal 1979 è fondatore e direttore della rivista di cultura «Microprovincia» che più volte si occupata di Clemente Rebora anche con numeri unici come *Clemente Rebora nel 35° della sua morte* (1992) e *Omaggio a Clemente Rebora* (2000). Appassionato del poeta lombardo gli ha dedicato *Il lago dei sogni. Lettera a Clemente Rebora* (Stresa 1996).

PIERLUIGI (PIGI) COLOGNESI è giornalista. Si è formato nella redazione del mensile del movimento di Comunione e Liberazione, di cui è poi stato direttore dal 1989 al 1992. Frutto dei successivi anni di lavoro presso la Fondazione Russia cristiana è stata la biografia (Cinisello Balsamo, 2007) del Fondatore, padre Romano Scalfi, aggiornata dopo la sua morte (Cinisello Balsamo 2017). Sempre per San Paolo ha pubblicato anche (2009) il racconto della vita del pittore americano William Congdon, in forma di romanzo epistolare. Collaboratore alle pagine culturali di quotidiani e periodici, ha raccolto alcuni brevi saggi nel volumetto *L'umana avventura* (Bari 2008). Si è poi intensamente dedicato alla poliedrica figura di Charles Péguy, del quale ha scritto l'unica biografia italiana (Milano 2012), ha curato una grande mostra e relativo catalogo (Bari 2014) in occasione del centenario della morte, e raccolto le numerose conferenze sullo scrittore francese in un volume (Bari 2015); ha anche curato un testo di Péguy mai prima tradotto in italiano per l'editore Cantagalli (Siena 2017). Attualmente, oltre all'attività di editorialista del quotidiano on line [ilsussidiatio.net](http://ilsussidiatio.net), sta preparando alcuni testi su Clemente Rebora.



# ABSTRACTS

## SEZIONE I: CRITICI E CRITICA

GIANNI MUSSINI

### *I Canti anonimi nel cammino di Clemente Rebora*

My speech focuses on the *Canti anonimi* as a “middle Earth” of the Reborian experience, a sort of “purgatory” reached after the metaphoric explosion of the *Frammenti lirici* and the following works, where the reader can also experience Rebora’s “hell”. The starting point can be individuated in those words he writes to the mother in 1919: «I would want to manage to write in such a deeply plain way that you (and the rich and young souls like yours) could appreciate it». It seems like the author wants to change his register, using more essential words without losing their depth. There is already a glimpse of Rebora’s last years, with his *Curriculum vitae* and the following *Canti dell’infermità*. A continuous reflection on the language, supported by the *Concordanze reboriane* by Savoca and Paino, accompanies the critical assumption of the essay.

ATILIO BETTINZOLI

*«Al tempo che la vita era inesplosa».  
Il punto sui Canti anonimi*

The *Canti anonimi* were the second collection of poems published by Clemente Rebora (but the third which he worked on); nevertheless they are remained for a long time in the shade of a vague position. For this reason, they are a good test to measure the way made by the criticism and the stu-

dies on this poet in the last years. The analysis of the lyric *Al tempo che la vita era inesplosa* constitutes at the same time the main topics of this essay and a kind of leitmotiv, that permits to consider a lot of subjects: the close relations between the *Canti anonimi* and the other writings of Clemente Rebora; the variety of sources, influences and suggestions of their own; the pregnancy – to sum up – and the distinctive character of this chapter of his human and literary experience.

ADELE DEI

*L'attesa di Clemente Rebora.  
Storia ed evoluzione di un tema poetico*

The theme of waiting in the work of Rebora is one of the most recurring and relevant, even beyond his famous poem *Dall'immagine tesa*. Beginning with the *Frammenti lirici*, but especially in the years of war and post-war war, outlines through poetry, prose, translations and letters, a significant path in which the motif evolves and changes, though in a substantial consistency and constancy of images and language, following the junctions of a life and poetry among the most notable of the twentieth century.

MATTEO GIANCOTTI

*Itinerario bibliografico per il libro (mancato) di poesie  
e prose sulla guerra*

The concern of this article is to demonstrate how Rebora's poems and prose poems on war have become more and more important in the criticism, from 1946 until now. Now the fragments of Rebora's book on war are considered the best part of his work, but the way criticism came to completely understand and value these poems was long and difficult: it has taken many years and attempts in editions, essays, philology and hermeneutics.



PAOLO GIOVANNETTI

*Le Prose liriche:  
questioni storiche e metodologiche*

The essence of the essay is to verify the relationship between Rebora and the tradition of poetry in Italian prose (and not only) of the beginning of the twentieth century. On the eve of the anthology of *Poeti d'oggi* and of the «La Ronda» review experience, which at least partly will change the horizons of the problem, Rebora follows a path of remarkable and productive ambiguity. His non-verses of the war period are in fact rhythmic (dactyls, mostly), although the same type of rhythm is found in his coeval various compositions 'in verse'. From this point of view, we could be considered Rebora distant from the main line of poetry in prose of Baudelairean-symbolist ascendancy. But one might also think of his contribution to the evolution of that field of experience considered precious, but now exhausted (a symptom of this is the judgment that Rebora expressed against Gustavo Botta poet and author of interesting "symbolist").

MATTEO MUNARETTO

*Una questione di filologia d'autore.  
Sul testo dei Canti dell'infermità di Rebora*

The critical considerations on *Canti dell'infermità* can not ignore a philologically-based definition of the text, which is still felt the necessity. For the *quaestio* still open after the recent publication in Meridiano of Rebora on 2015, on which of the two editions of the *Canti dell'infermità* (the *minor* on 1956 and the *maior* on the following year) can be recognized as an authorial version, intends to provide useful data to the present study through a systematic textual comparison. Reconstructing the formation of the collections, starting with the statements and intentions of Scheiwiller; himself, in fact, set up both. We proceed to find its order, verifiable chronologies (in the case of *principes* of single texts), and structure. Finally, we examine the variations that the 1956 edition introduces itself from the reborian lesson of autographs, faithfully restored in the 1957 edition. The sum of the arguments put forward demonstrates the thesis that the edition sealed by the last will of the author is the second, the *maior*, the *Canti della infermità* printed in 1957.

GUALTIERO DE SANTI

*Il tronco del mistero:  
Rebora e la mistica spagnola nello specchio della critica*

Before the *Convegno Internazionale di Rovereto* (3-5, October 1991), Rebora was identified by critics only for conformance to a religious dimension and to a national literary scene. That conference explicitly reflected the intention of broadening the scope of observation under the title, *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*. It was the Oreste Macri's report and the proposed formula of a Rebora *naturaliter cristiano* to move the analysis on the subject of literature and in the case of Spanish mystical literature, opening the way for the research that would come after, above all, by scholars and collaborators of the «Nuovi Quaderni Reboriani». Thus, the earlier remarks made in San Juan de la Cruz or Teresa de Ávila have finally gained full plausibility in connection with the religious literature of tradition and jointly of mysticism on Spanish soil.

SEZIONE II: EDITORI ED EDITORIA

ISOTTA PIAZZA

*Clemente Rebora All'Insegna del Pesce d'Oro:  
edizioni Scheiwiller oppure fase scheiwilleriana?*

The title given to this essay comes from the provocative (but critically substantiated) intention to propose a clarification within the unanimously accepted periodization of Reborian poetry. As we call "the vocian period" the lyric production edited by the «Libreria della Voce» and having some traits attributable to the literary climate collected around the Florentine magazine, it could be plausible to the scientific point of view and useful under didactic requirements to call "the Scheiwiller period" the last production of the religious season.

Resuming some of the arguments already addressed in the monograph *L'ultimo Rebora e il suo editore* in the light of the perspective provided by the recent edition of Reborian work by Adele Dei, for Meridiani Mondadori, the essay first identifies the temporal coordinates of this limited and cohesive period, and at the same time explains why this clarification is required. The encounter with the Milanese publisher Vanni Scheiwiller mar-

ks a decisive turning point in the priest's reconciliation with poetry, but also defines the emergence of some philological and interpretative problems that Scheiwiller-curator himself would have contributed to.

Through the emblematic case of Rebora-Scheiwiller, we finally intend to point out that the editorial may, under certain circumstances, have the same pervasive ability that we are willing to recognize in some magazines, movements or literary seasons, or (and more simply) that the editorial can connote the literature.

### SEZIONE III: UN POETA SUL POETA

GUIDO OLDANI

#### *Rebora e il realismo terminale*

To my not very young debut, *Stilnostro* 1985, Giovanni Raboni, in his prefatory note, indicates some consonance between my work and the poetic affair of Clement Rebora. In 2010, the *Realismo Terminale* was published. We are at the alpha and maturity of my poetic work and reflection from which a movement will emerge, and then in the anthology of *Luci di posizione* (2017 edited by Giuseppe Langella). By making a short story for subsequent stages, of my poetic declaration, as you see above, it is not difficult to engage the toothed wheel of the latter with the Rebora's *Frammenti lirici* (1913). Developing this hypothesis, including some ascension of *Realismo Terminale*, in the poet from Milan, seems to me a path neither unlikely nor out-of-court. Looking for some antecedents, it is necessary not to be born out from nowhere, and to avoid breaking this millennium from the previous one, beyond the already considerable measure.



PIETRO GIBELLINI  
PREFAZIONE

Una nuova collana dedicata a studiare l'opera di Clemente Rebora non può che suscitare sentimenti di consenso, di riconoscenza, di gioia. Il secolo breve che da tre lustri abbondanti ci siamo lasciati alle spalle presenta, tra le tante macerie, anche delle ricchezze. Uno sguardo retrospettivo, nel crepuscolo della galassia Gutenberg – che non diventerà mai, almeno spero, tramonto della parola che conta – ci sorprende per una fioritura poetica assai rigogliosa. Tra i molti fiori che hanno abbellito la stagione lirica novecentesca, alcuni più di altri continuano a incantarci, di più, a dare frutti che nutrono la mente e il cuore. Queste parole obsolete mi soccorrono per cercare di capire perché la poesia di Rebora, come quella di pochi altri, e forse più di pochi altri, possa collocarsi nel cielo delle stelle fisse, moderne eredi di quelle che Esiodo chiamava Pleiadi, che insegnavano la rotta ai naviganti e offrivano al contadino i calendari dei lavori agresti. Nella moderna *Pléiade* dei lirici italiani egli entra a buon diritto nelle varie griglie apprestate da critici e storici della letteratura per valutare l'interesse, il valore o l'importanza dei testi creativi: per l'innovazione e la pregnanza del linguaggio, che non nasce però dalla sperimentazione intellettualistica o ad effetto di certe avanguardie precipitate dall'alto della fama a un irrecuperabile oblio; ci entra per la tensione espressivistica, scaturita non da sudate carte ma dall'invisibile sudore interiore di un redivivo Giacobbe che lotta con l'angelo per cercare la via della verità e della vita: con l'inquieto ricerca di un Ospite dell'anima che la acquieti e la sublima. Lo studioso degli aspetti formali e del rapporto tra i generi resta affascinato dall'incontro-scontro tra poesia e prosa; il cultore di critica tematica e ideologica stenterà a trovare altri testi che abbiano affrontato con lo stesso denudante coraggio la dialettica tra amore e morte, tra le arche di noè sul sangue e la sete di un abbraccio; il filologo si sente invogliato a superare il livello descrittivo e fenomenologico cui spesso si arresta la sua opera per varcare la soglia di una officina in cui il lavoro della parola è tutt'uno con la sete di innocenza, con uno sforzo oblativo; il biografo e il critico esistenziale, lo studioso di

poetica e di teoria della letteratura trova nel percorso della poesia reboriana un itinerario che muove dall'urgenza vitale e personale della poesia al suo allargamento corale, alla ricomposizione dei *fragmenta animi in canto* corale fino al superamento (transitorio) della poesia per qualcosa di più alto, che ne propizia il recupero nelle forme nuove ed estreme, distillate dall'infermità e dall'ascesi. Pensiamo solo per un attimo ai massimi nomi della poesia novecentesca: quanti possono offrire, nel poliedro della propria scrittura, tante facce così lucide e convergenti? Quali un diagramma così avvincente della propria ricerca intellettuale ed espressiva? Il raggio ermeneutico che colpisce da qualunque angolatura un lato nell'opera di Reboriana penetra in una gemma che ne riverbera la luce su tutte le facce; che illumina il lettore, lo conduce verso il profondo e verso l'alto.

\*\*\*

Se il buon giorno si vede dal mattino, possiamo aspettarci giornate serene e luminose: l'assioma vale, auguralmente e prospetticamente, per la collana, ed effettivamente per il volume che la inaugura, foriero di novità e arricchimenti a partire dal primo saggio. Ne è autore Gianni Mussini, reborista di lungo corso, la cui autorevolezza non nasce solo dalla operosa e lunga fedeltà alla causa del poeta, ma dalla strumentazione critica adatta e da una forte congenialità con l'universo mentale e morale di Clemente. Collocando i «*Canti anonimi*» nel cammino di Clemente Reboriana egli considera la raccolta quale «terra di mezzo», quasi Purgatorio raggiunto dopo l'esplosione metaforica dei *Frammenti lirici* e l'approdo finale. Mussini coglie con acutezza la radice della raccolta e il punto di svolta della sua poetica nelle parole indirizzate nel 1919 alla madre: «Vorrei riuscire a scrivere in un modo così profondamente piano che tu (e le anime ricche e giovani come la tua) potessero averne gradimento e grazia». Il poeta ha colto il suo nuovo traguardo: cogliere l'essenziale senza perdere la profondità. Il valente studioso trova in queste parole e nei *Canti* i germi del *Curriculum vitae*, di cui procurò un commento esemplare. Una continua riflessione sulla lingua, supportata dalle *Concordanze* a suo tempo procurate da Paino e Savoca, accompagna l'assunto critico del saggio, che dall'analisi testuale approda con mano sicura alla sintesi interpretativa.

Sui *Canti anonimi* porta la sua attenzione anche Attilio Bettinzoli, che fornisce il punto critico sulla raccolta nello scritto dal titolo citazionale «*Al tempo che la vita era inesplosa*». Rimasta lungamente all'ombra, la seconda raccolta reboriana negli ultimi anni è diventata oggetto di numerosi interventi critici di cui Bettinzoli ripercorre le linee essenziali. L'analisi del-

la lirica eponima rappresenta il cuore di questo saggio, che permette all'autore di affrontare e sciogliere molti nodi critici: gli stretti rapporti tra i *Canti anonimi* e gli altri scritti di Clemente, la ricca tastiera di echi intertestuali che fanno di questa lirica un vero microcosmo ad alta densità.

Curatrice del recente «Meridiano» dell'opera reboriana, Adele Dei sceglie di attraversarla lungo un filo tematico, quello dell'attesa, di cui segue la *Storia ed evoluzione*. Si tratta di uno dei motivi più ricorrenti e rilevanti della scrittura reboriana, non solo nel suo componimento meritatamente celebre, *Dall'immagine tesa*. Già nei *Frammenti lirici*, ma soprattutto nei testi degli anni di guerra e del dopoguerra, i componimenti sull'attesa delineano, nelle poesie e nelle prose, nelle traduzioni e nelle lettere, un percorso significativo: il motivo evolve e cambia, pur valendosi di un patrimonio costante di parole e immagini, adattandosi man mano alla vicenda intellettuale ed esistenziale dello scrittore.

Matteo Giancotti, coautore con Mussini e Munaretto del ricco commento ai *Frammenti lirici*, traccia l'*Itinerario bibliografico per il libro (mancato) di poesie e prose sulla guerra*. L'autore intende dimostrare come le poesie e le prose di guerra abbiano acquistato un ruolo sempre più importante nella critica, dal 1946 a oggi. Il libro virtuale di Rebora sulla guerra è considerato da molti come la parte migliore del suo lavoro, ma l'approdo a questa valutazione è stato lento e arduo. Condivido pienamente l'apprezzamento, che manifestai anni fa (1999) con una lettura comparativa di *Perdono* e di *Voce di vedetta morta*, due vertici, tra i quali sono tuttora tentato di conferire il primato alla tremenda prosa lirica.

Proprio delle *Prose liriche* tratta Paolo Giovannetti nel suo scritto, dove affronta le relative questioni storiche e metodologiche. Obiettivo primo, quello di verificare il rapporto tra Rebora e la tradizione del *poème en prose* nel Novecento italiano. Alla vigilia dell'antologia di *Poeti d'oggi* e della collaborazione con «La Ronda», che cambierà almeno in parte la sua poetica, Rebora segue un percorso ondivago; i non-versi del periodo bellico seguono infatti ritmiche (dattili, per lo più), ritmi reperibili anche nelle coeve composizioni in versi. In questo senso Rebora si differenzia dalla linea principale della poesia in prosa di matrice baudelairiana e simbolista, da cui pure ha tratto nutrimenti essenziali.

Matteo Munaretto ci conduce nel campo della filologia d'autore, discutendo *Sul testo dei «Canti dell'infermità»*. Quale delle due edizioni della raccolta riflette l'ultima volontà dell'autore, la forma minore del 1956 o quella maggiore dell'anno successivo? La questione è ancora aperta anche dopo la pubblicazione del «Meridiano» di Rebora nel 2015. L'autore procede al vaglio sistematico dei dati; le dichiarazioni dell'edi-

tore Scheiwiller, la cronologia dei singoli testi, l'ordine strutturale delle due edizioni, la collazione tra le lezioni della *princeps* e quelle degli autografi, fedelmente ripresi nella stampa del 1957. Distaccandosi dalla scelta dei «Meridiani», lo studioso conclude che l'ultima volontà dell'autore va ravvisata nella versione 1957, l'edizione *maior* dei *Canti della infermità*: un acquisto critico, non solo ecdotico, che contraddice quanti credono di vedere nell'ultimo Reboriana una flessione di interesse per la poesia e una fase minore della sua ispirazione.

La componente religiosa collega questo studio al successivo, *Il tronco del mistero*, nel quale Gualtiero De Santi attiva le sue competenze comparatistiche sottolineando l'importanza del convegno internazionale di Rovereto (1991) che allargò lo sguardo alle radici europee della cultura letteraria e della sensibilità religiosa di Reboriana. Se il poeta e ispanista Oreste Macri aveva parlato di un Reboriana «naturaliter cristiano», crebbe poi fra gli studiosi coinvolti nella collana dei «Nuovi Quaderni Reboriani» che pubblicò gli atti del convegno roveretano, l'esigenza di precisare le sue fonti ideali, tra le quali spicca la letteratura mistica spagnola. Le osservazioni nel frattempo affacciate sull'incidenza di San Juan de la Cruz e di Santa Teresa de Ávila hanno fornito conferma e approfondimento della tesi.

La figura di Vanni Scheiwiller, piccolo-grande editore di poesia, si è venuta sempre più riscoprendo dopo la sua morte prematura (1999) come quella di un intellettuale originale e lungimirante. Isotta Piazza colloca *Clemente Reboriana All'Insegna del Pesce d'Oro*, proponendo ragionatamente di qualificare come fase Scheiwiller oppure scheiwilleriana l'ultima stagione del poeta-sacerdote, così come si è ragionatamente chiamata fase vociana quella del poeta dei *Frammenti lirici*. Con Reboriana, come con gli altri suoi amati autori, Scheiwiller instaurò un rapporto che nulla aveva di convenzionale – come quello che corre tra tanti scrittori e i loro editori – ma che alimentava un profondo dialogo intellettuale da pari a pari, un reciproco dono di stimoli, di idee, di affetti. A proposito dell'estrema produzione religiosa, riprendendo alcuni degli argomenti della monografia *L'ultimo Reboriana e il suo editore*, l'autrice chiarisce che l'incontro con l'editore milanese (permeato, aggiungiamo, di un cristianesimo tollerante e aperto ma intimamente vissuto, scevro dal farisismo di certi cattolici), fu determinante per riconciliare con la poesia il rosmignano padre Clemente.

Un taglio originale quello offerto dal poeta Guido Oldani, fondatore della corrente del «realismo terminale», della quale considera il 'collega' Clemente per certi versi un anticipatore. Folgorato dalla potente funzionalità dei gerundi e dei participi reboriani, l'autore osserva che in virtù di essi il pensiero e la parola poetica *deragliano* dal tempo acquistando una profon-



dità eterna; inoltre la natura in lui «ha rumore di ferraglie» poiché, a differenza dei futuristi per i quali gli oggetti poetici esibiscono un movimento tutto esteriore, in Rebora le parole si muovono come «all'interno di un macchinario». Interessante anche la valorizzazione, nel solco di un'intuizione di Giovanni Raboni, del silenzio poetico che segue la conversione, necessario a produrre la «rarefazione transumana» delle ultime raccolte.

Molto intonate le testimonianze che chiudono il volume. Quella di padre Umberto Muratore, apprezzato biografo di Rebora e direttore del Centro Internazionale di Studi Rosminiani, rievoca i giorni intensi e decisivi in cui, nel luglio del 1930, il poeta soggiornò all'Alpe di Cortevocchio (sopra Ornavasso) nella baita dell'ascritta rosminiana Piera Oliva, per meditare sulla proprie imminenti scelte di vita. Sulle quali non poco incideranno la toccante, angelica figura del fanciullo Antonio (fratello di Piera) con la sua pur lieve disabilità psichica; la riflessione sulla figura scritturale della Maddalena, peccatrice redenta; la partecipazione regolare alla messa in una cappellina poco sopra la baita («Si faccia prete!», fu l'invito che ricevette una volta dal sacerdote officiante); lo stesso amatissimo scenario dei monti, in cui sin da ragazzo Clemente aveva soddisfatto la propria ansia di armonia.

Infine Franco Esposito, dopo una personale rivisitazione della poesia reboriana, che ne mette in luce tutti i *gioielli*, compresi gli ultimi (dal *Curriculum vitae* ai *Canti dell'infermità*), ricorda il legame inscindibile del poeta con il suo lago, il Maggiore, dove ha vissuto gli ultimi anni di vita: impossibile – dice Esposito – conoscere la sua poesia «senza frequentare i luoghi della sua vita» e tra questi «la sua, la nostra Stresa». Proprio qui vive ancora padre Ezio Viola che, infermiere del poeta, ne raccolse e trascrisse preziose confidenze, oltre agli estremi sussulti lirici.

Come si vede da questo pur essenziale resoconto, si tratta di un volume variegato e ricco di stimoli critici, in una polifonia anche dialettica che però – nel suo complesso – tende a una sostanziale armonia. E anche questo suona molto reboriano.



SEZIONE I:  
CRITICI E CRITICA





GIANNI MUSSINI  
I CANTI ANONIMI  
NEL CAMMINO DI CLEMENTE REBORA

*Mi pare poi, a volte, d'essere chiamato, e non so  
da chi né per cosa. In ogni modo rispondo, e  
m'incammino da qualche parte, e incontro sempre  
qualcheduno che pareva mi aspettasse...*

(Clemente Rebora al fratello Piero il 18 aprile 1921)

1. Queste pagine liberamente anticipano quelle introduttive all'edizione commentata dei *Canti anonimi*, di prossima pubblicazione presso Interlinea. L'opera, provvista anche di testo critico, continuerà la serie inaugurata nel 2001 con il *Curriculum vitae*, a cui sono seguiti nel 2008 i *Frammenti lirici* e gli scritti di guerra; mentre è del 2012 il carteggio tra Rebora e Vanni Scheiwiller, l'editore reboriano di cui Roberto Cicala ha raccolto l'eredità<sup>1</sup>.

---

1 C. REBORA, *Curriculum vitae. Edizione commentata con autografi inediti*, a cura di R. Cicala e G. Mussini, con un saggio di C. Carena, Interlinea, Novara 2001; C. REBORA, *Frammenti lirici. Edizione commentata*, a cura di G. Mussini e M. Giancotti, con la collaborazione di M. Munaretto, Interlinea, Novara 2008; C. REBORA, *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. Rossi, presentazione di G. Tesio, Interlinea, Novara 2008; C. REBORA – V. SCHEIWILLER, *Passione e poesia*, a cura di G. Mussini, Interlinea, Novara 2012. Ma si deve aggiungere C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. Giancotti, San Marco dei Giustiniani, Genova 2009. Del novero fanno parte, pur diversi per impostazione, anche i preziosi volumetti con note di diario, appunti e postille frutto della collaborazione tra la casa editrice novarese e i Rosminiani; e naturalmente anche la *Bibliografia reboriana* del 2002 (per un elenco cfr. <http://www.interlinea.com/lyra/rebora.htm>). Non tutti i poeti, specialmente contemporanei, godono di una simile attenzione editoriale, fortuna che si somma alla possibilità di contare sulle ormai storiche edizioni Garzanti delle *Poesie*, sugli scritti in prosa, sul ricchissimo Epistolario, sulle Concordanze e ora infine anche sul Meridiano Mondadori. Riporto di seguito i riferimenti bibliografici che più spesso ricorrono nel presente studio, rinviando per gli altri alle singole note: G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einau-



Come i precedenti, anche il commento ai *Canti anonimi* si ispira a un criterio etimologicamente *filologico*: un «amore della parola» che illustri il testo in tutte le sue implicazioni (stilistiche e linguistiche, strutturali, storico-letterarie, biografiche, intertestuali...) permettendo di risalire da queste a un'esegesi fondata e credibile. L'obiettivo è spiegare Reborà con Reborà, riconoscendo prima di tutto nelle sue parole (utilissime le concordanze<sup>2</sup>) le privilegiate chiavi interpretative.

di, Torino 1974<sup>3</sup>, pp. 3-15 (*princeps* del saggio: 1937); M. MARCHIONE, *L'Imagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Reborà*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974<sup>2</sup>; F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Reborà*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana Editrice, Padova 1966, pp. 3-35; G. MAGRINI, *La trottola di Reborà*, in «Paragone», 1988, anno XXXIX, n. 462, pp. 28-39; U. MURATORE, *Clemente Reborà. Santità soltanto compie il canto*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1997; A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Reborà*, Marsilio, Venezia 2002; F. SECCHIERI, *L'ascolto dell'immagine. Sentieri dell'oltre nei Canti anonimi*, in U. MURATORE (a cura di), *Clemente Reborà tra laicità e religione (nel cinquantesimo della morte)*, Atti del XV Convegno Sacresse, Sacra di San Michele, 29-30 settembre 2006, Edizioni Rosminiane, Stresa 2007, pp. 219-242; A. DEI, *Disegno dei «Canti anonimi»*, introduzione a C. REBORÀ, *Canti anonimi*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2006, pp. 7-16, poi confluito con alcune modifiche nell'introduzione a C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei e con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori / I Meridiani, Milano 2015, pp. XXVII-XXXV; L. BARLUSCONI, *Per una rilettura dei Canti anonimi di Clemente Reborà*, tesi di laurea, relatore prof. E. Elli, Università Cattolica del S. Cuore, Milano, a.a. 2009-2010; R. CICALA – V. ROSSI, *L'attesa di Reborà. Fonti dei «Canti anonimi» e frammenti inediti a cavallo della Grande Guerra (con un nuovo documento per la lettura di «Dall'immagine tesa»)*, in «Aevum», 2015, anno LXXXIX, n. 3, pp. 783-802.

Le citazioni del presente saggio fanno riferimento per i testi in prosa al Meridiano; per le lettere a C. REBORÀ, *Epistolario*, a cura di C. Giovannini, 3 voll., Edizioni Dehoniane, Bologna 2004 (I); 2007 (II); 2010 (III); per i testi lirici invece a C. REBORÀ, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1994<sup>2</sup>. Come si spiega a p. 502 di quest'ultima edizione, i *Canti anonimi* sono forniti secondo il testo della *princeps* («Il Convegno», Milano 1922), con il reintegro della maiuscola in inizio di verso e dell'asterisco quale segnale di stacco tra strofa e strofa (nella *princeps* gli asterischi sono addirittura tre ma il normale *usus reboriano* prevede un solo segno grafico di separazione); per il resto, non sono state accolte le minime e in qualche caso errate modifiche introdotte dall'edizione Vallecchi del 1947, a un'altezza cronologica in cui non era pensabile «un attivo e determinato consenso del poeta», mentre è stata senz'altro accettata la conferma della maiuscola di *Dio* nel sesto componimento della raccolta, come da indicazione dell'autore sul cosiddetto Postillato Vallecchi.

Avvertenza: in questo saggio userò per comodità l'abbreviazione Fr = Frammento.

2 G. SAVOCA – M.C. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Reborà*, 2 voll., Firenze, Olschki 2001. Se si può discutere su taluni criteri di questa opera, comun-

2. Sottoposti a un simile trattamento, i *Canti anonimi* si confermano, secondo una suggestiva intuizione di Giorgio Petrocchi, come una sorta di ‘purgatorio’ reboriano, una terra di mezzo in cui il poeta cammina con le sue parole verso qualcosa che è insieme atteso e inatteso: una *grazia*, nel senso tecnico – non confessionale – del termine<sup>3</sup>. Il pegno di questa grazia è in una sorta di *verginità* che Rebora ha sempre avvertito nella propria anima. Ecco con quale disarmante candore la confessava all’amica Daria Magluzzi il 29 maggio 1909:

Le mie aspirazioni si immiserivano in un ondeggiamento bisbetico; dovevo affaticarmi a conquistare ogni fondamento elementare che la mia adolescenza tarda non aveva procacciato, mentre l’estro avrebbe voluto creare: così velenose lotte sterili. Ma dai rottami sbocciarono fiori d’ogni parte in un germoglio veemente, mi alitò dentro una frescura mirabile; ed io foggiai il mio giardino, ove passeggio pensoso di piccole e grandi cose anche ora, mentre gli steli si fanno alberi [...] cercai nell’universo lo spirito e trovatolo lo seguii e lo seguo con fede altissima. [...] Mi convinsi che la *bontà* [...] è l’unica realtà, alla quale l’anima si avvicina quando è più vasta, più divina e meravigliosa d’amore [...] e che il sollievo più possente della vita è l’aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l’unica moralità<sup>4</sup>.

Quando scrive queste cose Rebora ha ventiquattro anni e non ha ancora pubblicato nulla. È alla vigilia dell’*auto da fè* con cui – scrivendo al padre – si congederà dalla cultura illuministica e positivista del suo ambiente<sup>5</sup>. Non è un periodo tranquillo per lui, alle prese con la tesi di laurea e con la scelta del proprio futuro; e oltre a tutto privo della potente consolazione dell’amore (che «muggì chiuso in sé», come dice in altra parte della medesima lettera). Ma ciononostante dai *rottami* sente sbocciare fiori per il suo bel giardi-

---

que imprescindibile, spiace che un pur finissimo letterato – attribuendo il titolo di «filologi della domenica» ai curatori, rei di avere accolto nella *Concordanza* un testo di Roberto Rebora, nipote del poeta – non si accorga di incorrere, nelle poche righe di un articolo di giornale, in un lapsus ancora più pittoresco, confondendo Sibilla Aleramo con Lydia Natus (cfr. S. NIGRO, *L’arte poetica del viver vero* [recensione al Meridiano Mondadori], «Il Sole 24 Ore», 22 novembre 1915). Ma come un errore non pregiudica la bontà di un articolo, a maggior ragione non pregiudica quella di un intero libro.

- 3 G. PETROCCHI, *Clemente Rebora: «itinerarium in Deum»*, in «Cultura e libri», Roma, settembre-dicembre 1986, pp. 311-319, p. 313. Il critico individua nella prima stagione (*Frammenti lirici* e scritti successivi) una «selva selvaggia» passionale, gravida di crudi realismi» nella seconda, appunto gli *Anonimi*, dei «motivi penitenziali» che portano alla «“plenitudine” delle liriche religiose dell’ultima età».
- 4 C. REBORA, *Epistolario* I, cit. p. 55. Corsivo nel testo.
- 5 *Ivi*, pp. 62-64 (lettera del 22 ottobre 1909).

no. Di qui l'intuizione etica ed estetica di una superiore *bontà* in grado di rendere degna la vita di un essere umano. È quella perfezione sorgiva, quella «verghetta di cristallo» che ha sempre abitato nella sua coscienza<sup>6</sup>. Ed è quel senso di vita buona e armoniosa che è percepibile nei momenti di 'idillio' presenti in un libro per altri versi aspro, teso e polemicamente espressionistico come i *Frammenti lirici*, la raccolta d'esordio del nostro poeta<sup>7</sup>.

Nella quale pure sono rappresentate le tensioni dell'«egual vita diversa» che «urge intorno» e di un assoluto che *s'incrosta* nella storia sprigionando contrasti, solitudine, incomunicabilità<sup>8</sup>. Il cuore di Clemente ne soffre, sanguina addirittura: «Nel fiato e nel sangue un'idea / Mi strozza senza grida / Consuma senza fiamma». Ma quella *bontà* originaria non si arrende. Magari vinta dal mondo, continua nascostamente ad agire e addirittura a *fremer*e sperando contro ogni umana speranza. Non è un caso che specialmente i due componimenti che chiudono la prima raccolta già aprano alla dimensione stilistica e ideale che sarà appunto dei *Canti anonimi*, il piccolo grande libro in cui proprio quell'antica speranza prelude alla «certezza di bontà operosa» annunciata *in limine*<sup>9</sup>. Lo stesso testo che chiude i *Frammenti lirici*, il LXXII, è una netta presa di congedo dalla propria individualità al termine di un libro e di un cammino esistenziale in cui l'Io è vero idolo polemico e sorgente di tutti i mali; tanto che addirittura il poeta, scrivendo a Monteverdi e Prezzolini, aveva fatto balenare l'idea di pubblicare senza nome i suoi *Frammenti*<sup>10</sup>. Ma i tempi non erano ancora maturi...

- 
- 6 Cfr. la lettera a Raimondi del 19 dicembre 1918 (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 416); ma anche la tarda testimonianza (anni Cinquanta) che si legge in D. MALAGUZZI, «Mania dell'eterno». *Lettere e documenti inediti 1914-1925*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968, p. 116; e ora criticamente in C. Rebor, *Diario intimo*, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2006, p. 47.
- 7 Firenze, Libreria della Voce 1913. Per un approfondimento cfr. la sezione *Il sottosistema degli idilli* alle pp. 828-832 del saggio di M. Munaretto che chiude il già ricordato commento ai *Frammenti lirici*. Ma si veda anche diffusamente l'introduzione allo stesso volume.
- 8 Sono citati di seguito Fr I, v. 1; Fr II, vv. 35-36; Fr VIII, vv. 5-7; Fr II, v. 44.
- 9 Lo osservava F. SECCHIERI, *L'ascolto dell'immagine. Sentieri dell'oltre nei Canti anonimi*, cit., p. 222). Sulla questione cfr. gli approfondimenti qui alla nota 55.
- 10 Così a Banfi il 7 aprile 1913: «s'io pubblicassi i miei versi *anonimamente*, non avrebbero maggior significato?»; e a Monteverdi il giorno dopo: «perché essi avessero maggior *valore*, sarebbe opportuno pubblicarli *anonimamente*?» (C. REBORA, *Epistolario I*, p. 190; corsivi nel testo). Quanto ai *Frammenti lirici*, basti ricordare il 'catalogo' di Fr LXII, vv. 15-26, con le diverse variazioni sul tema: «Stella in baglior di nebulose avvinta, / Notte succhiata dal cuor dei tramonti, / Goccia indistinta nel grido del mare, / Rupe sommersa nel clivo dei monti, / Pianta dispersa mentre inseni fonda, / Forza agli ordigni nascosta e feconda, / Anonima rozza che il carro tra-



3. Il filo rosso che lega la prima alla seconda raccolta si fa subito ben più saldo ed esplicito quando, pubblicato sul finire del '13 il vivacissimo e molto lombardo *Ritmo della campagna in città*<sup>11</sup>, nel luglio dell'anno successivo Rebora dà alle stampe l'esteso *frammento* autobiografico *Clemente, non fare così!*. Qui, con i contrasti tra reale e ideale tipici del suo carattere e con qualche alito, o ventata, dell'antica *frescura*<sup>12</sup>, anticipa due momenti forti degli *Anonimi*: l'epigrafe «Urge la scelta tremenda / Dire sì, dire no / A qualcosa che so», che riprende quasi alla lettera – però emendata del fatale «io»! – i vv. 58-60 del testo appena citato; e il canto VI («Se Dio cresce / il diavolo aumenta») che ne ricalca invece i vv. 20-21<sup>13</sup>.

Con un piccolo gioco di prestigio potremmo dunque immaginare Rebora già pronto per il suo secondo libro di poesia, dove queste formidabili premesse vengano sviluppate e magari realizzate nello stile netto e orecchiabile degli ultimi *Frammenti lirici*. Ma il gioco di prestigio fallisce sul nascere, quel filo rosso subito si spezza e insomma ciò che appare razionale non diventa reale. Nel giugno del 1914 la magica aura del giovane Clemente è infatti perturbata dall'irrompere della passione amorosa per Sibilla Aleramo, la quale gli preferisce però Michele Cascella. Così commenta, con penetrante *sapientia cordis*, il biografo: «Riavutosi dalla scossa del rifiuto di Sibilla, i sentimenti ormai accesi gli hanno fatto guardare con occhi nuovi una donna che egli conosceva da qualche anno, Lydia Natus»<sup>14</sup>. E spiega tutto, con la consueta bruciante sincerità, lo stesso Rebora proprio all'Aleramo in una lunga lettera scritta giusto pochi giorni dopo l'inizio della storia d'amore con Lydia in cui tra il resto confessa la vergogna della propria «perfezione così naturale» e la volontà di «frangere il cerchio magico della beatitudine solitaria», aggiungendo una notazione importante anche per la cronologia: «da un anno esaltavo implacabile tutti i miei contrari, mentre da lungo tempo sentivo fallaci (ma pratiche) tutte le gerarchie dei valori, tutto il *dualismo* vissuto come unità che afferma e nega in un sol punto»<sup>15</sup>. Si capisce allora come il pur complesso incanto familiare di Cle-

---

scini, / Dite dite l'arcana maniera / Dell'invisibile amore / A noi, che meschini / Coniamo dei nostri suggelli / Il lavoro di Dio / Gridando: Io, io, io!».

11 «La Voce», V, 45, 6 novembre 1913, p. 1192.

12 Per esempio nell'«Accettazione contemplante» condivisa con la madre al cospetto delle «Alpi più nostre» (cfr. i vv. 69-70). La poesia è uscita su «La Grande Illustrazione», I, 7, luglio 1914, pp. 170-172.

13 Versi menzionati anche, e più diffusamente, nella lettera al fratello Piero del 27 giugno 1914 (*Epistolario* I, cit., p. 241).

14 U. MURATORE, *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, cit., p. 88.

15 25 luglio 1914 (C. REBORA, *Epistolario* I, cit., pp. 248-249; corsivo mio).

*mente, non fare così!* possa essere considerato il congedo da un periodo della propria vita, una sorta di *Curriculum* anticipato e provvisorio<sup>16</sup>. Ipotesi confermata da un'altra lettera, inviata pochi giorni dopo all'amico Boine, in cui Reboriana nomina in poscritta quel suo *frammento* «nel quale – osserva – ho detto tutto ciò che potevo» ma precisando: «e chiude forse un periodo della mia vita»<sup>17</sup>. Si tratta, beninteso, di un *Curriculum* dal finale aperto, ben diverso – se non proprio antitetico – rispetto a quello che sarà composto ormai *sub specie aeternitatis* dal poeta anziano e sacerdote; e il motivo lo si coglie proprio nel *dualismo* confessato nella lettera all'Aleramo: se dopo l'approdo alla fede cattolica ogni dialettica (tra cielo e terra, spirito e corpo, ecc.) si comporrà infatti nella dimensione trinitaria propria del rosminianesimo, nel Clemente alle soglie dei trenta<sup>18</sup> la risposta è un'altra, pur implicando una scelta comunque *tremenda* per la sua sensibilità.

Molto è stato detto dell'amore *tragico* che ha legato per più di cinque anni il poeta alla sua Lydia<sup>19</sup>. Un amore destinato a farsi tragico nel senso aristotelico del termine quando la donna, che già aveva perduto una figlia avuta dal marito (poi separato) Pompeo Rivolta, si sottoporrà a un aborto terapeutico con il consenso del nuovo compagno, padre del bambino<sup>20</sup>. A questo si aggiunga la problematicità che sempre Reboriana ha avvertito nei confronti della *carne*, accompagnata da un giudizio morale esplicitamente o implicitamente negativo<sup>21</sup>. Tanto che quando parla della Natus il suo atteggiamento oscilla tra una casta tenerezza infantile e una partecipazione 'peccaminosa' alla gioia dei sensi, da cui il famoso ossimoro «perversa / Lucciola buona» che compare ai vv. 14-15 del IV dei *Movimenti di poe-*

16 Cfr. al riguardo l'introduzione a C. REBORIANA, *Curriculum vitae*, cit., p. 68.

17 29 luglio 1914, *Epistolario* I, p. 251.

18 «E forse, domani, sui trenta» è il verso (57) che in *Clemente, non fare così!* precede quello, in quasi rima, della «scelta tremenda».

19 Così Reboriana a Boine l'8 dicembre 1914: «tu non sai forse cosa bisogni arrischiare per ottenere un amore 'tragico' come quello di Lydia per me»; e analogamente Lydia il medesimo giorno al medesimo destinatario: «ci siamo uniti *senza speranza*; che tragicità è tutta la nostra vita» (cfr. *Epistolario* I, cit., p. 269; e G. BOINE, *Carteggio*, cit. p. 383, corsivo nel testo).

20 Cfr. M. GIANCOTTI, *Apporti inediti alla biografia di Reboriana (1915-1916) dalle lettere di Lydia Natus a Sibilla Aleramo*, «Microprovincia», n. 47, gennaio-dicembre 2009, pp. 203-213. La pur documentatissima *Cronologia* del Meridiano Mondadori fornisce l'importante notizia (p. LXVII) senza però purtroppo citarne la fonte.

21 Cfr. il mio studio «*Nel fiato e nel sangue un'idea*»: *spirito e corpo nella poesia di Clemente Reboriana*, in AA.VV., *Clemente Reboriana (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), a cura di M. Allegri e A. Girardi, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 2008, p. 35.

sia<sup>22</sup>. Manca insomma quella «perfetta fusione di sensualità e tenerezza» in cui per un intenditore come Umberto Saba consiste la compiuta espressione dell'amore<sup>23</sup>. Del resto lo stesso Rebora involontariamente confessa, ancora a Boine, la bivalenza del rapporto definendo Lydia «mamma e amante irriproducibilmente ricca» o rappresentandola mentre «si consuma e spasima come una Madre che sente di non poter salvare il figlio» (da notare la maiuscola)<sup>24</sup>. Si potrebbe continuare ricordando il «patto di innocenza» che secondo Anna Folli permette al *puer* Clemente di riprodurre «il vecchio familiare rapporto di dipendenza madre-figlio»<sup>25</sup>. O magari convenire con Renata Lollo che il nocciolo del problema consisteva nella «scelta della propria sessualità adulta, che è anche la scelta di una persona» intesa quale «una diminuzione e un tradimento di identità»<sup>26</sup>.

L'altro avvenimento che perturba (questa volta solo negativamente) il cerchio magico del poeta è appunto la guerra: la peste moderna che come le antiche sconvolge e contamina, mettendo però a nudo la verità nascosta delle anime. Nei grandi testi di quegli anni Rebora rappresenta dapprima le inquiete avvisaglie del conflitto e poi la realtà allucinata del fronte, con la mediocrità dei troppi vili che assistono e ingrassano nelle retrovie. La stes-

- 
- 22 Però 'corretto' tre versi dopo dalla metafora «Liscia alga di luce», che risponde a sua volta alle «Alghe di tenebra» dell'incipit di *Notte a bandoliera*. Quest'ultima lirica «risale al marzo del '14 ma è stata riscritta a memoria in settembre, probabilmente in una versione aggiornata secondo i più recenti eventi vissuti da Rebora» (M. GIANCOTTI, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., p. 45). I quattro *Movimenti di poesia* uscirono sulla «Riviera Ligure», XX, 34, ottobre 1914, pp. 335-336.
- 23 U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001, p. 12 (si tratta di una delle mirabili *Scorciatoie*). Non poi troppo paradossalmente tale fusione Clemente sente possibile *post mortem*, come dimostra la toccante *Disposizione* inviata, in partenza per il fronte, agli amici Daria Malaguzzi e Antonio Banfi il 17 agosto 1915: «Chiedo con ardentissima volontà che – quand'io morissi – la mia salma venga trasportata a Milano e congiunta a quella di Lydia [...]: di essere cremato avvinto a Lei, e che le nostre ceneri siano chiuse in un'unica urna, con la legenda: | 'Lidia e Clemente / che / anche morirono [...]'» (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 287, corsivi nel testo).
- 24 11 ottobre 1914 e 31 agosto 1915 (Ivi, *Epistolario I*, pp. 261 e 293).
- 25 C. REBORA, *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. Folli, Libri Scheiwiller, Milano 1986, p. 24. Il riferimento è all'archetipo del *puer* elaborato da Jung. Sul rapporto con Lydia Natus, oltre alla già ricordata biografia di Umberto Muratore e alla *Cronologia* del Meridiano Mondadori, cfr. almeno C. GIOVANNINI, *Lydia Natus Rivolta: la «perversa lucciola buona»*, in «Microprovincia», gennaio-dicembre 1999, n. 37., pp. 309-348.
- 26 R. LOLLO, *Per un'edizione critica delle poesie di C.R.: filologia ed esegesi*, in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1989, XIII, 1., p. 67.

sa idealistica attitudine verso l'anonimato si trasforma in qualcosa di terribilmente materiale, al contatto con la «carne anonima di fanteria» mandata al macello da scriteriate iniziative militari<sup>27</sup>.

Per poter rappresentare la complessità di una guerra che è insieme pubblica e privata, il poeta deve incrementare e perfezionare l'espressionismo sperimentato nei *Frammenti lirici*, che era verbale più che nominale<sup>28</sup>, per concentrarsi ora anche sulle singole parole, accentuandone e addensandone il significato. Qualche anno dopo molti di questi lemmi, tesaurizzati dalla fantasia, riaffioreranno a nutrire il lessico dei *Canti anonimi*.

4. Anticipiamone subito una minima campionatura, prima di riprendere il nostro discorso. Nel catalogo di negatività del canto V compare anche l'immagine di un «nodo scorsoio» che «agli altri t'impicca»: dove il poeta addensa metaforicamente da un lato il «nodo scorsoio / Dell'avidò universo» di *Movimenti di poesia II*, vv. 66-67; dall'altro il verbo già usato in Fr LXVIII, vv. 39-41 («le genti della gran plebaglia / ... / Osannano o impiccano al cenno dell'Utile») e ripreso scherzosamente in *Clemente, non fare così!*, vv. 184-185 (ove il poeta 'atterrisce' la nipotina «Impiccàtela la bàmbola»). Due lemmi che proprio nella nuova profondità metaforica e semantica degli *Anonimi* concludono la loro avventura nella poesia reboriana.

Rimanendo nello stesso componimento della raccolta, il traslato del v. 72 «Se tu non issi a bandiera il tuo cuore» riprende, con minor vivacità ma maggior profondità espressiva, quello della sparsa *A.L.*, vv. 14-15: «Ràntoli che sola bandiera / È la tua ambascia»; di nuovo ultima occorrenza nel vocabolario del nostro poeta.

Vicenda più mossa quella del lemma *insidiare*, presente al v. 7 del canto VIII, dedicato alla figura della *tròttola* che «invidia il moto, insidia l'ignoto». La parola è spiccata dal sostantivo presente in Fr L, vv. 77-78 («Perché l'insidia / Se vivere è fiducia»), nella sparsa *Notte a bandoliera*, v. 21 («Scatterà, l'insidia feroce») e pure nella prosa lirica *Bizzarria e corale di retrovia* («Guardate, esempio saggio, i buoi? Eran di casa col cielo, nel tempo là quando i secoli trasecolavano meno; ma ne conobber l'insidia, e preferirono il ventre dell'uomo che si sa cosa sia, che almeno si sbriga a digerire o appena può espelle», par. 5). Stavolta il lemma sarà ripreso anche

27 Alla madre il 28-29 novembre 1915 (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 304).

28 Il suo «stilismo lombardo [...] è essenzialmente 'verbale', non 'nominale': spetta cioè alla rappresentazione dell'azione invece che alla descrizione, alla nomenclatura» (G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani*, cit., pp. 3-15).

dopo gli *Anonimi*, al v. 224 del *Curriculum vitae*: «Ma l'insidia mi spia»; si tratta dopo tutto del poemetto in cui, tra conscio e inconscio, ritornano molti dei termini dell'antica stagione<sup>29</sup>.

Un ultimo esempio – tra i molti altri che si potrebbero fare – riguarda la parola *perdono*, presente nella lirica che chiude il libro, *Dall'immagine tesa*: «Verrà quasi perdono / Di quanto fa morire» (vv. 19-20). Hapax nella raccolta, vale nel senso intensivo prodotto dal prefisso *per*. Così già in Fr LXIII: «*Per* te io mi perdono», dice il poeta al «divin senso» che governa il mondo; ribadendo pochi versi dopo, in una sorta di distanziata figura etimologica: «Io non ho lucri né mete, / Ma un vasto cuore intero / Che toglie dall'ora di tutti / L'infinita ricchezza e la *dona*»<sup>30</sup>. Il significato si precisa in negativo nelle due lettere ravvicinate scritte da Clemente nel 1914 rispettivamente a Boine e a Banfi, in entrambe le quali compare<sup>31</sup> lo stesso sintagma, «senza perdono», che ricorre per due volte anche nel secondo dei *Movimenti di poesia*<sup>32</sup>. Ma di lì a poco, la guerra darà alla parola una nuova connotazione nella prosa lirica *Perdono?*, in cui l'interrogativo del titolo scandisce ossessivamente la decomposizione del cadavere di un soldato in trincea: a dire appunto l'impossibilità di perdonare quell'orrore indicibile. Eccone un ampio stralcio:

Schizzava il corpo, in soffietto, dai brandelli vestiti; ma ingrommata la testa, dal riccio dei peli spaccava alla bocca, donde lustravano denti scalfiti in castagna rigonfia di lingua. E palude d'occhi verminava bianchiccia, per ghi-rigori lunari.

Feci come per tergerlo al cuore – ma viscido anche il mio cuore. Perdono?

Diedi come a fasciarlo di sguardi – ma senza benda i miei sguardi. Perdono?

Mamma – era un cosino che faceva pipì, una stella, da bimbo. Perdono?

Era per sé irriproducibilmente creato; viveva: e forse gliela volevi tu, sorte, una donna.

Perdono?

29 Cfr. diffusamente il citato commento al *Curriculum vitae* (sul lemma in questione, p. 89).

30 Cito i vv. 54, 35 e 57-60 (corsivi miei).

31 Il 29 luglio al primo: «hai inteso la 'poca importanza' che un'opera d'arte ha per chi *vive senza perdono*, come talvolta io feci»; il 1° agosto al secondo: «ti scrivo, dalla mia pienezza rossa di vita e di fatalità, *senza perdono*» (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., pp. 250 e 253, corsivi nel testo).

32 Cfr. i vv. 23-24: «sguardi amalgamati / Di sguardi senza perdono»; e 82-83: «In adesione di moto / Ritorno, senza perdono».

Dopo gli *Anonimi*, la parola tornerà nei testi religiosi assumendo una connotazione senz'altro cristiana come per esempio al v. 7 del *Curriculum*, dove Dio «dà perdono per dar Se stesso in dono»: verso in cui non solo si dipana l'etimo *per + dono*, ma addirittura è potenziato dalla vivacissima sequela di anafore e allitterazioni.

5. Riprendiamo il discorso proprio da quell'imperdonabile orrore, che non finisce neppure quando Reborà è posto in congedo per i postumi del grave esaurimento nervoso diagnosticatogli dopo lo scoppio ravvicinato di un proiettile di artiglieria sul Podgora. Forse anche l'idea, più volte ventilata, di pubblicare un libro sulla guerra<sup>33</sup> nasconde il desiderio di medicare, prendendone coscienza, quel male insidioso che non passa.

Eppure la guerra giunge al termine e, a poco a poco, si consuma anche l'amore tra Lydia e Clemente, la cui fine 'ufficiale' si può fissare all'8 dicembre 1919 (quando la donna parte per Parigi) essendo però maturata già da qualche tempo<sup>34</sup>. Reborà deve ora attraversare un suo particolare deserto, popolandolo di traduzioni dal russo (Andreev, Tolstoj, Gogol'), messianismo slavo (Andrzej Towiański), misticismo orientale (Budda, Tagore) e molto molto Mazzini, ma beninteso un Mazzini «reborizzato», come suggestivamente Oreste Macrí<sup>35</sup>: il tutto alla strenua ricerca di una «rivelazione religiosa moderna»<sup>36</sup>, da cui anche l'esperienza dei «Libretti di Vita» commissionatigli dall'editore Paravia («saggezza da ogni stirpe affastellata / a eluder la Sapienza»), chioserà retrospettivamente nel *Curriculum*<sup>37</sup>.

33 In realtà il libro sulla guerra, menzionato più volte nell'epistolario, è virtualmente ricostruibile attraverso i testi sparsi di questo periodo. Cfr. al proposito in particolare A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 63-107; P. GIOVANNETTI, «... c'è malata l'aria della terra». Il "libro" insubordinato di Reborà, in AA.VV., *Atti del Convegno, Rovereto*, cit., pp. 135-147; oltre naturalmente ai già ricordati commenti di Rossi e Giancotti.

34 C. GIOVANNINI, *Lydia Natus Rivolta: la «perversa lùcciola buona»*, cit. p. 330. Ma cfr. anche quanto il poeta scrive a Prezzolini il 24 luglio 1919 a proposito delle traduzioni dal russo: «mi verrà forse presto a mancare un prezioso sussidio lessicale (impersonato da quella *Lidusa* della dedica al Lazzaro)» (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 438, corsivo nel testo). In una nota di diario Alfredo Panzini testimonia che Lydia avrebbe fatto voto alla Madonna, a cui era devotissima, di lasciare Clemente se fosse scampato alla guerra (cfr. D. MALAGUZZI, *Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti 1914-1925*, cit., p. 113).

35 O. MACRÌ, *Il segreto di Reborà nell'«Imagine Tesa»*, in «Microprovincia», gennaio-dicembre 1992, 30, p. 20.

36 Al fratello Piero il 27 ottobre 1922 (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 510).

37 Cfr. i vv. 108-109. Su tutto ciò è sempre attuale la monografia di M. MARCHIONE, *L'Imagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Reborà*, cit., p.62 ss..

Ma è anche il caso di ricordare che, fedele a un'alta e pure mazziniana «missione educatrice», tiene conferenze specialmente rivolte a un pubblico femminile e dà lezioni private<sup>38</sup>. Un consuntivo spirituale di questi anni, dal '14 in poi, ci è fornito dallo stesso poeta nella famosa lettera al colonnello Capristo del 3 novembre 1925, che qui in parte riproduco:

Mi sentii scaraventato d'improvviso nella prova della nostra anima unanime proprio nel momento che, dopo una giovinezza quasi ascetica, prendevo contatto con l'esistenza di un greco bisogno di felicità: gettato faccia a faccia con i diavoli nella città del male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'altro vincere la difficoltà e aprire le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi (Dante illustra ciò nell'Inferno, e parla della città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento o al cinismo). E da allora cominció la mia *conversione*: riannodando il lavoro spirituale da me intessuto sino a trent'anni cominció l'agonia del vecchio e la nascita dell'ordine nuovo – e Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore Universale<sup>39</sup>.

Non è la prima volta che Rebora usa l'impegnativo termine *conversione*. Già nel 1921 nel *Commento a Gianardana*, la novella anonima di ispirazione Yoga da lui tradotta dall'inglese, aveva parlato di una «fiducia dell'alto»<sup>40</sup> tramite cui il «dubbio del nostro abisso si converte in certezza di elevazione»; con la conclusione esplicita: «Questa è quella *conversione religiosa* verso la quale tutti si orientano necessariamente fin dalle origini»; con l'aggiunta decisiva, dal sapore di eterno: «e ha per sé tempo senza tempo»<sup>41</sup>. Non si tratta evidentemente della conversione al cattolicesimo,

38 Della propria «missione *educatrice*» il poeta scrive a Furlotti il «19 del 1922» (C. REBORA, *Epistolario* I, p. 499). In questo ambito anche gli interventi presso il «Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo» dove conosce la pedagogista Adelaide Coari, che sarà importante per la sua conversione al cattolicesimo.

39 C. REBORA, *Epistolario* I, p. 590. Corsivo nel testo.

40 La stessa del terzo degli *Anonimi*: «Io non so che cosa sia / Se tacendo o risonando / Vien fiducia verso l'alto / Di guarir l'intimo pianto» (vv. 5-8). Il calco è segnalato da L. BARLUSCONI, *Per una rilettura dei Canti anonimi*, cit., p. 68. Cfr. ora anche R. CICALA e V. ROSSI, *L'attesa di Rebora*, cit. p. 788.

41 Della novella, uscita a Londra nel 1905, Rebora pubblica la traduzione a Milano presso Bottega di Poesia nel 1922 ristampandola l'anno dopo da Caddeo, integrata dal prezioso *Commento* che reca appunto la data 1921. Il passo sopra riportato è leggibile in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 984; corsivi

che maturerà solo sul finire di quel decennio, ma di una nuova prospettiva spirituale che – ecco il punto – accompagna il libro dei *Canti anonimi* di cui le annotazioni a *Gianardana* costituiscono vere «istruzioni per l'uso»<sup>42</sup>, alla stregua del resto di quelle (di un anno precedenti) che corredano la traduzione del *Cappotto* gogoliano<sup>43</sup>. Ne risulta un percorso di purificazione interiore, come uno sguardo nuovo e chiaroveggente che promette di scorgere oltre l'immediata apparenza delle cose<sup>44</sup>. Anche per questo gli *Anonimi* sono il gran libro dell'*imminenza*, per citarne forse il vero lemma chiave<sup>45</sup>, che sorge nel mezzo del cammino del poeta e dell'uomo Reboriana.

---

dell'autore; e sarà fonte, oltre che di *Campana di Lombardia*, anche di *Al tempo che la vita era inesplosa*: «senza guida la via è smarrita», scrive dantescamemente il nostro poeta nella stessa pagina del *Commento*; e dantescamemente ribadisce ai vv. 75-76 del canto anonimo: «Risorge la tua cara vita / Dove più va smarrita» (su questi versi cfr. qui la nota 57).

- 42 Come brillantemente F. SECCHIERI (*L'ascolto dell'immagine*, cit., p. 222).
- 43 A. BETTINZOLI (*La coscienza spietata*, cit. p. 113) ritiene con buone ragioni che le date in calce a queste due opere (1920 e 1921) costituiscano termini ante quem rispetto alla nuova raccolta. Del resto, già O. MACRÌ (*La poesia di Clemente Reboriana nel secondo tempo o intermezzo tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose* – I -, «Paradigma», 1980, n. 3, pp. 279-280) aveva sostenuto che la stessa data 1920 posta da Reboriana in fondo all'ultima lirica degli *Anonimi* debba riferirsi all'intero libro. Ipotesi già a suo tempo ventilata negli apparati dell'edizione Scheiwiller-Garzanti delle *Poesie*, 1988, p. 512.
- 44 Lo osserva, a proposito del canto VI, F. FINOTTI (*Dai «Frammenti lirici» ai «Canti anonimi»: dall'Europa delle città al misticismo del «Gianardana»*, in «Microprovincia», 2000, 38, p. 38), che cita a sostegno il seguente passo del *Commento* a *Gianardana*: «Radha [...] a forza di veder chiaro in se stessa, diventa chiaroveggente. Così, una volta sveglia, contemplando in alto, ha beata la conferma di essere prossima alla verità dell'amore» (testo in C. REBORIANA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 1005).
- 45 Nella sua gravidanza, il lemma accompagna il poeta in tutta la sua produzione ma è significativo che prevalga nella stagione di mezzo, preludio alla conversione. Una sola occorrenza infatti nei *Frammenti lirici*: «ciascun [...] / Per l'imminente pungolo / Del travaglio si sfa» (Fr V, vv. 12-14). Ma ben tre negli *Anonimi*: dall'«imminente prodigio» del canto II, v. 36, all'«imminenza di Dio» del canto V, v. 87, sino alla decisiva «imminenza di attesa» della lirica di chiusura, v. 3, con accostamento analogico che trasferisce al soggetto un attributo dell'oggetto: propriamente l'imminenza sarebbe infatti « prerogativa dell'evento che compie l'attesa stessa ('Attender l'attesa' si leggeva, d'altra parte, all'inizio della prosa lirica *Stralcio*)»: così L. BARLUSCONI, *Per una rilettura dei Canti anonimi*, cit., p. 141. Di analoga tonalità semantica il termine nel testo sparso del 1926 *Mentre lavoro nei miei giorni scarsi* in cui al poeta «par che deva echeggiar imminente / Una gran voce chiamando *Clemente!*» (vv. 2-3, corsivo nel testo). Ancora in forte connotazione nell'unica occorrenza dei *Canti dell'infermità*, ovvero in quello che comincia: *Tutto è al limite, imminente* (con allusione alla prossimità dello *schianto* della morte). Diversi i riscontri epistolari, tra



5. Ma questa spinta interiore non bastava di per sé a suscitare un nuovo libro di poesia: come a tutti i veri scrittori, anche al nostro occorreva prima di tutto uno stile che fosse adatto allo scopo e del quale essere pienamente consapevole. Nel caso dei *Frammenti lirici* l'innescò decisivo era stata la stesura del *Leopardi malnoto*, con le riflessioni a tappeto sullo *Zibaldone* e le relative implicazioni dantesche (lo stile «rapido e conciso» e ricco di *immagini* dell'autore della *Commedia*, osservato dalla prospettiva del gran Recanatese, è il vero modello del giovane Clemente<sup>46</sup>). Quella prima raccolta rappresentava però un mondo vasto e tumultuoso, sprigionando un'energia stilistica che – lo abbiamo visto – è proseguita e si è esasperata nei testi successivi. Negli *Anonimi*, magro libretto di nove liriche, Rebora si concentra invece su alcuni momenti forti della propria vicenda (la fanciullezza, la guerra, il paesaggio) e sulle grandi dicotomie dell'esistere (il tempo e l'eterno, l'uno e il tutto, il bene e il male), sullo sfondo di un'attesa che non è solo quella proverbiale dell'ultima lirica. Gli serve dunque una pronuncia più densa e spiccata che, sedando il parossismo centrifugo della precedente esperienza, miri più direttamente al cuore della realtà. Sincero come al solito, lo confessa egli stesso scrivendo alla madre nel luglio del 1919: «Io vorrei riuscire a scrivere in un modo così profondamente piano che tu (e le anime ricche e giovani come la tua) potessero averne gradimento e grazia; come le rondini e i rondoni di costi, che vanno nel cielo e nidificano in casa»<sup>47</sup>. Profondamente piano: una vera dichiarazione di poetica in cui l'avverbio non è meno importante dell'aggettivo, mentre rondini e rondoni non sono affatto elementi accessori. Tutt'altro: illustrano piuttosto una nuova applicazione, più tranquilla ma non meno suggestiva, di quel *sermo humilis* che pure nel primo Rebora tanto spesso aveva alimentato formidabili invenzioni metaforiche<sup>48</sup> e che ora si esprime in parole come *pollame*, *polenta*, *guanciaie*, *campanello*, *tròttola*; o in combinazioni come

---

cui segnalo qui solo la lettera ai Banfi del 7 settembre 1920 (siamo dunque nel periodo degli *Anonimi*): «Sono con la vita più che mai inconclusa e bisognosa invece di imminenza» (C. REBORA, *Epistolario* I, p. 460); e quella invece, più tarda, alla sorella Marcella il 5 settembre 1936, a due settimane dall'ordinazione sacerdotale: «Sono nell'imminenza, ormai». Come si vede, la semantica rimane coerente attraverso gli anni e le varie esperienze di vita.

46 Cfr. C. REBORA, *Frammenti lirici*, cit., pp. 9-12.

47 Il «16 o 17 luglio 1919» (C. REBORA, *Epistolario* I, cit., p. 435).

48 Se Gozzano – secondo la felice immagine di Montale – fa cozzare aulico e prosaico, in Rebora cozzano piuttosto lo spirituale e il prosaico: i *giorni* come *cenci*, la *locomotiva* che *annusa*, la *vita scardassata*, l'*aria* e lo *spirito* che *rigurgitano*, sino ai «pezzettini di preghiera» del *Curriculum*. (Su questo rinvio all'appena citato commento ai *Frammenti lirici*, pp. 11-12).

«mignolo d'aria». Il senso stilistico del nuovo libro è proprio quello di una semplicità 'naturale' che vada all'essenza delle cose. Non c'è nulla di troppo esternamente effusivo o spontaneo, neppure nell'apparentemente facile canzonetta della *Campana di Lombardia*. Si tratta piuttosto di una semplicità che vuole interiorizzare le parole per aumentarne il peso specifico. Come a dire che, se il significante si attenua e impoverisce, si accresce invece il significato: proprio questo pare il tratto comune ai nove *Canti anonimi*, per il resto molto diversi tra di loro per temi e cadenze, persino per estensione. In questo senso non è un caso che il poeta, oltre a selezionare – come abbiamo visto – alcuni lemmi importanti dalla produzione precedente, ricorra ora a molti termini nuovi, molti hapax<sup>49</sup>. E che cosa significa questo se non appunto una riflessione 'verticale' sul linguaggio a partire dal suo mattone costitutivo, il lessico? Ecco il «profondamente piano», che illustra una sorta di ascesi espressiva parallela a quella vissuta dal poeta nella propria esperienza di vita. Intonato il giudizio di Adele Dei: «le parole, castigate da ogni compiacimento fine a se stesso, mirano alla verità, sono forzate e piegate al suo servizio, ma insieme diventano una guida, una garanzia di salvezza»<sup>50</sup>. Ciò non esclude naturalmente che anche nella nuova raccolta rimangano bei campioni dell'antica attitudine analogica così tipica dell'autore dei *Frammenti lirici*, giocata su inediti tropi e accostamenti di astratto e concreto<sup>51</sup>. Ma anche questi ora si fanno più quieti e netti, se pur non meno arditi e suggestivi. Così, per anticipare qualche minimo assaggio, lo «slancio levriero» della *sègale* e i sinestetici «effluvi di campagne» del canto II, o le «pannocchie di armonia» di quello successivo<sup>52</sup>; ma così anche certe invenzioni drammatiche come quelle che si leggono nel canto V, scura rappresentazione di un male di vivere che conficca «un cuneo nel cuore», mentre il *lavoro* può avere «manico adorno / E una rapida lama / Per scassinarti il giorno» e la *vita* stessa fare addirittura «man basca» di ogni umana avarizia<sup>53</sup>.

49 Per una minima campionatura, cfr. nel canto II gli aggettivi *inesplosa, persuasa, ariosa* e *accanito*, oltre ai sostantivi *polenta* e *gallina*, ma anche *appiglio*; nel canto III *malinconia*; nel canto V *resistenza, stitichezza, issi* e *oltrepassa*; nel VII *esaurita, moltiplica, ammuccia*; nell'VIII *sferza, s'impernia, aspira*, oltre a *tròttola*; e infine – ma non è affatto l'ultimo – *vigilo* nella poesia che chiude la raccolta.

50 A. DEI, *Disegno dei «Canti anonimi»*, cit. p. 9.

51 Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Reboriana*, cit., p. 8; ma anche, per l'idea del «perenne tropo» che in lui [Reboriana] anima la natura», G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 706.

52 Cfr. canto II, vv. 32 e 53; e canto III, v. 11.

53 Cfr. canto V, vv. 25, 28-30 e 88.

6. Resta da approfondire il senso dei *Canti anonimi* come ‘libro’, ovvero come testo coerentemente strutturato o «ridotto canzoniere»<sup>54</sup>. Di certo la dislocazione delle poesie è frutto di una scelta razionale e ben ponderata. Dopo un proemio che richiama a chiasmo l’ultimo dei *Frammenti lirici* e, insieme, si aggancia al primo<sup>55</sup>, ecco la poesia della vita *inesplosa*: con la campagna salutare<sup>56</sup> del Carlo contadino e la fanciullezza *persuasa* di Clemente che diventano *sentiero* per illuminare il buio in cui era precipitato il mondo (le «tèrree nostre notti»)<sup>57</sup>. Nel canto III, tornano suoni e colori di quel paesaggio, accompagnati dalla *voce* della *Campana di Lombardia*, così spiritualmente efficace da vincere ogni *malinconia*. Segue con il canto IV una sospensione filosofica ispirata a uno spunto di Carlo Michelstaedter<sup>58</sup> ove, nell’eterna dialettica tra mare e gocce, è rappresentata la

54 A. DEL, *Disegno dei Canti anonimi*, cit., p. 10.

55 Nelle due quartine di ottonari che aprono i *Canti Anonimi* il poeta confessa subito la propria nuova condizione morale aprendosi alla *speranza* e alla «certezza di bontà operosa» preannunciate nella nota in esergo. Non *ardito* nelle manifestazioni esteriori, egli preferisce essere *ardente* nello spirito, non curandosi della *fortuna* che è invece affannosamente «inseguita dalla gente». Avviandosi per il «cammino spopolato» del bene gratuitamente profuso, è pronto a *raccogliere* (richiamo al titolo completo *Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora*) quanto va perduto nell’esperienza del vivere per *renderlo* «a chi ha cercato». Analogo l’assunto, e in parte affine pure la cadenza ottonaria, dell’ultimo dei *Frammenti lirici*, il LXXII: «Son l’aratro per solcare: / Altri cosparga i semi, / Altri èduchi gli steli, / [...] / Son la sponda per il mare: / Altri assetti le navi, / Altri spinga le prore» ecc. Si tratta di un testo che a sua volta si riallaccia – correggendone lo slancio volontaristico – al *frammento* proemiale, nel cui secondo verso («*Cerco* e non trovo e m’avvio») compare, chiudendo il cerchio onomasiologico, lo stesso verbo chiave che sigilla come abbiamo appena visto il primo canto anonimo. Su questo cfr. il mio *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un’indagine sulle fonti)*, in AA.Vv., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 492-493.

56 Cito G. CONTINI (*Due poeti degli anni vociani*, cit., p. 8), secondo cui Rebora oppone la «funzione salutare preliminare» della natura «contro il guasto morale della città».

57 Significativa al v. 75 l’anadiplosi di *Risorge*, che uncina la nuova strofa alla precedente, dove si celebrava l’analoga ‘resurrezione’ della polenta nella circolarità buona della natura: «Il sol della polenta / Per chi ha in sé grande spazio, / Luce che si contenta / Di tramontare in noi: / E quando il cuore è sazio, / Se ne risparmi poca, anche meschina, / Essa risorge in tuorlo di gallina» (vv. 68-74).

58 Cfr. G. MUSSINI, *Clemente Rebora e Carlo Michelstaedter: rapporti interpretativi*, in AA.Vv., *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filosofia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 320-343. L’indagine prende spunto dalla copia del volume di Carlo Michelstaedter *La persuasione e la retorica* (Formiggini, Genova 1912) che Rebora scampò alla distruzione delle proprie carte

condizione umana nella sua solitudine che non si arrende. Subito dopo, esattamente al centro della raccolta, ecco *Sacchi a terra per gli occhi*, in cui oniricamente riaffiorano ricordi della vita di trincea e, insieme, vengono scandite con gravezza diverse figure di male, sorta di caduta in un inferno moderno da cui – cuore nero del libro – sembrano risucchiate tutte le poesie precedenti. Ma subito dopo ecco rimbalzare da questo stesso cuore maligno un senso di riscatto e di attesa, che si fa largo nella seconda parte dell'opera in una sorta di cammino purgatoriale, via via liberandosi delle scorie infernali. Decisivo il canto VI, con il formidabile confronto tra *Dio* e il *diavolo* e la rivelazione di una «voragine tremenda» dantesca mente re-nda dal *sole* che ci attende «Sul culmine del mondo». Ecco quindi (canto VII) la metafora, ispirata di nuovo a Michelstaedter, del «fiume immenso» (quello della spiritualità) che scorre benefico sotto l'ignaro *deserto* dell'esistere, portando inattesa freschezza e fecondità. Il canto VIII, intensamente e arcanamente allusivo, ha come protagonista la *tröttola*: altra figura di sovrasenso<sup>59</sup> che illustra la condizione umana, colta ora nel fatale incontro di *tempo ed eterno*. Il finale è consegnato a *Dall'immagine tesa*<sup>60</sup>, insieme poesia d'amore e di speranza<sup>61</sup>, nella prospettiva possibile di un oltre che si svela pudicamente in un *bisbiglio*.

---

– avvenuta dopo la conversione al cattolicesimo – per donarla al nipote Roberto, il quale poi fisserà il memorabile episodio in R. REBORA, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Libri Scheiwiller, Milano 1986, pp. 54-56. Oltre all'idea di *persuasione*, che una volta sacerdote rielaborerà in modo non troppo difforme dal 'principio di passività' di Antonio Rosmini, il nostro poeta deriva dallo scrittore goriziano anche importanti spunti per le liriche degli *Anonimi*.

59 Secondo G. CONTINI, tale sovrasenso, a differenza dell'allegoria, «obbedisce a una specie di didascalica fatta per se stesso, non a convinzione di altri spettatori» (*Esercizi di lettura*, cit. p. 11).

60 La trascrivo per comodità del lettore: «Dall'immagine tesa / Vigilo l'istante / Con imminenza di attesa – / E non aspetto nessuno: / Nell'ombra accesa / Spio il campanello / Che impercettibile spande / Un polline di suono – / E non aspetto nessuno: / Fra quattro mura / Stupefatte di spazio / Più che un deserto / Non aspetto nessuno: / Ma deve venire, / Verrà, se resisto / A sbocciare non visto, / Verrà d'improvviso, / Quando meno l'avverto: / Verrà quasi perdono / Di quanto fa morire, / Verrà a farmi certo / Del suo e mio tesoro, / Verrà come ristoro / Delle mie e sue pene, / Verrà, forse già viene / Il suo bisbiglio».

61 Un richiamo all'amore per Lydia comparirà più di trent'anni dopo nei vv. 97-98 del *Curriculum*, dove – ricordato il gran guasto del periodo di guerra – il poeta sacerdote chiosa: «Ma ov'era in covo il serpe del peccato, / appesa stava un'icona materna» (vv. 97-98); vale a dire che, come dal covo si sprigiona la forza negativa del peccato, così dall'icona emana quella positiva della grazia (ed è suggestivo che il termine sia in qualche modo anagrammato: *erA IN COvo*; cfr. RENATA LOLLO, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Rebora: filologia ed esegesi*,

L'andamento del libro non è tuttavia solo «progressivo e ascendente»

cit., p. 70). Di quale icona si tratta? Ce lo dice la stessa Lydia Natus in una lettera a Boine del 13 dicembre 1914: «quando metterò a Natale il lumino alla mia (antichissima) *immagine* [...] d'una Madonna che da secoli è conosciuta per miracolosa [...] pregherò anche per Lei»; aggiungendo subito dopo un augurio per l'anno nuovo: «Le sia come un'attesa dolce e mite [...] d'un incontro che *verrà, verrà, verrà*». Dove, come sottolineano i nostri corsivi, non solo troviamo l'*immagine* della nostra poesia, ma anche e soprattutto l'anafora di *verrà* che scandisce in modo martellante il testo a partire dal v. 15 (su tutto questo cfr. il commento a C. REBORA, *Curriculum vitae*, cit., pp. 61-62; e G. BOINE, *Carteggio*, vol. IV, Giovanni Boine – Amici della «Voce» – Vari [1904-1917], a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, prefazione di G.V. Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1979, p. 406). Spiega e approfondisce Carmelo Giovannini, mettendo a frutto una testimonianza diretta della Natus: «Era costei di religione ortodossa e devotissima alla Madonna. Nella casa di via Tadino, a Milano, aveva un'icona davanti alla quale Lydia e Clemente si raccoglievano in preghiera; e nella casa di Parigi aveva un angolo di devozione a Maria, dove era collocata la stessa icona» (introduzione a C. REBORA, *Arche di noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. Giovannini, presentazione di C. Carena, Jaca Book, Milano 1994, pp. 43-44).

L'ipotesi mariana sembra confermata da quanto la stessa Lydia scrive proprio il giorno dell'Immacolata del 1918 a Giuseppe Raimondi, direttore della «Raccolta», preannunciandogli «una cosa bellissima che è abbozzata – e che, se sta bene – di salute – potrà finire – che lui scrisse poco fa sulla mia Madonna» (il passo è riportato da M. GIANCOTTI, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., p. 214).

Pare infine suggestivo collegare il litanico *verrà* (della lettera come della poesia) a una preghiera dell'Avvento. Come m'informa la professoressa Maria Giovanna Di Salvo, nello slavo ecclesiastico la forma dell'ottativo coincide con il futuro (preceduto da una particolare congiunzione), e dunque per esempio la frase «Venga il Tuo Regno» del Padre nostro ha appunto il verbo al futuro.

Da tutto ciò la possibilità che *Dall'immagine tesa* sia una lirica di 'avvento' amoroso, suggerita magari dalle preghiere ortodosse care alla donna amata. Ciò che non inibisce una lettura simbolica, rendendola anzi più schietta nella prospettiva di un realismo figurale del tipo di quello applicato da Erich Auerbach alla *Commedia* dantesca: la piccola russa «dal viso d'una Madonna bizantina» assumerebbe così il ruolo di una Beatrice che accompagna il poeta nel suo viaggio verso l'alto. Una Beatrice del resto meno inconsapevole di quanto non si potrebbe pensare, stando a quanto la stessa Lydia scrisse, ormai anziana, a Sibilla Aleramo il 26 novembre 1957, dunque 25 giorni dopo la morte di Rebora, manifestando il desiderio di fare «un pio pellegrinaggio fino a Stresa [...] sulla tomba di Clemens» e aggiungendo con bell'anacoluto: «di cui incredibilmente e stranamente fui io la causa del suo stato religioso!» (M. MARCHIONE, *L'immagine tesa*, cit. p. 310).

Tutte queste considerazioni sulla poesia che chiude gli *Anonimi* vanno ora integrate dalla scoperta, sensazionale in chiave esegetica, di un cartiglio inedito del 1930 in cui il poeta confessa la visione interiore di «un'Ostia Candida aureolata di quattro raggi [...] a guisa di croce» che lo induce a ricordare: «l'immagine la vedevo la sera a schermo sulla tendina di mussola della mia finestra in Via Tadino, determinata da una luce nell'appartamento dirimpetto» (cfr. R. CICALA – V. ROSSI, *L'atte-*

ma concorre – ancora secondo Adele Dei – a una «costruzione circolare, dove la fine rimanda all'autocitazione dell'epigrafe e alla nota iniziale, che già esprimeva una distanza e un superamento», con la suggestiva conclusione: «Tutto è cioè già successo e tutto deve ancora succedere»<sup>62</sup>. Non siamo lontani, come si vede, dal «tempo senza tempo» in precedenza citato dal *Commento* a *Gianardana*. E siamo nel cuore di quel riscatto poetico ed esistenziale cantato nel *Curriculum vitae* con versi famosi: «Quando morir mi parve unico scampo, / varco d'aria al respiro a me fu il canto: / a verità condusse poesia». Versi che, come mi sembra di avere una volta dimostrato<sup>63</sup>, alludono certamente ai *Canti anonimi* con le loro figure di spiritualità capaci di aprire appunto un *varco* – parola reboriana prima che montaliana!<sup>64</sup> – nel dolore insensato dell'esistere.

Ma il disegno degli *Anonimi* non vive solo della sua cornice esterna. A farne un vero canzoniere, alla stregua dei *Frammenti lirici*, sono anche e soprattutto i sistematici richiami onomasiologici interni che collegano le nove liriche tra di loro<sup>65</sup>. Una compattezza strutturale che avvicina testi anche lontanissimi l'uno dall'altro e che indica appunto la volontà del poeta di comporre un *libro*, non semplicemente una *silloge*. Non va poi dimenticato il nitido «filo dantesco» che secondo Giacomo Magrini<sup>66</sup> percorre da capo a

---

*sa di Reboriana*, cit., p. 799). Con la conclusione, da parte dei due autori dell'articolo, che appunto l'*image* sia *tesa* in quanto intravista attraverso la tendina, mentre la luce dell'«appartamento dirimpetto» darebbe il senso dell'«ombra accesa» citata al v. 5 della lirica. È possibile, direi anzi molto probabile, che le diverse suggestioni si incrocino nella fantasia del poeta. Ma rimane indiscutibile che l'*image* vada intesa nel senso forte, dantesco: una «facoltà immaginativa» che nel nostro autore spesso designa – quasi alla maniera delle icone orientali – la figurazione di una presenza efficace, anche se non fisicamente percepibile (su questo cfr. il cit. commento al *Curriculum*, p. 45).

62 A. DEI, *Disegno dei Canti anonimi*, cit., p. 11.

63 Commento a C. REBORA, *Curriculum vitae*, cit. p. 63. Sono ripresi i vv. 114-116.

64 L'anziano Reboriana ricordava certamente il «varco del tempo» di Fr LXVII, v. 19, e il «varco / Indefinito e deserto / Del sogno disperso» che leggiamo invece in Fr XLIX, vv. 15-17.

65 Eccone qualche campione: il lemma *cercare* del canto proemiale, v. 8, ritorna nel IV, v. 21 («Goccia oltre goccia a distesa, se cerca»); i sinestetici «effluvi di campane» del canto II, v. 54, si propagano nella «Campana di Lombardia» con cui inizia il componimento successivo; il verbo *cerchia* del canto IV, v. 22, è richiamato dal «cerchio massimo» del canto VIII, v. 11; lo «spettro d'un fondo» dello stesso canto IV, v. 22, è positivamente risolto nel VI, v. 10, dove è possibile scorgere una *luce* «al nostro fondo»; un lemma raro in Reboriana come *suolo* compare al canto V, v. 55, per ritornare nell'VIII, al v. 5. E così via.

66 G. MAGRINI, *La trottola di Reboriana*, cit., p. 30 ss. Per lo studioso, che sviluppa la suggestione di Petrocchi qui già ricordata, la raccolta reboriana «ha il sintomatico pre-

fondo questo canzoniere e che è tanto più incuriosente quanto più lontano dal «dantismo espressionistico» individuato invece da Bandini – sull'asse *Frammenti lirici/Inferno* – come una delle chiavi di lettura del primo Rebora<sup>67</sup>. Merito, oltre che di Magrini, degli studi di Roberto Cicala avere ricondotto tale dantismo anche verso la seconda e soprattutto la terza cantica della *Commedia*<sup>68</sup>, con la poco sorprendente precisazione che le inferenze del *Paradiso* riguardano in modo particolare i testi religiosi del nostro poeta<sup>69</sup>.

gio di rispettare la successione delle tre cantiche» poiché il Carlo contadino del secondo canto è «figura triplicemente virgiliana: contadino, espropriato, guida»; mentre il canto VI, *Se Dio cresce, il diavolo aumenta* richiama, per la dinamica della «Vetta che al cielo più riesce / Scavando una voragine tremenda», quella del monte del Purgatorio suscitata dalla voragine infernale in cui è precipitato Lucifero»; il «fiume immenso» e rigeneratore del canto VII è poi «la sintesi dei due fiumi del paradiso terrestre»; in fondo al libro ecco l'«acme paradisiaca» di *Dall'immagine tesa*. Magrini concentra però il suo studio sulla *tröttola* del canto VIII, diretta filiazione di *Par. XVIII*, vv. 40-42: «E al nome de l'alto Macabeo / vidi moversi un altro roteando, / e letizia era ferza del paleo», dove – mi pare il caso di aggiungere – la perfezione del movimento circolare determina una perfetta armonia che per Rebora doveva somigliare molto alla *persuasione* dell'amato Michelstaedter.

- 67 F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 18.
- 68 Cfr. per esempio R. CICALA, *Presenze dantesche in "Rebora religioso". Con un autografo inedito*, in «Microprovincia», gennaio-dicembre 1991, 29, pp. 86-113; quindi *La «vergine madre» di Rebora*, in *Clemente Rebora e la poesia religiosa del Novecento*, Atti del Convegno, Sacra di San Michele, 29-30 maggio 1992, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea-Sodalitas, Novara, 1993, pp. 135-151; e anche *Fonti inedite per il Rebora della «scelta tremenda». Quattro quaderni di appunti delle lezioni su Dante (1929-1930)*, in «Microprovincia», 2000, 38, pp. 306-325. È infine notevole lo studio delle postille all'edizione Hoepli del poema dantesco (commento Scartazzini-Vandelli) utilizzata da Rebora e uscita nello stesso anno degli *Anonimi*: R. CICALA, *Dante modello per Rebora. Fortuna critica e postille inedite alla «Divina Commedia»*, in AA.VV., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, a cura di G. Beschin, G. De Santi ed E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 423-442.
- 69 Neppure vanno trascurati altri fili importanti, come quelli che conducono a Nietzsche per la dialettica alto/basso e Dio/diavolo del canto VI; e a Tolstòj per l'aspermio canto V. Su questo cfr. A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., rispettivamente alle pp. 119-123 e 129-137; dove con finezza sono tratteggiati alcuni fondamenti della cultura reboriana di questi anni. Ricordo che di Tolstòj il nostro poeta aveva tradotto *La felicità domestica* (uscita nel 1920); mentre del filosofo tedesco, la cui influenza è già attiva sui *Frammenti lirici* (se ne veda diffusamente il citato commento), così scriveva al fratello Piero il 27 ottobre 1922: «Vero quanto tu dici di Nietzsche: egli è impazzito perché ha sentito che la Verità della Vita è amare gli uomini, ma non ha potuto credervi» (C. REBORA, *Epistolario I*, cit., p. 775, corsivo nel testo).

5. Se al loro apparire i *Frammenti lirici* avevano avuto un sia pur parco riscontro da parte della critica, colpisce il totale silenzio – del resto ben intonato al titolo – che circonda la nuova raccolta. Lo stesso poeta, già inviato il manoscritto all'Editore, a un certo punto pensa di sospenderne la pubblicazione<sup>70</sup> e in ogni caso nella *Nota* preliminare la giudica un'esperienza conclusa<sup>71</sup> come, prima della guerra, aveva detto di *Clemente, non fare così!*. Degli *Anonimi* parla pochissimo anche nell'epistolario, nel quale d'altra parte in questi anni sono ignorate le dinamiche letterarie esterne (di nuovo, non era così per il Reborà vociano), soppiantate da un bisogno di approfondimento umano, filosofico, esistenziale. Una rigorosa ascesi che vaglia accuratamente i materiali della propria meditazione e li interiorizza. Coerentemente, le parole poetiche assecondano questo percorso sino quasi a sparire, se è vero che tra i *Canti anonimi* e la conversione Reborà compaiono solo sporadici versi prima di consegnarsi a un ventennale silenzio in cui

70 «Quanto alle mie poesie, sono deciso a ritirarle per le ragioni che le dissi» (a Enzo Ferrieri, direttore del «Convegno», il 15 marzo 1921, E I, p. 474). Può darsi, come mi suggerisce la reboriana Fiammetta D'Angelo, basandosi sull'epistolario di questo periodo, che si tratti del ricorrente esaurimento che colpiva Reborà: scrive per esempio al fratello Piero il 18 aprile (*Epistolario* I, cit., p. 478): «voglio vincere questa stanchezza che si presenta sotto l'aspetto di un male fisico, abbastanza malvagio, in quanto dissimulato»; e nella stessa lettera parla anche di una «ripugnanza a scrivere (a trascrivere o a circoscrivere)». Ma può darsi che contino i nuovi e sempre più coinvolgenti interessi filosofico-spirituali, istruttiva la nota – che reca la data «30. III. 1921» – di Prezzolini: «Visita di Clemente Reborà che mi pare sempre più perso, indianizzato, lontanissimo dal mondo» (G. PREZZOLINI, *Diario 1900-1941*, Rusconi, Milano 1978, p. 338). Non va poi trascurata la motivazione economica, viste le croniche ristrettezze (pure documentate dall'epistolario) in cui versa il poeta: forse a sbloccare la situazione fu proprio l'intervento munifico dell'amico Romano Guarnieri, il quale, come ricorda Lydia Natus, «generosamente e nobilmente gli pagò Lit. 1000 per farli edire [...] ed insistette dopo la lettura di questi poemi acciocché fossero editi, giacché Clemens non aveva il necessario e non osava farlo!» (appunto autografo conservato in una copia dell'edizione Vallecchi delle *Poesie*, proprio sotto la formale dedica dei *Canti anonimi* allo stesso Guarnieri. La copia, appartenuta a Sibilla Aleramo, è conservata all'Istituto Gramsci di Roma; cfr. C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit. p. 1088; corsivi nel testo). Analoghe indicazioni anche in una lettera della stessa Natus a Vanni Scheiwiller, *ibid.*

71 «Queste liriche appartengono a una condizione di spirito che imprigionava nell'individuo quella speranza la quale sta ormai liberandosi in una certezza di bontà operosa, verso un'azione di fede nel mondo. Esse ne sono testimonia e pegno di assoluzione». Si tratta in sostanza, secondo Bettinzoli (*La coscienza spietata*, cit., p. 112), di «liriche [...] idealmente archiviate»; e sarebbe appunto questo il motivo principale per cui Reborà ne chiede la restituzione all'Editore.



pure, secondo una suggestione di Betocchi, è forse meglio considerare la sua poesia *inespressa* più che veramente morta<sup>72</sup>.

6. Sarebbe suggestivo approfondire quanto degli scritti comunque prodotti in questo periodo abbia valore dal punto di vista poetico<sup>73</sup>. Ma basterà qui annotare come il Rebora che, finita la seconda guerra mondiale, ricomincia a scrivere per ubbidienza ai superiori e concede al fratello Piero il permesso di pubblicare nel 1947 l'edizione Vallecchi delle *Poesie*, pur «contro voglia e per pura cortesia»<sup>74</sup>, sia ancora alla ricerca della propria strada e del proprio stile. Qualche anno dopo le cose sono già cambiate, come rivela la lettera al fratello del 14 agosto 1951: «Circa poi la poesia, è vero ch'io torno a sentirla [...] quasi veicolo del visibile nell'invisibile»<sup>75</sup>. Ma ci vorrà l'intervento maieutico del giovanissimo Vanni Scheiwiller per

72 M. MARCHIONE, *L'Imagine tesa*, cit., p. 151.

73 È un peccato che il Meridiano Mondadori, pur nel meritevole intento di riordinare e sfondare il tanto o il troppo materiale delle precedenti edizioni, non abbia ritenuto di accogliere alcune delle «tiritere ingenue e potenti» (G. D'ELIA, *Rebora, un espressionista in ombra*, «Il Manifesto», 15 aprile 1988) quasi preterintenzionalmente composte dal poeta sacerdote negli anni del cosiddetto 'silenzio', rimaste inedite e poi per lo più recuperate nelle diverse stampe schewilleriane e garzantiane. Succede così che rimangano a testo brani non strepitosi come *Per l'onomastico di P. Giovanni Gaddo* o come quest'altro (da una *princeps* poligrafata): «Da Gregorio a Gregorio l'Inghilterra / Con Benedetto ascende e con Rosmini: / Tornando un'Anglia d'angeli, la terra / Troverà Cristo in tutti i suoi confini». E vengano invece esclusi versi gagliardamente jacoponici come i seguenti: «O mio Signore, / dal mio orrore / il tuo splendore», oppure: «O Gesù Giuseppe e Maria, / Mamma mia, / che io ormai non sia, / o amore in agonia. / Essere tua signoria. / Nulla più / se non il mio Signore Gesù»; o infine questa scovata da Carlo Carena nei *Fragmenta* dell'archivio rosminiano: «Col tuo amor patire, / nel tuo patire amare, / in tutto scomparire, / dal nulla in Te tornare. / Oh di Gesù Mamma mia, / Fa' che sia, così sia»; versi che, commenta lo stesso Carena, «ci riportano al grande, vero, solo poeta Rebora» (per tutto ciò cfr. la cit. edizione commentata del *Curriculum vitae*, p. 84). Rimane poi curioso il criterio per cui, degli inediti in vita, il Meridiano ospiti solo i laici (anche di poco conto) e nessuno dei religiosi. Ancor più vistosa contraddizione per gli scritti in prosa: presenti tutti quelli mazziniani degli anni Venti, non compaiono invece quelli rosminiani pubblicati dal poeta su «Charitas» e neppure le intense *Note secondo il Regno dei Cieli*: a tacere il fatto che Rosmini non è certo pensatore inferiore a Mazzini, tali scritti spesso nutrono e spiegano l'ultima produzione poetica di Rebora. Il discorso naturalmente merita un approfondimento in una sede più idonea; ma intanto cfr. la recensione che al Meridiano ha dedicato V. ROSSI, sulla «Nuova informazione bibliografica», XIII (2016), 4, pp. 907-908.

74 Così il fratello Piero nella *Nota al testo* dell'edizione Vallecchi delle *Poesie*, p. 239.

75 C. REBORA, *Epistolario* III, cit., p. 284.

restituirlo – ormai gravemente provato dall’infermità – a una convinta persuasione artistica. Ne è documento il carteggio tra i due, di cui basti questo minimo campione: «Quanto al mandare in Stamperia il “Curriculum Vitae” – scrive Reborà il 12 settembre 1955 –, avrò possibilità di fare una revisione del testo sulla bozza, nevvvero?»<sup>76</sup>. Nello zelo, che ricorda quello dell’autore dei *Frammenti lirici*, e forse ancor più in quel tipico e antico *nevvvero* c’è veramente un poeta ritrovato<sup>77</sup>.

E qui succede quello che in apparenza assomiglia a un piccolo miracolo: tra questo Reborà e quello dei *Canti anonimi* sembra passata «una sola notte», come intuisce al volo Pasolini<sup>78</sup>. Il quale sembra riferirsi, è vero, soprattutto all’estrema e prosciugata raccolta dei *Canti dell’infermità*; ma mi pare che la sua intuizione si applichi anche bene e forse meglio al *Curriculum*, nelle cui sequenze ‘cinematografiche’ il poeta ritrova d’incanto modalità e ritmo narrativo di certi passi degli *Anonimi*. Così per esempio racconta il famoso episodio della consegna di libri e carte allo *strascée*, avvenuta subito dopo la conversione (vv. 262-272):

Ed ecco repentino a me salire  
dal fondo del fracasso della strada  
un patetico annuncio a me ben noto:  
*Strascée* ... – *Ehi, straccivendolo!* – Egli pesta  
passo per passo all’ultimo scalino,  
ingombra il sacco sopra la stadera:  
per un poco prezzo quella roba tolse.

76 Reborà a Scheiwiller il 12 settembre 1955, in *Passione e poesia*, cit., p. 84.

77 Sulla progressiva ripresa di una fiducia nel canto, a partire dall’edizione vallecchiana, è imprescindibile lo studio di R. Lollo *La scelta tremenda. Santità e poesia nell’itinerario spirituale di Clemente Reborà*, prefazione di I. Scaramucci, IPL, Milano 1967. Ma cfr. anche le pagine introduttive, dal titolo *L’invenzione di un poeta*, all’appena citato carteggio *Passione e poesia*, pp. 17-32; dove, testi alla mano, si ripercorre il cammino dell’anziano Reborà verso il ‘nuovo stile’ dei suoi giorni estremi.

78 Il quale coglie anche benissimo la differenza tra la poesia che Reborà «scriveva per pura edificazione», la quale è «goffa, elementare (per quanto spesso ingenua in modo commovente, con dei versi potenti)» e quella invece composta «per intimo impulso», che gli riesce ora appunto «straordinariamente simile a quella dei vecchi *Canti anonimi*». Il passo, tratto da *Passione e ideologia* (Garzanti, Milano 1960), è leggibile nell’edizione garzantiana 1994 delle *Poesie*, p. 594. Sulla linea di Pasolini la possente rivalutazione di G. Raboni: *La modernità di Reborà*, *ibid.*, pp. 605-608; ma dapprima in «Psychopathologia», numero unico su Clemente Reborà, a cura di A. Ermentini e G. Oldani, Edizioni del Moretto, Brescia 1985, pp. 30-35. Su questa fase cfr. anche AA.VV., *L’ultimo Reborà (1954-1957)*, a cura di G. De Santi e G. Colangelo, Marsilio, Venezia 2008.

Il cittadino accender della sera  
 mi ritrovò solo a ripensare il tempo:  
 l'anima mia, posta nell'eterno,  
 mestizia forse, non tristezza colse.

Dove, se è affine ai *Canti anonimi* la riflessione su *tempo* ed *eterno*, è anche notevole la ben scandita sonorità della cadenza, preferibilmente giambica ed endecasillabica, da confrontare con l'avvio del secondo testo della raccolta:

Al tempo che la vita era inesplosa  
 E l'amor mi pareva umana cosa,  
 Fanciullo a te venivo  
 O Carlo contadino,  
 Dove in corona dall'alba alla sera  
 Nel vasto sole delle estati brevi  
 Esaudendo come una preghiera  
 La terra non tua più l'avevi.

\*

A te correvo già felice:  
 E tu guidavi senza farmi male  
 L'anima persuasa,  
 Parlando il poco di chi intende e dice.

C'è da dire che già il Rebora delle, non irresistibili, *Poesie religiose* incluse nell'edizione Vallecchi<sup>79</sup> prediligeva facili soluzioni endecasillabiche, per esempio in liriche come *Il sacerdote*, *La chiocchia*, *Mater clementissima* o la più tarda *L'Annunciazione*. Un'altra di queste, *Speranza*, inizia con il distico:

Spera il mare alla sponda onda dietro onda:  
 Ma giunta, ognuna s'infrange, e sprofonda.

Che riprende esplicitamente, sia pure in modo meno fluido e con l'eccezione dell'incipit giambico, l'avvio del canto IV: «E giunge l'onda, ma non giunge il mare: / E ciascun flutto è nostro, che s'infrange». Segno che, come diceva Betocchi, dopo la conversione la fantasia poetica, pur rifiutata, era davvero pronta a destarsi al momento opportuno.

79 Sulle quali cfr. le eccellenti note di Paolo Maccari in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. 1107-1124.

Questa del *Curriculum* è però solo una delle due linee attraverso cui si dirama la sotterranea memoria dei *Canti anonimi*. L'altra, estrema e definitiva, è quella che – come anticipato – confluisce nei *Canti dell'infermità*<sup>80</sup>; qui il poeta, costretto a letto e ormai di fronte ai Novissimi, brucia ogni residuo retorico per concentrarsi drammaticamente sull'*unum necessarium*. Stritola così sino allo stremo il proprio linguaggio, non immemore dello stile franto e prosciugato di certi passi della raccolta del '22, di cui sprema ora qualche sentore. Scriveva per esempio, con il consueto sentimento del tempo, nel quinto degli *Anonimi*<sup>81</sup>:

Così vorresti lontanar le ore  
Grevi loro di te,  
E risolvesse il tempo  
Ciò che si è sciolto in te.

E scrive ora nell'ultima lirica dei *Canti dell'infermità*<sup>82</sup>, con analogia ma più asciutta figura etimologica del verbo *sciogliere* e con parole che cadono verticali, quasi a piombo:

L'armonia è rotta  
tutto si rilascia,  
tutto si scioglie,  
tutto in caos si risolve.

Dove il poeta allude in correlativo oggettivo al momento in cui – privato dell'«Ape Regina», figurazione di Maria – l'alveare si disperde e distrugge.

Pensiamo quindi all'«imminente prodigio» di *Al tempo che la vita era inesplosa*, v. 36, che ritorna nell'incipit famoso: «Tutto è al limite, imminente: / per lo schianto, basta un niente». Lirica questa a sua volta collegata, anche per gli *istanti* del v. 8, a *Dall'immagine tesa*, vv. 2-3: «Vigilo l'istante / Con imminenza di attesa». Della rete fa parte anche l'«istante che è eterno», quello fatale che si consuma sulla Croce, dell'inno *Il gran grido* composto nel 1953<sup>83</sup>.

80 Anche di questa raccolta è in avanzata fase di composizione un commento, sempre per Interlinea, a cura di Matteo Munaretto (con apparati filologici di Roberto Cicala).

81 *Sacchi a terra per gli occhi*, vv. 48-51. Corsivi miei.

82 *Sciamano le api*, dettata al suo infermiere Ezio Viola il 27 dicembre 1956 (corsivi miei). Ne cito qui sotto i vv. 16-19 (sulla genesi della lirica cfr. C. REBORA – V. SCHEIWILLER, *Passione e poesia*, cit., p. 28).

83 Ne cito il v. 9.

E torniamo infine di nuovo al quinto degli *Anonimi*, esattamente alla strofetta successiva a quella poco sopra citata<sup>84</sup>:

Ma son sì lievi gli uccelli  
Per dare *peso* al volo,  
E troppo stanchi i cervelli  
Per sollevarsi dal suolo.

Per confrontarla con *Ventesimo di prima messa*, dove il concetto di *peso* è misticamente concentrato per collegarsi a sua volta in modo decisivo a *tempo*<sup>85</sup>:

come sospeso son tra lampo e lampo,  
tutto ozio di *tempo*, orribil *peso*.  
Stremato, dico a me, a farmi saldo:  
Misericordias Domini cantabo.

Molti altri esempi si troveranno nel commento agli *Anonimi* di prossima pubblicazione, ma già da questa campionatura si può riconoscere il ruolo della raccolta nell'ambito della storia poetica reboriana: accampandosi nel mezzo, il poeta sceglie parole nuove o ne distilla dalla precedenza esperienza; altre ne predispose, ancora inconsapevole, per la successiva<sup>86</sup>. Mentre il silenzio seguito alla conversione religiosa non fa che rendere più affascinante questo sotterraneo ma non misterioso itinerario, vero «fiume immenso» – per citare il canto VII – che scorre vitale sotto il deserto della mortificazione letteraria scelta per sé dal convertito. In questo passaggio la «frescura mirabile» del giovane Clemente non è mai venuta meno ma si è trasformata, facendosi ancora più vera, in un nuovo linguaggio dello spirito.

84 *Sacchi a terra per gli occhi*, vv. 52-55 (corsivi miei).

85 Cito i vv. 6-9 (corsivi miei).

86 Anche in questo affine al *Curriculum* (se ne veda il citato commento a p. 36). Mentre per un diagramma stilistico dell'opera reboriana – che pone appunto gli *Anonimi* in una posizione mediana parallela al *Curriculum* – rinvio al mio *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di Clemente Rebora*, in «Microprovincia», gennaio-dicembre 2007, 45, pp. 94-111.



ATTILIO BETTINZOLI

«AL TEMPO CHE LA VITA ERA INESPLOSA».  
IL PUNTO SUI «CANTI ANONIMI»

1. È forse proprio dal traguardo dei *Canti anonimi* che si può valutare meglio il cammino intrapreso – e del pari il terreno guadagnato – dalla critica reboriana in questi ultimi decenni. I *Frammenti Lirici* hanno goduto a loro modo di una precoce sistemazione interpretativa, che già conteneva in sé una messa a punto non disprezzabile del problema aperto da quel possente monolite nel panorama della lirica novecentesca. Poteva anche – quella messa a punto – prender forma di rifiuto, sotto lo sguardo sommario di una critica estetica ostile *a priori* all’eventualità che la poesia avesse a scaturire dalla battaglia delle idee e dalla sua corrusca drammatizzazione (il «fiacco idealismo» della celebre semi-stroncatura di Cecchi)<sup>1</sup>: ma non era già lì e *converso* il richiamo a un filone di “pensiero poetante”, di poesia filosofica, non proprio marginale – dalla *Commedia* dantesca ai *Canti leopardiani* (e magari, come poi si sarebbe specificato, al Parini lombardo e illuminista) – nella nostra tradizione letteraria e nella stessa più tipica genealogia reboriana? Lettori simpatetici vi aggiunsero il rilievo della novità ritmica, metrica e linguistica o dell’autenticità esistenziale e testimoniale di quelle complesse partiture strofiche, nel cui profilo ribattuto, angoloso e tagliente si riversava un’inedita urgenza espressiva. La via era per sommi capi tracciata, e il discorso ripreso vent’anni dopo da Contini sul terreno della campionatura e dell’analisi serrata e metodica poteva già di fatto approdare a risultati sostanzialmente conclusivi, rimasti non per nulla agli annali della critica sotto l’in-

1 L’articolo uscì, con il titolo di *Esercizi ed aspirazioni*, sulla «Tribuna» del 12 novembre 1913; è stato poi ristampato in E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, 2 voll., Mondadori, Milano 1972, vol. II, pp. 733-736. Si vedano in proposito le considerazioni di S. RAMAT, *La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori*, in G. BESCHIN – G. DE SANTI – E. GRANDESSO (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno di Rovereto, 3-5 ottobre 1991, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 143-164. Un’ampia e documentata rassegna della prima critica reboriana è nel saggio di E. GRANDESSO, *Una parola creata sull’ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora 1910-1957*, Marsilio, Venezia 2005.

segna suggestiva dell'espressionismo stilistico reboriano<sup>2</sup>. I *Canti anonimi* invece, tanto più affabili e piani all'apparenza, restavano per molti versi un oggetto inafferrabile e sfuggente, sì che lo stesso Contini – come pure già mi è accaduto di scrivere – sembrava nella fattispecie «muoversi in qualche modo a tentoni, enumerando e sagacemente etichettando le varie prove del suo autore ma senza percepire il nesso che le stringe organicamente tra loro»<sup>3</sup>. Insomma, i *Canti anonimi* (a differenza dei *Frammenti*) non si lasciavano ridurre al mero dettato testuale e dunque non bastavano a se stessi, ma richiedevano il sostegno di una serie di elementi esterni perché fosse possibile determinarne la specifica posizione: elementi che sono emersi gradualmente nel corso degli anni, e hanno richiesto un lento e paziente lavoro di assimilazione e digestione da parte dei lettori<sup>4</sup>.

- 
- 2 G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rèbora*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974<sup>3</sup>, pp. 3-15 (già, con il titolo *Due poeti anteguerra*, Dino Campana, *Clemente Rèbora*, in «Letteratura», 1937, anno I, n. 4). Per i *Frammenti Lirici* è fondamentale ora il vasto commento di Gianni Mussini e Matteo Giaccotti: C. REBORA, *Frammenti lirici*, Interlinea, Novara 2008.
- 3 A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia 2002, p. 110.
- 4 Raccolgo qui di seguito, in rapida successione, i principali interventi dedicati specificamente ai *Canti anonimi* nell'ormai vasta bibliografia reboriana: M. MARCHIONE, *L'Imagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974<sup>2</sup> (1960), pp. 143-150; M. GUGLIELMINETTI, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano 1968<sup>2</sup> (1961), pp. 65-70; M. DEL SERRA, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 119-141; F. BANDINI, *Clemente Rebora*, in G. GRANA (a cura di), *Novecento. I Contemporanei*, 10 voll., Marzorati, Milano 1979, vol. II, pp. 1521-1547 (e pp. 1539-1544); P. GIOVANNETTI, *Clemente Rebora*, in «Belfagor», 1987, anno XLII, pp. 405-430 (e pp. 423-424); G. MAGRINI, *La trottola di Rebora*, in «Paragone», 1988, anno XXXIX, n. 462, pp. 28-39; O. MACRÌ, *Il concerto verbale reboriano* (1993); *Il segreto di Rebora nell'«Imagine tesa»* (1992); *La poesia di Clemente Rebora (Dall'«Imagine tesa»: i segni dell'appello)* (1993), in *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998, pp. 195-204, 205-212 e 213-250; G. MUSSINI, *Le pietre e il suono. Moderno e anti-moderno nella poesia di Clemente Rebora*, in «Microprovincia», 2000, n. 38, pp. 55-74 (e 65-69); A. BETTINZOLI, *Di Tolstoj e dei «Canti anonimi»* (2000); *L'orientalismo di Rebora*, in *La coscienza spietata*, cit., pp. 109-145 e 147-182; A. DEI, *Disegno dei «Canti anonimi»*, in C. REBORA, *Canti anonimi*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2006, pp. 7-16 (poi rifuso con qualche modifica nell'introduzione della stessa autrice a C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, Mondadori / I Meridiani, Milano 2015, pp. XXVII-XXXIV); F. SECCHIERI, *L'ascolto dell'immagine. Sentieri dell'oltre nei «Canti anonimi»*, in «Microprovincia», 2007, n. 45, pp. 146-166; F. SECCHIERI, *Dentro i «Canti anonimi». Tröttole, deserti e altre immagini*, in M. ALLEGRI, A. GIRARDI (a cura di), *Clemente Rebora nel cinquantenario della morte*, «Memo-



Non credo possa ritenersi trascurabile – ad esempio – il fatto che essi ci appaiano ormai, al di là di tutte le approssimazioni del caso, non più come il secondo ma come il terzo libro dell'accidentata vicenda poetica reboriana (che è venuta ricomponendosi in tal modo in un quadro d'insieme più articolato e preciso, più ricco di dettagli e vario di sfumature)<sup>5</sup>. È persino superfluo ricordare l'importanza che ha rivestito in questo processo l'acquisto, già con gli studi pionieristici della Marchione, dello splendido epistolario<sup>6</sup>: e del pari il rilievo finalmente conclamato dell'appartenenza a pieno titolo dei carteggi (e di altri lavori solo apparentemente laterali e di riporto, come le cruciali traduzioni dal russo) a una medesima ricerca, a un'identica lotta con l'angelo, in cui vita e letteratura erano destinate sempre più necessariamente a combinarsi in un solo, inestricabile nodo (secondo un paradigma che è d'altronde caratteristico – per certi versi – di quell'intera generazione di scrittori). Di tutto ciò non si poteva non tener conto, e il passo successivo era per forza di cose il riconoscimento della compattezza strutturale dei *Canti anonimi*: il loro porsi non come un occasionale quaderno di pezzi sciolti, antologizzabili a piacere, ma come un libro a tutti gli effetti, con una sua logica interna e un suo discorso poematrico non meno limpido e perentorio di quello già consegnato ai *Frammenti*. «Habent sua fata libelli»: il tempo dei *Canti anonimi*, circondati – come è noto – dal più totale silenzio al loro apparire, sembra infine essere giunto, e vale dunque la pena di saggiarne le implicazioni nella concreta tessitura di uno dei pezzi più rappresentativi della silloge.

---

rie della Accademia Roveretana degli Agiati», 2008, anno CCLVIII, ser. II, vol. XI, pp. 149-168; S. RAMAT, *Clemente Rebora e i «Canti anonimi»*, in R. CICALA – G. LANGELLA (a cura di), *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, Interlinea, Novara 2008, pp. 159-175; R. CICALA – V. ROSSI, *L'attesa di Rebora. Fonti dei «Canti anonimi» e frammenti inediti a cavallo della Grande Guerra (con un nuovo documento per la lettura di «Dall'immagine tesa»)*, in «Aevum», 2015, anno LXXXIX, n. 3, pp. 783-802.

- 5 Rinvio per questo alla mia ricostruzione dell'incompiuto libro di poesie-prosa sulla guerra, in A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 63-107 (dove è anche registrata e discussa la bibliografia antecedente). Di particolare rilievo poi C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. Giancotti, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2009.
- 6 C. REBORA, *Lettere*, a cura di M. Marchione, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976-1982. Incrementa in modo cospicuo il materiale disponibile, ma si segnala anche – purtroppo – per le numerose sviste e omissioni, il più recente *Epistolario di Clemente Rebora*, in tre volumi a cura di C. Giovannini, Edizioni Dehoniane, Bologna 2004-2010.

2. Ricondotto ai suoi termini essenziali, il secondo dei *Canti anonimi* – osservava Contini – rappresenta la particolarizzazione di un mito ricorrente nella poesia reboriana: il mito dell’infanzia, «che si ricongiunge alla bontà esemplare della “vita rustica”, alla sua coincidenza, affermata in principio, con la natura stessa»<sup>7</sup>. Il referto del critico va integrato poi con una serie di sviluppi o corollari, forse ormai scontati, ma che è necessario enunciare qui per ragioni di chiarezza espositiva. Già il titolo/*incipit*, *Al tempo che la vita era inesplosa*, si sporge su uno smisurato non-detto, senza di cui quella «favola dell’infanzia» non avrebbe senso o ne avrebbe tutt’altro. E dunque la vita era esplosa nel frattempo – era andata in pezzi, in schegge e frantumi – tra la melma e il sangue delle trincee che costituiscono il devastato paesaggio del libro di poesie-prosa sulla guerra. I *Canti anonimi* presuppongono quel trauma, che circola più o meno silente tra le righe di ciascuno di essi. Al centro della breve silloge, anzi, un pezzo come «Sacchi a terra per gli occhi» continua la sua danza attorno al cratere dell’esplosione, intonando l’angoscia e lo smarrimento del mondo contemporaneo e declinandolo nelle sue varie e più urticanti forme<sup>8</sup>. Ma i *Canti anonimi* cercano anche e soprattutto una via d’uscita da quel labirinto, e l’iniziazione dell’io lirico al bene della campagna e della natura indivisa non si esaurisce in mera contemplazione o regressione memoriale: fa parte di quella ricerca, si da proporsi come alternativa all’asfissia del presente, come «sentiero / per le tēree nostre notti». Né tutte le rappresentazioni dell’infanzia hanno in Reboriana lo stesso tenore<sup>9</sup>.

La critica ha notato più volte le analogie e – diciamo pure – l’evidente parallelismo che avvicinano il secondo dei *Canti anonimi* a un brano cruciale dell’anteguerra, come il frammento *Clemente, non fare così!*. Il personaggio – ha osservato giustamente Ramat – è il medesimo<sup>10</sup>: identiche l’irrequietezza, l’esuberanza impulsiva del fanciullo, che si traducono in gesti impazienti e talora persino aggressivi, se pure – in fondo – mitigati dalla sua bontà. E tuttavia, in un poeta come Reboriana che costruisce spesso sulla revisione e riscrittura del suo passato, sono altrettanto significative le

7 G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Reboriana*, in *Esercizi di lettura*, cit., p. 8.

8 Per un’analisi più dettagliata di questo componimento, si veda ancora A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 129-137.

9 Un’ampia panoramica sul tema in oggetto, che coinvolge anche alcuni dei testi qui presi in esame, si legge nell’articolo di R. LOLLO, *L’infanzia nella poesia di Clemente Reboriana*, in R. CICALA – G. LANGELLA (a cura di), *A verità condusse poesia*, cit., pp. 15-40.

10 S. RAMAT, *Clemente Reboriana e i «Canti anonimi»*, cit., pp. 167-168.



differenze che intercorrono fra le due composizioni. Un vero e proprio corpo a corpo con il vecchio *Frammento*, da cui traspare la rilevanza ideologica che esso rivestiva inequivocabilmente per il suo autore, si produce d'altronde in più luoghi dei *Canti anonimi*<sup>11</sup>. Vi era in quei versi un'esplicita e a tratti violenta polemica antiborghese:

Ma vieni tu con l'offerta,  
 insidiosa abitudine;  
 un'offella a Natale  
 per l'annata di pane,  
 e prezzemolo in dono  
 sugli acquisti del giorno:  
 omaggi al cliente balzano  
 perché torni al mercato nostrano,  
 clemenze di chi sa ben vivere  
 a un cervello molesto,  
 lusinghe che celano onesto  
 livore, stricnina e cicuta,  
 trappole e fermagli:  
 ai sorci e ai pappagalli!<sup>12</sup>.

L'infanzia ribelle e selvaggia vi era pienamente rivendicata: poteva presentarsi come uno specchio in cui riflettersi, un'anticipazione rivelatrice del proprio destino, che andava allora non per nulla aggrovigliandosi in un incerto e tormentoso processo di ridefinizione della propria identità:

Soltanto io so  
 che nel corpo e nell'anima  
 inconfondibile aspetto  
 son oggi così; e per quanto sarò  
 non ipoteco il futuro.  
 Oggi devo sferzare la pace:  
 sull'altra riva balzando, guardare,  
 e dar lo sgambetto all'inconscia  
 certezza procace;  
 [...] <sup>13</sup>.

- 
- 11 Così nell'epigrafe della raccolta, che riproduce tre versi del *Frammento*, o in un pezzo come *Se dio cresce*, sesto dei *Canti anonimi*, che rimodula in chiave di palinodia un altro brano del medesimo testo: tutte occorrenze già segnalate e discusse in varie occasioni dagli studiosi.
- 12 *Frammento* [*Clemente, non fare così!*], 123-136 (in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 142).
- 13 *Frammento* [*Clemente, non fare così!*], 139-147.



Manca invece in quell'orgogliosa e solitaria affermazione del proprio diritto ad espandere e persino a dissipare le proprie energie il senso di spontanea e unanime adesione che nei versi dei *Canti anonimi* era affidato al personaggio di «Carlo contadino». Ma il Reborà del 1914 sventolava – come mi è accaduto di mostrare altrove – le insegne di un vitalismo eroico di marca nietzschiana, che si sarebbe mostrato ingannevole alla prova dei fatti, e che proprio per ciò è nei medesimi *Canti* oggetto di un'insistita e meditata rettifica<sup>14</sup>.

Anche la natura, di cui entrambi i testi ci offrono larghe campiture e squarci figurativi, non esibisce in essi il medesimo volto. Nel vecchio *Frammento* è il paesaggio alpino a inserirsi d'impeto nella conversazione che l'io lirico intrattiene con la madre. Paesaggio tipicamente verticale, di ripide e sghembe ascensioni e repentini precipizi:

[...]  
 profili di cime  
 al rasoio dell'aria,  
 imbizzarrite zebre di versanti,  
 spàsimo degli ultimi pini  
 vivi sull'unghie agli abissi<sup>15</sup>.

E paesaggio altresì di brusco e teso dinamismo, tra richiami di bestie fuggenti e multiformi segnali che sovraccaricano di elettricità l'intero scenario:

[...]  
 amorfo terror delle vacche  
 indietro sguardanti,  
 allarme delle marmotte  
 che nel vento a cucchiai  
 su laghi e nevai  
 in un colpo di fischio s'imbùcano  
 per le moreniche grotte;  
 [...]  
 inseguimenti di gioia per valli,  
 sete baciata alle fonti, tremori  
 nei turbini cupi,  
 indimostrabile vita  
 di rupi e di fiori<sup>16</sup>!

14 A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 15-61 (e, per il ripensamento all'altezza dei *Canti anonimi*, pp. 119-123).

15 *Frammento* [*Clemente, non fare così!*], 81-85 (in C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p.140).

16 *Frammento* [*Clemente, non fare così!*], 74-80 e 95-99 (*ivi*, pp. 140-141).



È il mondo insomma delle «avide giogaie», che preparano l'assalto alla solitudine tragica e sublime della «vetta» in uno dei pezzi più impegnativi e ambiziosi dei *Frammenti Lirici*, con tutto ciò che ne consegue nell'articolata simbologia di quei versi<sup>17</sup>. La stessa rievocazione dell'infanzia non può che essere attratta in questo quadro in una sfera di significato coerente con le sue premesse, e dunque lontana nella fattispecie dalla placida campagna lombarda di *Al tempo che la vita era inesplosa* (adombrata semmai quest'ultima in una formella di tutt'altra e svalutante impostazione: «dal pigro disnodar con sforzi grulli / delle ignare colline, / ch'a suon di frulli la fiutata altezza / tentan su dal letargo come serpi / [...]»<sup>18</sup>). La campagna dei *Canti anonimi* non è invece “pigra” né tanto meno “ignara”: il giudizio dell'autore è mutato, e la sua persistente ossessione dell'altezza si combina ora con l'eterna circolarità dei ritmi naturali, da cui trae alimento lo scorrere immutabile ed eguale dei giorni: «[...] in corona dall'alba alla sera / nel vasto sole delle estati brevi»<sup>19</sup>.

3. Il perno di questa revisione della materia georgica, e quindi dell'intero testo, viene in tal modo ad essere – come si è anticipato – la figura di «Carlo contadino». È lui il depositario del sapere nativo che riconcilia con le verità perenni del vivere; un sapere prettamente antiretorico, intessuto di silenzi e gesti elementari: capace tuttavia di farne una guida ferma e sicura per il fanciullo irrequieto (e per l'uomo che andava alla ricerca di un nuovo inizio nel ricordo di quei tempi felici). Donde anche l'alone quasi di religiosità naturale che circonda quei gesti e il loro armonico concatenarsi<sup>20</sup>. Se la vita era “esplosa”, bisognava ricostruirla dalle fondamenta; riconquistare dai primi rudimenti la grammatica della più essenziale e schietta umanità.

Sul piano delle ascendenze culturali, il ritratto di Carlo mostra in filigrana un profilo inconfondibilmente tolstoiano che ben corrisponde alle letture del Reborà di questi anni<sup>21</sup>. Nella terza parte di *Anna Karenina* vi è un intero episodio incentrato sulla descrizione della falciatura nelle terre di Kon-

17 Si tratta ovviamente del frammento LXX, che recita ai vv.17 ss.: «dal soprassalto d'aquile e farfalle / dell'avide giogaie, / ch'a suon di stalle la sperata altezza / invocan dal più fier dei loro monti / [...]» (*ivi*, p.126).

18 *Frammenti Lirici* LXX, 9-12 (*ivi*, p. 126).

19 *Al tempo che la vita era inesplosa*, 5-6 (*ivi*, p. 220).

20 Così ai vv.7-8 («esaudendo come una preghiera / la terra non tua più l'avevi»), 62-65 («dicevi a me restio: / mangiamo insieme; il digiuno / non ciba nessuno, / se non ci nutre Iddio»), 80-83 («E ti vedo levar come il mattino / in verecondia gli occhi / consacrando il pensiero / al semplice elemento»): *ivi*, pp. 220 e 222.

21 È persino superfluo ricordare la traduzione della *Felicità domestica*, la cui stesura è da ascrivere – come documenta l'epistolario – alla prima metà del 1919; ma per tutto ciò, si veda A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 114 ss.



stantin Lévin: episodio tutt'altro che divagante e anzi cruciale per la definizione di questo personaggio, in cui Tolstoj riversa a larghi tratti la sua stessa tumultuosa e irrisolta dialettica interiore. Lévin ama falciare, perché lo sforzo fisico a contatto con la natura gli restituisce quella serenità che altrimenti continua a sfuggirgli; e ama falciare in compagnia dei suoi contadini, perché il lavoro al loro fianco gli si rivela un'impareggiabile scuola di vita. Donde, anche in questo caso, la decisione – dopo un'irritante scambio di vedute con il fratello – di partecipare in prima persona al lavoro dei campi.

Lévin prese la falce e cominciò a far gli assaggi. [...] L'erba diventò più morbida [...] Egli non pensava a nulla, non desiderava nulla, oltre a non restare indietro dai *mužiki* e a finire il meglio possibile. Sentiva soltanto il suono di ferramenta delle falci e vedeva dinanzi a sé la figura dritta di Tit che si allontanava, il semicerchio arcuato della falciata, le erbe e le estremità dei fiori che si chinavano lentamente e a onde vicino alla lama della sua falce e dinanzi a sé la fine della falciata, dove sarebbe venuto il riposo. [...]

Dopo la colazione Lévin capitò nella falciata non più al posto di prima, ma fra il vecchio burlone, che l'aveva invitato a esser suo vicario, e un giovane *mužik* ammogliato solo dall'autunno [...]. [...] Quanto più Lévin falciava, tanto più spesso sentiva dei momenti di oblio, nei quali ormai non le mani agitavano la falce, ma la falce stessa moveva dietro di sé tutto il corpo consapevole di se medesimo, pieno di vita, e, come per magia, senza che vi si pensasse, il lavoro regolare e preciso si faceva di per sé. Erano i momenti più beati. [...] Passarono ancora due falciate, poi il vecchio si fermò. – Be', signore, a pranzo! – egli disse risolutamente. [...] Pranzò col vecchio e si mise a parlare con lui dei suoi affari di casa, prendendovi il più vivo interesse, e gli comunicò tutti i propri affari e tutte le circostanze che potevano interessare il vecchio. Si sentiva più vicino a lui che al fratello, sorrideva involontariamente per la tenerezza che provava per quell'uomo. [...] Ritornato in sé, Lévin cominciò a considerare quanto era stato falciato e quanto si poteva ancora fare in giornata. S'era fatto un lavoro straordinario per quarantadue persone. [...] Ma Lévin desiderava di falciare il più possibile quel giorno, ed era stizzito contro il sole, che s'abbassava così presto. [...] L'erba recisa con un suono pieno ed esalante un odore acuto si coricava ad alte falciate. [...] Per quanto fosse facile falciare l'erba bagnata e debole, era però difficile scendere e salire per i ripidi pendii del burrone. Ma questo non imbarazzava il vecchio. [...] Lévin camminava dietro a lui e spesso pensava che sarebbe di sicuro caduto [...]; ma egli s'arrampicava e faceva quel che bisognava fare. Sentiva che una qualche forza esterna lo faceva muovere<sup>22</sup>.

Nella terza lassa di *Al tempo che la vita era inesplosa*, un materiale per vari aspetti affine si condensa nelle forme proprie del linguaggio lirico, cui

22 Cito da L. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, traduzione di L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1998<sup>5</sup>, pp. 278-285 (Parte terza, capitoli IV-V).



attribuisce un alone più sfumato il motivo dello “stupore infantile” onde sono egualmente pervasi quei celebri versi:

Con la falce nell'erba  
frusciava il mio baleno:  
il papavero ardendo sullo stelo  
e ciascun boccio sereno  
in abbandono ancor vivo  
a tagliarlo pativo,  
e accanito godevo  
con la falce nell'erba<sup>23</sup>.

Tanto più che la medesima strofa si conclude con l'evocazione di una sentenza caratteristica e pregnante:

Erba recisa che sempre rinasce,  
se dove ruminando è mucca e latte  
per vivace concime  
ritorna alla radice<sup>24</sup>.

Idea alla quale, nel romanzo tolstoiano, si fa cenno appunto poche pagine dopo la scena di cui sopra: «E Lévin, non per altro che per stornare il discorso, espose [...] la teoria dell'economia lattea, consistente in questo, che la vacca è soltanto una macchina per la trasformazione del mangime in latte, e così via»<sup>25</sup>. Insomma, l'eterna “circolarità” della natura tradotta in costume, in consuetudine di vita, in abito mentale, ovvero nella «salda, serena convinzione, ereditata dagli avi e comune a tutti gli agricoltori, che come nel mondo degli animali e delle piante nulla finisce, ma perpetuamente si trasmuta da una forma all'altra – il letame in grano, il grano in gallina, il girino in rana, il bruco in farfalla, la ghianda in quercia, – così anche l'uomo non si annulla, ma si trasforma soltanto»<sup>26</sup>. Né si discosta di molto da siffatti principi la pedagogia di Carlo, su cui Reborà viene modellando l'ossatura della sua rappresentazione. Nella sesta lassa, il quadro del ritorno a casa e del pasto attorno al focolare è una sintesi ariosa e vivace di tutti questi motivi:

23 *Al tempo che la vita era inesplosa*, 19-26 (in C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp.220-221).

24 *Al tempo che la vita era inesplosa*, 27-30 (*ivi*, p. 221).

25 L. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, cit., p. 298 (Parte terza, capitolo IX).

26 Per questo passo, il rinvio è a L.N. TOLSTOJ, *Resurrezione*, traduzione di E. Guerretti, Garzanti, Milano 1993<sup>7</sup>, pp. 422-423 (Parte terza, capitolo XII).



Infine il mezzodi spandeva  
 effluvi di campane:  
 il gerlo sulle spalle,  
 andavo rincasando  
 con te come uguale,  
 verso la fiamma che dal sasso  
 già inneggiava alla polenta;  
 e tu, con lena immensa,  
 sul paiolo acceso,  
 dicevi a me restio:  
 mangiamo insieme; il digiuno  
 non ciba nessuno,  
 se non ci nutre Iddio. –  
 E in aureola splendeva  
 l'astro della mensa,  
 il sol della polenta  
 per chi ha in sé grande spazio,  
 luce che si contenta  
 di tramontare in noi:  
 e quando il cuore è sazio,  
 se ne risparmi poca, anche meschina,  
 essa risorge in tuorlo di gallina<sup>27</sup>.

4. L'astro della polenta, che sembra condensare in una sola figura l'afflato unanime di questi versi, ci offre a suo modo l'occasione di gettare un rapidissimo sguardo su un versante poco frequentato della cultura reboriana. Il *dossier* del manzonismo di Reboriana resta in effetti ancora tutto da esplorare;<sup>28</sup> e se ne comprendono facilmente le ragioni, che sono, per gli anni giovanili, di incompatibilità con le radici ideologiche da cui si svolge la formazione dell'autore dei *Frammenti Lirici*. Donde l'assenza quasi di riferimenti al gran Lombardo nell'epistolario e negli scritti di quegli anni, se non in chiave rispettosamente polemica, come nel saggio sul Romagnosi e in una lettera a Prezzolini che ne sunteggia le linee fondamentali<sup>29</sup>. Vi

27 *Al tempo che la vita era inesplosa*, 53-74 (in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. 221-222).

28 Non più di qualche schermaglia e affondo di prova negli interventi, comunque pregevoli, di Mario Luzi (*Manzoni e Reboriana*, in *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 232-235), e di Francesco Mattesini (*Sull'innografia religiosa: Manzoni e Reboriana*, in «Testo», 1997, anno XVIII, n. 33, pp. 3-12).

29 Così nella missiva a Prezzolini del 16 gennaio 1911: «Quanto al romagnonesimo ho sinteticamente delineato l'influsso pratico e teorico, diretto e indiretto del ma-



sono affinità tuttavia e consonanze attive su un piano meno agevolmente identificabile e non dichiarato ma non per ciò meno reale, che sembrano coagularsi, specialmente nei *Canti anonimi*, attorno a un repertorio di suggestioni, a un'aura si direbbe, spirante dal grembo di una terra e di un sentire comuni. La metafora dell'«astro della mensa» possiede in questa chiave tutti i requisiti necessari onde giustificare l'accostamento a un analogo episodio del sesto capitolo dei *Promessi Sposi* (e non importa qui che il simbolismo circostanziale delle due rappresentazioni sia alla fine contrastante o addirittura opposto). La situazione è nota. Renzo si reca alla casa di Tonio per averlo come testimone nel suo progetto di matrimonio segreto, e l'occhio del narratore si china su una sorta di scena di genere incupita dall'ombra sinistra della carestia.

Andò addirittura, secondo che aveva disegnato, alla casetta d'un certo Tonio, ch'era lì poco distante; e lo trovò in cucina, che, con un ginocchio sullo scalino del focolare, e tenendo, con una mano, l'orlo d'un paiolo, messo sulle ceneri calde, dimenava, col mattarello ricurvo, una piccola polenta bigia, di gran saraceno. La madre, un fratello, la moglie di Tonio erano a tavola; e tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo, che venisse il momento di scodellare. Ma non c'era quell'allegria che la vista del desinare suol pur dare a chi se l'è meritato con la fatica. La mole della polenta era in ragion dell'annata, e non del numero e della buona voglia de' commensali: e ognuno d'essi, fissando, con uno sguardo bieco d'amor rabbioso, la vivanda comune, pareva pensare alla porzione d'appetito che le doveva sopravvivere. Mentre Renzo barattava i saluti con la famiglia, Tonio scodel-

---

estro, su grandissima parte del movimento a lui posteriore: Cattaneo, Cantù, Ferrarini, Mamiani, Mazzini, Manzoni (che lo combatté nella morale e storiografia), [...]» (in C. REBORA, *Epistolario*, cit., vol. I, p. 92, n.110). Il rinvio è naturalmente al saggio *G.D. Romagnosi nel pensiero del risorgimento*, estratto della tesi di laurea reboriana, dove si legge: «Ma ecco, fra l'apoteosi, si smaschera improvvisa la reazione religiosa e ideale, peritosa e segreta fin che il R. era vivo, e della quale fu principal campione il Rosmini, che sorse aperto ma prudente accusatore con l'esame del *Rinnovamento della filosofia in Italia* proposto da C.T. Mamiani (coadiuvato dal Manzoni e plaudente il Pellico), accendendo così una disputa che scintillò qua e là per lungo tempo, [...]. [...] Il Manzoni giudicò il R. attraverso il Rosmini, passionato per fini religiosi e morali; e lo colpì – almeno chiaramente e pubblicamente – più che altro nel *metodo storico* [cfr. *Disc. sopra alcuni punti della storia longob. in Italia*]; [...]» (in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. 522-523). Un riferimento a imprecisate letture manzoniane è ancora nella lettera a Daria Malaguzzi del primo maggio 1911 (in C. REBORA, *Epistolario*, cit., vol. I, p. 99, n.122). Sulla scia del nesso Manzoni-Rosmini – ma ovviamente in una prospettiva tutt'affatto diversa – sono pure gli sparsi cenni del periodo successivo alla conversione.

lò la polenta sulla tafferia di faggio, che stava apparecchiata a riceverla: e parve una piccola luna, in un gran cerchio di vapori. Nondimeno le donne dissero cortesemente a Renzo: «volete restar servito?» complimento che il contadino di Lombardia, e chi sa di quant'altri paesi! non lascia mai di fare a chi lo trovi a mangiare [...]»<sup>30</sup>.

Non sto ad insistere, a questo punto, sulla «piccola luna» e sul «gran cerchio di vapori» che l'avvolge della sua «aureola», e nemmeno sul paiolo e sui gesti di Tonio che dimena la polenta (ma persino un tratto apparentemente estraneo al nostro discorso, come quello sull'«allegria che la vista del desinare» procura in «chi se l'è meritato con la fatica», sembra lasciare traccia di sé ai vv.13-14 del testo reboriano: «e nell'aiuto meritavo accanto / al tuo ben la campagna»). Ne consegue che pure l'invito delle donne di casa avrà il suo corrispettivo nel «mangiamo insieme» di Carlo; ed è significativo che quel «complimento», anche se una punta di razionalismo lo induce subito a moderare la sua affermazione, appaia al narratore tipico del «contadino di Lombardia».

Questo preciso genere di notazioni culmina esemplarmente nei *Promessi Sposi* con la celebre descrizione dell'albeggiare sulle sponde dell'Adda, che tien dietro nel capitolo diciassettesimo alla fuga di Renzo da Milano. È lì che il Manzoni, mentre delinea il vario sfumare dei colori sulle «falde ineguali» delle nuvole all'orizzonte, si ferma a contemplare liricamente «quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace»<sup>31</sup>. E rilievi di questa natura si affacciano, con un'aria di famiglia, anche nel Reboriana dei *Canti anonimi* e di altre pagine coeve. Ad esempio, nelle annotazioni al *Cappotto* di Gogol: «Ora a me preme di avviare l'attenzione del lettore appunto verso l'essenza di questo racconto, [...], simile a certi *fontanili lombardi* sepolti nelle campagne, di comune apparenza quantunque suggestivi, i quali derivano invece per vie sotterranee dalle montagne le loro polle d'acqua sorgiva, e ristorano le pianure»<sup>32</sup>. Ma è pure il caso, naturalmente, di *Campana di Lombardia*, che verrebbe da chiedersi – a rigor di logica – perché debba esser proprio di Lombardia, se non fosse che a parlare sono qui le ragio-

30 Cito da A. MANZONI, *I Promessi Sposi (1840)*, a cura di S.S. Nigro, Mondadori / I Meridiani, Milano 2002, pp. 112-113 (VI, 43-46). Una prima segnalazione di questa fonte manzoniana è nell'articolo di G. MUSSINI, *Il nuovo mondo di Clemente Reboriana. Una lettura dei «Frammenti lirici»*, in R. CICALA – G. LANGELLA (a cura di), *A verità condusse poesia*, cit., pp.117-141 (e p. 133).

31 *Ivi*, p. 333 (XVII,29).

32 C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. 921-922 (*Annotazioni* 1).

ni del cuore, nel mentre vanno a calarsi in uno stampo modellato sul paradigma che stiamo prendendo in esame.

«Effluvi di campane» inondano «il mezzodi» nei versi di *Al tempo che la vita era inesplosa*, e la campana esprime certo un'intenzione salvifica entro il peculiare sistema del linguaggio reboriano. Il suo silenzio coincide con il trionfo della morte e della più assurda demenza nel paesaggio di rovine di *Fonte nella macerie* («Obelisco del caos, il campanile muto: rincorse il suo clangor nell'aria la campana, e l'ha perduto»<sup>33</sup>); e d'altra parte la sua voce si fa tutt'uno con la voce stessa del poeta in una drammatica lettera del settembre 1916 ad Angelo Monteverdi, ancora impegnato in zona di guerra: «Io ti scrivo solo oggi, per farti risentire la mia adesione a te; come io ci sia veramente a proteggere, a “redimere” ciò che deve esser salvato: come un suono di campana»<sup>34</sup>. Per tutto ciò la campana di Reborà sembra anche indenne da ricorsi pascoliani o genericamente tardo-simbolisti, e potrebbe invece collocarsi con maggior pertinenza nell'alveo del rimbombo festoso che pone fine alla terribile notte dell'Innominato:

Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, senti arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, senti anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. [...] Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola ceneregnola; ma, al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria. [...] Erano uomini, donne, fanciulli, a brigate, a coppie, soli; [...] e andavano insieme, come amici a un viaggio convenuto. Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campane, quali più, quali meno vicine, pareva, per dir così, la voce di que' gesti, e il supplimento delle parole che non potevano arrivar lassù. Guardava, guardava; e gli cresceva in cuore una più che curiosità di saper cosa mai potesse comunicare un trasporto uguale a tanta gente diversa<sup>35</sup>.

5. Di notti livide, «tèrree», stillanti angoscia era fatto anche il presente dell'autore dei *Canti anonimi*, come si legge proprio nell'ultima lassa di *Al*

33 *Ivi*, p. 206.

34 C. REBORÀ, *Epistolario*, cit., vol. I, p. 339, n.459.

35 A. MANZONI, *I Promessi Sposi (1840)*, cit., pp. 409-410 (XXI, 58-61).

*tempo che la vita era inesplosa*. Reborà del resto aveva già descritto l'allucinazione e lo sgomento delle ore notturne in una prosetta di forte tensione lirica come *Rintocco*, datata 1916 e dunque parte dell'incompiuto libro sulla guerra (ma recuperata nel 1918, alla vigilia della stagione dei *Canti*, per la «Raccolta» di Giuseppe Raimondi). Val la pena di riproporne il dettato, così ricco di spunti utili a illustrare la serrata dialettica che corre fra questi due momenti della vicenda reboriana.

La casetta s'inspelonca. Sinistro rumor di silenzio. Qualcosa accadrà: terrore se avvenga, terror se non venga. Chi aspetta? Cosa aspetti?

Alone di notte schiaccia i tetti. Demente barlume – e perline e perline che zampillano ferme: lampada accesa di nero sugli occhi.

Non c'è la falda di grazia, di là, sul divano; non muove dormendo la mano a quietarmi d'un gesto impaziente di sogno.

Insomnia di cose recise.

La campana è caduta sul tócco<sup>36</sup>.

Si rammenti ora la strofe conclusiva del nostro testo di riferimento:

Risorge la tua cara vita  
dove più va smarrita  
o Carlo, contadino  
di un solco che è sentiero  
per le tèrree nostre notti.  
E ti vedo levar come il mattino  
in verecondia gli occhi  
consacrando il pensiero  
al semplice elemento,  
mentre è bello il silenzio a te vicino<sup>37</sup>.

Il rapporto fra i due brani si configura qui all'insegna di un movimento simmetrico e speculare, di caduta da un lato e di ascesa dall'altro (non per nulla nei *Canti* si leggono versi come questi: «E merito non è, non è peccato, / se in noi le ascese cadon paurose / [...]»<sup>38</sup>). Tutto precipita nel-

36 C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 199. Per l'interpretazione di questo brano si vedano A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata*, cit., pp. 93-94, e il commento di Matteo Giacotti, in C. REBORÀ, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., pp. 180-183.

37 *Al tempo che la vita era inesplosa*, 75-84 (in C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 222).

38 *Se dio cresce*, 5-6 (*ivi*, p.230).

la spelonca di *Rintocco*<sup>39</sup>, in caduta libera come le «cose recise» che si agitano vorticando nell'insonnia del poeta (e rimandano sotto vari aspetti all'ossessione reboriana per i compagni, caduti anch'essi, al fronte). Del pari, il suono della campana si abbatte come una mannaia sulla sequela sfibrante delle ore notturne. Quelle medesime ore che tornano invece a popolarsi delle immagini di un tempo integro e indiviso (quando «l'amor mi pareva umana cosa») nello spartito più tardo. La vita continua certamente a smarrirsi nell'infecunda selva cittadina<sup>40</sup>, ma il poeta dei *Canti anonimi* non è più schiacciato dal terrore dei suoi fantasmi e sembra anzi intravedere una via d'uscita nel suo viaggio al termine della notte. Il solco scavato dal contadino nel grembo della terra può trasformarsi così in un sentiero, e il canto della memoria può chiudersi armonicamente in levare, assumendo in sé il gesto di Carlo che alza gli occhi e li volge alla sacralità dell'elemento celeste. Per gli stessi motivi il silenzio non è più un rumore sinistro (e udendo la voce della campana di Lombardia «vien fiducia verso l'alto / di guarir l'intimo pianto»<sup>41</sup>).

Altri ha insistito a ragion veduta sul filo che si tende dalle percezioni stravolte di *Rintocco* all'utopico «fugato» dell'ultimo e più celebre pezzo del libro, *Dall'immagine tesa*<sup>42</sup>. La domanda assillante che attraversa il buio della spelonca («Chi aspetta? Cosa aspetti?») non può trovare risposta neppure in quest'arduo crocevia della ricerca reboriana, se non nella forma – come ha ben osservato Filippo Secchieri – di una radicale indeterminazione («e non aspetto nessuno»), che coincide in termini filosofici con lo stato originario del porsi in ascolto dell'Essere<sup>43</sup>. Reborà, d'altronde, lo ripete più volte nel suo libro: «Echeggia un monito immane, / ma la voce non è presente; / [...]»<sup>44</sup>. Tra il verde paradiso degli amori in-

39 *L'incipit* («La casetta s'inspelonca») è pure da ricongiungere al movimento iniziale del quinto dei *Canti anonimi*: «Sacchi a terra per gli occhi, / trincee fonde dei cuori – / l'età cavernicola è in noi» (*ivi*, p.226).

40 Come suggerisce la rima illustre in capo a quest'ultima lassa. Sulle filigrane dantesche dei *Canti anonimi* ha insistito a suo tempo G. MAGRINI, *La trottola di Reborà*, cit., *passim*; e si veda più di recente R. CICALA – V. ROSSI, *L'attesa di Reborà*, cit., p. 786 ss.

41 *Campana di Lombardia*, 7-8 (in C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 223).

42 In particolare D. VALLI, *Lettura delle «prose liriche»*, in G. DE SANTI, E. GRANDESSO (a cura di), *Le prose di Clemente Reborà*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 51-72 (e 59-60).

43 F. SECCHIERI, *L'ascolto dell'immagine. Sentieri dell'oltre nei «Canti anonimi»*, cit., pp. 160-161.

44 *Sacchi a terra per gli occhi*, 60-61 (in C. REBORÀ, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 228).

fantili e il futuro ottativo di una sofferta maturità si dispiega nei *Canti anonimi* il faticoso inseguimento di una vita degna di essere vissuta. Anche per questo il loro “monito” continua a riguardarci e, anzi, non è mai stato forse tanto urgente quanto oggi.

ADELE DEI

## L'ATTESA DI CLEMENTE REBORA. STORIA ED EVOLUZIONE DI UN TEMA POETICO

Fra gli autori italiani più costantemente citati a proposito del motivo dell'attesa, davvero pervasivo e fondante nelle letterature europee a partire dalla fine dell'ottocento, non manca quasi mai Clemente Rebora, in grazia della sua famosa e citatissima poesia *Dall'immagine tesa*, che chiudeva nel 1922 l'esile plaquette dei *Canti anonimi*<sup>1</sup>. Ma l'importanza e l'evoluzione del tema nella sua opera sono ben più complesse e significative, e vale la pena seguirle e scandirne le tappe attraverso gli snodi biografici e letterari che segnano un percorso tormentato e contrastante ma di singolare coerenza, ed individuano una linea dagli sviluppi di notevole rilievo. Nei *Frammenti lirici* del 1913, dove è forte uno slancio propulsivo, una fiducia nella possibilità e nella capacità di movimento, sia pure continuamente contraddetta ed interrotta da inerzie e da blocchi, l'attesa, con poche eccezioni, connota i momenti di stasi e di vuoto, si riveste di impotenza e frustrazione: «sta la terra in vestigio / immobilmente bigio, / dove è una floscia attesa, / un'abitudine stanca»<sup>2</sup>. Solo di rado indica una prospettiva di apertura e di progresso, rivela la tensione, magari impossibile e subito disillusa, verso una meta che potrebbe essere definitiva («attesa che scocca / verso un ben ch'è vicino e non tocca»<sup>3</sup>). Ma delle pro-

1 Fra i molti interventi sul tema si vedano almeno: E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005 (2011<sup>4</sup>); G. BOMPIANI, *L'attesa*, Feltrinelli, Milano 1988 (poi et al., Milano 2011); M.L. RASULO, *Il tempo dell'attesa nella letteratura e nell'arte*, Il Coscile, Castrovillari 2009; *Le attese*, a cura di E. Abignente ed E. Canzaniello, ad est dell'equatore, Napoli 2015.

2 Frammento LXIII, in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015, p. 113.

3 Frammento XLV, in *Poesie, prose e traduzioni*, p. 83. Si potrebbe citare anche il frammento LXX, p. 128: «ogni cosa intendendo oltre aspetta / in fede enorme la vetta». Ma delle proprie protrate attese di un cambiamento risolutivo Rebora parlava già nelle lettere del 1907: «Così mi si accumula nella schiena e nel cervello tanta e tanta stanchezza [...] che mi fa lenti i nervi ed assonna la fantasia creatrice; e sebbene mi tolga tutti gli impeti frenetici delle visioni d'un tempo, mi concede

prie protrate attese di un cambiamento risolutivo Reborà parlava già nelle lettere del 1907: «Così mi si accumula nella schiena e nel cervello tanta e tanta stanchezza [...] che mi fa lenti i nervi ed assonna la fantasia creatrice; e sebbene mi tolga tutti gli impeti frenetici delle visioni d'un tempo, mi concede tuttavia la paziente attesa di un qualcosa di molto singolare ch'io, nell'intimo, aspetto sempre dalla vita, di tra l'opaca monotonia dei giorni tutti uguali»<sup>4</sup>.

È però con la seconda stagione, quella degli anni di guerra, che il tema acquista valore e complessità tali da renderlo centrale e decisivo. Nell'accelerazione vitale del periodo prebellico, che si assomma ad un momento di forti cambiamenti emotivi anche personali, Reborà vive l'attesa come un fremito crudo ma vivificante, e percepisce l'incombere del conflitto come la preparazione a un desiderato scatenarsi dell'azione, perfino a uno sfogo della violenza, dell'aggressione sanguinaria, orrende ma alla fine liberatorie. Ostenta perfino, nelle lettere, un'insolita improntitudine, un navigato e quasi mondano fatalismo che davvero poco gli si addicono. I recenti e turbativi incontri con Sibilla Aleramo e Lidia Natus e le nuove vicende amorose che sta sperimentando si sovrappongono e si identificano con la china della storia in un'aspettazione acutissima ma contraddittoria e confusa<sup>5</sup>. Si sa che qualcuno e qualcosa sta per arrivare e si desidera comunque che arrivi, per rompere e allontanare ogni rischio di stasi, ogni impedimento. Curioso e anomalo interventismo (o almeno acquiescenza, o accettazione degli eventi), quello di Reborà, alieno da qualunque retorica patriottica o bellicista e tutto intriso di insofferenze, di aspirazioni e di umori privati. *Notte a bandoliera*, scritta tra il marzo e l'ottobre del 1914, è interamente centrata su questo atteggiamento bi-

---

tuttavia la paziente attesa di un qualcosa di molto singolare ch'io, nell'intimo, aspetto sempre dalla vita, di tra l'opaca monotonia dei giorni tutti uguali».

- 4 A Daria Malaguzzi, in C. REBORÀ, *Epistolario*, I, 1893-1928, *L'anima del poeta*, a cura di C. Giovannini, Edizioni Dehoniane, Bologna 2004, p. 21.
- 5 Già nel secondo dei *Movimenti di poesia*, scritto nel luglio del 1914, quando la relazione con Lidia Natus sta cominciando, Reborà accenna al tema dell'attesa/accolgenza femminile: «E nessuno (nessuna) mi aspetta: / corro, perché non ho fretta» (*Poesie, prose e traduzioni*, p. 151). Per questa fase dell'opera reboriana rimando alla relativa parte della mia introduzione al Meridiano (*Sul filo della spada*, pp. xvii-xxvii) e al mio saggio *La parola esplosa di Clemente Reborà*, in «Studi e problemi di critica testuale», 91, ottobre 2015. Fra i molti contributi e interventi critici si vedano almeno A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Reborà. 1913-1920*, Marsilio, Bologna 2002; C. REBORÀ, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. Giancotti, San Marco dei Giustiniani, Genova 2009.



fronte fra terrore e desiderio, su questa tensione febbrile che travolge e fa premonire l'aprirsi di un nuovo destino, tanto energetico e precipitoso da polverizzare la vischiosità dell'inazione e dell'incertezza:

Alghe di tenebra  
 sull'umida terra  
 in romba di piena;  
 scaglie di vetro  
 dal rapido cielo  
 che stelle nel vento  
 librato riassorbe;  
 gesto falcato di forme  
 uscite a capirsi nell'ombra;  
 fissa follia dell'aria  
 su nero abbaglio di lampo;  
 sordo scavare tenace  
 in eco di maddida pace:  
 – Balzerà chi ci spia,  
 a chiacciar la lumaca  
 che invischia molliccia la via? –  
 [...]  
 Voci osannanti in soffio di sibilla,  
 e frenesia di muscoli ondanti  
 per la cupezza emanata;  
 ossessione d'attesa,  
 truce allegria sospesa,  
 fischi strisciati in domanda,  
 drappello che annusa  
 fruscando carponi  
 in una raffica chiusa,  
 chiostra di denti a lame di luce,  
 intenti occhi a dorso di coltello...<sup>6</sup>

6 *Poesie, prose e traduzioni*, p. 160. Ma si veda l'intera poesia, pp. 159-160. *Notte a bandoliera* era definita dall'amico Angelo Monteverdi «presagio bellico», in quanto ideata e scritta nella prima redazione prima dello scoppio della guerra europea (*Epistolario*, cit., p. 258). Un senso non dissimile, anche se diversamente ritmato e intonato – l'esibizione invece del bisbiglio, l'improntitudine che cerca di sovrapporsi alla consapevolezza della incombente tragedia – in *Fantasia di carnevale (Variazioni italiane)*, uscita sulla «Voce» nel febbraio del 1915: «Cieco prodigio, / grandezza tradita, / asfissia del certo alveare / fra miele e vischio mordace; / perché si redima nel rischio / il tètano dell'uomo / la nausea del mondo, / in sprazzi di respiro / avvèntaci alla prova, / martirio che irrorà, / olocausto vivo!» (*Poesie, prose e traduzioni*, p. 164).

Rispetto all'io prevalente dei *Frammenti lirici* e delle altre poesie precedenti, l'emergenza della situazione spinge ad identificarsi con una parte, aiuta a trovare in qualche modo un «noi», ribadito poco dopo dalla filastrocca sanguinaria *Fantasia di Carnevale* e quindi replicato dolorosamente nelle poesie e prose di guerra.

Con l'esperienza reale della guerra, soprattutto quella vissuta in trincea fra novembre e dicembre del 1915, si sa, tutto cambia. Nella dimensione stregata e reclusa del fronte si apre un inimmaginabile inferno: il tempo stesso è stravolto e piegato, ormai incurabile; dilaga l'orrore come un mortifero e orrendo contagio da cui non si può scampare. Quel «noi» è ora chiarissimo e inevitabile: identifica una comunanza di destino e di sofferenza – quella dei buoi condotti al macello – da cui tutti gli altri sono esclusi. L'aspettare è un intervallo di dilatata sospensione in cui si resta attoniti, come costretti a guardare in una voragine, soffocati dalla marcescenza e dalla morte. Si percepiscono in agguato innarrabili mostri pronti ad inghiottire, che forse, come nella novella *Fantasma* di Leonid Andreev, si possono momentaneamente fermare solo con la completa immobilità<sup>7</sup>. Nello sconvolgimento e nella mattanza insensata della guerra la terra si apre, e la fossa è in agguato per inghiottire i corpi che stanno perdendo di consistenza fisica, che si avvicinano già alla putrefazione dei cadaveri: «Mùtila fossa – che se comunichi ai morti, senti in un glutine scivolarli: *aspetta*». E anche il titolo di questa prosa, *Coro a bocca chiusa*, richiamando la *Madame Butterfly*, riporta implicitamente al motivo di una attesa tragica. Sono proprio le cosiddette prose liriche – residui di quel libro sulla guerra che Reboriana non poté mai finire – a figurare forse con maggiore aderenza il suo stato quasi delirante, i suoi incubi fissi che scardinano anche il linguaggio e la parola. L'intera vita della trincea, con i suoi inarrestabili ingranaggi, sembra risolversi in un'atona e insensata aspettazione: «Sulla terra è già mota, e si spettra. Frigge in sordina l'enorme fatica che lavora la rovina. Attender l'attesa»<sup>8</sup>.

7 Nella novella, tradotta da Reboriana nei primi mesi del 1917, ma uscita in volume solo nel 1919 (L. ANDRÉEF, *Lazzaro e altre novelle*, Vallecchi, Firenze) si descrivono gli effetti del cattivo tempo sui ricoverati di una clinica per malattie mentali: «Il continuo crepuscolo strisciante alla finestra, gli sembrava come un inizio della fine; e s'attendeva in ogni istante qualcosa di orrendo. Il presentimento della sciagura imminente era così tangibile, che per ore intere immobilmente giaceva, non osando levarsi, non osando batter ciglio. Egli sapeva questo: finché sta immobile, la cosa non poteva essere; ma se fa tanto di levarsi, muoversi, di sottocchi scivolar gli occhi dietro di sé – la cosa, questo che di orrendo, all'istante proprio accadrà» (*Poesie, prose e traduzioni*, p. 731). L'incubo del paziente nei suoi deliri stravolge l'innocua figura della propria madre, trasformandola nel peggiore degli spettri che appunto lo minacciano (*ivi*, p. 732).

8 *Stralcio*, *ivi*, p. 189. Si veda anche, nella stessa prosa, il tema dell'avvento e del parto, della «gravidanza del tempo».

Il tema è collegato a quello della casa, dell'interno domestico protettivo, dove qualcuno aspetta, o dovrebbe aspettare. La casa rimane la residuale speranza di salvezza e di soccorso nel disfacimento dei quasi morti della trincea, partecipi, loro malgrado, del terrificante segreto finale (che «sanno la cosa»); quelli stessi che i vivi – che «non sanno la cosa», e davvero appartengono a un altro mondo – non vedono nemmeno più e non vogliono vedere. A queste invisibili vittime sacrificali resta, come ultimo debole gesto possibile, come sola e afona richiesta di soccorso, il gesto del bussare: l'unico, forse inutile, tentativo di sollecitare e recuperare, appunto attraverso un ottuso attendere di fronte a una porta chiusa, una minima accoglienza (e l'accoglienza è per Rebora un tratto decisamente femminile). Il rumore sordo e ritmico di questo bussare risuona come un ininterrotto sottofondo:

Se fosse un crocicchio, la croce – e un uomo desse la strada! Verso una casa la strada. Una soglia di casa...

Busserai? Così pronta accorre la morte! Ma sono docili i morti: sanno la cosa. Non correranno più.

Busserai? Torva la vita cacciò. Sono implacabili i vivi: non sanno la cosa. Caceranno ancora, scacceranno sempre.

Ma busseremo noi se avvanzerà anche una sola mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare.

E forse qualcuno aprirà; chi aveva schiusa l'attesa.

Forse una donna, se spalancato avesse il suo cuore<sup>9</sup>.

Anche nella disperazione, nella consapevolezza della catastrofe, l'unica remota possibilità è rimanere appunto a aspettare, per non rischiare di perdere l'attimo in cui la porta si potrebbe magari aprire, o forse semplicemente per ingannare il tempo guadagnandosi una qualche temporanea dilazione<sup>10</sup>. Come in una favola oscura, paurosa e degradata quella casa può però rivelarsi una stregoneria, una trappola.

È stata già notata la singolare prossimità di questo passo con la novella *Fantasma* di Andreev, tradotta da Rebora nel 1917, ossia nello stesso periodo di gravissima crisi fisica e mentale, quando la scelta del testo da tradurre segnala una vera affinità, un riconoscimento di plurime corrispondenze, e il lavoro di versione dal russo equivale quasi ad una scrittura in proprio:

9 *Coro a bocca chiusa*, ivi, p. 196.

10 Da ricordare poi come in *Stralcio* il tema della casa venga richiamato quasi con sarcasmo, ristretto alla residuale sopravvivenza dell'individuo nelle «nicchie di fango» della trincea: «Non manca nulla, non manca. La fronte è una gronda per l'acqua, e il copricapo n'è il tetto: c'è casa» (ivi, p. 190).

L'unico suono che si ripercotesse ininterrottamente giorno e notte già da dieci anni nella casa di salute, cioè dalla sua fondazione, era qualcosa di così regolare e smorzato e uguale che la gente non l'udiva, e passava inosservato come il ticchettio del pendolo dell'orologio e la pulsazione del cuor di ciascuno. Era un malato, che rinserrato in camera, bussava alla porta. Dovunque si fosse trovato, scovava egli una porta serrata o soltanto semichiusa, e cominciava a bussare: se l'aprivano, ne cercava un'altra e di nuovo bussava – egli voleva che tutte le porte fossero aperte. E bussava i giorni e le notti, estenuandosi fino allo stordimento. Bisogna dire, che in virtù della sua demenza fissa egli avesse il segreto di bussare anche quando insieme dormiva: altrimenti sarebbe morto d'insonnia. Ma nessuno l'aveva mai visto dormire, e il bussamento non s'interrompeva mai<sup>11</sup>.

Si bussa dal di fuori a una porta chiedendo di entrare, ma il tema dell'attesa, quando ogni illusione di conforto e di accoglienza è spenta, si ripropone anche dalla prospettiva opposta, quella di un interno, e alle residue, distorte aspettative si mescola e si sovrappone allora il terrore dell'agguato. È così la casa vuota e spettrale di *Rintocco*, stravolto relitto, insensato scheletro rimasto dopo una irrimediabile caduta, una frattura, un abbandono: «La casetta s'inspelonca. Sinistro rumor di silenzio. Qualcosa accadrà: terrore se avvenga, terror se non venga. Chi aspetta? Cosa aspetti?». L'assenza accresce l'inquietudine, trasforma comunque l'aspettare in un incubo di terrore. L'immobilità è totale, quasi come se fosse indotta da un maleficio. Gli interni non offrono più conforto, protezione e calore, ma alla rovescia rivelano un mondo bloccato e in rovina, dove il presente è solo un vuoto e angoscioso intervallo fra un passato morto e irrecuperabile e un futuro instabile e minaccioso. E forse quelle stesse propizie figure familiari da cui si sperava un'apertura potrebbero essersi trasformate nelle più spaventose e mortifere apparizioni<sup>12</sup>.

11 Ivi, pp. 708-709. Si veda anche più avanti, p. 714: ««Buon mattino, egregio signore. Bussate sempre, eh?» “Busso” rispondeva colui a bassa voce, trasportando su Egòr Timofëevic tristi grand'occhi stranamente profondi. “E non aprono?” “No, non aprono” così a bassa voce rispondeva. Voce pallida la sua, vacua, come eco, e insieme profonda stranamente come gli occhi». Nella clinica psichiatrica di *Fantasma* il bussare è del resto un sintomo diffuso di crisi e di allarme: «Di tempo in tempo soltanto, massime di notte, quando invisibile il bosco rumoreggiava al vento, fra i malati qualcuno entrava in parossismo di angoscia acuta, e cominciava a gridare. [...] L'allarme si propagava allora per l'intera casa ridesta, e i malati [...] cominciavano un va e vieni agitato nelle camere loro, e a gesticolare e cicalare a voce alta di cose senza capo né coda. E tutti, perfino i più calmi, bussavano da forsennati alle porte e insistevano di lasciarli andar via altrove» (p. 709).

12 Come la madre del già citato malato di Andreev, che da «malferma vecchietta dal pallido viso» viene trasformata dal delirio del figlio in un orribile mostro in agguato

L'inertza e la stasi, l'ottundimento vitale non evitano alla fine il «crollo del tempo», il richiamo della voragine che tutto inghiotte. La straordinaria poesia *Vanno* descrive questo percorso di generale rovina, questo gorgo a cui tutti gli esseri e tutte le cose, nonostante i casuali indugi, sono chiamati:

Cade il tempo d'ogni stagione,  
 e autunno è un nome.  
 Salma di pioggia,  
 terra, e una gora  
 in cateratta al fosso –  
 il cielo addosso.  
 Sotto torbido pelo  
 la gora impigra  
 dove non trascina:  
 tra vermi e pesci  
 alghe patetiche,  
 sputi di rane  
 per sinuose tane,  
 e a ritroso sgomitanti ragni  
 simulano la corrente, ma non si danno.

Minuzie e foglie  
 alla rovina intanto  
 perché non vuole in sé ciascuna  
 vanno:  
 movendosi ancora  
 non sembran perdute;  
 riviere e piante  
 non sanno fermare;  
 salma di un nome,  
 stagioni cadute,  
 è l'ora di tutte, son tante a passare;  
 crollo del tempo,  
 tracollo di spoglie  
 ingiallisce la piena,  
 anonimo gorgo  
 sull'orlo, così, rigirare –  
 inabissano al fosso<sup>13</sup>.

---

to che potrebbe appunto chiamarlo ed entrare da una di quelle porte: «Ma questa è una casa da matti, nella quale non si assicurano le porte alla notte, tanto che ognuno... ognuno che n'abbia talento può entrare. Farò i miei reclami!» (ivi, p. 732).

13 *Ivi*, pp. 204-205; la poesia è datata da Rebora 1916. Per il tema della dantesca «morta gora» si veda già il Frammento XXI: «mentre l'anima giace pietra al fondo / d'una gora, e si contrae / l'idea nel tempo che vien già divolto / con nausea in-

Di una «scossa del tempo», maligna divinità, che pare ormai procedere per intermittenze, per scatti, senza una logica continuità, si parla nella poesia intitolata appunto *Tempo*, datata dall'autore 1917: un blocco interno ha pietrificato l'io, annullando ogni possibilità di movimento e quindi anche di attesa e di speranza:

Apro finestre e porte –  
 ma nulla non esce,  
 non entra nessuno:  
 inerte dentro,  
 fuori l'aria è la pioggia.  
 Gócciole da un filo teso  
 cadono tutte, a una scossa.

Apro l'anima e gli occhi –  
 ma sguardo non esce,  
 non entra pensiero:  
 inerte dentro,  
 fuori la vita è la morte.  
 Làcrime da un nervo teso  
 cadono tutte, a una scossa.

Quello che fu non è più,  
 ciò che verrà se n'andrà,  
 ma non esce non entra  
 sempre teso il presente –  
 gócciole làcrime  
 a una scossa del tempo<sup>14</sup>.

L'assoluta impermeabilità e impenetrabilità dell'io è incrinata solo dalle goccioline-lacrime – della pioggia e del pianto – che improvvisamente si staccano e precipitano. Il movimento liquido e inarrestabile della gora si è come disseccato e sterilizzato, ma resta il motivo della caduta, come in *Vanno*, e sempre collegato con il tempo, a connotare l'ineluttabile destino di tutto e di tutti<sup>15</sup>.

---

torno alle cose» (ivi, p. 46). Ma significativa anche la lettera a Beppe Furlotti del 4 febbraio 1919: «le ore inabissan giù come le foglie sull'orlo d'una cascata, e rimane soltanto il gran cielo arcuato di sopra che non si comunica» (*Epistolario*, cit., p. 421).

14 *Poesie, prose e traduzioni*, p. 201. La poesia uscì su «La Raccolta» nel maggio del 1918.

15 Le occorrenze del verbo «cadere» nei testi di questo periodo sono molteplici e altamente significative. Solo alcuni altri esempi: «Indicibile uno, strappato al segre-

Per rialzarsi, sia pure a fatica, dopo la catastrofe è necessario in qualche modo riconciliarsi con il «vorace tempo»<sup>16</sup>, dimenticare o esorcizzare il richiamo vischioso della morte, far sì che il macigno interno si scioglia e che quindi le aspettative si riaprano, ma senza sprofondare nell'inerzia e nel vuoto, senza il pericolo del precipizio. Rebora si riprende lentamente, alla ricerca di nuove prospettive che diano un senso appunto al suo lungo aspettare: «Io son sempre qui, come un viaggiatore senza biglietto in attesa alla stazione», scrive all'amico inseparabile di quegli anni, Bruno Furlotti, nell'aprile del 1919<sup>17</sup>. Quasi in contemporanea definisce all'inverso *Il passaggio* di Sibilla Aleramo un testo di fonda umanità, «tutto pervaso da un senso di schianto e di attesa, così annunziatore»<sup>18</sup>. In questo clima di lenta, difficile e perfino velleitaria ricostruzione di sé nascono i *Canti anonimi* e le traduzioni del *Cappotto* di Gogol e del *Gianardana*, opere diverse ma per molti versi gemelle, che testimoniano un percorso eclettico ed eterodosso, però a suo modo invincibile<sup>19</sup>.

Nelle *Annotazioni* al *Cappotto* di Gogol il protagonista Akàkii Akàkievic è letto come un modello, come una umile e inconsapevole guida spirituale al ben fare, che vivifica e motiva ogni attesa: «Di qui scaturisce la limpida umiltà con la quale, levandosi esaudito dall'industrioso ricopiare, egli va a coricarsi, lieto al pensiero che l'indomani ricomincerà ad avventurarsi di copia in copia, in una aspettazione sempre rinnovata, poiché la novità è in lui»<sup>20</sup>. Anche nel *Commento a Gianardana* l'aspettare – il sape-

---

to suo vivo, per sempre finito; se per la gente a venire, in grandezza caduto – l'immemore tempo è nessuno, e non cade» (*Perdono?*, ivi, p. 192); «La cosa cade recisa dal tempo: così tutto accade» (*Coro a bocca chiusa*, ivi, p. 195); «La campana è caduta sul tócco» (*Rintocco*, ivi, p. 199); «se tre compagni interi / cadder per te che quasi più non eri» (*Viatico*, ivi, p. 200). Da notare ovviamente anche la persistenza del tema dell'acqua, della liquidità, che pervade l'intera opera reboriana e potrebbe essere identificato come motivo ricorrente fino dai *Frammenti lirici* e vero e proprio filo conduttore dei *Canti anonimi*.

- 16 Come già nel Frammento XII: «e nel vorace tempo è vana attesa» (ivi, p. 33).
- 17 *Epistolario*, cit., p. 426. Anche l'amicizia con Furlotti è definita da Rebora in riferimento all'attesa: «Che tu venga o non venga da me, io ti trovo sempre e ti aspetto sempre» (lettera del 16 aprile 1921, *Epistolario*, cit., p. 477).
- 18 *Poesie, prose e traduzioni*, p. 567. La recensione fu pubblicata dall'«Illustrazione italiana» nel maggio del 1919.
- 19 Come è noto i tre volumetti uscirono quasi in contemporanea nel 1922 (l'anno successivo la seconda edizione del *Gianardana* con il *Commento*). *Il cappotto*, pubblicato anch'esso a Milano dal Convegno, ha in comune con i *Canti anonimi* la veste editoriale. Per le notizie sui testi rimando alle mie note in *Poesie, prose e traduzioni* (pp. 1255-1258).
- 20 *Ivi*, p. 932. Il suo esempio ammonisce anche a non dipendere troppo dall'esterno e dagli altri: «Per questo il suo sentimento accenna a sperperarsi in un'impazien-

re aspettare – viene additato come un traguardo da conquistare, nella certezza di un'accoglienza, di una risposta: «E questa era appunto quella dolcezza spirituale, quella bontà salda e umana, che la Principessa aveva osservato nel contegno del messaggero – di quanto annunciava la *salute* – quasi a mostrare come il punto d'arrivo sia là per tutti i pazienti, in una clemente attesa che è invito e accoglimento, generatori di bene»<sup>21</sup>. Reboria sta proprio in questi anni provando a rovesciare le parti, ad essere lui chi è atteso e chi accoglie: «Mi pare poi, a volte, d'essere chiamato, e non so da chi né per cosa. In ogni modo rispondo, e m'incammino da qualche parte, e incontro sempre qualcheduno che pareva mi aspettasse»<sup>22</sup>.

I *Canti anonimi* segnano un tentativo di rialzarsi dalla caduta, di ricomporre e medicare il tempo, di ricostruire una possibile risposta alle aspettative. La celeberrima poesia conclusiva, *Dall'immagine tesa*, incorona il tema dell'attendere in uno spazio sospeso, percepito con acutissima e plurima ipersensibilità sensoriale. Proprio la recisa negazione «non aspetto nessuno», ripetuta per tre volte, sembra paradossalmente aprire ad un avvento, ad un possibile soccorso ristoratore.

Dall'immagine tesa  
vigilo l'istante  
con imminenza di attesa –  
e non aspetto nessuno:  
nell'ombra accesa  
spio il campanello  
che impercettibile spande  
un polline di suono –

---

za spirituale, che è un voler toccare con mano ciò che è solo accostabile con un gesto interiore, e un attendere dal di fuori quanto non si sa più produrre in noi. E a sua volta questo sciupio esterno provocherà in lui una pericolosa stanchezza: quella che non segue ma precede il lavoro nostro, rendendolo così impossibile; si vorrebbe allora che qualcosa di straordinario venisse a liberarci, mentre ci si strema in una vana attesa messianica» (p. 941).

- 21 *Ivi*, p. 1003. Ma si veda anche come Gianardana aspetta la Principessa «altrettanto pronto a partire a un cenno, sul momento, o a star fermo in attesa per tutta una vita» (p. 964) e, di nuovo nel *Commento*, la descrizione di quando la Principessa si volge al meglio, e scopre la sua missione, uscendo così dallo stallo della chiusura in se stessa: «E di qui intanto scaturisce quella animazione sovrana, quel conforto energico, quell'ardore miracoloso che sono insieme dovere e poesia e religione di vita, tali da sgombrare ogni vano lamento, ogni inerte attesa, ogni calcolo di tornaconto, mentre conferiscono infine a guisa di ricompensa una serena gioia di dare» (p. 991).
- 22 Lettera al fratello Piero del 18 aprile 1921 (*Epistolario*, cit., p. 478).



e non aspetto nessuno:  
 fra quattro mura  
 stupefatte di spazio  
 più che un deserto  
 non aspetto nessuno.  
 Ma deve venire,  
 verrà, se resisto  
 a sbocciare non visto,  
 verrà d'improvviso,  
 quando meno l'avverto.  
 Verrà quasi perdono  
 di quanto fa morire,  
 verrà a farmi certo  
 del suo e mio tesoro,  
 verrà come ristoro  
 delle mie e sue pene,  
 verrà, forse già viene  
 il suo bisbiglio<sup>23</sup>.

Plurimi i riscontri nelle lettere di quegli stessi anni, talvolta veri e propri corrispettivi autobiografici, fili conduttori che si riconnettono all'esito davvero pieno e indiscutibile della poesia: «ora [...] sono con la vita più che mai inconclusa e bisognosa invece di imminenza»; «in tutto il mio essere, da tempo [...] si agita qualcosa che ancora non intravvedo, e al quale non so quindi ubbidire»<sup>24</sup>. *Dall'immagine tesa* è un testo misterioso e volutamente reticente, che riprende il tema piegandolo verso un futuro non più solo rovinoso. Il tempo forse si sta facendo più clemente (e si sa anche quanto Rebora abbia fatto per ritrovare e inverare le implicazioni del proprio nome). Qualcosa di più che un'evoluzione rispetto alla paralisi dolorosa e soffocante di *Tempo*, scritta solo pochi anni prima: *Dall'immagine tesa* è il suo esatto – magari velleitario – rovesciamento, quasi il fotogramma successivo della storia, in accordo con quello sforzo ascensionale, quel desiderio di 'lieto fine' che percorre l'intera, breve raccolta siglando nella speranza e nell'apertura quasi tutte le poesie<sup>25</sup>. *L'attesa* non è compiuta, ma se ne

23 *Poesie, prose e traduzioni*, pp. 234-235 (ma si veda anche la nota a pp. 1093-1094).

24 Rispettivamente lettere ad Antonio e Daria Banfi del 7 settembre 1920 e a Bruno Furlotti del 15 settembre 1920 (*Epistolario*, cit., p. 460 e 461). Altri numerosi e puntuali riferimenti intertestuali erano già indicati nei saggi reboriani di Macri dedicati a *Dall'immagine tesa*, poi raccolti in O. MACRI, *Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998.

25 L'unica poesia che contraddice questa tendenza, *Sacchi a terra per gli occhi*, posta proprio al centro del volumetto, sembra invece riportare indietro al clima e alla

premonisce e se ne prefigura un qualche esito, una non lontana soluzione<sup>26</sup>. È del resto tipico di Reboriana procedere sempre per tappe contrastive, per movimenti opposti e bipolari.

Le vicende successive della sua vita, come è noto, cambiano tutto, e offrono risposte piene e totalizzanti che in qualche modo bloccano e normalizzano il tema, rendendo a posteriori definitive le premonizioni che chiudevano i *Canti anonimi*. È significativo che termini come «attesa» o «aspettare» nelle loro diverse variabili scompaiano dai testi reboriani quasi del tutto, e ricorra invece con notevole frequenza il verbo «venire», che già sosteneva come un incalzante refrain la seconda parte di *Dall'immagine tesa*<sup>27</sup>. Nell'unico caso in cui la parola «attesa» ritorna è sovrastata e travolta dalla certezza di una risposta, di un adempimento: «Viene il tuo Regno: c'è già nell'attesa: / ma ti preghiam che avvenga!»<sup>28</sup>.

---

scrittura degli anni di guerra anche per il tema dell'accoglienza mancata e del tempo tradito e traditore: «Echeggia un monito immane, / ma la voce non è presente; / si ode vagire una culla, / ma la mamma è assente. // Fuga da un vuoto vicino / verso un vuoto lontano, / il trambusto è un inganno; / tutto è un non fare più in tempo» (*Poesie, prose e traduzioni*, p. 228). Per il motivo invece dell'avvento e dell'attesa premiata si veda la chiusa della poesia subito successiva, *Se Dio cresce*: «Ma chi si sveglia nel gran giorno ha fede: / scorge cader la luce al nostro fondo / per rivelarci il sol che attende / sul culmine del mondo» (p. 230).

- 26 Non entro qui nel merito dell'interpretazione globale della poesia, da molti letta in chiave esplicitamente cattolica e mariana, con il sostegno peraltro di alcuni tardi autocommenti d'autore. Sembra probabile, come Reboriana testimoniò a Enzo Fabiani, che l'occasione derivi da precisi eventi biografici, ossia da un'assenza di Lidia, ma questo non toglie il valore simbolico e metaforico del testo (peraltro accostabile anche a testi di Tagore). Rimando per un breve consuntivo della questione al mio saggio *Sul filo della spada*, e alla nota al testo, *ivi*, pp. xxxiii-xxxiv e pp. 1093-1094.
- 27 A cominciare dal primo verso del *Curriculum vitae* («Lo Sposo ancor non viene», *ivi*, p. 286); il tema dell'avvento è ovviamente al centro dell'inno *Gesù il Fedele (il Natale)*: «di Colui che è, che era, e che è per venire», «Egli che sulle nubi verrà», p. 353; «Egli che viene a Natale», p. 356. Ma diverse le occorrenze alche altrove: «Speravo nel ben che verrà» (*La speranza*, p. 279); «Viene per me Gesù» (*Frammenti*, p. 323); «- Oh vieni! - Sì, vengo. - Sì, viene» (*Cinquantesimo di vita religiosa di P. Giuseppe Bozzetti*, p. 367). Altri termini e altre disposizioni interiori hanno in qualche modo sostituito l'attesa: «speranza», che intitola due poesie, e «aspirazione», che solleva il tema quasi al pari della preghiera.
- 28 *La regalità di Nostro Signore Gesù Cristo*, *ivi*, p. 391.



MATTEO GIANCOTTI

## ITINERARIO BIBLIOGRAFICO PER IL LIBRO (MANCATO) DI POESIE E PROSE SULLA GUERRA

Prima dell'inizio degli anni Sessanta quasi nessuno sapeva che Clemente Rebora aveva progettato, durante la Prima guerra mondiale, un libro di poesie e prose sulla sua terribile esperienza al fronte. Ne erano al corrente i suoi familiari (il fratello Piero soprattutto), Lydia Natus, alcuni dei suoi amici, e pochi interlocutori dell'ambiente letterario italiano, con cui Rebora a suo tempo aveva parlato del progetto mentre, nel corso della sua elaborazione o nei tre anni immediatamente successivi alla definitiva rinuncia, cercava di pubblicarne degli stralci più o meno ampi in rivista; questi ultimi – potremmo definirli degli “operatori culturali” – erano sostanzialmente i direttori o i redattori o i gerenti di quelle riviste a cui Rebora si rivolse per pubblicare, o che si rivolsero a Rebora per averne dei testi: quelli, tra questi, a cui Rebora parlò esplicitamente del suo progettato volume furono Francesco Meriano per «La Brigata», Mario Novaro per «La Riviera Ligure», Gherardo Marone per la «Diana», Renato Fondi per «La Tempra»<sup>1</sup>.

Progettato e mai compiuto, quel libro, che doveva comunque essere diventato ben più che un abozzo, quando, nella primavera del 1917 Rebora decise di rinunciarvi, non è oggi ricostruibile nemmeno per congetture, poiché non ne restano sufficienti tracce documentarie manoscritte: com'è noto, il poeta, nell'imminenza della conversione (1929), si disfece di tutte le sue carte, verosimilmente eliminando, tra queste, anche quelle che riguardavano

---

1 Il rapporto epistolare di Rebora con Novaro e Meriano si può ripercorrere attraverso l'*Epistolario Clemente Rebora*, vol. I, 1893-1928. *L'anima del poeta*, a cura di C. Giovannini, EDB, Bologna 2004. Una interessante lettera di Rebora a Marone, del 15 febbraio 1917, è stata ritrovata da Adele Dei presso il Fondo Gherardo Marone (Archivio del Novecento, Roma) e pubblicata negli apparati del “Meridiano” C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015, p. 1075. La lettera del 1° dicembre 1916 in cui Rebora parla a Fondi del suo progettato libro sulla guerra si legge nel volume *Il cerchio magico. Omaggio a Renato Fondi (Pistoia 1887 – Roma 1929)*, a cura di E. Salvi, R. Cadonici e R. Morozzi, Comune di Pistoia, Pistoia 2002, p. 195.



quel naufragato progetto. Se Reboriana non avesse pubblicato qualche stralcio di quel libro in rivista, oggi non avremmo quasi nessuna testimonianza di quella fase sconvolgente della sua scrittura. E comunque, anche quei pochi testi sparsi pubblicati in rivista rimasero a lungo sepolti, prima di essere ritrovati e valorizzati dalla critica. Un primo consistente recupero delle *poesie* di guerra venne effettuato, a trent'anni dalla loro prima stampa, da Enrico Falqui, che le riaccorpò e pubblicò nella rivista «Poesia» nel 1946<sup>2</sup>; un'operazione analoga venne fatta l'anno seguente dal fratello di Reboriana, Piero, ma questa volta in un volume, stampato nel 1947 da Vallecchi, che raccoglieva l'intera opera poetica di Reboriana<sup>3</sup>. Se Piero si era deciso a chiedere al fratello ormai uscito dal mondo (se non altro, e senza dubbio, da quello letterario) il permesso di ristampare tutte le sue poesie, ottenendone prima un diniego e poi, «per pura cortesia» dell'autore o ex autore, una «paziente condiscendenza», questo dipendeva dalla rinnovata attenzione che in quegli anni si andava creando intorno all'opera di Reboriana, al punto, scrive Piero, da rendere «l'opportunità di una ristampa [...] evidente»<sup>4</sup>; c'era, insomma, nell'ambiente letterario italiano, una certa domanda di Reboriana. Né Falqui né Piero Reboriana (pur non tacendo, quest'ultimo, nel *Cenno biografico* da lui redatto e stampato in fondo al volume, l'importanza che la guerra ebbe nell'accelerare la crisi interiore di Reboriana) nominavano peraltro nelle loro pubblicazioni il progetto reboriano del libro sulla guerra; nonostante questo, il lettore accorto, probabilmente colpito dalla potenza di due testi come *Viatico* e *Voce di vedetta morta*, poteva forse ritrovare tra le poesie sparse raccolte prima da Falqui e poi da Piero, il segno di un progetto più ampio e di un interesse non episodico del poeta nei confronti del tema della guerra.

Nel 1960, a tre anni dalla morte di Reboriana, suor Margherita Marchione, allieva di Giuseppe Prezzolini, pubblicò, basandosi sostanzialmente su testimonianze e sull'epistolario del poeta, che in quegli anni lei stessa andava

- 
- 2 *Clemente Reboriana*, in «Poesia», III-IV, a cura di Enrico Falqui, Mondadori, Milano, 1946, pp. 80-90. Le poesie raccolte da Falqui sono dodici: *Il ritmo della campagna in città*, *Notte a bandoliera*, *Fantasia di carnevale*, *Movimenti di poesia*, *Prima*, *Voce di vedetta morta*, *Viatico*, *Vanno*, *Canzoncina*, *Serenata del rospo*, *Tempo*, *Versi*. Non tutti i testi sono ascrivibili, seppure in via ipotetica, al progetto del libro sulla guerra; certamente esulano dal progetto del libro *Il ritmo della campagna in città* e *Versi* (ringrazio Gianni Mussini per avermi fornito una riproduzione dei testi).
- 3 Nella sezione *Poesie varie (1913-1918)* del volume *Le poesie (1913-1947)*, Vallecchi, Firenze 1947, Piero raccoglieva quasi tutti i testi pubblicati l'anno prima da Falqui, aggiungendo il lungo «Frammento» [*Clemente non fare così*] e spostando opportunamente la lirica *Versi*, che è del 1926, in una sezione a parte.
- 4 *Nota al testo*, *ivi*, pp. 237-239, *passim*.

va meticolosamente ricostituendo, la prima biografia di Rebora. Le lettere del poeta, delle quali l'autrice dava ampi stralci nel suo libro, avevano rivelato alla Marchione l'intenzione di Rebora di scrivere un'opera sulla guerra che testimoniava in maniera indelebile a nome di tutti coloro che erano stati travolti da quella carneficina<sup>5</sup>. Correttamente Margherita Marchione collegava questi accenni epistolari di Rebora alle varie poesie e prose pubblicate in rivista negli anni della guerra, ma non faceva esplicito riferimento al progetto del libro. Bisognerà aspettare il 1976 perché esca il primo fondamentale volume dell'epistolario di Rebora, curato sempre da Margherita Marchione: prezioso libro nel quale il lettore potrà finalmente trovare esplicita menzione, nelle parole del poeta, del progetto di un'opera sulla guerra. Fin dall'agosto del 1916 il poeta infatti ne accenna nelle lettere al fratello e alla madre; ma è nella lettera del 27 ottobre 1916, a Mario Novaro, che Rebora scrive senza possibilità di equivoco: «Io ho abbozzato – nei momenti lucidi della mia salute precaria – un volume di poesie-prosa, dove la guerra sarà un motivo di perennità lirica»<sup>6</sup>.

Intanto, già nel 1961, quella che nel 1947 appariva a Piero Rebora «l'opportunità di una ristampa» delle poesie di Clemente, si mostrò senz'altro, al suo nuovo e giovanissimo editore, come una *necessità* di «venire incontro alla grande richiesta di avere al più presto tra le mani una raccolta completa delle poesie di Rebora»<sup>7</sup>: così infatti Vanni Scheiwiller presentava ai lettori l'edizione delle *Poesie* reboriane da lui curata e stampata nel 1961. Oltre al merito di recuperare dalle riviste d'epoca qualche altra poesia “sparsa” del periodo di guerra, Scheiwiller, che poteva valersi dell'indagine bibliografica di Alessandro Parronchi (autore, nel 1954, di un articolo su *Le «Poesie varie» di Rebora* pubblicato dalla rivista «La Chimera») e della recentissima biografia della Marchione, ebbe quello di recuperare e pubblicare in una sezione eponima del libro tredici *Prose liriche* risalenti al periodo 1915-1917<sup>8</sup>. A quest'altezza (1961) della vicenda bibliografica della

5 M. MARCHIONE, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, prefazione di G. Prezzolini, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1960, pp. 53-55. L'anno precedente la studiosa aveva pubblicato un articolo che per la prima volta tematizzava la guerra come nucleo di una parte dell'opera di Rebora: M. MARCHIONE, *Gli Scritti di guerra di Clemente Rebora*, «Ecclesia», settembre 1959, pp. 468-470.

6 C. REBORA, *Lettere I (1893-1930)*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1976, p. 305.

7 *Nota dell'editore*, in C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1961, p. 361.

8 Prima che nel volume complessivo del 1961, Scheiwiller pubblicò alcune delle poesie e prose di guerra via via ritrovate in C. REBORA, *Canti dell'infermità*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1957 (*Prima del sonno, Camminamenti,*

poesia di Reborà si può dire che tutti i ventisei testi in qualche modo riconducibili al progetto dell'incompiuto libro sulla guerra fossero stati ripubblicati e accorpatis in un solo libro, anche se in due sezioni diverse. La successiva edizione reboriana approntata da Scheiwiller, poco più di vent'anni dopo, stavolta con la collaborazione di un giovane filologo di formazione pavese, Gianni Mussini<sup>9</sup>, era destinata a essere superata dopo pochi anni, nel 1988, da una nuova edizione che diventerà, fino all'uscita del "Meridiano" nel 2015, la *vulgata* di Reborà. In questa edizione congiunta Scheiwiller-Garzanti, del 1988, tutti i testi sulla guerra, insieme ad altri testi "sparsi" del periodo 1913-1927, vennero pubblicati da Mussini in una stessa sezione, *Poesie sparse e prose liriche*, che eliminava giustamente il discrimine tra poesia e prosa lirica, che per il Reborà di allora e per molti altri autori di quell'epoca non aveva motivo di esistere. Sui testi di questa sezione, stampati sparsi e spesso poco correttamente in diverse riviste, Mussini, perfezionando il prezioso lavoro filologico iniziato col volume del 1982, introduceva emendamenti e correzioni non irrilevanti, talvolta risalendo alla lezione delle *principes* o dei pochi autografi superstiti, talaltra intervenendo *ope ingenii*, anche su correzioni poco convincenti introdotte da Scheiwiller nelle precedenti edizioni<sup>10</sup>.

Come afferma l'italianista Adele Dei in un suo contributo recente, «l'attenzione critica su questo Reborà [cioè sui suoi testi di guerra e sugli altri "sparsi" cronologicamente contigui, ndr] salvo pochissime eccezioni [...] comincia nei primi anni ottanta»<sup>11</sup>. L'eccezione cui Adele Dei si riferisce è quella dello studio di Parronchi che abbiamo citato poco sopra; ma bisogna segnalare anche un altro fatto importante, precedente gli anni Ottanta: nel 1977, nel suo saggio-antologia *I poeti del Novecento*, edito da Laterza, Franco Fortini pubblicava nel capitolo riservato a Reborà due testi commentati del periodo di guerra (*Vanno, Voce di vedetta morta*), intuendo peraltro che una lirica come *Vanno*, dove la guerra non è mai nominata, nem-

---

*Fonte nella macerie, Ca' delle Sorgenti*) e nella piccolissima, preziosa *plaqueette* intitolata *Clemente Reborà. Iconografia*, a cura di V. Scheiwiller, con una nota di E. Montale, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1959 (*Rintocco, Calendario, Scampanio con gli angoli, A L., Stralcio, Perdono?*).

- 9 C. REBORÀ, *Le poesie (1913-1957)* [nuova edizione accresciuta], a cura di V. Scheiwiller, con una nota di G. Mussini, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1982.
- 10 C. REBORÀ, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988. Si veda, per un riscontro su quanto detto, la *Nota sul testo* redatta da Mussini, specie pp. 502-505.
- 11 A. DEI, *La parola esplosa di Clemente Reborà*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2015, vol. 91, n. 2, p. 177, n. 3.

meno per allusione, poteva avere avuto una funzione di raccordo tra le più violente poesie di guerra. Con vera intelligenza di precursore Fortini scriveva inoltre che le poesie del periodo 1913-1917 toccavano i «supremi registri di Rebora», aggiungendo: «I testi di Rebora sono, quasi unici nell'Italia di allora, poesia che non si limita a declamare contro il macello ma, nelle sue connesure e fratture ritmiche e lessicali, è un'equivalenza formale di quei conflitti, non solo armati, di cui abbiamo oggi tanto più esasperata coscienza»; valutazioni cui sempre più spesso, recentemente, la critica è pervenuta, sulla base però di acquisizioni documentarie e critiche di cui, all'epoca, Fortini non poteva disporre<sup>12</sup>. Ma andiamo con ordine. Nel 1982, anno in cui usciva la nuova edizione scheiwilleriana delle poesie di Rebora, proprio Adele Dei pubblicava un importante contributo, il primo di rilievo veramente critico, nella prospettiva che qui interessa<sup>13</sup>, sulle poesie e prose liriche reboriane del tempo di guerra. Per ricostruire la fisionomia del libro scomparso, Adele Dei lavorava, naturalmente a partire dalle testimonianze epistolari, con strumenti di natura strettamente letteraria, individuando cioè le costanti di tono, di registro e di stile, e le linee portanti dei temi che uniscono le poesie-prose di Rebora sulla guerra<sup>14</sup>. Questo intelligente e precoce contributo di critica letteraria andrà a unirsi, vent'anni dopo, a uno studio di carattere documentario, filologico ed ermeneutico destinato a diventare indispensabile per ogni tipo di analisi e considerazione della letteratura di guerra prodotta da Rebora: si tratta del saggio di Attilio Bettinzoli contenuto nel volume *La coscienza spietata*<sup>15</sup>.

- 
- 12 F. FORTINI, *Il dissidio storico di Clemente Rebora*, in *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1977, pp. 30-40: 38. Sarebbe bene tornare a meditare più spesso questo esatto e mirabile profilo di Rebora elaborato da Fortini. Va ricordato inoltre, per quel periodo, l'importante contributo su Rebora dato da Giovanni Raboni nella sua antologia commentata *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1981.
- 13 In un lungo saggio pubblicato in due tempi sulla rivista «Paradigma», tra il 1980 e il 1982, anche Oreste Macrì si era dedicato allo studio di questa fase della poesia reboriana, contribuendo con ipotesi cronologiche e preziose intuizioni a un miglior inquadramento e a una migliore comprensione dei singoli testi (meno persuasiva si rivela oggi la parte di analisi metrica del suo lavoro), senza però veramente entrare in un'ottica macrotestuale. Cfr. O. MACRÌ, *La poesia di Rebora nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose*, in ID., *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 133-193.
- 14 A. DEI, *Rebora 1914-1917*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 25, ottobre 1982, pp. 151-192.
- 15 A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in ID., *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 63-107.

Su quelle basi critiche, recentemente istituite, si poteva cominciare a studiare un progetto di edizione che mirasse non tanto a restaurare – operazione improbabile, data l'esiguità dei materiali residui – il libro reboriano di poesie e prose sulla guerra quanto a restituire una specie di virtuale autonomia macrotestuale alle poesie e prose sopravvissute, anche allo scopo di interpretarle, commentarle e analizzarle nell'ottica loro più pertinente, che è quella macro e intertestuale. Due furono infatti le edizioni realizzate, e uscite nel 2008-2009 a pochi mesi di distanza l'una dall'altra: la prima curata da Valerio Rossi per Interlinea (*Tra melma e sangue*), che riportava, oltre ai testi, anche le lettere dal fronte, la seconda curata da chi scrive per San Marco dei Giustiniani (*Frammenti di un libro sulla guerra*)<sup>16</sup>. A queste due pubblicazioni è peraltro da aggiungere una terza edizione uscita in Francia, e intitolata *Choeur bouche close* dal titolo di una delle prose liriche di Reboria (*Coro a bocca chiusa*), tendente anch'essa a ricostruire e presentare unitariamente i lacerti del libro sulla guerra ma, a differenza delle due edizioni italiane, senza un commento ai testi<sup>17</sup>. Tanto l'edizione Interlinea che quella pubblicata da San Marco dei Giustiniani rinunciavano a presentare i testi in un modo che ricreasse, tramite una ricostruzione ipotetica, il loro ordinamento nel progetto originario (cosa che invece, nel suo saggio del 2002, Bettinzoli auspicava); i testi si susseguivano secondo un criterio sostanzialmente cronologico (relativo alla data di pubblicazione) mentre al commento e alle note toccava il compito di ricostruire ed evidenziare il reticolo di relazioni e rapporti tra i vari testi, oltre a quello – non secondario – di proporre ipotesi interpretative per i molti passi delle poesie e prose che risultavano oltremodo ostici, sia per ragioni di intensità e urgenza espressiva, sia perché Reboria aveva spesso dovuto scrivere “in codice” per far passare i suoi componimenti attraverso le maglie della censura.

Le due edizioni commentate delle poesie-prose di guerra di Reboria erano destinate a un pubblico di specialisti e hanno avuto una circolazione piuttosto limitata; quand'anche siano citate in contributi specifici sull'argomento, generalmente non sono comunque discusse, approfondite o fatte oggetto di una vera interlocuzione critica. Ciò accade perché è purtroppo invalso in una parte consistente della critica reboriana, che dalla metà degli anni Ottanta in poi è cresciuta – quantitativamente – in modo esponenzia-

16 C. REBORIA, *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. Rossi, presentazione di G. Tesio, Interlinea, Novara, 2008; C. REBORIA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. Giancotti, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2009.

17 C. REBORIA, *Choeur bouche close. Poèmes de guerre (1914-1917)*, éditions bilingue, Traduction et préface de S. Laporte et de P.-A. Claudel, Lucie éditions, Nîmes 2009.



le, con picchi qualitativi però piuttosto rari, un tipo di approccio superficiale e meramente celebrativo, che si risolve in qualche cenno di meraviglia suscitato dallo stile peculiare di Rebora e/o dalla sua effettivamente poco ordinaria esperienza biografica, mentre i molti problemi interpretativi che i testi di Rebora continuano a porre vengono lasciati sullo sfondo o addirittura ignorati<sup>18</sup>. Pure, le due edizioni dei materiali residui del libro sulla guerra devono avere in qualche modo contribuito, insieme ad altre e più diffuse pubblicazioni scientifiche, a che il nome di Rebora, negli anni recenti, si affermasse più stabilmente, non solo nei circuiti specialistici, tra quello degli autori veramente significativi nell'ambito delle scritture sulla Grande guerra. Questo è un dato osservabile in modo anche del tutto empirico. In occasione del lungo centenario della Grande guerra, Rai Storia ha prodotto, con la consulenza degli storici Antonio Gibelli e Mario Isnenghi, una serie di documentari intitolata «14-18 Grande guerra cento anni dopo», presentata da Paolo Mieli e condotta da Carlo Lucarelli. Nell'ultimo dei venti documentari realizzati e trasmessi nella serie, quello che ha per titolo «Scrittori in guerra. Protagonisti, testimoni, caduti»<sup>19</sup>, finalmente anche la voce di Rebora (tramite la poesia *Viatico*, purtroppo recitata mutila dei primi quattro versi) trova posto accanto a quelle di Slataper, Giani Stuparich, Serra, Lussu, Palazzeschi, Ungaretti, D'Annunzio, Malaparte, Comisso. È il segno di un riconoscimento che finalmente anche in sede di divulgazione istituzionale (quella della Rai è un'operazione culturale "civile", mirata alla rielaborazione di una memoria pubblica della Grande guerra) tocca all'esperienza biografica di Rebora e ai suoi scritti di testimonianza sulla guerra. Solo pochi anni prima i tempi non sarebbero stati maturi per proporre il suo nome a un ampio pubblico televisivo. Comunque la si voglia vedere, si tratta di un punto di arrivo e di affermazione della notorietà di Rebora, e di una conquista anche per tutti coloro che negli anni, anzi nei decenni, hanno contribuito a studiare seriamente la sua opera e ad accrescere e a diffondere la consapevolezza della sua importanza.

È a questo punto del nostro discorso che risulta meglio collocato, anche se fuori dalla linearità della trattazione cronologica, il riferimento a due im-

18 Su questa tendenza (che negli ultimi tre anni sembra essersi accentuata, complice il centenario della Grande guerra, soprattutto in riferimento ai testi di Rebora sulla guerra, o alla sua partecipazione al conflitto), si veda l'ancor attualissima analisi di F. SECCHIERI, *Rebora fra i critici recenti*, in «Studi e problemi di critica testuale», 47 (ottobre 1993), pp. 151-177.

19 <http://www.raiplay.it/video/2017/07/14-18-La-Grande-Guerra-cento-anni-dopo--Scrittori-in-guerra-Protagonisti-testimoni-vittime-d8cd4647-31b8-4837-b017-e1923a6c5635.html>.

portanti opere che, pur essendo frutto del lavoro specialistico di due esperti italianisti, hanno avuto una larga diffusione e conseguentemente una capacità maggiore, rispetto alle due edizioni commentate delle poesie-prose di guerra, di promuovere il nome di Reborà e i suoi testi sulla guerra. Mi riferisco anzitutto al volume *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (Bruno Mondadori, 1998), ideato ed esemplarmente curato da Andrea Cortellessa, il quale, con un approccio interessato a cogliere le tracce traumatiche dell'esperienza bellica nell'opera degli scrittori interrogati, basò una parte tutt'altro che marginale del suo ampio discorso critico proprio sui testi di Reborà, offerti ai lettori in buon numero, nonostante la loro intrinseca difficoltà, e con un sempre esatto e sintetico corredo interpretativo e contestuale. Negli anni l'antologia curata da Cortellessa ha accresciuto la sua diffusione e la sua importanza, diventando un vero e proprio riferimento istituzionale per gli studi sulla letteratura italiana della Grande guerra, andando di fatto a comporre un dittico insieme al famoso testo di Mario Isnenghi, *Il mito della Grande guerra*, del quale l'antologia costituisce una specie di prosecuzione e completamento, poiché nel suo monumentale lavoro del 1970 Isnenghi non prendeva in considerazione le opere poetiche, che sono invece al centro dell'indagine di Cortellessa. La fortuna toccata meritoriamente al lavoro di Cortellessa ha portato in dote anche a Reborà, che è così ben valorizzato in quel libro, una piccola dote di fortuna, corroborata ogni volta che a Cortellessa viene richiesto un contributo scientifico o divulgativo sugli scrittori e la Grande guerra, all'interno del quale Reborà viene sempre ad assumere un ruolo centrale, ormai non più secondario o antagonista rispetto a quello che per decenni è stato ritenuto il poeta della Grande guerra per antonomasia, cioè Giuseppe Ungaretti<sup>20</sup>.

20 *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano, 1998. Com'è noto Cortellessa nella sua introduzione al volume aveva impostato un efficace paradigma di lettura comparativa che metteva a confronto il libro sulla guerra «sommerso» di Reborà con quello «salvato», e fortunatissimo, di Ungaretti (si vedano le pp. 43-46). Di Cortellessa segnalò anche i saggi *Al tempo che la vita esplodeva. Clemente Reborà nella Prima guerra mondiale*, in *Gli scrittori e la Grande guerra* (Atti della giornata di studio, 17 novembre 2008), a cura di P.-C. Buffaria e Ch. Mileschi, con la collaborazione di L. Salza, Paris, 2009, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 11-42, e *La vita inesplosa*, in *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915* [Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2014-2015], a cura di S. Frezzotti, Electa, Milano, 2014, pp. 26-39.

L'altra pubblicazione "di traino" per il nome di Rebora è stata naturalmente quella del "Meridiano" Mondadori curato da Adele Dei e uscito nell'autunno 2015, che ha definitivamente imposto il poeta milanese nel canone del Novecento italiano tramite la collocazione delle sue opere nella collana più prestigiosa della nostra editoria<sup>21</sup>. Per quanto riguarda il "Meridiano" è da notare anzitutto che sul piano documentario, al quale ha prestato molta attenzione, e specificamente nelle pagine della *Cronologia*, la curatrice ha introdotto nuovi elementi non tanto o non solo di sostanza ma piuttosto di forma, sfrondando la biografia reboriana degli anni di guerra da ogni mitologia e da ogni eufemismo. Ciò cui Rebora è andato incontro, dopo l'esplosione ravvicinata di un obice da 305 alla vigilia di Natale del 1915, è da ricondurre, secondo Adele Dei, che rivede in una nuova prospettiva tutta una serie di testimonianze epistolari, e la sintomatologia che ne affiora, non tanto alla mitologica diagnosi «mania dell'eterno» di cui parlò per prima un'amica di Rebora, Daria Banfi Malaguzzi<sup>22</sup>, ma a quello che oggi verrebbe definito un disordine post-traumatico da stress e che a quei tempi si sarebbe detto un rasentare la follia (senza mezzi termini Giovanni Boine scriveva infatti in una lettera a Mario Novaro il 26 febbraio 1916: «Rebora tornato da Podgora corse il rischio di impazzire»<sup>23</sup>). Sul piano dell'ordinamento dei testi, anche Adele Dei ritiene che i materiali restanti del libro di poesie-prose sulla guerra siano troppo esigui perché si possa tentare un ordinamento diverso da quello cronologico, ed è infatti secondo la data di pubblicazione che la studiosa dispone le poesie e le prose di guerra, insieme ad altre poesie che precedono il richiamo alle armi di Rebora e seguono i *Frammenti lirici* (1913), nella sezione [*Poesie e prose liriche 1913-1920*], opportunamente limitata, quanto alla cronologia, a una precisa fase della vita e della scrittura reboriana, che in questo modo viene individuata più coerentemente che nelle precedenti edizioni complessive. Nettamente conservativo, almeno in un paio di casi, l'orientamento filolo-

21 C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit.

22 C. REBORA, *Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti, 1914-1925*, introduzione di D. Banfi Malaguzzi, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1968. L'amica del poeta divulgò questa formula tratta da un tardo appunto (degli anni Cinquanta, allora inedito) di Rebora, che rievocando l'episodio del suo ricovero al manicomio di Reggio Emilia scriveva: «Lo psichiatra, a Reggio, che mi diagnosticò, forse sentendomi parlare la definì con parola greca, *mania dell'eterno*». Ora la frase si legge in C. REBORA, *Diario intimo. Quaderno inedito*, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2006, p. 47.

23 La lettera, che proviene dall'epistolario di Boine, si può leggere nella *Cronologia* del "Meridiano" (C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. LXX).

gico della Dei nell'edizione dei singoli testi: per la prosa *Il territoriale consigliato* la studiosa restaura la lezione dell'*editio princeps* pubblicata su rivista, non riconoscendo validità agli emendamenti introdotti da Gianni Mussini nell'edizione Scheiwiller-Garzanti del 1988 sulla base dell'esame dell'autografo; né accoglie le più che ragionevoli proposte editoriali avanzate da Bettinzoli, sulla base di considerazioni di ordine metrico-formale, per una lirica come *Ca' delle sorgenti*<sup>24</sup>. Si potrebbe dire che gli interventi di ripristino delle lezioni delle *principes*, operati dalla Dei, riguardano punti così circoscritti dei testi da non produrre mutamenti sostanziali sul piano del significato, e in un certo senso è così; tuttavia se consideriamo, come deve essere fatto, che il rapporto tra ritmo, metro e sintassi è assolutamente fondamentale per questo Reborà, più ancora che per il Reborà dei *Frammenti lirici*, e che esso rappresenta il fulcro del testo e il suo *primum* compositivo, ci accorgiamo che i cambiamenti non sono irrilevanti. Il caso da discutere è appunto quello della prosa *Il territoriale consigliato*, per la quale il "Meridiano" ritorna alla redazione del testo dato dalla rivista «La Brigata», reintroducendo così alcune *faciliores* già individuate e corrette da Mussini secondo la redazione dell'autografo; la prova del fatto che la redazione su rivista corrompe il testo si ha dalla considerazione che, tornando alla lezione della «Brigata», in paio di punti si perdono le rime che innervano per vie interne tutte le prose reboriane sulla guerra; in particolare, reintroducendo «biscotto» al posto di «biscotti» (p. 170 r. 17 del "Meridiano"), si perde la rima con «giovanotti» (p. 170 r. 12), così come tornando al sintagma «ragione sua» al posto di «sua ragione» (p. 173 r. 2) si perde la preziosa rima ribattuta con «Stazione» (p. 173 r. 3) che segue immediatamente dopo, all'inizio del capoverso successivo, e funge da legame strutturale tra paragrafi<sup>25</sup>.

Prima di chiudere, bisogna rilevare che nel triennio già trascorso (2014-2017) del lungo centenario della Grande guerra, moltissimo è stato scritto sulla letteratura scaturita dal conflitto e quasi sempre, nell'ambito dell'italianistica, Reborà è entrato nei discorsi, nei convegni, nelle rievocazioni e nelle rivalutazioni della critica. Molto dunque si è scritto recentemente sulle lettere di Reborà del periodo di guerra e sulle sue poesie e prose di argomento bellico, e molto ancora si scriverà nell'anno e mezzo che manca al

24 A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, cit., pp. 96-97 e pp. 106-107 n. 134.

25 Nell'edizione Scheiwiller-Garzanti del 1988 il testo era dunque dato secondo questa lezione: «S'inetta e schizza: società vede, branco di lupi a sbranargli e campo e famiglia e la sua *ragione*. | *Stazione*: semisalgonò, confabulano, lo portano via» (corsivo mio).

compimento del centenario. Talmente numerosi sono e saranno i contributi e gli studi, e talmente varie le sedi di pubblicazione, da rendere una loro sistematica *recensio* piuttosto problematica, nonostante le facilitazioni offerte dagli strumenti di ricerca *on line*. Ciò che è stato pubblicato finora, nell'onda lunga delle celebrazioni del centenario, e di cui si ha notizia tramite i canali di ricerca più usati ([www.italinemo.it](http://www.italinemo.it), [www.academia.edu](http://www.academia.edu)), non sembra destinato a produrre grandi avanzamenti negli studi reboriani<sup>26</sup>. La conseguenza meno apprezzabile della notorietà del poeta come “poeta di guerra” è appunto quella di una larga produzione di articoli e saggi compilativi, che rimettono in circolazione pochi grandi temi stabilmente acquisiti dalla critica senza apporti significativi e originali. Da qui ai *clichés* e addirittura al *refrain* il passo è breve. Ho l'impressione che in questo campo di studi poco di originale si possa ancora ricavare sulla base della bibliografia primaria e delle fonti di cui oggi disponiamo. Significativi passi in avanti nelle conoscenze relative alla partecipazione di Rebora alla Grande guerra e al libro che il poeta aveva intenzione di trarne potranno venire solo da nuove ricerche e ritrovamenti documentari.

---

26 Segnalo, come una delle non numerose eccezioni, la misurata analisi stilistica di C. SACCONAGHI, *Dal frammento alla prosa: il lirismo espressionista di Rebora in trincea*, in *Rappresentazioni della Grande guerra* [Atti delle *Rencontres de l'Archet*, Morgex, 15-20 settembre 2014], Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus, 2015, pp. 257-264 (<http://www.sapegno.it/sapegno/data/File/pubblicazioni/atti%20rencontres%202014.pdf>).



PAOLO GIOVANNETTI

LE *PROSE LIRICHE*:  
QUESTIONI STORICHE E METODOLOGICHE

1. I componimenti in prosa di Rebora che dal 1961 – per iniziativa di Vanni Scheiwiller – sono spesso editorialmente denominati *Prose liriche*<sup>1</sup> costituiscono un interessante problema interpretativo e storico dai molteplici risvolti. In primo luogo, e addirittura, la critica non è concorde circa il numero esatto di testi che devono essere ascritti a questa etichetta: a fianco del nucleo primario e invariante formato da dodici opere non versificate appartenenti (pur se con qualche dubbio)<sup>2</sup> al periodo estate 1916-primavera 1917, ci sono un paio di pezzi, *Arche di Noè sul sangue* e *Dio ci lasciò vedere l'Italia*, che si inseriscono nella serie o con qualche fatica (il primo) o in maniera secondo i più surrettizia (il secondo)<sup>3</sup>. Il problema è con ogni evidenza sostanziale, perché implica un preciso giudizio circa la natura della prosa reboriana, con particolare riguardo alla fisionomia ‘lirica’ che può contraddistinguerla – e in accezione peraltro, inevitabilmente, vociana.

- 
- 1 L'apparato del recente «Meridiano» fornisce con precisione, anche se in sintesi, gli estremi del caso: C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un commento di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015, pp. 1055-1085. Da questo volume traggio tutte le citazioni. Indispensabile nondimeno è la consultazione delle edizioni delle poesie di Rebora curate da G. Mussini con V. Scheiwiller, fra 1982 e 1994 (Scheiwiller, Milano 1982, *ivi*, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1988 e 1994). La sezione delle *Prose liriche*, presente a partire dal volume scheiwilleriano del 1961 e nel 1982 ancora autonoma, dal 1988 si fonde con le cosiddette *Poesie sparse* e tale resta nelle edd. successiva, compresa quella del «Meridiano».
- 2 Un paio di componimenti, *Scampanio con gli angoli* e, soprattutto, *Fonte nella macerie* potrebbero risalire al 1915. Cfr. gli apparati delle edizioni citt. alla nota 1.
- 3 Su tutta la questione, oltre agli apparati del «Meridiano» sopra citati, cfr. soprattutto A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 63-107; M. GIANCOTTI, *Un libro impossibile?*, in C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M.G., San Marco dei Giustiniani, Genova 2009, pp. 7-35, in particolare pp. 17-24 e 33 dove è fatto il punto su tutta la questione.

Sarebbe forse lecito chiedersi quali fra le prose che Reborà scrive in questo torno di tempo siano da lui stesso state giudicate poetiche alla medesima stregua, poniamo, dei *Frantumi* che l'amico Boine aveva pubblicato sulla «Riviera ligure» soprattutto fra 1914 e 1916. D'altronde, proprio a Boine Reborà aveva confidato che, per lui, «lo scrivere lettere inutili è [...] talvolta una sottospecie della lirica»<sup>4</sup>; con ciò rivendicando l'effettualità, *in corpore vili*, di un processo osmotico positivamente perseguito. E tuttavia sarebbe una domanda in ultima analisi irricevibile, data appunto la fluidità della nozione di *lirico* in ambito vociano. Ma soprattutto dato il contesto peculiarissimo in cui è collocata questa produzione di Reborà: che è motivata dall'urgenza di documentare, anzi di *raccontare poeticamente*, la guerra; e con un intento praticistico esplicito.

Ecco il luogo che in maniera forse più sofferta e persino lucida restituisce questa intenzione espressiva (è tratto da una lettera che il poeta aveva inviato alla madre il 28 agosto 1916):

*E pensando specialmente a Piero [...] ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica. "Rivendicherà" di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un documento che rimane*<sup>5</sup>.

Reborà dichiara più volte che la sua scrittura epistolare aveva salvato la vita del fratello Piero, impegnato al fronte<sup>6</sup>; conseguentemente, l'atto di comporre un libro pubblico di testimonianza artistica sul conflitto può proiettare qualcosa di positivo per l'umanità tutta.

Di qui, com'è forse noto, il tentativo della critica (e con risultati notevoli a partire dagli studi di Attilio Bettinzoli<sup>7</sup>) di ricostruire congetturalmente almeno qualche dettaglio di questo libro di «poesie-prosa»<sup>8</sup>. Dove la definizione autoriale sta a dire – con ogni evidenza – come nell'opera sarebbero stati presenti *sia* componimenti in versi *sia* componimenti in prosa. Punto d'arrivo di tali ricerche è il già ricordato *Frammenti di un libro sulla guerra*, curato da Matteo Giancotti, che mette a disposizione degli studio-

4 Lettera a Boine del 29 luglio 1914, cit. in *Epistolario di Clemente Reborà*, vol. I, 1893-1928. *L'anima del poeta*, a cura di C. Giovannini, EDB, Bologna 2004, pp. 250-251.

5 *Ivi*, p. 335.

6 Cfr. la lettera a Monteverdi del 31 agosto 1916, *ivi*, pp. 335-336; ma anche quella al fratello del 9 settembre, *ivi*, p. 338.

7 Cfr., qui sopra, la nota 3.

8 Cfr. la lettera a Mario Novaro del 27 ottobre 1916, in *Epistolario Clemente Reborà*, cit., p. 342.



si oltre ai testi commentati una serie di ipotesi anche di ordinamento cronologico, e che al momento costituisce quanto di più preciso sulla materia il lettore reboriano possa consultare. Fermo restando che il «Meridiano» delle opere, curato nel 2015 da Adele Dei, consente la rettifica di qualche dettaglio testuale in ultima analisi secondario, sostanzialmente confermando le acquisizioni Giancotti<sup>9</sup>.

D'altronde, proprio il fatto che Reborà nell'estate 1917 abbia abbandonato quel progetto lasciandoci frammenti solo ipoteticamente riconducibili al *livre*, consente di prendere atto di una situazione particolarmente istruttiva. In modo pressoché unanime, si comprende nella seriazione dell'opera un pezzo, *Arche di Noè sul sangue*, che è stato pubblicato non come testo artistico (poetico o narrativo indifferentemente), bensì come *lettera* inviata alla rivista «La brigata». Le sue caratteristiche, al di là del lavoro dello stile (comunque di qualità anche ritmica diversa, come vedremo, dalle altre prose), sono quelle di una composizione argomentativa, con la quale l'autore cerca di caratterizzare i rapporti fra espressione d'arte e realtà storica e morale, con particolare riguardo ovviamente alla guerra. Si esclude invece, anche se con qualche dissenso, la lunga 'traduzione' (comunque trasposizione di una testimonianza orale il cui originale trascritto non possediamo, e potrebbe non essere mai esistito) *Dio ci lasciò vedere l'Italia*<sup>10</sup>, che ha natura narrativa (come un paio di altre prose) e insieme caratteristiche ritmiche paragonabili a quelle di *Arche di Noè*. In prospettiva non certamente filologica, ma a puro fine di documentazione, del resto, è pienamente accettabile la scelta editoriale di Valerio Rossi di realizzare una raccolta di *Lettere e poesie di guerra* (tale è il sottotitolo della sua raccolta del 2008, *Tra melma e sangue*)<sup>11</sup> che comprenda una parte della produzione epistolare relativa all'evento bellico. In effetti, le cose stanno così: per il critico e per qualche lettore comune – suppongo – il libro sulla guerra di Reborà coinvolge anche le lettere coeve. Né è solo una questione di poetica personale (la missiva privata come «sottospecie della lirica»), ma di un effetto di senso che consegue a una certa costellazione testuale, dai contorni poco definiti.

9 Di relativamente notevole si segnala solo il fatto che il titolo di due testi, *Arche di Noè sul sangue* e *Perdono?* hanno forma diversa da quella precedentemente adottata (*Noè* era minuscolo, la grafia del secondo titolo era *Perdóno*).

10 Mi riferisco in particolare al volume cit. curato da M. GIANCOTTI (C. REBORÀ, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a p. 24) e anche al «Meridiano», cit., che relega il testo fra le *Prose*, non prendendo nemmeno in considerazione la possibilità che questa sia – per così dire – una «prosa lirica» (cfr. pp. 1238-1239).

11 C. REBORÀ, *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. Rossi, presentazione di G. Tesio, Interlinea, Novara 2008.

Sullo sfondo va anche registrata – a complicare ancora di più l'intera materia – la generica nozione di *prosa*, di un 'Rebora prosatore', che è stata praticata in più occasioni<sup>12</sup>. Il titolo *Arche di noè* dato da Carmelo Giovannini al lavoro sottotitolato *Le prose fino al 1930*<sup>13</sup> mette in un solo calderone «poesia in prosa», prosa accademica, prosa giornalistica, prosa critico-militante (la recensione), arrivando in appendice a far riferimento anche alle traduzioni. Va da sé che un simile orizzonte rischia di essere confusivo, e comunque richiede una serie di doverose precisazioni. Ne accenno solo a un paio. Molti aspetti del Rebora traduttore dal russo sono perfettamente riconducibili – non foss'altro che per la cronologia – alla situazione di guerra: il poeta tra l'altro si identificava in pieno con il Lazzaro di Andreev e ce lo ha reso noto, per esempio, in *Arche di Noè sul sangue*. Ma, soprattutto, è fin troppo evidente che le prose del Rebora 'vociano' (quelle che risalgono agli anni 1911-1918 – grosso modo) sono caratterizzate da uno statuto estetico, generico, diverso dalle precedenti e soprattutto dalle successive. Né c'è bisogno, credo, di un'illustrazione puntuale: a tal punto il Rebora orientaleggiante e mistico è lontano, proprio nella fattura del linguaggio, dal Rebora percussivo e analogico emerso dalla guerra, e anticipato da un impegno nella prosa accentalmente scandita che affonda le proprie radici nell'*engagement* per «La voce»<sup>14</sup>. Di passaggio, ricordiamo che un'ipotesi poi scartata di organizzazione strutturale dei *Frammenti lirici* prevedeva l'inserimento di non meglio precisate prose<sup>15</sup>: a confermare insomma un tipo di procedimento che non nasce dal nulla nel 1916-1917.

2. Sapremmo affrontare meglio certe questioni se fossimo in grado di ricostruire con sicurezza il contesto in cui la scelta di Rebora si inserisce. Vale a dire, se fossimo in grado di caratterizzare quella tradizione della poesia italiana che decide di abbandonare il verso e di utilizzare lo strumento

12 Cfr. ad esempio la raccolta di saggi: G. DE SANTI – E. GRANDESSO (a cura di), *Le prose di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia 1999.

13 Cfr. C. REBORA, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. Giovannini, Jaca Book, Milano 1994.

14 Non approfondisco la questione. Ma l'incipit di *La vita che va a scuola e viceversa*, risalente al 1913 – «Dove è corrente, è desiderio di moto; e quel che sta fermo, avverte nella rapina la propria inanià a divenire, o una diversità inconciliabile» –, è evidentissima anticipazione di clausole, a partire dalle misure endecasillabiche abbastanza evidenti («la propria [...] divenire», «o una [...] inconciliabile»), che nel Rebora 1916-17 saranno usuali. Cfr. C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 542.

15 Com'è testimoniato da una lettera ad Antonio Banfi del 5 marzo 1912. Cfr. *Epistolario di Clemente Rebora*, cit., p. 132.

della prosa per esprimere valori inequivocabilmente lirici. Mancano quasi del tutto ricostruzioni sistematiche del fenomeno. L'unica vera eccezione, rappresentata da un libro di Simone Giusti di quasi vent'anni fa<sup>16</sup>, è tanto utile quanto bisognosa di integrazioni e contestualizzazioni: perché se da un lato inquadra benissimo alcuni episodi secondo-ottocenteschi, dall'altro non tiene conto degli antecedenti tra Sette e Ottocento.

Tanto più che, a ben vedere, esistono almeno due ipotesi di tipo 'genealogico' in relazione alle scritture di ambito vociano; cui se ne affianca una terza, che però dice poco quanto alle origini di certe scelte espressive. La prima lettura, strettamente connessa agli esiti della ricerca di Simone Giusti e anche da me in effetti suggerita (senza tuttavia il supporto di un'indagine sistematica)<sup>17</sup>, suggerisce di prendere in considerazione i possibili legami fra i vociani e le scritture in prosa che tra fine Ottocento e inizi Novecento spesseggiano nelle riviste letterarie, con specifica attenzione a un periodico fiorentino così importante come «Il Marzocco». Chi lo sfogli anche distrattamente si imbatte in frequenti lavori riconducibili al «poemetto in prosa» descritto da Giusti; e autori ne sono soprattutto Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Jolanda e Kàrola Olga Edina (pseudonimo di Riccio Canudo). Non solo. Scrittori riconducibili all'area detta simbolista – lo stesso Ceccardo, Agostino Sinadino, Gustavo Botta – scrivono e pubblicano nei primi anni del Novecento levigatissime prose poetiche riconducibili senza alcun dubbio alla lirica. E così via. È sin troppo evidente che i vociani non possono non aver intercettato una simile tradizione, o micro-tradizione che sia.

Si oppone almeno in parte a questa visione delle cose la lettura che dell'intero orizzonte vociano ha fornito Donato Valli, quando ha ipotizzato l'esistenza di un vero e proprio genere, il *frammento*, il cui teorizzatore e maggior maestro sarebbe stato Onofri, con il suo *Orchestra*, uscito nel 1917<sup>18</sup>. La poetica del frammento onofriano si forma nella «Voce» 'bianca' di De Robertis e palesa una continuità spiccatissima con l'attività, di prosa-

16 Cfr. S. GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce 1999. Dello stesso autore cfr. anche *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, in *La congiura stabilita. dialoghi e comparazioni fra Ottocento e Novecento*, Angeli, Milano 2005, pp. 13-28.

17 Cfr. P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 19-45.

18 Cfr. D. VALLI, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, Milella, Lecce 1980. Dello stesso autore, cfr. anche *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa MultiMedia, Lecce 2001.

tore e di studioso di Rimbaud, svolta da Ardengo Soffici. Di modo che la produzione di Onofri, Papini e Linati fa premio su quella dei vociani cosiddetti ‘moralisti’. Ma soprattutto la maniera di leggere il frammento suggerita da Valli è sensibilmente sbilanciata verso il dominio della prosa d’arte. D’altronde, a questo studioso è chiarissimo che il non-verso di Cecchi è cosa diversa dal non-verso di Onofri; e insieme che le radici simboliste del secondo sono inequivocabili, segnatamente e in modo molto netto dalla parte del magistero mallarmeano. Il fatto è che i legami Onofri-simbolismo non passano attraverso una caratterizzazione storica precisa, a differenza di ciò che poi farà Giusti; anzi, sembra che le origini del frammento italiano derivino da una sorta di abrupta congiunzione pratico-teorica tra Soffici e Onofri, che avrebbero compiuto un gesto di rinnovamento radicale.

Dicevo di una terza possibile lettura, che poi è quella perseguita da Pier Vincenzo Mengaldo nella sua notissima antologia, e che per quanto riguarda Reboriana risale al saggio del 1966 di Fernando Bandini<sup>19</sup>. Si tratta del riconoscimento, anche valoriale, dell’indistinzione verso-prosa come tratto caratteristico della *couche* vociana. Bandini aveva addirittura parlato di «ipocrisia formale», nel senso che certe prose sono tali solo visivamente, a tal punto costante è la comparsa al loro interno di un ritmo versale. Grande merito di queste posizioni è aver valorizzato con chiarezza ed efficacia quanto un certo tipo di esperienza lirica avesse bisogno di uno scambio parossistico e proprio confusivo tra due poli tradizionalmente ritenuti opposti. In questo senso il fervore osmotico dei vociani li porta ben al di là delle raffinate prose simboliste, che si fondano su una specie di aristocratica *separatezza* assiologica della ‘piccola’ prosa rispetto alla fatica inane del verso. Ed è una lettura in astratto ineccepibile, che però si limita a prendere atto di un fenomeno senza spiegarne le origini. Anche perché – come avrò modo di dire – è necessario non radicalizzare troppo la nozione di ‘osmosi’ e anzi cogliere la resistenza della prosa (reboriana ma non solo) al suo scioglimento in verso.

Queste linee di lettura hanno tutte indubbi meriti interpretativi, poiché colgono qualcosa che Reboriana ha in effetti attraversato. Quanto alla tradizione del poemetto simbolista, possiamo leggere una testimonianza molto istruttiva. Al momento di pubblicare i *Frammenti lirici*, il giovanotto borghese ben inserito nei salotti milanesi (*malgré lui*, per via dell’odiosamata tradizione familiare), è tenuto a confrontarsi con Gustavo Botta, di pochi anni più an-

19 Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Reboriana*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 3-35, in particolare 34.

ziano – era nato nel 1880 – ma autorevolissimo nella società letteraria, anche per i suoi legami con Benedetto Croce. Ecco come Rebora racconta l'«esame» dei *Frammenti* da parte del brillante poligrafo (sottolineatura mia):

Essi son passati anche sotto la tremenda consapevolezza *stilistica* di Gustavo Botta, il quale si è scaltrito nella sensibilità della espressione come i Baudelaire e i Flaubert del buon tempo: è spaventoso fin dove giunge! par pedanteria e forse – e certamente – non è. Ne sono usciti bene, ma con umiliazione del loro vestitino dimesso, di tutti i giorni.

Il Botta poi, ad un tratto, piantò i miei versi (mi aveva invitato a casa sua) e, tirati fuori dieci o dodici volumi inediti di *poesie e prose* di sua fattura, mi lesse – anzi declamò con preziosità straordinaria –, quasi per ore, composizioni che mi inviperirono prima per la nemica inanità della lor personcina vestita sontuosamente, ma poi mi colpirono per certa potenza e sconfinite difficoltà ch'io non ho mai neppur sospettate<sup>20</sup>.

La tradizione di un certo simbolismo, che pratica la poesia in prosa in parallelo alla poesia in verso<sup>21</sup>, è sentita come vuota e persino ostile, salvo poter essere riscattata su un piano meramente tecnico. Il rapporto di discontinuità rivela per un attimo anche una forma di continuità, appunto una trafilata tradizionale. E questo suffraga indirettamente l'ipotesi che ricollegare organicamente Rebora alle convenzioni del frammento onofriano su base mallarmeana è operazione assai ardua. Tuttavia, al tempo stesso, certi legami esistono, soprattutto sul piano formale (ribadisco). Pensiamo ad esempio a prose di *Orchestra* costruite in questo modo:

Ditate di fosforo animano il nero dell'insonnia, quando all'oscillio pendolare del cuore le meditazioni fisserebbero la loro pupilla nel buio in un agghiacciato spalancamento senza vista.

E s'apre il ricordo di rosa delle colline intrise d'alba, il pensiero di canneti freschi inondati dal diluvio caldo del sole. I vecchi monti arcigni, cui le mosse terrestri allentarono le rughe di campi e d'uliveti, lasciano franare giù per chilometri una falda immane di terriccio, a scoprire un bianco e fresco sorriso di roccia appena nata.

Tronchi e pasture partiti alla volta del mare<sup>22</sup>.

20 *Epistolario di Clemente Rebora*, cit., p. 192 (la lettera, del 17 aprile 1913, è indirizzata ad Angelo Monteverdi).

21 Come certifica peraltro la scelta postuma di poesie che si legge in G. BOTTA, *Alcuni scritti*, a cura di F. Flora, Ariel, Milano 1948, pp. 27-88.

22 A. ONOFRI, *Insonnia*, in *Orchestra. Arioso*, con una notizia critico-biografica di G. Vigolo, Neri Pozza, Venezia 1959, p. 36.

Novenari dattilici aprono e chiudono il testo, e non c'è quasi bisogno di additare l'analogismo preposizionale («Ditate di fosforo», «nero dell'insonnia», «oscillio pendolare del cuore») molto vicino al cortocircuito metaforico astratto-concreto tipico di Rebor. Attilio Bettinzoli e Matteo Giancotti, del resto, hanno individuato in modo convincente un nesso tra la più analogica e suggestiva delle prose di guerra, *Scampanio con gli angio-li*, e passi dei campaniani *La Verna* e *Piazza Sarzano*, appunto a documentare un rapporto attivo ma non semplice da cogliere fra Rebor e la prassi di un certo simbolismo italiano<sup>23</sup>.

Vero è che, dovendo additare un sicuro riferimento prosastico in un dominio di poetica a cavallo tra Otto e Novecento, siamo tenuti a prendere in considerazione Mario Novaro e il suo *Murmuri ed Echi*, uscito nel 1912. Autore di una generazione abbondante precedente quella di Rebor, molte delle sue frequentazioni letterarie, gli autori cioè ricorrenti nella «Riviera ligure» (Ceccardo, Giuseppe Lipparini, Cosimo Giorgieri Contri, Pietro Mastri, Mario Morasso ecc.), sono esponenti di quel discontinuo fenomeno che chiamiamo simbolismo italiano. Ma, soprattutto, *Murmuri ed Echi* è una raccolta che si compone quasi totalmente di prose tessute di versi spesso rimati e sempre intensamente ritmati. Negli anni (la raccolta sarà riedita più volte) le prose vengono trasformate in poesie versificate. Si veda per esempio il testo intitolato *Amore*:

Io qui che tu vedi, pensoso della vita e del mondo, con infantil meraviglia  
trepidare al suo riso che ne cela il profondo,

già fui un nulla che nacque da amore, e amando creai nuova vita che inge-  
nuo si espande e si gode non ancora punta da questo incanto in cui tremano riso  
con pianto.

Che diventerà:

Io qui che tu vedi pensoso  
della vita e del mondo  
con infantil meraviglia  
trepidare al suo riso  
che ne cela il profondo,  
già fui un nulla

23 Cfr. M. GIANCOTTI, commento a C. REBOR, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., pp. 138, 144 e 146. Il riferimento è al saggio di A. BETTINZOLI, *Rebor e Campana*, in G. DE SANTI – G. LADOLFI (a cura di), *Clemente Rebor e i "maestri in ombra"*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 71-85.

che nacque da amore  
 e amando creai nuova vita  
 che ingenua si espande e si gode  
 non ancora punta  
 da questo incanto  
 in cui tremano  
 riso con pianto<sup>24</sup>.

Notevole l'esposizione dei ritmi dattilici, incarnati anche in novenari (a partire dal primo verso), con in più rime fin troppo udibili (cfr. la conclusiva *incanto: pianto*). Elementi questi che ritroviamo nelle prose di Rebora, dove peraltro vanno incontro a un'intensificazione quasi parossistica. E di *Murmuri ed Echi* esiste l'ammirata recensione di Giovanni Boine, uscita sulla «Voce» nello stesso 1912, nella quale quasi in conclusione si legge che Novaro avrebbe fatto uso di «prosa ritmata, versi veri e versi liberi secondo che capita»<sup>25</sup>.

3. Stiamo parlando di «prosa ritmata», appunto. Etichetta che si vorrebbe sostituisse quella di «prosa lirica», per sottolineare la specificità di autori che non solo infrangono una delle norme costitutive della prosa moderna (che evita ogni ripetizione troppo sensibile), ma soprattutto rimettono in discussione il progetto baudelaireano e almeno in parte simbolista di un cursus capace di realizzare, con il Baudelaire dello *Spleen de Paris*, «le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime». La musicalità di Novaro, Boine, Rebora, in parte anche di Onofri è spiattellata, esibita in maniera quasi impudica. Sembra voler suscitare imbarazzo nel lettore, costringerlo a un'elaborazione personale del testo, al limite appunto della versificazione.

E tuttavia, nello specifico di Rebora, bisogna integrare il discorso con almeno tre precisazioni di notevole impegno e peso (la terza addirittura coincide con l'analisi puntuale dei testi). In primo luogo, non deve essere sottovalutata l'assenza totale di titoli prosimetrici, cioè di composizioni in cui il verso si alterni alla prosa entro una piena continuità testuale. Il termine di paragone è in primo luogo, naturalmente, Piero Jahier, autore che sia

24 M. NOVARO, *Murmuri ed Echi*, edizione critica a cura di V. Pesce, prefazione di G. Ficara, San Marco dei Giustiniani, Genova 2011, pp. 61 e 239; la seconda redazione corrisponde a quella documentata dalla quinta edizione dell'opera: Ricciardi, Napoli 1941.

25 G. BOINE, rec. a M. NOVARO, *Murmuri ed Echi*, «La voce», 26 settembre 1912, ora in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 240-244, a p. 244.

nella sincronia sia nella diacronia ha mostrato la piena fungibilità del polo versale e di quello prosastico: non solo ha pensato molte sue opere (comprese quelle narrative, in particolare *Con me e con gli alpini*) come mescolanza di prose e di versi; nel tempo si è mostrato disponibile a ‘versificare’ la propria prosa e, più raramente, a prosificare il verso. Come abbiamo in parte visto, simile è il caso di Mario Novaro (in *Murmuri ed Echi* è attestata la scrittura prosimetrica). E qualcosa del genere, su un piano leggermente differente, si può dire delle prose di *Cento pagine di poesia* di Giovanni Papini (1915) ma soprattutto di *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (in volume nel 1920): all’interno delle quali a volte prende forma un verso solo visivo, nondimeno dotato di forza strutturale per via delle architetture parallelistiche che rivela. Ecco come è disposto sulla pagina questo secondo tipo di testo, definibile in modo non troppo irragionevole come una prosa in verso:

Firenze vuol dire  
 il poggiolo sul giardino murato vestito di lilla dove ascoltai un’ora tepida  
 due giovinette cinguettare  
 una come una grande rosa e s’augurava la pazzia  
 l’alba a piazzale Michelangelo  
 destarsi che il sole batte a tutte le imposte  
 i cipressi di Vincigliata al cui castello bussammo un torrido mezzodi  
 l’oro dei Lungarni  
 Paszkowski dove [...]  
 la sala di madame Saffo sottomarina coi manichini muliebri, donde [...]  
 Lapi dove [...]  
 il giovinetto che [...]<sup>26</sup>

Di nuovo: la non eccelsa conoscenza in senso forte tecnica di questi fenomeni, cioè di questo *retaggio*, non ci consente di dire molto di più. Ma è certo che in Reboriana né il prosimetro né la prosa in verso trovano alcuna cittadinanza, pur in presenza – come è noto e ribadiremo in seguito – di articolatissime strutture ritmiche e, almeno in parte, versali.

Tanto più che – seconda osservazione – è assai probabile che in Italia non sia penetrata con sufficiente chiarezza un’idea che i più lucidi fra gli strutturalisti e i semiologi di area slava avevano elaborato molti anni fa. Sia Jurij Tynjanov sia Josef Harabák sia soprattutto Jurij M. Lotman avevano difeso una nozione funzionale (e non formalistica!) di prosa. La loro concezione di fondo è che in un sistema letterario solitamente esiste un’opposizione assiologica tra

26 C. SBARBARO, «Firenze vuol dire», in *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Scheiwiller, Milano 1990, p. 145.



verso e prosa, e il confine tra i due domini è tracciato in modo molto chiaro, per la semplice ragione – questa è l'opinione in particolare di Tynjanov<sup>27</sup> – che il dinamismo di un testo versificato è del tutto diverso dal dinamismo di un testo in prosa. È ben vero, afferma con efficacia Hrabák, che possono verificarsi casi di versi 'prosaici' e di prose 'versificate'. E tuttavia in simili sperimentazioni la «frontiera [tra verso e prosa] – traduco – non è liquidata, ma al contrario attualizzata»<sup>28</sup>. Tutte le negazioni o ridiscussioni di un confine tendono a disvelare il confine; problematizzandolo, lo collocano meglio nello spazio delle interrelazioni letterarie. L'eccesso di ritmo di una prosa non fa che ricordarci che nel nostro sistema letterario le prose *non* devono manifestare ricorsività eccessivamente udibili. Ma non per questo una prosa cadenzata smette di essere se stessa. Sarà semmai una prosa in polemica con la propria tradizione.

È merito di Lotman<sup>29</sup>, poi, aver ricordato l'importanza delle dinamiche diacroniche, cioè dello *sfondo* di norme e attese in cui si colloca ogni scelta formale. La 'forma' non è affatto neutra, ma s'inserisce entro una rete di convenzioni che la predeterminano. Il senso di un ritmo o di un verso, la sua stessa natura oggettiva, dipendono dal quadro in cui agiscono, dalla pressione delle attese in atto in una certa società.

È anche per questo che si ritiene utile insistere sulla tradizione della poesia in prosa nei primi anni del Novecento. L'esasperazione ritmica dei vociani costituisce qualcosa di paradossalmente 'povero', barbarico e primitivo, se confrontato allo sfondo baudelairiano in cui in effetti si colloca. Tanto più che le prosodie emergenti in Rebora e compagni esaltano i profili più scomodi – e per opposte ragioni – di recenti consuetudini italiane: il trocheo dell'ottonario, ormai destinato a dilagare nelle filastrocche dei giornalini illustrati per bambini – il «Corriere dei piccoli» nasce nel 1908 –; e il dattilo del novenario e delle sue metamorfosi, che viceversa era stato un'acquisizione della metrica alta e 'logaetica' di Pascoli e D'Annunzio. Una prosa in cui – indifferentemente – o si strizza l'occhio alle cadenze infantili oppure si perpetra lo scialo dei metri che i maestri *fin de siècle* avevano aristocraticamente *octroyé* ai propri lettori, è un'esperienza perturbante, contraddittoria, terribilmente impura; in ultima analisi rozza. In ogni caso – come peraltro era avvenuto con i versi del primo Palazzeschi –

27 J. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di G. Giudici e di L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1981, pp. 11-66.

28 J. HRABÁK, *Remarque sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition*, in *Poetics* [...], Pastwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, pp. 239-248, a p. 245.

29 J.M. LOTMAN, *Poesia e prosa*, in *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972, pp. 120-131.

a passare in dominante è il *piede* ritmico e non l'unità metrica<sup>30</sup>; la cadenza e non il ciclo sillabico. Un'analisi ravvicinata della prosa reboriana ne mette in rilievo l'orditura anche versale; ma questo è l'epifenomeno di un'esigenza che nel profondo mira a valorizzare i ritmi a base ternaria, anche se assiduamente variati e sincopati dalla pressione della mera prosa.

Insomma, se ricorriamo a queste suggestioni metodologiche, il modo di procedere di Reboriana, che in astratto potremmo considerare soprattutto cumulativo (in quanto affastellamento di artifici), in realtà mira a *sottrarre* alla prosa la sua compostezza a un tempo classicheggiante e simbolista. Ritmizzare il non-verso esalta la funzione e il profilo della prosa; e non l'opposto. Mai come con Reboriana e Boine (ma lo stesso potremmo dire per Onofri e forse anche per Sbarbaro) la *prorsa oratio* ha palesato il proprio ruolo di disturbo, quasi di inceppamento, di un sistema letterario. Il 'prosaico'<sup>31</sup> che così fa irruzione sabota sia gli automatismi del non-verso sia quelli del verso. La sua collocazione doppiamente ossimorica (poesia senza metro, che però riscopre ritmi 'eccessivi') contesta tanto l'onnipotenza del verso (il dannunziano «il verso è tutto») quanto la dittatura del logicismo prosastico, la sua signorile gestione del senso, se del caso di impianto simbolista. Da questo punto di vista, tutta la famiglia vociana è in polemica con soluzioni 'tradizionali' cosiffatte:

Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo. È antichissimo. Mia madre me lo donò il giorno in cui io, in lacrime, le svelai la piaga insanabile de la mia anima. Io non so da quale artefice, né in qual tempo, sia stato creato, giacché la miniatura che lo adornava è quasi scomparsa.

Ma spesso lo bacio, esaltata, però che, per me, esso è simbolo de la *perennità*. – Mio Dio! Così fragile e pur perenne! con un sol colpo io potrei distruggerlo, ma il tempo non lo distrugge.

Giungo, perfino, ad avere l'illusione di *potere* ciò che li Elementi che ci dominano e ci annientano *non possono*.

Oh, per che mai il cristallo, che è la cosa più fragile creata, è *la sola cosa imperitura?*<sup>32</sup>

- 30 Cfr. P.V. MENGALDO, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 217-241. Sul logaedo dannunziano, rinvio a P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 70-93; e a P. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, «La modernità letteraria», 2012, n. 5, pp. 63-76.
- 31 Sulla nozione storica di 'prosaico' si può vedere W. GODZIC – J. KITAY, *The Emergence of Prose. An Essay on Prosaics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- 32 K.O. EDINA, *Piccole anime senza corpo. Prose*, con prefazione di Jolanda, Barboni, Castrocaro 1898, p. 3 (è la seconda prosa del libro); cfr. anche K.O. EDINA, *Da*

Dove, certo, endecasillabi (vedi l'attacco) e persino novenari dattilici («Ma spesso lo bacio esaltata») ricorrono: ma in modo discreto, le mille miglia lontano dall'oltranza di Reborà e sodali.

4. La terza osservazione relativa alla natura (storica, innanzi tutto) della prosa ritmica reboriana deve guardare alla grana specifica delle forme adoperate. Ritmicità e, solo in parte, metricità sono una sua caratteristica tanto radicata da palesarsi anche nella scrittura epistolare. Certo, con significative variazioni di natura diafasica (e il rilievo è fin troppo ovvio), ma con punte stupefacenti come in questo attacco di una lettera a Sibilla Aleramo del 3 luglio 1914:

Come scrivere a voi? Ne ho così poco diritto; e sarebbe forse meglio guardare: i miei occhi sanno più di me. E perdonate se non vi chiamo amica: cosa significa ciò? Se nessuna donna ho voluto (dovuto) frangere e creare con palese riconoscimento, perché dovrei simulare l'esperienza assaporata di questo nome con voi che siete soltanto apparsa quando tutto pareva annunciarvi<sup>33</sup>.

Basti dire che l'incipit infila un settenario con ictus di 3a («Come [...] voi») e un novenario dattilico («Ne [...] diritto»; quasi scontata la dialefe «Ne ~ ho»<sup>34</sup>), seguiti da un endecasillabo di 5a («e sarebbe forse meglio guardare»); e che l'ultimo *colon*, «quando tutto pareva annunciarvi», è un decasillabo anapestico. Per non parlare poi della rima ritmica *me: ciò*, e dell'infinitivale *creare: simulare*.

Su questa strada anche contesti istituzionali al massimo grado, come la prosa di traduzione, possono essere contaminati dalle ricadute di una simile – pur discontinua – onda dattilica. In *Lazzaro* è ben presente l'anapesto, e l'avvio del libro è un decasillabo di 3a e 6a («Quando Lazzaro uscì dal sepolcro»)<sup>35</sup>, mentre clausole tredecasillabiche sono attestate e hanno un contorno ben rilevato (come alla fine del primo paragrafo di *Lazzaro*: «per la casa felice di Marta e Maria»).

Ma sono rilievi che non possono essere generalizzati. *Lazzaro e altre novelle* è una prosa-prosa, localmente increspata da insorgenze ritmiche.

«Piccole anime senza corpo», in «Il Marzocco», 15 agosto 1897, a. II, n. 28, p. 3 (lo stesso testo con qualche variante).

33 *Epistolario Clemente Reborà*, cit., p. 242.

34 Cfr. A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 352-353.

35 Cito da L. ANDREEV, *Lazzaro e altre novelle*, traduzione di C. Reborà, con uno scritto di Piero Gobetti, Passigli, Firenze 1993, pp. 19 e 22.

L'armonizzazione si colloca a un livello piuttosto basso di intensità, rispetto a certi *tour de force* cui Reboriana perviene in talune sue prose.

Grossolanamente potremmo distinguere tra:

a. un gruppo (comprendente lo stesso *Lazzaro*) in cui le strutture ritmiche in oggetto sono relativamente rare, pure essendo presenti e percepibili, anche perché i dattili e gli anapesti decadono non di rado in trochei (ottonari e novenari). Non per caso si tratta di componimenti narrativi, eccezionalmente di natura argomentativa. E cioè: *Il territoriale consigliato*, *In orario perfetto*, *Arche di Noè sul sangue* e *Dio ci lasciò vedere l'Italia*;

b. un gruppo di quattro testi la cui ritmicità, notevolissima, sembra però coinvolgere meno chiaramente il dattilo; di esso fanno parte *Calendario*, *Perdono*, *Rintocco* e l'isolato *Fonte nella macerie* (l'unica vera eccezione alla norma ternaria);

c. sei componimenti infine che interpretano in maniera quasi prototipica il paradigma ritmico in questione, anche perché spesso caratterizzati da una certa lunghezza: *Pensateci ancora*, *Bizzarria e corale di retrovia*, *Scampiano con gli angioli*, *Senza fanfara*, *Stralcio*, *Coro a bocca chiusa*.

Nondimeno – questa è la tesi che argomento – i dati ritmici desumibili dall'analisi restituiscono la natura irriducibilmente prosastica anche delle forme estreme, cadenzate in modo monotono. Con una consapevolezza che a me pare evidentissima, Reboriana cerca di forzare la prosa oltre i suoi limiti, ma al tempo stesso si ferma al di qua di una scrittura in versi mascherata (come in parte aveva fatto Novaro). Lo spessore prosastico, oppositivo rispetto al verso, sembra essere un punto fermo del suo lavoro.

Ne è prova anche il fatto che Reboriana valorizza la convergenza funzionale di dattilo e anapesto. Per chiarire nel modo più sintetico possibile la questione<sup>36</sup>, diremo che alle spalle del nostro autore c'è la ricerca di un ventennio abbondante di poesia italiana, dominata da D'Annunzio e Pascoli e fortemente imparentata con l'esametro carducciano: una ricerca che si avvale del progressivo riscatto dei ritmi ternari, appunto dattilici e anapestici. È altresì evidente che – come ho accennato – a partire da Palazzeschi (cioè dal 1904-1905 in poi) il piede dattilico si rende autonomo, indipendentemente dalla natura dei versi in cui s'incarna. Qualcosa del genere realizza il meno noto Arturo Onofri, nei *Poemi tragici* del 1908, dando spazio oltre

36 Cfr. O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Reboriana nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose*, in «Paradigma», 1980, n. 3, pp. 279-313, e 1982, n. 4, pp. 177-209; ma anche il mio *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 121-123.

al piede dattilico anche a quello anapestico. È possibile riconoscere nei suoi testi una progressione ritmica, dal trisillabo al tredecasillabo e oltre, secondo questo schema:

-+--+	senario
+--+--+	ottonario
-+--+--+	novenario
--+--+--+	decasillabo
+--+--+--+	endecasillabo
-+--+--+--+	dodecasillabo
--+--+--+--+	tredecasillabo
+--+--+--+--+	'quattordicisillabo'
-+--+--+--+--+	'quindicisillabo'
--+--+--+--+--+	'sedicisillabo'

Ai margini di un simile 'sistema' stanno il settenario con ictus di 3a (-+--+-) e il quinario con ictus di 1a (+--+). Quest'ultimo, nella forma del classico adonio, importa soprattutto perché ha la caratteristica di manifestarsi come clausola di *tutti* i versi in questione. Come forse è noto, la chiusura in adonio è quella che l'orecchio italiano percepisce nella scansione anche più disinvolta di qualsiasi esametro («[...] primus ab oris», «[...] tegmine fagi»); e a partire almeno dal neoclassicismo completare l'endecasillabo con una ritmica siffatta era soluzione particolarmente pregiata, soprattutto quando comportava uno scontro di ictus e una sinalefe, in grado entrambi di sottolineare il nesso dattilo-trocheo (cfr. «baciò la sua petrosa *Itaca Ulisse*»). E il luogo dattilico per eccellenza della poesia italiana prenovocentesca, cioè l'esametro carducciano, aveva come condizione necessaria d'esistenza veicolare questo tipo di chiusura. In pratica, ogni verso italiano lungo dalle 13 alle 17 sillabe terminante con un adonio suona(va) come esametro.

Tutte le considerazioni su questi tipi di ritmi dovrebbero commisurarsi a una simile coscienza<sup>37</sup>. Dal momento che sequenze dattiliche e sequenze

37 Cfr. la preziosa testimonianza di P.P. TROMPEO, *Domenico Gnoli romano*, in *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Tumminelli, Roma 1943, pp. 227-249. «C'era nell'aria, in quell'ultimo ventennio del secolo, non so che vaga e pur insistente cadenza dattilica. Chiusa dell'esametro barbaro, terzo verso dell'alcaica, traduzione carducciana di certa odicina di Klopstock, ottosillabo di Victor Hugo, di Gautier, di Baudelaire, allora molto letti in Italia: chi può rintracciare le origini prime di quella cadenza?» (p. 242).

anapestiche hanno in comune la figura conclusiva +--+-, è necessario considerare i due tipi di piedi come solidali metricamente.

Del resto, per rapporto al Rebor che c'interessa, tale era stata, grosso modo, la tesi di Oreste Macri<sup>38</sup>, il quale ha avuto il grandissimo merito di opporre con nettezza i ritmi dattilici (e in subordine anapestici) ai ritmi giambici. Al contrario, la sistematica valorizzazione fatta da Giacotti dei piedi anfibrachi in alternativa ad altri tipi di ritmo, in particolare all'anapesto, è una scelta che deve essere respinta<sup>39</sup>.

L'opposizione anfibraco (o dattilo) / anapesto limiterebbe altresì la possibilità di individuare la vera conflittualità su cui Rebor ha costruito le sue prose. Che è – come detto – quella che mette a confronto due istanze: da un lato, la regressione monotona e ipnotica del testo a uno stadio di ritmicità primaria, quasi preverbale; dall'altro, le dure leggi della prosa, la sua necessaria negazione della regolarità poetica.

Il contrasto può avere una debole intensità, se consideriamo il primo gruppo di componimenti sopra ricordati. In *Arche di Noè sul sangue*, l'eventuale scomposizione in unità ritmiche (in qualche modo definibili come versi) produce questi esiti ben poco sintomatici<sup>40</sup>:

Accogli, <i>Brigata</i> , una parola	10, 2a 5a
– da ~ uno che spersonato	8, 2a
nel male del tempo	6, 2a
rimane tuttavia   insanabilmente uomo,	7, 2a + 8, 5a
e non si riconosce diritto di giudicare	15, 6a 9a
né capacità di ragionare.	10, (1a) 5a
Una parola come non mia,	5 + 5
che equivalga a una tacita coscienza diffusa;	14, 3a 6a 10a
e per cosa davvero di poco momento,	13 anap.
ma ~ indice di un più in là	8tr, 2a 6a

38 Cfr. il lungo saggio sopra cit. alla nota 36, segnatamente la seconda parte. Macri riconduce gli anapesti alla 'norma' del dattilo, attraverso un complesso (e forse inutile) gioco di anacrusi. Fondamentale nondimeno è che metta le due cadenze sullo stesso piano.

39 Cfr. le annotazioni a C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, passim.

40 Una precisazione metodologica, in relazione agli ottonari, endecasillabi, 'quattordicisillabi' (e oltre), qui detti *dattilici*: l'ictus di prima posizione può mancare ed essere sostituito da quello di seconda o da una serie di tre atone. Ma non per questo la scansione dattilica risulta meno evidente. Avverto poi che le sinalefi e le dialefi 'd'eccezione' o comunque discutibili sono puntualmente segnalate.

che profitta in modo equivoco	8sdr troc.
dell'urgenza immane dell'ora	9, 3a 5a
per simulare una vita grande e veloce.	13, 4a 7a 9a

Di fatto, solo il tredecasillabo anapestico contiene la scansione altrove dominante. Un'impennata è dato cogliere in corrispondenza del luogo in cui Rebora mette a fuoco la questione dolente espressa nel testo, la richiesta ai redattori di «Brigata» di compiere scelte etiche radicali.

Ora, <i>Brigata</i> ,	5 adonio
vuoi accogliere questa parola da un Lazzaro,	13sdr anap.
che chiamato venne a te	8tr troc.
senza intenzione né parte?	8 datt.
vuoi generosamente	7, 1a 4a
prendere l'iniziativa di un esempio	12, 1a 7a (11 ipermetro?)
– o, non potendo, morire?	8 datt.
tagliar netto alla “boria”	7, 2a 3a
e offrire anche solo un pane,	8, 2a 5a
nutrimento a qualcosa di più	10tr anap.
che è in noi e dappertutto?	7, 2a

Fin troppo agevole notare un movimento oscillatorio, dalla ritmicità al suo opposto. Il settenario e il presunto endecasillabo ipermetro costituiscono uno stacco netto, ma anche i due restanti settenari ‘giambici’ perturbano i precari andamenti ritmici.

Nelle due prose narrative e dialogate, *Il territoriale consigliato* e *In orario perfetto*, l'impulso ternario si distende in corrispondenza, di nuovo, degli interventi più pensosi, quelli in cui la voce del poeta si fa sentire. E questo è il caso di *In orario perfetto*. Si apprezzi lo stacco tra la parte dialogata e quella descrittivo-lirica, a connotazione jacobonica.

«Ben gentile, grazie.	6, 3a
Per la stoffa poi, non dubiti;	8sdr troc.
ci penso io.»	5
«... sì, viaggio lungo come la fame...»	5 + 5
«... coi prezzi che ci sono in giro.	9 giamb., 2a 6a
Quanto a me, sai, me ne frego.	8 troc.
Senti, suppergiù...»	6tr, 1a
«Gesù Gesù!»	5tr, 2a
– Donna, capelli di gemiti e pianti,	11 datt.

faccia annaspata da mani:	8 datt.
scoppiato le è il cuore negli occhi;	9 datt.
sulla carne convulsa le vesti	10 anap.
tentano il vuoto del corpo.	8 datt.
(Squillo ferito sui freni).	8 datt.
Arrochito tremore nel buio del sole.	13 anap.
Dissotterra dai morti,	7, 3a
seppellisce nei vivi	7, 3a
la scorta di chi nascerà.	9tr, datt.

La tronca finale suggerisce un'intonazione melodica, quasi canzonettistica, vista anche la rima *suppergiù: Gesù*, che chiudeva il blocco ritmico precedente.

E, tuttavia, siamo di fronte a casi estremi, a poesie in cui il conflitto tra ritmicità ipnotica e prosa è maggiormente plastico. Il ritmo, cioè, è largamente 'motivato', semantizzato. Non è questa la norma nei componimenti del secondo gruppo sopra ricordato.

Verso l'inizio di *Perdono?* l'omogeneità è peraltro notevole:

Schizzava il corpo, in soffietto,	8 datt, 2a
dai brandelli vestiti;	7, 3a
ma ingrommata la testa, dal riccio dei peli,	19 anap.
spaccava alla bocca	
dove lustravano denti scalfiti in castagna	20 datt.
rigonfia di lingua.	

Come si vede, questi sono i casi in cui l'idea stessa di verso entra in crisi per via del continuum prosodico, 'tenuto' dal poeta – ora – sino a sei piedi consecutivi. La seconda parte introduce contrasti evidenti, che però non rivelano una necessità semantica:

Perdono?	3
Diedi come a fasciarlo di sguardi	10 anap.
– ma senza benda i miei sguardi.	8 datt.
Perdono?	3
Mamma – era un cosino che faceva pipì,	13tr, 1a 5a 9a
una stella, da bimbo.	7, 3a
Perdono?	3
Era per sé irriproducibilmente creato;	15?, 4a 9a? 11a
viveva:	3
e forse gliela volevi tu, sorte, una donna.	14 datt.



Rebora ottiene un cambio di ritmo non sovrapponibile al senso primario del testo. La risposta alla domanda (è possibile *perdonare* tutto questo? che senso ha la parola *perdono*?) induce due andamenti ritmici addirittura divaricati, vale a dire il consueto dattilo/anapesto e un paio di sequenze lunghe totalmente aritmiche. E si noti che in questo modo vengono omologati due tratti, di nuovo, opposti: sullo stesso-non ritmo possono essere messi in serie il «cosino che faceva pipì» e l'individuo «per sé irriproducibilmente creato».

Il punto è che – non dobbiamo dimenticarlo – Rebora sta scrivendo in prosa, e certe costanti prosodiche, anche quando sono massimamente effuse, non escludono mai la sincope, il crollo verticale. Da questo punto di vista, *Fonte nella macerie*, come era stato notato già da Macri, è un testo eccentrico, molto più 'versificato' di altri, e secondo il ritmo giambico caratteristico della canzone libera leopardiana. Ma qui in gioco, a distruggere almeno in parte l'organismo metrico, è il tautologico ordito delle rime ritmiche:

Gluglù, c'era una volta, e sempre c'è,	11 tr, 2a 6a 8a
l'acqua a sgorgare – e la fontana più.	11 tr, 1a 4a 8a
Dicitura dell'amen   sul paese che fu.	7 + 7tr
Finestre e soglie,	5, 2a
al fossile ritrovo delle strade	11, 2a 6a
– ma insegne a dettar legge son rimaste;	11, 2a 6a
e a dritta, a mancina,	6, 2a
scritte di botteghe spacciano la rovina.	13, 6 + 7 (datt. mancato)
Al cielo spalancata ora la chiesa	11, 2a 6a 7a
– breve inferno di santi;	7, 3a
giù dalla croce, crocefisso Gesù.	12tr, 4a 8a (ipermetro?)

Questa poesia che, forse, è stata scritta prima di tutte le altre evidentemente testimonia di un percorso che Rebora poi abbandonerà (la valorizzazione, di ascendenza vagamente simbolista, dell'endecasillabo e dei metri 'giambici' con esso compatibili), al tempo stesso però esasperando l'infantilismo della rima tronca – che, guarda caso, culmina in questa prima parte in *Gesù*.

I sei componimenti (terzo gruppo) che invece rappresentano la 'norma' o comunque il dispiegamento più coerente della ricerca reboriana hanno in comune l'oltranza del paradigma dattilico-anapestico, oltre all'adibizione di fenomeni lirici già visti, come l'uso a volte ipertrofico, al limite dell'ecolalia e della glossolalia, della rima e delle figure del suono. Ecco il *tour de force* che contraddistingue l'inizio di *Senza fanfara*:

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. 15 datt.  
 Confusion d'ordine; file perdute: 11 datt.  
 barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati 28anap.  
 e cacciati nel buio dal flutto dei morti  
 che non è libero ancora, 8 datt.  
 che non sarà libero mai, 9 datt.  
 ma non sa, non sapeva, | e marcia e si posa 7 + 9 datt.  
 e s'apposta,  
 perché così vuole qualcuno o qualcosa, 12 datt.  
 perché si deve, si fa, non si sa 11 tr datt.  
 – per contro un nemico, il nemico ch'è fuori, 18 datt.  
 il nemico ch'è noi.

Non sempre il tono è così uniforme, ovviamente. In una poesia come *Stralcio* l'alternanza fra dispiegamento ternario e ritmi alternativi (a volte trocaici) produce un senso efficacissimo di ambiguità semantica. Lo stesso profetismo reboriano, il rinvio al futuro, a una maternità e (ri)nascita avvenire, è aureolato da connotazioni antifrastiche:

Poi se colpa è di uno | e senza colpa nessuno, 13, 6 + 8 datt.  
 maschio e femmina, gli avversari, 9 troc.  
 non saran sempre sterili; 7sdr, 3a 4a  
 la neonata verrà. 7tr, 3a  
 Per questo, chi scrive e chi sa, 9tr datt.  
 s'ingegna al nome e al corredo 8 datt., 2a  
 secondo il credo e l'umore, 8 datt., 2a  
 verso il rischio del parto. 7, 3a  
 Ma bombe e granate, son tutte a scavare la culla, 15 datt.  
 se venga mai un bel maschietto invece, 11, 4a, 6a, 8a  
 capace alla razza; 6, 2a  
 scavare, non tralasciare, 8 datt., 2a  
 fin che ne nasca l'aurea età dell'oro 11?, 4a 6a 8a  
 che s'è tanto perduto. 7, 3a  
 La culla – e dal nostro lamento  
 riceve il vagito 15 datt.  
 e già l'ossatura dai morti. 9 datt.

Una parte cospicua dell'operazione ritmica di Reboriana è intesa a suggerire una trama di *falsità e falsificazioni*, che possiede risonanze persino cosmiche: ed è sufficiente rileggersi la cosmogonia parodica e volutamente

demente presente nella prima parte di *Bizzarria e corale di retrovia*<sup>41</sup>. Eppure, l'impennata propriamente lirica non è esclusa, anzi. Ecco come si manifesta il 'ritornello' che poi concluderà questa prosa:

Infine, dallo sbruffo della pancia, rastrella l'aria   una scaturita mano,	11, 2a 6a 5 + 8 troc. (11 ipermetro?)
minaccioso tridente di nettuno – ma ~ ecco il sugo del disegno è qui: saetta un fiore rosso dalle dita, un fior di vita che non chiede nulla; ma è rosso, ~ è un fiore, e frulla nell'aria e profuma e si consuma, e comunque sarà, profuma e frulla e non domanda nulla. [...]	11, 3a 6a 11tr, 2a 4a 8a 11, 2a 4a 6a 11, 2a 4a 8a 11?, 2a 5a 7a 8, troc. 7tr, 3a 11, 2a 4a 8a
– e corale che ~ entra, corale che sazia e gioisce nell'intense corolle del fiore, del fiore rosso che non chiede nulla, ma ^ è rosso, ma ^ è fiore, e frulla nell'aria	13, anap.? 14 datt. 11, 2a, 4a, 8a 11?, 2a 5a 8a (oppure 6 + 6?)
profuma e si consuma, e comunque sarà, profuma e frulla e non domanda nulla –	7, 2a 7tr, 3a 11, 2a 4a 8a

La tentazione è di associare questa oasi endecasillabica alla connotazione di 'autenticità', di lirismo dispiegato anche ideologicamente – azione critica quasi inevitabile, a dire il vero. Va aggiunto che qualche resistenza dattilica è evidente, e si insinua persino nel 'verso' probabilmente più bello, «ma è rosso, ma è fiore, e frulla nell'aria», che può essere letto come un endecasillabo oppure come l'accostamento di due senari 'asinarteti', ognuno dei quali dattilico.

41 Cfr. almeno il secondo paragrafo: «Perché il mondo dei mondi (dovete sapere) era una palla di fuoco nel vuoto; e per un po' l'andò bene: giocava a rotare e raggiare e scaldare. Per tedio lo faceva o paura: e perché e perché e percome? Si scaldò la questione: e sapete come lega e poi slega ogni bega. E be': prese una parte la porzione, e via in anello a sposarsi nel cielo, e poi un'altra e altre ancora, fin che lo spazio (così chiamato perché mai non è sazio) se le accolse nel ventre tutte quante, e l'universo cominciò per diritto e traverso a digerirle, e non ha ancora finito, e ogni mondo gira per scansarlo; e poi ritorna, e si perpetua il fallo.»

Nessun dubbio (almeno dal mio punto di vista<sup>42</sup>) coinvolge invece *Scampanio con gli angioi*, il cui attacco esortativo è marcato da un'evidente spinta antifrastica, fondata anche sulla connotazione di inautenticità indotta dal riferimento lunare (siamo le mille miglia ontani da Leopardi) e successivamente dall'introduzione di qualcosa di simile a un ditirambo, a una rappresentazione bacchica<sup>43</sup>. Dopo l'esclamazione d'avvio viene un passo problematico, condotto su un ritmo costante, ma inteso con ogni evidenza a dire che il «patire di luna» impedisce la piena manifestazioni delle energie vitali, perché le inalvea in una serie di gesti distruttivi. Lo scorrere del sangue si ingorga, e trasforma in lupi i «cani aizzanti». Ed è un destino, questo, che riguarda tutti gli uomini quando, lontano dal sole, sono esposti alla luce falsa che proviene dalla luna:

Commilitoni dell'èra a distesa	11 datt.
– oltre la cella dei cuori,	8 datt.
sul campanile dell'essere solo,	11 datt.
dàtevi funi e battagli alla gioia	11 datt.
che squilla di luna ineffabile ancora la sera!	15 datt.
Friscolerà primigenia scintilla	11 datt.
rintoccandoci in lei,	7, 3a
percossa la silice nostra	9 datt.
di questa minuscola terra	9 datt.
che non riempie la mano del bimbo,	10 anap.
ma un grànulo appena   chiude	13 (6 datt. + 7, 3a)
il mondo dell'uomo,	
il cuor che nel sangue s'ingorga	9 datt.
perché fluire non può il trapassante minuto:	14 datt.
e macabri lupi rende i cani aizzanti,	13, 2a 5a 7a 9a (quasi
12 datt.?)	

42 Diverso è il parere di M. GIANCOTTI (sulla scia di A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, cit., pp. 78-83), nel commento a C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., pp. 137-138.

43 Fra i molti riferimenti possibili, i più interessanti sono forse quelli che additano le lune degradate e inautentiche di un lombardo come Gian Pietro Lucini. Dal romanzo *Gian Pietro da Core* (1895), alle poesie delle *Revolverate* (1909) l'occorrenza della luna porta con sé sempre una connotazione di ambiguità e di falsità. Quanto alla componente ditirambica, si ricordi almeno *In lode al mosto* delle stesso Lucini (1898), che riprendeva un dipinto del ticinese Luigi Rossi. Cfr. M. BIANCHI – R. BOSSAGLIA, *Luigi Rossi (1853-1923)*, Bramante, Busto Arsizio 1979, pp. 319-25. Del resto, in *Alcools* di Apollinaire (siamo nel 1913) figura un *Clair de lune* in cui, come in Reboriana, l'astro notturno è associato al miele e alle api.



e imbestia il gregge che crucia	8 datt., 2a
sue piaghe <sup>7</sup> ove bontà non protegge	11 datt.
– se pure in tutti	5, 2a
non è forse diverso patire di luna,	13 anap.
quando suoni a martello il perché della terra,	13 anap.
fuggendo il sole che lascia a calore	17 datt.
un incendio ignorato	
e per luce dal cielo nel buio uno spettro svelato.	16 anap. <sup>44</sup>

5. Dal punto di vista storico-teorico, non c'è dubbio che quella di Reborra deve essere considerata un'estremizzazione convulsa delle possibilità che la prosa può offrire. Il fatto che il verso sia molto presente, che lo si possa scoprire con disarmante facilità, non deve impedirci di riconoscere la natura invariante dell'operazione così realizzata. In questo senso, quello che fa Reborra è una specie di *unicum*, e trova punti di contatto reali solo con *Murmuri ed echi* e con i *Frantumi* di Boine, entrambi però tanto più primitivi ed elementari.

L'effetto complessivo, sul piano ideologico (da questo punto opposto rispetto agli esiti del 'filosofo' Novaro, e in parte anche di Boine), accomuna tuttavia Reborra a quanto farà Jahier in *Con me e con gli alpini*. Anche Reborra cerca di 'addormentare' la guerra: a partire da una consapevolezza fermissima del male che il conflitto esprime, il poeta *friscola*, sprema, quintessenzia un sistema di significati elementari sui quali 'domani' sarà possibile (ri)costruire. Da questo punto di vista aveva perfettamente ragionato Macri quando, generalizzando un paradigma ungarettiano, aveva affermato che il senso più interessante del secondo Reborra è l'affannata rincorsa di alcuni archetipi semantici. Il poeta nicciano del 1914 rinnega nei fatti lo storicismo mazziniano (ma non solo) che aveva innervato i *Frammenti lirici*, e si impegna all'affermazione di contrasti, opposizioni basiche che intercettano subito la guerra e ne sono messe alla prova. La successiva verifica *in corpore vili* di quel paradigma induce un ulteriore primitivismo, la regressione a un meccanismo ritmico-semantico che dice di un nulla di senso, disperatamente proteso verso un *oltre* sempre meno praticabile.

Certo, l'essenzialismo semantico di Jahier è di natura diversa, e a volte infastidisce per il suo tributo all'ideologia nazionalista (e per il suo desiderio di produrre consenso). In comune con Reborra c'è nondimeno l'enfasi su valori in ultima analisi pre-culturali, poco o niente elaborati, in senso

44 Le ultime due sequenze in realtà formano una sola colata dattilica di 32 sillabe.



lato anti-storici e anti-borghesi. Jahier finge quasi che la guerra non ci sia; Reboria fa esattamente il contrario, perché sa che «ci è malata l'aria della terra». Ma nessuno dei due ritorna alla storia pubblica, alla società, alla città. Entrambi si accontentano di una risposta quasi illusionistica, infantile, lontana dalla legge del padre, della patria-padre, parlando semmai in nome di valori materni; e nel caso di Reboria il valore etico è spesso affidato alla mera magia associativa, cantilenante – glossolalica appunto – della parola.

Se tutto ciò è indubbio, problematica appare – in conclusione – una questione di altro genere. E cioè: quanto ha inciso il modello delle «prose liriche» sulla prosa poetica, o prosa in prosa, che in Italia andrà riprendendo vigore a partire dagli anni Settanta del Novecento. Impossibile dare una risposta, anche a causa – certo – della posizione defilata non tanto di Reboria, ma proprio delle sue poesie in prosa, che sono molto meno note di altri componimenti scritti in verso. E poi la recente (anche se ormai si parla di più di quarant'anni!) produzione italiana è tutta da studiare. Ma sul reborismo di uno dei maggiori poeti d'oggi, Vito M. Bonito, si può scommettere con sicurezza, se è vero che nei suoi libri è possibile leggere passi di questo tipo:

Mamma, mamma, stammi vicino. Pensami sempre, tienimi stretto: bambini, venite – un inno al Signore cantiamo di gloria e d'amore. Noi siamo il frutto di carne, la colpa vivente di un Dio che ci prende – suoi corpi, suoi volti – nere farfalle si disfano lente, nel bianco sudore di larve<sup>45</sup>.

Al lettore il compito tutt'altro che arduo di cogliere la cadenza anche dattilica dell'enunciato, con il puntuale rafforzamento delle rime. E alla critica, più in generale, una sollecitazione a prendere atto di ciò che di efficacemente ambiguo – ossimorico – può farsi con la poesia in prosa e con il suo occasionale *avatar* della prosa ritmata, del verso 'in prosa'.

45 V. BONITO, *Il Paradiso*, I, in *Il campo degli orfani*, Book, Castel Maggiore 2000, p. 19. Si noti che è l'inizio di un prosimetro.



MATTEO MUNARETTO

UNA QUESTIONE DI FILOLOGIA D'AUTORE.  
SUL TESTO DEI *CANTI DELL'INFERMITÀ*  
DI REBORA.

Ormai acquisita al canone dei classici del Novecento, la poesia di Rebora non finisce di mettere in difficoltà lettori, editori e critici, ancora provocati, pubblicazione dopo pubblicazione, a riconoscerla nell'interesse dei suoi valori. Il che potrebbe non essere che una conferma dell'autentica natura di classico, sempre un po' a disagio nelle sistemazioni dei letterati, se non fosse che le cose, per Rebora, sono da sempre complicate dalla nota di divisione, vera pietra d'inciampo dell'esegesi, nei due tronconi del poeta 'laico' e del poeta 'rosminiano'.

Se la divisione è un fatto, che macroscopicamente coinvolge l'uomo e lo scrittore, a fare problema è il rapporto tra le due stagioni, ovvero il giudizio sulla 'letterarietà' della seconda. La pubblicazione del Meridiano<sup>1</sup> ha salutarmente rinnovato la questione, riguardo alla quale avverte da subito e con onestà la curatrice Adele Dei che, appunto, «non è facile una valutazione equanime di questa poesia degli ultimi anni, tanto deliberatamente eteronoma da rendere spesso quasi imbarazzante avvicinarla con gli strumenti consueti della critica e della letteratura»<sup>2</sup>.

Vi sono in effetti implicate questioni enormi: quella della necessità di discernere ciò che appartiene alla storia letteraria da ciò che non può appartenere, e quella, che in un certo senso le si contrappone, della impossibilità di scindere poesia e vita. Provare a sciogliere questo doppio nodo è atto eminentemente critico, e in quanto tale suppone un *primum filologico*. Sempre, del resto, per lasciare la parola al testo e alle sue ragioni, fondamento indispensabile del giudizio, bisogna che si sappia innanzitutto quale testo ascoltare. Ma proprio questo per l'ultimo Rebora non è chiaro come dovrebbe. E in particolare, del risultato poetico più alto della cosiddetta seconda stagione, cioè i *Canti dell'infermità*, non è ancora assodato e condi-

---

1 C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con saggio introduttivo di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015.

2 A. DEI, *Sul filo della spada*, in C. REBORA, *Poesie, prose, traduzioni*, cit., p. XXXIX.



viso quale debba ritenersi, delle due che le edizioni del '56 e del '57 ci offrono, la forma del testo autorialmente sancita e come tale da pubblicare<sup>3</sup>.

Al privilegio a lungo accordato alla seconda sono state poste alcune obiezioni, sopra l'argomento che dopo la plaquette allestita da Scheiwiller nel '56, con la sicura sorveglianza dell'autore, il sacerdote rosminiano si sarebbe disinteressato, anche per l'aggravarsi della malattia, dei versi pure appuntati quasi quotidianamente sugli inseparabili foglietti. Della loro sorte si sarebbero allora fatti carico da una parte il confratello Enzo Gritti (poi anche Ezio Viola<sup>4</sup>), che assisteva Reborà sofferente, annotava quel che gli veniva dettato, custodiva le carte, trasferiva in dattiloscritti, secondo alcuni arrivando a intervenire e correggere; dall'altra l'editore, che con delicatezza e premura sollecitava e raccoglieva gli estremi frutti della scrittura reboriana; con questi mise assieme il libro del '57, la cui vera paternità sarebbe perciò, in ultima analisi, fondamentalmente scheiwilleriana<sup>5</sup>.

- 
- 3 Per 'forma del testo' s'intende qui sia struttura della raccolta sia lezione del singolo componimento. L'incertezza degli editori investe entrambe. Nelle edizioni Scheiwiller, poi Scheiwiller-Garzanti (dal '61 al '94 e successive ristampe) si leggono sempre i *Canti* del '57, mentre il Meridiano ha promosso l'edizione del '56. Sulle oscillazioni nelle singole lezioni vedi più sotto nota 19. Per un discorso più completo sulla filologia reboriana dell'ultima stagione si rimanda naturalmente a Mussini, Lollo e Savoca-Paino (C. REBORÀ, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1994, pp. 500-515; R. LOLLO, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Reborà: filologia ed esegesi*, in «Otto/Novecento», XIII, 1989, pp. 37-107; G. SAVOCA – M.C. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Reborà. I. Introduzione, Edizione critica*, Olschki, Firenze 2001, pp. 3-20).
- 4 Si veda il diario tenuto da Ezio Viola, *L'aggravarsi del male (agosto 1956 – luglio 1957)*, stampato in *Passione di Clemente Maria Reborà. Testimonianze rosminiane e poesie*. Con una nota di Eugenio Montale, Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa 2000, pp. 47-74.
- 5 Interessa da vicino le considerazioni svolte in queste pagine il lavoro di I. PIAZZA, *L'ultimo Reborà e il suo editore*, Unicopli, Milano 2013. L'autrice propende per la tesi, già di Bettinzoli (vedi sotto, nota 6), della maggiore autorialità dei *Canti* del '56, giudicando «ambigua e duplice» (p. 129) la paternità della seconda edizione, per il fatto che Reborà sarebbe l'autore delle poesie, Scheiwiller l'autore della raccolta. Nel capitolo intitolato *Dai «Canti dell'infermità» del poeta (1956) ai «Canti dell'infermità» dell'editore (1957)* si incontrano però spunti anche in altra direzione. Nel novembre del '56 risulta esser stato allestito da Reborà, con l'aiuto di Gritti, un dattiloscritto di *Poesie inedite* (conservato nell'Archivio Giovanni e Vanni Scheiwiller presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano) in vista della pubblicazione di un numero della rivista «Stagione» in programma per l'anno successivo. Anche dopo i *Canti* del '56, dunque, Reborà è impegnato non solo, come per lo più si ritiene, ad appuntare devoti versicoli-pensieri che la sola responsabilità, anzi intenzionalità di Scheiwiller avrebbe



È probabilmente vero che l'«invincibile tendenza o meglio [...] destino che spinge l'autore a ritrarsi dai propri testi»<sup>6</sup> costituisce il problema sostanziale e specifico della filologia reboriana. Le specificità di un caso non possono, tuttavia, fare agio sulla prassi generale e consolidata della filologia d'autore, dalla quale pertanto anche per i testi reboriani bisogna ripartire, prassi riassumibile semplicemente in questi termini: davanti a due o più edizioni che presentino variazioni, all'editore corre l'obbligo di privilegiare, cioè rappresentare, l'ultima volontà dell'autore. Ciò implica i due punti che seguono. Si può legittimamente scegliere di pubblicare anche una prima edizione, per quanto non corrisponda all'ultima volontà, se si intende rendere disponibile a lettori e studiosi una forma del testo che abbia avuto speciale e provato peso nella storia culturale ad esso contemporanea, o nella ricezione dell'opera. Non è questo il caso dei *Canti dell'infermità* del '56. In secondo luogo, mette conto precisare che la volontà, in filologia, non si misura sul grado di coinvolgimento o distacco eventualmente mostrato dal poeta verso i propri testi. Per il filologo un sì dell'autore dato senza interesse particolare vale un sì entusiasta. Volontà d'autore significa semplicemente che egli approva quella tale forma del testo, acconsentendo alla sua pubblicazione, e che questa approvazione non è coatta. A rigore, in nulla inficia l'approvazione d'autore il fatto che nelle variazioni dell'opera siano intervenuti altri. Se egli, dinanzi a eventuali interventi non suoi, è libero di non approvarli e li approva, la forma approvata è da ritenersi suggellata dalla sua volontà e come tale va rappresentata e resa conoscibile<sup>7</sup>.

---

'trasformato' nei nuovi *Canti dell'infermità*, ma a concepire una sequenza di testi poetici da pubblicare come tale. Sul dattiloscritto Piazza ravvisa, nelle correzioni di Rebor, tracce che testimoniano «(forse) l'idea autoriale di configurare una raccolta non sprovvista di una sua organicità e prospettiva d'insieme» (p. 134) e in nota aggiunge che «il lavoro è stato (probabilmente voluto e) sicuramente supervisionato da Rebor». Quale poi sia stato il destino e il ruolo del dattiloscritto nell'iter, indubbiamente in gran parte scheiwilleriano, che ha condotto alla seconda edizione dei *Canti*, resta nel campo delle ipotesi. Che conta qui notare è il fatto che si direbbe attestabile una progettualità, una *intenzionalità del poeta* estesa e applicata a un *gruppo* di testi, quasi interamente coincidente con alcuni di quelli aggiunti nei *Canti* del '57.

- 6 A BETTINZOLI, *L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei «Canti dell'infermità» di Clemente Rebor*, in *L'ultimo Rebor 1954-1957*, a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 51-71 (citazione a p. 61).
- 7 Su questi problemi si vedano le documentate analisi di Paola Italia, *L'«ultima volontà del curatore»: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento*, in «Per leggere» 5 (2005), n. 1, pp. 191-224. E ancora della stessa studiosa *Editing Novecento*, Salerno, Roma 2013.

Chi scrive queste pagine ritiene che attenersi innanzitutto a questi principi sarebbe di sicuro giovamento nel districare le questioni relative al testo dei *Canti dell'infermità*, a partire dall'evidenza che debole approvazione, quale sarebbe quella data all'edizione del '57, non equivale a nulla approvazione, né a volontà forzata. Occorrerebbero controargomenti nettamente più forti. Ma di siffatti non ne risultano. E risulta invece che Reboriana non era affatto estraneo ai testi scritti fino agli ultimi giorni della malattia e poi raccolti nell'edizione del '57; e che, inoltre, non ci sono interventi altrui che turberebbero la sicura identificazione della volontà dell'autore. Le note che seguono intendono pertanto mostrare che un'ultima volontà reboriana è accertabile e corrisponde alla seconda edizione dei *Canti dell'infermità*<sup>8</sup>.

Vediamo allora più da vicino le due edizioni.

La prima, di soli otto testi, esce da Scheiwiller nel '56 per l'occasione dichiarata in fondo al libretto:

Questo opuscolo a cura di Vanni Scheiwiller è stato impresso dalla Stamperia Valdonega di Verona in duecento copie numerate fuori commercio per ricordare il ventesimo anniversario della Prima Messa celebrata al Calvario di Domodossola dal sacerdote e poeta Clemente Reboriana dell'Istituto della Carità il 20 settembre 1956.

La seconda viene pubblicata ancora da Scheiwiller a un anno esatto di distanza, il 20 settembre 1957. Si tratta di un'edizione composita, divisa in cinque sezioni ciascuna con intitolazione e indicazione cronologica proprie:

8 Rappresentare i *Canti dell'infermità* con gli otto testi del '56, come si è scelto di fare nel Meridiano, non convince. È vero che nel volume i testi aggiunti nei *Canti* del '57 si trovano riportati in una sezione successiva, intitolata 'da CANTI DELL'INFERMITÀ del 1957', e che in appendice, nelle *Note e notizie sui testi*, un indice comparativo delle due edizioni permette di ricostruire la seconda; ma tale sezione, con titolo in caratteri maiuscoli come per CURRICULUM VITAE e CANTI DELL'INFERMITÀ (quelli del '56, ma qui senza specificare l'anno: come dire 'i veri' *Canti dell'infermità*) si presenta tripartita, e ingloba gli *Inni* e le *Poesie varie* come seconda e terza sottosezione, entrambe fatte precedere, al contrario della prima, da una pagina bianca con titoletto in tondo; ciò significa che per *Inni* e *Poesie varie* sono rispettati confini e specificità che avevano nel libro scheiwilleriano del '57; per le altre liriche no. Ne risulta che i *Canti* qui confinati tra il titolo di sezione 'da CANTI DELL'INFERMITÀ del 1957' e il titoletto *Inni*, sono offerti come un manello di estravaganti. Una confezione editoriale così fatta finisce con l'oscurare la fisionomia propria dei *Canti* reboriani, di fatto negandone l'identità.

*Canti dell'infermità* (1955-1956)

*Curriculum vitae* (estate 1955)

*Inni* (1953-1956)

*Poesie varie* (1946-1955)

*Poesie ritrovate* (1914-1924).

Le sezioni, come si vede, non sono disposte cronologicamente, semmai secondo un pur molto irregolare ordine cronologico inverso. Le *Note dell'editore* a p. 135 forniscono, sezione per sezione, puntuali ragguagli sul contenuto di ciascuna di esse e in specie i riferimenti delle principes (ove ci siano) dei singoli testi. Questi primi e semplici dati offrono indicazioni in parte contrastanti: parlano infatti di un'obiettiva disomogeneità, senza tuttavia che ciò significhi casualità o assenza di un qualche piano intenzionale.

Il carattere disomogeneo è evidente: l'inedito convive con l'edito, quest'ultimo a sua volta inclusivo di extravaganti (uscite fin ad allora per lo più su riviste) e di testi che avevano già avuto una sanzione editoriale autonoma (è il caso del *Curriculum vitae*, che l'editore ci informa essere «la ristampa del libretto azzurro da me pubblicato a Milano l'8 dicembre 1955 e vincitore del *Premio Cittadella 1956*»); in secondo luogo, a poesie comprese in un arco cronologico che va dal '46 al '56, e che formano i quattro quinti del libro, viene affiancata una 'coda' di testi risalenti agli anni '14-'24.

A questo dato strutturale si aggiunga la dichiarazione con cui l'editore conclude le sue *Note*: «Una edizione migliore e aumentata (sono sulla traccia di altre vecchie poesie) io spero ma temo che il poeta non potrà scrivere più e per lui io mi sono affrettato con questa edizione: per arrivare in tempo». E poco sopra, a giustificazione delle *Poesie varie*, si legge: «La pressione di alcuni amici mi ha convinto a pubblicare *tutte* le poesie che ho trovato, anche quelle d'occasione: perché la poesia di Reborra non appartiene solo al campo dell'arte, *uomo* oltre che *poeta*».

È abbastanza chiaro insomma il criterio con cui è stata allestita l'edizione, esplicitato del resto fin dal frontespizio, che sotto il titolo *Canti dell'infermità* precisa «raccolti da Vanni Scheiwiller»: il criterio cioè del *ritrovamento*, della raccolta di testi salvati dalla dispersione e dalla dimenticanza e radunati in un corpus riconoscibile. Metodo che tiene un poco, se si vuole, dell'artigianale, ma guidato dall'intelligenza raffinata e dalla sincera passione dell'amico editore<sup>9</sup>.

9 Sulla storia dell'ultima poesia reboriana, alla luce del singolare rapporto tra l'editore e l'autore, abbiamo a disposizione la preziosa testimonianza dell'epistolario

È perciò (e intendo anche in virtù di simili doti) altrettanto chiaro, dietro il 'metodo', quale sia stata la motivazione fondamentale che ha ispirato e che unifica il corpus dei *Canti dell'infermità* '57: pur nella consapevolezza di certa provvisorietà, dovuta sia alla possibilità di successivi nuovi ritrovamenti, sia alle gravi condizioni di salute del poeta, Scheiwiller ha inteso offrire il libro dell'ultima grande stagione lirica di Clemente Reborà, a completamento non solo ideale, ma avvertito come necessario, della prima pubblicazione che aveva dato, giusto dieci anni prima, l'immagine allora più intera possibile della poesia reboriana. Così difatti lo stesso editore all'inizio delle sue *Note*: «Questa raccolta è la continuazione de *Le poesie* (1913-1947) raccolte ed edite a cura di Piero Reborà (Vallecchi, Firenze 1947)».

La presenza di testi degli anni '14-'24, proprio perché decisamente minoritaria e in coda, non contraddice il fatto che è l'estrema fioritura poetica quella cui il libro del '57 vuole dare dovuto rilievo pubblico. Mentre la pubblicazione del '56, per l'esilità e l'occasione celebrativa, può ben considerarsi un tributo d'amicizia da parte di Scheiwiller, a quella del '57 presiede il convincimento che negli ultimi anni la poesia reboriana abbia raggiunto risultati che chiedono di essere presentati nel loro complesso (pur in un'opportuna distinzione in primo luogo di registri e generi). Nel presentare tale corpus agisce poi, da parte dell'editore, una considerazione riflessa nell'ordine con cui sono disposte le sezioni, e più in particolare nella posizione iniziale assegnata ai *Canti dell'infermità*, che danno anche il titolo al libro. Spiega Scheiwiller nelle sue *Note*: «Ho scelto questo titolo per l'intera raccolta come la parte più alta della poesia di Reborà».

Ma veniamo senz'altro ai *Canti dell'infermità* propriamente detti. Occorre dare innanzitutto uno sguardo alla fisionomia e al rapporto delle due sillogi, la *minor* del '56 e la *maior* del '57.

Per un raffronto del loro contenuto, può giovare la tabella seguente<sup>10</sup>:

---

REBORÀ – SCHEIWILLER, *Passione e poesia. Lettere (1954-1957)*, a cura di G. Musini, Interlinea, Novara 2012.

10 In uno stesso riquadro inserisco le poesie che stanno sulla medesima pagina. In tondo i titoli, in corsivo gli incipit. Nel seguito delle pagine entrambi in corsivo.

<i>Canti dell'infermità 1956</i>	<i>Canti dell'infermità 1957</i>
<i>La poesia è un miele che il poeta</i> <i>15 ottobre 1955</i>	<i>Preludio ai «Canti dell'infermità»</i> <i>30 dicembre 1955</i>
<i>A te apparve, san Clemente mio</i> <i>S. Clemente, 23 novembre 1955</i>	<i>Elevazione spirituale</i> <i>8 ottobre 1955</i>
<i>Notturmo</i> <i>24 dicembre 1955</i>	<i>La cima del frassino</i> <i>Maternità di Maria [9 ottobre],</i> <i>1955</i>
<i>Preludio ai «Canti dell'infermità»</i> <i>30 dicembre 1955</i>	<i>Frammenti</i> <i>Perché il creato ascenda in Cristo</i> <i>al Padre</i>  <i>S. Comunione</i>
<i>Tutto è al limite, imminente</i> <i>13 gennaio 1956</i>	<i>La poesia è un miele che il poeta</i> <i>15 ottobre 1955</i>
<i>Terribile ritornare a questo mondo</i> <i>19 aprile 1956</i>  <i>La mia lunga giornata</i> <i>5 agosto 1956</i>	<i>La Croce irraggia luce dal</i> <i>Calvario</i> <i>Festa di Cristo Re [30 ottobre],</i> <i>1955</i>
<i>Ventesimo di prima Messa</i> <i>Stresa. Dal letto della mia infermità</i> <i>Per il 20 settembre 1956</i>	<i>Fatalità tremenda del mangiare</i> <i>31 ottobre 1955</i>
	<i>Rintocca mesta la campana ai morti</i> <i>2 novembre 1955</i>
	<i>San Clemente [= A te apparve, san</i> <i>Clemente mio]</i> <i>23 novembre 1955</i>
	<i>L'umiliante decompormi vivo</i> <i>Novembre 1955</i>
	<i>S. Comunione</i> <i>28 novembre 1955</i>
	<i>Avvicinandosi il Natale</i> <i>1 dicembre 1955</i>
	<i>Notturmo</i> <i>24 dicembre 1955</i>
	<i>Lamento somnesso</i> <i>Gennaio 1956</i>
	<i>Tutto è al limite, imminente</i> <i>13 gennaio 1956</i>

	- <i>Baciargli i piedi!</i> - <i>L'Addolorata</i> [15 settembre] 1956
	<i>Ventesimo di prima Messa</i> <i>Dal letto della mia infermità per il 20</i> <i>settembre 1956</i> <i>18 maggio 1956</i>
	<i>Terribile ritornare a questo mondo</i> <i>19 aprile 1956</i>
	<i>I. Batte nel campo la falce picchiando</i>  <i>II. La mia lunga giornata</i> <i>5 agosto 1956</i>
	<i>Il pioppo</i> <i>7 ottobre 1956</i>
	« <i>E dallo sterco erigendo il povero!</i> » <i>10 ottobre 1956</i>
	<i>Il mio sgomento</i> <i>5 novembre 1956</i>
	<i>Madonnina</i> <i>6 novembre 1956</i>
	<i>Sono qui infermo; per finestra vedo</i> <i>9 novembre 1956</i>
	<i>Solo calcai il torchio</i> <i>San Clemente</i> [23 novembre] 1956
	<i>Sciamano le api</i> <i>27 dicembre 1956</i>

Nell'*editio maior* gli otto testi già apparsi nel '56 risultano invariati quanto alla lezione, salvo due casi di varianti interpretive:

*Notturmo*, v. 2: *Bruciami!] Bruciami!*,  
*Ventesimo di prima Messa*, v. 2: *pregava!-*] *pregava-*

e due di ordine metrico: in *La poesia è un miele che il poeta* il v. 9 «L'ultime cose accoglie perché sian prime» era diviso in due: «L'ultime cose accoglie / perché sian prime»; inverso l'altro caso, in *Terribile ritornare a questo mondo* i due versi 3-4 «erano tese / a transitare» si leggevano unificati «erano tese a transitare».

Diverso il problema dell'ordinamento di quegli otto testi nelle due edizioni. Gli spostamenti intervenuti saranno certo da mettere in relazione al cospicuo accrescimento della silloge, ma anche al criterio ge-

nerale di disposizione: nell'*editio minor* quest'ultimo era rigidamente cronologico, con l'unica eccezione di *Ventesimo di prima Messa*. Che il testo costituisca eccezione lo si scopre però solo a partire dal '57, quando viene aggiunta la data di composizione, 18 maggio 1956 (avrebbe dunque dovuto occupare la penultima posizione, tra *Terribile ritornare a questo mondo* e *La mia lunga giornata*); ma è pur vero che di una sua eccezionalità era già buon indizio proprio l'assenza della data, unico caso tra testi tutti datati, e la sua sostituzione con la data d'anniversario per il quale il canto era stato scritto, come dice il titolo. Se ci si rammenta dell'occhiello posto in fondo alla prima edizione, si spiega infine facilmente l'infrazione costituita da *Ventesimo di prima Messa*: è proprio per ricordare l'occasione cui è dedicato questo testo che viene confezionata da Scheiwiller la plaquette del '56, pubblicata giusto il 20 settembre. La posizione finale, di chiusa, è motivata dal ruolo di spicco che si vuole dare al canto.

Ma questa, lo ribadiamo, è l'unica eccezione alla cronologia, per il resto rispettata anche là dove simile criterio dà luogo a una clamorosa forzatura: non può non balzare agli occhi la singolarità di un *Preludio ai «Canti dell'infermità»* collocato in quarta posizione e non, come sarebbe ovvio attendersi, in apertura. La collocazione naturale è acquisita nei *Canti* del '57. Anche qui l'ordine resta nella sostanza cronologico, e tuttavia con una certa elasticità: sono infatti presenti due testi, radunati sotto il titolo comune di *Frammenti*, privi di data (unico caso); altri due testi di cui è indicato solo il mese, senza il giorno; e infine una vera e propria infrazione alla cronologia coinvolge ancora *Ventesimo di prima Messa*, che compare, si è detto, accompagnato dalla data (18 maggio 1956) ma anteposto a *Terribile ritornare a questo mondo* (19 aprile 1956). Difficile interpretare quest'ultimo caso. Limitandoci ai dati, si registra che tale infrazione è conservata nelle edizioni delle poesie reboriane del 1961 (la prima a radunare tutto quanto era stato edito) e del 1982, mentre viene 'corretta' nell'edizione 1988 (e nella sua ristampa del '94)<sup>11</sup>. Pure problematici i casi appena ricordati dei testi senza data o senza il giorno: non ci sono appigli interni o esterni per cercare di spiegare in qualche modo la loro posizione. Ciò che si può de-

11 C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961; poi *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, con una nota di G. Mussini, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1982; quindi *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1988, ristampate da Garzanti nel 1994. A partire dall'edizione '88 i curatori inseriscono le date (che riporto nella tabella tra parentesi quadre) corrispondenti alle feste liturgiche, dove erano presenti solo queste ultime.

durre è, come detto, quel minimo di elasticità che potrebbe rappresentare la traccia di un'intenzionalità riguardante le liriche considerate *nel loro insieme*, come prova lo spostamento già discusso del *Preludio*, di speciale importanza proprio perché testimonianza, a fronte del carattere occasionale dell'edizione '56, la consapevolezza e la volontà di presentare una raccolta poetica. L'impianto cronologico quasi sempre fedelmente osservato non depone necessariamente a favore di una tesi che vorrebbe Scheiwiller unico responsabile dell'allestimento dei *Canti*, portato perciò a scegliere, in mancanza d'altri d'autore, il criterio più comodo. La disposizione secondo cronologia può dire invece la dimensione diaristica di questa raccolta, quasi che i *Canti* fossero gli estremi 'frammenti lirici' trascritti giorno per giorno dal poeta giunto all'ultima delle sue lotte e delle sue sofferenze.

Quanto ai testi aggiunti nel '57 va inoltre segnalato che due soli erano già stati editi; si tratta di *Elevazione spirituale*, uscita su «Charitas» del novembre 1955, e di *La croce irraggia luce sul Calvario* sulla medesima rivista rosminiana il mese successivo. *La princeps* di entrambi precede dunque i *Canti dell'infermità* '56, in cui però non compaiono. Può essere che Scheiwiller, se li conosceva, non li ritenesse indispensabili allo scopo da raggiungere con quella *plaque*. Quel che si può dire è che poi vengono recuperati, e insieme ad altri fin allora inediti si accorpano a quegli otto testi per dar forma ai *Canti dell'infermità*.

Il problema che ci si può porre a questo punto, riprendendo quanto concluso poc'anzi, è il seguente. Ammettiamo che l'*editio maior* sia nata in modo raccoglittico, senza alcuna partecipazione dell'autore e con piena libertà d'azione di Scheiwiller, che si sarebbe limitato a dare alle stampe quel che nel frattempo era venuto nelle sue mani, ordinandolo cronologicamente. Cosa avrebbe impedito all'editore, in una simile situazione, di collocare alcuni testi in una sezione del libro del '57 anziché in un'altra? Più precisamente, e dato che il discorso non può riguardare per ovvie ragioni né il *Curriculum* né gli *Inni*, cosa avrebbe impedito di collocare tra le *Poesie varie* alcuni dei testi di cui era venuto in possesso e che invece sono finiti nei *Canti* veri e propri? La cronologia? Ma l'ultima delle *Varie* (*Per Ezra Pound*) è del settembre 1955, ed *Elevazione spirituale* o altri testi appena successivi sono dell'ottobre. E avrebbe anche potuto, viceversa, inserire *Per Ezra Pound* nei *Canti*. Forse l'occasionalità dei testi, riservata appunto alla sezione delle *Varie*? Ma anche *La croce irraggia luce dal Calvario*, per fare un esempio evidente, è testo d'occasione. Perché allora quelle scelte? Sembra più opportuno pensare che la libertà di Scheiwiller non fosse assoluta, e che una certa sorveglianza dell'autore quantomeno non vada esclusa.



La questione resta aperta, anche se un contributo tutt'ora tra i più significativi propone di riconoscere senz'altro all'*editio minor* il carattere di «libro vero – nel senso pieno del termine»<sup>12</sup>. Le considerazioni addotte sono sostanzialmente di due ordini: dichiarazione dell'editore, esame della struttura della raccolta. L'affermazione scheiwilleriana posta in nota all'*editio maior*, secondo la quale la sezione del *Curriculum vitae* è «l'unica parte della raccolta ordinata dal poeta, darebbe l'abbrivo (o la conferma?) alla dimostrazione della nulla consistenza strutturale dei *Canti* del '57, alla cui raccolta e disposizione l'autore non avrebbe partecipato, ovvero della tenuta e coerenza macrotestuale della serie del '56, che le relazioni tematiche rivelerebbero costruita su una parabola precisa e chiusa.

È opportuno ripartire di qui per indagare, sul medesimo campo dei legami interni, se essi siano da escludere così recisamente dalla raccolta del '57. All'analisi sembra emergere qualche risultato interessante. È difatti individuabile una sequenza – la più estesa e compatta, ma soprattutto la più tematicamente rilevante della raccolta – che interessa questi cinque *Canti* consecutivi e anche cronologicamente molto vicini: *San Clemente*, *L'umiliante decompormi vivo*, *S. Comunione*, *Avvicinandosi il Natale*, *Notturmo*. Vediamo alcune relazioni. Il «corpo mio che si disfa vivo» di *S. Clemente* 6 torna nell'incipit del canto successivo: «L'umiliante decompormi vivo» convertito però in preghiera: «sia l'indizio del Tuo vitale arrivo». E sebbene possa riferirsi al passaggio della morte (cfr. *La mia lunga giornata*), tuttavia è pur vero che nel testo seguente un vitale arrivo si verifica, quello di Gesù che «con l'Ostia amante giunge nel mio petto», e quanto sia vitale è ben chiaro: «Quasi a risveglio qualcosa in me vuole» (v. 8; si vedano poi i verbi nei versi successivi: *mi eleva, m'incendia, rapisce*); se portiamo poi l'attenzione alla presenza, in questi versi, di *Mamma*, *Figlio*, *Padre* scopriamo un'altra corrispondenza con il testo precedente, chiuso dalla giaculatoria latina: «pro tua pietate, Jesu, / et misericordia Matris, / ad gloriam Patris». Il tema eucaristico prosegue in *Avvicinandosi il Natale* che con *S. Comunione* viene perciò a formare quasi un dittico: alla precisa ripresa del lemma «Ostia Santa» – «Ostia amante» si accompagna un ribaltamento dell'immagine (del verbo) che vi è associata: l'elevazione è rappresentata qui come un inabissarsi, che rimanda allo sprofondare su cui si chiudeva il primo testo della sequenza (là «in un mar di miseria», qui nella beatitudine dell'intimità divina). Ma l'Ostia è ora anche esplicitamente associata alla Croce: la comunione diventa conformazione del poeta al Crocifisso (vv. 1-3), su cui pure si apre *Notturmo*, canto culmine della serie, implicato in altri legami puntuali con il preceden-

12 A. BETTINZOLI, *L'abisso e il sangue...*, cit., p. 75.

te: «Penitenza scansar, che penitenza!» (*Avvicinandosi il Natale* 6), «Penitenza, figliolo, penitenza» (*Notturmo* 24); «Se ancor quaggiù mi vuoi» (*Avvicinandosi il Natale* 7), «Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni» (*Notturmo* 17). Il verso appena citato dal *Notturmo* continua: «fa che in me l'Ecce non si perda o scemi!». Nel vangelo giovanneo si trovano due *Ecce*, l'«Ecce rex vester» pronunciato da Pilato al momento di presentare Gesù alla folla (Gv 19, 14), appena prima della salita al Calvario e della crocifissione, e l'altro, esattamente al capo opposto, cioè all'inizio della vita pubblica di Gesù, nell'esclamazione di Giovanni il Battista: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi» (Gv 1,29). Proprio l'espressione *Agnus Dei* (tradotta) è contenuta in *S. Clemente* 3, primo testo della sequenza. Infine, la presenza della Vergine, sempre con una connotazione materna, già segnalata nel secondo e terzo di questi cinque canti e nel quarto evocata a fianco della Croce, è decisiva nell'ultimo, dove appare in chiusa, in soccorso al poeta sofferente. La serie può così definirsi coerentemente eucaristico-mariana.

E tutto eucaristico-mariano è il 'doppio finale' della raccolta, con il canto del torchio mistico (*Solo calcai il torchio*), estrema icona del sacrificio di Cristo, e quello di Maria-Ape Regina, «glutine della carità» (*Sciamano le api*). Ebbene, entrambe le immagini sono compendiate, all'inizio della raccolta (in quinta sede) nel testo di poetica dei *Canti dell'infermità*, *La poesia è un miele che il poeta*, nella similitudine ape-poeta che qualifica il poetare come un *esprimere dolorando*, anticipo rietimologizzato dello *spremere* che in *Solo calcai il torchio* attiva la sovrapposizione tra l'uva trasformata in vino e il sangue versato dal Crocifisso.

Passiamo quindi al primo ordine delle considerazioni prese in esame, la dichiarazione dell'editore. Che il *Curriculum* sia l'unica sezione del libro del '57 ordinata dall'autore ci dice che egli non fu direttamente e materialmente impegnato nell'ordinamento delle liriche che formano i *Canti*; non dice, a rigore, che il loro ordine non sia stato da lui vagliato e confermato. Al riguardo, scriveva Scheiwiller nella sua *Nota* all'edizione del '61, sotto il titolo di sezione *Canti dell'infermità*: «Si è lasciata la disposizione originale approvata dall'A.»<sup>13</sup>. E ribadiva Mussini nel volume del '82: «La sezione dei *Canti dell'infermità* riproduce quella compresa nell'omonimo volumetto pubblicato All'Insegna del Pesce d'Oro nel 1957, con l'approvazione dell'Autore»<sup>14</sup>. Leggiamo come esordivano le *Note dell'editore* nel '57:

13 C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961, p. 366.

14 C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, con una nota di G. Mussini, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1982, pp. 407-408.

Questo libro io non so se il poeta potrà mai sfogliare sul suo letto d'infermità. Il 7 aprile a Stresa *gli mostrai il manoscritto ordinato, che approvò e: «le affido alle tue cure»*, mi disse a fatica, sorridendo – l'unico modo che gli resta ormai di parlare.

C'è poi un altro dato interamente trascurato e che invece merita di esser tenuto presente: una testimonianza stavolta non di editori o curatori ma dell'autore, seppure indiretta. Nel diario tenuto da Ezio Viola, leggiamo in data 27 dicembre 1956: «Mi detta *Sciamano le api*». Segue senza varianti il testo come compare, ultimo della raccolta, nei *Canti* del '57, assente invece dalla plaquette dell'anno prima. E in calce Viola riporta: «Più tardi, ricordando, sarà felice di *aver finito di poetare* con un pensiero alla Madonna»<sup>15</sup>. Può darsi che Reborà si fosse limitato ad osservare un dato di fatto (è accaduto che quella sia stata l'ultima poesia); ma può anche darsi che egli intendesse precisamente indicare in quel testo la chiusa della raccolta. Questa seconda possibilità è del tutto legittima, non può essere scartata e pertanto sconsiglia, in conclusione, di ritenere esclusa qualunque partecipazione dell'autore dalla configurazione dell'ultima silloge dei *Canti*.

Un argomento importante al riguardo è fornito dagli autografi. Nell'Archivio reboriano, situato a Stresa, sono conservati tra le carte del poeta manoscritti e dattiloscritti dei *Canti dell'infermità*. Si leggono in attestazione manoscritta: *Preludio ai «Canti dell'infermità»*; *Elevazione spirituale* (senza il titolo); *La cima del frassino*; *Perché il creato ascenda in Cristo al Padre e S. Comunione* (in due fogli distinti, riuniti nella stampa sotto il titolo comune di *Frammenti*); *La poesia è un miele che il poeta*; *La Croce irraggia luce dal Calvario*; *Fatalità tremenda del mangiare*; *Rintocca mesta la campana ai morti*; *San Clemente*; *L'umiliante decompormi vivo*; *S. Comunione*; *Avvicinandosi il Natale*; *Notturmo*; *Lamento sommesso*; *Tutto è al limite, imminente*; – *Baciargli i piedi!* –; *Ventesimo di prima Messa*; *Terribile ritornare a questo mondo*; «*E dallo sterco erigendo il povero!*»; *Solo calcai il torchio*.

*La Croce irraggia luce dal Calvario* è scritta su due fogli divisi; sull'uno si leggono la prima quartina, seguita dalla didascalia che indica l'occasione della composizione<sup>16</sup> e dalla data, e subito sotto la seconda quartina; sull'altro, molto più piccolo, la terza quartina. Probabile che il testo sia

15 *Passione di Clemente Maria Reborà*, cit., p. 60; corsivo mio.

16 La didascalia accompagna poi il testo già alla sua uscita in rivista, su «Charitas» del dicembre 1955: «Nell'occasione dell'accensione di un'alta croce issata sul Sacro Monte Calvario di Domodossola, a testimonianza ossolana, in onore del primo Centenario della morte di Antonio Rosmini».

nato in fasi successive per aggiunta delle strofe che via via Rebori scriveva. Situazione in parte simile per il *Notturmo*, che è riportato su due fogli, i vv. 1-21 sul primo e 22-29 sul secondo. Nell'angolo a destra in alto di entrambi Rebori segna rispettivamente, dentro un cerchietto, le lettere *a* e *b*, indicando chiaramente l'unità del testo nella successione dei fogli. Su due fogli anche *Lamento sommesso*: in uno, diviso in due metà da un tratto a penna orizzontale, abbiamo una prima versione con diverse varianti, poi tutta cassata, e sotto una seconda versione in pulito; nell'altro la terza e definitiva versione, seguita dalla data. Il testo di *Terribile ritornare a questo mondo* è trascritto fedelmente da altra mano sul verso della medesima carta. Infine *Solo calcai il torchio* è su tre carte: la prima, una piccola busta, reca una illeggibile versione autografa; la seconda una versione in pulito di mano di Ezio Viola e la terza un'altra e differente versione in pulito, che è la definitiva, di mano di Enzo Gritti<sup>17</sup>.

Le restanti liriche manoscritte sono sempre su un singolo foglio. I fogli, tutti sciolti, spesso con segni di strappo da quaderno o blocco, hanno dimensioni molto diverse tra loro, per lo più ridotte. In alcuni casi (*La Croce irraggia luce dal Calvario*; *S. Comunione*; *Notturmo*; *Tutto è al limite, imminente*; «*E dallo sterco erigendo il povero!*») esiste anche una copia dattiloscritta per ciascun testo.

Abbiamo invece solo il dattiloscritto di questi altri cinque canti: *Il pioppo*; *Il mio sgomento*; *Madonnina*; *Sono qui infermo; per finestra vedo e Sciamano le api*. Di *Batte nel campo la falce picchiando* e *La mia lunga giornata*, anch'essi riuniti in una stessa pagina nell'edizione a stampa, non si è conservato nulla.

Tutti i manoscritti sono autografi (a parte, si è detto, la copia di *Terribile ritornare a questo mondo* e le due versioni in pulito di *Solo calcai il torchio*): non c'è traccia su di essi di alcun intervento o 'normalizzazione' di altra mano, come invece supposto fino ad oggi. La mano è sempre, inequivocabilmente, di Rebori. Di Rebori le pochissime varianti, per lo più sostituzione o spostamento di singole parole. E ai manoscritti, con queste eventuali variazioni, l'edizione del '57 si mantiene fedele. Non è dunque ipotizzabile intervento di altri nemmeno tra la fase manoscritta e la stampa.

Si riscontra invero un solo caso in cui sembra che un'altra penna sia intervenuta sull'autografo. In *S. Comunione* 10 si legge: «mi eleva al Cuor del Figlio che m'accende»; nell'interlinea, in corrispondenza di «accende»

17 L'attribuzione delle diverse mani è dello stesso Viola, da me richiesto al riguardo. La versione trascritta da Viola si legge ora, indicata come prima stesura, in C. REBORI, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1994, p. 493.

cassato, si trova «incendia». La situazione si ripete nel dattiloscritto: al v. 10 è presente ancora la lezione «m'accende», ma una penna segna il tratto di cassatura e riporta nell'interlinea «m'incendia». Difficile attribuire le grafie delle varianti, sull'autografo e sul dattiloscritto. La seconda differisce dalla prima, ma potrebbe essere la stessa mano costretta a fare i conti con uno spazio più ridotto nel dattiloscritto. Non si può però escludere che per una (più ragionevolmente la prima) o entrambe, se ammettiamo che siano della stessa mano, l'intervento sia d'autore. Se tuttavia ragioniamo sul senso della variante e non sulla sua scrittura, il problema appare sciogliersi per così dire da sé: si tratta di una variante di parola singola, che non comporta alcuna "irregolarità" metrica o rimica sulla quale sola altri avrebbe avuto eventualmente preoccupazione di intervenire (preoccupazione peraltro mai attestata). Ma chi mai avrebbe dovuto e osato compiere quest'unica intromissione (facendosi, con quell'incremento della connotazione mistica del verbo, più 'reboriano' di Reborà), e per quali ragioni?

È poi interessante notare che tutti i dattiloscritti recano la firma autografa del poeta, tranne due (*La Croce irraggia luce dal calvario* e *S. Comunione*), di cui è però firmato da Reborà l'autografo, la cui lezione è fedelmente riprodotta nel dattiloscritto. Siamo dunque sempre in presenza di approvazione dell'autore. Si dirà che veniva chiesta a un uomo distaccato dalle sue stesse poesie. Quel che è vero è che la malattia era andata nel corso del '56 aggravandosi fino a rendergli impossibile la scrittura (già faticosa, come testimonia la grafia dei manoscritti). Ciò è attestato dal fatto che di quelli che sono cronologicamente gli ultimi canti non esiste manoscritto: Reborà li dettava, con tutta probabilità a Ezio Viola, il confratello che lo assistette a partire dall'agosto di quell'anno. Le date coincidono: *Il pioppo*, primo delle serie dei testi in unica attestazione dattiloscritta è dell'ottobre, ed è inoltre riportato nel diario tenuto da Viola<sup>18</sup>. Quest'ultimo verosimilmente scriveva a mano sotto dettatura, e in un secondo momento riportava in forma dattiloscritta. La prima fase non è conservata tra le carte reboriane. La firma del poeta sul dattiloscritto e la profonda devozione di Viola per Reborà fanno senza alcun dubbio escludere l'ipotesi di interventi del confratello tra le due fasi.

Si può dunque considerare quello compreso tra *Il pioppo* e *Sciamano le api*, cioè tra l'ottobre (ma forse anche da prima, considerando che dei due testi dell'agosto non abbiamo nessun testimone) e il dicembre del 1956, il periodo dell'acuirsi delle sofferenze e della forzata interruzione della scrittura; non della poesia. Il male fisico non vale ad allontanare Reborà dai

18 Cfr. *Passione di Clemente Maria Reborà*, cit., p. 51.

suoi canti. Questa considerazione basterebbe da sola a ridimensionare una sua presunta estraneità. Si aggiunga che proprio in questo periodo si ha ancora in verità un testo manoscritto, «*E dallo sterco erigendo il povero!*», e uno, *Solo calcai il torchio*, di cui sono attestate addirittura tre versioni, contando il primo tormentatissimo tentativo, anch'esso tra l'altro autografo. Non appena la sofferenza fisica dava tregua, Reboriana tornava anche alla scrittura; ed era tutt'altro che estraneo e disinteressato ai suoi testi, se è registrato il suo insistervi, correggerli, riscriverli fino alla fine (*Solo calcai il torchio* è il penultimo, datato 23 novembre '56).

Finalmente prendiamo in considerazione l'argomento fornito dagli autografi circa il rapporto tra le due edizioni dei *Canti*, ovvero la sorveglianza dell'autore su di esse, che sarebbe presente, secondo la tesi sopra menzionata, nella prima e non invece nella seconda.

Abbiamo già visto che i *Canti* '57 presentano quattro varianti (due interpuntive, due metriche) rispetto ai *Canti* '56. Dei quattro testi interessati possediamo gli autografi. A un confronto con questi ultimi, risulta che è l'*editio minor* a distanziarsene, introducendo varianti che poi nel '57 lo stesso editore, sconfessandole, eliminerà, ripristinando la lezione del manoscritto. Eloquenti i casi delle varianti metriche. In *La poesia è un miele che il poeta* 9 nel manoscritto, come poi nella stampa del '57, si ha un dodecasillabo: «L'ultime cose accoglie perché sian prime». Con intento palesemente normalizzatore viene scisso nel '56 in una coppia, sentita più canonica, settenario / quinario: «L'ultime cose accoglie / perché sian prime». Differente il problema di *Terribile ritornare a questo mondo*: il testo è scritto, con grafia malcerta e non facilmente leggibile, su un foglietto di piccole dimensioni, che costringe a spezzare i versi andando irregolarmente a capo; Reboriana però non riprende in questi casi a scrivere dal margine sinistro (col che le "porzioni" eccedenti risulterebbero allineate all'inizio dei versi, con rischio di confusione), ma con un certo rientro dal margine destro, o quasi a scalino. Si legge per esempio ai vv. 5-6:

e il corpo mi rifiuta  
                   ogni servizio,  
 e l'anima non trova  
                   più suo inizio.

I vv. 3-4 si trovano ambigualmente centrati:

erano tese  
 a transitare!

e sono stati, nel momento di confezionare la plaquette del '56, letti come gli altri, cioè come fossero un verso solo, e così stampati. Ma se si osserva bene si nota sull'autografo un segno di sbarra verticale subito dopo *tese*, che manca per gli altri casi, a marcare evidentemente l'a capo. O per indicazione dell'autore, o per una più vigile lettura del manoscritto da parte dell'editore, il segno è stato poi correttamente interpretato, e l'unificazione del '56 sostituita con la volontà attestata di Rebora<sup>19</sup>. Ad ogni modo, consta che un intervento non in linea con essa, sia di normalizzazione sia di 'distrazione', è sì intercorso, ma ha riguardato l'*editio minor*, che è difficile pertanto considerare indubitalmente l'edizione d'autore dei *Canti dell'infermità*; mentre le varianti dell'*editio maior* rappresentano correzioni tutte dettate dall'intento di ripristinare fedelmente la lezione degli autografi reboriani.

Dati e argomenti conducono conclusivamente a riconoscere alla seconda edizione dei *Canti dell'infermità*, edita nel 1957, lo status ne varietur di sicura silloge d'autore, estremo forte frutto di una scrittura poetica impegnata fino all'ultimo nel suo agone verticale con la vita.

19 Il comportamento degli editori, su questo punto, non è univoco. Coerente la scelta in Scheiwiller-Garzanti: sia nella struttura sia nella lezione si seguono i *Canti dell'infermità* del '57. Quella di Savoca-Paino, che si presenta come edizione critica, si ispira per i *Canti dell'infermità* a un criterio 'misto': per la struttura segue l'ultima edizione, cioè quella del '57, per la lezione, ove si discosti dalla prima, sceglie la prima, col risultato che leggiamo il testo *La poesia è un miele che il poeta* nella sede e nel corpus cui in definitiva appartiene, ma con la variante con cui compariva nell'edizione del '56. È questa, per gli editori, la lezione originaria, d'autore; la variazione del '57 sarebbe stata invece «compiuta da Scheiwiller» (p. 86). È vero il contrario. Lo stesso avviene per l'altra lirica, *Terribile ritornare a questo mondo*. Infine, nel Meridiano sono promossi senz'altro i *Canti dell'infermità* del '56, come, in sostanza, vera edizione d'autore. Ma l'argomento che vale per l'intero non vale per la singola lezione, per la quale si torna alla variante del manoscritto, che è l'edizione del '57 a ripristinare.





GUALTIERO DE SANTI

IL TRONCO DEL MISTERO  
*REBORA E LA MISTICA SPAGNOLA  
NELLO SPECCHIO DELLA CRITICA*

Uno dei primi studiosi ad aver indicato una precisa relazione tra la spiritualità reboriana e i mistici spagnoli è stato Carlo Bo nella *Rievocazione di Rebora* tenutasi il 15 gennaio 1959 al Lyceum di Milano. Nella sua “conversazione”, lo studioso ligure intendeva «riallacciarsi a un gruppo ... di lezioni che lo stesso Rebora aveva tenuto nella stessa sede trent'anni fa. Tanto più che quelle lezioni coincidevano con la fine della preparazione spirituale del poeta, con il suo abbandono di scrittore a disposizione e con l'inizio della sua seconda vita»<sup>1</sup>.

Quella seconda vita sembrava riflettersi in una poesia di Rebora, *Notturmo*, che richiama la notte dei mistici. Onde la domanda rivolta da Bo al selezionato pubblico del Lyceum: «Voi sapete, senza bisogno che ve lo dica, a quali testi mistici una poesia del genere debba essere avvicinata: non sono sprecati i nomi di San Juan de la Cruz, la veemente parola della grande Teresa d'Avila»<sup>2</sup>.

Era quella una traccia che altri avrebbe indicato ma che non venne mai davvero approfondita. Almeno sino alla svolta attuata da Oreste Macrí nella prima giornata del Convegno Internazionale di Rovereto del 3-5 ottobre 1991, che fu organizzato da me e da Enrico Grandesso per conto dell'Università di Urbino, del Comune della città ospitante nonché dell'Accademia roveretana degli Agiati di Scienze Lettere ed Arti<sup>3</sup>. L'intervento di Macrí aprì in concreto i lavori, data l'obbligata assenza di Bo che avrebbe dovuto avviare i lavori ma fu trattenuto a Milano da un lutto familiare.

L'ampia relazione di don Oreste, come lo si chiamava con affettuosa reverenza nella cerchia degli amici, ebbe primamente il merito di presentare l'equazione tra scrittura e santità riferendola all'intera esperienza del poeta. Rebora, secondo il nostro studioso, era stato cristiano avanti la

1 C. Bo, *Rievocazione di Rebora*, in «Il Verri», ottobre 1959, IV, p. 37.

2 *Ivi*, p. 52.

3 Cfr. G. BESCHIN, G. DE SANTI, E. GRANDESSO (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 480.

conversione; lo fu negli anni già inquieti della giovinezza trascinato da un tormento che non sfuggiva agli interlocutori e che si sarebbe potuto interpretare quale privazione di Dio; a maggior ragione lo sarebbe stato una volta approdato tra i rosminiani. Doveva dunque anche esserlo nei *Frammenti lirici* e nei *Canti anonimi* come equamente nell'ultima raccolta, i *Canti dell'infermità*.

Anche per questo la formula del Reborà “*naturaliter* cristiano”<sup>4</sup> pronunciata da Macrí, sino a quel momento mai del tutto accettata dagli studiosi, veniva a combaciare con l'altra del richiamo alla mistica facilitando in qualche modo la questione delle periodizzazioni. Parecchi critici erano infatti ancora dell'opinione che esistesse un Reborà laico e autenticamente poeta nei primi anni e nelle prime raccolte (compresi *Canti anonimi* che presentava in chiusura un testo, *Dall'immagine tesa*, su cui molto si era venuta elaborando l'analisi di Macrí) e poi un Reborà sacerdote che piegava le sue naturali doti poetiche a una illustrazione dei precetti di fede magari aderendo alle richieste dei superiori.

Ma come s'è visto, avanti il Convegno roveretano non erano mancati del tutto interpreti che avessero suggerito un tracciato di conformità del poeta a certo misticismo cinque-secentesco. Ma la peculiarità della lettura marecraiana era di non arrestarsi a un partitario di rimandi generici alludendo indistintamente alle fonti e ai nomi. A contare, per lui, era in primo luogo una tensione al trascendente non scevra da marcature formali.

Il tentativo reboriano di una intonazione all'assoluto che si sollevasse in ascesi, o (per usare un'immagine di Bo) quel fiume in salita privo di sponde, imponevano di metter mano alle carte più lontane e segrete e alle relazioni intrattenute con la cultura. Infine il dato essenziale era che un Reborà congenitamente cristiano non poteva esserlo al di fuori della sua produzione letteraria e poetica, malgrado che egli l'avesse *a posteriori* considerata un terribile errore.

Coglie nel giusto, a nostro modo di vedere, la distinzione fatta da padre Ernesto Balducci<sup>5</sup> tra religione e fede – la prima, un universo simbolico immanente a un sistema culturale e l'altro un percorso che conduce al luogo in cui immaginiamo esistere Dio. Una distinzione che replica in una qualche misura quella implicita in Reborà tra i referenti articolati della cultura, che lui comunque declinava nel lavoro di scrittura poetica, e il loro drasti-

4 O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Reborà («Dall'immagine tesa»: i segni dell'appello)*, in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 8.

5 Cfr. E. BALDUCCI, *La terra del tramonto*, Edizioni Cultura della Pace, S. Domenico di Fiesole 1992, p. 131.

co affievolirsi nella fase estrema della santità. Se Reborà riprende a scrivere versi dopo i lunghissimi anni del silenzio, lo fa perché è convinto che anche essi elevino a Dio. Ma fa comunque poesia.

Osserva del resto Jorge Guillén proprio in un saggio sull'ineffabilità della parola di San Juan de la Cruz, «La poesía se logra merced al arte: arte del poema»<sup>6</sup>. Peraltro – rivela ancora il poeta di *Cántico* – i versi del fraticello di Fontiveros non nascevano da nulla, ma si ispiravano palesemente alla tradizione biblica e a quella tradizione greco-latina-italiana quale essa arrivava e sbocciava nelle egloghe di un Garcilaso. Perciò precisa Guillén: «Fundidas estas varias reminiscencias en ese “lirismo integrador”, aquí tenemos tres magníficas expresiones del amor humano en ausencia y presencia, en inquietud y plenitud»<sup>7</sup>.

Ad ogni modo, già nel primo incedere del suo intervento Macrí mette in campo i propri convincimenti: «Mi preme anzitutto dichiarare la mia persuasione critica, coi testi alla mano, circa un conato mistico-trasformativo, umano-divino, epperò storicamente e *naturaliter* cristiano, della persona e anima di Reborà per destinata disposizione metatemporale e totale: psicologica, intellettuale e azionistica, sin dalla fisiologia del patimento d'*infermità*, vocabolo determinante nel titolo dei *Canti dell'infermità*»<sup>8</sup>. Se s'accomoda su un tale tessuto di ragionamenti, è perché ne elabora le coordinate grazie a un metodo critico e comparativo che coniuga la riflessione teoretico-filosofica con una filologia delle ricorrenze e delle presenze retorico-linguistiche, trasgredendo e forse anche sovvertendo gli aspetti canonici e convenzionali del reborismo critico quale si era certificato in ottanta e più anni di ricerche ed indagini.

Ma, come più sopra s'è accennato, i punti nodali non sembrano comparibili in coincidenze e in dettagli marginali, occorrendo invece puntare su alcunché di strutturalmente determinante. E qui il punto nodale è proprio l'assunto che identifica la pratica della poesia con il perseguimento della santità. Tale del resto sembrava il termine d'approdo dell'itinerario spirituale reboriano: non luogo di dinamiche più o meno scambievoli tra poesia e trascendenza, l'una distinguibile dall'altra, ma all'incontrario il loro fondersi in qualcosa di indicibile ed immenso. Dunque, non stupisce che il tratto di base sia per Reborà un'impellenza che sin dagli anni giovanili ne investe la figura, o per dirla con le sue parole (in una lettera a Boine del 16

6 J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid 1972, p. 82.

7 *Ivi*, p. 83.

8 O. MACRÍ, cit., p. 8.

luglio 1914), quella «implacabile intensità che senza speranza ma gioiosa» abbisognava «di un'aureola incandescente per vivere»<sup>9</sup>.

Quali sembianze, giusto nella relazione coi mistici, dovesse avere questo percorso, viene spiegato da ciò che Macrí definisce la “reborizzazione di Mazzini”. Che a suo giudizio consiste «nel dominante personalismo finale dell'itinerario salvifico (“farci ciascuno Maria e Gesù”), confrontato con quello di Mazzini, che privilegiava “l'Umanità delle Patrie” non oltre la “sommiglianza” con essi archetipi divini. Intendendo chiarire e specificare che la visione cristiana di Reborà nella sua azione di educatore e missionario (“sacerdote”) presuppone e finalizza il singolo individuo in stato contemplativo o di “oración” (secondo San Juan de la Cruz e Santa Teresa); solo così Reborà si sente “crocicchio” o “croce” per gli altri da educare e salvare nell'umiltà della divina ispirazione ricevuta»<sup>10</sup>.

Tale, aggiunge Macrí, il Mazzini “materno-popolare” e “rivoluzionario religioso” compreso nella “gnosi positiva spiritualista-prophetica giovannea, gioachimita”<sup>11</sup>; separato e anzi scorporato dal Risorgimento e posto all'origine dell'adesione del poeta alla fede cristiana. Evidentemente, anche il concetto di assimilazione della figura mazziniana a un proscenio comunque spirituale, implicava nel caso di Reborà il rinvenimento di valori religiosi negli anni giovanili interpretandone il disagio e il suo tragico tormentarsi<sup>12</sup> anch'esso in termini religiosi (e per riprendere i parametri summenzionati del Balducci, nel senso di un'assolutezza che antecede l'iscrizione del simbolico spirituale nel sistema ideologico delle religioni stesse).

Come si sa, Giuseppe Mazzini era stato uno dei cardini della formazione morale e civile ricevuta da Clemente da parte dei genitori. Ugualmente sarebbe avvenuto per la formazione spirituale: «Mazzini, sopra ogni altro, fu mio consolatore ed educatore, severo e paziente sin oggi, tramite dell'Educatore universale»<sup>13</sup> (questo il 3 novembre 1925 scrivendo a Giovanni Capristo), e ancora, rivolgendosi alcuni mesi dopo alla contessa Bice Jahn Rusconi: «Tagore scrisse non so dove: per entrare nell'infinito occorre scoprire la porticina d'ingresso»<sup>14</sup> (e in questa lettera, ascrivibile all'11 agosto

9 C. REBORÀ, *Lettere I*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 223.

10 O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Reborà*, cit., p. 26.

11 *Ivi*, p. 24.

12 L'espressione è stata usata da Giovanni Boine nella sua recensione del 1914 a *Frammenti lirici*.

13 C. REBORÀ, *Lettere I*, cit., p. 489.

14 *Ivi*, p. 506.

del '26, Rebora confessa il suo debito alla tradizione profetica italiana, da Francesco d'Assisi a Dante, da Mazzini a Garibaldi).

In breve, nella visione di un percorso di salvezza che raffronta il Cristianesimo con l'itinerario mazziniano, il Clemente Rebora che si fa educatore, e (aggiunge Macrí) implicitamente sacerdote (poiché in quel momento non pensava di doverlo diventare), attua nella propria realtà un tipo di modello che spinge a uno stato di contemplazione che altro non sarebbe se non l'*oración* della mistica spagnola.

L'abbiamo detto: l'equazione poesia-santità chiamata in causa da Macrí non era nuova nella riflessione critica su Rebora. Nel protrarsi dei decenni avanti e dopo la guerra, tale lettura aveva trovato nutrimento leonino nei ragionamenti di quanti spogliavano la scrittura reboriana di ogni segno pur anche accessorio alla produzione letteraria a lui contemporanea, innanzitutto quella del Novecento. Anche per questo, la specificità dell'intervento macreano consiste nell'individuazione di una tensione al metafisico ma collegata alla puntiforme circoscrizione di caratteri espressivi commentati e verificati nella complessiva diversificazione scritturale.

Quanto del resto esige un metodo d'analisi che prevede il campionamento delle figure formali e dello stesso *cursus* ritmico nella stretta relazione con il momento interpretativo. In Macrí, l'esegesi formale evolve infatti verso un ordine filosofico-storico. In più lo studioso fonda le proprie analisi su un deposito di conoscenze pertinenti alla letteratura spagnola non soltanto contemporanea.

Torna dunque ad essere notazione naturale e persino ovvia, il fatto di immaginare punti in comune tra il nostro poeta e la mistica iberica. Così per addurre un fatto minimo: se il *Curriculum vitae* prende lena e ispirazione dall'attesa fremente dell'Amato, come nel Cantico dei Cantici, quest'ultimo era stata fonte anche per le *Moradas* di Teresa de Jesús e per le canzoni del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz.

In più, la figura dell'Amato si traduce in *transfert* nella persona amata. Questo transito (per usare un vocabolo reboriano), Clemente lo avrebbe commentato in una ulteriore lettera alla Jahn Rusconi in cui spiega le stigmate di San Francesco. Ma qui è opportuno dire che antecedenti descrittivi di simili processi li troviamo in Francesco Petrarca (*Trionfi*, III) prima ancora che nella *Noche oscura* di San Juan o nel petrarchista neo-platonico Fernando de Herrera. Allo stesso tempo, conaturato a una dimensione esegetico-interpretativa, è l'avvertimento di segnali e turbini indecifrati e disvanenti, così che il "bisbiglio" degli amatori che si scioglie in languore, nella composizione XXIV dei *Frammenti lirici*, ci riporta, nuovamente, alle *Moradas* teresiane, in cui

il “fischio” (*silbo*) del “Buen Pastor” si ordina nel novero dei richiami divini. Ad esso “silbo” o segnale, può vedersi accluso il concerto di voci che s’accordano al suono della natura.

Talché il Reborà che è musicologo (*idest* filosofo della musica) e insieme musicista<sup>15</sup> aiuta a fissare anche una corrispondenza con il frate agostiniano Luis de León, del quale potrebbe fruttuosamente compulsarsi l’ode scritta all’uscita dal carcere nel 1577 dedicata al trattatista e musicologo Francisco de Salinas: «El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada», e di poi nella strofa seconda che spiega il ruolo della musica nell’ascesi (e spiega a noi il collegamento con Reborà): «A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida, / de su origen esclarecida»<sup>16</sup>.

Al riguardo, ha rilevato Juan Francisco Alcina, curatore di un’edizione delle poesie di Luis de León: «Fray Luis nos presenta una serie de divulgados conceptos de origen pitagórico y platónico. Parte de la afinidad entre la armonía musical y la armonía del alma. La armonía de la música despierta la armonía (perdida) del alma y le hace recordar su primitivo origen»<sup>17</sup>.

Il tutto si consustanzia a un’idea di immanenza d’attesa che si colloca al centro della composizione con cui si chiudono i *Canti anonimi*: ovvero *Dall’imagine tesa*, sulla quale Macrí si cimenta in una analisi memorabile e suggestiva. A cominciare da quel lemma, “imagine”, che si vuole “impronta attiva” e viva nella mente del poeta nell’atto di restituirsì all’origine.

Altri hanno evidentemente ritenuto che si potesse accostare Reborà a figure spirituali e mistiche. A partire da padre Alfeo Valle che per *Il gran grido* cita Agostino d’Ippona e San Benedetto, ma insieme Teresa d’Avila e Giovanni della Croce e Sant’Ignazio de Loyola e naturalmente anche Antonio Rosmini<sup>18</sup>, sino a Giorgio Bárberi Squarotti che legge l’itinerario d’ascesa reboriano talquale un superamento della “Noche del alma” di San

15 Su questo aspetto di Reborà e sulla sua idea di musica nella congiunzione con la poesia, rinvio a *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Reborà*, a cura di G. De Santi e E. Grandesso, Nuovi Quaderni Reboriani II, Marsilio, Venezia 2001 (in particolare il richiamo è al mio saggio e insieme a quelli di Donatella Marchi e Arnaldo Colasanti).

16 F.L. DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, a cura di F. García, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1991, pp. 746-747.

17 J.F. ALCINA, nota di introduzione a *Poesía* di F.L. DE LEÓN, Ediciones Cátedra, Madrid 1992, p. 80.

18 Cfr. A. VALLE, *L’esperienza religiosa e poetica di Reborà nel «periodo roveretano»*, in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 395-407.

Juan de la Cruz (in una linea non approfondita che preveda e soprattutto analizzi gli influssi degli scrittori religiosi di Spagna)<sup>19</sup>.

In tale ottica, tra le relazioni presentate a Rovereto fa spicco quella di Brenda Wallace. Qui il *focus* interpretativo si sposta obbedendo primariamente agli interrogativi sul misticismo. Anche le analisi di Macrí, come si è visto, si sapevano impastate da un'uguale riflessione. Ma dove lui metteva in evidenza l'afferenza scritturale e teologica fissandone la derivazione dal mondo interiore reboriano, in Wallace è quest'ultimo ad esser centrale divenendo oggetto di un ragionamento da cui far discendere le connessioni letterarie, limitate tuttavia al solo San Juan de la Cruz.

Il campo di prospezione è comunque l'esistenza mistica di Reborà nel suo molteplice articolarsi e quale essenzialmente emerge nel *Curriculum vitae*, scritto dal poeta due anni avanti la sua scomparsa nell'intento di compendiare «gli eventi più significativi del suo percorso spirituale» e insieme nel fine esplicito (per Wallace) di narrare il «processo di individuazione» del sé in termini junghiani. Ma infine, il *Curriculum vitae* contenebbe appunto le «metafore del modello mistico»<sup>20</sup> della vita di Reborà.

Nell'elaborare queste tesi, Wallace da un lato si conforma all'opera di Carl Gustav Jung, specialmente a *Psychology and Religion* e a *The Practice of Psychotherapy*<sup>21</sup>, ma per altro lato accetta le linee di percorso dell'ascesi mistica quali poteva compulsare in *Mysticism* dell'Underhill<sup>22</sup>, e insieme in *Centuries of Meditation*<sup>23</sup> di Traherne; con tanto di appoggio sulla Bibbia e sul Vangelo di San Marco e un'attenzione trasportata più precisamente su Antonio Rosmini e Caterina da Siena (la cui opera Reborà avrebbe approfondito nel 1928 da quanto riferisce uno studioso<sup>24</sup>), e poi andando indietro nei secoli, su *The Life of Blessed Henry by himself* del 1865, su Paul Verlaine e ovviamente su San Juan de la Cruz, da lei però letto in traduzione inglese.

19 Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Reborà*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Reborà*, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa 1993, p. 56.

20 B. WALLACE, «*Il modello mistico del Curriculum vitae*», in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, cit. p. 369.

21 Cfr. *The Complete Works of C. G. Jung*, vol. XVI, London, Routledge and Keegan Paul 1962.

22 E. UNDERHILL, *Mysticism*, London, Methuen 1912.

23 T. TRAHERNE, *Centuries of Meditation*, London, Bertram Dobell 1898.

24 Artal Mazzotti in un intervento, *Incontro con Clemente Reborà*, uscito in «Letterature Moderne» (XII, 1962, 5-6, pp. 546-560).

C. G. Jung dunque coniugato con la meditazione interiore e con la poesia: un'ancora di salvezza ma a patto che essa venga individuata da una peculiare e quasi scientifica percezione della soggettività e del sentimento religioso. Quanto tra l'altro corrisponde, o almeno assomiglia, al sanjuanista attingimento dell'assoluto come esso si esprime nella *Noche oscura*, e come recita il sottotitolo, «Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual»<sup>25</sup>.

Alla Wallace interessa identificare i diversi gradi del Cammino spirituale di Rebor. Così le stazioni dell'itinerario hanno in lui avvio da un'esperienza illuminativa pari a quella che ispirò San Juan de la Cruz per *Llama de amor viva*; poi nell'ordine ecco il processo di preparazione, il congiungersi dell'oscurità interiore con la certezza dell'ascesi e insieme il ritorno allo stadio antecedente in una condizione trasformata (quanto Rebor comunque palesa negli ultimi versi del *Curriculum vitae*, mentre il mistico spagnolo ne traccia la descrizione nella sua *Noche*).

Alla fine l'esperienza della nuova vita si ritrova nel simbolo secolare del tocco gentile (che ritroviamo in numerosi autori e anche in San Juan). Ma quella trasformazione traduce in sé un'acuta sofferenza. Giacché dolorosa è la non risposta di Dio o il suo sottrarsi di fronte alle richieste dell'anima che ne invoca la presenza, tal quale in San Juan de la Cruz («¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido ? /»<sup>26</sup>) e nell'ormai provato e consunto Clemente sul letto della infermità che l'avrebbe condotto a morte. Leggere il diario di quella condizione<sup>27</sup> equiva-

25 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual y poesía completa*, edición de P. Elia y M. Jesús Mancho, Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona 2002, p. 205 (è l'edizione la più attendibile, tra le ultime, dell'opera del religioso che nel giudizio di Dámaso Alonso occupa i vertici della poesia spagnola).

26 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Canciones entre el alma y el Esposo*, in *Cántico espiritual* (Segunda redacción), a cura di J.V. Rodríguez, Editorial de Espiritualidad, Madrid 1997, p. 45.

27 Quel testo, approntato dal confratello che lo vegliava, Ezio Viola, è *Mania dell'eterno*. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebor nel diario del suo infermiere e prende il nome dalla diagnosi formulata per Rebor, con parola greca come scrive lui stesso in un suo Quaderno del 1953-55 (il *Quaderno B*), da un improvvido psichiatra (si veda al riguardo il Quaderno reboriano introdotto da Daria Banfi Malaguzzi che raccoglie lettere e documenti dal 1914 al 1925: C. REBORA, "Mania dell'eterno", (All'Insegna del pesce d'Oro, Milano 1968). Il resoconto del Viola, apparso nel 1982 a cura di Enzo Fabiani per i tipi di La Locusta (Vicenza), è stato seguito dal più tardo *Diario intimo*, un inedito dato in versione integrale nel 2006 da Roberto Cicala e Valerio Rossi (Interlinea, Novara). Entrambi vanno a affiancarsi ai ricordi di un altro dei suoi assistenti-infermieri, Angelo Festa e alle testimonianze di



le infatti per la Wallace a recuperare «il vivere esistenziale della esperienza di Giovanni della Croce nella *Notte dell'Anima*»<sup>28</sup>.

Un resoconto di dolore e però anche di avvicinamento alla vita vera<sup>29</sup>, che Brenda Wallace intravede nella rete di un disegno emblematico del misticismo unificato di Rebora. L'estrema linea di una costellazione di simboli che rendono, o almeno fanno intuire, l'esperienza dell'unione con Dio. Nuovamente la risoluzione interpretativa di tracce che sono importanti negli autori spirituali del Cinquecento spagnolo si accomuna alla disposizione mistica del grande poeta milanese: a una poesia che contempla nel proprio destino l'elevazione alla trascendenza.

Il parlare in versi di Rebora viene insomma invariabilmente tradotto negli atteggiamenti affini della tradizione mistica dell'occidente: quella che da San Francesco d'Assisi arrivava a Jacopone da Todi e a Santa Caterina, giungendo sino a Rosmini e Tagore. «Il sangue ferve per Gesù che affluoca» (*Notturmo*)<sup>30</sup>. Tanto «incendiato candore»<sup>31</sup> è ciò che illumina la notte buia dei fedeli di Dio, onde un Massimo Corsinovi può agevolmente far menzione, nella sua monografia sul poeta, di un San Giovanni della Croce; in egual modo l'interiore conflitto di Rebora pare riecheggiare nel corpo a corpo – espressione cara a Teresa de Ávila – che il poeta milanese era deciso ad affrontare.

Va da sé che il rispetto dell'itinerario reboriano, enunciato in *Curriculum vitae* e nell'appena citato *Notturmo*, non consente di aggirarne i dettagli mistici o comunque spirituali. Cionondimeno questo percorso, che inizia molto prima degli anni della conversione e non sempre sotto l'egida del cattolicesimo, si dà pur sempre all'interno di un'esperienza esistenziale e di una soggettività, e infine in uno spazio che rimane comunque letterario, a malgrado delle motivazioni dell'estremo Rebora estranee alle ragioni della poesia<sup>32</sup>.

---

quanti ebbero la ventura e la commozione di visitare il poeta immerso nella sofferenza. Oggi molti di questi preziosi materiali si possono leggere in *Passione di Clemente Maria Rebora* (Interlinea-Sodalitas, Novara 1993).

28 B. WALLACE, cit., p. 189.

29 «Avverto la poesia religiosa di Rebora piuttosto come una preghiera, però intessuta di dolore». Così Mario Luzi in un breve testo – *Una preghiera intessuta di dolore* – che introduce il “Quaderno V” dedicato a *L'ultimo Rebora 1954-1957* (a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Marsilio, Venezia 2008, p. 13).

30 C. REBORA, *Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1988, p. 273.

31 M. CORSINOVI, *Il volo sacrificale. Saggio su Clemente Rebora*, Marietti, Genova 1990, p. 73.

32 Su questo aspetto del percorso spirituale di Rebora, mi si consenta di rinviare a un mio saggio – *L'itinerario mistico di Rebora* – presentato al Convegno di Trento

D'altronde – prima ancora che Reborà pervenisse a posizioni radicali – c'era in lui una tensione che lo portava verso un obiettivo esterno alla stessa letteratura (anche se questo era un segno della sua appartenenza alla temperie della modernità). Afferma Mario Luzi nel discorso di commemorazione del poeta tenuto a Milano nel 1967 nel decimo anniversario della morte: «La risoluzione dell'inquietudine morale di Clemente Reborà sappiamo tutti dove sta. Essa è posta fuori di ogni problematica interpretazione, in un punto perentorio e preciso che può essere per noi accessibile o inaccessibile, ma è comunque esterno al margine di ambiguità in cui si svolge il discorso letterario. Sappiamo anche che quel punto non è un imprevisto ma è anzi il termine estremo e necessario della coerenza dell'opera, non difforme dal significato e dalla pratica della poesia, dal momento che Reborà l'aveva concepita appunto come un'operazione intellettuale e morale definitiva e l'aveva deliberatamente strappata alla sua presunzione di autosufficienza, di verità in sé»<sup>33</sup>.

Tutto ben mirato e condivisibile. Il problema tuttavia è che numerosi studiosi hanno operato una sorta di traduzione dell'opera del poeta in termini soltanto religiosi. Con ciò atutendo le valenze e le note di un'inquietudine che, come detto, ritroviamo anche nelle prime due raccolte e più estensivamente nella produzione reboriana avanti il 1930, come nelle tante e complesse vicissitudini della sua vita, dagli anni di università alle consuetudini con gli amici sino alla guerra e alla malattia finale, nella quale non può essere sottovalutato un dolore fisico del corpo e della mente che non è unicamente il viatico alla santità.

Muovendosi sulla sola linea della fede cattolica, il pericolo è che non arivi all'onore della discussione e della indispensabile valutazione l'appassionato coinvolgimento del poeta nella società quando non era ancora sacerdote<sup>34</sup> e soprattutto parrebbe ben arduo leggere quei trasalimenti e

---

del dicembre 2004, indi compreso nella collana dei nuovi quaderni reboriani (*L'ultimo Reborà*, cit., pp. 15-37).

33 M. LUZI, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli editore, Milano 1974, p. 144.

34 Testimonia ancora Carlo Bo nella sua *Rievocazione di Reborà*: «nella *post-face* delle poesie pubblicate dal Vallecchi nel 1948 [...] il fratello Piero ci ha ricordato come Clemente preferisse sin [dal tempo dell'adolescenza] la compagnia degli umili, come fosse felice di lasciare i panni delle buone abitudini e delle piccole eleganze borghesi per correre a giocare, a lavorare con i figli dei contadini. Dunque sin d'allora la sua tendenza era quella di andare verso il basso che poi era il centro, preferire gli umili con una forza viva agli altri, agli ambiziosi che avevano soltanto da difendere o una falsa passione o una posizione. Era dire sì alle posizioni difficili e no a quelle comode, sì ai discorsi fatti di cose e no ai discorsi intelligenti che lasciano le cose come stanno e non possono approfondire nulla perché

quelle sue incertezze nel quadro della crisi culturale europea tra Otto e Novecento, come si dovrebbe fare allargandosi a un contesto più vasto<sup>35</sup>.

Sempre nel volume degli Atti roveretani Enrico Grandesso cerca di rendere più icastico il riferimento avanzato a San Juan de la Cruz muovendo dal confronto con Thomas Stearns Eliot: un Eliot che a sua volta sembra pure lui liquidare le basi convenute della poesia: «The poetry does not matter» (*East Coker*, II)<sup>36</sup>. Scrive Grandesso: «Eliot e Rebora vengono fondamentalmente accomunati nella loro poesia d'ispirazione religiosa dai richiami a San Giovanni della Croce, [...] dalla tensione mistica al divino [...] e dall'esortazione all'umiltà [...]. Eliot e Rebora dunque in cammino – o predestinati – ad abbracciare la fede? Oppure, per alcuni, utili esempi di una contraddittoria idea di “determinismo religioso”?»<sup>37</sup>.

La risposta è offerta con prudenza ma è decisa, attenta a non convogliare ogni cosa sotto il segno di una pervasiva religiosità. E comunque: nella messa a tema delle questioni interpretative e filosofiche (e estensivamente teologiche) servono anche i grimaldelli filologico-storici. In questo senso, quel molto avvanzar citazioni di Teresa de Jesús e di San Juan, dovrebbe indurre a formulare il piano dell'opera reboriana entro un orizzonte esteso e comunque letterariamente polifonico. Senza ricercare inutili calchi, ma tenendo anche conto dei nomi che vengono fatti usualmente per l'autore dei *Frammenti lirici* – Dante Leopardi Pascal -, la riflessione critica deve articolarsi con una maggiore ampiezza. Lo spazio vero di Rebora è sicuramente quello del simbolico e dello spirituale ma altrettanto delle forme materiali quali esse si intersecano alla sua poesia.

Quando un Carlo Bo (nel primo Quaderno Reboriano del 1960 a cura degli Amici di Don Clemente Rebora) riflette sul particolare carattere della cosiddetta “folgorazione” coincidente, nella celebre conferenza dell'11 novembre 1928 al Lyceum, con la conversione e insieme con l'interruzione della parola poetica, ricorda come quella totale adesione a una

---

non cercano ma si limitano a proteggere. La posizione dello studente, dello scrittore e dell'insegnante rimane la stessa lungo gli anni, caso mai è facile rilevare un'accentuazione del carattere di ricerca nel contrasto, del carattere di insoddisfazione positiva: caratteri che si riflettono – grazie allo slancio interiore – in atteggiamenti decisi, in interventi polemici, insomma in una posizione di contrasto, e prima di tutto contrasto contro se stesso» (cit., p. 40).

35 Al riguardo rimando al mio intervento al già ricordato Convegno di Rovereto (cfr. G. DE SANTI, *L'espressionismo reboriano all'indice della letteratura europea*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 283-296).

36 T.S. ELIOT, *Four Quartets*, Faber and Faber, London 1959, p. 23.

37 E. GRANDESSO, *Nel foco che li affina: Clemente Rebora e T.S. Eliot*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 311.

vita nuova non avesse in nessun modo assunto il valore di metamorfosi, di trasformazione, essendosi viceversa trattato di correzione: «ci sono le lacrime, ci sono i fuochi, quasi come in Pascal, ma c'è soprattutto oltre il velo delle forme decadute (la forma dello scrittore, quella del maestro) il segno di una conquista»<sup>38</sup>. Reboriana aveva infine trovato la spinta determinante verso un ordine nuovo.

Non scompariva comunque la poesia, che assunse in lui uno strano regime: «apparsa dopo il '10, concretatasi soprattutto tra il '12 e il '23, ha avuto poi una lunga interruzione che dava l'impressione della fine. La realtà era diversa, la poesia si è insabbiata a un certo momento, ha continuato a correre sotto il letto del fiume, ma invisibile e soltanto molti anni dopo, quasi alla fine della sua vita, è riapparsa: dello stesso impasto, a volte con gli stessi ritmi ma pacificata, eppure poesia»<sup>39</sup>.

Non si era affatto acquietata e pacificata ma appariva semmai più tormentata: non c'era stato un cambiamento così radicale da eliminare del tutto la scrittura. Era invece iniziato il tempo del silenzio poetico, anch'esso linfa a una vena poetica ferace e necessaria. Dalla poesia «come esperienza totale di vita» Reboriana era passato a una «esistenza come testimonianza totale di fede»<sup>40</sup>, alla quale però appariva funzione indispensabile l'esercizio poetico siccome atto concreto di amar Dio e i fratelli (così nel *Curriculum vitae*). Ma insieme, come annota con intelligenza padre Carmelo Giovannini, quei «valori esistenziali» che l'avevano accompagnato per tutto il corso della giovinezza e della prima maturità sarebbero stati «traghettoni di Reboriana rossiniano e sacerdote»<sup>41</sup>.

Qui va ricordato come una forte aderenza alle problematiche del proprio tempo e alla stessa vicenda storica del proprio paese fosse in Teresa de Jesús (basti leggere il *Libro de su vida*) e anche in San Juan de la Cruz. Sul quale annota un esperto iberico: «No se trata, sin embargo, de hacer una lectura "inmanente" de la poesía de San Juan, o no sólo de eso. La perspectiva histórica es siempre imprescindible, lo mismo que las conexiones con el ambiente cultural, género literario, ideología, convenciones lingüísticas, etc., en que aparece»<sup>42</sup>.

38 In C. GIOVANNINI, *L'approdo rossiniano di Clemente Rèbora*, Rovereto, Biblioteca Rosminiana 2005, p. 132.

39 C. BO, *Rievocazione di Reboriana*, cit., pp. 49-50.

40 P. BARGELLINI, *Il libro degli esempi*, Vallecchi, Firenze 1963, p. 285.

41 C. GIOVANNINI, *L'approdo rossiniano di Clemente Rèbora*, cit, p. 25.

42 D. YNDURÁIN, *Introducción a S. J. DE LA CRUZ, Poesía*, Ediciones Cátedra, Madrid 1997, p. 30.

Forse molti nemmeno lo immaginano: però «el misticismo español tiene poco que ver con la metafísica»<sup>43</sup>. Il fatto è che il carattere spagnolo rimuovendo astrazioni e sottigliezze ha avuto sempre a dispetto i sistemi filosofici e semmai la sua filosofia poteva essere la mistica stessa, o meglio ancora, precisa Miguel de Unamuno, il carattere spirituale del popolo.

Proverbiale era del resto la concretezza di Santa Teresa, quale esposta nel gran libro della sua vita. Ma le stesse composizioni liriche di San Juan de la Cruz trovano un proprio *humus* in un dato momento storico e, ad esempio, i suoi versi sulla Notte oscura delineano la caduta nel nulla e nell'angoscia con una intensità fortemente realistica<sup>44</sup>. Viceversa nel Reborra dell'infermità i colpi feroci della malattia vengono sublimati in puro anelito, sotto cui però si avvertono i morsi, se non del dolore costantemente rimosso, almeno della disperazione.

Ma in concreto, se è vero che la mistica può ritrovarsi a fondamento della storia del paese spagnolo, essa vi ha assunto caratteri psicologici e pratici giusto nelle pagine degli scrittori. E come ha precisato Ganivet nel suo singolare *Idearium español*, lo «spirito cristiano non aveva così grande necessità di appoggiarsi su classificazioni minuziose, sillogismi, distinzioni e sottigliezze. Mentre invece aveva bisogno di penetrare nella realtà, per illuminarla con nuova luce, per indicare nuove rotte»<sup>45</sup>.

Comunque ne fosse, insoluta o almeno non sufficientemente approfondita, rimane la questione se quelle presenze teresiane e giovanee nella estrema poesia reboriana potessero avere il significato di costanti del parlare mistico a prescindere da qualunque evidenza storica e geografica – qualcosa che si offre per divinazione o per effato. O viceversa se le si debba valutare sotto il riguardo letterario e linguistico.

Ove si segua la linea di Gianfranco Contini allora che osserva, nel suo saggio in “Letteratura” del 1937, come la posizione morale di Reborra si complichino in ogni caso di una posizione stilistica, si può del pari immaginare che la successiva scelta dell'approdo religioso non si colloca in un iperuranio ma al contrario, anche nel caso del poeta milanese, in una condizione di ricerca che si serve – osserva sempre Contini – di un «realismo» tendente a «caricare di soprasenso tutti i particolari coerenti dell'immagine», sfociando infine in un «barocco realismo» che, quale appare nella

43 E. ALLISON PEERS, *El misticismo español*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires 1947, p. 55.

44 *Ivi*, cit., p. 40.

45 A. GANIVET, *Idearium spagnolo*, a cura di C. Bo, Muggiani editore, Milano 1946, p. 25.

trottola dei *Canti anonimi*, porta a pensare a San Giovanni della Croce («Facciamo un nome, indichiamo un livello: Juan de la Cruz»<sup>46</sup>).

Infine, non si dà un Reborà che operi nel campo della letteratura, fatto indubbio nel caso delle prime due raccolte e delle traduzioni, e un Reborà mistico che tutto dell'esperienza e della vita passata tende a far scomparire sussumendolo in religione, e che si esprime al di fuori di ogni segno letterario e stilistico. Il che non accade neppure in San Juan de la Cruz<sup>47</sup>. Non esistono infatti un primo ed un secondo momento di Reborà che siano nettamente distinguibili (e su questo ormai la critica pare concorde). Ma il punto è se quella complessa unità debba raccogliersi sotto l'egida confessionale, come alcuni ancora intendono<sup>48</sup> e come è da supporre ritenesse lo stesso Reborà; oppure se il termine che collega tutto è una tensione morale ed esistenziale che può anche inglobare la fede (come pensava Macrí) ma nel solco comunque di una espressione che non può ignorare la lingua degli uomini e la lingua della poesia.

Se Reborà appartiene alla grande letteratura dell'inquietudine i cui autori si siano posti alla ricerca di una qualunque via nel turbine della modernità, anche il suo approdo definitivo vive quella condizione pur se nei termini di una situazione di crisi che (come osservava il Contini) è della stessa poesia religiosa. Le sue liriche, dunque, e il suo linguaggio, si ca-

46 G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, p. 11.

47 Rinviamo al riguardo al fondamentale *Lenguaje y poesía* di Jorge Guillén (Alianza Editorial, Madrid 1969, pp. 73-109), e al lungo e corposo saggio di Domingo Ynduráin che antecede la sopra citata edizione di *Poesía* di San Juan de la Cruz, cit., pp. 11-245).

48 Scrive ad es. padre Umberto Muratore nella sua biografia del poeta che non a caso riprende quasi per intero nel sottotitolo, che è *Santità soltanto compie il canto*, il verso in explicit di *Poesia e santità*: «Non c'è dunque conversione nella sua vita, non ci sono varianti nel contenuto essenziale dei suoi versi; ma un procedere a valanga, in cui le esperienze passate sono inglobate nel vissuto presente, ed il presente è gravido dell'avvenire. Un itinerario spirituale, in cui vita e scritti interagiscono ad ogni passo per testimoniare prima l'inquieta sete di Dio presente e nascosto, poi l'estenuante e vigile attesa di una rivelazione che sembra sempre imminente; infine il lungo viaggio verso la Gerusalemme celeste, con la scelta accordata di compierlo sotto i segni della penitenza e dell'umiliazione, unico modo da lui concepibile per dire a Dio la sua riconoscenza ed il suo amore» (U. M., *Clemente Reborà*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1997, pp. 356-357). E già in precedenza Carlo Bo, ma meno assertivamente e con la coscienza di una frattura che andava comunque spiegata: «Ci sono due Reborà, il primo che appartiene alla storia della poesia di questo secolo, il secondo che sta fuori del tempo e rientra nella storia anonima e non decifrabile della vita spirituale» (C. Bo, *Prefazione* a C. REBORÀ, *Lettere I*, cit., p. V).

ricano di senso al più alto grado possibile in una situazione di incertezza, a muovere dalla poesia religiosa e mistica<sup>49</sup>.

Infine, è anche sul piano della letteratura che vanno cercate le convergenze con altri autori della spiritualità cristiana. Del resto, il movimento d'ascesi non è solo comunanza di spiriti ma anche deposito di scritture, quando didascaliche, quando liriche e dottrinali.

Scritture anch'esse attraversate dal conflitto e dalla disperazione, votate a una scelta di decisione e a un perenne stato di attesa<sup>50</sup>, che se letta in chiave letteraria, è del pari quella di un Paul Valéry, e se in chiave religiosa si rivolge a un San Juan de la Cruz, magari inconsapevolmente, e in maniera più scoperta e palesata verso Antonio Rosmini o Sant'Agostino.

In ogni caso quel groviglio vissuto con estrema dolorosità va anche letto nella prospezione (che è della letteratura europea) dell'inseguimento della verità. «Come in Arthur Rimbaud, o in Kafka (e Proust), la scrittura poetica affronta la battaglia per redimere il mondo: kirkegaardianamente determinata [...] da una necessità etica ma interamente coinvolta nel cimento di un "espressionismo" lirico di segno attivo: appunto ascensionale e metafisico. Un "impeto strano", ma materiato di cose e fortificato nel "giogo del tempo"»<sup>51</sup>, come recita esplicitamente il II dei *Frammenti lirici*.

Qualcosa che si lascia evocare dalle parole ma non è da esse pienamente accolto e esplicito, come peraltro in San Giovanni della Croce e nel suo «lenguaje insuficiente», rammemorato da Jorge Guillén (che però pensa la stessa cosa per la poesia in generale). La lingua non è affatto sufficiente al cuore, come già avevano compreso Blaise Pascal e San Juan de la Cruz, se-

49 Annotavo in un mio saggio su *Teresa de Jesus ed altri mistici* (Pazzini, Villa Verucchio 2002), quanto numerose fossero le tangenze tra scrittura mistica e alcuni postulati della cosiddetta *Moderne*, a partire da una dimensione autoriale necessaria per accedere al rivelarsi dell'essenza divina. A tale modernità Reborà appartiene di diritto.

50 «L'état d'attente, di cui parla per la poesia Valéry, è in Reborà, poeta religioso, piuttosto che il ritornare verso l'altro-memoria, il rivolgersi verso l'altro-avvento, verso l'origine-destinazione, la Provenienza che si *meta*-morfosa, incarnandosi, in figura futura. Non credo tanto a una dimensione teologico-dottrinale di Reborà. E neppure a una dimensione solo etica. La "morale" di Reborà non è una morale della conoscenza o del pragma, ma della scelta della *decisione*. La sua fede è un atto, non un sapere. L'ultima parola è la croce, Cristo in croce. Il Cristo *pativo* cui Reborà consente (in un rosmينiano "principio di passività" in azione). Una dimensione che vorrei dire staurológica» (G. SCALIA, *Il pensare poetico di Clemente Reborà*, in *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, cit., p. 113).

51 G. DE SANTI, *L'espressionismo reboriano all'indice della letteratura europea*, cit., p. 290.

condo cui era vuota presunzione ritenere che il manifestarsi del divino possa rendersi con il linguaggio degli uomini, pur se quella privazione sarebbe piuttosto «un'incubazione della Parola, la Parola con l'iniziale maiuscola, la Parola risolutiva»<sup>52</sup>.

A questo punto la domanda è se esca realmente fuori il termine che al tutto si affranchi dal mondo. Nel quale, d'altronde, si ritrovano quanti partecipano di un quadro spirituale sempre però rimanendo dentro la propria esperienza. Dunque anche i poeti. Come del resto annotava Friedrich Hölderlin nel chiudersi di una sua composizione, *Der Einzige*: «Die Dichter müssen auch / Die geistigen weltlich sein»<sup>53</sup>.

La lingua impetrata e inseguita da Reboriana, anche in parte conquistata, tende al recupero di una verità antecedente che però sta anche nelle cose. Innalzarsi alla trascendenza è «aspirazione d'un clima»<sup>54</sup> ma è anche il punto d'arrivo della ricerca dantesca. E comunque non cancella l'involucro esistenziale, il radicamento nel concreto e nel naturale.

Il mistero di una composizione come il *Il pioppo*, compresa in *Canti dell'infermità*, è la giunzione ineffabile tra concreto ed eterico: «Vibra nel vento con tutte le sue foglie / il pioppo severo: / spasima l'anima in tutte le sue doglie / nell'ansia del pensiero: / dal tronco in rami per fronde si esprime / tutte al ciel tese con raccolte cime: / fermo rimane il tronco del mistero, / e il tronco s'inabissa ov'è più vero»<sup>55</sup>.

Rimane infine da chiedersi se i testi dei mistici spagnoli siano stati letti e coltivati da Reboriana. In una lettera dell'8 novembre '36 inviata ad Adelaide Coari del Gruppo di Azione, si incontra la trascrizione di un pensiero di Santa Teresa: «Niente ti turbi, niente ti spaventi: Dio solo ti basti»<sup>56</sup>. Altre indicazioni esterne sopravvengono dal diario delle conversazioni tenute a Villa Grazioli di Giogoli, presso Firenze, negli anni 1953 e '54. Raccontando (e ovviamente chiosando) l'incontro di Cristo con la Maddalena, Reboriana chiude le sue meditazioni del 5 maggio 1954 ancora una volta con un pensiero di Teresa de Jesús («Mi voglio mettere nel centro dell'amore; voglio essere l'amore della Chiesa»<sup>57</sup>).

52 F. LANZA, *Clemente Reboriana e la profezia*, in *L'ultimo Reboriana*, cit., p. 43.

53 F. HÖLDERLIN, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, p. 648.

54 G. CONTINI, cit., pp. 6 e 3.

55 C. REBORIANA, *Le poesie*, cit., p. 281.

56 In C. REBORIANA, *Lettere II*, a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1982, p. 43.

57 Cfr. *Meditazioni di Clemente Maria Reboriana*, a cura di C. Giovannini, Mori 2011, p. 179.



Qualche tempo prima, esattamente il 29 dicembre del '53, si era già richiamato al pensiero teresiano scosso dalla paura di soccombere al male nella coscienza della propria nullità: «Ogni momento, Gesù, se tu non sei con me, divento un demonio incarnato!»<sup>58</sup>. Tutto infatti poteva accadere. Da ciò la ripresa dell'ardimento teresiano (e dostojewskiano) riguardo la presenza di Satana nel mondo ma anche la scelta di reagire affidandosi al comandamento dell'amore (pensiero, quest'ultimo, ripreso dall'evangelista Giovanni). Perciò implora: «Figliolini, vogliatevi bene!»<sup>59</sup>, con quel tenero diminutivo di pastore, di padre. Anche alla luce di queste note è inferribile una qualche familiarità reboriana con i testi della mistica spagnola.

Probabilmente non si hanno prove esterne che rendano tangibili le dinamiche di scambio tra l'intonazione reboriana all'ascesa e l'intensità mentale di un San Juan o di Teresa de Ávila. O meglio, non si può sostenere che il poeta abbia colto guadagni dottrinari o poetici dalle loro opere da cui semmai avrebbe potuto derivare propulsioni d'entusiasmo mistico. Bene allora mantenersi sulle tracce di una similarità di modi nel donarsi a Dio e invece prescindere da un influsso formale. La consonanza si estroflette dai confini della scrittura letteraria in senso stretto e ormeggia l'orizzonte cristiano. Ma come già s'è detto, il simbolismo che ricercava l'unione con il divino si svolge all'interno di un disegno emblematico cui non è estranea la prassi letteraria, del resto elevatissima nei *Frammenti lirici* ma anche nelle raccolte del seguito.

Viceversa non sembra difficile immaginare che Reborà abbia letto i mistici spagnoli vuoi da giovane vuoi negli anni del sacerdozio. Prima del '30, come si sa, a contenere e disingarbugliare i disordini dell'animo giunsero in suo soccorso Tolstoj, Mazzini o Robindronath Tagore (quantunque quella del filosofo indiano fosse una spiritualità priva di turbamenti, come si legge in un suo manuale di riflessioni intorno alla vita serena indirizzate ai propri allievi<sup>60</sup>).

---

58 *Ibidem*.

59 *Ivi*, p. 178.

60 *Mistico senza turbamenti* si intitola un capitolo del suo libro. L'incipit nondimeno parrebbe quasi idealmente addivenire allo schema dell'unitarietà della figura reboriana allora che giudica inutile quella disperazione che cerchi nell'angoscia qualcosa che già si possiede: «Continuando a parlare di una cosa che cerchiamo, ma che già abbiamo in noi, non facciamo che complicarla. Tuttavia c'è una realtà che deve diventarci abituale ed essere per noi il punto di partenza e la fine di ogni nostra ricerca: ritrovare nella molteplicità quell'Uno che avevamo scoperto in noi» (R. TAGORE, *Il nido dell'amore*, a cura di L. Santoro Ragaini, prima traduzione dal Bengoli di p. M. Rigon, Paoline Editoriale Libri, Milano 1998, p. 91).

Ma per sciogliere in parte questo nodo, occorre fare un passo a ritroso, tornando a un intellettuale cui Reboriana si legò di fraterna amicizia: Giovanni Boine<sup>61</sup>.

Identico nei due, Boine e Reboriana, l'intento di leggere la crisi evitando inutili derive ma li univa anche il sempre drammatico inquisirsi e il vagare senza certezze (così Boine in *Esperienza religiosa*) di fronte alla irriducibile e dura scorza del mondo. Quell'inquietudine in quei primi decenni del Novecento non aveva ancora in Reboriana accenti religiosi, a differenza di Boine che fa di essi un punto centrale delle sue riflessioni. Scrive infatti in un testo fondamentale per il suo profilo interiore: «Vivere religiosamente voleva dire annientare la mia empirica individuabilità, i miei impulsi, i miei effimeri voleri e bisogni (pratici, intellettuali), la mia particolare logica, per ciò che è più reale di me, più sicuramente, più privatamente reale di me»<sup>62</sup>.

Come sanno gli appassionati reboriani, siamo debitori verso Boine di uno degli interventi che meglio e prima di altri hanno reso giustizia al valore dei *Frammenti lirici*<sup>63</sup>. Ovviamente Reboriana e Boine si conoscevano, sin da quando nel 1906 si ritrovarono compagni di studio presso la Regia Accademia Scientifica Letteraria di Milano. Erano anni in cui Giovanni Boine frequentava le pagine dei mistici spagnoli, da Miguel de Molinos a Juan de Ávila a San Juan de la Cruz, sul quale ultimo redasse un ampio saggio apparso tra il 1907 e il 1908 sulle colonne del «Rinnovamento», una testata che si poneva programmaticamente alla ricerca della verità (siccome specificano le *Parole di introduzione* al fascicolo 1 del gennaio 1907).

Nella visione di Boine, San Giovanni della Croce era «uno di questi uomini tormentati nel segreto, che hanno fretta di giungere a Dio, non un indugio ma un ornamento; nei periodi larghi e tuttavia rigidi si sente l'asprezza della flagellazione a sangue, e il pensiero vi s'appiglia come il cilicio alle carni»<sup>64</sup>. Non per questo racchiuso entro le mura del suo mona-

61 Sulle relazioni tra Reboriana e Boine, trovo utile rinviare al mio saggio, *L'itinerario mistico di Clemente Reboriana* (in *L'ultimo Reboriana*, cit., pp. 15-37). Fruttuose anche le notizie cernibili nell'articolo di Leonardo Lagorio che apre il fascicolo de «La Fiera Letteraria» dedicato a Reboriana dopo la sua morte (cfr. L.L., *Reboriana e Boine*, XIII, n. 9, 2 marzo 1958, p. 1).

62 G. BOINE, *Esperienza religiosa*, Aragno, Torino 2000, p. 13.

63 G. BOINE, *Plausi e botte – Clemente Reboriana*, «*Frammenti lirici*», in «La Riviera Ligure», XX, n. 33, settembre 1914. Si veda al riguardo anche E. GRANDesso, *Una parola creata sull'ostacolo*, Nuovi Quaderni Reboriani IV, Marsilio, Venezia 2008, pp. 22-23.

64 G. BOINE, *La ferita non chiusa*, nuova edizione a cura di M. Novaro, Guanda, Modena 1939, p. 224.

stero ma bensì legato ai caratteri della sua terra, «uomo che ha lo spirito fatto di radici di alberi, *hecho de raizes de arboles*»<sup>65</sup>, fedele alla attiva esistenza dei suoi confratelli avviati a uno stato di perfezione profondandosi nel divino. «La vita attiva dei mistici non va studiata dal di fuori, ma ricercata dal di dentro, per un processo interiore; essa è come la piena espansione di quella forza spirituale, concentratasi nel loro animo per consuetudine di meditazione e di preghiera, che trova nell'azione pratica il suo fine temporale»<sup>66</sup>.

Il saggio su San Juan de la Cruz sarebbe stato poi inserito in *La ferita non chiusa* (non già tuttavia nell'edizione fiorentina del 1921 ma bensì in quella del 1939 presso Guanda). Quel saggio Reborà non lo possedeva e non lo teneva nella sua biblioteca, in cui di Boine erano invece presenti *Il Peccato*, i *Discorsi militari* e *L'esperienza religiosa* inclusa nel fasc. 10 de «L'Anima». Tanto si comunica in una lettera del 23 maggio 1918 inviata a Mario Novaro, che Clemente ringrazia per le cure profuse al volume di Boine, del quale – aggiunge – avrebbe ben amato avere «qualcuno degli altri scritti (studi) suoi sparsi in riviste» indi aggiungendo: «Non ne possiede Lei in numeri doppi e non si sentirebbe d'inviamene?»<sup>67</sup>. Viste insomma la confidenza che aveva avuto con lo scrittore ligure, non poteva ignorare l'esistenza del saggio su San Juan.

Sempre per «Rinnovamento» Boine pubblica anche una recensione alla *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno, ampliata anche ad altre opere del filosofo spagnolo, *Soledad e Plenitud de plenitudes* (ancora su un libro di Unamuno, *Inteligencia e bontad*, sarebbe tornato del numero di fine d'anno della rivista). Qui, nel testo di recensione alla *Vida*, rispunta la menzione dei mistici. Sul finale del suo libro Unamuno inserisce due versi: «Así el vivir nos mata, / que la muerte nos torna a dar la vida»<sup>68</sup> accostandoli ad altri versi, tra i quali quelli celeberrimi di Teresa de Ávila<sup>69</sup>, la cui intonazione parrebbe marcatura ricorrente nelle cose dei solitari che interrogano Dio.

65 *Ivi*, p. 226.

66 *Ivi*, p. 215.

67 C. REBORÀ, *Lettere I*, cit., pp. 351-352.

68 M. DE UNAMUNO, *Vita de don Quijote y Sancho*, Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial, Madrid 2004, p. 313.

69 S. T. DE JESÚS, *Obras completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid 1994, p. 1159 (si tratta della prima delle “Poesías lirico-místicas”, *Vivo sin vivir en mí*: «Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero», che diremmo un assunto pienamente reboriano).

In quella sua ricerca – di Dio e della verità – Unamuno avverte un ostacolo nelle parole. «Sente, – puntualizza Boine – come tutti gli uomini di intensa vita interiore, il tormento dell'espressione, parola o segno, che tradisce e contorce ciò che il cuore vuol dire»<sup>70</sup>. «E ci racconta di una eterna lotta tra la vita e la morte, ci dice di una vita che è in noi e che non avrà fine mai, di una verità vissuta e di una volontà che crea»<sup>71</sup>. E più in là, nel suo testo di recensione per «Rinnovamento», ripercorrendo l'itinerario unamuniano il Boine torna a far menzione di Teresa d'Avila e anche avvicina la vita del Quijote, il cavaliere manchego, a quella del «basco sognatore di eserciti sacri», Ignacio de Loyola, e l'opera di questi a quella di Cervantes, «e quelle dell'uno e dell'altro esplicando con ciò che dissero e fecero i mistici e le grandi anime di Spagna»<sup>72</sup>.

Infine, quantunque i nodi di un'ulteriore riflessione appaiano stimolanti e necessari, non è adesso il caso di andare innanzi nell'analisi del testo di Boine, e nemmeno chiosarne l'accordo con quelle anime innamorate di Dio e da Dio tormentate con cui Reborora poteva ritrovare una più che intima fraternità. Il corpo del ragionamento è chiaramente la materia mistica che s'insinua nel quadro degli smarrimenti epocali. Boine vi accede – almeno in parte – attraverso la lettura di Unamuno. Reborora, specialmente, poteva incontrarvi alcune immagini della mistica spagnola.

---

70 G. BOINE, *Il peccato Plausi e botte Frantumati Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, p. 346.

71 *Ivi*, p. 347.

72 *Ivi*, p. 350.

SEZIONE II  
EDITORI ED EDITORIA





ISOTTA PIAZZA

## CLEMENTE REBORA ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO: EDIZIONI SCHEIWILLER OPPURE *FASE SCHEIWILLERIANA*?

Quando, alcuni anni fa, cominciai ad occuparmi della vicenda Rebora-Scheiwiller, riscontrai un'incongruenza che mi parve (allora) difficile da sanare: l'importanza di questa relazione era da un lato affermata (e ampiamente condivisa) negli interventi critici dedicati all'editore milanese Vanni Scheiwiller<sup>1</sup>, e dall'altro solo sporadicamente e marginalmente evocata dalla critica reboriana<sup>2</sup>. Questa disparità di trattamento è stata più recentemente ricomposta grazie, soprattutto, alla pubblicazione del carteggio tra Clemente

- 
- 1 Sull'importanza della relazione tra Clemente Rebora e Vanni Scheiwiller si vedano, ad esempio, le riflessioni di A. KERBAKER, in *Giovanni e Vanni Scheiwiller*, «Belfagor», 1999, n. 54, pp. 47-59; P. GIOVANNETTI, *Un enciclopedismo poetico in-32°*, in AA. VV., *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker e A. Negri, Università degli Studi – Skira, Milano 2009, pp. 151-162; G.C. FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009.
  - 2 Significativi (e tuttavia di per sé insufficienti) sono, ad esempio, l'omaggio reso da R. Cicala e G. Mussini nella *Premessa* all'edizione del *Curriculum vitae* da loro curata, «alla memoria di Vanni Scheiwiller, [...] primo editore del *Curriculum vitae*. Da reboriani al Reboriano» (*Premessa* a C. REBORA, *Curriculum vitae*, edizione commentata con autografi inediti, a cura di R. Cicala e G. Mussini, con un saggio di C. Carena, Interlinea, Novara 2001, pp. 5-6, la citazione a p. 6), e l'altrettanto esplicito riconoscimento al ruolo esercitato da Scheiwiller, nella *Nota sul testo*, in C. REBORA, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. Mussini e M. Giancotti, con la collaborazione di M. Munaretto, Interlinea, Novara 2007, pp. 39-42, in particolare si rimanda alla riflessione a p. 40. Il lavoro monografico che ho dedicato a *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Unicopli, Milano 2013 (frutto di una pluriennale indagine nell'Archivio Giovanni e Vanni Scheiwiller, conservato presso il Centro APICE, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, dell'Università degli Studi di Milano), nacque proprio allo scopo di rilegge il sodalizio tra Vanni Scheiwiller e Clemente Rebora come un episodio centrale non solo per la storia del marchio editoriale All'Insegna del Pesce d'Oro, ma anche per la comprensione dell'ultima stagione poetica reboriana.



Rebora e Vanni Scheiwiller, a cura di Gianni Mussini<sup>3</sup>, da cui si ricava l'importanza che questo incontro ebbe per il poeta (e non solo per l'editore); a ciò si è aggiunta, nel settembre 2015, l'edizione dell'opera reboriana a cura di Adele Dei, apparsa nella collana Meridiani Mondadori<sup>4</sup>. Vanni Scheiwiller, più volte citato nell'*Introduzione (Sul filo della spada)*, nella *Cronologia* e nelle *Note ai testi*, emerge dalla lettura complessiva del Meridiano come un attore primario dell'ultima stagione, capace di agire su vari fronti, al punto da risultare «fondamentale per la riscoperta di Rebora e per il suo stesso ritorno alla poesia»<sup>5</sup>. Alla luce di questa nuova edizione che segna una tappa importante per la filologia e per la critica reboriana, e tenendo conto del ricettivo dibattito da essa scaturito (testimoniato dalle numerose recensioni), i tempi parrebbero oggi maturi per accogliere un ulteriore passo avanti nella periodizzazione e quindi interpretazione dell'ultima stagione.

Come all'interno della produzione laica distinguiamo una *fase vociana*, coincidente con la produzione lirica edita dalla «Libreria della Voce»<sup>6</sup> e avente alcuni caratteri riconducibili al clima letterario raccolto attorno alla rivista fiorentina<sup>7</sup>, così potrebbe essere utile (oltre che plausibile) circoscrivere, all'interno della successiva stagione religiosa, una *fase* che potremmo definire *scheiwilleriana*, che include le poesie e sillogi editate dalla sigla editoriale All'Insegna del Pesce d'Oro negli ultimi anni di vita del poeta (1954-1957)<sup>8</sup>.

3 C. REBORA – V. SCHEIWILLER, *Passione e poesia. Lettere (1954-1957)*, a cura di G. Mussini, Interlinea, Novara 2012.

4 C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei e la collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015.

5 A. DEI, *Cronologia*, in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. XLIII-CXX, la citazione a p. CXV.

6 C. REBORA, *Frammenti lirici*, Libreria della Voce, Firenze 1913.

7 La *Cronologia* e l'*Introduzione* di Dei fugano ogni dubbio circa l'ipotesi, avanzata da alcuni, di un «giovane Rebora» «isolato», «estraneo ed alieno al mondo culturale», tratteggiando viceversa il ritratto di un poeta «bene introdotto nei circoli intellettuali milanesi, con frequentazioni e amicizie di prestigio, cui si aggiungono presto i contatti con Giuseppe Prezzolini e l'ambiente vociano» (A. DEI, *Sul Filo della spada*, in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. IX-XLII, la citazione a p. XI).

8 Seguendo l'ordine cronologico e includendo tutte le iniziative editoriali scheiwilleriane tra il 1954 e il 1957 che propongono testi, poesie e sillogi di Clemente Rebora (già apparsi in altre sedi oppure scritti e destinati fin dall'origine al Pesce d'Oro), possiamo annoverare: C. REBORA, *Mentre il creato ascende in Cristo al Padre*, in *Omaggio a Rimbaud*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1954, p. 29; C. REBORA – F. MESSINA, *Via Crucis*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955; C. REBORA, *Curriculum vitae*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955; C. REBORA, *Madre*



Riprendendo alcuni argomenti già affrontati nella monografia *L'ultimo Rebora e il suo editore* alla luce delle nuove sollecitazioni fornite dalla edizione Meridiani Mondadori, il saggio individuerà anzitutto le coordinate temporali di questa più circoscritta e coesa stagione e, contestualmente, spiegherà perché si renda necessaria questa precisazione, chiarendo come l'incontro con l'editore milanese Vanni Scheiwiller segni una svolta decisiva nella riconciliazione del sacerdote con la poesia letterariamente intesa, ma anche, di contro, determini la nascita di alcuni problemi filologici e interpretativi che proprio Scheiwiller-curatore avrebbe contribuito a fondare.

Infine, è forse opportuno premettere che lo scopo di questo lavoro è duplice: oltre a proporre qualche contributo utile alla storia della poesia reboriana, attraverso il caso emblematico di Rebora-Scheiwiller si intende avvalorare l'idea che la fucina editoriale, in determinate circostanze, possa avere la stessa capacità pervasiva che siamo disposti a riconoscere ad alcune riviste, ai movimenti o alle stagioni letterarie, ovvero (e più semplicemente), che una fucina editoriale possa *connotare* la letteratura.

### *Cronologia e caratteri della fase scheiwilleriana*

Tra i tanti punti fermi che il lavoro di Adele Dei ha posto all'interno della filologia e critica reboriana vi è questo: pur distinguendo la produzione precedente da quella successiva all'ordinazione sacerdotale<sup>9</sup>, e pur riaffermando la vocazione testimoniale che contraddistingue l'ultima stagione, Dei sottolinea come non tutta la produzione religiosamente connotata vada necessariamente ascritta alla poesia. A sancirlo sono le riflessioni espresse in tal senso nella *Introduzione* e, più ancora, i drastici tagli che la studiosa impone al materiale religioso, sovvertendo il criterio editoriale «inclusivo»<sup>10</sup> che fino a quel momento era prevalso nella trasmissione dei testi.

---

(componimento XII dei *Frammenti lirici*), in *Poesie alla madre di alcuni poeti italiani contemporanei*, a cura di V. Scheiwiller, Strenna del Pesce d'Oro per il 1955, Milano 1954 (pagine non numerate); C. REBORA, *Per Ezra Pound*, in *Iconografi a italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller con una piccola antologia poundiana, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955, p. 21; C. REBORA, *Canti dell'infermità*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1956; C. REBORA, *Gesù il Fedele. Il Natale*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1956; C. REBORA, *Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1957.

9 All'interno della sezione dedicata alla poesia, la produzione reboriana viene distinta in due parti, di cui la *Prima parte* comprende i versi scritti prima dell'ordinazione sacerdotale e la *Seconda parte* quelli scritti dopo.

10 A. DEI, *Sul filo di lama*, cit., p. CXXVI.

Ma stabilito questo principio, ancor più necessaria appare allora una riflessione sulle ragioni che avrebbero portato il poeta sacerdote alla produzione di testi dal livello artistico così diseguale al punto da tratteggiare una «consapevolezza autoriale» che, guardando al periodo religioso nel suo complesso, risulterebbe «assai vaga» e «involontariamente ambigua»<sup>11</sup>.

Se ripercorriamo diacronicamente il lungo periodo che va dalla definitiva conversione al Cattolicesimo fino alla morte, ci si accorge di come l'immagine di una «consapevolezza autoriale» «involontariamente ambigua» nasca, in realtà, dalla sovrapposizione di due diversi atteggiamenti che vanno entrambi chiarendosi, a patto di riconoscerli come consecutivi l'uno all'altro.

Guardando al cosiddetto periodo religioso attraverso lo *specimen* del rapporto che il poeta intrattiene con la poesia, più ancora della conversione, del noviziato o del sacerdozio, l'evento più significativo che segna un drastico taglio con la fase precedente è rappresentato dall'autodafé del poeta, datato all'autunno 1930, allorché l'abiura del proprio passato laico e letterario si concretizza nella cancellazione di tutte le sue tracce (tramite la distruzione delle carte e la dispersione della biblioteca). L'evento è in qualche modo annunciato ai primi di settembre di quello stesso anno, durante un incontro sulla *Letteratura italiana alla luce della Fede* (riproposto anch'esso nel Meridiano), in cui, tra le altre cose, Clemente Rebora spiega:

Invitare la coltura a confessarsi e mondarsi e comunicarsi perché resusciti essa pure alla luce della Grazia, e operi quindi un'azione di grazia sulle generazioni ascendenti. Non è essa infatti, come tutto sulla terra, giustificata solo in quanto compia la volontà di Dio? e meritevole secondo la sua capacità di trasmettere la Fede nell'ordine che le compete? <sup>12</sup>

- 
- 11 M. GIANCOTTI, *L'incontenibile. Rebora nei «Meridiani»*, 28 novembre 2015, «alfabeta2», <https://www.alfabeta2.it/2015/11/28/lincontenibile-rebora-nei-meridiani/>. Si veda anche il giudizio della Dei: «Non è facile una valutazione equanime di questa poesia degli ultimi anni, tanto deliberatamente eteronoma da rendere spesso quasi imbarazzante avvicinarla con gli strumenti consueti della critica e della letteratura. E dietro il coro unanime di indifferenziato consenso che in genere la circonda è talvolta percepibile non solo un evidente e comprensibile intento agiografico da parte di chi è più interessato al Rebora cattolico e spirituale, ma anche una sorta di sospensione di giudizio, di compiacente reticenza (e acquiescenza) da parte di chi invece del Rebora poeta vorrebbe e dovrebbe parlare» (A. DEL, *Sul filo di lama*, cit., p. XXXIX).
- 12 C. REBORA, *La letteratura italiana alla luce della Fede*, in *Poesie, prose e traduzioni*, cit., pp. 622-628, la citazione a p. 624.

Come rilevato da Dei, se la conversione e poi il sacerdozio coronano «con la massima coerenza un lungo itinerario interiore», «ad essere del tutto cambiate sono la considerazione e l'importanza attribuite alla poesia e alla letteratura, che appaiono come sprofondate, allontanate in una sorta di deliberato oblio da cui a lungo non vorrà né potrà risollevarsi»<sup>13</sup>.

Per quanto repentino e brusco questo cambiamento non fu per niente peregrino. All'altezza del 1946, quando il fratello Piero comunica al sacerdote l'intenzione di ripubblicare le sue vecchie poesie, egli si mostra recalcitrante all'idea di riesumare «un Clemente Rebora morto e seppellito»<sup>14</sup>. Clemente, inoltre, non partecipa alla correzione delle bozze del volume Vallecchi, né lo sfoglia una volta pubblicato<sup>15</sup>. Altrettanto significativa è la *Nota al testo* di Piero Rebora, da cui si ricava che l'autore «ha acondiscorso [all'edizione], pur contro voglia, e per pura cortesia»<sup>16</sup>. Infine va ricordato come anche sul «Postillato Vallecchi» (cioè sulla copia del volume in cui compaiono alcune correzioni autografe di Clemente Rebora)<sup>17</sup>, a fianco della *Nota* sopra riportata il sacerdote avrebbe ribadito: «per obbedienza al Rev.mo F. Gen.le Bozzetti».

Se dunque, almeno per tutti gli anni quaranta, non paiono esservi dubbi circa la volontà del sacerdote di prendere le distanze dal se stesso poeta, coerentemente egli percepisce la sua più recente produzione come antitetica a quella del periodo «laico» e per questo pubblicata di buon grado «a sanazione del passato»<sup>18</sup>. A distinguere nettamente la poesia laica da quella successiva è dunque in primo luogo lo stesso sacerdote, e poi a seguire il livello subalterno della produzione religiosa, giustamente considerata dalla

13 A. DEI, *Sul filo della spada*, cit., p. XXXVI.

14 Lettera di Clemente Rebora al fratello Piero, [Rovereto,] nell'Ottava della S. Pasqua 1946, n. 48, in *Epistolario Clemente Rebora. Volume III. 1945-1957. Il ritorno alla poesia* (da qui solo *Il ritorno alla poesia*), a cura di C. GIOVANNINI, Edizioni Dehoniane, Bologna 2010, p. 43.

15 Sulla reticente partecipazione del poeta all'allestimento e pubblicazione di C. REBORA, *Le poesie (1913-1947)*, raccolte ed edite a cura di P. Rebora, Firenze, Vallecchi, 1947, si rimanda a I. PIAZZA, *Una vocazione letteraria tormentata*, in *L'ultimo Rebora e il suo editore*, cit., pp. 55-70.

16 C. REBORA, *Le poesie (1913-1947)*, cit., la *Nota* citata è alle pp. 237-239.

17 Il «Postillato Vallecchi», custodito presso l'Archivio rosmignano di Stresa, è stato consultato nella riproduzione in fotocopia conservata nell'Archivio Scheiwiller, fasc. n. 5797.

18 Lettera di Clemente Rebora al fratello Piero, [Rovereto,] nell'Ottava della S. Pasqua 1946, n. 48, in *Il ritorno alla poesia*, cit., p. 43. L'idea che i versi religiosi possano funzionare a «sanazione» della produzione «laica» viene ribadita nella lettera di Clemente Rebora a padre Giovanni Gaddo, nell'Ottava di Pasqua / Rovereto, 1946, n. 49, in *ivi*, p. 44.

critica come una «*sottospecie della preghiera*»<sup>19</sup>. La frattura con il se stesso poeta, celebrata dall'autodafé del 1930, è pervicace e a lungo operante al punto da ostacolare l'ispirazione<sup>20</sup>, determinare una metanoia del nuovo linguaggio<sup>21</sup> e subordinare la scrittura alle richieste dei superiori, riconducendo anche questa attività all'ubbidienza religiosa<sup>22</sup>.

Qualcosa, tuttavia, parrebbe cambiare all'altezza del 1953, così come opportunamente rileva Paolo Giovannetti. A proposito di *Pesce, come fuor d'acqua boccheggi!*, composta all'altezza del marzo di quell'anno, Giovannetti parla di una «fase decisamente nuova» che testimonia la maturazione di una scrittura «in senso lato Lirica»<sup>23</sup>, molto diversa nel ritmo, nel tono e nella composizione dagli scritti religiosi che erano entrati nell'edizione Vallecchi. Se questo testimonia come già alcuni mesi prima dell'incontro epistolare con Vanni Scheiwiller (avvenuto nel settembre del 1954),

19 P. GIOVANNETTI, *Tra discorso e inno: la metrica dell'ultimo Reborà*, in *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Reborà con appendice di inediti*, a cura di R. Cicala e G. Langella, con una testimonianza di A. Riboldi, Interlinea, Novara 2008, pp. 177-190, la citazione a p. 179, il corsivo nel testo.

20 «Per venire incontro al tuo affettuoso desiderio, ho messo giù un momento poetico che ti accludo, pur avendo il senso che sia un rigagnolettino d'acqua versato da un secchio nel mio torrente letterario da gran tempo inaridito [...]. D'altronde tutto il mio tempo (soprattutto interiore) e così *altrove* votato e preso, che scuserai la pochezza» (Lettera di Clemente Reborà al fratello Piero, [Rovereto,] 6 giugno 1946, n. 54, in *Il ritorno alla poesia* cit., p. 48). Il tema dell'aridità dell'ispirazione costella, come un *refrain*, l'epistolario del sacerdote sino ai primi anni Cinquanta: «Perdonami quindi se non posso venire incontro alla tua benevola attesa; non lo faccio di proposito, anzi sarebbe per me un profondo e prorompente appagamento; e forse mi manca anche il tema» (Lettera di Clemente Reborà a Piero Reborà, Sacra, Vigilia di Maria Assunta [14 agosto], 1951, n. 417, in *ivi*, pp. 283-284, la citazione a p. 284).

21 Di metanoia del nuovo linguaggio parla C. RICCIO, in *L'accadere tragico: forma matura della poesia reboriana*, «Critica Letteraria», 2001, n. 113, 4, pp. 655-674, la citazione a p. 662. Per un commento stilistico delle poesie religiose del volume Vallecchi si rimanda, tra gli altri, a G. DE SANTI, *Il sacerdote, terrain vague*, in R. CICALA – U. MURATORE (a cura di), *Poesia e spiritualità in Clemente Reborà*, Atti del Convegno nazionale *Reborà e la poesia religiosa del Novecento*, Sacra di San Michele, Torino, 29-30 maggio 1992, con saggi introduttivi di G. Barberi Squarotti, C. Carena e O. Macri, Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa 1993, pp. 171-179.

22 Come dimostra la *Nota* di Pietro Reborà all'edizione Vallecchi e l'appunto di Clemente (segnata a fianco della *Nota*) sul "postillato Vallecchi", oltre che numerosi passaggi epistolari: «dopo che entrai in Religione, quelle poche poesie che scrissi, furono effetto di preghiera a S. Giuseppe, e come indicatemi dall'obbedienza» (Lettera di Clemente Reborà al fratello Piero, Rovereto, il giorno del Preziosissimo Sangue, 1946, n. 59, in *Il ritorno alla poesia* cit., pp. 53-54).

23 P. GIOVANNETTI, *Tra discorso e inno: la metrica dell'ultimo Reborà*, cit., p. 178.

il sacerdote si sarebbe avvicinato ad una scrittura di più alto profilo, va tuttavia sottolineato come, fino all'incontro con Scheiwiller, egli continui a nutrire dubbi circa l'accettazione della visibilità pubblica del proprio poetare, cioè del suo essere poeta e non solo sacerdote che scrive.

A riprova di questo, può essere utile recuperare quanto avvenuto in occasione della pubblicazione de *Il Gran Grido*. Da una lettera di Clemente Rebora al confratello Pusineri risulta che il componimento viene scritto come «tributo per il Padre Fondatore [Antonio Rosmini, di cui nel 1955 cadeva il centenario della morte]»<sup>24</sup>, e destinato ad un numero speciale che il bollettino rosminiano «Charitas» stava allestendo per ricordare Antonio Rosmini, e in cui poi effettivamente *Il Gran Grido* sarebbe stato pubblicato nel gennaio 1955<sup>25</sup>. Tuttavia, nei mesi compresi tra la stesura dell'*Inno* e la sua pubblicazione su «Charitas», Piero Rebora intercetta questo componimento e ne propone la pubblicazione sulla rivista «La Fiera Letteraria», dove esce già nel luglio del 1954<sup>26</sup>. Se a precedenti iniziative della «Fiera Letteraria» Clemente Rebora aveva mostrato un completo disinteresse<sup>27</sup>, il suo atteggiamento nei confronti di questa seconda circolazione (preceden-

24 Lettera di Clemente Rebora a Giovanni Pusineri, 31 gennaio 1954, n. 743, in *Il ritorno alla poesia* cit., pp. 482. Un primo cenno al componimento, ancora in fase di scrittura, si trova anche nella lettera di Clemente Rebora a Giovanni Pusineri, scritta nell'agosto del 1953: «Ho presto, forse, terminato un componimento poetico "Per il Centenario del transito del Padre Fondatore"; ma in parte ancora non mi riesce» (n. 652, in *ivi*, p. 426).

25 «Charitas», gennaio 1955, XXIX, pp. 25-27.

26 «La Fiera Letteraria», 1954, n. 28, p. 1.

27 Già in precedenza, «La Fiera Letteraria», su intercessione del fratello Piero, aveva accordato qualche spazio a Clemente Rebora nel 1949 sulla «Fiera Letteraria» (1949, n. 8, p. 1), dove furono pubblicate tre poesie: *Aspirazione*, *Inno per il popolo* [già apparsa sul «Bollettino Parrocchiale San Marco» (Rovereto), novembre-dicembre 1948, con varianti] e *Bocciolo di rosa reciso*, e poi nel 1952 (sulla «Fiera», 1952, n. 20, pp. 3-5), furono proposti sette interventi critici a firma di A. CORSARO, *Rebora ostia insapora*, R. ASSUNTO, *Virtù redentrice della poesia*, C. BETOCCHI, *Clemente Rebora*, G. CAPRONI, *Vivo esempio*, A. PARRONCHI, *Messaggio del poeta*, G. SPAGNOLETTI, *Tutta la sua vita è in questo fatto: un uomo che si ritira dal mondo*, F. ULIVI, *Motivi di una poesia*). Queste iniziative, tuttavia, lasciarono il poeta indifferente: «Io direi che tu facessi come io non fossi, e disponi come ti pare bene davanti al Signore» scrive al fratello Piero, al momento dell'allestimento della *Galleria degli scrittori italiani* a lui dedicata (Lettera di Clemente Rebora al fratello Piero, Rovereto, 6 aprile, 1952, n. 478, in *Il ritorno alla poesia* cit., pp. 324-325, la citazione a p. 324) e, dopo che la raccolta di saggi fu pubblicata: «Piero mio tanto caro, mi duole – e per te – circa la *Fiera Letteraria*, che io non ho preso in mano né leggerò» (Lettera di Clemente Rebora al fratello Piero, Domodossola, 6 del mese del S. Cuore, 1952, n. 505, in *ivi*, p. 340).

te in ordine di tempo e tuttavia non prevista in origine dal poeta), fu ambivalente e contraddittorio: da una parte egli si mostrò disponibile a collaborare al perfezionamento della poesia<sup>28</sup>, dall'altra, tuttavia, a ridosso della pubblicazione ebbe un ripensamento e chiese al fratello di poter cambiare collocazione, «raccomandando che la poesia per Rosmini fosse pubblicata piuttosto su *La Rocca*<sup>29</sup> che non sulla Fiera Letteraria»<sup>30</sup>.

La rimostranza dimostrata all'ipotesi di una circolazione del *Gran Grido* in un ambiente laico e letterariamente connotato, testimonierebbe come, ancora all'altezza del giugno 1954, Reborina subordini la scrittura alla sua identità sacerdotale e ciò indipendentemente dall'esito artistico dei componimenti prodotti in questo frangente.

Alla luce di questo fragilissimo equilibrio tra una *poesia* che va letterariamente connotandosi e un *poetare* ancora avvertito come qualcosa di estraneo e (forse ancora dannoso?) al sacerdozio, stupisce la sicurezza e lo slancio senza esitazioni con cui, nel febbraio del 1955, Clemente Reborina risponde affermativamente e «ben volentieri» alla proposta di Scheiwiller di ripubblicare quello stesso *Gran grido* in un volumetto All'Insegna del Pesce d'Oro, considerandola una «nobile iniziativa per la gloria del Signore»<sup>31</sup>.

Come ho già spiegato<sup>32</sup>, numerose sono le motivazioni che potrebbero avere concorso all'adesione piena e incondizionata del progetto scheiwilleriano da parte del sacerdote, alcune delle quali entrano prepotentemente nel discorso che qui si intende privilegiare. Nella stessa lettera in cui l'editore propone a Reborina l'allestimento del libretto intitolato *Via crucis*, avente

28 Cfr. Lettera di Clemente Reborina al fratello Piero, Stresa, 30 giugno 1954. Anno Mariano, n. 803, in *ivi*, pp. 513-514.

29 Periodico quindicinale della Pro Civitate Christiana Assisi.

30 Lettera Clemente Reborina al fratello Piero, [Stresa], 25, giugno 1954, n. 801, in *ivi*, p. 512.

31 Lettera di Reborina a Scheiwiller, *Stresa, 28 febbraio, 1955*, n. 7, in *Passione e poesia* cit., p. 46. Altrettanto significative le parole di ringraziamento scelte da Reborina (nella lettera a Scheiwiller, del 30 marzo 1955, n. 11, in *ivi*, p.51), dopo avere ricevuto la prima copia di *Via Crucis*: «viva grazia nel Signore per il sacro gioiellino». D'altro canto, già in occasione della richiesta, formulata dall'editore nel settembre del 1954, di collaborare a un «piccolo “omaggio a R.[imbaud]” di trenta poeti italiani viventi» (Lettera di Scheiwiller a Reborina, Roma, 22/IX/1954, n. 1, in *Passione e poesia* cit., pp. 37-38, la citazione a p. 37), il sacerdote risponde con solerzia, inviando solo pochi giorni dopo la poesia dall'*incipit*, *Mentre il creato ascende in Cristo al Padre*, confluita nell'*Omaggio a Rimbaud*, pubblicato nel dicembre dello stesso anno. La stessa poesia confluirà in *Curriculum vitae*, cit., con il titolo *Poesia e santità* (a p. 22).

32 Cfr. I. PIAZZA, *L'ultimo Reborina e il suo editore*, cit., in particolare p. 70 e sgg.

come testo *Il gran Grido*, Scheiwiller si sofferma ad illustrare al sacerdote il progetto più generale (e ben più ambizioso) in cui si inserirebbe anche questa pubblicazione:

Conosco le difficoltà di un'arte religiosa (e così pure di una poesia religiosa) ma penso che il mio piccolo tentativo non sia da disprezzare. (E il guaio di noi cattolici italiani, dell'arte religiosa quasi sempre *oleografica* e della poesia religiosa *da oratorio* – nel senso peggiorativo, di sciatto. [...]). Perdoni la parentesi e se l'idea la convince, sarà un tentativo (o pietruzza) per rialzare il gusto dei "cattolici": impertinente!<sup>33</sup>

Dal brano riportato è evidente come il progetto di Scheiwiller (che è insieme editoriale, culturale e letterario) suggerisca e implicitamente fornisca una soluzione plausibile e concreta al problema di Rebora sacerdote di venire a patti con il se stesso poeta. Ciò che potrebbe avere favorevolmente impressionato Rebora è che Scheiwiller concepisce il rafforzamento del livello estetico e formale della poesia come un coefficiente della sua istanza religiosa (e non certo come un deterrente o un ostacolo alla stessa). A rendere ancor più importante la soluzione prospettata da Scheiwiller è il fatto che essa si concretizzi, fin dall'origine, in una soluzione editoriale, cioè in una forma che riguarda quella sfera pubblica del poetare che più di ogni altra cosa, ancora a questa altezza, preoccupa il sacerdote. Se la pubblicazione del *Gran Grido* su un periodico letterario solo pochi mesi prima aveva suscitato, come abbiamo visto, sentimenti contrastanti, la riproposta dell'*Inno* nel volumetto intitolato *Via crucis*, per le edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro viene evidentemente percepita come un'iniziativa diversa, i cui margini di pericolo (nel senso di un possibile tradimento del suo voto sacerdotale) sono nulli o ininfluenti.

È bene ricordare, allora, come fin dal primo scambio epistolare con il sacerdote, Scheiwiller lo coinvolga nel progetto di riqualificazione della poesia religiosa, attraverso due direzioni prioritarie: da una parte, l'editore all'interno della sigla editoriale All'Insegna del Pesce d'Oro circonda e indica al poeta una più specifica cornice editoriale esteticamente elegante e raffinata (in ottemperanza alla riqualificazione estetica dei versi)<sup>34</sup>, che risulti perfettamente consona ad accogliere e a coniugare l'identità poetica e

33 Lettera di Scheiwiller a Rebora, Milano, 24/2/55, n. 6, in *Passione e poesia* cit., p. 45.

34 «Io ci tengo a stampare una elegante plaquette, anche per sfatare la pessima abitudine di noi cattolici della veste tipografica trascurata (o peggio di cattivo gusto)» (Lettera di Scheiwiller a Gritti, Milano 25/5/55, n. 17, in *Passione e poesia* cit., pp. 59-64).

quella sacerdotale. A questo potrebbe essere servito l'invio di due piccole edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro (Alessandro Pellegrini, *"Se dell'eterno idee..."*. Prose, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1954 e Bruno Moretti, *È nel tempo la verità che noi cerchiamo*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1954) capaci di suscitare «care memorie nell'interlocutore»<sup>35</sup> e di suggerire consonanze tra il destinatario ed alcuni autori presenti nel catalogo, a dimostrazione del fatto che anche un editore per «intellettuali» (come Scheiwiller stesso si definisce<sup>36</sup>) può essere attento alla sfera spirituale. Col tempo questa stessa cornice viene ulteriormente precisandosi, attraverso l'invio di ulteriori libretti, tra cui PASSIO CHRISTI dello scultore Manzù, spedito dall'editore al sacerdote come modello per la realizzazione di *Via crucis*:

Per questa Pasqua ho intenzione di pubblicare una VIA CRUCIS dello scultore Fr. [ancesco] Messina, in un mio piccolo libro. Il Messina è uno dei nostri più celebri scultori e dopo la sua conversione si è dedicato particolarmente all'arte sacra. Avrei piacere accompagnare le illustrazioni con un testo poetico contemporaneo nello stesso spirito ed argomento. Ho subito pensato, con un po' di presunzione, al suo "gran grido". Le unisco un esempio di volumetto (nella stessa collana mio padre pubblicò pure la PASSIO CHRISTI dello scultore Manzù) [...]. Se l'idea di questo libretto non le dispiacesse [...] io sarei felicissimo (ed orgoglioso) di premettere il suo trittico poetico (che le unisco – se mai dovesse ritoccarlo)<sup>37</sup>.

Sicuramente efficace fu del resto anche l'idea editoriale, espressa in questa missiva, di pubblicare Reboriana in occasione della Pasqua, scelta che si verificherà, in modo analogo, anche per altre pubblicazioni reboriane All'Insegna del Pesce d'Oro, venendo a costituire uno dei tratti peculiari di questa cornice editoriale. Fin dall'aprile del 1955, Vanni Scheiwiller medita, ad esempio, di celebrare, con un volumetto di poesie religiose reboriane il «20° della sua ordinazione» in occasione del «settembre del '56»<sup>38</sup>, così come puntualmente accadrà con l'edizione del '56 dei *Canti dell'infermità*

35 Per la citazione e l'interesse suscitato in Reboriana da questi omaggi, si rimanda alle puntuali osservazioni di Mussini, alle note n. 8 e n. 9 di p. 38, in *Passione e poesia* cit. (ma anche alle pp. 30-32 della introduzione all'epistolario, intitolata *L'invenzione di un poeta*). Si veda, inoltre, la lettera n. 54, in *ivi*, a pp. 106-107 e la nota n. 314, in cui l'interesse per Bruno Moretti è avallato dalla testimonianza di Ezio Viola, infermiere e assistente del poeta durante gli ultimi mesi di malattia.

36 Lettera di Scheiwiller a Reboriana, Milano, 24/2/55, n. 6, in *Passione e poesia* cit., p. 45.

37 Lettera di Scheiwiller a Reboriana, Milano, 24/2/55, n. 6, in *ivi*, pp. 44-45, la citazione a p. 44.

38 Lettera di Scheiwiller a Gritti, Milano 13/4/55, n. 12, in *ivi*, cit., p. 55.



(Rebora ringrazia Scheiwiller di avergli dato modo di «celebrare, con poesia, una data a me – dolorosamente– cara»<sup>39</sup>). Nel frattempo viene dato alle stampe anche il *Curriculum vitae*, l'8 dicembre 1955, giorno dell'Immacolata. Così a seguire sarà lo stesso Rebora, accogliendo (e certamente apprezzando) l'*usus* editoriale scheiwilleriano, ad inviare all'editore nell'ottobre del 1956 (attraverso il tramite di Enzo Gritti) l'Inno *Gesù il fedele*, suggerendo l'uscita del volume «per il s. Natale»<sup>40</sup>.

Carissimo,

Don Clemente m'incarica d'inviarle il Novissimo INNO per il S. Natale:

GESU IL FEDELE: lo trovi qui compiegato. Lo affida a Lei, perche, tenendolo per ora riservato, pensi al dove-come pubblicarlo a tempo opportuno, quale dono natalizio, da diffondere-effondere il più possibile, a gloria di Dio e a bene delle anime. E spera, Don Clemente, che Ella sappia dirgliene qualcosa di concreto quando verrà qui, aspettativissimo, dopo il 15 ottobre<sup>41</sup>.

Grazie a questa scelta, dalla forte carica simbolica, la cornice editoriale predisposta da Scheiwiller per Rebora agevola il ricongiungimento di due termini (poesia e sacerdozio) che erano stati percepiti fino ad allora in una situazione di dissidio mai del tutto pacificata. Nel momento in cui (fin dal settembre 1954) Rebora produce versi su richiesta esplicita di Scheiwiller (come avviene per l'*Omaggio* a Rimbaud), oppure li destina fin dalla loro origine all'edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro (così è per *Curriculum vitae*, *Canti dell'Infermità* '56 e *Gesù il fedele*), non solo la visibilità pubblica del proprio poetare non viene più ostacolata dal poeta sacerdote, ma egli, anzi, la concepisce ora come un'occasione di «diffondere-effondere» il più possibile versi «a gloria di Dio e a bene delle anime».

Il primo aspetto che caratterizza la “fase scheiwilleriana” e la connota come un periodo al suo interno coerente e coeso (differenziandola dal periodo religioso precedente ad essa), consiste proprio nella piena e serena accettazione da parte di Clemente Rebora della messa in pubblico del testo poetico, essa stessa concepita come celebrazione dell'istanza testimoniale.

Un altro aspetto del lavoro editoriale che potrebbe avere direttamente influito sulla produzione che Rebora destina al Pesce d'Oro, agendo in direzione di quella riqualificazione estetico-letteraria della poesia religiosa

39 Lettera di Rebora a Scheiwiller, 20/9-56, n. 49, in *ivi*, cit., p. 100.

40 Lettera di Gritti a Scheiwiller, 3 Ottobre + 1956 sera, n. 52, in *ivi*, pp. 103 e sgg.

41 In quella stessa lettera anche: «Stamane, e giunto questo telegramma, da Cittadella: REBORA VINCITORE PREMIO CITTADELLA DI PADOVA DI LIRE MEZZO MILIONE, ecc.» (*Ibidem*).

così alacremenente auspicata da Scheiwiller, è rappresentato dalla costruzione di una specifica comunità di lettura, ricettiva nel cogliere i segnali di cambiamento e sollecita nell'incoraggiare questa nuova produzione.

Anche su questo versante, Scheiwiller agisce con un metodo tutto *sui generis*, in cui si annoverano una serie disparata di iniziative: dal sodalizio importantissimo con Mario Costanzo (cui forse l'editore deve la scoperta di Clemente Rebora<sup>42</sup>), all'invio segreto del *Curriculum vitae* al Premio Cittadella (che poi vincerà), dal proporsi come intermediario tra Rebora e una vasta comunità intellettuale (nell'epistolario conservato nell'Archivio Scheiwiller compaiono, ad esempio, i nomi di Enzo Fabiani, Carlo Betocchi, Piero Jahier, Giuseppe Raimondi, Giovanni Papini, Enrico Pea e Libero de Libero), alla sollecitazione di recensioni e segnalazioni, come frutto di un'attentissima operazione di selezione dei critici e dei lettori potenzialmente più ricettivi<sup>43</sup>. Da questo punto di vista le liste omaggio che l'editore va componendo per le sue edizioni reboriane rappresentano una traccia precisa della comunità di lettura che egli chiama a raccolta. Il tratto eccezionale di questa vicenda è che un'attività prettamente editoriale (qual è la prefigurazione della comunità di lettura per una determinata edizione), così come viene concepita nella fucina di Scheiwiller, arriva a coinvolgere il poeta e la sua produzione, al punto che egli riceve in qualche modo dagli stessi lettori del Pesce d'Oro un incoraggiamento ad essere «un grande poeta», anche se egli «intimamente non sapeva più di esserlo e a cui soprattutto non importava più di esserlo»<sup>44</sup>.

### *I problemi della fase Scheiwiller*

Un altro punto fermo posto da Dei nella filologia e nell'interpretazione dell'ultima stagione reboriana riguarda l'edizione dei *Canti dell'Infermità* del '56 che la studiosa privilegia (sulla scorta di quanto già era stato propo-

42 La fitta relazione epistolare tra Mario Costanzo e Vanni Scheiwiller, documentata da un vasto carteggio conservato presso l'Archivio Scheiwiller (fasc. n. 6012), lascia ipotizzare che la predilezione per Rebora sia stata espressa prima dal critico e poi condivisa dall'editore. Qualunque sia stata l'origine, la comune attenzione (di Costanzo e Scheiwiller) per Rebora religioso avrebbe dato numerosi frutti, così come già spiegato in *L'ultimo Rebora e il suo editore*, cit., p. 74 e p. 81.

43 Per ulteriori approfondimenti su questa "promozione" Scheiwilleriana della poesia di Clemente Rebora, si rimanda a *ivi*, pp. 82 e sgg.

44 G. MUSSINI, *L'invenzione di un poeta*, in *Passione e poesia*, cit., p. 19.

sto da Bettinzoli<sup>45</sup>), indicandola come l'ultima silloge d'autore, a discapito dei *Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, edizione '57, frutto di un progetto e di scelte interamente riconducibili all'editore<sup>46</sup>. I materiali conservati nell'Archivio Scheiwiller confermano questo dato e anzi ribadiscono l'estraneità (per così dire) dell'edizione '57 dal *modus operandi* che, fino a quel momento, aveva contraddistinto il sodalizio tra poeta ed editore. Se Scheiwiller, come spiegato, aveva lavorato a progettare una cornice editoriale che si facesse *instrumentum* della nuova *poetica* (da lui stesso suggerita), e a selezionare una comunità di lettura capace di valorizzare questa operazione (incoraggiandola a sua volta), Rebora aveva, dal canto suo, scritto *ex novo* diversi componimenti, allestito sillogi e corretto bozze di stampa<sup>47</sup>, costruendo la sua nuova identità di poeta-sacerdote proiettandola nella fucina scheiwilleriana. Questo è di fatto (pur con le dovute varianti) il modello di cooperazione maieutica da cui traggono origine il *Curriculum vitae* (1955), i *Canti dell'infermità* (1956) e *Gesù il fedele* (1956).

I *Canti dell'infermità* del '57, invece, sono frutto di una *ratio* interamente imposta dall'editore-curatore e realizzazione di un progetto, a lungo rimandato da Scheiwiller, di raccolta organica di «tutte le poesie disperse [...] dell'unico vero poeta religioso italiano vivente»<sup>48</sup>.

L'aspetto problematico della vicenda è che questo progetto, cui Scheiwiller pensa fin dalla primavera del 1955, quando infine si realizza con l'edizione, nel 1957, dei *Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, in qualche modo tradisce il percorso autoriale che il poeta nel frattempo ha tracciato, grazie anche al sodalizio con l'editore.

L'idea di raccogliere in un unico «libretto» tutte le «POESIE RELIGIOSE (LIRICHE) quelle cioè non raccolte nel volume vallecchiano»<sup>49</sup>,

45 A. BETTINZOLI, *L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei "Canti dell'infermità" di Clemente Rebora*, in «Lettere Italiane», 2006, n. 53, pp. 66-85, poi in AA. VV., *L'ultimo Rebora. 1954-1957*, a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 51-69 (il volume propone gli interventi del Convegno Nazionale di Studi, svoltosi a Trento il 15 dicembre 2004, organizzato dall'Associazione culturale Antonio Rosmini in collaborazione con l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo").

46 Su questo punto si vedano le considerazioni già espresse in *L'ultimo Rebora e il suo editore*, cit., p. 129 e sgg.

47 *Ivi*, pp. 97-98.

48 Lettera di Scheiwiller a Gritti, Milano 13/4/55, n. 12, in *Passione e poesia*, cit., p.55.

49 Lettera di Scheiwiller a Gritti, Milano 25/5/55, n. 17, in *Passione e poesia*, cit., pp. 59-64. Più precisamente, a quest'altezza, in progetto di Scheiwiller comprende: «"Pesce, come fuor d'acqua boccheggi!", "Il gran grido" (trittico), "Mentre il

viene più volte aggiornata da Scheiwiller nel corso del '55-'56, per includere le nuove poesie e sillogi che nel frattempo sgorgano (probabilmente inaspettate) dalla fucina di Stresa<sup>50</sup>. Benché sia rimandata e rivista più volte, essa viene concepita fin dall'origine come l'edizione più importante tra quelle reboriane che sarebbero uscite All'insegna del Pesce d'Oro, così come dimostra la tiratura (progetta già nel 1955) di 1000 copie per l'edizione del '57<sup>51</sup>, a fronte delle 550 del *Curriculum vitae* e dell'edizione in 200 copie fuori commercio allestita per i *Canti* del '56. A conferma della subalternità, nel disegno complessivo di Scheiwiller, dell'edizione del '56 rispetto a quella poi realizzata nel '57, significativa è la lettera che l'editore scrive a Mario Costanzo, il 18 luglio 1956, per annunciare l'imminente pubblicazione:

Rebora: le cose nuove non in un libretto – ma un fascicoletto fuori commercio pel 20 Settembre: 20 anni dalla sua prima Messa. Il valore di questi e soprattutto umano<sup>52</sup>.

Come si può vedere, l'editore accoglie riconoscente i frutti che arrivano dalla fucina di Stresa, senza tuttavia percepirne appieno la novità, laddove viceversa numerosi critici ravvedono da subito in *Curriculum vitae* e poi nei *Canti* del '56 uno scarto netto e significativo con la produzione religiosa “prima maniera”<sup>53</sup>. Questo scarto fu, del resto, voluto dallo stes-

---

Creato ascende in Cristo al Padre” e le prossime su “La Rocca”, su “Stagione” e qualche altra: circa una dozzina. E un'appendice: “Prima del sonno” “Camminamenti”, quella di Raimondi, ed altre sue eventuali: forse 6 in tutto» (*Ibidem*).

- 50 «Pel settembre '56 – se Iddio mi aiuta – POESIA RELIGIOSA (*Curriculum vitae* – Il gran grido – Poesie religiose varie – poesie disperse): un volume celeste e grande come il RIMBAUD, il CONFUCIO – per festeggiare i 20 anni del suo ministero di Sacerdote. (Nel volume ci metteremo l'affresco del Crocifisso che le e tanto caro – appena torno a Milano vado a caccia di una buona fotografia). (La tiratura di questo – 1000 copie numerate – e il solito 10% all'A.» (Lettera di Scheiwiller a Rebora, 8/9/55, n. 28, in *ivi*, pp. 78-82, la citazione nel testo a p. 79). «Penserò alla ristampa del *Curriculum*, dei *Canti* dell'infermità e di tutte le altre poesie sparse. Che ne dice? Come titolo generale forse è meglio *Canti* dell'infermità, conoscendo la sua giusta obiezione a quello di Poesia religiosa (Lettera di Scheiwiller a Rebora, 4 ottobre 1956, in *ivi*, p. 106).
- 51 Lettera di Scheiwiller a Rebora, 8/9/55, n. 28, in *ivi*, pp. 78-82, la citazione nel testo a p. 79.
- 52 La lettera e conservata in fasc. n. 6012. Si precisa che la parola «umano» è sottolineata due volte.
- 53 La creazione di una misura poetica consapevole e rinnovata rispetto sia al passato remoto della produzione “laica” sia al passato prossimo dei componimenti religiosi, fu riconosciuta dalla critica, già in numerose recensioni al *Curriculum vitae*:

so poeta che, finalmente riappropriatosi dell'autorialità poetica, pianse di commozione all'annuncio della vittoria del premio Cittadella di Padova del suo *Curriculum vitae*<sup>54</sup>, scritto (non a caso) per rispondere «ad una esigenza poetica»<sup>55</sup>, e non per ubbidienza religiosa, come era avvenuto prima. Già la scelta (sicuramente autoriale) del titolo *Curriculum vitae* della prima silloge pubblicata All'Insegna del Pesce d'Oro, dimostra come Rebora abbia fatto proprio il suggerimento scheiwilleriano di incarnare la religiosità nella poesia, facendo del suo percorso di vita (ovvero della sua testimonianza) la sostanza (e il titolo) della nuova silloge. Altrettanto significativa è l'«obiezione» che Rebora avrebbe sollevato al

---

Giovanni Giudici, ad esempio, salutò il ritorno di Rebora alla grande poesia, attribuendo al *Curriculum* freschezza ed una «prepotente semplicità» (G. GIUDICI, *Ritorna Clemente Rebora dopo trent'anni di assenza*, in «Il Popolo», (Roma), 1° gennaio 1956, poi riproposto in «Stagione», 1957, n. 12, pp. 4-5, con il titolo "*Curriculum vitae*"), Giovanni Getto vide nel *Curriculum vitae* l'espressione fino ad allora più alta del poeta convertito (G. GETTO, *L'ultimo Rebora*, in «Ausonia», 1956, n. 21, pp. 3-10, poi in «Stagione», 1957, n. 12, pp. 6-7, e infine *Nota su Clemente Rebora*, in *Letteratura religiosa dal Duecento al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 415-425. Significativo anche il giudizio espresso da Sergio Antonielli, secondo il quale Rebora sarebbe «colui che meglio rappresenta il turbamento che agita nel fondo della poesia novecentesca» (S. ANTONIELLI, *Letteratura italiana*, Vallardi, Milano 1956, vol. II, p. 911). Forse la più significativa ed incisiva tra le letture critiche uscite negli anni '55-'56 è quella di P.P. Pasolini, il quale (a proposito dei *Canti* del '56) scrive: «la poesia ch'egli scriveva per pura edificazione, era goffa, elementare (per quanto spesso ingenua in modo commovente, con dei versi potenti); era priva cioè delle basi necessarie di una pura eteronomia rispetto all'arte, di un necessario scetticismo di fronte all'operazione poetica. Egli restava il vecchio letterato vociano. La poesia ch'egli, invece, scriveva per intimo impulso religioso – sbloccato dopo il lungo silenzio ritenuto forse necessario per umiltà – gli riusciva e gli riesce, appunto, straordinariamente simile a quella dei vecchi *Canti anonimi*: come se tra questi e i *Canti dell'infermità* fosse passata una sola notte» (P.P. PASOLINI, recensione ai *Canti dell'infermità*, apparsa su «Il Punto» del 24 novembre 1956, poi ripubblicata in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, ora in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, tomo primo, Mondadori, Milano 1999, pp. 1114-1117, la citazione a p. 1116).

- 54 L'episodio figura nel diario dell'infermiere E. VIOLA, *Mania dell'eterno. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere*, a cura di E. Fabiani, La Locusta, Vicenza 1980, poi riproposto con il titolo *L'aggravarsi del male (agosto 1956-luglio 1957)*, in *Passione di Clemente Maria Rebora*, testimonianze rosminiane e poesie, con una nota di E. Montale, Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa 1993, pp. 47-74, da cui la citazione a p. 53.
- 55 Così è chiaramente espresso nella la *Nota* apposta dall'autore al termine del *Curriculum vitae*, cit.

titolo «*Poesia religiosa*» a lungo rimasto nella progettazione scheiwilleriana per il volume del '57<sup>56</sup>. Il fatto che Scheiwiller avesse intenzione di intitolare *Poesia religiosa* una edizione che andava raccogliendo le poesie della “fase Scheiwiller” insieme a quelle religiose “prima maniera” e ad altre poesie disperse del periodo laico, denuncia come egli, diversamente dalla critica e dal poeta, non fosse del tutto consapevole della nuova conversione poetica cui lui stesso aveva contribuito. O forse, l'incontro con Reboriana poeta e sacerdote colpisce così intimamente l'editore che egli non vuole privilegiare il percorso poetico rispetto alla testimonianza umana e spirituale, così come espressamente dichiara nella *Nota* all'edizione del '57 dove precisa di avere raccolto «*tutte le poesie che ho trovato, anche quelle di occasione: perché la poesia di Reboriana non appartiene solo al campo dell'arte, uomo oltre che poeta*»<sup>57</sup>.

Per capire fino a che punto arrivi il tradimento editoriale dell'istanza autoriale, è fondamentale recuperare una vicenda poco nota che cronologicamente si colloca proprio a metà tra le due edizioni dei *Canti dell'Infermità* (cioè tra quella del '56 e quella del '57). Nell'archivio Scheiwiller è conservato un dattiloscritto intitolato “*Poesie inedite*”<sup>58</sup> che, attraverso una serie di indizi, abbiamo ipotizzato essere stato allestito nella fucina di Stre-

56 Lettera di Scheiwiller a Reboriana, Roma 4/10/56, n. 53, in *Passione e poesia*, cit., pp. 105-106, la citazione a p. 106.

57 *Nota* dell'editore, in *Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, cit., p. 135, i corsivi nel testo.

58 Il dattiloscritto si trova, più precisamente, all'interno del fascicolo “Curriculum vitae ms. bozze” Fasc. n. 2743. esso consta di 5 fogli (4 fronte e retro e l'ultimo solo fronte), numerati fino a 8 (il 9° e senza numero), intitolati *POESIE INEDITE di Clemente Maria Reboriana*, e poi, alcuni spazi sotto, *Dai “Canti dell'infermità (1947-1957)”*. In queste pagine figurano i seguenti componimenti (e, dove presenti, le relative indicazioni temporali di composizione): *Ramoscello primaverile* (1953), *Perché il creato ascenda in Cristo al Padre*, *S. COMUNIONE*, *La cima del frassino* (Maternità di Maria – 11 ottobre 1955), *Fatalità tremenda del mangiare* (31 ottobre 1955), *TRITTICO* (ottobre 1955), *Rintocca mesta la campana ai morti* (2 novembre 1955), *L'umiliante decompormi vivo* (novembre 1955), *S. COMUNIONE* (28 novembre 1955), *AVVICINANDOSI IL NATALE 1955* (1 dicembre 1955), *Lamento sommesso* (gennaio 1956), “*e sopra questa Pietra ...*” (L'Addolorata, 23 marzo 1956), *Batte nel campo la falce picchiando* (5 agosto 1956), *IL PIOPPO* (7 ottobre 1956), “*E DALLO STERCO ERIGENDO IL POVERO*” (10 ottobre 1956), *PENSIERO* (13 ottobre 1956), *IL MIO SGOMENTO* (5 novembre 1956), *MADONNINA* (6 novembre 1956), *Son qui infermo; per finestra vedo* (Stresa. Dal letto della mia infermità, 9 novembre 1956).

sa<sup>59</sup> e inviato a Scheiwiller il 29 novembre 1956<sup>60</sup> o comunque entro il 3 dicembre 1956, quando l'editore ringrazia Enzo Gritti (intermediario tra editore e poeta per l'aggravarsi della salute di quest'ultimo) e commenta: «Sempre più belle e commoventi le poesie-diario di Don Clemente»<sup>61</sup>.

Indipendentemente dal peso autoriale che vogliamo accordare a questo dattiloscritto, riconoscendolo come silloge d'autore (in questo caso si tratterebbe dell'ultima silloge d'autore consegna da Rebora all'editore) inviata perché avesse una vita autonoma, oppure come una raccolta funzionale alla trasmissione di testi reboriani dalla fucina di Stresa a quella scheiwilleriana in vista dell'edizione del '57, ciò che è certo è che essa si configura come un *corpus* di testi non sprovvisto di una sua organicità e prospettiva d'insieme. In particolare, alcuni interventi a penna del poeta sul dattiloscritto avvalorano l'ipotesi che almeno a ridosso della consegna all'editore, Rebora intendesse conferirgli una forma chiusa<sup>62</sup>, probabilmente prevedendone l'inserimento nei *Canti* del '57 come sezione autonoma, così come per altro suggerito dalla doppia titolazione del dattiloscritto: *Poesie inedite, Canti dell'infermità 1947-1957*. Un altro dato da evidenziare è che all'interno di questo dattiloscritto figurano ben dodici componimenti che recano una data precedente o coeva a quella delle poesie entrate nei *Canti dell'infermità* del 1956. Questo elemento conferma come la silloge del '56 sia stata approntata dal poeta operando una cernita oculata dei componimenti, «coerentemente rivolta al fine di perseguire la massima concentrazione espressiva»<sup>63</sup>. Infine, accogliendo l'ipotesi che il dattiloscritto sia stato spedito come allegato alla lettera del 29 novembre 1956, i componimenti ivi inclusi sarebbero rimasti distinti dalla poesia *Solo calcai il torchio*, anch'essa inedita, anch'essa riser-

59 Sul dattiloscritto sono presenti correzioni a penna con due distinte grafie, riconducibili a Enzo Gritti e a Clemente Rebora.

60 Su questo punto si rimanda a I. PIAZZA, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, cit., pp. 130 e sgg.

61 Lettera di Scheiwiller a Gritti, 3/12/56, n. 56, in *Passione e poesia* cit., p. 111.

62 A suggerire la volontà di inscrivere questi componimenti in un disegno complessivo ci sono le correzioni con la penna nera, che cancellano dal dattiloscritto il luogo di composizione (Stresa) e la dicitura «Dal letto della sua infermità», posti in calce a numerosi componimenti (rispettivamente prima e dopo l'indicazione della data di composizione). Queste indicazioni (in terza persona) vengono sostituite da una sola didascalia, giustapposta all'ultimo componimento, e per di più in prima persona: «(Stresa. Dal letto della mia infermità, 9 novembre 1956)», tracce che tradiscono non solo la funzione intermediaria di Gritti (artefice ma non responsabile delle correzioni), ma anche l'idea autoriale di configurare il dattiloscritto come una serie coesa.

63 A. BETTINZOLI, *L'abisso e il sangue* cit., p. 60.

vata alla «nuova edizione dei *Canti dell'infermità*»<sup>64</sup>, e tuttavia inviata come allegato autonomo, segno evidente che Reborà la percepiva come estranea al corpus poetico raccolto nel dattiloscritto.

Insomma, diversamente dall'editore che va perseguendo il progetto, dal valore umano prima che poetico, di raccogliere insieme tutta la poesia religiosa di Clemente Reborà, senza rendere conto della riqualificazione estetica perseguita e raggiunta solo in una parte di essa, né rispettare l'identità poetica ormai pienamente ristabilita, Reborà avrebbe espresso, anche in questa circostanza, la propria recuperata autorialità, occupandosi non solo della *scrittura* di nuovi versi, ma anche della *selezione e disposizione* dei testi poetici.

Queste operazioni, evidentemente concepite dal poeta come indissolubilmente legate a quella riqualificazione pienamente letteraria ora conseguita, vengono cancellate nella più importante (almeno nelle intenzioni di Scheiwiller) delle edizioni reboriane All'Insegna del Pesce d'Oro. *I Canti* del 1957, infatti, non recano traccia né dell'attività di selezione dei testi poetici (evidente nella cernita compiuta all'altezza della raccolta dei *Canti dell'infermità* del '56, ma anche nell'invio autonomo della poesia *Solo calcai il torchio*) né della disposizione della produzione religiosa della fase Scheiwiller in distinte sillogi (*Curriculum vitae*, *Canti dell'infermità* '56 e *Gesù il fedele*<sup>65</sup>) e sezioni (come quella del dattiloscritto "Poesie inedite"). Vanni Scheiwiller-curatore, viceversa, pur riconoscendo alla sezione omonima (I sezione, *Canti dell'infermità*) «la parte più alta della poesia religiosa»<sup>66</sup> di Clemente Reborà, viola l'*intentio auctoris*, smembrando sia la silloge dei *Canti* del '56 sia il corpus del dattiloscritto, riorganizzando tutti i materiali pervenuti secondo un criterio cronologico: quelli già editi insieme a quelli inediti, quelli che presentano una concentrazione espressiva accanto a quelli che, probabilmente, lo stesso poeta aveva percepito essere di livello inferiore.

Dunque, paradossalmente, proprio Scheiwiller che aveva indicato al poeta la strada per una riqualificazione estetica della poesia religiosa, forse toccato nell'intimo dall'esperienza umana di questo autore, avrebbe con l'edizione del '57 spostato la *ratio* editoriale verso un altro obiettivo anti-

64 Lettera di Gritti a Scheiwiller, 29 novembre+1956, n. 55, in *Passione e poesia*, cit., p. 108.

65 Di queste sillogi, nell'edizione del '57, rimane distinta (come II sezione) soltanto il *Curriculum vitae*.

66 *Note dell'editore*, ai *Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, cit., pp. 135-136: «*Canti dell'infermità* [1955-1956]: Ho scelto questo titolo per l'intera raccolta come la parte più alta della poesia di Reborà».



tetico al primo (se non negli intenti sicuramente nei risultati). Così questa edizione del '57, a lungo privilegiata nella tradizione reboriana<sup>67</sup>, avrebbe corroborato l'idea di un'ambiguità autoriale, inficiando la possibilità di leggere (o certamente rendendo più difficile leggere) la "fase Scheiwiller" a prescindere dal suo valore umano e testimoniale, come espressione di «una voce nuova e sorprendente, eppure del tutto riconoscibile»<sup>68</sup>.

### Conclusioni

La vicenda Rebora-Scheiwiller rappresenta, certamente, un caso *sui generis* di collaborazione tra poeta ed editore che ci consente, tuttavia, di estrapolare alcune considerazioni generali valide (pur con le necessarie distinzioni) anche in altre situazioni.

Dagli ultimi rilievi desunti a proposito dell'edizione dei *Canti* del '57, ad esempio, potremmo avere conferma circa la centralità delle edizioni come strumento della trasmissione del testo nel tempo e l'origine (ineludibile) della sua fruizione e interpretazione. Se di recente, con una corretta operazione filologica, Dei ha marginalizzato l'edizione del 1957, restituendo centralità ai *Canti* del '56, ciò non cancella tuttavia la tradizione interpretativa di un *corpus* religioso la cui lettura per decenni ha assimilato le poesie scritte da un Rebora-poeta *tout court* (o che si sentiva poeta *tout court*) alla luce di una *ratio* (imposta dall'editore) che tradisce questa recuperata autorialità.

Così, più in generale, si è dimostrato come l'influenza della fucina scheiwiller sulla produzione poetica di Clemente Rebora agisca secondo dinamiche di condizionamento estremamente efficaci ma anche eterogenee, che includono quella poetico-culturale di suggerire una riconversione in senso estetico della poesia religiosa, altre più direttamente ascrivibili alla pragmatica editoriale, ed altre ancora con dirette ripercussioni filologiche ed ermeneutiche.

67 Si vedano le successive edizioni: C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961; C. REBORA, *Le poesie. 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, con una nota di G. Mussini, nuova edizione accresciuta, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1982; C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1988; nuova edizione (nella collana economica «Gli elefanti»); C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1994, con alcuni aggiornamenti.

68 M. GIANCOTTI, *L'incontenibile*, cit.

Alla luce della cospicua caratterizzazione e delle numerose problematiche che l'officina Scheiwiller conferisce alla produzione reboriana edita dal Pesce d'Oro, parlare di una "stagione Scheiwiller" pare plausibile sotto il profilo scientifico e utile sotto il profilo didattico, per chiarire le coordinate temporali e i termini specifici di un'ulteriore svolta all'interno del periodo religioso.

SEZIONE III  
UN POETA SUL POETA



GUIDO OLDANI

## IL REALISMO TERMINALE E CLEMENTE REBORA

Quando trentottenne, esordisco con il mio *Stilnoestro*<sup>1</sup>, Giovanni Raboni, e mi piace cominciare proprio con il suo nome, prefarrà questo libro includendomi poi, in un suo articolo pubblicato su «La Stampa», fra i nuovi poeti esorditi negli anni 80. Parla di esordio *sui generis*: «Un esordiente che ha alle spalle anni e anni, certo più di un decennio di ricerca dura e ostinata, di ostinata resistenza alle lusinghe del *pret a porter* stagionale». Già, ma questo decennio scoperchiato da Raboni, in compagnia, almeno parziale, di chi l'avrò mai trascorso? I rinvenimenti di poetica sono sempre dei tormentati parti podalici. Certo che erano accaduti dei fatti un po' singolari, diremmo delle strane coincidenze. Lievemente profetiche? Il fatto è che l'accennato librino esce nella collana «Clemente Rebora» di una piccola casa editrice, denominata C.E.N.S.. In quegli anni, conosco e frequento David Maria Turollo e insieme fondiamo un premio di poesia dedicato proprio a Clemente Rebora. Faccio parte di quella giuria, con Turollo stesso, Luciano Erba, Roberto Rebora, nipote di Clemente e ancora Angelo Romanò, Vanni Scheiwiller e forse qualcun altro che non ricordo. Il premio durò tre anni. Non rifarei quell'esperienza, perché i premi tendono a consolidare, ancor oggi, la paralizzata poesia e cultura italo europea, nella fatispicie nel suo tardo, fossilizzante serenismo, con alcuni strilli organizzativi e colpi di tosse di rimaneggiamenti. Non ero, in quegli anni, stato un ammiratore dei felicemente scabri borbottamenti di Montale. Non avevo seguito le splendide neutralità classiche di Sandro Penna. Non avevo molto dialogato con Alda Merini, che pure è stata, nonostante la mancata accoglienza dei troppo disciplinati commentatori, beatificata dal popolo inconciliabile ed infine giustamente non contenuto. La storia non è fatta di soli raffinati complotti e tradimenti; alle volte il popolo mette in riga i fatti. «E sedendo e mirando» scrive Leopardi Giacomo proprio nelle ossa del suo *Infinito*, ma ancor di più erano i partecipi reboriani a scuotermi, ne sentivo

---

1 G. OLDANI, *Stilnoestro*, C.E.N.S., Liscate 1985.

la prepotente bellezza e la sonora manualità dell'operazione poetica. Mi capita spesso di agire prima e poi comprendere. Di sbagliare strada per intendere a posteriori che si tratta di altro percorso, non sempre da correggere, a volte da sottoscrivere con qualche gioiosità. Così mi ero accorto che gerundi e participi presenti e passati toglievano la situazione descritta dal tempo della cronaca e della stagionalità. Le azioni, il pensare, l'operare, lo scrivere e il cantare, grazie a loro deragliavano, uscendo dai binari giornalistici ma soffocanti della temporalità. Mi accorsi cioè, come per una tegolata improvvisa sulla cervice, che intorno ai participi e gerundi, nientemeno si avanzava l'indeclinabile, quanto potentemente imprevedibile, assoluto, per alcuni croce e delizia di sempre. Insomma, fu come accorgersi di un incidente stradale, essendo fra i protagonisti di esso ed avvedersene solamente a ricoveri ospedalieri, con implicite alcune esequie, accorgersi dicevo, del fatto eclatante avvenuto. Era bellissimo tutto ciò, era come essere approdato ad una nuova esistenza, in cui tutto veniva veduto da molto lontano od essendo attivamente maciullato dalle ruote dentate dell'ingranaggio del tempo del vivere in corso. Le realtà ne risultavano ritagliate, acquisendo una forte oggettualità. Le coincidenze dell'oramai lontano 1985 e dintorni sono davvero una pattuglia, per citare un titolo, chissà perché, ancora sereniano *Quasi costellazione*. È quella, infatti, la data di nascita, un secolo prima, di Clemente Rebori. Mi tirano in ballo e mi ritrovo a curare una pubblicazione<sup>2</sup>, dedicata a Rebori, per i tipi Moretto editore di Brescia. Lì, uno psichiatra dell'università di quella città, Augusto Ermentini, procura il finanziamento ed il lavoro è fatto. Naturalmente, a quel tempo di più, ero piuttosto ingenuo, fatto sta che, secondo le tradizioni universitarie, anziché a cura di Oldani ed Ermentini, trovo pubblicato il contrario. Temo, che con questi andazzi, i contributi accademici alla cultura non possano essere, certo, delle eruzioni vulcaniche ma tant'è, poiché la E, iniziale del cognome del professore e la O, iniziale del mio, sono in progressione alfabetica e dunque non è la fine del mondo. Dei vari interventi nel testo, che non vado a consultare, ricordo quello di Raboni e l'altro della Valduga. Ho in mente che Raboni, mi pare assumendo alcunchè da Luzi, a proposito della poesia moderna e contemporanea, sostenga la divisione in tre periodi dell'opera reboriana. Il primo è quello intorno ai *Frammenti lirici*, il secondo è quello del Silenzio. C'è da credere che il silenzio, a maggior ragione nei nostri tempi, vada considerato un'opera. Starei per dire una grande opera. Immagino un'intera biblioteca di silenzi, una musicoteca gremita di altrettanto tacere, una pinacoteca senza che nulla vi abbia a comparire. Anche adesso,

2 A. ERMENTINI – G. OLDANI (a cura di), *Clemente Rebori*, Moretto, Brescia 1985.

mentre scrivo, fuori di qui, a pochi metri, una chissà quale macchina utensile produce il suo rumore indefinito per ricordarmi che siamo nel terzo millennio e non altrove. L'ultimo periodo reboriano, indicatoci da Raboni, è quello ben noto, mistico devozionale, che produce una rarefazione transumana, un accigliamento dell'intendere poetico verso l'eterno, che sbatte le sue onde vigorose contro le dighe dell'Olanda, che difendono noi, poveri tulipani molto colorati, per troppa paura. L'altro intervento di cui conservo traccia mnestica è quello, dicevo, di Patrizia Valduga. Aveva dato il titolo, ne sono quasi certo, *Né ossi, né seppie*. E giù a cercare di dimostrare, la poetessa nerovestita, i debiti quasi troppo palesi, delle semicitazioni variegiate di Rebora da parte di Montale. Si dice che quando Rebora entrò in convento, Montale lo andò a visitare. Non ho mai creduto che sia stato per amicizia ma, io maligno, per accertare che Clemente Rebora, alla competizione in corso non sarebbe tornato mai più. Ciò poteva far tirare un discreto sospiro a più d'un poeta impegnato nella corsa dei tori di Pamplona. Avevo trovato per quella pubblicazione su Clemente, anche alcune certificazioni biografiche, ad esempio le sue pagelle liceali non particolarmente brillanti. Ho sempre detestato il senso della meritocrazia, che contiene una mediocre supponenza intellettuale; certo, da noi, essa è spesso falsificata dalle raccomandazioni e via di seguito, ma, in ogni caso, non è lei che cambia il mondo ma la responsabilità tenace e la creatività insaziabile nella sua determinazione. Altro materiale, lì confluito, erano le diagnosi psichiatriche del manicomio di Reggio Emilia, dove il giovane ufficiale Clemente Rebora venne ricoverato. Ricoverato, come si sa, dopo aver scagliato un fermacarte metallico sulla testa di un suo superiore. Erano tempi in cui i medici avevano una buona cultura umanistica e le diagnosi potevano essere pittorescamente delicate, persuasive e vigorose; la sua fu "mania dell'eterno", che, in quanto poeta può apparire una dichiarazione di poetica, in quanto anima in intelligente ricerca, tale diagnosi prelude nettamente ad un destino totale e scalmanato. La fortuna fu che a dirigere il presidio sanitario fosse quel Paolo Pini, il cui nome alberga nella corrispondente istituzione milanese, e la cui moglie, un po' curiosa dell'elenco dei ricoverati, aveva riconosciuto in quella lista, l'autore dei *Frammenti lirici*. A proposito della pubblicazione di cui dicevo, va ricordato che il ritrattino di Rebora, lì incluso, era opera del fratello di Scheiwiller, Silvano, credo morto in modo grammo. Tale ritrattino, in bianco e nero, io lo smarrii ed a salvarmi dall'iracondo Vanni Scheiwiller fu solo la mia statura fisica, a quel tempo per me rassicurante. Sono poche le cose che restano davvero e, nel tempo, del succitato libro mi è rimasta particolarmente la stagione poetica del silenzio individuata da Raboni. Questa categoria è il bene che oggi manca quasi più

dell'ossigeno. Ci ho pensato saltuariamente ma con convinzione. Se uno spettacolo teatrale, che superi un'ora, incomincia a pesare, è perché esso reclama il silenzio. Nel 2010, al tempo del mio librino, *Il Realismo Terminale*<sup>3</sup>, mi trovai a raccomandare, o forse supplicare, che i testi poetici fossero brevi. Mi tornavano ripetutamente alla mente i bugiardini, quei foglietti che accompagnano la confezione dei farmaci e che non dicono niente di più di quanto basti. Bene, credo che questa mia ricetta, al silenzio allusiva, sia consanguinea alla considerazione critica di Raboni e all'oggettivo silenzio poetico e non solo, prodotto da Rebora, in quel lungo magistrale periodo suo proprio squisitamente reboriano. Non è stata un'ossessione quella per Clemente e, superato quel tempo di grande frequentazione con lui, un po' me ne distaccai ma quando mi chiedevano i miei maestri, lo citavo, insieme a Mandel'stam e Pavese. Se penso all'ironia, presente quasi come canone, nel Realismo Terminale, essa è un po' il contrario della modalità del poeta milanese; la sua scrittura si pone diretta, come una fiamma ossidrica, con la tenacia con la quale il vecchio Santiago di Hemingway, sostiene la partita a braccio di ferro per un'intera nottata. L'ironia è invece una virgola improvvisa, uno spruzzo d'acqua negli occhi, come mettere i baffi alla Nike di Samotracia. Affrontiamo ora il problema degli oggetti, per RT, decisivo. Da che la maggior parte del mondo vive nelle betoniere metropolitane, mescolata alle cose, esse sono diventate addirittura la nostra voce, il termine di paragone. La natura somiglia ad una sfilata di mode che può diventare una camera ardente. In Rebora, l'oggetto è molto marcato, raoultiano e morandiano al contempo. La natura ha rumore di ferraglie; gli oggetti sono forti, quasi un termine di fiducia e di storica positività. A differenza dei futuristi, per i quali gli oggetti sono esibitori di movimento e velocità, nel poeta della conversione di Saulo, ci si muove come all'interno di un macchinario. La sua scrittura stessa è un oggetto-macchinario, i suoi versi sono la colonna sonora di un film, in cui il protagonista oggetto ha occupato il 900 intero. La presenza nei suoi versi di parole tronche, ha un significato? Mi sono dato la risposta che non credo si tratti di un recupero carducciano. Il depennare le vocali terminali dei vocaboli, porta ad un accuminamento dei singoli termini, una sonorizzazione metallica, nell'officina della scrittura. È questo che mi fa pensare che, a volte, le singole poesie reboriane possano essere viste, e sentite, come un opificio in azione. Una specie di palazzo in corso di fabbricazione, con i sonori interventi lavorativi degli operai di Leger. Se lui ci ha regalato tale potente colonna so-

3 G. OLDANI, *Il Realismo Terminale*, Mursia, Milano 2010. Dello stesso autore si ricorda anche *Il cielo di lardo*, Mursia, Milano 2008.



nora, noi Realisti Terminali<sup>4</sup>, di loro oggetti facciamo un linguaggio, crediamo, per comunicare l'era della nuova antropologia, che lascia il 900, malattia cronica del nostro tempo, che di quel secolo non sa elaborare il lutto. Non so se Bauman abbia letto Rebora. Credo che gli avrebbe fatto bene; avrebbe colto il senso della forza della macchinalità dei muscoli urbanistici. La società liquida, per via dei rapporti mutevolissimi fra uomini, situazioni e realtà allargata, sembra una definizione neoidilliacca, persino un po' pascoliana. Niente di tutto ciò noi stiamo oggi vivendo. Gli infiniti mutamenti nei rapporti di cose, persone, immagini ed altro ancora sono in realtà fratture. Miliardi di fratture quotidiane, portatrici di una sofferenza incalcolabile e disumana: proprio quel dolorare spaventoso, che conduce verso l'immagine tesa del poeta ritiratosi dal mondo. Quando a Losanna, nel 2000, lasciai per sempre il lavoro dei miei colleghi poeti, perché l'escrescenza novecentesca in corso non era bastevole, a mio avviso, a dar conto della nuova realtà insediatasi, l'unico a sostenermi, per fortuna, fu il vecchio caro Luciano Erba, che pure qualche legame con Sereni l'aveva evidentemente. Nessuno aveva però notato un incognito uomo ossuto, in talare nero, seduto solitario in uno dei banchi dell'emiciclo della disadorna aula accademica. Avvertivo a quel tempo lo strofinio fra le pagine dei testi sacri delle religioni che iniziavano il loro accatastamento. Principiava un mondo in cui la torre di Babele poteva diventare un modello da risolvere per il futuro, anziché incuterci timore. Tornai in Italia, in treno. Nel mio scompartimento, il posto di fronte a me lo credevano vuoto. Era sempre l'uomo in talare, il quale, esperto in vagoni, condivideva con me la ferraglia che, reale o virtuale, ci avrebbe impacchettati tutti quanti nel giro di un men che non si dica. Anche quando al salone del libro di Torino, nel 2014 presentammo il Manifesto RT<sup>5</sup> con le firme mia, di Giuseppe Langella e di Elena Salibra, nell'elenco dei primi firmatari era rimasto un posto in bianco, vuoto. Da allora sono passate vicende umane densissime, il tempo si è serrato ed asserragliato; ci sono stati episodi editoriali precisi a scandire la nuova vicenda, finché oggi la nostra semiretta del tempo sta diventando come il tracciato di un elettrocardiogramma patologico o quello di un si-

4 Per il Realismo Terminale (RT) cfr.: A. ANELLI, *Oltre il 900. Guido Oldani e il realismo terminale*, Libreria Ticinum, Voghera 2016; D. BATTAGLIA – S. CONTESSINI, *900 non più. Verso il realismo terminale*, La vita felice, Milano 2016; D. MARCHESSINI, *Antologia dei poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Mursia, Milano 2016; P. FEBBRARO (a cura di), *Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, Elliot, Roma 2016.

5 E. SALIBRA – G. LANGELLA, *La faraona ripiena-Bulimia degli oggetti e realismo terminale*, Mursia, Milano 2012.

smografo durante un terremoto. Per dirla con una rovesciata<sup>6</sup> (che ha sempre come termine di paragone un oggetto), tanto cara ai Realisti Terminali, il mondo è come uno pneumatico che si sta sgonfiando a causa di una foratura. La nostra poesia, sempre detto alla RT, può forse essere come una pezza riparatoria. Cercherò di dire meglio, per far comprendere il refolo stilistico che a Reborà può unire per consonanza. Oggi<sup>7</sup>, ed è l'ultima similitudine rovesciata che forse non dispiacerebbe a Reborà, noi siamo come una congerie di martelli accatastati nel cassetto chiuso della metropoli. Bisogna gestirli intellettualmente e poeticamente, perché le mazzate vicendevoli, anche per sole legittime manovre di parcheggio, determinino una raffinata coreografia, anziché un massacro. Da questa temperie, in un eventuale inutile atto giudiziario, non potrebbe essere dichiarato totalmente estraneo ai fatti.

---

6 L. COZZI (a cura di), *Dizionario delle similitudini rovesciate*, Mursia, Milano 2014.

7 Tra le ultime pubblicazioni su RT, si veda: G. LANGELLA (a cura di), *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*, Milano 2017.

SEZIONE IV  
TESTIMONIANZE





UMBERTO MURATORE

## CLEMENTE REBORA A CORTEVECCHIO: I PRIMI BAGLIORI SUL SACERDOZIO

Sabato 26 agosto, 2017. Una piccola comitiva di circa dieci persone si è data appuntamento all'alpeggio Cortevocchio, sopra Ornavasso. L'alpeggio è situato a 1503 metri di altitudine, sulle pendici del monte Massone, vicino al massiccio del monte Rosa. Per raggiungere l'alpeggio a piedi da Ornavasso occorrono circa tre ore. Con la macchina, per una stradina molto disagiata, circa un'ora. Prima della seconda guerra mondiale vi sorgevano alcune baite, con pastori e animali al pascolo, ma anche villeggianti che venivano a soggiornare nei mesi estivi. Durante la guerra quelle baite sono state danneggiate seriamente dai militari tedeschi, per sottrarle all'uso dei partigiani. Adesso in parte sono state restaurate. Una di queste baite, appartata dalle altre e confortevole, apparteneva a Piera Oliva, un'ascritta rosminiana che conosceva il generale dei rosminiani Giuseppe Bozzetti e la mistica siciliana Angelina Lanza Damiani, molto attiva a Milano e amica di Clemente Rebora. Ora l'ha acquistata e adattata a rifugio la Sezione di Gravellona Toce del Club Alpino Italiano (CAI). Ha preso il nome di Rifugio Oliva – Brusa Perona. L'idea di ricordare Rebora lassù è stata della custode del rifugio, Lucia Erba (figlia del noto poeta italiano Luciano Erba), e del presidente della Sezione CAI, dott. Loris Babetto, sulla scia anche del fortunato convegno reboriano tenuto sul posto lo scorso anno.

Quel 26 agosto facevano parte della comitiva il professore Massimo Fle-matti, che aveva portato avanti l'iniziativa, alcuni membri del CAI, il padre Generale dei rosminiani Vito Nardin con due novizi, il direttore del Centro Rosminiano di Stresa Umberto Muratore, il prof. Giannino Piana. Lo scopo del raduno era quello di porre e svelare una targa commemorativa sul muro d'entrata della baita Oliva. La targa voleva ricordare il soggiorno di Rebora in quella casa, nell'ultima decade del luglio 1930. Il testo impresso sulla targa era stato composto dal prof. Roberto Cicala, studioso reboriano di lungo corso ed uno dei principali artefici del ritorno di Rebora nella letteratura contemporanea. Sulla targa c'è scritto:



## CLEMENTE REBORA, UN POETA SULL'ALPE

Nell'estate del 1930 in questa baita ossolana dell'amica Piera Oliva a Cortevocchio «fraternamente ospitato in altitudine pastorale» il poeta e rosminiano Clemente Reborà comprese che «tutta è mia casa la montagna», ispirato dalla natura alpina quando «si lamina enorme la vetta.../con l'anima ardente nei geli costretta». Nei luoghi che contribuirono alla sua scelta religiosa dopo «aver tanto agognato alle cime, e perso vita per vivere sublime» resta di lui il ricordo di chi pose questa lapide nel 60° della morte (1957)  
Rifugio Oliva – Brusa Perona, 26 agosto 2017

Quando Reborà è salito all'Alpe Cortevocchio, accogliendo l'invito di Piera Oliva, nella baita abitava anche un fratello di Piera, Antonio. Costui era maturo di anni, ma nella mente e nel comportamento era rimasto un fanciullo.

Reborà portava nel cuore, a Cortevocchio, tanti nodi che urgeva sciogliere. Si era convertito da alcuni mesi e si trovava a vivere come chi, avendo lasciato alle spalle un orizzonte familiare, ora aveva a che fare con un cielo tutto nuovo, tutto da esplorare. Il passato era stato un tormentato itinerario *verso Cristo*. Dopo aver incontrato ciò che cercava, ora si apriva per lui un cammino quasi del tutto sconosciuto, pieno di incognite e che urgeva esplorare: bisognava camminare *in Cristo*.

Conscio del tempo perduto (45 anni) su vie senza sbocco sensato, ora che la via maestra gli si era rivelata ed egli l'aveva abbracciata senza tentennamenti, aveva fretta. Andava a messa ogni giorno, ascoltava le omelie del cardinale Schuster, visitava chiese, leggeva scritti pontifici, di catechismo, di liturgia, pregava e meditava, di preferenza nelle prime ore del mattino. Soprattutto cercava di leggere i segni dei tempi, per capire la direzione che il Signore voleva per lui.

L'interrogativo principale al quale urgeva dare risposta riguardava il suo futuro concreto in seno alla Chiesa. Lo aveva confidato il 3 gennaio 1930 con lettera al suo cardinale Ildefonso Schuster: «Sento di avviarmi a porre compiutamente la mia vita nel Signore; ma ignoro se e come e dove mi sarà aperto il servizio del Suo Amore che mi urge l'anima dopo averlo cercato per almeno trent'anni»<sup>8</sup>. In sostanza, egli ora sentiva nel cuore la disponibilità a mettersi totalmente al seguito di Gesù, era con-

8 C. REBORA, *Epistolario di Clemente Reborà*, a cura di C. Giovannini, Edizioni Dehoniane, Bologna 2007, vol. II, p. 50.

vinto che questa disponibilità a servizio della gloria di Dio e del prossimo andava spesa in seno alla madre Chiesa; ma non capiva in che cosa concretamente poteva rendersi utile.

Per noi, che guardiamo alla sua vita *post factum*, la scelta che poi Reborà si trovò a prendere sembra fosse già quasi facilmente intuibile. Aveva ormai un'età, in cui per quell'epoca diventava tardiva l'idea di sposarsi e costruirsi una famiglia. La vita del professore, che durante l'anno scolastico garantiva un tenue stipendio ma d'estate lo costringeva a sostenersi con lezioni e conferenze private, era una vita da precario, occasionale, instabile, non certo in grado di riempire un'esistenza. Lo stesso stato di salute non era più quello del giovane Reborà, anzi cominciava a mandare preoccupanti segnali di cedimento. Sul versante economico non possedeva né soldi, né casa, né rendite: viveva alla giornata. L'unico tesoro che gli rimaneva, da mettere a disposizione della Chiesa, era la sua ferma volontà di consacrare al Signore tutto se stesso. Una condizione esistenziale ottimale per scegliere lo stato sacerdotale, oppure quello della vita consacrata. Forse Reborà intuiva tutto ciò, ma in modo ancora confuso, oscuro. Non capiva se erano desideri sorgenti dalla sua propria natura, oppure messaggi che provenivano dall'alto. A tenerlo lontano perfino dall'osare di immaginare per sé uno stato di consacrazione religiosa o sacerdotale giocavano soprattutto da una parte la consapevolezza della propria indegnità spirituale, dall'altra l'altezza e la dignità di questi stati. Come poteva, lui fino a ieri peccatore, osare di pensarsi sacerdote? L'idea del sacerdozio dunque balenava nel suo spirito come un bene che al tempo stesso lo attirava e lo respingeva: «Mi pare inaccessibile e vertiginoso e superiore alle mie stesse capacità mentali non-ché spirituali, il sacerdote che celebra la S. Messa!»<sup>9</sup>.

Il soggiorno in montagna, tra le sue amate Alpi che egli aveva sempre preferito alla vita di città, il silenzio di quelle altezze che ti forza a percepire meglio le voci provenienti dal profondo del proprio io, le ore passate in compagnia del fratello di Piera, le quotidiane visite ad una vicina (20 minuti di cammino) e minuscola cappella sopra la baita, chiamata del Buon Pastore, tutto ha cooperato per raccogliere semi che si riveleranno fecondi.

Antonio, il fratello di Piera, agli occhi di Reborà era il "piccolo", il "fanciullo" del Vangelo: gli ricordava la necessità di ritornare ad essere bambini, se si voleva entrare nel regno di Dio. La semplicità del suo dire e del suo fare erano viste dal poeta come metafore, messaggi cifrati portati agli uomini dagli angeli e dai profeti. Le verità divine si comprendono meglio

9 *Frammenti*, 71. In Archivio Storico dell'Istituto della Carità, fondo Reborà (d'ora in poi ASIC REB.) 42/A.

quando escono dalla bocca dei bimbi e dei lattanti, piuttosto che dai sofisticati ragionamenti dei dottori. Un modo come Dio usi umiliare e confondere la sapienza dei sapienti, mentre esalta la semplicità dei non sapienti. Anche la “deficienza” psichica di Antonio per Reborà costituiva un ammonimento. Aveva già appresa questa lezione un mese prima, il 12 giugno, quando si era trovato nel Duomo di Milano a ricevere la cresima «fra due cari poveri fanciulli deficienti e in squilibrio nervoso»<sup>10</sup>: segno che Gesù voleva ricordargli quanto fosse “deficiente” nella vita precedente.

Si capisce allora come frasi, che da Antonio escono spontanei, sono prese da Reborà come ammaestramenti, messaggi divini. Un giorno gli senti dire: «In casa c'è sempre da fare: io cerco lavoro, e trovo da fare». Un'altra volta, avendo perso il sentiero che conduceva alla cappellina, si senti dire da Antonio: «Mi lasci andare avanti io, per farle da guida, se no sbaglia»<sup>11</sup>. Il primo messaggio voleva dirgli che se avesse continuato a cercare avrebbe trovato il suo posto nella Chiesa. Il secondo, che doveva lasciarsi condurre dai semplici, se voleva trovare la strada del Buon Pastore, e non smarrirsi su vie soggettive.

Ma la risposta all'interrogativo che più gli premeva, quello relativo al sacerdozio, Reborà comincia a trovarla, come un bocciolo non ancora in fiore, durante la frequentazione giornaliera della cappella. Osserva estasiato, e con un pizzico di invidia, come gli capiterà fra qualche mese coi fanciulli del Collegio Rosmini di Stresa, la disinvoltura e la pietà serena con le quali Antonio serve la messa: cosa possibile solo in un'anima innocente, non ancora intaccata dalla pece del peccato. Quella visione del “fanciullo” Antonio attorno all'altare, quasi un angelo, evoca in lui qualcosa che poi ritroverà da sacerdote in ogni messa celebrata: nostalgia dell'innocenza perduta, per accostarsi al santissimo il meno indegnamente possibile. La prima volta che seppe, dopo la conversione, essere impossibile recuperare la verginità una volta perduta., rimase mortificato. Egli non poteva più se non invidiarla negli altri. In seguito, più volte, a Stresa come ospite e al Calvario di Domodossola come novizio e scolastico, osservando dai banchi della chiesa, la leggerezza innocente con cui i fanciulli del Collegio Rosmini e gli adolescenti suoi confratelli durante la messa si muovevano attorno al sacerdote, pregava in cuor suo: «Come loro! Come loro!».

Altri segnali, ancora più esplicitamente legati al sacerdozio, gli giungevano in quei giorni dalla pratica giornaliera della messa quotidiana e dalle escursioni. Il 22 luglio ricorreva la festa di Santa Maria Maddalena.

10 ASIC REB. 42/A, pp. 107-108.

11 ASIC REB. 42/A, p. 80.



Nell'angusta cappella del Buon Pastore era venuto a celebrare messa don Giovanni Cracchi, parroco-vicario di Ornavasso. Ad ascoltarla si era trovato lui solo. Il pensiero che il Signore, re dell'universo, là, era venuto a donarsi a lui "solo", lo intenerì: doveva essere proprio infinita la generosità di Dio! La santa commemorata, poi, una "peccatrice" che dopo l'incontro con Gesù trasforma l'amore mondano in amore divino, lo infiammò di desiderio di donazione. La Maddalena aveva vissuto la prima parte della vita in modo molto simile alla sua prima della folgorazione. Come Maddalena anch'egli era stato conquistato da Gesù. Ora trovava nella santa di quel giorno un esempio concreto di come rispondere per il futuro alla chiamata in modo adeguato.

Il giorno dopo salì con un sacerdote francescano sul monte Massone. Al vedere la croce che lo sormontava, da vero poeta, vide nel monte la metafora della propria vita, e nella croce il suo destino: non doveva aspettarsi altro, al fondo del nuovo cammino spirituale che aveva intrapreso, se non una croce.

Ancora, durante una messa che ascoltava da solo, dopo ricevuta la comunione, gli parve che Gesù fosse venuto nella sua anima come quando venne a nascere in una stalla. E desiderò essere come la stalla della notte di Natale: gravitare con tutta l'anima e sperare in Lui.

Erano tutti propositi di donazione totale, spinte a riamare l'amore senza condizioni: segnali già di per sé chiari per intraprendere un sentiero di consacrazione totale. Ma Rebora tergiversava ancora. Gli sembrava di osare troppo, di essere indegno di tale scelta. D'altra parte capiva che non poteva stare eternamente in questo limbo che lo lasciava sospeso tra l'essere laico o l'essere religioso. Finché il 26 luglio, festa di sant'Anna, madre di Maria, sempre nella cappella, dopo la messa Rebora pregò intensamente Gesù di dargli un segnale chiaro «circa il modo con cui vuole che io lo ami e lo serva». Tentò anche di suggerire una data per la risposta: il prossimo 8 settembre, festa della natività di Maria. Ma Gesù gli rispose subito. «Appena usciti dalla Cappelluccia, il Sacerdote mi disse: *Si faccia prete!*»<sup>12</sup>.

Quest'evento costituisce la prima, aurorale indicazione del sentiero che Rebora dovrà percorrere. Come un balenio che lo autorizzava ad esplorare concretamente le possibilità di questa realizzazione. Esso deve aver calmato in parte le sue inquietudini: ora sapeva sotto quale orizzonte muoversi, verso dove guardare per mettere a fuoco il suo desiderio di sacrificarsi. Doveva andare in cerca di conferme più concrete, però gli si era attutito il "terrore" perfino di immaginare una simile strada.

12 ASIC REB. 42A, p. 83.

Una volta tornato a Milano, scoprirà subito quanto fosse difficile muoversi verso il nuovo ideale balenato in baita. Continuerà a chiedere segni, si farà aiutare da sacerdoti amici. Certamente gli brucerà il rifiuto ricevuto dal seminario milanese, dopo una preparazione sommaria agli studi di teologia a Stresa, sotto la supervisione del padre rosminiano Giuseppe Bozzetti. Sarà presso la tomba di Rosmini che maturerà la decisione finale: entrerà nell'Istituto della Carità (Rosminiani), nel quale però il sacerdozio non è una promessa sicura già all'entrata, perché il religioso dovrà mettersi totalmente nelle mani di Dio, lasciando le indicazioni sul proprio futuro totalmente nelle mani dell'ubbidienza. E per un uomo come Reborà era meglio così. La sua coscienza sensibile gli avrebbe sempre lasciato qualche sospetto circa la scelta sacerdotale per iniziativa personale: era stato Dio a volerlo sacerdote, o era stato il proprio io che aveva forzato la mano? Adesso invece, lasciando nelle mani dei superiori la scelta del suo domani, sotto questo aspetto poteva stare tranquillo. Verrà poi l'obbedienza, e gli confermerà che il Signore lo voleva proprio sacerdote. E l'essere diventato sacerdote per mezzo dell'obbedienza gli toglierà ogni scrupolo circa il fatto che egli abbia osato varcare quella soglia pur sentendosene così indegno.

Intorno al 1934, a due anni dall'ordinazione sacerdotale, mentre cominciava a ricevere i primi ordini sacri che erano gradini per accedere al sacerdozio, Reborà sarà finalmente in grado di posare serenamente gli occhi sullo stato sacerdotale, traguardo che nei primi tempi gli sembrava «impossibile». Egli scrive, quasi a preparazione spirituale del passo che dovrà compiere, una lunga poesia, quasi una *ballata*, che ha per tema proprio *Il Sacerdote*.

Questa poesia è composta in un periodo della vita, nel quale Reborà era convinto di avere ormai essiccata la vena poetica. Ma forse si sbagliava. La vis poetica forse restava in lui, ma in stato dormiente: sia perché gli mancava la padronanza del nuovo linguaggio religioso, in cui ormai esprimerà i suoi interni sentimenti; sia perché si erano assopite in lui le forti tensioni del tempo dei *Frammenti lirici*, nei quali *urgeva la scelta tremenda*. Questa vena si sveglierà circa venti anni più tardi, soprattutto con i *Canti dell'infermità*. Qui ormai Reborà possiede il linguaggio cristiano ed una severa malattia che lo condurrà alla morte gli procurerà tensioni spirituali altissime, spremerà la sua anima come un'oliva sotto il torchio, ed i gemiti interiori dello spirito gli chiederanno con urgenza di uscire allo scoperto.

Comunque, già dalla composizione poetica sul sacerdote possiamo estrarre alcune considerazioni utili. Anzitutto egli usa come versi gli endecasillabi, che indicano uno stato d'animo regolare nella sua serenità. Il sacerdote poi è contemplato nella sua natura più sublime, come un ideale ar-

chetipo irraggiungibile pur nella fragilità che è costretto a portarsi dietro: povere carni mortali con sulle spalle il cielo. Come san Giovanni nell'Apocalisse quando descrive gli oggetti divini delle sue visioni, Reborà si sente costretto a descrivere la sublimità del sacerdote ricorrendo ad una cascata di metafore, simboli, paragoni terrestri, quasi a dirci che il cuore del sacerdozio nella sua essenza è indicibile e si può coglierlo solo ricorrendo a somiglianze, analogie, paragoni, similitudini terrene. Del resto faceva così anche Gesù quando voleva spiegare con parabole a noi terrestri a cosa era simile il regno dei cieli.

Gli oggetti a cui Reborà ricorre per raccontarci la natura e la missione del sacerdote sono umili, come lo erano quelli delle parabole evangeliche. Così, il sacerdote viene paragonato, di volta in volta, ad una *campana*, un *lumino*, una *vetta*, una *ombra*, un *usignolo*, un *fiume*...: tutti oggetti naturali, forgiati dalle forze della natura, e non artificiali.

Più egli si inerpica nell'esplorazione dell'essenza sacerdotale, più finisce con l'avvicinarsi all'ideale che gli era balenato sull'Alpe Cortevocchio. Il sacerdote diventa un altro Gesù, mediatore tra Dio e gli uomini, che contribuisce alla salvezza dell'umanità facendosi concime per gli altri, vittima sacrificale presso Dio, crocifisso accanto al Crocifisso.

Questa visione del sacerdote veniva incontro ad un interrogativo che chiedeva una risposta convincente, se voleva procedere sulla via del sacerdozio con pace interiore: «Come può un peccatore come lui accostarsi ad un dono così alto per purezza e santità?». Egli si convinse che la via migliore, almeno per lui che non aveva nulla di positivo da presentare a Dio, fosse quella di scegliersi l'ultimo posto, e di non chiedere altro al suo Signore, come risposta alla chiamata, se non *la grazia di patire e morire oscuramente*, cioè di poter offrire spontaneamente le spalle sotto la Croce del Redentore.

Così si realizzava ciò che Reborà aveva intuito sul monte Massone: la vita terrena del sacerdote, anche quando diventa una montagna di cose, deve sempre avere piantata sulla cima della propria esistenza una croce, la Croce di Cristo che svetta sul Calvario come vessillo del Re dei re.





FRANCO ESPOSITO

## CLEMENTE REBORA TRA ROSMINI E STRESA

Clemente Rebora è stato un protagonista senza uguali della cultura del Novecento italiano, un grande maestro in ombra e infine un uomo della Provvidenza, fedele sempre a se stesso, sia nel linguaggio che nei contenuti, mai ripetitivo, alla continua ricerca del mondo interiore e forse nel modo ostico per un uomo comune. Lo testimoniano la sua natura di grande sacerdote rosminiano «infante a scuola del Vivente» e insieme le sue composizioni sono irte di sporgenze, che al primo contatto feriscono mani e cuore. Squassato da un impeto religioso, scriverà magistralmente Gianfranco Contini, si è spogliato in una conversione dominata dal «principio di passività», si è appigliato a ogni strapiombo del suo linguaggio per comunicare il suo tremito al mondo. Questo è il penetrante messaggio critico regalatoci dal maestro Contini su Rebora a intere generazioni di studiosi di tutto il mondo conquistati dalla sua poesia. Poesia altamente interiore, la sua, ma anche poesia precisa nel descrivere i tormenti personali e del mondo. Poche poesie nel nostro secolo e in quello precedente offrono ancora tanta resistenza ai ricercatori e ai critici: la spiegazione, secondo me, va ricercata direttamente sul suo terreno spirituale, scavando sotto la scorza ruvida delle parole. Poesia luminosa, la sua, poesia che lascia un segno nel cuore di qualsiasi lettore, ma anche e soprattutto poesia che proietta lunghe ombre e che se frequentata e amata con cuore puro e con ostinazione, accende una luce invisibile che ci prende per mano e illumina lentamente la strada della nostra difficile esistenza. La sua poesia si muove su questo doppio binario: luminosità e ombre. Quindi è inutile avere la presunzione, come è capitato a parecchi suoi critici, di voler fare il punto definitivo sulla sua poesia, perché subito dopo, rileggendo i suoi versi, ma soprattutto esaminando i contenuti, sono pronti a contraddirsi. Quasi tutti si ostinano a seguire il filo di una cronaca, quando invece sarebbe opportuno ripercorrere dall'interno la strada della sua poesia, della sua grazia, rifare il suo stesso cammino in cui «*Magnificat conclude Miserere*». Alla poesia di Rebora, come a tutti i veri, gran-



di poeti, le intuizioni razionali dei critici sono difficilmente applicabili. Il suo cammino poetico, è stato quello di un uomo tormentato. Dentro il suo cuore si nascondeva un vulcano in continua eruzione e ha sempre cercato disperatamente e soprattutto nei momenti di pace o di apparente tranquillità di spiegare prima di tutto a se stesso, e poi agli altri, quale era il compito nel mondo che lo circondava. Dopo la sofferta conversione, come la si voglia chiamare, la sua missione è stata senza esitazioni tutta volta agli umili, agli oppressi di ogni genere.

In questo continuo tormento è stato ferito innumerevoli volte dagli stessi lapilli vulcanici che eruttavano i suoi versi. In un primo momento, ha tentato con tutte le sue forze di allontanarsi dalla poesia; poi, verso la fine dei suoi giorni, essa gli ha regalato, ci ha regalato, i canti più puri e luminosi di tutta la tua vita: gioielli che lettori e critici hanno fatto fatica a scoprire, ma una volta scoperti hanno conquistato tutti. Tutta la sua produzione poetica dai *Frammenti lirici*, ai *Canti anonimi*, fino ai *Canti dell'infermità*, è stato un cammino poetico esaltante: malgrado una evidente continuità di percorso, ogni volta ha trovato nuove vie espressive, che gli hanno permesso di toccare le vette più alte della sua poesia. Dopo queste brevi considerazioni, che potrebbero sembrare di parte, e forse lo sono sicuramente, lascio volentieri ad altri il compito arduo e impegnativo di spiegarci la sua poesia e la sua vita per rendercela più accessibile.

Voglio riprendere però un mio discorso personale, quasi familiare con Reboriana che dura dal 1967 come discepolo e poi dal 1979 con la mia rivista «Microprovincia» ho fatto di tutto alcune volte anche controcorrente e con un pizzico di cattiveria verso gli studiosi per far conoscere la sua poesia e poi l'emozione del Meridiano, ma per tornare al suo rapporto importante con il nostro lago, con Stresa. Mi vengono in mente versi come:

Come al respiro pieno del lago  
Giù nella conca del lago si fonde  
L'ambrata sera

Un rapporto indispensabile per chi vuole capire fino in fondo sia la sua poesia sia la sua personalità.

È impossibile, secondo me, entrare nei risvolti della sua poesia senza conoscere, senza frequentare i luoghi della sua vita, senza frequentare la sua, la nostra Stresa. Quella Stresa che una giornata, umida e fredda, come ricorda l'amico don Ezio Viola, vide i tuoi funerali. Sulla bara portata a spalla da chi aveva assistito fino all'ultimo respiro, una sola coro-

na di garofani bianchi con la scritta «Renata» (la Renatina della sua poesia che tutti possono leggere all'entrata della chiesetta di Binda di Stresa). Così sotto un cielo plumbeo e pieno di pianto e di tristezza, tutti si resero conto di aver perduto non solo un uomo, un grande sacerdote, ma uno dei più grandi poeti del Novecento.





# APPENDICE





PIGI COLOGNESI

«NELLE FACCENDE È L'IDEA»  
(DA UN INEDITO REBORIANO)

Una lettera inedita di Clemente Rebora ad Antonio Banfi aggiunge interessanti sfumature alla conoscenza della personalità del poeta. Non bastano sublimi intuizioni o geniali pensieri per realizzare un ideale veramente umano: occorre incarnarlo nella dura quotidianità faticosa. Come un asinello che, pur ferito dallo sfregamento dei finimenti, trotterella certo verso la meta.

Lunedì 19 maggio 1913: alle nove di sera un aitante giovanotto varca la soglia del palazzo del conte Francesco Malaguzzi Valeri nella centralissima via Durini a Milano. Ha con sé le bozze del suo primo libro di poesie e le vuol rivedere un'ultima volta con la nipote del padrone di casa, la carissima amica Daria. Si era accordato con lei il mattino stesso mediante un biglietto di poche righe: «Stasera verrò ad annoiarla con le mie vanità... poetiche: ossia, prima di rispedir le bozze (pardon, prove di stampa), vorrei leggerle i nuovi frammenti e le nuove trasmutazioni». La firma è a mezzo tra l'affetto e l'autoironia: «Suo, fratello e sfaccendato Clemente R.»<sup>1</sup>

Di «trasmutazioni» i *Frammenti lirici* ne avevano subite un'infinità e fino all'ultimo Clemente Rebora aveva fatto aggiunte e correzioni<sup>2</sup>, si era

---

1 C. REBORA, *Epistolario*, a cura di C. Giovannini, vol. I, 1893-1928. *L'anima del poeta*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2004 (d'ora in avanti *Epistolario I*), p. 198.

2 Le documentano numerose lettere dei mesi precedenti all'amico Angelo Monteverdi – valente filologo – da Rebora eletto suo revisore letterario. Ad esempio, nella lettera dell'8 aprile 1913 Rebora si interrogava sull'aggettivo con cui qualificare gli «sforzi» del verso 9 del frammento LXX; nella versione della lettera essi sono «sciocchi» e trascinano le successive rime, del verso 11, interna, («schiocchi») e 16 («balocchi»). Scrive: «La mia tortura – a vuoto – mi aveva fatto ricercar altre assurdità o baggianate, come: infidi, nidi, fastidi; carchi, sarchi, parchi; molli, polli (!?), satolli...». Nella riga dopo la firma troviamo la soluzione che sarà definitiva (si noti, però, che è posta ancora in forma dubitativa): «E forse ancora preferibile, non trovando altro, i grulli, frulli, trastulli?»», *Epistolario I*, p. 191.



interrogato sul titolo da dare alla raccolta<sup>3</sup> e, più radicalmente, sull'opportunità stessa di pubblicarla<sup>4</sup>. Ormai, però, Reborà aveva in mano le prove di stampa e con l'amichevole autorevolezza della Malaguzzi<sup>5</sup> poteva mettere la parola "fine" alla sua prima fatica poetica.

Ecco come la stessa Malaguzzi descrive il lavoro fatto:

Quella notte di maggio del 1913, stemmo fino a tarda ora a leggere, rileggere, annotare; poi Reborà desiderò che io stessa scrivessi il "licenziato per la stampa" (quante volte ho poi compiuto questa specie di rito per le opere di Banfi!); e il pacchetto fu annodato da me, e nel nodo strinsi un mazzetto di violette, fragrantissime violette di Parma. Uscimmo quindi insieme: avevamo bisogno tutti e due di vedere il cielo sulle nostre teste; andammo girovagando a fianco a fianco, anche facemmo avanti e indietro la Galleria semideserta, sempre parlando e discutendo, perché eravamo viandanti della stessa strada, viaggiatori per lo stesso viaggio, per la stessa meta<sup>6</sup>.

Il giorno dopo – martedì 20 maggio 1913 – Reborà scrive a Giuseppe Prezzolini, editore dei *Frammenti*, per avvisarlo dell'avvenuta spedizione delle prove di stampa corrette, chiedere delucidazione sugli spazi tra il numero romano che identifica ogni frammento<sup>7</sup> e l'inizio della poesia e informarsi sul prezzo<sup>8</sup>. Ma quel giorno Reborà scrive anche un'altra lettera, ad Antonio Banfi, finora inedita<sup>9</sup>. Questo il testo:

Credo che, per altra via, tu salga dove io guardo con desiderio; tu tendi all'accordo delle note ch'io contrasto; e il tuo pensiero mi sarà certamente

3 Cfr. lettera a Monteverdi del 28 marzo 1913, *Epistolario I*, p. 184.

4 «L'offerta tua [di contribuire alle spese per la pubblicazione della raccolta poetica] mi è giunta in un momento di profonda amarezza che mi avrebbe spinto – se avesse durato – a stracciare i miei *Frammenti*» (a Monteverdi, 4 aprile 1913, *Epistolario I*, p. 186).

5 Nata a Reggio Emilia il 17 ottobre 1883 (quindi di due anni più anziana di Reborà) si trasferì a Milano nel 1904 per gli studi universitari.

6 D.B. MALAGUZZI, *Il primo Reborà, 22 lettere inedite (1905-1913) con un commento dei Frammenti lirici*, prefazione di Luciano Anceschi, *Quaderno Reboriano 1963-1964*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1964, p. 100.

7 Come noto, i componimenti raccolti nella prima edizione dei *Frammenti lirici* non hanno titolo ma semplicemente un progressivo numero romano; titoli verranno introdotti nell'edizione vallecchiana del 1947 curata da Piero Reborà e di nuovo tolti nelle edizioni successive.

8 Cfr. *Epistolario I*, p. 198.

9 Si trova nell'Archivio Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri della Biblioteca di Filosofia dell'Università degli studi di Milano; S. 1. 2. UA 29.

*modo*<sup>10</sup> fraterno e conosciuto del mio spirito “irregolare”. Per questo aspetto, con tacita fiducia, il lavoro divino del tuo mondo, al quale farò, da subalterno, il saluto militare nella consapevolezza della legge realizzata, della cosa “seria” attuata e attuantesi.

Quanto alla musica, ti son religiosissimamene grato di avermene parlato; ma non ho né serenità né chiarezza né sincerità sufficienti per decidere. È in ogni modo cosa impossibile, alla mia età e alla mia *manchevolezza*; come l'intuizione non ha mai costituito una filosofia, così l'improvvisazione geniale canora non ha mai dato vita a una musica. È la *pena* che l'eterno infligge a chi rimane “nell'ambito della propria persona”; perché la verità e la bellezza si conquistano soltanto attraverso l'universalità e alla durezza costante del sapere (ossia dell'assimilazione della *materia* nella sua virtù essenziale); Dio, per essere tale, deve essere *anche* uomo.

A parte queste stravaganze, mi è doloroso lo stare *zitto* dove, qualchevolta, la voce incalza; ma soprattutto mi fa male il contrasto fra un *intendere amorosamente* l'interno delle cose e un'inerte fatica costituzionale che mi fa spendere vilmente i giorni. Per questo un altr'anno, *lavorerò* ancora. Pagherò di persona ciò che non ho *saputo-potuto* fare; ma – spero – con coraggiosa fede, con orgogliosa durezza, con fiducia che tutto non dipendesse dalla mia volontà (in senso povero), e con l'ebbrezza d'aver pur vissuto qualcosa al di là del muscolo cuore, appena mio.

La Daria sta bene, ma l'altra sera la trovai un po' stanca e triste, forse per l'indugio del processo. Abbiamo sentito uno splendido concerto insieme; avresti dovuto esserci.

Tuo Clemente

Un abbandono d'affetto

Curiosamente non c'è nessun riferimento alla correzione dei *Frammenti lirici* della notte precedente, sebbene Reborà avesse fin dall'inizio coinvolto Banfi nella costruzione del suo libro di poesie. Il 5 marzo 1912<sup>11</sup> Reborà terminava la lunga lettera all'amico con un post scriptum tra parentesi: «Quanto ai cosiddetti miei Frammenti, le parole soavissime che hai rivolto ad essi me le son prese per me: perché essi poverini non ci hanno colpa di non meritarse. Son da Nino [Monteverdi], per vedere se stanno in piedi letterariamente etc.: e volevo pregarlo che li bruciasse; mi sono estranei ed esprimono soltanto alcune parti di me; forse intrammezzati di prose e con

10 Salvo diversa indicazione, i corsivi contenuti nei testi di Reborà sono dell'autore.

11 Dopo un momento di crisi nei rapporti tra i due amici, dovuto al fatto che Banfi non scriveva, giunto sull'orlo – più melodrammatico che reale – della rottura: «S'entro quattro giorni non ho tue notizie, ritengo come entrata in vigore la mia proposta di romper ogni amicizia fra noi. Almeno saremo più sinceri così» (cartolina postale del 5 febbraio 1912, *Epistolario I*, p. 125).

l'aggiunta di una seconda parte compirebbero *meglio* il loro senso»<sup>12</sup>. Quasi un anno dopo, nel gennaio del 1913, Reborora ha inviato a Banfi la più recente versione della raccolta e in una concomitante cartolina postale gli ha chiesto di spedirle i suoi versi («per quanto figli snaturati, il mio orgoglio di padre li ama») a Prezzolini «se pensi che essi siano degni di una possibile pubblicazione»<sup>13</sup>. E ancora il 7 aprile 1913 Reborora scriveva all'amico: «Ho instancabilmente riveduto i miei *Fr.*, dei quali sento più e più l'imperfezione *che potrebbero non avere*: li tormento e mi tormento, spesso deliziosamente per me, raramente con frutto. Ne ho elaborati due o tre di nuovi (l'ultimo con istantaneità, quasi riproducessi cosa risaputa); ed ora basta, sul serio. Sento desiderio di altro»<sup>14</sup>.

La lettera inedita che stiamo analizzando riprende dunque – dopo la parentesi, se così si può dire, dedicata ai *Frammenti* – il filo di un rapporto amicale di lunga data; qui lo possiamo ricostruire solo per grandi linee. Reborora e Banfi – e gli inseparabili Angelo Monteverdi e Daria Malaguzzi – si sono conosciuti, nell'anno accademico 1904-1905 all'Accademia Scientifico-Letteraria di via Borgo Nuovo (Milano allora non aveva ancora una vera e propria Università). Ricorda la Malaguzzi:

Noi eravamo iscritti al primo anno di lettere e filosofia, frequentavamo gli stessi corsi e quindi le stesse lezioni, nella vecchia aula, lunga e stretta; [...] nel secondo banco stavo io e avevo vicino la Bianca Somaini [...]; dietro di me stava Clemente Reborora, e dietro la Somaini stava Angelo Monteverdi; poi vicino a Monteverdi stava Giacomelli e, per ultimo, sempre nello stesso banco, Antonio Banfi. [...] I miei compagni mi fornivano appunti e indicazioni. Venne da ciò la consuetudine di riunirci – dopo le lezioni – in una saletta appartata – la saletta rossa – seduti attorno ad un tavolo, con un programma da svolgere e una preparazione serissima da raggiungere: ma lo spirito critico di tutti e quattro – in fondo, chi non osava fare osservazioni ero proprio io – l'arguzia, la vivacità e la cultura di tutti, creavano delle digressioni divertentissime e accademicamente poco ortodosse perché i nostri solennissimi professori ne uscivano mezzo demoliti<sup>15</sup>.

12 *Epistolario I*, pp. 131-132.

13 *Epistolario I*, p. 164. A metà febbraio 1913 Reborora era andato a trovare l'amico a Jesi ed evidentemente aveva discusso con lui anche della sua raccolta poetica; Banfi ne scrive ad Angelo Monteverdi il 23 febbraio: «Vidi dunque Clemente, lessi le sue poesie e ne risento una profonda gioia come di forte e pura bellezza. A me spiacerebbe un poco se ne uscisse un'edizione vociana» (lettera conservata nell'Archivio Antonio Banfi della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (I Corrispondenza; I/1 Epistolario dalla lettera A alla lettera Z; Fascicolo 207: Angelo Monteverdi).

14 *Epistolario I*, p. 189.

15 D.B. MALAGUZZI, *Il primo Reborora*, cit., p. 72-75.

La frequentazione dei quattro amici si dirada – e proporzionalmente aumenta il flusso epistolare – quando Reborà parte per il servizio militare (dall'agosto 1905 al novembre 1906, con frequenti periodi di licenza a Milano) e quando la Malaguzzi si trasferisce col marito a La Spezia (dal dicembre 1906). «Monteverdi, intrapresa con chiaro orientamento la via degli studi filologici sotto il magistero del concittadino Francesco Novati, giunge rapidamente alla laurea il 18 dicembre 1908, e quindi procede con sicurezza nella carriera scientifica, ottenendo borse di studio e perfezionando la propria preparazione a Roma, Berlino, Parigi e Firenze, e producendo via via consistenti frutti della propria ricerca»<sup>16</sup>. Banfi si laurea il giorno successivo di Monteverdi, anche lui cin Novati e anche lui con una tesi di contenuto filologico. Ma ormai «la direzione dei suoi studi è un'altra»<sup>17</sup>; la filosofia; disciplina nella quale conseguirà una seconda laurea il 29 gennaio 1910, relatore il professor Piero Marinetti. Per allargare gli orizzonti delle sue conoscenze filosofiche si trasferisce all'università di Berlino (aprile 1910 – marzo 1911).

Reborà si laurea soltanto il 30 gennaio 1910 (il giorno successivo alla seconda laurea di Banfi) con una tesi sul pensiero di Gian Domenico Romagnosi e una innovativa tesina su un interesse «mal conosciuto» di Giacomo Leopardi: la musica. Per lui, però, nessuna carriera universitaria bensì l'insegnamento come supplente in scuole di livello inferiore e continui, umilianti, fallimenti ai concorsi per ottenere una cattedra stabile.

Nell'anno scolastico che si va concludendo al momento della lettera che stiamo analizzando Banfi, dopo aver vinto il relativo concorso, è insegnante di filosofia al Regio Liceo di Jesi, mentre Reborà è solo supplente annuale all'Istituto Oriani di Milano e insegna alle scuole tecniche serali del Comune. Dunque tra i due amici c'è un dislivello che possiamo genericamente definire culturale, che però ha nell'animo ipersensibile di Reborà un risvolto acutamente esistenziale. «La notizia de' tuoi concorsi mi ha dato una gioia così vera e bella che ha valso per qualche tempo a togliermi dalla ferrea coscienza senza speranza della mia ormai costituzionale impotenza intellettuale: finalmente, ti si è resa giustizia! Tu sai ch'io – a parte le tue bellezze spirituali – credo in te come nel più forte intelletto ch'io abbia avvicinato. [...] Io vado a Roma stassera per i concorsi, come

16 M. GNOCCHI, *Clemente Reborà e Angelo Monteverdi: storia di un'amicizia*, Cremona 2007, estratto da «La Scuola classica di Cremona», Annuario 2007, p. 206.

17 M. GISONDI, *Una fede filosofica. Antonio Banfi negli anni della sua formazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015, p. 20.

un annegato ancor prima di nuotare»<sup>18</sup>; in realtà Reborà supera lo scritto e, pur ritenendo di aver fatto un brillante orale, «viene a sapere che in ogni caso la commissione ritiene inammissibile la sua inclusione nella graduatoria, e l'ulteriore sconfitta lo colpisce duramente»<sup>19</sup>. È probabilmente questa sentita sproporzione che giustifica, in parte, l'incipit della nostra lettera: l'amico «sale» laddove Reborà può solo «guardare con desiderio».

È il permanente senso di sproporzione presente nella corrispondenza di Reborà con gli amici. Una drammatica esemplificazione è data dalle due lettere parallele che Reborà aveva spedito lo stesso giorno – il 10 dicembre 1912 – prima a Monteverdi poi a Banfi<sup>20</sup>. Il poeta si dichiara allo stremo delle forze: «io stavo in bilico dove sotto era la morte (dico stavo e non sto per «dignitosa» prudenza» (a Monteverdi); «riposare è vigliacco forse più che uccidersi. [...] E ora basta: mi son sfogato per non commettere qualche sciocchezza» (a Banfi). La causa di questo stato è quel «terribile smarrimento delle mie forze attive» che rende impossibile un'azione adeguata alla percepita potenzialità interiore, per cui Reborà immagina come proprio futuro di essere «gettato un ciottolo che non ha saputo aprirsi là dove chiudeva un diamante» (a Monteverdi); «Tonio, io vorrei pane raffermo, corpo sciancato, battiture degli uomini in compenso di una libera estrinsecazione di ciò che sento come verità spingente non so donde attraverso la mia persona verso qualcosa che deve essere. E invece un sonno quasi di morte rotto da una voragine che aspira e fa stanca la stanchezza medesima, e insieme una coscienza sana equilibrata veggente di tutto ciò che non può far nulla per cambiar modo» (a Banfi) Va notato che l'ultima parola torna un anno e mezzo dopo nella nostra lettera, in una formulazione, però, che appare più pacificata e addirittura speranzosa: il pensiero dell'amico che si sta elevando contribuirà a produrre un *modo* nuovo allo spirito “irregolare” del poeta.

Tornando alle due lettere del 10 dicembre occorre rilevare che, pur essendo piuttosto banale il motivo immediato di tanto scoramento<sup>21</sup>, in realtà esso svelava una condizione esistenziale profonda, che si coagula espressivamente attorno alla parola “sterilità” nella lettera a Monteverdi e “impo-

18 Cartolina postale del 24 settembre 1912, *Epistolario I*, p. 150.

19 A. DEI, *Cronologia*, in C. REBORÀ, *Poesie, prose, traduzioni*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2015, p. LVIII.

20 Cfr. *Epistolario*, rispettivamente pp. 155-156 e 157-158.

21 Reborà intendeva prendere una seconda laurea in Filosofia con lo stimatissimo professor Piero Martinetti e si era accorto di non averne capacità e possibilità economiche: «Martinetti stamane mi disse essere necessario il tedesco etc., e due anni di assidua attività filosofica per la laurea, sia per la nuova legge, sia per la *serietà* del mio indirizzo; senza di che mi fece sentire di gettarmi come un mozzicone» (a Banfi).



tenza” in quella a Banfi. Sterilità e impotenza non in termini assoluti, ma come opposizione lacerante ad una interiorità ricca e promettente; più esattamente, sterilità e impotenza a “incarnare” l’ideale. È invece questo, credo, il «lavorio divino» che – nella nostra lettera – Reborà immagina si stia realizzando nel «mondo» (riflessione filosofica, scelte esistenziali) dell’amico, al quale egli non potrà far altro che attribuire «da subalterno, il saluto militare». C’è dell’ironia in questa formulazione? Probabilmente sì, ma non pienamente consapevole: il filosofo Banfi al termine del suo «lavorio» troverà forse soltanto un nuovo «sistema»<sup>22</sup>, dove la linfa ideale è cristallizzata e il sangue vitale prosciugato; il sistema è infatti il luogo dove ogni particolare trova il suo «accordo» col resto, mentre Reborà, il poeta amante della musica, tende al «contrasto».

Proprio dalla musica prende l’abbrivio il secondo capoverso della nostra lettera. È noto che Reborà amava passare lunghe ore improvvisando al pianoforte, che ha preso lezioni sistematiche dal maestro Delachi e che non ha mai imparato a scrivere le proprie invenzioni musicali; così come è noto che alla musica ha dedicato il XVI dei *Frammenti lirici*. In esso, dalla composizione piuttosto precoce: intorno al 1907 come mostra anche la forma chiusa del sonetto, «la musica è detta «soave conoscenza», perché permette di svelare il fondamento ideale su cui poggia la realtà del divenire. Il punto di equilibrio in cui i due piani<sup>23</sup> si sfiorano, rivelando al poeta la fusione dell’uno nell’altro, è raggiunto attraverso il *tempo* (v.14) dell’esecuzione musicale, come per uno scoccare che si avverta nelle sfere celesti»<sup>24</sup>.

22 «Ora sono tutto, corpo e anima per la filosofia. [...] Vidi terribile lo spettro di una retorica vana minacciare lo spirito mio: nel dibattermi, nel repugnare, io sentivo che il mondo in cui ero vissuto non poteva bastarmi, anche nel fondo delle sue gioie io scopro sempre l’eco di un mistero, Fu allora che m’abbrancai – non so come e perché – a Hegel. [...] Compresi che filosofare non vuol dire cercare una verità, non vuol dire comprendere, ma ricreare il mondo, che essere e pensare non sono infine che un’unica essenza: conobbi allora l’”unum necessarium”» (lettera di Banfi a Daria Malaguzzi del Natale 1908, citata in M. GISONDI, *Una fede filosofica...*, cit., p. 20). «Ma [Reborà] cominciava anche a differenziarsi, rispetto agli amici, per un’innata allergia verso l’erudizione, l’hegeliano spirito di sistema e gli esercizi mnemonici di dati nomi e luoghi» (U. MURATORE, *Clemente Reborà. Santità soltanto compie il canto*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1997, p. 29. È forse per questo che Reborà, nella lettera a Banfi che precede questa che stiamo commentando, scrive: «È curioso che io, sebbene appaia vicino alla tua amicizia, sia in realtà cacciato al confine tenebroso del tuo mondo sfolgorante. «Io ignoro come tu la pensi», nevero?» (14 maggio 1913, *Epistolario I*, p. 197).

23 L’eterno e il contingente.

24 C. REBORÀ, *Frammenti lirici. Edizione commentata*, a cura di G. Mussini e M. Giancotti, Interlinea Edizioni, Novara 2008, p. 237.

Ma – osserva lo stesso commento appena citato – «già nel 1909 l'*armonia* non sembra più in grado di garantire una serena ricomposizione dei *contrast*i della vita»<sup>25</sup>; e cita a supporto questo brano di lettera alla Malaguzzi del 27 agosto 1909: «Così mi compiacchio che l'altro ieri mi trovassi a vituperare l'ascensione armoniosa dello spirito che muta in mirabile bontà vasta anche il dolore più acerbo (e che pur talvolta si profondamente provo in me e venero); e mi posi a graffiare accordi e a mordere note insistenti sulla povera tastiera con una furia niente affatto armoniosa e di nessuna bontà; e sazio, me ne partii dal pianoforte con l'anima che si era fatta come un pezzo di carta, presta ad ogni alito»<sup>26</sup>.

Rebora non ha potuto fare della musica una compiuta forma espressiva di se stesso – dice nella nostra lettera – per una «manchevolezza»; certo quella del tempo, quella della necessaria applicazione, fors'anche quella delle doti naturali. Ma ciò che gli preme ricordare è una specie di legge universale che s'applica alla musica come ad ogni ambito della vita: «la verità e la bellezza si conquistano soltanto attraverso [...] l'assimilazione della *materia* nella sua virtù essenziale». Evidentemente qui Rebora non si impanca a maestrino che ricorda agli allievi che per imparare a suonare Beethoven bisogna passare dal noioso apprendimento del solfeggio o che per gustare Virgilio *necesse est compitare rosa rosae*. Fin troppo ovvio. È che la materia stessa ha una virtù che è «essenziale» per l'ideale; non è ideale autenticamente umano quello che non tende ad assumere la concretezza della materia, del quotidiano, del banale, dell'effimero per elevarli a sé.

Non si può non citare a questo riguardo la memorabile chiusa del frammento II: «Nelle faccende è l'idea», che rimanda<sup>27</sup> alla lettera proprio a Banfi del 12 febbraio 1912; Rebora esprime la sua letizia per l'amico che immagina in un «raccolimento» dalla «*tonalità* fiorentine» che fa presagire una stagione «fruttifera (esternamente)»; è un'esperienza che il poeta conosce. Egli sa anche che «la *vanità eterna* del pensare a guisa di fuso che si avvolge, tirandosi i fili lontani in pallottola massiccia<sup>28</sup>, si trasmuta in

25 *Ivi*, p. 239. Il secondo corsivo è mio.

26 *Epistolario I*, p. 59. Rebora, dunque, tende al «contrasto» anche in musica, ed è curioso osservare che 9 giorni dopo la lettera che stiamo analizzando, a Parigi Igor Stravinskij (che donerà a Rebora il manoscritto dello spartito di *Les noces villageoises*, pubblicato da «La Brigata» del 9 maggio 1917 assieme allo scritto reboriano *Arche di Noè sul sangue*) manderà in scena *Le sacre du printemps*, caposaldo della musica contemporanea, in cui il contrasto raggiunge vertici inauditi, tanto che a quella prima il pubblico si ribellò scandalizzato.

27 Come si rileva in C. REBORA, *Frammenti lirici*, cit., pp. 77-78.

28 Immaginifica definizione del “sistema”?

uno slancio di creazione, in un dolore dell'attimo sofferto e riempito al più possibile, in una cruda concretezza della così detta *materia* e insieme in un abbandono nel perché e nel come di noi e del mondo, non astratti, ma proprio in questo posto qui, con questa tendenza, con questo irresoluto desiderio o quella risolvibile voglia, che colora intona proprio in questo stesso specifico modo tutta la nostra realtà. [...] Tu superi componi questo «dualismo» perché sei filosofo; io lo soffro com'è [...] perché sono un lirico (non oso dire un poeta)»<sup>29</sup>.

Non risulta quindi strana la frase che conclude questo paragrafo della nostra lettera. Il «Dio» di cui parla è certamente quello mazziniano evocato in una lettera (sempre a Banfi) del 23 agosto 1912, in cui Reborà gli comunicava che l'ipotesi di trasferirsi in Calabria per un progetto di insegnamento popolare era ormai svanito: «L'opera è in ogni modo altissima, anche se nell'apparenza mediocre e quotidiana e senza frutto: è nella grande corrente di Mazzini, ma non soltanto di quello collocato in fila con gli altri quattro... evangelisti del risorgimento, ma anche e più di quell'altro che fece dell'Italia la contingenza del suo eterno [...]. Egli – mistico agitato dal Dio, poeta e filosofo<sup>30</sup> sanguinante al contatto della socialità – sentì il dovere di giustificare e soffrire nella pratica (dalla quale era lontanissimo per istinto) l'idea, di attuare e incarnare l'idea, sotto il morso e la responsabilità del terribile divenire»<sup>31</sup>. Resta, comunque, sorprendente la formulazione «Dio, per essere tale, deve essere *anche* uomo», in quanto vicinissima al cuore stesso del dogma cattolico.

Un'ultima osservazione su questo denso paragrafo. L'impossibilità che la genialità di una improvvisazione diventi ipso facto musica è frutto della mancanza di «incarnazione», ma prima ancora è «*pena* che l'eterno infligge a chi rimane “nell'ambito della propria persona”». Non è chiaro a cosa si riferiscono le virgolette, forse ad una formulazione di Banfi; certo è il riaffiorare della permanente polemica reboriana verso l'ingombrante e presuntuosa enfattizzazione dell'io<sup>32</sup>. Lo stesso capoverso successivo della nostra lettera si conclude con l'orgogliosa dichiarazione di aver vissuto – e di voler continuare a vivere e lavorare – «al di là del muscolo cuore, appena

29 *Epistolario I*, p. 127. L'ultimo corsivo è mio.

30 Si noti la successione.

31 *Epistolario I*, p. 148.

32 Basti, come esempio, il frammento LXII, probabilmente temporalmente vicino alla nostra lettera, che nella seconda parte chiama tutto ciò che in natura passa, si disperde e si annulla in un insieme più grande a dire «L'arcana maniera / dell'invisibile amore / a noi, che meschini / coniamo dei nostri suggelli / il lavoro di Dio / gridando: Io, io, io! ->» (C. REBORÀ, *Poesie...*, cit., p. 112).

mio», cioè di non essersi né volersi richiudere in quello che nella già citata lettera a Banfi del 10 dicembre 1912, chiama – con arguta invenzione linguistica lo «zero del mio ietto»<sup>33</sup>.

L'uscita dal solipsismo e la tensione all'incarnazione dell'ideale hanno un punto di applicazione chiaramente definito: il lavoro: «*lavorerò ancora*». Per Reboriana è l'insegnamento e proprio di questo trattano gli articoli che ha pubblicato su «La Voce» nella prima parte del 1913. La veloce lettura di alcuni passaggi ci permetterà di intendere meglio la «coraggiosa fede», l'«orgogliosa durezza», la «fiducia» e persino l'«ebbrezza» nel lavoro di cui parla la nostra lettera.

In *La rettorica di un umorista* scrive:

Chi abbia insegnato materie letterarie (italiano, storia, geografia, diritti e doveri) nelle nostre scuole tecniche, sa cosa significhi lavorar con faticoso buon volere questa landa ingrata, dove la nemica impotenza del clima non versa pioggia feconda sul terriccio pietroso e n'esaurisce anzi la poca linfa sotterranea in un intricato di gramigna – già così facile a vegetare -, rendendo difficilissimo ai contadini (pardon, ai professori) di mitigare, qualora lo volessero, la siccità e la casta lussuria delle male erbe. [...] Il sangue della nostra continuità e forza di nazione, il circolare caldo del divenire attuale, l'elaborazione assidua dell'intelligenza, spingerebbero chi ha nerbo e senso e polpa a materie di succo nutriente anche l'umilissima sua quotidianità: ma, cuccia li! qui sei pedagogo tra bambini, e illusione superba impraticità è la tua: se vuoi, fa il mestiere o drappeggiati come richiede il galateo didattico; altrimenti, fuori dai piedi: o meglio, restaci tollerato, perché non sapremmo che gonzi pigliare, se te ne vai<sup>34</sup>.

Certamente Reboriana aveva di certo in mente la propria quotidiana fatica di insegnante quando rispondeva sferzante a Prezzolini che denigrava i «bravi ragazzi» ed elogiava vitalisticamente «i cinici birbanti»<sup>35</sup>: «Al diavolo questa nuova forma di mal francese epilettoide, questa seccante smania d'impurità utile e forte, questa giustificazione della brutalità che è in noi, avulsa e quasi glorificata, verso ciò che di superiore è in noi! [...] Oh,

33 Nella lettera alla Malaguzzi del 24 febbraio 1913 parla di sé – ancora con un vezzeggiativo ironico – come «straccio della mia personetta» *Epistolario I*, p. 177.

34 «La Voce», 27 febbraio 1913 (recensione a Alfredo Panzini, *Manualetto di rettorica*, R. Bemporad e Figlio, Firenze 1912); C. REBORIANA, *Poesie...*, cit., p. 531.

35 G. PREZZOLINI, *Parole d'un uomo moderno. Il Male*, in «La Voce», 24 aprile 1913; l'articolo è riprodotto in appendice a M. DALLA TORRE, *Un pertugio d'intesa: Reboriana «opinionista» sulla «Voce»*, in AA. VV., *Le prose di Clemente Reboriana*, a cura di G. De Santi e E. Grandesso, Marsilio, Venezia 1999, pp. 42-45.

sentirsi *buoni ragazzi*<sup>36</sup>, modesti, rispettosi, inconcludenti, senza speranza d'assoluzione né dagli uomini né dall'universo che tiene i registri, né dalla coscienza che chiede e chiederà gl'interessi del capitale; sentirsi inutili col tormento eterno di non essere mai altro che buona volontà, anzi velleità malinconica perché infecunda!»<sup>37</sup>.

Posteriore alla nostra lettera, ma concepito e scritto nelle settimane che la precedono<sup>38</sup> è l'articolo *La vita che va a scuola e viceversa*<sup>39</sup>.

A Milano, l'incomodo e disadatto organismo della scuola media [...] si urta e si scardina quasi nell'ansia di un'urgente incompatibilità fisica, di una contraddizione intrinseca che opponendosi non si feconda, ma rotola via nel vortice che la trascina, o va alla deriva adunando rifiuti. Ed è qui che l'invincibile sanità del popolo cerca altri sbocchi dove fluire in realtà, e li trova in quegli istituti che la consapevolezza ha inalveato dietro la spinta dei bisogni. Tralascio le iniziative degli enti privati, e i corsi elementari sussidiari del Comune [...], per mettere in rilievo alcune particolarità istruttive delle scuole serali superiori municipali, che son qualcosa di più e di meno o di diverso dalle corrispondenti tecniche governative.

Sono le scuole ove Reborà lavora di sera, dopo le regolari supplenze diurne; ad esse gli studenti accedono «dalle elementari con pochissime formalità, mediante una lieve tassa (tre lire) rimborsata in fin d'anno a chi abbia conseguita l'idoneità nella condotta (8/10) e nel profitto (6/10). Se n'esce con un diploma che permette agli abili di salir con maggior rapidità la gerarchia del lavoro». Sebbene programmi e perso-

36 Nella lettera a Banfi del 14 maggio 1913 (*Epistolario I*, p. 197) Reborà, prima di lamentarsi che questo suo articolo «sia stato assassinato con svarioni e omissioni», scrive: «È vero ciò che tu dici a proposito dei «buoni ragazzi» (vulgo *Paglia?*)»; *Paglia* era il nome della combriccola degli amici universitari che conosciamo: «Ora accadde che una mattina, mentre mi recavo all'Accademia, mi passasse vicino, pian piano, un grosso carico di fieno e io allungai la mano a coglierne una manciata subito nascosta nella borsetta, in omaggio alla svagata convinzione che il fieno fosse «porta fortuna»; e così, appena nella saletta rossa, mostrai quella innocente agreste refurtiva come una promessa sicura per tutti, e fui lietamente pregata di distribuirne un po' a tutti quattro i miei cari amici; ed essi, lì per lì, decisero che Trivio e Quadri- vito venissero assorbiti da una nuova associazione [...] che si chiamò bonariamente della *Paglia*» (D.B. MALAGUZZI, *Il primo...*, cit., pp. 75-76). Forse Reborà intende dire che l'opposizione alla tesi di Prezzolini non gli derivava da un parere differente, ma da una diversa esperienza vissuta.

37 *Bontà, ragazzi e "Voce"* (*Risposta a nessuna domanda*), in «La Voce», 8 maggio 1913, citato in M. DALLA TORRE, *Un pertugio...*, cit., p. 46.

38 Lo annuncia a Prezzolini il 25 aprile; *Epistolario I*, p. 193.

39 «La Voce», 31 luglio 1913; cito da C. REBORÀ, *Poesie...*, cit., pp. 542-548.

nale siano appesantiti dal «ciarpame delle scuole governative», questi corsi sono pervasi da un «lievito»: «è un calore di vita che si sprigiona dalla giornata stanca di ognuno, in queste ore sacrificate, sotto le lampadine serie di un'aula, per un interesse concreto». Per questo gli alunni mostrano una certa fresca disponibilità: «aprono la porta e vanno là dove pensano di star meglio; nulla hanno di *già fatto*, ma tutto è, per loro, da farsi»; mantengono l'agilità necessaria a «scomodarsi verso ogni cosa che sappia attirare la propria espansione vitale. [...] Nell'ambito del loro mondo, è non di rado precisa la visione della difficoltà quotidiana e umana; e trapelano – fra desideri quasi brutali di salire<sup>40</sup>, nell'orgoglio del mestiere padroneggiato, nella sensualità dell'azione e dell'inerzia e dei bassi godimenti – fantasie improvvisate e gentili, squisitezze di sensibilità e di aspirazioni». L'insegnante viene a conoscere simile ricchezza da alcuni componimenti degli allievi, che egli propone benché «illegali, perché eludono la fisima bastarda del «programma» che li vorrebbe ristretti quasi esclusivamente alle letterine stereotipe di commercio, canzoncine che ingrettono nel meccanismo il pensiero, e quindi l'atto»<sup>41</sup>.

Dunque anche per l'avvenire Reboriana lavorerà come insegnante (a fine novembre otterrà una supplenza annuale di storia e geografia presso la scuola normale Bellini di Novara), rifarà ciò che aveva fatto all'inizio dell'anno scolastico che – mentre scrive la nostra lettera – si sta concludendo: «Io ho riposto i finimenti scolastici sui miei guidaleschi<sup>42</sup>; e ritrotterello»<sup>43</sup>.

Concludendo l'analisi della nostra lettera, poche parole sull'interessamento di Reboriana per Daria Malaguzzi. Da tempo egli sapeva che, non appena l'amica fosse riuscita a sistemare il processo di divorzio dal primo

40 Ne sapeva qualcosa Reboriana come dimostra un curioso episodio: «Una notte, dopo la lezione, mentre rincasava venne fermato per strada da un tizio che gli intimò: «O la borsa o la vita!». Stava ancora per riprendersi, quando sentì la stessa voce dire, con confusione: «*Ch'al me scüsa, sciur Prufesur* (Scusi Professore!)». Era un suo alunno» (U. MURATORE, *Clemente Reboriana...*, cit., p. 63).

41 Si notino i due accenti bergsoniani contenuti nel brano: laddove Reboriana sottolinea l'opposizione tra il «già fatto» e il «da farsi» e nell'uso dell'espressione «espansione vitale» che riecheggia l'*élan vital* del filosofo francese.

42 La decifrazione di questa parola mi ha dato del filo da torcere: ammetto che non ne conoscevo l'esistenza e quindi il significato: piaghe di animale da soma prodotte dall'attrito dei finimenti.

43 Cartolina postale inedita del 4 ottobre 1912 a Banfi, Archivio Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri della Biblioteca di Filosofia dell'Università degli studi di Milano.



marito (per il quale aveva anche interessato un proprio fratello avvocato<sup>44</sup>) ella si sarebbe sposata con Banfi<sup>45</sup>; cosa di cui è sinceramente felice: «Io rispetto soprattutto voi, la signora Daria e tu, ossia intuisco che volervi bene significa ora lasciar divampare la vostra sanità profonda senza distrazioni. [...] Salutami tanto la signora Daria; e dille (e lo dico anche a te) ch'io son qui pronto a fare per la «buona causa» tutto ciò che la mia affettuosissima amicizia per voi desidera con orgoglio di compiere»<sup>46</sup>.

---

44 «Mi duole dal profondo per la signora Daria: ella si è rivolta a mio fratello avvocato, e speriamo in meglio», lettera inedita a Banfi del 25 marzo 1912 Archivio Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri della Biblioteca di Filosofia dell'Università degli studi di Milano.

45 «Nel dicembre 1909 assieme a Clemente Rebor, Banfi incontra Daria Malaguzzi mentre lei è a Milano per una breve visita. Non si vedono di persona dal 1906, tre anni che per Banfi sono stati di amori passeggeri e per la Malaguzzi di profondi dispiaceri, ma sono stati anche tre anni di corrispondenze sempre più intime, che hanno ampiamente preparato il terreno per un innamoramento che da parte di Banfi è immediato e definitivo, e che giocherà [...] un ruolo fondamentale nella sua determinazione etica» (M. GISONDI, *Una fede filosofica...*, cit., p. 58).

46 Lettera a Banfi del 30 maggio 1912, *Epistolario I*, p. 137.







## BIBLIOGRAFIA

### 1. Scritti di Rebora citati

- Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Libri Scheiwiller, Milano 1986.
- Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. Giovannini, presentazione di C. Carena, Jaca Book, Milano 1994.
- Aspirazione, Inno per il popolo, Bocciolo di rosa reciso*, «Fiera Letteraria», 1949, n. 8, p. 1.
- Canti anonimi*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2006.
- Canti dell'infermità*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1956.
- Canti dell'infermità raccolti da Vanni Scheiwiller*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1957.
- Choeur bouche close. Poèmes de guerre (1914-1917)*, éditions bilingue, Traduction et préface de S. Laporte et de P.-A. Claudel, Lucie éditions, Nîmes 2009.
- Curriculum vitae*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955.
- Curriculum vitae. Edizione commentata con autografi inediti*, a cura di R. Cicala e G. Mussini, con un saggio di C. Carena, Interlinea, Novara 2001.
- Diario intimo*, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2006.
- Epistolario*, a cura di C. Giovannini, 3 voll., Edizioni Dehoniane, Bologna 2004 (I); 2007 (II); 2010 (III).
- Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. Giancotti, San Marco dei Giustiniani, Genova 2009.
- Frammenti lirici. Edizione commentata*, a cura di G. Mussini e M. Giancotti, con la collaborazione di M. Munaretto, Interlinea, Novara 2008.
- Gesù il Fedele. Il Natale*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1956.
- Il Gran Grido*, «Charitas», Bollettino Rosminiano Mensile XXIX, 1955, gennaio, pp. 25-27.
- Il Gran Grido*, a cura di P. Rebora, «La Fiera Letteraria», 1954, n. 28, p. 1.
- Inno per il popolo*, «Bollettino Parrocchiale San Marco» (Rovereto), novembre-dicembre 1948.
- La letteratura italiana alla luce della Fede*, in C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni, Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei e con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori/I Meridiani, Milano 2015, pp. 622-628.
- Le poesie (1913-1947)*, a cura di P. Rebora, Vallecchi, Firenze 1947.
- Le poesie*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1994<sup>2</sup>.

- Le poesie (1913-1957)*, a cura di V. Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961.
- Lettere*, a cura di M. Marchione, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976-1982.
- Madre* (componimento XII dei *Frammenti lirici*), in *Poesie alla madre di alcuni poeti italiani contemporanei*, a cura di V. Scheiwiller, Strenna del Pesce d'Oro pel 1955, Milano 1954.
- Mania dell'eterno. Lettere e documenti inediti, 1914-1925*, introduzione di D. Banfi Malaguzzi, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1968.
- Meditazioni di Clemente Maria Rebori*, a cura di C. Giovannini, La Grafica, Mori 2011.
- Mentre il creato ascende in Cristo al Padre*, in *Omaggio a Rimbaud*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1954.
- Movimenti di poesia* uscirono sulla «Riviera Ligure», XX, 34, ottobre 1914, pp. 335-336.
- Passione di Clemente Maria Rebori*, testimonianze rosminiane e poesie, con una nota di E. Montale, Interlinea – Sodalitas, Novara – Stresa 1993.
- Passione e poesia*, a cura di G. Mussini, Interlinea, Novara 2012, [scritto con V. Scheiwiller].
- Per Ezra Pound*, in *Iconografi a italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller con una piccola antologia poundiana, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955.
- Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. Folli, Libri Scheiwiller, Milano 1986.
- Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei e con la collaborazione di P. Maccari, Mondadori/I Meridiani, Milano 2015.
- Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. Rossi, presentazione di G. Tesio, Interlinea, Novara 2008.
- Via Crucis*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955, [scritto con F. Messina].

## 2. Studi su Rebori e altre opere citate

- AA.VV., *Il cerchio magico. Omaggio a Renato Fondi (Pistoia 1887 – Roma 1929)*, a cura di E. Salvi, R. Cadonici, R. Morozzi, Comune di Pistoia, Pistoia 2002.
- AA.VV., *Le attese*, a cura di E. Abignente ed E. Canzaniello, ad est dell'equatore, Napoli 2015.
- AA.VV., *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebori*, a cura di G. De Santi e E. Grandesso, Nuovi Quaderni Reboriani II, Marsilio, Venezia 2001.
- AA.VV., *L'ultimo Rebori (1954-1957)*, a cura di G. De Santi e G. Colangelo, Marsilio, Venezia 2008.
- J. F. ALCINA, [nota di introduzione a] *Poesía* di F. L. de León, Ediciones Cátedra, Madrid 1992, p. 80.
- E. ALLISON PEERS, *El misticismo español*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires 1947.
- L. ANDRÉEF, *Lazzaro e altre novelle*, Vallecchi, Firenze 1938.

- L. ANDREEV, *Lazzaro e altre novelle*, traduzione di C. Rebora, con uno scritto di Piero Gobetti, Passigli, Firenze 1993.
- A. ANELLI, *Oltre il 900. Guido Oldani e il realismo terminale*, Libreria Ticinum Voghera 2016.
- S. ANTONIELLI, *Letteratura italiana*, Vallardi, Milano 1956.
- R. ASSUNTO, *Virtù redentrice della poesia*, «Fiera Letteraria», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- E. BALDUCCI, *La terra del tramonto*, Edizioni Cultura della Pace, S. Domenico di Fiesole 1992.
- F. BANDINI, *Clemente Rebora*, in, *Novecento. I Contemporanei*, a cura di G. Grana, 10 voll., Marzorati, Milano 1979, vol. II, pp. 1521-1547 (e pp. 1539-1544).
- F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana Editrice, Padova 1966, pp. 3-35.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Umanità e natura nella poesia di Rebora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea Edizioni – Sodalitas, Novara-Stresa 1993, p. 56.
- P. BARGELLINI, *Il libro degli esempi*, Vallecchi, Firenze 1963.
- L. BARLUSCONI, *Per una rilettura dei Canti anonimi di Clemente Rebora*, tesi di laurea, relatore prof. E. Elli, Università Cattolica del S. Cuore, Milano, a.a. 2009-2010.
- D. BATTAGLIA – S. CONTESSINI, *900 non più. Verso il realismo terminale*, La vita felice, Milano 2016.
- G. BESCHIN, G. DE SANTI, E. GRANDESSO (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Editori Riuniti, Roma 1993.
- C. BETOCCHI, *Clemente Rebora*, «Fiera Letteraria», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 63-107.
- A. BETTINZOLI, *L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei "Canti dell'infermità" di Clemente Rebora*, «Lettere Italiane», 2006, n. 53, pp. 66-85 (anche in *L'ultimo Rebora. 1954-1957*, a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 51-69).
- A. BETTINZOLI, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia 2002.
- A. BETTINZOLI, *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di Clemente Rebora*, in *Microprovincia*, 45, gennaio-dicembre 2007, pp. 94-111.
- A. BETTINZOLI, *Rebora e Campana*, in G. DE SANTI – G. LADOLFI (a cura di), *Clemente Rebora e i "maestri in ombra"*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 71-85.
- M. BIANCHI – R. BOSSAGLIA, *Luigi Rossi (1853-1923)*, Bramante, Busto Arsizio 1979.
- C. BO, *Rievocazione di Rebora*, in «Il Verri», IV, ottobre 1959, p. 37.
- G. BOINE, *Carteggio*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, prefazione di G.V. Amoretti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979.
- G. BOINE, *Esperienza religiosa*, Aragno, Torino 2000.
- G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983.

- G. BOINE, *La ferita non chiusa*, nuova edizione a cura di M. Novaro, Guanda, Modena 1939.
- G. BOINE, *Plausi e botte – Clemente Rebora*, «*Frammenti lirici*», in «*La Riviera Ligure*», XX, n. 33, settembre 1914.
- G. BOINE, [recensione a:] M. NOVARO, *Murmuri ed Echi*, «*La voce*», 26 settembre 1912, ora in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 240-244.
- G. BOMPIANI, *L'attesa*, Feltrinelli, Milano 1988.
- V. BONITO, *Il Paradiso*, I, in *Il campo degli orfani*, Book, Castel Maggiore 2000.
- E. BORGNA, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005 (2011<sup>4</sup>).
- G. BOTTA, *Alcuni scritti*, a cura di F. Flora, Ariel, Milano 1948, pp. 27-88.
- G. CAPRONI, *Vivo esempio*, «*Fiera Letteraria*», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, 2 voll., Mondadori, Milano 1972, vol. II, pp. 733-736.
- R. CICALA, *Dante modello per Rebora. Fortuna critica e postille inedite alla «Divina Commedia»*, in AA.VV., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, a cura di G. Beschin, G. De Santi ed E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 423-442.
- R. CICALA, *Fonti inedite per il Rebora della «scelta tremenda». Quattro quaderni di appunti delle lezioni su Dante (1929-1930)*, in «*Microprovincia*», 38, Stresa 2000, pp. 306-325.
- R. CICALA, *La «vergine madre» di Rebora*, in *Clemente Rebora e la poesia religiosa del Novecento*, Atti del Convegno (Sacra di San Michele, 29-30 maggio 1992), a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea-Sodalitas, Novara, 1993, pp. 135-151.
- R. CICALA, *Presenze dantesche in «Rebora religioso». Con un autografo inedito*, in «*Microprovincia*», 29, gennaio-dicembre 1991, pp. 86-113.
- R. CICALA, V. ROSSI, *L'attesa di Rebora. Fonti dei «Canti anonimi» e frammenti inediti a cavallo della Grande Guerra (con un nuovo documento per la lettura di «Dall'immagine tesa»)*, in «*Aevum*», 2015, anno LXXXIX, n. 3, pp. 783-802.
- G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani* in G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino 1974<sup>3</sup>, pp. 3-15.
- G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974.
- G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968.
- A. CORSARO, *Rebora ostia insapora*, «*Fiera Letteraria*», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- M. CORSINOVI, *Il volo sacrificale. Saggio su Clemente Rebora*, Marietti, Genova 1990.
- A. CORTELESSA, *Al tempo che la vita esplodeva. Clemente Rebora nella Prima guerra mondiale*, in *Gli scrittori e la Grande guerra* (Atti della giornata di studio, 17 novembre 2008), a cura di P.-C. Buffaria e Ch. Mileschi, con la collaborazione di L. Salza, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, Paris 2009, pp. 11-42.
- A. CORTELESSA, *La vita inesplosa*, in *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915* [Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2014-2015], a cura di S. Frezzotti, Electa, Milano 2014, pp. 26-39.

- A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- L. COZZI (a cura di), *Dizionario delle similitudini rovesciate*, Mursia, Milano 2014.
- M. DALLA TORRE, *Un pertugio d'intesa: Rebora «opinionista» sulla «Voce»*, in *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso, Marsilio, Venezia 1999, pp. 42-45.
- A. DEI, *Disegno dei «Canti anonimi»*, introduzione a C. REBORA, *Canti anonimi*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2006, pp. 7-16.
- A. DEI, *La parola esplosa di Clemente Rebora*, in «Studi e problemi di critica testuale», 91, ottobre 2015.
- A. DEI, *Rebora 1914-1917*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 25, ottobre 1982, pp. 151-192.
- F. L. DE LEÓN, *Obras completas castellanias*, a cura di F. García, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1991.
- G. D'ELIA, *Rebora, un espressionista in ombra*, «Il Manifesto», 15 aprile 1988.
- M. DEL SERRA, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Vita e Pensiero, Milano 1976.
- G. DE SANTI, *Il sacerdote, terrain vague*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora* (Atti del Convegno nazionale Rebora e la poesia religiosa del Novecento, Sacra di San Michele, Torino, 29-30 maggio 1992), con saggi introduttivi di G. Barberi Squarotti, C. Carena e O. Macri, a cura di R. Cicala e U. Muratore, Interlinea-Sodalitas, Novara-Stresa 1993, pp. 171-179.
- G. DE SANTI, *L'espressionismo reboriano all'indice della letteratura europea*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 283-296.
- G. DE SANTI, *L'itinerario mistico di Clemente Rebora*, in *L'ultimo Rebora (1954-1957)*, a cura di G. De Santi e G. Colangelo, Marsilio, Venezia 2008, pp. 15-37.
- G. DE SANTI, *Teresa de Jesus ed altri mistici*, Pazzini, Villa Verucchio 2002.
- G. DE SANTI – E. GRANDESSO (a cura di), *Le prose di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia 1999.
- M. DE UNAMUNO, *Vita de don Quijote y Sancho*, Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial, Madrid 2004.
- K. O. EDINA, *Piccole anime senza corpo. Prose*, con prefazione di Jolanda, Barboni, Castrocaro 1898.
- K. O. EDINA, *Da «Piccole anime senza corpo»*, in «Il Marzocco», 15 agosto 1897, a. II, n. 28.
- T. S. ELIOT, *Four Quartets*, Faber and Faber, London 1959.
- A. ERMENTINI, G. OLDANI (a cura di), *Clemente Rebora*, Moretto, Brescia 1985.
- E. FALQUI (a cura di), *Clemente Rebora*, in «Poesia», III-IV, Mondadori, Milano 1946.
- P. FEBBRARO (a cura di), *Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, Elliot, Roma 2016.
- G.C. FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009.
- F. FINOTTI, *Dai «Frammenti lirici» ai «Canti anonimi»: dall'Europa delle città al misticismo del «Gianardana»*, in «Microprovincia», 38, Stresa, 2000.

- F. FORTINI, *Il dissidio storico di Clemente Rebora*, in F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1977, pp. 30-40.
- A. GANIVET, *Idearium spagnolo*, a cura di C. Bo, Muggiani editore, Milano 1946.
- G. GETTO, *L'ultimo Rebora*, «Ausonia», 1956, n. 21, pp. 3-10, poi in «Stagione», 1957, n. 12, pp. 6-7.
- G. GETTO, *Nota su Clemente Rebora*, in G. GETTO, *Letteratura religiosa dal Duecento al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 415-425.
- M. GIANCOTTI, *Apporti inediti alla biografia di Rebora (1915-1916) dalle lettere di Lydia Natus a Sibilla Aleramo*, «Microprovincia», n. 47, gennaio-dicembre 2009, pp. 203-213.
- M. GIANCOTTI, *Un libro impossibile?*, in C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. G., San Marco dei Giustiniani, Genova 2009, pp. 7-35.
- P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 19-45.
- P. GIOVANNETTI, *Clemente Rebora*, in «Belfagor», 1987, anno XLII, pp. 405-430 (e pp. 423-424).
- P. GIOVANNETTI, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, «La modernità letteraria», 2012, n. 5, pp. 63-76.
- P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- P. GIOVANNETTI, *Tra discorso e inno: la metrica dell'ultimo Rebora*, in *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora con appendice di inediti*, a cura di R. Cicala e G. Langella, con una testimonianza di A. Riboldi, Interlinea, Novara 2008, pp. 177-190.
- P. GIOVANNETTI, *Un enciclopedismo poetico in-32°*, in AA. VV., *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Università degli Studi – Skira, Milano 2009, pp. 151-162.
- C. GIOVANNINI, *L'approdo rossiniano di Clemente Rèbora*, Biblioteca Rosminiana, Rovereto 2005.
- C. GIOVANNINI, *Lydia Natus Rivolta: la «perversa lucciola buona»*, in «Microprovincia», n. 37, gennaio-dicembre 1999, pp. 309-348.
- M. GISONDI, *Una fede filosofica. Antonio Banfi negli anni della sua formazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015.
- G. GIUDICI, *Ritorna Clemente Rebora dopo trent'anni di assenza*, «Il Popolo», 1° gennaio 1956 (poi riproposto in «Stagione», 1957, n. 12, pp. 4-5, con il titolo «Curriculum vitae»).
- S. GIUSTI, *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, in *La congiura stabilita. dialoghi e comparazioni fra Ottocento e Novecento*, Angeli, Milano 2005, pp. 13-28.
- S. GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce 1999.
- M. GNOCCHI, *Clemente Rebora e Angelo Monteverdi: storia di un'amicizia*, Cremona 2007, estratto da «La Scuola classica di Cremona», Annuario 2007, p. 206.
- W. GODZIC – J. KITTAY, *The Emergence of Prose. An Essay on Prosaics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

- E. GRANDESSO, *Nel foco che li affina: Clemente Rebora e T. S. Eliot*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 311.
- E. GRANDESSO, *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora 1910-1957*, Marsilio, Venezia 2005.
- E. GRANDESSO, *Una parola creata sull'ostacolo*, Nuovi Quaderni Reboriani IV, Marsilio, Venezia 2008, pp. 22-23.
- M. GUGLIELMINETTI, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano 1968<sup>2</sup>.
- J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid 1972.
- F. HÖLDERLIN, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977.
- J. HRABÁK, *Remarque sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition*, in *Poetics [...]*, Pastwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, pp. 239-248.
- P. ITALIA, *Editing Novecento*, Salerno, Roma 2013.
- P. ITALIA, *L' "ultima volontà del curatore": considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento*, in «Per leggere» 5 (2005), n. 1, pp. 191-224.
- JUAN DE LA CRUZ (San), *Canciones entre el alma y el Esposo*, in *Cántico espiritual* (Segunda redacción), a cura di J. V. Rodríguez, Editorial de Espiritualidad, Madrid 1997.
- JUAN DE LA CRUZ (San), *Cántico espiritual y poesía completa*, edición de P. Elia y M. Jesús Mancho, Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona 2002.
- C. G. JUNG, *The Complete Works*, vol. XVI, Routledge and Keegan Paul, London 1962.
- A. KERBAKER, in *Giovanni e Vanni Scheiwiller*, «Belfagor», 1999, n. 54, pp. 47-59.
- G. LANGELLA (a cura di), *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*, Milano 2017.
- F. LANZA, *Clemente Rebora e la profezia*, in *L'ultimo Rebora (1954-1957)*, a cura di G. De Santi e G. Colangelo, Marsilio, Venezia 2008, p. 43.
- R. LOLLO, *La scelta tremenda. Santità e poesia nell'itinerario spirituale di Clemente Rebora*, prefazione di I. Scaramucci, IPL, Milano 1967.
- R. LOLLO, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Rebora: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gennaio/febbraio 1989.
- J. M. LOTMAN, *Poesia e prosa*, in *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972, pp. 120-131.
- M. LUZI, *Manzoni e Rebora*, in M. LUZI, *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 232-235.
- M. LUZI, *Una preghiera intessuta di dolore*, in *L'ultimo Rebora 1954-1957*, a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Marsilio, Venezia 2008, p. 13.
- M. LUZI, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli editore, Milano 1974.
- O. MACRÌ, *Il segreto di Rebora nell'«Imagine Tesa»*, in «Microprovincia», 30, Stresa, gennaio-dicembre 1992.
- O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Rebora («Dall'immagine tesa»: i segni dell'appello)*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 8.
- O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo tra i Frammenti lirici e le Poesie religiose – I -*, «Paradigma», n. 3, 1980.

- O. MACRÌ, *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1998, pp. 195-204, 205-212 e 213-250.
- G. MAGRINI, *La trottola di Reboria*, in «Paragone», 1988, anno XXXIX, n. 462, pp. 28-39.
- D.B. MALAGUZZI, *Il primo Reboria, 22 lettere inedite (1905-1913) con un commento dei Frammenti lirici*, prefazione di Luciano Anceschi, *Quaderno Reboriano 1963-1964*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1964.
- D.B. MALAGUZZI, «*Mania dell'eterno*». *Lettere e documenti inediti 1914-1925*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968.
- A. MANZONI, *I Promessi Sposi (1840)*, a cura di S.S. Nigro, Mondadori / I Meridiani, Milano 2002.
- D. MARCHESINI, *Antologia dei poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Mursia, Milano 2016.
- M. MARCHIONE, *Gli Scritti di guerra di Clemente Reboria*, «Ecclesia», settembre 1959, pp. 468-470.
- M. MARCHIONE, *L'Imagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Reboria*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974<sup>2</sup>.
- F. MATTESINI, *Sull'innografia religiosa: Manzoni e Reboria*, in «Testo», 1997, anno XVIII, n. 33, pp. 3-12.
- A. MAZZOTTI, *Incontro con Clemente Reboria*, in «Letterature Moderne», XII, 1962, 5-6, pp. 546-560.
- P. V. MENGALDO, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 217-241.
- A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Formiggini, Genova 1912.
- U. MURATORE, *Clemente Reboria. Santità soltanto compie il canto*, San Paolo, Ciniello Balsamo 1997.
- G. MUSSINI, *Clemente Reboria e Carlo Michelstaedter: rapporti interpretativi*, in AA.Vv., *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e filosofia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 320-343.
- G. MUSSINI, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Reboria (da un'indagine sulle fonti)*, in AA. Vv., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 492-493.
- G. MUSSINI, *Il nuovo mondo di Clemente Reboria. Una lettura dei «Frammenti lirici»*, in *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Reboria*, a cura di R. Cicala, G. Langella, Interlinea, Novara 2008, pp. 117-141
- G. MUSSINI, *Le pietre e il suono. Moderno e anti-moderno nella poesia di Clemente Reboria*, in «Microprovincia», 2000, n. 38, pp. 55-74 (e 65-69).
- G. MUSSINI, *L'invenzione di un poeta*, in *Passione e poesia*, in C. REBORIA, *Passione e poesia*, a cura di G. Mussini, Interlinea, Novara 2012, p. 19.
- G. MUSSINI, «*Nel fiato e nel sangue un'idea*»: *spirito e corpo nella poesia di Clemente Reboria*, in AA.Vv., *Clemente Reboria (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), a cura di M. Allegri e A. Girardi, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 2008.



- S. NIGRO, *L'arte poetica del viver vero* [recensione al Meridiano Mondadori], «Il Sole 24 Ore», 22 novembre 1915.
- M. NOVARO, *Murmuri ed Echi*, edizione critica a cura di V. Pesce, prefazione di G. Ficara, San Marco dei Giustiniani, Genova 2011.
- G. OLDANI, *Il cielo di lardo*, Mursia, Milano 2008.
- G. OLDANI, *Il Realismo Terminale*, Mursia, Milano 2010. Dello stesso autore si ricorda anche *Il cielo di lardo*, Mursia, Milano 2008.
- G. OLDANI, *Stilnostro*, C.E.N.S., Liscate 1985.
- A. ONOFRI, *Insonnia*, in *Orchestrine. Arioso*, con una notizia critico-biografica di G. Vigolo, Neri Pozza, Venezia 1959.
- A. PARRONCHI, *Messaggio del poeta*, «Fiera Letteraria», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.
- P. P. PASOLINI, *Poesie*, Garzanti, Milano 1994.
- P.P. PASOLINI, [recensione ai] *Canti dell'infermità*, apparsa su «Il Punto» del 24 novembre 1956 (poi ripubblicata in P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, tomo primo, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1114-1117).
- G. PETROCCHI, *Clemente Rebora: «itinerarium in Deum»*, in «Cultura e libri», Roma, settembre-dicembre 1986, pp. 311-319.
- I. PIAZZA, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Unicopli, Milano 2013.
- G. PREZZOLINI, *Diario 1900-1941*, Rusconi, Milano 1978.
- G. PREZZOLINI, *Parole d'un uomo moderno. Il Male*, in «La Voce», 24 aprile 1913.
- G. RABONI: *La modernità di Rebora*, in «Psychopathologia», a cura di A. Ermentini e G. Oldani, Edizioni del Moretto, Brescia 1985, pp. 30-35.
- G. RABONI, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.
- S. RAMAT, *Clemente Rebora e i «Canti anonimi»*, in *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora*, a cura di R. Cicala, G. Langella, Interlinea, Novara 2008, pp. 159-175.
- S. RAMAT, *La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Atti del convegno di Rovereto (3-5 ottobre 1991), Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 143-164.
- M.L. RASULO, *Il tempo dell'attesa nella letteratura e nell'arte*, Il Coscile, Castrovillari 2009.
- C. RICCIO, *L'accadere tragico: forma matura della poesia reboriana*, «Critica Letteraria», 2001, n. 113, 4, pp. 655-674.
- V. ROSSI, [Recensione al Meridiano su Rebora], «Nuova informazione bibliografica», XIII (2016), 4, pp. 907-908.
- U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001.
- C. SACCONAGHI, *Dal frammento alla prosa: il lirismo espressionista di Rebora in trincea*, in *Rappresentazioni della Grande guerra* [Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 15-20 settembre 2014], Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus, Torino 2015, pp. 257-264.

- E. SALIBRA – G. LANGELLA, *La faraona ripiena-Bulimia degli oggetti e realismo terminale*, Mursia, Milano 2012.
- G. SAVOCA, M.C. PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, 2 voll., Firenze, Olschki 2001.
- C. SBARBARO, «*Firenze vuol dire*», in *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Scheiwiller, Milano 1990.
- G. SCALIA, *Il pensare poetico di Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 113.
- V. SCHEIWILLER (a cura di), *Clemente Rebora. Iconografia*, con una nota di E. Montale, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1959.
- F. SECCHIERI, *Dentro i «Canti anonimi». Tröttole, deserti e altre immagini*, in M. ALLEGRI, A. GIRARDI (a cura di), *Clemente Rebora nel cinquantenario della morte*, «Memorie della Accademia Roveretana degli Agiati», 2008, anno CCLVIII, ser. II, vol. XI, pp. 149-168.
- F. SECCHIERI, *L'ascolto dell'immagine. Sentieri dell'oltre nei Canti anonimi*, in U. MURATORE (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 2007, pp. 219-242.
- F. SECCHIERI, *Rebora fra i critici recenti*, in «Studi e problemi di critica testuale», 47 (ottobre 1993), pp. 151-177.
- G. SPAGNOLETTI, *Tutta la sua vita è in questo fatto: un uomo che si ritira dal mondo*, «Fiera Letteraria», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- R. TAGORE, *Il nido dell'amore*, a cura di L. Santoro Ragaini, Paoline Editoriale Libri, Milano 1998.
- T. DE JESÚS (Santa), *Obras completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid 1994.
- L. N. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, traduzione di L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1998<sup>5</sup>.
- L. N. TOLSTOJ, *Resurrezione*, traduzione di E. Guercetti, Garzanti, Milano 1993<sup>7</sup>.
- T. TRAHERNE, *Centuries of Meditation*, Bertram Dobell, London 1898.
- P. P. TROMPEO, *Domenico Gnoli romano*, in *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Tumminelli, Roma 1943, pp. 227-249.
- J. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di G. Giudici e di L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1981.
- F. ULIVI, *Motivi di una poesia*, «Fiera Letteraria», 1952, n. 20, pp. 3-5.
- E. UNDERHILL, *Mysticism*, Methuen, London 1912.
- A. VALLE, *L'esperienza religiosa e poetica di Rebora nel «periodo roveretano»*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 395-407.
- D. VALLI, *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa MultiMedia, Lecce 2001.
- D. VALLI, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, Milella, Lecce 1980.
- E. VIOLA, *Mania dell'eterno. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere*, a cura di E. Fabiani, La Locusta, Vicenza 1980.
- E. VIOLA, *Mania dell'eterno. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere*, La Locusta, Vicenza 1982.

- B. WALLACE, «*Il modello mistico del Curriculum vitae*», in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 369.
- D. YNDURÁIN, *Introducción a S. J. DE LA CRUZ, Poesía*, Ediciones Cátedra, Madrid 1997.

### 3. Sitografia

- <https://www.alfabeta2.it/2015/11/28/lincontenibile-rebora-nei-meridiani/> [M. GIANCOTTI, *L'incontenibile. Rebora nei «Meridiani»*, 28 novembre 2015, «alfabeta2»].
- <http://www.interlinea.com/lyra/rebora.htm>
- <http://www.raiplay.it/video/2017/07/14-18-La-Grande-Guerra-cento-anni-dopo--Scrittori-in-guerra-Protagonisti-testimoni-vittime-d8cd4647-31b8-4837-b017-e1923a6c5635.html>
- <http://www.sapegno.it/sapegno/data/File/pubblicazioni/atti%20rencontres%202014.pdf>

*Finito di stampare  
nel mese di ??? 2018  
da Digital Team - Fano (PU)*