

RODOLFO ZUCCO

## REBORA, RABONI, LA VIA LOMBARDA (E OLTRE)

1. In un saggio del 1962 intitolato *Gli spigoli della realtà* – saggio sollecitato dalla pubblicazione, l'anno precedente, delle *Poesie* presso Scheiwiller <sup>(1)</sup> – Giovanni Raboni si interroga sul «senso del *perché Rebora*: perché Rebora oggi più di ieri»; e si dispone così a una lettura definita «attuale», cioè «capace di confermare una sensazione abbastanza diffusa: quella che le poesie di Rebora – come, in altro modo, le poesie di Jahier, di Sbarbaro, dello stesso Palazzeschi – siano più fruibili, più ambientate, rispondano meglio a certi interessi comuni oggi che non, diciamo, l'altroieri» <sup>(2)</sup>. Vedremo più avanti qual è la risposta. Volendo però subito precisare quell'«ieri» rispetto al quale l'«oggi»-1962 pare al critico e poeta il tempo giusto per la ricezione di Rebora ricordiamo la lettera che Vittorio Sereni scriveva al nipote Roberto dopo la morte dello zio (il corsivo è originale):

Caro Roberto, la confusissima vita che si conduce mi ha ridotto ad oggi senza averti detto che ho partecipato al tuo dolore per la perdita dello zio Clemente. Non è stato però solo un caso, credo, se una di queste sere ho riletto le sue poesie guidato da un bisogno improvviso. È stato il mio modo di ricordarlo, fuori da qualunque rito o consuetudine. Qui dico

---

<sup>(1)</sup> C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. SCHEIWILLER, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

<sup>(2)</sup> G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», 1, 1962, pp. 75-77. La domanda *Perché Rebora* è assunta a titolo quando il saggio viene incluso – significativamente – in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 56-62 (ora anche in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. ZUCCO e con uno scritto di A. ZANZOTTO, Milano, Mondadori, 2006 – volume che riprende interamente il libro del '76 –, pp. 254-60). Scorciato dei capoversi iniziali, il saggio è anche in G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, pp. 18-22 (in apertura della sezione *Rebora e la storia*, pp. 18-31).

che ho riletto, ma dovrei invece dire che *ho letto per la prima volta*. A me, a molti di noi cresciuti in una spesso malintesa dimensione estetica, lo zio Clemente per lungo tempo non ha detto abbastanza o non ha detto al momento giusto. Gli siamo passati vicino e non ci siamo fermati; abbiamo magari ammirato, con più o meno sincera compunzione, ma non abbiamo amato. Oggi, perché no?, la nostra maturazione potrebbe essere distinta da questo improvviso bisogno di riprendere il suo libro e di leggerlo davvero per la prima volta. Il mio caso non sarà certo il primo in questi anni più recenti. Mi piace anche pensare che un segno di più intima parentela è passato in te, da lui, e che quello almeno l'avevo riconosciuto sin da quando ti ho incontrato <sup>(3)</sup>.

È una testimonianza assai nota sul rapporto con Rebora del poeta che cinque anni prima Anceschi aveva eletto a capofila dei sei della sua *Linea lombarda* <sup>(4)</sup>, testimonianza alla quale accosteremo un passaggio della *Prefazione* a quell'antologia che denuncia insieme la necessaria presa d'atto di un'assenza e la sintomatica volontà di presentificazione, sia pure in negativo, del nome e della figura di Rebora. Anceschi ripensa al panorama degli anni '33-'34:

Clemente Rebora, ormai taceva da tempo: «già le acque della Grazia s'inalveavano altrove» per lui, e la sua poesia, che pure, con l'energia scabra duramente morale e lombarda del linguaggio, aveva una segreta fecondità di magistero, non agì, in quegli anni, sui giovani a Milano. I modelli furono altri davvero, e si può anzi affermare che solo più tardi, e, per così dire, 'a cose fatte', si riscoprì, con diverso vantaggio, in lui, non so che domestico emblema – una ragione necessaria, l'anello di una catena.

La confessione di Sereni e la constatazione di Anceschi trovano un'eloquente conferma in uno dei fili tematici che compongono l'epistolario Parronchi-Sereni tra il 1945 e il '46 <sup>(5)</sup>. Non sorprende che sia Parronchi a introdurre la questione, data la matrice fiorentina (Betocchi, Bo) della riscoperta di Rebora sul finire degli anni Trenta <sup>(6)</sup>. La lettera è quella del 5 novembre 1945:

<sup>(3)</sup> «Gazzetta di Parma», 21 novembre 1957; poi in *Omaggio a Clemente Rebora*, Bologna, Boni, 1971, pp. 65-66.

<sup>(4)</sup> *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. ANCESCHI, Varese, Magenta, 1952; il passo citato di seguito è a p. 8.

<sup>(5)</sup> *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. COLLI & G. RABONI, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004. Traggo le citazioni che seguono rispettivamente dalle pp. 54, 56, 58, 61, 64, 67, 71, 78-79.

<sup>(6)</sup> Per la quale vedi il giudizio limitativo di G. RABONI, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1991, poi in ID., *La poesia che si fa*, cit., pp.

A un'altra volta [...] il discorso su un poeta di cui mi sono accorto soltanto tre anni fa ma che per voi dev'essere familiare: Clemente Rebora. Penso che sia per te una vecchia consuetudine e per questo vorrei, quando tu ne abbia il tempo, sentirtene fare parola.

Ma la supposizione di Parronchi è erronea. Sereni dapprima è evasivo, e rinvia la risposta (17 novembre):

Parleremo di Clemente Rebora e del tuo *Après-midi*. Ma è così difficile per me impegnarmi, oggi, in un discorso appena lontanamente critico. È un effetto della guerra e non è il solo. Forse saprei parlarti bene solo di questo,

ma dichiara l'impossibilità di dar seguito al desiderio dell'amico nella lettera dell'8 dicembre (dove emerge, rivelatrice, un'approssimata indicazione bibliografica): «Per il Rebora, di cui mi parlavi, poco ho da dire. È stato un mio torto non interessarmene a suo tempo. Chiederò il libro a suo nipote, Roberto, mio carissimo amico». Per parte sua Parronchi accetta il rinvio e chiarisce i motivi dell'equivoco nella lettera del 12 dicembre, concludendo il passo con un'affermazione che dice bene l'urgenza del confronto:

Di Rebora anche si parlerà un'altra volta. Io pensavo che voi di Milano, e tu in particolare, lo conoscessi bene, e lo avessi familiare. Vedo invece che ti era sconosciuto come a me. Ed è pure un poeta, d'importanza eccezionale. L'ho letto la prima volta nel '43. I *Frammenti lirici* sono del '13. È la prima voce moderna.

Sereni sembra accogliere l'invito, e scrive il 7 gennaio:

Ho ricevuto Nouveau. Grazie di questo costante ricordo. Ma naturalmente non l'ho ancora letto. Confesso che non ne avevo mai sentito parlare. Lo leggerò appena possibile. E tu continua pure a sollecitarmi con questa assiduità di interessi. Vedi che almeno ti ascolto: ho sul tavolo le poesie di Clemente Rebora che mi sono fatto portare d'urgenza da Roberto, suo nipote. Ma, anche queste, quando le leggerò? Io ricordavo solo: Campana di Lombardia – voce tua, voce mia ecc.

---

29-31, da cui cito (uniformando – come in altri luoghi – la grafia «Rèbora» a quella adottata per il volume presente, senza l'accento): «Cecchi non fu insomma che il precursore di una radicale estraneità e impermeabilità a Rebora che sarà, di lì a poco, di tutta una cultura. Non inganni il fatto che proprio dal cuore dell'ermetismo fiorentino vennero, a un certo punto, cenni d'interesse e d'affetto per il poeta milanese; a dettarli fu lo spiritualismo cattolico di quell'ambiente (Rebora, nel frattempo, sconcertando ancor più drasticamente i suoi non-lettori, aveva lasciato l'azione poetica per l'azione religiosa), non il loro credo letterario».

Parronchi insiste: «Non dubito che dei libri che aspetti di leggere, i *Frammenti lirici*, se non li ricordi o se non li conosci, siano per farti una grande impressione». Tuttavia alla disponibilità materiale dei testi non segue, in effetti, la lettura. Così Sereni, l'8 febbraio: «Come vedi, qui ci sono delle poesie. Non sono mie, sono di Roberto Rebora, nipote di Clemente (che non ho ancora letto...)». Infine Parronchi, il 14 febbraio:

Di Saba, ti confesso, sono assolutamente ignorante. Non ho nessun libro e ho letto solo qualche poesia apparsa su giornali dopo il 1937, che è il primo anno in cui entrai in contatto con la letteratura vivente. Non ci crederai? Saba non mi ha mai interessato, e siccome avverto la sua felicità e la sua facilità voglio leggere ora l'intero libro, e son sicuro che mi scoprirà qualche nuova dimensione che ignoro. Ma fra i miei autori non entra: non ha parole che io ricordi.

Preferisco chi mirando più in alto stenta di più e magari fallisce. Non saprebbe esprimerti meglio questo che intendo dire che, quando tu ne abbia tempo e disposizione, la lettura di quei *Frammenti lirici* che hai sul tavolo, e, subito, della prima poesia. Quante cose verrebbe da dire e da definire criticamente a proposito di questa poesia di Clemente. Come mai non sono state dette? Il solco s'è richiuso, la traccia s'è scancellata. Eppure era carica di vita, di sapori, di gusto, d'intensità. Ma *ha detto tutto lei*, nella sua abbondanza e con la sua dedizione, e agli altri è restato poco da ricamare. Fa paura affrontare quella pienezza traboccante da ogni parte incontrollata.

Esco e vedo il 3° fascicolo di «Poesia», con tutti i versi di R. posteriori ai due libri. Anche la sua ora sta venendo: è tempo che lo consideriamo più attentamente (7).

La lettera è importante tanto per la perentorietà con cui Parronchi richiama la lezione di Rebora quanto per il giudizio estetico implicito nell'impiego dei verbi *stentare* e *fallire*: giudizio che ben dichiara i limiti di quella lettura, e che sarà utile come termine di confronto con quella di Raboni, solo un quindicennio più tardi. Ancora nella seconda delle due citazioni del nome di Rebora di cui vuole fregiarsi la *Prefazione* di Anceschi, del resto, è traccia dello stesso giudizio:

Suppongo anche che una certa indole moralistica dello scrittore settentrionale – immagino una linea ideale che unisca Torino, Milano e Trieste – e la particolare forza che dalla scapigliatura vien su fino ai crepuscolari e agli

---

(7) La lettera continua con una richiesta di ordine pratico: «Senti, dovrei farti un piacere, dovrei chiedere a Roberto se potesse inviarmi 'raccomandati' i *Canti anonimi*, che è un libro che io avevo, in tempi in cui ero troppo divagato per prestarci attenzione, e poi non ho più trovato. Io non ho neppure i *Frammenti lirici*, la copia che tengo non è mia. Roberto non saprebbe mica se dell'uno e dell'altro libro ci sarebbe da entrare in possesso? Mi farai un gran piacere se glielo domanderai».

impressionisti dispieghi abbastanza le ragioni storiche che son sottese alla nozione di *oggettività* di cui si parlava, indichi anche i motivi della diversa fortuna, nel Nord, della *Voce* e della *Ronda*, e perché si sia tornati, alla fine, dopo un lungo giro, a leggere Clemente Rebora (anche se il suo sentimento dell'organizzazione letteraria non sia sempre l'*optimum*) come un testo predisposto, naturale, anche nelle sue asprezze <sup>(8)</sup>.

Alla presa di posizione di Parronchi Sereni non dà riscontro, e il nome di Clemente Rebora scompare dall'epistolario. Tuttavia, io non credo che la dichiarazione di una lettura di Rebora che avviene nel '57 «per la prima volta» vada presa alla lettera. Un avvicinamento, nei primi mesi del '46, ci dev'essere stato; e il silenzio con Parronchi si potrà spiegare come conseguenza di un disagio per il quale ricorremmo alla testimonianza, dichiaratamente esemplare, di Raboni:

Chi ha letto per la prima volta Rebora avendo già una lunga familiarità con i poeti del novecento «ufficiale» italiano – con l'Ungaretti del *Sentimento*, con il Montale dei *Mottetti*, con il Quasimodo di prima della guerra ecc.: ed è una cosa, immagino, che è capitata a molti, forse a tutti i lettori che hanno cominciato a interessarsi di poesia dopo il '40, diciamo fra il '40 e il '45 – sembra che difficilmente abbia potuto evitare una specie di *choc*: la sensazione di essere andato a urtare contro un oggetto inaspettatamente spigoloso, contro qualcosa di irto e duro... (Da questa stessa constatazione parte il saggio su Rebora di Bàrberi Squarotti, ora nel volume *Astrazione e realtà*). E certo, viste su quello sfondo, sentite con un orecchio abituato a quelle voci, le poesie di Rebora non possono non apparire come fatte di un materiale più povero e più pesante; come non ben sortite, non ben lievitate... <sup>(9)</sup>.

Quel che a Sereni e a Raboni (ma anche, in certa misura, a Parronchi) sfuggiva alla metà degli anni Quaranta appare invece in tutta chiarezza allo stesso Raboni (e, si può presumere, a Sereni) all'inizio dei Sessanta. Il passo continua così:

Il fatto è che sono davvero di un altro materiale: o meglio, sono davvero *fatte*, queste, con del materiale; il loro contenuto è davvero, quasi fisicamente *contenuto* in esse. Lungi dal realizzare l'irreversibile modificazione qualitativa e il «superamento» di un'immagine esistenziale, la liberazione – attraverso la concentrazione lirica del reale – dalla parte opaca e faticosa dell'esperienza, sembra che la poesia di Rebora si nutra e viva proprio di queste scorie; ne derivi, addirittura, la propria consistenza, il proprio peso specifico.

<sup>(8)</sup> *Linea lombarda...*, cit., pp. 22-23.

<sup>(9)</sup> G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 75.

2. Ma restiamo a Sereni. In un passo dei *Poeti del Novecento*, considerando il percorso del poeta quando è ormai in prossimità della conclusione, Mengaldo sancisce implicitamente la sua estraneità linguistico-stilistica a Rebora:

La fortunata ascrizione di Sereni a capostipite di una moderna «linea lombarda» (Anceschi) vale piuttosto nel senso che altri esponenti o proseguitori di essa risentono fortemente della sua lezione; poiché, scontata una pariniana volontà di dialogo e presenza morale, egli è sostanzialmente estraneo alla tradizione di corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda, anche per una sua immutabile poetica (in cui lo scrittore rispecchia l'uomo) del riserbo e dell'attenuazione, scevra da ogni attivismo <sup>(10)</sup>.

Su un altro piano, Rebora risulta pressoché assente anche nelle note delle due antologie commentate di Sereni <sup>(11)</sup>. Sia Luca Lenzi che Clelia Martignoni sono assai attenti nella rilevazione dei rapporti intertestuali. Tuttavia, il primo cita Rebora solo per le «campane sfatte» di *Intervista a un suicida*, richiamando quella *Campana di Lombardia* che pare essere effettivamente una persistenza memoriale radicata; la seconda, a proposito di «ombria» ne *Il grande amico*, ricorda che la parola, «d'intonazione idillico-elegiaca, in uno scrittore lombardo (si pensi a Rebora), è anche un lombardismo» <sup>(12)</sup>. A me pare che la presenza documentabile di Rebora in Sereni possa essere incrementata. A puro titolo indicativo presento poche schede raccolte per l'occasione. Si tratta, e forse non è casuale, ancora di poesie degli *Strumenti umani* <sup>(13)</sup>. Due riscontri riguardano testi la cui elaborazione comincia nei tardi anni

<sup>(10)</sup> P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 746. Altra cosa, si capisce, la parentela intellettuale: cfr. l'apertura della *Prefazione* del curatore a V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, pp. IX-XV, dove si dice di «una educazione ermetica corretta da certo suo naturale illuminismo lombardo, tra Parini e Rebora».

<sup>(11)</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. LONARDI, commento di L. LENZINI, Milano, Rizzoli, 1990; V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, con la collaborazione di C. MARTIGNONI, Torino, Einaudi, 2002. Le due citazioni che seguono provengono rispettivamente dalle pp. 237 e 128.

<sup>(12)</sup> *Ombria*, peraltro, non è parola attestata in Rebora ma in Govoni: cfr. G. SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, Bologna, Zanichelli, 1995.

<sup>(13)</sup> Le citazioni da C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1994, e da V. SERENI, *Poesie* («I Meridiani»), cit.

Quaranta, e si possono valutare come residui della lettura sollecitata da Parronchi. Si confronti *Un ritorno* – «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema / ma pari più non gli era il mio respiro / e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore» – con l'incipit del frammento XXXIII: «Come al respiro pieno del lago / L'anima è uguale! / E nido si fa tutto / Nel tepor sano del placido flutto, / Quasi bimbo che a mamma dorma in seno». E si accosti la celebre protesta di *Nel sonno* v, v. 9 – «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» – ai vv. 20-23 del frammento XXXV: «L'anima grida: / – Stanca si affretta l'età sverginata, / E tutto sa di coito! – / E soffre mentre ama il suo tempo». Per le poesie degli *Strumenti* di datazione più bassa, mi pare che «la cosa atroce» al v. 24 di *Intervista a un suicida* –

La porta  
 carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,  
 la carretta degli arsi da lanciafiamme...  
 rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui  
 tra cassette di gerani, polvere o fango  
*dove tutto sbiadiva [...]* –

si possa vedere come un'espansione aggettivale del sostantivo nell'impiego che Rebora ne fa in *Voce di vedetta morta* (*Poesie sparse e prose liriche*), v. 10 («Però se ritorni / Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora»). Ma un ipotetico futuro commento potrebbe anche considerare tangenze tematiche come – ancora nei testi di datazione prossima alla pubblicazione del libro – quella dell'incipit del frammento XXIV – «Sui fianchi óndano avvinti / Gli amatori in bisbiglio / Nel languor sciolto dell'estiva sera; / Dietro mi volgo: lento indi procedo, / E voluttà m'addolora» – con *Un incubo*:

Certo si piacciono, certo  
 l'uno dell'altra ha gioia, a giudicare  
 dal cigolio del letto che si fa  
 ritmo d'un brutto sogno oppure  
 sussulto in dormiveglia, quasi vero.  
 Ma non è che si burlino di te,  
 hanno ben altro in corpo. Questo è certo.  
 Dunque dov'è l'offesa? Ma non è  
 offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla  
 più turba dell'altrui piacersi  
 ilare e atroce  
 infinitamente dolce se non trova  
 limite in altri – e tanto meno in te  
 che ne muori;

oppure quella del frammento LI (*Sibila scivola livido il treno*) con *Anco-  
ra sulla strada di Zenna*. La situazione di partenza è identica: il paesag-  
gio osservato da un mezzo in corsa (il treno in Rebora, l'automobile in  
Sereni) desta una riflessione esistenziale sull'idea di mutamento. Né  
manca una traccia linguistica che rinvii puntualmente a un luogo rebo-  
riano: si raffrontino i vv. 24-27 di Sereni – «quelle agitate braccia che  
presto ricadranno, / quelle inutilmente fresche mani / che si tendono a  
me e il privilegio / del moto mi rinfacciano...» – con i vv. 5-7 di *Gira la  
trottola viva*, nei *Canti anonimi*, dove la trottola «Fin che giace guarda  
il suolo; / Ogni cosa è ferma, / E invidia il moto, insidia l'ignoto».

Potrebbe essere letto come lascito di Rebora a Sereni anche un fat-  
to di natura retorico-strutturale. Stefano Ghidinelli ha classificato e stu-  
diato l'uso della congiunzione *ma* negli *Strumenti umani* distinguendo  
il livello «stilistico, quello semantico-letterale interno alla frase, quello  
ritmico-intonazionale, quello strutturale che investe l'intero sistema-  
poesia»<sup>(14)</sup>. Ci interessa soprattutto l'impiego del *ma* con funzione strut-  
turale, quando la congiunzione costituisce «un punto di svolta, di rottura  
all'interno della struttura della poesia. Le liriche degli *Strumenti umani*  
sono spesso costruite in modo da risultare bipartite, o divise comunque  
in più parti, tra le quali esiste una frattura, un ribaltamento»<sup>(15)</sup>. Rin-  
viando al saggio di Ghidinelli per l'esemplificazione, invito a ricordare  
come una struttura simile abbiano molti *Frammenti lirici*. Così Giusep-  
pe Nava nel suo intervento al convegno roveretano del 1991:

la poesia di Rebora contiene indubbiamente al suo interno una ricca tra-  
ma di allitterazioni, assonanze, paronomasie, e persino figure etimologi-  
che, ma questi procedimenti non sono finalizzati alla costruzione di at-  
mosfere musicali: risentono, se mai, della tensione etico-esistenziale e degli  
ingorghi, delle difficoltà che essa incontra nel suo fluire. Di questo flusso  
i *Frammenti*, malgrado il loro titolo, vogliono essere una rappresentazio-  
ne dinamica, a volte anche dialettica: molti di essi sono impostati su di un  
modello, in cui due parti sono contrapposte attraverso l'avversativa forte  
*ma*, il che implica una realtà problematica, che si presenta irta di contrad-  
dizioni<sup>(16)</sup>.

<sup>(14)</sup> S. GHIDINELLI, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi novecenteschi», xxvi, 57,  
giugno 1999, pp. 157-184 (la citazione da p. 158).

<sup>(15)</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>(16)</sup> G. NAVA, *La lingua di Rebora*, in *Rebora e il Novecento*, in *Clemente Rebora  
nella cultura italiana ed europea*, atti del convegno di Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a  
cura di G. BESCHIN, G. DE SANTI & E. GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp.  
47-58 (a p. 49).



Se consideriamo inoltre come spesso in Sereni – lo ha notato Lorenzo Tomasin – la poesia si concluda con «una considerazione finale che conclude il ragionamento, spesso con la dichiarazione di un’impossibilità o di uno scacco»<sup>(17)</sup>, ecco che ci troviamo di fronte a un *pattern* costruttivo che è anche, prima, reboriano. Scelgo per la brevità il frammento XXIX, dove il *ma* segna entrambi i passaggi cruciali del testo:

Dai voli torvi di sogni la notte  
 Scendendo nell'alba  
 Rovescia la scialba  
 Zavorra cieca:  
 E chi si desta, n'ha tórbidi gli occhi,  
 E chi si leva, le carni n'ha rotte,  
 E gesti e pensieri  
 Nel cozzo de' scabri doveri  
 Si sbriciolan sciocchi.  
 Ma sopra, Dio feroce nello spazio  
 Guizza di luce e si sdraia  
 Sul nostro patire, e lascivo non sazio  
 Fra donne d'eternità gaia  
 Rinnova le estasi libere  
 Del suo piacere; e inconscio ricrea  
 Del mondo le specie e l'idea.  
 La faccenda così prosegue a vivere;  
 Ma nel giorno, perverso è ciascuno:  
 Ma la sera, dal senso brutale,  
 Dal tedio astioso di male  
 Non scampa nessuno.

Ed è forse possibile, sul *ma* di Rebora e Sereni, andar oltre, e segnalare riscontri puntuali tra luoghi delle due opere. Penso alla sequenza *ma tu* seguita da vocativo:

Ma tu, ragione, avanzi  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XIV, v. 17);

Ma tu, ragion maledetta, comprendi  
 Ogni cosa; [...]  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XLII, vv. 15-16);

Ma tu, notte, ben vivi anche se langue  
 Questo o quello. [...]  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, LIV, vv. 29-30, in apertura della penultima quartina);

<sup>(17)</sup> L. TOMASIN, *Una costante sereniana*, «Lingua e stile», XL, 2, dicembre 2005, pp. 237-262, a p. 247.

Ma tu specchio ora uniforme e immemore  
 [...]
 tu davvero dimenticami, non lusingarmi più  
 (V. Sereni, *Stella variabile, Un posto di vacanza*, VII, 28-33);

ma penso anche a certi *ma* pleonastici, con funzione intonazionale, che assumono «una valenza enfatica, di pronuncia espressiva» <sup>(18)</sup>:

Ma rotolarono sillabe,  
 Ma ragionarono il mondo  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XVII, vv. 50-51);

Ma la vita non gode,  
 Ma la morte non ode  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XLVII, vv. 71-72);

Ma strappa e rinnova il suo panno,  
 Ma sferza e spoltrisce l'affanno  
 La vita che bramisce  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, LII, vv. 7-8);

Ma venga, a ora tarda, venga un'ora  
 di vero fuoco un'ora tra me e voi,  
 ma scoppi infine la sacrosanta rissa  
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, Scoperta dell'odio*, vv. 8-10);

ma altrove, ma molto molto lontano da qui  
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, La poesia è una passione?*, v. 80);

ma in comunione ma tutti ma in una volta sola  
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani, Pantomima terrestre*, v. 30);

e, ancora, al *ma* che introduce la chiusa epigrammatica:

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

E mentre passa con veli e con piume,  
 Nel grande azzurro tremule faville  
 Nascono a sciami, nascono a ghirlande,  
 Son nate in cento, sono nate in mille:

Ma più io non ti vedo, stella mia  
 (C. Rebora, *Frammenti lirici*, XXX) <sup>(19)</sup>;

<sup>(18)</sup> S. GHIDINELLI, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, cit., p. 168.

<sup>(19)</sup> Di qui non è troppo difficile passare sia alla chiusa di *Ancora sulla strada di Creva* (negli *Strumenti umani*): «E da quel giorno / e quell'ora / d'amore più non ti

Dall'incessante via  
 Una canzone appassionata esulta,  
 E un rider sento d'uomini e di donne  
 Che nel lavoro preparan le voglie:  
 Dalle pagine ingombre, ottenebrato  
 Il mio volto s'alza a chiedere  
 La verità della vita  
 Che l'attimo contrasta  
 E il dolor solo accoglie.  
 Ma il dolore non basta  
 E l'amore non viene  
 (C. Rebor, *Frammenti lirici*, LV, vv. 20-30);

Voci di dopo la corsa, voci amare:  
 si portano su un'onda di rimorso  
 a brani una futile passione.  
 Folta di nuvole chiare  
 viene una bella sera e mi bacia  
 avvinta a me con fresco di colline.

Ma nulla senza amore è l'aria pura  
 l'amore è nulla senza la gioventù  
 (V. Sereni, *Gli strumenti umani*, *Mille miglia*, vv. 10-17).

A confortare nell'ipotesi dell'ascendenza viene un dato cronologico: Ghidinelli registra il forte incremento del *ma* negli *Strumenti umani* rispetto alle raccolte precedenti <sup>(20)</sup>; quando, cioè, sulla scrittura di Sereni possono agire gli attraversamenti di Rebor ipotizzati o attestati dopo il '46 e nel '57.

3. Torniamo ora a Raboni e al suo «perché Rebor». Non è casuale la sede di pubblicazione de *Gli spigoli della realtà*: si tratta infatti del primo numero di «Questo e altro», la rivista fondata da Sereni, Niccolò

---

parlai amore mio», sia al v. 11 de *La malattia dell'olmo* (in *Stella variabile*): «Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...».

<sup>(20)</sup> Cfr. *ivi*, p. 159: «nelle cinquantadue poesie degli *Strumenti umani* (sono in totale più di 1300 versi) ci si imbatte in tale particella per ben ottantacinque volte, con una frequenza media di una volta ogni 16-17 versi. Questo dato è significativo anche perché s'interseca con una distribuzione molto regolare delle occorrenze nelle varie sezioni del libro»; l'autore prosegue in nota: «Giusto per avere un metro di confronto, non sarà inutile un veloce test sulle raccolte precedenti dello stesso Sereni: nelle trentasette poesie di *Frontiera* il 'ma' compare soltanto diciannove volte, e attorno alla stessa cifra (diciassette volte) siamo anche per le occorrenze all'interno del *Diario d'Algeria*».

Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni con un programma che il più giovane collaboratore riformula in un articolo sul n. 3 della rivista:

*Questo e altro*, diciamo oggi, e forse è anche questo che vogliamo dire: non l'altro *dalla* poesia, ma l'altro *nella* poesia; e una poesia che esista e prenda senso, concretezza, spessore proprio in questo scambio circolare di parti e di verità, in questo aver dentro di sé, per essere se stessa, l'altro e il diverso senza mai annullarli, senza mai pretendere di «assumerli» o risolverli; una poesia che diventando tale diventi anche, di continuo, il significato poetico *proprio* della non poesia... (21).

È chiaro dunque come questa lettura critica di Rebora si inserisca in un preciso percorso di ricerca poetica in cui si sente coinvolto lo scrittore in versi che si accinge a presentare la sua prima raccolta organica, *Le case della Vetra*:

La poesia di Rebora rimane nella storia perché linguisticamente non la cancella, perché non si pone (non vuole porsi) come un luogo autonomo e originario rispetto allo spazio e al tempo della storia. Questo stesso rilievo può costituire anche una prima risposta alla domanda *perché Rebora oggi più di ieri*. Non per un semplice gioco della moda: ma perché questa non originarietà dello spazio della poesia rispetto a quello della storia, questa pesantezza e impurità della lingua poetica, questa non verginità della parola sono, secondo una nozione fondamentale implicita in tutte le determinazioni novecentesche della critica, tanti sinonimi di indifferenza nel senso della poesia: di non poesia... mentre oggi, l'allargamento dell'area linguistica e del catalogo oggettivo aperti alla poesia e il disconoscimento della «purezza» come elemento costitutivo del fatto poetico conseguenti alla reazione antiiermetica, permettono e impongono appunto di questi recuperi, il riscatto di queste zone rimaste nell'ombra perché sacrificate dagli interessi teorici di una critica che invece di voler *capire* la poesia (tutta la poesia) voleva soprattutto specchiarsi nella parte di essa che a quegli interessi rispondeva meglio, che somigliava di più alla loro proiezione (22).

È una ricerca nella quale Raboni legge la poesia di Rebora nella stessa prospettiva con cui è venuto leggendo le poesie che Sereni ha pubblicato in rivista in quegli anni, e che di lì a poco confluiranno negli *Strumenti umani*. Si avvicini il passo conclusivo de *Gli spigoli della realtà* al punto di snodo critico centrale nel saggio su Sereni pubblicato l'anno precedente:

(21) G. RABONI, *La cruna dell'ago*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 66-67 (a p. 66). Cfr. l'intervento non firmato (ma di Sereni) *Perché «Questo e altro»* sul primo numero della rivista, cit., pp. 55-57.

(22) G. RABONI, *Gli spigoli della realtà*, cit., p. 76.

Confrontato a quello di cui disponeva la critica di venti o trent'anni fa si può ben dire che il nostro punto di vista su Rebora, il punto di vista dal quale guardiamo oggi la sua poesia è davvero ideale, un osservatorio ideale, privilegiato: dal quale non facciamo più fatica ad accorgerci che la durezza esistenziale di Rebora, la pesantezza, la fisicità dei suoi oggetti 'metafisici' non sono punti di eccessivo attrito di una poesia che non *riesce* a liberarsi dalla realtà, a essere veramente tale, ma i mezzi necessari e naturali di una poesia che non vuole trionfare sulla realtà e vuole invece salvarne dentro di sé le dimensioni concrete, gli spigoli vivi, le parti opache, le profonde spaccature per attuare continuamente e sempre da capo, si direbbe, di fronte a questa presenza il compito urgente e infinito della sua motivazione <sup>(23)</sup>;

L'inclusione nello spazio della poesia di oggetti pratici e morali che appartengono storicamente a un processo di dispersione e di alienazione, e la contemporanea ricerca di una condizione del linguaggio e del discorso che consenta di salvare sia l'integrità (e quindi anche la negatività specifica) di tali oggetti, sia la positività dell'oggetto poetico totale che li racchiude, sono anzi visibili con particolare chiarezza nelle ultime poesie di Sereni [...]. Si tratta di un rapporto necessario: nel senso che la possibilità di questa poesia di essere poesia pur restituendo oggetti negativi non trasfigurati, e quindi sentiti e resi come tali, si identifica con la sua stessa e unica possibilità attuale di essere poesia come strumento di libertà contro le situazioni reali verso i cui oggetti essa si dimostra così inclusiva <sup>(24)</sup>.

Rebora e Sereni, allora, si trovano ad essere accostati nella *quête* di «qualcosa di possibile: cioè una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia»: parole che Raboni premetteva – spiegando il senso dell'operazione – alla sua *Poesia degli anni sessanta* <sup>(25)</sup>: con travasi e insistenze lessicali che non occorre sottolineare.

Con *Gli spigoli della realtà* inizia la 'lunga fedeltà' – fedeltà di tutta una vita – di Raboni a Rebora <sup>(26)</sup>. Il saggio è dapprima ripresentato (*et pour cause*, come si è visto) nella raccolta del '76, e conserva agli occhi di Raboni la sua attualità ancora tre anni dopo, quando con titolo *Re-*

<sup>(23)</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>(24)</sup> G. RABONI, *Esempi non finiti della storia di una generazione*, «aut aut», 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 73-93 (alle pp. 87-93, con titolo *Sereni e l'inclusività dello spazio poetico*); poi, con titolo *Sereni inedito*, in *Id.*, *Poesia degli anni sessanta*, cit., pp. 25-28. Cito da G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 225.

<sup>(25)</sup> G. RABONI, *Poesia degli anni sessanta*, cit., p. 11; ne *L'opera poetica* a p. 209.

<sup>(26)</sup> Precedentemente, accenni a Rebora si trovano in due saggi pubblicati su «aut aut»: *Quattro tesi sulla poesia italiana nel dopoguerra*, 55, gennaio 1960, pp. 24-42, p. 29, ed *Esempi non finiti della storia di una generazione*, cit., p. 73.

*bora e la storia* si affianca nella *Letteratura italiana* Marzorati al saggio dell'altro protagonista della rilettura di Rebora negli anni Sessanta, Fernando Bandini <sup>(27)</sup>. La tappa successiva si ha con l'antologia *Poesia italiana contemporanea*, del 1981 <sup>(28)</sup>. Qui Rebora è tra i dodici poeti (con Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Sereni, Luzi, Zanzotto, Pasolini) che al curatore sembrano «indispensabili – o, se così si può dire, *più* indispensabili – per capire il movimento, lo sviluppo effettivo delle forme e dei temi della nostra poesia attraverso il succedersi delle prime quattro generazioni di questo secolo, da quella dei poeti nati negli anni ottanta dell'Ottocento a quella dei poeti nati all'inizio degli anni venti del Novecento» <sup>(29)</sup>. L'attenzione è sempre all'attualità del fare poesia:

Non si trattava tanto di essere equilibrati, di prelevare in modo equanime e proporzionale dalle varie fasi, dai vari libri di ciascun autore, quanto di rendere con la maggiore evidenza possibile i lineamenti e il senso di una vicenda quale ci appare e continua a coinvolgerci oggi, in prospettiva e da lontano. Così, per fare un solo esempio, il Luzi «ermetico» degli anni trenta è stato totalmente sacrificato a favore del Luzi dialogico del dopoguerra, dal momento che questa non vuole essere una ricapitolazione di ciò che è accaduto, ma una lettura di ciò che permane e agisce nel presente <sup>(30)</sup>.

Conta, questa impostazione militante, anche nella scelta dei testi da Rebora: tutta dalla «fase laica (e di gran lunga più importante)», pur nel riconoscimento che la fase «religiosa» è «attraversata ancora, a tratti, da bagliori di autentica grandezza» <sup>(31)</sup>. Ma è posizione, diciamo subito, destinata a evolvere. Nella recensione all'edizione accresciuta delle *Poesie* pubblicata da Scheiwiller nel 1982 <sup>(32)</sup>, ribadito il giudizio

---

<sup>(27)</sup> *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, t. IV: *Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. GRANA, Milano, Marzorati, 1979, vol. II, pp. 1547-1552. Il saggio di F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, si legge in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, presentazione di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1966, pp. 1-35 (ma i risultati della ricerca erano stati presentati nella seduta del Circolo Filologico Padovano del 15 dicembre 1964).

<sup>(28)</sup> G. RABONI, *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981. Il capitolo dedicato a Clemente Rebora si legge alle pp. 26-42.

<sup>(29)</sup> *Ivi*, p. VI.

<sup>(30)</sup> *Ibidem*.

<sup>(31)</sup> *Ivi*, p. 27. I testi scelti sono i *Frammenti lirici* III (con titolo *Turbine*), XI (*O carro vuoto sul binario morto*), XVIII (*L'ora intima*), XXII (*L'infinito riposa*), XXIV (*Sera estiva*), XLIX (*O poesia*), XXXI (*Canto di donna*), *Viatico* e *Voce di vedetta morta* (ora nelle *Poesie sparse e prose liriche*), *Dall'immagine tesa* (dai *Canti anonimi*).

<sup>(32)</sup> C. REBORA, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. SCHEIWILLER, con una nota di G.

che vede in Rebora un «poeta formidabile, la cui immaginazione linguistica scardinante e potentemente 'inattuale' è sottesa e moltiplicata da una non meno violenta tensione morale», Raboni chiude così:

Ora, a me pare che, riconosciuta finalmente la grandezza di Rebora, resti appunto da rendere giustizia – e, prima ancora, la necessaria, non prevenuta attenzione – ai versi religiosi di Don Clemente; e mi piace sperare che l'occasione di questa ristampa (arricchita di una nota di Gianni Mussini e di alcuni piccoli, commoventi inediti) susciti una nuova leva di lettori e studiosi capaci anche di questa ulteriore acquisizione.

Si affaccia in questo articolo anche la questione del posto di Rebora nel Novecento poetico italiano. Per il momento, Raboni prende atto dell'«opinione abbastanza pacifica che la sua produzione degli anni Dieci e Venti costituisca uno dei vertici dell'espressionismo europeo, e che la sua presenza nella storia della poesia italiana di questo secolo sia quella d'un autentico protagonista, se non addirittura (e ricordo volentieri, a questo proposito, un'affermazione generosamente perentoria di Roberto Roversi sul quotidiano 'Il Manifesto') del più grande di tutti». La rivendicazione polemica del valore di Rebora in rapporto alla sopravvalutazione di Montale appare nel contributo al numero monografico di «Psychopathologia», del 1985, intitolato *La modernità di Rebora* <sup>(33)</sup>: «Sono personalmente convinto che domani (non importa quanto lontano: dieci anni, venti, cento?) il *gap* fra le poche decine di pagine dedicate all'opera di Rebora e l'intera biblioteca, ormai, dedicata all'opera di Montale apparirà, più che ingiustificabile, ridicolo – un monumento al conformismo, all'inerzia culturale di un'epoca». Ma è solo un passaggio all'interno di un discorso assai articolato, che prende l'avvio dalla distinzione tra «modernità» e «contemporaneità» formulata da Stephen Spender e applicata a Rebora da Mario Luzi e prosegue riallacciandosi alla lettura data ne *Gli spigoli della realtà*, ma ora sottolineando

---

Mussini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1982. Raboni ne tratta insieme a nuove edizioni di Roccatagliata Ceccardi e Onofri in *Dai maestri in ombra nasce la nuova poesia italiana*, «La Stampa-Tuttolibri», 14 maggio 1983.

<sup>(33)</sup> *Clemente Rebora*, a cura di A. ERMENTINI & G. OLDANI, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985. Il saggio di Raboni, qui alle pp. 30-35, sarà ripreso, con titolo *L'itinerario poetico di Clemente Rebora*, in *Poesia, verità e mistica (Rosmini, Manzoni, Rebora)*. *Atti del XIX Corso della 'Cattedra Rosmini'*, a cura di P. PELLEGRINO, Stresa-Milazzo, Sodalitas-Spes, 1986, pp. 145-152; quindi in G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 22-29, da cui cito. Il volume bresciano ospita anche un intervento di P. VALDUGA, *Né ossi né seppie* (pp. 36-44) che documenta polemicamente le coincidenze lessicali tra i *Frammenti lirici* e gli *Ossi di seppia*. Sul tema tornerà la rivista «Poesia» (allora diretta dalla stessa Valduga) con due interventi nella rubrica 'Plagi': vedi I, 1, gennaio 1988, pp. 6-8, e I, 3, marzo 1988, pp. 18-21.

come non vi sia in Rebora, mai, nessuna contrapposizione di nessun tipo fra poeta e mondo, io e mondo; come a tale contrapposizione, così tipica della stagione romantica di cui ancora stiamo vivendo interminabili aggiornamenti e metamorfosi, si contrapponga in lui, sin dall'inizio, una disperata e «positiva» tensione agonistica, uno slancio continuo e drammaticamente vitale verso la reintegrazione del soggetto nella realtà e, dunque, verso una paradossale cooperazione fra soggetto e realtà; una colluttazione, ecco, un corpo a corpo senza patteggiamenti né tregua, con tutto il male e tutto il bene del vivere.

Aggiungerei, per ulteriore chiarezza, che se è una salvezza quella che Rebora cerca dentro e attraverso questa lotta o alla fine di essa, non è certo una piccola salvezza personale – la salvezza di un'autoemarginazione amaramente rassegnata o ironicamente compiaciuta – ma una salvezza di tutti, una redenzione del mondo...<sup>(34)</sup>.

Registrato l'*impasse* anche della critica migliore di fronte al secondo Rebora («il Rebora – precisa – dei *Canti dell'infermità*, di *Curriculum vitae*»), Raboni viene a una lettura che è anche una palinodia rispetto alla propria posizione critica precedente:

È così difficile connettere, saldare la prima alla seconda fase della poesia di Rebora, il Rebora «vociano» al Rebora «religioso»? Ebbene, proviamo a inventare una nuova periodizzazione, una nuova cronologia; a pensare che la storia della poesia di Rebora non si articoli in due fasi separate fra loro da un silenzio di oltre trent'anni, bensì – per astruso che possa sembrare – in tre fasi: la prima già descritta come prima, la seconda costituita appunto da quel silenzio, la terza già descritta come seconda... Un trucco, una finzione – e se fosse, invece, un'immagine, cioè una realtà virtuale? La poesia di Rebora, lo sappiamo, non è – non è mai stata – trionfo sulla realtà, superamento o distruzione o sublimazione della materialità del pensiero e dell'azione, ma pensiero essa stessa, azione essa stessa; materialmente azione, materialmente pensiero... Ora, non può anche il silenzio essere azione e pensiero? Non è anche il silenzio un gesto che continuato, consolidato nel tempo, corroborato da altri gesti materiali, si fa sensibilmente, materialmente azione e pensiero? [...] Se il lungo silenzio di Rebora non divide ma, al contrario, congiunge il poeta di prima al poeta di poi, i *Canti anonimi* ai *Canti dell'infermità*, non potremo – non

---

<sup>(34)</sup> *Ivi*, p. 24. Le tre stampe citate nella nota precedente hanno concordemente, nell'ultimo capoverso, «una salvezza di tutto». Mi è sembrato opportuno correggere in «una salvezza di tutti» (che dà senso migliore) sulla base della ripresa di questo passaggio in G. RABONI, *Devozioni perverse*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 21-23, poi in *Id.*, *L'opera poetica*, cit., pp. 860-861, da cui cito: «Annoto per ora, in proposito, una sola ipotesi: che, a differenza degli altri protagonisti della poesia italiana di questo secolo, Rebora non abbia cercato nella poesia una salvezza personale – la salvezza di un'autoemarginazione amaramente rassegnata o ironicamente compiaciuta – ma una salvezza di tutti, una vera e propria redenzione del mondo».



potranno – più, davvero, parlare di una poesia che ricomincia incerta e indebolita dal silenzio che l'ha colpita, ma dovremo parlare di una poesia che continua, incorpora e pronuncia il silenzio che essa stessa è stata, una poesia che nel silenzio ha maturato una diversa densità sonora, una forma nuova, stupendamente, spaventosamente rarefatta, della propria forza <sup>(35)</sup>.

È dunque una nuova, imprevedibile applicazione della categoria dell'«inclusività» a permettere una proposta di approccio non discriminante a Rebora: che è l'acquisizione critica fondamentale del saggio. Meno rilevante, legata alla contingenza delle occasioni del dibattito giornalistico, mi pare la collocazione di Rebora sui gradini più alti della scala dei valori poetici, tesa alla riduzione di Montale. In due articoli del 1986 sull'«Espresso» Raboni individua le proprie 'tre corone' del Novecento poetico in Rebora, Tessa e Saba (dove, si noti, il nome di Tessa innova il canone della *Poesia italiana contemporanea*) <sup>(36)</sup>. Si vie-

<sup>(35)</sup> G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 26-27.

<sup>(36)</sup> G. RABONI, *Qualcuno deve abbassarle le penne*, «Europeo», 22 febbraio 1986: «Se dovessi parlare di poesia, partirei dal caso più macroscopico: la spropositata esaltazione e monumentalizzazione della figura di Eugenio Montale. Considerato, con unanimità impressionante e un po' sinistra, il maggior poeta del secolo, Montale è invece, secondo me, meno grande di almeno tre poeti infinitamente meno acclamati di lui: Clemente Rebora, Delio Tessa e Umberto Saba; e non mi sembra affatto sicuro che sia più grande di Giuseppe Ungaretti, di Vittorio Sereni o di Mario Luzi»; ID., *Il poeta innamorato fa il verso dimezzato*, «Europeo», 1 novembre 1986: «Mi è già capitato di osservare che il contrasto fra la vastità degli omaggi e studi di ogni genere dedicati a Montale e l'esiguità di quelli dedicati a poeti assolutamente non meno grandi, anzi, secondo il mio personale convincimento, più grandi di lui, come Clemente Rebora o Umberto Saba o Delio Tessa, ci apparirà fra qualche decennio come una sorta di colonna infame, di monumento vergognoso e ridicolo al conformismo culturale del nostro tempo». Si veda anche il contributo di Raboni al dibattito sui dieci autori del Novecento da salvare ospitato dal «Corriere della Sera» nel luglio '98, *E allora io tolgo Montale e aggiungo Volponi*, 4 luglio: «Dieci nomi sono terribilmente pochi per un secolo così vicino e così complicato. Ovunque si posi lo sguardo, compagno facce di maestri: quelli da cui abbiamo imparato, o creduto di imparare, quando sembrava che la letteratura e il presente fossero più importanti della vita e del sempre. Non resta, per fare spazio, che ricorrere a qualche trucco, per esempio spostando nell'800 chi, come D'Annunzio, più che stare nel nostro secolo lo preannuncia, lo prefigura, lo ostacola; e poi se non c'è Pascoli, che pur essendo nato otto anni prima è ancora più moderno e più grande, è giusto che non ci sia neanche lui... Ma con questo ho guadagnato, rispetto alla decina di Segre, un solo posto: perché le considerazioni che possono valere per D'Annunzio non valgono certo per i suoi coetanei Svevo e Pirandello; la cronologia non è tutto. E allora, coraggio: Svevo, Pirandello, Tozzi; per quanto riguarda la prosa i primi tre nomi da fare, secondo me, sono questi. E poiché ho deciso (bisogna pur darsi delle regole) di dividere la decina esattamente in due cinque, una per la prosa e una per la poesia, completo la prima con un nome ovvio, Carlo Emilio Gadda, e con quello che considero il maggiore, per la genialità di scrittura e forza testimoniale, del secondo '900: Paolo Volponi. E adesso, brevissimamente,

ne così all'articolo del 1988, in occasione della pubblicazione delle *Poesie* nell'edizione Scheiwiller-Garzanti <sup>(37)</sup>, che sarà accolto in *Devozioni perverse* <sup>(38)</sup>. Ad essere ripresa è la linea di pensiero de *La modernità di Rebora*, ma con il riconoscimento esplicito, infine, che «Rebora è davvero il più grande di tutti». I due interventi successivi – l'articolo che annuncia il convegno roveretano del 1991 e il contributo allo stesso convegno – tornano ancora sulla difficile ricezione di Rebora, sulle cause di un riscontro critico che Raboni continua a sentire inadeguato, sulla necessità di approfondimento del Rebora successivo alla conversione:

L'attualità di Rebora – conclude il primo articolo – continua ad essere, in gran parte, un'attualità futura; e chissà che non avvenga anche per lui nel prossimo secolo quanto avvenne per un altro grande al quale è per tanti versi possibile accostarlo, l'inglese Gerard Manley Hopkins, che morì nel 1889 e che le storie letterarie annoverano tuttavia, con ragione, fra le figure indispensabili della poesia del Novecento <sup>(39)</sup>.

Mi risulta che né Contini né Pasolini, tra i pochi che avevano messo l'accento sull'importanza del primo Rebora, abbiano preso nella giusta considerazione il secondo Rebora: proprio per via di quel salto vistoso che in realtà, secondo me, non esiste ma – se così si può dire – sembra vistosamente esistere. In proposito ci sono anche problemi filologici, di edizioni, ecc. Le poesie religiose di Rebora, fra le quali credo ci siano in assoluto alcune delle sue poesie più belle, vengono presentate in un certo modo, in mezzo a materiali occasionali e meno importanti, in un'immagine un po' confusa. Anche qui ci sono da chiarire molte cose, e c'è comunque

---

la poesia. Montale non si può togliere? Certo che non si può togliere: siamo tutti suoi allievi, suoi figli, suoi nipoti; e io lo tolgo lo stesso. E dico che i poeti italiani di questo secolo sui quali con più serena e convinta fiducia scommetto per il futuro sono (in ordine di nascita) Umberto Saba, Clemente Rebora, Delio Tessa, Giuseppe Ungaretti e Mario Luzi; avendo intanto, si capisce, almeno altrettanti nomi altrettanto profondamente scolpiti nella mente e nel cuore».

<sup>(37)</sup> C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI & V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988.

<sup>(38)</sup> Non sono riuscito, finora, a individuare la sede della prima pubblicazione, non registrata in R. CICALA & V. ROSSI, *Bibliografia reboriana*, presentazione di M. Guglielminetti, Firenze, Olschki, 2002. Raboni commenta l'avvenimento chiudendo le pagine del suo *Diario* sull'«Europeo» il 29 aprile 1988: «Non fa notizia [...] l'uscita (presso Garzanti) di un volume che per la prima volta, a più di trent'anni dalla morte dell'autore, raccoglie compiutamente e rende accessibili a tutti i lettori di buona volontà le poesie di Clemente Rebora. Dovremmo, di questo silenzio, scandalizzarci o sorprenderci? Ma no. La grande poesia, come la verità, ama i tempi lunghi, le lunghe vigilie. E come la verità, un giorno o l'altro, quando i distratti e i bugiardi meno se l'aspettano, 'viene a galla'».

<sup>(39)</sup> G. RABONI, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1991; poi in ID., *La poesia che si fa*, cit., pp. 29-31, da cui cito.

ragione di non meravigliarsi del fatto che Rebora si sia allontanato, in questa seconda fase, anche dai suoi estimatori, da chi l'aveva capito. È veramente una storia da ricomporre, quella di Rebora, dentro una storia del Novecento di cui cominciamo a vedere la problematicità rispetto alla linea vincente, o alle due-tre linee vincenti ma confluenti che finora ci hanno condizionato in modo così totale <sup>(40)</sup>.

4. La rassegna degli interventi di Raboni si conclude con un'intervista pubblicata nel numero monografico che a Rebora dedica la rivista «Microprovincia» nel 2000 <sup>(41)</sup>. Oltre alla ripresa di vari temi già affrontati, l'intervistatore sollecita Raboni sulla questione della lingua di Rebora, ascritta dall'intervistato alla linea dantesca:

Anche senza rifarci letteralmente alla famosa formula continiana, non c'è dubbio che il plurilinguismo di Dante trova in Rebora uno dei maggiori interpreti in questo secolo, e uno dei più precoci. In un periodo in cui, ripeto, il tentativo, la tendenza generale era assolutamente l'opposto. Era quella di una lingua il più possibile depurata, di una lingua il più possibile petrarchesca, cioè trasparente. Una lingua che risolve in sé tutti i contrasti, che li assorbe e li annulla, mentre invece in Rebora, come nel modello dantesco, c'è questo contrasto di spigoli vivi, ecco.

Ma il punto di maggior interesse per il nostro discorso è la valutazione comparativa che Raboni fa della propria esperienza di scrittura in versi:

C'è, io credo, in Rebora, sempre, prima e dopo, diciamo in tutte le sue fasi, questa forza di interiorizzazione, questa presa spirituale sul mondo che, secondo me, non ha paragoni nella poesia italiana del Novecento. C'è un'incandescenza continua; e questo mi affascina non perché io senta in qualche modo di essere simile o vicino a lui, forse proprio il contrario, perché si è attratti dai contrari. Io ho sempre cercato in qualche modo una forma di *unterstehen*, di nascondimento nella mia poesia, mentre in lui c'è questo esporsi totale sempre che mi conquista proprio.

Ed è senza dubbio così. Infatti, se al momento della messa a fuoco delle sue intenzioni programmatiche Rebora e Sereni apparivano a Raboni assimilabili in un modello profondo di rapporto tra scrittura in

<sup>(40)</sup> G. RABONI, *Rebora e il Novecento*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 115-117 (a p. 117).

<sup>(41)</sup> A. GACCIONE, *Clemente Rebora: una poesia pietrosa. Conversazione con Giovanni Raboni*, «Microprovincia», n.s., 38, gennaio-dicembre 2000, pp. 391-394. I due passi citati di seguito sono rispettivamente alle pp. 392 e 393.

versi e realtà, per l'inveramento linguistico e stilistico di quel modello la lezione accolta e praticata è in prima istanza quella di Sereni. Tuttavia, un elemento di relazione con l'esperienza linguistica di Rebora esiste ed è ben dimostrabile: penso alle associazioni di astratto e concreto su cui mi sono soffermato nell'*Introduzione all'Opera poetica*: quella parestesia, ho scritto, «la cui fitta presenza in Raboni può servire a dar corpo a una 'linea' che fa capo a Parini, e che a Raboni giunge passando per Rebora»<sup>(42)</sup>. Rinviando a quelle pagine per la tipologia e l'esemplificazione, mi limito qui a qualche campione tra quelli più immediatamente riportabili alla lezione di Rebora nell'uso di verbi concreti per accadimenti del mondo morale, emozionale, esistenziale: «era la morte / di Giorgio e di Marzia che cercavi / d'inghiottire, d'invertire, somatizzando» (*Nel grave sogno, Per le scale...*, vv. 4-6), «ecco da crepe / riaffiorare nei muri / gli appuntamenti elusi, le promesse / non mantenute» (*A tanto caro sangue, Scongiuri vespertini* 2, vv. 2-5), «È lì, / è in quel vuoto d'aria che la mia storia / s'è incistata» (*Ogni terzo pensiero, Come e quando...*, vv. 9-11), «l'anima / insaziabile, ostinata che ferve / per sempre più comicamente impervi / labirinti o abissi» (ivi, *Invecchiando il corpo...*, vv. 5-8), «Ma alleva / menti per crederci l'economia / trionfante, fa che ciascuna s'imbeva // di quel credo miserabile» (ivi, *Che in tutto fra tutte...*, vv. 6-9), «e stesse al cuore assaporare // l'infinito dolcissimo ritardo del bene» (ivi, *Cerco qualche volta...*, vv. 11 ss.), «si riaggomitola in nuce / la vita e più al cuore non manda i tetri / lampi delle sue paillettes, dei suoi vetri / colorati» (*Quare tristis, Smessa la sontuosa porpora...*, vv. 5-8). Certo, siamo ben lontani dagli esiti espressionistici di Rebora. Né molto si raccoglie al livello dell'intertestualità. Ho già fatto mia, nel commento all'*Opera poetica*, la derivazione del titolo *Sonetti di infermità e convalescenza* (in *Ogni terzo pensiero*) dai *Canti dell'infermità* suggerita da Enrico Minardi<sup>(43)</sup>. C'è poi il caso di convergenza tematica 'procurata' riscontrabile in una delle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, sequenza per la quale Raboni si prepara rileggendo «il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti – da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Ge-

(42) R. ZUCCO, *Introduzione* a G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., pp. XIX-LXIV, a p. XLIII. Per Parini cfr. P.V. MENGALDO, *Sulla lingua delle 'Odi' di Parini*, in ID., *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003, pp. 69-92 (a p. 75); per Rebora F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., pp. 7-11.

(43) Cfr. E. MINARDI, *Su 'Ogni terzo pensiero' di Raboni*, «Nuova corrente», XLIII, 117, gennaio-giugno 1996, pp. 73-82 (alle pp. 76-77).

rald Manley Hopkins e a Clemente Rebora» (44). Mi è parso così di riconoscere una memoria del frammento XXXI, vv. 8 ss. – «E le bellezze ripenso che sole / Vaniskon senza amore: / Baleno d'oro non giunto al guizzo, / Pianta nel succhio divelta, tizzo / Scordato sotto la cappa / A sognare la fiamma, / Alito non respirato, / Baci non schiusi, / Forte corpo senza amplesso» – nel quarto testo della sequenza: «Sì – ma memento anche dei semivivi / e dei semimorti, di quanti / si dissanguano invano, / della ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano». Inconscia mi pare invece la rammemorazione – sempre a livello tematico – del frammento XII, vv. 18 ss. – «E mi vergogno ripensando a lei [la mamma] / Che nel donare il sangue fu serena; / A lei che, triste d'aver troppo, volle / Alla sua gioia il sacrificio appena, / Ma a noi perdona i soffici fastidi» – in *Creditori* (nella sequenza *Parti di requiem* di *Cadenza d'inganno*). Non mancano, si noterà, convergenze metrico-sintattiche e foniche: «Cerchiamo di parlare / in due minuti, mentre qualcuno aggiusta / le tende alle finestre e gli amici / sono già per le scale. Sempre c'è / poco tempo quando dobbiamo fare / i conti con i morti. E così dico / a mia madre di aver pazienza – a lei / che vicina a morire, ancora / vuol sapere com'era la mia cena...». A questo e al poco altro che ho annotato (45) aggiungerei ora un paio di schede. In *Racconto d'inverno*, ai vv. 5 ss. della prima parte –

(44) G. RABONI, *Il testo poetico*, scritto che accompagna *Quare tristis*, in *L'ora di là dal tempo. Momenti di spiritualità nella musica contemporanea* (46° Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 1-30 luglio 1995, 28-29 settembre 1996), La Biennale di Venezia-Ricordi, [s.l., s.d. (ma 1995)], pp. 29-30. Trascrivo estesamente: «Nel frattempo – o, meglio, contemporaneamente [all'elaborazione dell'assetto metrico della sequenza] – m'andavo nutrendo delle letture o riletture delle quali avvertivo più acutamente il bisogno, in modo non tanto razionale quanto piuttosto, direi, istintivo, un po' come gli animali sentono di quale erba particolare necessita in quel determinato momento il loro organismo: innanzitutto, si capisce, il testo latino della Messa; e poi, ma non secondariamente, alcuni poeti – da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Gerald Manley Hopkins e a Clemente Rebora – che hanno per me un valore o significato quasi altrettanto liturgico e con l'aiuto dei quali ho cercato di rendere il più possibile collettiva (o, se si preferisce, di sottrarre a un me stesso troppo autobiografico o troppo lirico) l'interminabile invocazione di cui questi versi volevano farsi eco e strumento. Alcune di tali letture hanno lasciato tracce ben visibili (tanto da esimermi, credo, dal dovere di elencarle) nella stesura finale del testo; ma non meno importanti sono quelle che di stesura in stesura sono state inghiottite dal divenire reale di un'immagine o di una metafora».

(45) Per una convergenza tematica fra *Fatti pure in quattro, allàrgati, notte* (in *Ogni terzo pensiero*) e il frammento XXVIII, vv. 20 ss. vedi G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1692 (integrerei forse per il tema del risveglio un richiamo all'incipit del frammento XXIX: «Dai voli torvi di sogni la notte / Scendendo nell'alba / Rovescia la scialba / Zavorra cieca: / E chi si desta, n'ha tòrbidi gli occhi, / E chi si leva, le carni

[...] Si crepa  
l'anno, finisce, giuro che lo sento – tigre  
di plastica, palloncino coi denti di tigre – stridere  
verso l'alto sui vetri. [...] –

e 24 ss. della terza –

[...] Altre cose, lo so, aspettano sopra la neve,  
l'anno venturo ride con le gengive d'osso;  
ho paura che non avrai più tempo per me e per i morti. Però  
oggi è da me che vieni, è da quel punto  
a questo che ti muovi – da uno slittare a uno stridere  
prudente, spero, nel tuo ovulo di pelliccia –

si incontra una *iunctura* tra *anno*, *stridere* e *ridere* nella quale è forse una memoria di *Calendario* (nelle *Poesie sparse e prose liriche*), quinto capoverso: «Ma l'anno è il nano che fa ridere o stridere con gli altri il suo secolo – mentre liba il bianco e il rosso del pianto e del sangue. E così via». Nell'ultima delle *Reliquie arnaldine* (*Versi guerrieri e amorosi*) – «Vacilla il cuore e sbanda / se di lei solo gli occhi hanno vivanda / e palpitando a sapere m'invita / che questa poca vita è la mia vita» – lo spunto viene dai vv. 23-33 della canzone VII di Arnaut Daniel: «Tant sai son pretz fin e certa / per qu'ieu no·m puesc virar alhors; / per so fatz ieu que·l cor m'en dol, / can soleilz clau ni sojorna: / eu non aus dir qui m'aflama; / lo cor m'abranda / e·ill uelh n'an la vianda, / quar solamen / vezen / m'estai aizida. / Ve·us que·m ten a vida!». Traduce Mario Eusebi, della cui edizione Raboni si è servito<sup>(46)</sup>: «Tanto conosco il suo merito vero e certo che non posso volgermi altrove; così faccio che il cuore mi duole quando il sole tramonta e riposa: non oso dire chi m'infiamma; mi brucia il cuore mentre gli occhi ne hanno nutrimento perché soltanto alla vista mi è concessa. Ecco quello che mi tiene in vita».

---

n'ha rotte, / E gesti e pensieri / Nel cozzo de' scabri doveri / Si sbriciolan sciocchi»); per il «labirinto / di secondi» di *Vivi, io e te, per quanto? Non facciamola* (in *Barlumi di storia*) ho citato il frammento XI, vv. 21-22: «Nel labirinto dei giorni / Nel bivio delle stagioni» (vedi G. RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1764); e l'*infognarsi* di *Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni* (*Versi guerrieri e amorosi*) discenderà dal frammento V, v. 19: «E stanco infogna giù piaceri e sonni». Infine, Rebora è ricordato in una poesia che si legge negli *Altri versi*: «Il fruttivendolo pugliese / famoso nel quartiere / perché teneva aperto anche d'agosto / se n'è andato, non so se all'altro mondo / o alle Seychelles o alle Maldive, / comunque a godersi il meritatissimo / frutto del suo sudore. / A tutt'oggi il buco del suo negozio / non è stato otturato / e così quel tratto di via Tadino / dove Clemente Rebora ha abitato / prima di farsi prete / ha qualcosa d'incerto, d'incompiuto, / di malinconicamente esitante / come il sorriso d'uno sdentato».

<sup>(46)</sup> A. DANIEL, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. EUSEBI, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984.

E mi pare dunque probabile che l'imitazione abbia risentito dell'explicit del frammento LXXI: «Questa angoscia gioita, / Quest'impeto fecondo, / Questo veggente oblio: / Questa vita che è vita». A confortarci nell'ipotesi potrà venire l'uso del verbo *consentire* nel testo che precede: «Morto per loro, e presto: ma con lei / tanto consente il cuore / che è di vecchiaia che vorrei morire». Arnaut ha (canzone XIV, vv. 22-24) «tost m'auran mei paren faducs; / pero tal a mon cor convers / q'en leis amar volgra morir senecs», che Eusebi traduce: «presto i miei parenti mi vedranno morto; ma tale è colei che ha vinto il mio cuore che, amandola, vorrei invecchiare e morire». L'innovazione di Raboni pare influenzata dall'explicit del frammento LXXII: «Tu, lettore, nel breve sonno / Che fa chicco dell'immenso, / Odi il senso del tuo mondo: / E consentire ti giovi»; cosicché pare lecito (e suggestivo) pensare a due riletture condotte, forse, negli stessi giorni.

5. Con la denominazione «via lombarda» impiegata nel titolo di questo intervento ho inteso discostarmi tanto dalla definizione anceschiana di «linea lombarda» che da quella raboniana di «scuola lombarda», a favore della formula comprensiva e allargata proposta da Giorgio Luzzi: *La via lombarda* è infatti espressione che compare nel titolo della sua bellissima antologia dell'89<sup>(47)</sup>. Veniamo così alla questione del posto di Rebora. Si è già visto il comportamento di Anceschi: che, nell'escludere l'ascendenza di Rebora sui sei antologizzati (Sereni, Roberto Rebora, Modesti, Risi, Orelli, Erba), sentiva tuttavia il bisogno di citare per ben due volte il nome di un autore la cui immanenza doveva sembrargli ineludibile, ancorché priva di riscontri testualmente verificabili. Nella bibliografia sui raggruppamenti che si sono chiamati «linea lombarda», «scuola lombarda» e simili il nome di Clemente Rebora, dopo l'evocazione anceschiana, è fatto per la prima volta da Raboni. È però interessante la cronologia. La denominazione «scuola lombarda» compare nell'intervento *Poesia 1963 – poesia 1978*: dove, puntato lo sguardo sulla poesia «a partire dalla metà degli anni sessanta», si dice di poeti che «si sarebbero poi riconosciuti – seppure in modo non istituzionale – in una 'scuola lombarda' (Giudici, Majorino, Cesarano, Ra-

<sup>(47)</sup> *Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati, introdotti da G. LUZZI*, Milano, Marcos y Marcos, 1989. Divisi in tre sezioni, i poeti sono: (I) Sereni, R. Rebora, Modesti, Risi, Giorgio Orelli, Erba, Simonotti Manacorda, Boccardi, Mascioni; (II) Raboni, Cesarano, Majorino, Goffi, Rossi, Focchi, Cucchi; (III) Oldani, Buffoni, Pusterla.

boni, Tiziano Rossi» (48). A capo della «scuola» è posto, ancora una volta, Sereni:

è fin troppo evidente che non c'è nessuno tra i poeti attivi a Milano nel dopoguerra che non sia stato in qualche modo toccato dall'itinerario che va dall'elegia incrinata di *Frontiera* all'autobiografismo emblematico di *Diario d'Algeria* e alla profondità e trasparenza testimoniali degli *Strumenti umani*. Nessuno: né, ovviamente, i poeti più giovani di lui riconducibili, in modo diretto o indiretto, alla «scuola lombarda» (e, quindi, non solo quelli citati nel paragrafo precedente, ma anche, per esempio, Erba e Risi, e persino il siciliano Cattafi), né – per quanto, forse, meno disposti a riconoscerlo – i milanesi per nascita o adozione tra i poeti della neoavanguardia.

A monte ancora, Raboni pone una seconda figura: ma non è Rebo-  
ra bensì, ancora sulla falsariga dell'impostazione anceschiana, il Montale fino alla *Bufera* (49). Ma ecco che il nome di Rebo-  
ra torna sull'argomento, pochi anni dopo, redigendo il capitolo sui *Poeti del secondo Novecento* per la nuova edizione della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Cecchi e Sapegno (50). Leggiamo l'apertura della sezione dedicata a quella che l'autore denomina ora *Area lombarda*:

Di una presenza riconoscibile, con caratteristiche proprie, della poesia lombarda nel panorama della poesia italiana del dopoguerra si è cominciato a parlare molto presto, da parte della critica: precisamente dal 1952, data in cui esce l'antologia *Linea lombarda*, a cura di Luciano Anceschi e comprendente, accanto a Vittorio Sereni, alcuni poeti della generazione del '45. Sulla base di questo gruppo iniziale – ma con il riconoscimento a

(48) G. RABONI, *Poesia 1963 - poesia 1978*, in *Pubblico 1978. Rassegna annuale di fatti letterari*, a cura di V. SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 25-35. I due passi citati di seguito sono rispettivamente alle pp. 27-28 e 28-29.

(49) La presenza di Montale è individuata «per amor di simmetria» in corrispondenza con quella di Penna per la «scuola romana», ma «con la differenza che quando poi, a distanza di tanti anni da *La bufera*, ricomincerà a scrivere e a pubblicare poesie (penso alle anticipazioni degli *Xenia*, e poi a *Satura*, e infine al *Diario del '71 e del '72* e al *Quaderno di quattro anni*), Montale mostrerà egli stesso di avere in qualche modo avvertito e accolto, da dentro il più vasto e complesso sistema di equilibri che costituisce la sua personale e ironica 'immutabilità', qualcosa di ciò che intorno a lui, alla sua presenza altrettanto muta di quella di Penna ma diversamente ammonitrice, s'era andato nel frattempo registrando e accumulando».

(50) G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. CECCHI & N. SAPEGNO, nuova edizione a cura di N. SAPEGNO, vol. VII: *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, t. II, pp. 209-248; poi, con titolo *Il secondo Novecento*, in G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., pp. 190-250, da cui cito (il passo trascritto subito sotto è alle pp. 200-201).



Sereni, ben presto, del ruolo di capostipite, ruolo che la successiva, folgorante evoluzione della sua poesia renderà, più che doveroso, addirittura riduttivo – si è andata poi consolidando, e al tempo stesso sfumando per eccesso di aggregazioni, l'immagine di una lombardità in poesia fatta da un lato di attenzione alle cose, al paesaggio, a una quotidianità dimessa e pungente, e di una vocazione morale (di matrice cattolica in alcuni, laica e progressista in altri) che ha i suoi antecedenti e i suoi numi sin troppo palesi in Parini e in Manzoni e un riferimento più recente, sostanzioso e quasi segreto in Clemente Rebora; dall'altro lato, di una pronuncia in sottile e sempre affabile equilibrio fra tenerezza elegiaca e ironia, fra precisione e *understatement*.

Non si tratta, è ovvio, di una formula critica stringente: tant'è vero che di linea lombarda e poi, con intenzione necessariamente più vaga e inclusiva, di area lombarda, si è potuto parlare (e non a sproposito) anche per poeti che lombardi non erano se non di adozione oppure, via via, per poeti di età e formazione nettamente successive, sino all'autore di queste pagine, o a Tiziano Rossi, o addirittura a un esponente della generazione del '68 come Maurizio Cucchi.

I poeti di cui si tratta nelle pagine che seguono sono Risi, Erba, Orelli (già nell'originario gruppo anceschiano), Cattafi (aggregato fin dall'intervento in *Pubblico* 1978), Neri, Pagliarani (milanese d'adozione, del suo lavoro Raboni aveva sottolineato, nello stesso intervento, l'analogia con quello di Majorino), Majorino e Cesarano. Montale si defila, e compare quasi incidentalmente a proposito di Risi e dei poeti a Risi avvicinabili «come colleghi di un'ipotetica 'bottega', di un apprendistato comune presso un anonimo maestro lombardo che riunisse in sé alcuni tratti di Sereni e altri di due milanesi d'adozione come Sinigalli e Montale»<sup>(51)</sup>. Ci interessa soprattutto la definizione del ruolo di Rebora, «sostanzioso e quasi segreto», vicinissima alla anceschiana «segreta fecondità di magistero». La sostanziale identità di giudizio, formulata da Raboni a più di trent'anni di distanza, è assai significativa. Raboni pare riconoscere a Rebora un magistero morale che lo fa aggregare a Parini e a Manzoni, verificando nel contempo – come, va da sé, per Parini e Manzoni – la difficile individuazione di un magistero strettamente stilistico: tant'è vero che il nome di Rebora può anche eclissarsi – restando implicito – quando Raboni torna sull'argomento in un'intervista del 19 marzo 2001<sup>(52)</sup>. Riappare, Rebora, nell'ultima uscita su

<sup>(51)</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>(52)</sup> In *Conversazioni d'autore. Dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, a cura di G. PROSPERI, prefazione di G. Armellini, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 212-226 (alle pp. 221-222): «Alcuni critici la collocano nella 'linea lombarda' della poesia italiana.

questo tema, in un ampio passaggio dell'intervista a Massimo Gezzi del 15 gennaio 2003<sup>(53)</sup>. Qui Raboni è assai chiaro sulla necessità critica di trattare la «lombardità come un fatto storico, non contingente», poiché, dice, «è un sentimento, un insieme di possibilità linguistiche, è una serie di riferimenti culturali, non è un fatto geografico». I riferimenti culturali includono ora i due dialettali milanesi maggiori, in una tradizione «con ascendenze anche settecentesche, e poi Manzoni e poi Rebora, Carlo Porta, Tessa»<sup>(54)</sup> in cui «la cosiddetta 'linea lombarda' è

---

*Cosa ne pensa? Quali aspetti di questa poesia condivide?* || La linea lombarda è un capitolo della storia della poesia della seconda metà del Novecento, che parte, secondo me, da un equivoco. C'è un'antologia di poeti di nascita lombarda che metteva insieme Vittorio Sereni come caposcuola con altri poeti un po' più giovani di lui, alla luce di un certo tipo di paesaggio, tanto che si era parlato di un equivalente dei laghisti inglesi. Col tempo si è identificato come costante della linea lombarda qualcosa di più solido, un certo tipo di eticità, di moralità da una parte e di oggettualità dall'altra. Effettivamente c'è un impegno etico-civile nella tradizione lombarda che risale a Parini, che è evidentissimo in Manzoni e che secondo me arriva anche a poeti come Sereni e ai suoi 'consanguinei' più giovani, fra i quali mi riconosco volentieri. È una poesia non astratta, che si riconosce in un'oggettualità di riferimenti, una poesia molto lontana, quasi contrapposta a quella dell'ermetismo fiorentino. Nella realtà dei fatti, tutto questo è molto più complicato e intrecciato di come si possa immaginare enunciandolo: Sereni, per esempio, ha avuto sicuramente contatti con l'ermetismo, soprattutto all'inizio; la poesia di Luzi con il tempo ha assunto una corposità e una consistenza etica straordinarie. Oggi parlare di linea lombarda sa un po' di storicismo o addirittura di archeologia critica. Non disconosco però un magistero che mi è venuto da un poeta come Sereni e da un clima come quello che si era creato attorno a lui». Vedi anche l'intervista (del 1978) a Raboni in M. MINCU, *I poeti davanti l'Apocalisse*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 1997, pp. 77-82 (alle pp. 77-78).

<sup>(53)</sup> M. GEZZI, *Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni*, «Atelier», VIII, 29, marzo 2003, pp. 29-40, a p. 33.

<sup>(54)</sup> Cfr. un passo dell'intervento (del 2002) in M. LUZI, V. MAGRELLI & G. RABONI (modera: P. Di Stefano), *Poetando in Italiano*, in *Madre lingua. Percorsi di versi e di parole*, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2003, pp. 51-76 (alle pp. 64-65): «Giovanni Raboni, la tua poesia, specialmente quella dei primi anni, è stata inserita verso quell'etichetta, fortunata anche se non so fino a che punto pertinente, che è la 'linea lombarda'. Secondo te, a distanza di anni, c'è una riconoscibilità linguistica, in quella che veniva appunto definita da Anceschi la 'linea lombarda'? || Credo di sì. Credo che sia successo questo, cioè che l'unica riconoscibilità rimasta sia proprio quella linguistica. Si è passati attraverso vari equivoci: all'inizio si pensava fosse una sorta di distinzione di tipo paesaggistico, per cui i 'lombardi' erano avvicinati ai 'laghisti' inglesi. Poi si è fatta avanti un'interpretazione di tipo, diciamo, più contenutistico, come se ci fosse nei poeti lombardi un'istanza etica particolarmente forte, con radici nell'illuminismo, in Manzoni e così via. Questa è un po' meno strampalata come idea, però non mi pare che sia oggi ancora sufficiente a tenere insieme questo gruppo, che, ricordo, comprende un poeta come Sereni, che poi ha avuto uno sviluppo straordinario, insieme a Erba, Risi, Orelli. Mi pare che forse quello linguistico sia effettivamente il criterio per individuare delle somiglianze. C'è, secondo me, un lavorare dentro la lingua della grande tradizione poetica, italiana e novecentesca in particolare, con una infles-

solo una piccola parte, un'estrema propaggine». Raboni manifesta infine la propria difficoltà ad ascrivere a questa «linea», mentre riconosce la propria appartenenza a una «linea lombarda» intesa come «qualcosa che risente di una lombardità etico-culturale che ha soprattutto radici illuministiche e realistiche, anche nella pittura lombarda», con ulteriore allargamento, per il Novecento, a Testori, a Gadda (un nome che, per il prosieguo del nostro discorso, va sottolineato) e, con un'integrazione *in extremis*, ad Antonio Porta <sup>(55)</sup>. Siamo alla liquidazione dell'ipotesi anceschiana. All'intervistatore che chiede: «Dunque, per l'oggi lei non parlerebbe più di 'linea lombarda'» Raboni risponde categoricamente: «No, non ne parlerei più. Preferisco vedere Sereni piuttosto come un poeta che viene dopo Rebora o dopo Tessa, che non come il caposcuola di una linea».

---

sione appunto di colloquialità. Io personalmente, in questo mi riconosco, poi è chiaro che ciascuno ha fatto le sue cose. *Curiosamente, non ci sono dialettali in questo gruppo.* *Non ci sono dialettali, ma sono in un certo modo tutti poeti che dimostrano una particolare sensibilità verso l'inflessione dialettale. E poi il grande problema e la grande vitalità della lingua italiana stanno proprio in quello: avere una storia molto lunga, molto più lunga del francese, per esempio, cosicché noi possiamo leggere Dante e Petrarca, mentre i francesi non possono leggere poeti a questi contemporanei; si tratta infatti proprio di un'altra lingua rispetto al francese moderno, che si è codificato e si è formalizzato nella sua veste cinquecentesca. L'italiano è l'opposto, ha una storia più lunga come lingua, una permanenza più lunga, quindi una comprensibilità di testi ormai lontanissimi, e però poi dentro l'italiano via via si sono sciolti i dialetti. L'italiano è stato per secoli e secoli una lingua quasi esclusivamente letteraria, nella comunicazione parlata si usavano i dialetti, che poi a poco a poco sono confluiti dentro la lingua e si sono fusi con essa. Mi pare che i poeti della cosiddetta 'linea lombarda' abbiano fatto questo per i dialetti lombardi». Analogamente si era espresso P. GIBELLINI, *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 27: «Si cercherebbe [...] invano la schietta chiazza dialettale nei poeti della cosiddetta 'linea lombarda' o della 'quarta generazione' (Sereni, Giorgio Orelli – che pure parve al Contini un toscano di Lombardia –, Erba, Raboni, Risi, Boccardi...), originalissime e autonome voci, tutte tese però per sentieri diversi a una 'dialettalità' fatta di diario e di sinopia, di preziosa prosaicità o di respiro virtualmente narrativo: conferendo alla misteriosa concretezza degli oggetti, *in re*, il carico principale della significazione poetica».*

<sup>(55)</sup> Cfr. M. GEZZI, *Credere ancora nella poesia*, cit., p. 40: «Porta insomma rimane davvero l'unica esperienza integralmente 'salvabile' della Neoavanguardia. *Si, sicuramente. È un buon poeta, un poeta lombardo, non della 'linea lombarda', come dicevamo, ma della lombardità. È un poeta che io ho sentito spesso molto vicino.* Per la 'lombardità' di Antonio Porta si erano già espressi P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 973, e F. BREVINI, *La «linea lombarda»*, in *Id., Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonvesin da la Riva a Franco Loi*, Lugano, Pantarei, 1984, pp. 375-385 (alle pp. 384-385).

6. Il nesso Rebora-Sereni, infine, appare a Raboni ancora fondamentale. Lo ritroviamo anche in un'intervista a Daniele Piccini del 1995. Questo lo scambio di battute conclusivo:

*In un articolo, ora raccolto in* Devozioni perverse, *dedicato a Clemente Rebora, lei si ferma a riflettere sull'anomalo nesso fra la grandezza di questo poeta e la sua marginalità nelle sistemazioni critiche del Novecento. La singolarità di Rebora starebbe nel suo cercare non una salvezza personale, come tanta poesia novecentesca, 'ma una salvezza di tutti, una vera e propria redenzione del mondo'. Questo seme reboriano dove ha attecchito nella poesia del nostro secolo? || Il caso di Rebora è un po' a sé. Certamente però una opposizione nel Novecento fra una poesia lirica soggettivistica e una di più forte 'partecipazione' esiste; queste due linee corrono. C'è un passaggio sicuramente importante negli anni del secondo dopoguerra, quando poeti fino ad allora configurabili come appartenenti all'ermetismo e quindi alla linea, diciamo, della 'non partecipazione', passano a una posizione diversa. È in parte il caso di Sereni, che però aveva cominciato un mutamento già prima; è soprattutto, in modo evidente, il caso di Luzi. Queste due linee dunque esistono, a volte si fondono. Non è dubbio che il mio cuore stia dalla parte di questa linea di 'partecipazione' (56).*

È una risposta di cui ci importa anche il carattere elusivo. La collocazione di Rebora – caso «un po' a sé» – accanto a Sereni e a Luzi come esponenti di una linea «di più forte 'partecipazione'» rivela la sostanziale impossibilità di individuare una concreta discendenza dall'esperienza stilistica reboriana (57). L'estraneità al «corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda» rilevata da Mengaldo per Sereni sarà giudizio da estendere a tutta l'area che ha in Sereni il capofila? È una domanda alla quale – accogliendo l'analisi di Luzi – occorre rispondere negativamente: solo che, quando per alcuni dei poeti della sua «via lombarda» la categoria dell'espressionismo si farà legittimamente e utilmente spendibile, non è quello di Rebora il magistero decisivo, ma quello di Gadda. Nel capitolo conclusivo dei *Poeti della Linea Lombarda*, intitolato *Elementi satirici e gnomici. La «funzione Gadda»* (58), dopo

(56) D. PICCINI, *Giovanni Raboni*, «Cahiers d'Art», 7, primavera 1995, pp. 172-175 (a p. 174).

(57) Cfr. A. GACCIONE, *Clemente Rebora: un grande isolato. Conversazione con Carlo Bo*, «Microprovincia», n.s., 38, gennaio-dicembre 2000, pp. 388-390, alle pp. 389-390: «*Rebora ha avuto degli allievi? Le risulta che qualcuno si sia rifatto al suo insegnamento dal punto di vista dello stile, magari accogliendo quelle problematiche che lui aveva aperto come poeta ed elaborandole?* || Ma più che allievi direi che ha avuto degli ammiratori. Non so, adesso bisognerebbe studiare quella che è stata l'evoluzione della poesia fra il Dieci, il Venti e il Trenta, per capire se ci sono state delle influenze. Senza dubbio ci sono state, ma di allievi diretti direi che non si possa parlare».

(58) G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., pp. 157-179.

aver abbozzato un sintetico repertorio di stilemi gaddiani, Luzzi conclude:

Un simile uso «spastico» della lingua abbiamo rinvenuto in esiti espressivi della scrittura di Majorino, poi di Fiocchi e di Oldani, mentre certe forme aggiornate e ficcanti dell'iperbato negli impianti metricosintattici della scrittura di Tiziano Rossi e, in parte, di quella dello stesso Fiocchi, andranno a propria volta ricondotte alla stessa area espressionistica della quale Gadda «è un po' come il capoluogo», così come quell'«italiano raggiunto dal dialetto» tanto frequente nella scrittura di Cucchi <sup>(59)</sup>.

E Rebora? Nei *Poeti* di Luzzi il suo nome compare nella nota introduttiva di Ramat ancora accompagnato dall'aggettivo *segreto* <sup>(60)</sup>. Nel seguito, il solo per il quale si fa il nome di Rebora è Angelo Fiocchi, a proposito di alcune «voci verbali parasintetiche di probabile memoria reboriana» <sup>(61)</sup>. È tutt'altra questione, in apertura del capitolo conclusivo, l'inserimento di Rebora tra gli ascendenti dei «forti elementi di 'moralità' che pervadono la poesia lombarda del dopoguerra»:

a partire dalla scelta antipetrarchista che già si affaccia in età rinascimentale, attraverso i modelli figurativi del barocco lombardo, poi da Parini a Manzoni a Porta, con gli elementi di eticità progressiva in Cattaneo, e dalla Scapigliatura a Lucini a Rebora, sino alle furibonde tensioni di Gadda, l'impegno dello scrittore non si limita a postulati puramente estetici <sup>(62)</sup>.

Né molto di più si raccoglie considerando i richiami all'esperienza vociana nel suo insieme. Di «ascendenze vociane» e «impennate di un prosaismo morale di matrice vociana» si parla per Roberto Rebora <sup>(63)</sup>; di un «tessuto espressionistico di ascendenza vociana» per Marco Visconti <sup>(64)</sup>. Siamo, ancora una volta, al Rebora 'maestro morale': una posizione di cui può essere emblema il Giorgio Orelli che colloca il v. 5 del frammento XXXIV, «Mentre in disparte l'umiltà dei vinti» <sup>(65)</sup>, in

<sup>(59)</sup> *Ivi*, p. 170. I due primi virgolettati rinviano rispettivamente a C.E. GADDA, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, e a G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 619.

<sup>(60)</sup> S. RAMAT, *In quella zona franca...*, in G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., pp. 7-12, a p. 9, a proposito di una «cultura [...] intrisa di un senso di moralità efficiente, dalle generazioni di Parini, Carlo Porta e Manzoni, fino a quelle di scrittori parzialmente ancora segreti (Clemente Rebora, Tessa, Lucini)».

<sup>(61)</sup> G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda*, cit., p. 146.

<sup>(62)</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>(63)</sup> *Ivi*, pp. 71 e 97.

<sup>(64)</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>(65)</sup> Questo l'incipit: «Scienza vince natura: / È gloria. Immane ferve / E di macchine suona e di monete / L'uman contrasto, / Mentre in disparte l'umiltà dei vinti / Geme o s'invischia, e vana / La melodia silvana / Inascoltata tace».

una posizione esposta come l'epigrafe al testo eponimo del suo secondo libro, *Sinopie*: quasi a dar nome collettivo alle figure che il poeta accoglie nella salvifica arca della propria poesia («D'altri / pure vorrei parlare, che sono già tutti sinopie / (senza le belle beffe dei peschi dei meli) / traversate da crepe secolari») (66).

Non è insomma lungo la via lombarda che si troveranno i segni più cospicui del passaggio di Reborà. Chi volesse delineare il panorama del 'reborismo' nella poesia italiana degli ultimi decenni dovrebbe allargare lo sguardo, rintracciando e verificando metabolizzazioni diversissime da parte di poeti per il resto assai difficilmente apparentabili. Il che non si potrà fare compiutamente qui. Con la necessaria cautela, mi limiterò allora alla segnalazione – in ordine di nascita – di sei nomi per i quali (con una eccezione) il nome di Reborà ha già un qualche consolidamento nella letteratura critica.

Michele Ranchetti, nato nel '25, ha esordito con un libro organico di versi solo nel 1988; a *La mente musicale* ha fatto seguito, nel 2001, *Verbale* (67). Nel risvolto di copertina del primo libro – anonimo, ma di cui si può fondatamente ipotizzare l'attribuzione a Raboni – si legge: «I principali modelli con cui si confrontano questi 'momenti di un giro a vuoto mentale' [espressione ricavata dalla *Nota* dello stesso Ranchetti] sono costituiti da altri due 'irregolari' della poesia ottocentesca e novecentesca, l'inglese Hopkins e il nostro Reborà». Sempre Reborà, «estremo grande testimone» della tradizione mistica a cui lo stesso Ranchetti viene ascritto, è evocato da Giudici nel risvolto a *Verbale*. Ed Enrico Testa ha scritto che «il tono, severo ed estraneo ad ogni analogismo, la sintassi dalle giunture petrose e meditative, il lessico tramato di termini filosofici (come 'l'essere', 'logos' o 'struttura agente') configurano una poesia di pensiero che, nella sua convergenza con la tematica religiosa, ha, in Italia, per solo antecedente Clemente Reborà» (68). Ran-

(66) G. ORELLI, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.

(67) M. RANCHETTI, *La mente musicale*, Milano, Garzanti, 1988; ID., *Verbale*, Milano, Garzanti, 2001.

(68) *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. TESTA, Torino, Einaudi 2005, p. 371. Ancora, di una «vicinanza ai fermenti antiletterari vociani: Sbarbaro, Jahier, soprattutto Reborà», ha parlato, all'apparire del primo libro, Gianni D'Elia: cfr. *Incontro con Michele Ranchetti*, a cura di G. D'ELIA, «Poesia», II, 9, settembre 1989, pp. 36-42, a p. 40. Vedi anche P.V. MENGALDO, *Poesie recenti di Ranchetti. Una testimonianza*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 376-380, alle pp. 378-379: «L'uscita della *Mente musicale* ci ha messi tutti di fronte a una poesia che non aveva compagni nella sua contemporanea (eventualmente solo in Fortini e magari nella Rosselli: razionalmente schiarita), ma guarda indietro. Classificatala agevolmente come metafisica, si è fatto naturalmente il nome

chetti stesso ha detto della sua poesia: «è una poesia ragionata e ragionante, non è una poesia immediatamente emozionale. Però questo ragionamento è, se posso dire così, una vera *passione*, e quindi non c'è nessuna conoscenza possibile di carattere teoretico, per me, che non sia preceduta o sorretta da una grande passione, e anche questa conoscitiva ed etica»<sup>(69)</sup>. Da *La mente musicale* (a congedo del libro):

Se la figura del succube  
lascia te, mi cerca, deve  
corrisponderle un computo  
di figure presenti  
nel teatro del mondo  
dove nell'intrico  
delle virtù tu eri  
parte prevista...

Non è compito ostile, anzi è predetto  
da una norma, per questo si lusinga  
benevolo il soggetto a un'obbedienza.

Ma chi esce all'aperto  
si fa seguace di un diverso oggetto  
d'obbedienza al di fuori  
della struttura agente: chiede  
per non ricevere l'ossequio  
altri registri d'ira e di diritto  
sceglie da sé un oscuro dovere  
dov'è solo un tragitto  
provvisorio per tutti.

---

di alcuni 'padri metafisici', a partire da Hopkins, e per la pronuncia scabra e il cozzo e reciproco invertirsi di astratto e concreto, Rebora, naturalmente (si potrebbe aggiungere l'assoluto dominio sul proskenion di un io che però è insieme autobiografico e trascendente, e molto più contestato che accarezzato). Non si può che ripetere queste referenze per i testi che ho sotto gli occhi, i quali spesso scavano e prosciugano ulteriormente la materia della precedente raccolta – Ranchetti, se Dio vuole, non è un poeta 'sperimentale', ma introverso; si può forse dire che qui l'assonanza, talora, è ancora più col Rebora 'chierico' che col 'laico' ('Il giardino era grande o tale appare: / la memoria distrugge le misure / di cui si appropria: il grande, il breve / secondo il tempo. Solo il tempo illustra / la salvezza del singolo / ma è l'apparenza che decide / se tu sei vivo nell'assenza del tempo')».

<sup>(69)</sup> *Incontro con Michele Ranchetti*, cit., p. 38. Cfr. anche l'intervista a Ranchetti di P. Visani ed E. Minardi in *A casa dei poeti*, a cura di D. RONDONI, Rimini, Guaraldi / Nuova Compagnia Editrice, 1992, pp. 71-78, a p. 73: «Probabilmente queste poesie recano una traccia delle mie letture molto più di quanto io veda. Appartengono sicuramente a un tempo e a una cultura che non sono quelle di adesso. Forse però attraversano i tempi più di quanto io pensi, benché non le senta contemporanee. Connettere le mie poesie con quelle di Rebora, o di Sbarbaro o di altri di quel tempo, che è poi il mio tempo».

«Rebora – ha scritto Paolo Getrevi – è una presenza costante in Bandini, anche nel segno di una ‘consanguineità spirituale’ con Leopardi, che non esclude ‘profonde consapevolezze critiche’. Vien quasi da dire che si giochi una triplice rifrazione»<sup>(70)</sup>. È un legame implicitamente riconosciuto, se si confronta l’analisi dell’atteggiamento fondamentale del Bandini di *Per partito preso* avanzata da Raboni con quella che Bandini stesso ha dato di Rebora:

In che senso il modo di fare di Bandini è, a mio avviso, intrinsecamente sperimentale? Nel senso che davanti ai suoi contenuti egli sembra porsi ogni volta il problema di quali strumenti – quali moduli sintattici e metrici, quale tonalità, quale punteggiatura, quale lingua persino – adibire alla loro realizzazione espressiva; e se lo pone, questo problema, e lo risolve via via, *in concreto*, con una notevole mancanza di pregiudizi e di intenti dimostrativi. Il fatto è, credo, che Bandini non vuol dimostrare un bel niente; non si sente in possesso di nessuna formula di relazione, né per dritto né per storto, fra linguaggio e realtà, tant’è vero che è sempre pronto a ricominciare da capo, e sempre con entusiasmo, credendoci fin che dura: strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa, strofette; rime, assonanze, dissonanze, rime; lingua, dialetto, lingua...<sup>(71)</sup>.

Rebora non durerà nei confronti di tanta poesia d’oggi perché «le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né stagione»; il suo «onore» di poeta (per usare l’espressione di Noventa) consiste invece nell’essere appartenuto sofferatamente al proprio tempo e nell’averne affrontato i temi prima di possedere una strategia formale, inventandosela volta per volta<sup>(72)</sup>.

Quello di Bandini è insomma un reborismo da intendersi come strategia stilistica complessiva, che sfugge al tentativo di coglierlo nelle realizzazioni puntuali<sup>(73)</sup>.

<sup>(70)</sup> P. GETREVI, *I luoghi di una «testarda pietà»*. *Fernando Bandini critico: qualche appunto*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. LESO, Padova, Esedra, 2006, pp. 79-91, a p. 82. I due virgolettati da F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., pp. 25 e 26.

<sup>(71)</sup> G. RABONI, *Tre libri di poesie*, «Paragone», XVII, 196 (16 n.s.), giugno 1966, pp. 150-151; poi, con titolo *La giusta dose di piombo*, in *Poesia degli anni sessanta*, cit., pp. 129-130; in Id., *L’opera poetica*, cit., alle pp. 327-328.

<sup>(72)</sup> F. BANDINI, *Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, cit., pp. 59-68. Il virgolettato è citazione da Montale in *Omaggio a Clemente Rebora*, cit., p. 40.

<sup>(73)</sup> Volendo comunque esemplificare, per l’*handout* distribuito al convegno avevo scelto *Sopra e sotto*, un testo da *Memoria del futuro*. Ma Bandini, sollecitato ad esprimersi al riguardo durante il dibattito seguito al mio intervento, ha respinto quella proposta affermando (cito a memoria): «Se questo testo deve qualcosa a Rebora, allora c’è un Rebora che non ho letto».



Se per gli esordi di Jolanda Insana Raboni ha potuto parlare di un progetto linguistico «che dimostra la sua appartenenza alla schiera dei macheronici, degli aderenti ante o post litteram alla grandiosa ‘funzione Gadda’ isolata una volta per tutte da Gianfranco Contini» (74), a me pare che l’esperienza stilistica di Rebora possa essere richiamata per le prove più recenti, dove il fondamentale espressionismo dell’autrice ha manifestazioni altrettanto violente, ma deflagranti entro un tessuto linguistico meno uniformemente risentito. Scelgo il testo che apre *La tagliola del disamore* (2005):

questa è terra di addii senza angeli  
e la vita s’inzacchera e straccia  
in mezzo ai rovi  
ma la mano che non formicola  
vuole scriverne il nome  
su tutti i muri  
per marcare il territorio  
come fanno i gatti con il piscio

l’assenza svapora  
e poi che non può avvelenare i serpenti  
li gonfia di cose dolci  
perché nascono nuovi fermenti  
a lenire slabbrature e fermenti

s’inserpenta il giorno e precipitando  
in percorsi impensati fino all’infanzia  
demorde dai rimorsi  
in uno sguazzo di negletta sostanza

e l’uomo camminante non si fa sgarbo  
a strapazzare le api del vicino  
e strappargli la maschera  
sputando sul miele.

A una discendenza da Rebora di alcuni aspetti della lingua poetica di Eugenio De Signoribus mi è capitato di far cenno trattando del lessico di *Istmi e chiuse* e della rima di *Principio del giorno* (75), libro per il

(74) G. RABONI, nota a *Sciarra amara* (1977), ora in J. INSANA, *Tutte le poesie* (1977-2006), Milano, Garzanti, 2007 (da cui cito anche il testo che segue).

(75) E. DE SIGNORIBUS, *Istmi e chiuse* (1989-1995), Venezia, Marsilio, 1996, e Id., *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000. Ne ho scritto in *Istmi e chiuse* di Eugenio De Signoribus. *Aspetti del lessico*, «Studi novecenteschi», XXVI, 57, giugno 1999, pp. 185-96, e in *Per uno studio della rima in De Signoribus: ‘Principio del giorno’*, «Studi novecenteschi», XXIX, 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 339-361.

quale sul nome di Rebora convergono Enrico Capodaglio <sup>(76)</sup> e – con particolare convinzione – Paolo Maccari:

Anche per questo aspetto [De Signoribus «brucia e scompagina l'impalcatura ritmica nella concitazione del discorso, nell'urgenza lacerante dell'espressione»] i suoi antecedenti più riconoscibili sono da ricercare in alcune delle migliori vicende della lirica proto-novecentesca, *in primis* la violenta passione di Clemente Rebora, a cui potrebbe essere avvicinata questa sequenza vorticoso e senza pause, *in apnea* potremmo dire: «... un gorgogliante grido / che nasce in un punto lontano / e si batte per il suo nido // e poi, intravisto uno snodo, / in una salmodia si scioglie / e insieme il gesto si raccoglie / in un lamentoso riannodo // in un'infinita anticamera / che non arriva a una porta / eppure risale e s'inanima / fino a una terra mai sorta» (*Canto*). L'esempio di Rebora, ma anche di Jahier o di Slataper, può avere un peso altresì nella tensione di questa poesia verso la corallità di *voci* (come s'intitola una sezione della raccolta): un anelito alla dissoluzione del soggetto in un coacervo di canti e di esistenze sofferenti <sup>(77)</sup>.

In questa temperie morale e stilistica si svolge anche il tratto più recente del percorso di De Signoribus. Ecco *Nell'acerba radice*, da *Ronda dei conversi* <sup>(78)</sup>:

nell'acerba radice  
a lungo son vissuto  
nella febbre fattrice...

così mai ho saputo  
– oltre l'immaginato –  
come davvero luci

gioventù

ora richiedo asilo  
nell'aspro terremoto  
che sfaglia il dì morente

ora ti chiedo il filo  
ancora non sfibrato  
nascente dal tuo vero

il tu.

<sup>(76)</sup> E. CAPODAGLIO, *L'alfa armonica' nel nuovo libro di poesia di Eugenio De Signoribus*, «Corriere Adriatico», 4 giugno 2000: «È una linea, quella dell'azione poetica, che discende, oltreché da Volponi, da Clemente Rebora, senza l'esito religioso; e ancor più da Caproni, risentendo anche dell'attenzione per Remo Pagnanelli, con il quale De Signoribus condivide certi scenari onirici, che nel maceratese sono più clinici e in lui più allegorici e morali».

<sup>(77)</sup> P. MACCARI, *De Signoribus, la lingua inedita di un populista*, «Il Corriere di Firenze», 12 gennaio 2001.

<sup>(78)</sup> E. DE SIGNORIBUS, *Ronda dei conversi* (1999-2004), Milano, Garzanti, 2005.

Presta una particolare attenzione agli echi del Rebora religioso Andrea Cortellessa. Di «commoventi preghiere da Rebora tardo» il critico ha parlato – e occorre concordare – per la *Postfazione* in versi di Patrizia Valduga agli *Ultimi versi* di Giovanni Raboni <sup>(79)</sup>:

Non vivo più morentemente, amore:  
vivo tutta viva: vivo di te!

Amore, amore mio senza parola,  
tutto è desolazione senza te!

Amore immoto, amore senza fiato,  
oh non lasciarmi orfana di te!

Amore padre, amore oltre ogni amore,  
io sono senza senso senza te!

Unica verità della mia vita,  
parola per parola fammi te!

Per il recentissimo poemetto *Maria* di Aldo Nove <sup>(80)</sup> il giudizio è ancora più deciso:

Forse solo Clemente Rebora, nel nostro Novecento, aveva scritto poesie religiose la cui intensità e acuminatezza emotiva, prima che stilistica, era riuscita a rapire chi non era in grado di condividere il suo credo. E forse lo strumento semplice e antico che ha scelto Nove per far rivivere l'inno mariano nella nostra lingua e nella nostra sensibilità postmoderna, la quartina di endecasillabi, non è immemore di certi episodi laterali dei *Canti dell'infermità*.

Ma il lavoro, come dicevo, resta tutto da fare. Basti per ora questo approssimativo promemoria.

<sup>(79)</sup> G. RABONI, *Ultimi versi*, postfazione di P. VALDUGA, Milano, Garzanti, 2006; cfr. A. CORTELLESA, *Il caso Menzogna*, «Alias», IX, 9, 4 marzo 2006, pp. 19 e 21; poi, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 313-316.

<sup>(80)</sup> A. NOVE, *Maria*, Torino, Einaudi, 2007; cfr. A. CORTELLESA, *Lo scandalo dell'amore infinito*, «Poesia», XX, 212, gennaio 2007, pp. 5-7.

