

A DUE VOCI: PASOLINI LEGGE REBORA

A two voices: Pasolini reads Rebora

Fiammetta D'ANGELO

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»-UPV

Fecha final de recepción: 12 de octubre de 2013

Fecha de aceptación definitiva: 2 de diciembre de 2013

RESUMEN: Este estudio analiza la relación entre Pasolini y Rebora, poeta y sacerdote de Milán, del cual el intelectual de Casarsa publicó en 1956 una selección de *I canti dell'infermità* en la revista *Officina*, subrayando también su importancia en un ensayo. Pasolini comprendió la novedad de Rebora, la unidad de su poesía antes y después de su conversión. Tenían en común la sensibilidad hacia lo sagrado, el misterio, la búsqueda de la verdad y de la *humanitas*.

Palabras clave: *Canti dell'infermità*; Pasolini; *Officina*; sagrado; misterio.

ABSTRACT: This research is focused on the relationship between Pasolini and Rebora, a poet and priest from Milan. The Italian intellectual from Casarsa published a selection of poetries from *Canti dell'infermità* in the magazine *Officina* in 1956, underlining its importance in an essay. Pasolini understood Rebora's freshness, the unity in its poetry, before and after his conversion. They also shared a sensibility for the sacred, the mystery, the quest for the truth and for the *humanitas*.

Key words: *Canti dell'infermità*; Pasolini; «*Officina*»; sacred; mystery.

1. INTRODUZIONE

Il dialogo Pasolini-Rebora non è vena sotterranea né episodica: costanti i contributi e i riferimenti del poliedrico intellettuale friulano nei confronti del poeta e sacerdote milanese; numerose e profonde anche le convergenze, tra due animi pur così diversi. Tra i molti, cui in seguito mi riferirò, due sono però i momenti più

significativi di questo «dialogo». Anzitutto la comparsa, nel numero 7 del novembre 1956, di una scelta dei *Canti dell'infermità* di Rebora sulla rivista *Officina*. Insieme, il 10 novembre 1956, il saggio di Pasolini sui *Canti dell'infermità* di Rebora, uscito sulla rivista romana *Il Punto*. È opportuno, per comprendere meglio il rapporto di Pasolini con l'opera di Rebora, soffermarsi anzitutto sulla prima delle due occorrenze, e chiarire quali fossero i caratteri e l'orientamento di *Officina*.

2. REBORA SU *OFFICINA* COME EREDITÀ DELLA *VOCE*

La rivista *Officina* esce a Bologna tra il 1955 e il 1959, redattori Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Franco Fortini, Angelo Romanò, Giovanni Scalia (Ferretti, 1975, 1996, 2002). I versi reboriani, datati dal 15 ottobre 1955 fino al 20 settembre 1956, sono pubblicati su proposta di Pasolini, previo consenso dell'editore di Rebora, Scheiwiller, che ne riceve dunque esplicito ringraziamento¹. Dei testi dei *Canti dell'infermità* di Rebora scelti per *Officina*, otto in totale, compaiono, del 1955, *Notturmo*, *Preludio ai Canti dell'infermità*, le liriche denominate dall'*incipit*: *La poesia è un miele che il poeta*; *A te apparve*; *San Clemente mio*. Del 1956, invece, *Ventesimo di prima messa*; *Tutto è al limite, imminente*; *Terribile ritornare a questo mondo*; *La mia lunga giornata*.

Le circostanze di tale uscita, la più «prestigiosa» per Rebora nel momento in cui torna alla poesia dopo vent'anni di silenzio, sono probabilmente da attribuirsi all'iniziativa dell'editore Scheiwiller, piuttosto che ad una volontà dell'autore (De Santi, 2000)². Al contempo la «tensione critica di Pasolini, per meglio dire la sua intelligenza», dovettero incoraggiare tale operazione: di Rebora Pasolini «afferra l'importanza e l'alacrità interiore senza lasciarsi inibire e nemmeno condizionare dall'empito mistico e religioso» (De Santi, 2000). Così infatti Pasolini scriveva ai colleghi redattori il 5 ottobre 1956: «Carissimi, evviva, ecco un colpo riuscito bene. Scheiwiller ha pubblicato fuori commercio questo fascicoletto di poesie di Rebora, che mi sembrano stupende, e stupende, son certo, sembreranno anche a voi.

¹ Così l'omaggio della rivista all'editore di Rebora: «Dobbiamo alla cortesia di Vanni Scheiwiller la pubblicazione di questi versi»; tali parole compaiono in calce ai versi reboriani pubblicati (Cfr. *Officina*, II, 7, novembre 1956, p. 267). Le liriche reboriane si trovano nella sezione *Testi e Allegati* del 1955, seguite da alcune poesie di Leonetti; da *Una polemica in versi* di Pasolini, capitolo in terza rima variante del testo omonimo ne *Le ceneri di Gramsci*; infine da *La sesta giornata* di Sciascia, un saggio sulla poesia della Resistenza europea (spagnola e francese) ed italiana.

² Tali le parole di Scheiwiller in una lettera a Mario Costanzo, datata 18 luglio 1956: «Rebora: le cose nuove non in un libretto –ma un fascicoletto fuori commercio pel 20 settembre: 20 anni dalla sua prima Messa. Il valore di questi è soprattutto umano». E così dunque Rebora a Scheiwiller il 20 settembre: «Grazie, dolce mio Vanni, per avermi dato modo di celebrare, con poesia, una data a me –dolorosamente cara–. Confido vivamente a voce, presto, di poterti rinnovare questo mio profondo ringraziamento». Rimando, per ogni notizia sulle complesse vicende editoriali, nonché sullo scambio epistolare di Rebora con Scheiwiller, e di quest'ultimo con Mario Costanzo, alle notizie in apparato sui *Canti dell'infermità*, nell'edizione curata da A. Dei: PPT= REBORA, 2015: 1149-1158.

Scheiwiller ci concede di pubblicarle tutte su *Officina*» (De Santi, 2000). La rivista era in effetti animata dalla «volontà di davvero fare i conti con tutto, in un'oscillazione tra una linea militante e di ricerca innovativa e un puntiglio quasi accademico. Era una tensione positiva, come accadeva nella cultura d'allora, che si metteva sulla traccia di un dovere storico della letteratura e del suo pensiero. Che ricercava gli strumenti più idonei per affrontare e governare la realtà» (De Santi, 2000). I versi di Clemente Rebora su *Officina* sono mistici; la grandezza di Pasolini sta proprio nell'averne compresa la peculiarità, la modernità, ma soprattutto l'autenticità, intesa quale virtù di una interiorità sincera e ancorata nella realtà. La presenza di Rebora assume, nella rivista bolognese, una funzione ancora più capitale, relativa all'«antinovecentismo», orientamento che costituì una delle linee portanti della sua attività: «la rivalutazione dei valori extraestetici contro l'autosufficienza esistenziale, l'idea della cultura come matrice della poesia contro la partenogenesi letteraria, la necessità di scegliere tra letteratura e vita, tra “religione delle lettere” e istanza solidale, terrena, storico-sociale, la rottura con la tradizione aristocratica di casta, e così via» (Ferretti, 2002). In tal direzione, dunque, la proposta delle liriche reboriane si pone alla luce dell'appartenenza del poeta milanese alla rivista *La Voce*, antesignana di battaglie di cui *Officina* riteneva di essere erede legittima³, tanto che si è parlato, in proposito, di un suo «particolare vocianesimo» (Ferretti, 2002)⁴. Della *Voce* i redattori di *Officina* adottano la «funzione antiermetica e antinovecentesca, e in alternativa all'asse dominante Ungaretti-Montale-ermetismo» (Ferretti, 2002). Diversamente dai movimenti europei di avanguardia, come il dadaismo e il surrealismo, l'Italia degli esordi del Novecento fino alla sua metà sembrò infatti avviarsi verso la scarna essenzialità

³ *La Voce* di Prezzolini nasce a Firenze, contro il dominante «positivismo», rivolta, invece, alla «sprovincializzazione» culturale. Molte «anime», nella *Voce*: le «mitologie antiborghesi e antiscientifiche»; la fiducia «nella creatività dello spirito individuale, nel più esasperato soggettivismo ed anche nell'irrazionalismo estetizzante»; la volontà di rinnovamento della società, l'analisi dei «problemi reali» dell'Italia: elementi tutti che colpirono il giovane Rebora. Tra i problemi affrontati: «la scuola, il Meridione, la questione sessuale, la nuova religiosità (il Modernismo), l'arte e la letteratura come diretta emanazione dell'esperienza viva dell'uomo». Dal 4 aprile 1912, sotto la direzione di Papini, è il momento della poesia straniera: Paul Fort e Charles Péguy, ad esempio; dei nuovi vociani: Rebora, Sbarbaro, Jahier e Boine; di Lucini, Govoni e Palazzeschi, in area di futurismo; di Saba. Nel frammentismo poetico la «parola» cerca «la forza abbagliante dell'immagine» (MEZZASALMA, 2011). Rebora fu vicino anche a Tommaso Gallarati Scotti, Jacini, Alessandro Casati; Gustavo Botta, gli scrittori del *Rinnovamento* di Milano (1907-1909), rivista tra «cristianesimo e modernità»; conobbe Salvemini, Giovanni Amendola, Benedetto Croce (MURATORE, 1997).

⁴ Sono stati a ragione ricordati, oltre ai contributi di Pasolini, di cui in seguito, i saggi di Leonetti che, a proposito del decantentismo scriveva: «il breve e intenso atto della prima “Voce” con Boine, Slataper, Jahier ecc., per iniziale concretezza e moralità avversa agli atteggiamenti estetizzanti, rompeva il modulo abituale del letterato italiano, e dava l'audace impressione che ci fosse da fare tutto di nuovo» (FERRETTI, 2002). E Roversi, qualche anno dopo, avrebbe elogiato di Jahier il «fervore pedagogico [...] da ape operaia», il sincero «impegno di vita [...] piuttosto che un progetto letterario», in contrasto con certi vuoti atteggiamenti vitalistici, nazionalistici, aristocratici» (FERRETTI, 2002).

del «processo *a contrario* e in negativo» di Montale, o inserirsi «nella restaurazione classicista e nel ritorno all'ordine» (De Santi-Ladolfi, 2002). Proprio tale tendenza spiega il motivo per cui, nelle pagine di *Officina* paradossalmente, i vociani siano recuperati da una posizione di subordine, in cui li aveva posti la cultura dominante e precedente. Una «eredità frondista»: gli scrittori vociani erano stati collocati «al livello dei padri di quella cultura, Ungaretti e Montale, con una polemica indiretta, allo scopo di scaltarli dalla loro posizione preminente e autoritaria» (Ferretti, 2002)⁵. Gli intellettuali della *Voce*, pur avvicinati alle personalità più in vista della contemporaneità, risultarono «in ombra», privi di novità. E tuttavia Ungaretti e Montale sono in *Officina*, dato il loro rilievo nel panorama letterario italiano, senza che questo, come è stato detto (Ferretti, 2002), sia in contraddizione con lo spirito della rivista. Circa l'apertura intelligente di questa, nonché «la preparazione dei compilatori», si era anche espresso Giorgio Caproni, in un intervento nel 1962⁶. Non a caso, nella recensione di Caproni, nutrita e varia è la rosa dei collaboratori, da Gadda, a Volponi, Sbarbaro, Vivaldi, Rebora, Sciascia, Penna, Ungaretti, Calvino, Erba, fino alla «*Piccola antologia neo-sperimentale*»: Arbasino, Sanguineti, Pagliarani, Rondi, Diacono, Stranieri e ancora ai redattori per eccellenza, in veste spesso anche di poeti, tranne Romanò. Tra «gli anziani» un posto d'onore è riservato ai vociani. Tale l'ampiezza di prospettive di *Officina*, esemplificata dal numero e dalla diversità degli intellettuali in essa coinvolti: l'«angusta scherma ridotta ai minimi termini di neo-realismo e di post-ermetismo» era, in realtà, «un campo di Marte ben più ampio», in cui confluivano «tutte intere le varie stagioni di tutt'intera la poesia del Novecento» (Caproni, 1962). E se obiettivo ed esaustivo cercava di essere lo sguardo all'orizzonte contemporaneo, non mancavano le dichiarazioni di Pasolini anche in merito alla necessità di un cambiamento di rotta. Nei numeri 9-10, riprendendo le affermazioni contenute nel numero 5 della rivista, l'intellettuale friulano indicava il necessario passaggio da «istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive» alla scelta di adottare «una problematica morale»; da una «lingua, che era stata portata tutta *al livello della poesia*», espressione di un mondo tutto interiore, ad un abbassamento

⁵ Ferretti riporta le parole di Pasolini, contenute in una testimonianza degli anni Settanta (FERRETTI, 2002). Un esempio per tutti di precise scelte di orientamento: la cultura istituzionale aveva esibito sempre più, negli anni dal 1945 al 1949, la preferenza anche editoriale, da parte di Alberto Mondadori, figlio di Arnaldo, del sopra citato «asse Ungaretti-Montale», rispetto a poeti come Sbarbaro, che in quel periodo ebbe a subire un graduale ostracismo (FERRETTI, 2002).

⁶ «Fra le varie riviste sorte nel dopoguerra all'insegna di una poesia nuova [...] una ve n'è, "Officina", che con poche altre [...] si distingue sia per la preparazione dei compilatori, sia per il modo cosciente e ragionato "d'aggregare – come si dice in gergo – la materia", mirando più che a una sterile opposizione di principio in nome di un indefinito o mal definito realismo che può prestarsi a tutte le interpretazioni e a tutti gli equivoci quando non sorretto da precise determinazioni culturali, a un più naturale superamento, senza per questo rifiutare ad occhi chiusi poeti come Bertolucci, Luzi, Bassani ecc., ai quali restano aperte quelle pagine, e non certo perché essi vi figurano come pezzi da museo, ma – pur nella polemica – come esseri viventi e "moventi"» (CAPRONI, 1962).

di registro, che poneva la lingua «al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico» (Caproni, 1962)⁷. «Lo sperimentalismo stilistico» esisteva, senza confondersi con quello novecentesco; innovando non la forma, ma la sostanza, «lo spirito» (Caproni, 1962)⁸. Il saggio di Caproni si conclude con un'analisi della poesia di Pasolini, del suo coraggioso approdo «dalla lirica pura alla poesia»; dell'aver «portato o riportato nella nostra poesia la prosa» e, insieme, «un dolore che non è più unicamente metafisico, ma schiettamente e francamente “politico”» (Caproni, 1962). Pasolini innerva quindi sia la propria produzione letteraria, sia la propria riflessione di quella che Jahier, in un saggio su Rebora, aveva definito la «crisi della coscienza italiana», già presente negli anni precedenti al primo conflitto mondiale, e dunque testimoniata dalle pagine della *Voce* (Jahier, 1952). Anche per Rebora, come per Pasolini, significativa è la coincidenza tra «la crisi della coscienza» e quella «dell'espressione», tale che la poesia si allontana dal «gusto dannunziano» e dalla «reverenza formale», facendo emergere, invece, «il desiderio di un più intenso impegno spirituale, il bisogno di un rinnovamento tematico, l'ambizione di esperienze aggiornate su quelle della cultura europea, l'insofferenza di una voce lirica tutta affidata al puro sentimento o alla musica delle sue cadenze» (Jahier, 1952). La poesia di Rebora – ma ciò è estensibile a quella di Pasolini – può essere intesa «come un fatto morale e intellettuale», carico perciò di tutte le responsabilità umane e sociali (Jahier, 1952). Non a caso, sottolinea Jahier, nei versi del poeta milanese possono essere individuati «quei fermenti socialistici che attiravano allora la classe intellettuale», come anche «l'adesione ai fatti del tempo», nonché «questo bisogno di capire la situazione della società, le sue mancanze e il suo destino» (Jahier, 1952). Rebora non giunge mai ad una vena polemica; la sua spiritualità costituisce invece il *novum* lirico, coltivato nel «silenzio» poetico della conversione e sacerdozio (Jahier, 1952).

Il dialogo Pasolini-Rebora è fondato sull'attenzione comune all'uomo e alla realtà, declinata in forme diverse, ma vicine nel considerare la poesia ancella della verità. Alla pubblicazione di una parte dei *Canti dell'infermità* reboriani su *Officina*, nel novembre 1956, corrispose il contributo critico di Pasolini, secondo nodo di questo ideale rapporto tra i due intellettuali.

3. PASOLINI E I *CANTI DELL'INFERMITÀ* DI REBORA

Nel saggio dedicato ai *Canti dell'infermità*, Pasolini sottolinea che, pur nell'eccezionalità di questo evento, il ritorno di Rebora non è così inatteso, stando, tra l'altro, alla testimonianza costituita dal «volumettino» reboriano *Il Gran Grido*⁹ e da

⁷ Caproni riporta le parole di Pasolini, contenute nei numeri 9-10 di *Officina*.

⁸ Si veda la nota precedente.

⁹ Composto in occasione «del centenario del transito di Antonio Rosmini», *Il Gran Grido* viene inviato nel 1953 alla *Fiera letteraria*; si articola in tre parti e porta in calce la nota di Rebora: «Le aspirazioni contenute in questa poesia sono di S. Agostino, S. Benedetto, S. Francesco d'Assisi, S. Tommaso d'Aquino, S. Caterina da Siena, S. Giovanni della Croce, S. Teresa d'Avila, S. Maria Maddalena de'

una sua «lirica stravagante seppur violentemente, diremmo fisicamente importante», contenuta «in un omaggio a Ezra Pound»¹⁰ (Pasolini, 10 novembre 1956). La pubblicazione dei versi di Rebora su *Officina*, nel 1956, è preceduta da fermenti attivi già a partire dal 1952¹¹. Gli anni successivi sono densi; segnale, tra gli altri¹², l'importanza di versi composti su invito di Scheiwiller per un *Omaggio a Rimbaud*, nel 1954, oggetto di successiva riflessione¹³. Il Dante dell'omaggio a Pound è invece la poesia che conduce alla verità («che al viver vero, se vera, solleva») e che, proprio per tal ragione, disegna l'illustre Fiorentino come esule che continua a cantare con coraggio «l'Amor che muove il sole e l'altre stelle», modello di chi intenda la spiritualità dell'arte: «di quei che Dio destina ad elevare / in suprema bellezza e cuori e menti» (settembre 1955). Quanto al *Gran Grido*, precedente di due anni i versi dedicati a Pound, non vi è dubbio che il Calvario, «paradiso pieno di dolore», si pone nell'ottica di un incontro mistico tra l'anima dell'uomo e Dio, il «Crocifisso Amore Infinito» (settembre 1953), ma che tale unione non cessa di avvenire nel martirio, di Cristo, come di chi lo ama. Poesia-verità «scomoda», come il Dante di *Per Ezra Pound*; poesia come arte infuocata dal Sangue di Cristo, beatitudine crocifissa: in entrambi i testi citati da Pasolini, non a caso, emerge l'idea di un canto che paghi un tributo altissimo di sofferenza per poter essere verità sacra dell'arte, una «Commedia» che si rinnova nel «viaggio» di ogni esistenza, dall'ombra alla luce. E proprio di «ombra» Pasolini parla, nella definizione dell'*identikit* poetico di Rebora: la sua rivisitazione critica lo pone all'interno della *Voce*, ma in quanto «maestro in ombra», assieme a Sbarbaro e a Palazzeschi, «con coloro, insomma, che non hanno potuto vincere la resistenza di quel particolare momento che costituisce il passaggio dal vocianesimo al rondismo,

Pazzi, Sant'Ignazio di Loyola, S. Francesco di Sales, S. Giovanni Bosco. L'ultima (– Padre, vedi il fondo dell'anima mia, fammi buono! –) è di Antonio Rosmini [N.d.A.]. Sulle circostanze e il rapporto con l'amato fratello Piero, fondamentale tramite con l'editore Scheiwiller: DE SANTI, 2000, in partic. pp. 148-150. Per il testo di Rebora, datato settembre 1953: PPT= REBORA, 2015: 343-346.

¹⁰ La lirica per Pound è del settembre 1955; per il testo: PPT= REBORA, 2015: 382.

¹¹ Nel 1952 *La Fiera Letteraria* dedicò un numero a Clemente Rebora, che esprime un rammarricato distacco circa l'omaggio riservatogli, in una lettera al fratello Piero del 6 aprile 1952; conobbe a Milano Giacinto Spagnoletti; poi Piero Jahier, che lo ricorderà nel novembre del medesimo anno in un intervento radiofonico sul Terzo Programma Rai, che però Rebora non riuscì ad ascoltare (DE SANTI, 2000).

¹² Eventi di rilievo: l'invio a Piero di poesie inedite del 1953 (4 ottobre 1954); le correzioni al *Curriculum vitae*; la pubblicazione della lirica *Prima del sonno*, grazie a Mario Costanzo, su *Stagione* (inizi dell'ottobre 1954); la revisione della poesia *Per Ezra Pound*; infine la lettera, del 15 agosto 1955, al fratello Piero, in cui Clemente riconsidera la propria *rentrée* poetica alla luce della Fede cattolica (ER = REBORA, 2010: 572-573).

¹³ REBORA, C. dicembre 1954. [*Poesia e santità*], in *Omaggio a Rimbaud*. Milano. All'Insegna del Pesce d'oro, stampato in cinquecento esemplari in occasione del primo centenario della nascita di Arthur Rimbaud (Charleville, 20 ottobre 1854), p. 29. Negli esemplari per Scheiwiller dell'*Omaggio a Rimbaud* la lirica è anepigrafa. In seguito alla pubblicazione in *Curriculum vitae*, il testo è intitolato *Poesia e santità*, ora in PPT= REBORA, 2015: 297.

e hanno così finito col restare indietro, al margine. Col parere –se pure si sapevano vivi– dei sopravvissuti» (Pasolini, 10 novembre 1956). La pasoliniana definizione di «maestro in ombra» molto spiega di Rebora, e della sua vicinanza al pur «lontano» Pasolini. Chi sono i «maestri in ombra»? Un loro comune dato significativo è senza dubbio l'essere al margine, anche perché voci autentiche dell'adesione coraggiosa alla realtà, attraverso una ricerca intellettuale e umana rigorosa, che si pone al di là di facili approdi (De Santi e Ladolfi, 2002). Una posizione scomoda, desertica, priva di rassicuranti egide e bandiere. Ancor più: i «maestri in ombra» sono guide senza la protervia di esserlo, ricercatori della verità che si inabissano con coraggio e che, senza soluzioni anticipate, affrontano una realtà complessa, a tratti indecifrabile. Ciò comporta, inevitabilmente, la dimensione del mistero, del buio, della non definitezza: «afferrare quel che stava svolgendosi dentro le cose, quel che stava precipitando nell'inesauribile fluttuare della vita, nell'infinita mutevolezza dei particolari» (De Santi e Ladolfi, 2002). Tale sfida giunge a percorrere «la lacerazione, il contrasto: quello tra concetto e realtà, tra la soluzione speculativa e il suo inveramento nel mondo, tra la reboriana oscurità interiore e la ricerca di accordi che prolunghino le loro consonanze nell'animo e nelle cose. La razionalità non esistendo (commenta Boine) se non dove è vita concreta, dunque in se stessa divenendo "ricerca affannosa di vita"» (De Santi e Ladolfi, 2002). L'ombra sembra dunque essere, in Rebora e in Pound, seguaci di Dante, garanzia di autenticità, virile accettazione di un *verum* magmatico e caotico, quasi mai facile, fino alla perdita delle proprie certezze personali e storiche. Proprio per questo, tuttavia, la poesia diventa esistenziale, un vero e proprio «atto morale» (De Santi e Ladolfi, 2002). Ricerca, mistero, lacerazione nello scoprire la dicotomia tra reale e ideale: i «sopravvissuti», in realtà, mostrano «resilienza», assumono su di sé, abitano, perfino, la contraddizione, per amore dell'armonia tra uomo e mondo. Un'arte «etica», dunque, in quanto caratterizzata da una ricerca dell'*humanitas*, fino a porsi «in ombra», rispetto a tale luminoso obiettivo. L'io, il naturale narcisismo poetico, si sublima, almeno in parte, nel desiderio di ricerca del *verum*, qualunque volto esso abbia. Il buio avvolse pertanto quegli autori, quei «maestri», quali Boine, Jahier, Sbarbaro, Campana, Michelstaedter, Rebora, il cui «lascito» perdura ancora oggi, in rispondenza alla loro decisione e ardore nell'attraversare una crisi, assumendone gli oneri, tutti, esponendosi «all'impermanenza e all'angoscia» (De Santi e Ladolfi, 2002).

Il recupero di Rebora, come in precedenza notato, avviene anzitutto a livello storico-letterario, poiché, osserva Pasolini, si colloca nell'epoca emblematica di un dopoguerra dominato dall'«anti-ermetismo»: la linea che dal vocianesimo porta al rondismo e poi all'ermetismo è individuabile secondo «una sua interna forma classicistica» e stilistica, «prodotto di una società essenzialmente reazionaria, aristocratica, conformista» (Pasolini, 10 novembre 1956). Il paradigma di una tendenza classicistica si lega, insomma, secondo Pasolini, all'idea del mantenimento di uno *statu quo* anche sociologico e perfino politico. Tale «interno classicismo», aggiunge Pasolini, innerva, inoltre, anche nel Novecento, ogni esperienza e corrente, attraverso modalità stilistiche ben individuabili: «dilatazione semantica, ipotassi, culto della

Parola» (Pasolini, 10 novembre 1956). Ogni nuova esperienza letteraria, dalla *Voce*, al futurismo, alla dilatazione lessicale e stilistica di origine pascoliana, mostra il solco di una tradizione ineludibile. Dal punto di vista semantico cifra fondamentale di tale tendenza è che –esempio di Pascoli per tutti– si ampliano le «possibilità descrittive dell'io», ma non quelle «della realtà descritta: una forma depressa, tecnica, di squisitezza». Si tratta, in sostanza, di un'arte in cui forte risulta la componente soggettiva e di una qualche distanza dal reale. Anche il futurismo, in fondo, in questo bisogno, quasi antinomico, di uno «sperimentalismo linguistico, esasperato fino al ridicolo», rivela una «eversione anarchica, decadentisticamente antiborghese», per nulla aderente alla storia, a causa di un intrinseco superomismo (Pasolini, 10 novembre 1956)¹⁴. Nell'aspirazione, invece, ad individuare nell'intellettuale «un uomo conscio e chiaro di fronte alla sua storia», Pasolini condensa senza dubbio lo scopo dell'arte. Evidente, allora, contro una linea «classicistica» nel senso più limitante e di astrazione dalla realtà, il merito dei «marginali», degli «eteronomi», dei «maestri in ombra: Sbarbaro e Boine, Jahier o Campana, che, in modi così diversi, scrivevano in nome... della "vita": o, appunto Rebora» (Pasolini, 10 novembre 1956). La storia e il travagliato rapporto con essa, che comporta anche la marginalità di questi poeti, sembrano costituire, per Pasolini, la cartina di tornasole di una letteratura che sia anche esistenza concreta. Dove trovano la propria dimora, dunque, i maestri in ombra? Nella loro «anima» e «vita interiore». Il paradosso, per Rebora, è poi che «trova in ciò che lo preserva, Dio, ciò che lo obbliga a impegnarsi, la Chiesa»: distante, in questo, dalla «metafisica» e «interiore malinconia» di Sbarbaro, o dalla «evasività» di Palazzeschi, che «sono preservati *tout court* dalla vita» (Pasolini, 10 novembre 1956)¹⁵. Rebora aderisce in età matura all'Ordine religioso fondato da Antonio Rosmini: se l'anima, l'esistenza si pongono nell'alveo della Chiesa, intesa anche quale istituzione «secolare», sostiene dunque Pasolini, la vita si innesta nuovamente nella storia, «con tutta l'umiltà, tutta la volontà necessarie». Rebora abbraccia il sacerdozio: si tratta

¹⁴ «È vero che il seme di questo interno classicismo va ricercato nella "Voce" stessa: e addirittura nel futurismo. Anche l'allargamento linguistico di origine pascoliana, benché in apparenza opposto al classicismo ermetico, era un allargamento delle possibilità descrittive dell'io, non della realtà descritta: una forma depressa, tecnica, di squisitezza. E così il futurismo, il cui sperimentalismo linguistico, esasperato fino al ridicolo, avveniva in nome di una eversione anarchica, decadentisticamente antiborghese: era il prodotto di un superuomo, non di un uomo conscio e chiaro di fronte alla sua storia.

Tutta la "Voce" e insomma tutto il Novecento, è incrinato da questa presunzione e, in definitiva, da questo diletterantismo, i cui esempi peggiori, Papini, Soffici, Prezzolini, contano purtroppo ancora nella nostra letteratura» (PASOLINI, 10 novembre 1956).

¹⁵ «Poeti che, ai margini nella gioventù, ai margini, ora, nella vecchiaia, persistono, si salvano, fuori della storia: della loro storia particolare, cronologica e letteraria, vogliamo dire, ma anche della storia *tout court*. Il loro luogo è la loro anima, la loro vita interiore. Più cara che a tutti gli altri, questa salvezza fuori della storia, costa al più impreveduto di questi superstiti, a Rebora. Egli, infatti, nella storia permane: e con tutta l'umiltà, tutta la volontà necessarie: vi permane proprio attraverso l'istituto secolare di quello spirito ineffabile e per dogma metafisico, in cui egli, dalla storia, ripara: l'Ordine religioso, la Chiesa» (PASOLINI, 10 novembre 1956).

di un aderire palese, pubblico, alla Chiesa. Ma Pasolini sembra suggerire di più: «lo spirito ineffabile e per dogma metafisico» è ciò che conferisce senso all'istituzione ecclesiastica, poiché ne costituisce, in linea di principio, l'essenza. Proprio su questo terreno dello spirituale, non certo su quello di una Chiesa secolare, può porsi l'ammirazione di Pasolini nei confronti dell'autenticità di Rebora. E in effetti la parabola della conversione religiosa, così come il suo percorso poetico, mostrano che questo dialogo con la storia riprende in un senso ben più profondo: precisamente l'evento *interiore* della vocazione consente al poeta milanese di incarnare anche *all'esterno*, dentro la storia, una volta per tutte, quelle aspirazioni naturalmente religiose che sempre lo avevano caratterizzato, fin dai *Frammenti lirici* del 1913. Dunque l'impegno istituzionale, dato dal suo essere un religioso, altro non è che il compiersi della sua tensione fortissima di radicamento alla Vita, a se stesso, alla realtà. E in effetti, se per un tratto, in Rebora, la poesia sembra restare un passo indietro, per far posto ad un'altra Parola, Pasolini sa coglierne la continuità, in nome di una «panicità religiosa» costante fin dalla giovinezza di Clemente, perché «tutt'uno con la vita» (Pasolini, 10 novembre 1956)¹⁶. Persino la componente lirica e «fisica» dell'animo reboriano non si perderà mai, né nella vita, né nei versi, né nell'accesso al sacro; ciò non può, sia pure in modo antitetico, non avvicinarlo al sentire di Pasolini. Nel ritorno di Rebora ormai sacerdote alla poesia dei *Canti dell'infermità*, Pasolini individua la coesistenza, inoltre, di una poesia pur programmatica e, a suo dire, «goffa e elementare (per quanto spesso ingenua in modo commovente, con dei versi potenti)» e «priva cioè delle basi necessarie di una pura eteronomia rispetto all'arte, di un necessario scetticismo di fronte all'operazione poetica», ancora vociana, con una poesia reboriana, invece, originata da «intimo impulso religioso - sbloccato dopo il lungo silenzio ritenuto forse necessario per umiltà» (Pasolini, 10 novembre 1956). Non letteraria nel senso più immediato, non più vociana, questa poesia, aggiunge Pasolini, ma «straordinariamente simile a quella dei vecchi *Canti anonimi*: come se tra questi e i *Canti dell'infermità* fosse passata una sola notte» (Pasolini, 10 novembre 1956). Non soltanto Pasolini aveva anticipato e risolto la *vexata quaestio* dell'unitarietà della poesia di Rebora, del giovane intellettuale e poi, del maturo sacerdote, ma aveva colto la caratteristica più intrinseca di questa unità, ovvero «l'identità tra vita e religione, tra vita e poesia» (De Santi, 2000). Le ragioni della poesia si riaffacciano sempre sulla soglia del tempo, e lì richiedono che Rebora scriva ancora versi: «È una

¹⁶ «Questo dramma, però, non si concreta in termini di poesia. Ci troviamo così di fronte a un fenomeno ipotizzato, di cui si possono descrivere i sintomi: la religiosità di Rebora era –al tempo dei suoi primi versi in cuore al tempo vociano– tutt'uno con la vita: i *Canti anonimi* sono stati il prodotto di questa panicità religiosa, e appunto perché veramente tale, veramente antidannunziana, anti-letteraria. Ma anche, proprio perché non ancora *storicamente* religiosa –ossia cattolica– pervasa di sensualità, di lirismo, di un sia pur libero spirito letterario.

Quando poi, attraverso una vera e propria crisi, Rebora si fece sacerdote rosminiano, tacque. Supponiamo che durante il ventennio del suo sacerdozio tale religiosità confessionale abbia avuto il suo difficile ma tipico decorso, sia giunta con lui a maturità» (PASOLINI, 10 novembre 1956).

specie di vendetta del tempo contro chi, dopo averlo rinnegato in nome dell'assoluto, ritorna a lui non per pura azione apostolica, ma per un'operazione letteraria che al tempo è la più legata delle operazioni, sia in quanto immediata ispirazione, sia in quanto coscienza ideologica. Anche Rebora merita dunque il nome di «maestro in ombra» (Pasolini, 10 novembre 1956). Il «tempo stesso» ha comunque richiamato il poeta Rebora, ormai legato alla dimensione trascendente; la sua opera è infine frutto di «immediata ispirazione», e anche di «coscienza ideologica». Ecco perché, per Pasolini, Rebora è unico: *outsider* dalla storia, dal Potere, richiesto «dentro l'esistere e la realtà vera», dalla voce stessa del Vero e della Poesia; garantiva per lui l'altissima tensione morale e metafisica del suo spirito, che non poteva permettere scissioni con la Vita. Quella vera, intima. Che non si configura quale fuga.

Vengono in mente, tra molti, i versi pasoliniani dell'*Usignolo della Chiesa cattolica* (1943-1949)¹⁷: non omogenei a livello estetico, mostrano la natura autobiografico-narcisistica e, soprattutto, il tentativo coraggioso di interrogare una realtà pur sorda, anche perché proiezione di un orizzonte personale nella sua genialità e tragica solitudine. L'autore delle *Ceneri di Gramsci* individua in Rebora una poesia «in chiave indicativa e morale» (De Santi, 2000). Rebora è «maestro in ombra», in quanto unisce la sincerità dell'ispirazione lirica con un'altissima coscienza ideologica, esistenziale. L'*Ethos* diventa Bellezza anche estetica: l'eteronomia di Rebora si fa battistrada.

4. PASOLINI, REBORA E LA POESIA DEL NOVECENTO

La presenza di Rebora nel *corpus* saggistico di Pasolini è insistita: frequenti le ricorrenze del suo nome, in contributi dedicati ad altri poeti e scrittori, anche estremamente diversi tra loro. Nel ripercorrere tali testimonianze pasoliniane si tenterà di individuare il *fil rouge* che le genera.

Nel saggio sul romanzo lirico *Congedo* di Enrico Fracassi, intitolato *Un piccolo Werther. Enrico Fracassi (1902-1924)*, Pasolini invoca nell'immediatezza espressiva dell'autore, nella purezza quasi greca dei suoi versi, già notata da Ungaretti, un parallelo con Campana, Onofri, Rebora, Boine o Scipione, che però «peccano nei suoi confronti di un leggero vizio di sovrabbondanza, di espressionismo» (Pasolini, 1° agosto 1950). Peccato veniale, del resto, se significa sincero e vitalissimo afflato. Ciò è evidente, tanto più, nel saggio *La nuova «allegria» di Ungaretti* (Pasolini, 5 febbraio 1953). Significative le convergenze. Anzitutto la profonda «sensualità, espansa, accessissima», che anima la «ricerca linguistico-religiosa sempre così pura, così alta» di Ungaretti. La sua «violenza di sensazioni» lo avvicina a quello «sfociare» di voci che irrompono nel «cuore del Novecento minacciato dalla fossilizzazione ermetica», con «quella piena umana, quella disperazione, quella ingenua e alta capacità di impegnarsi e spendersi, che era stata della "Voce": del periodo più bello del nostro tempo

¹⁷ PASOLINI, P. P. (1943-1949). *L'Usignolo della Chiesa cattolica*, in *TP*= PASOLINI, P. P. 2003, pp. 387-600.

letterario — e che pareva finita con la morte di un Campana o di un Boine, col silenzio di uno Sbarbaro, di un Rebora, di uno Jahier... Non è un caso che leggendo questi ultimi versi di Ungaretti (e la prosa) torni spesso in mente Campana: meglio Campana che Rimbaud» (Pasolini, 5 febbraio 1953). Effusione generosa, intensa di sé, ricerca sincera del Bene, inteso quale altezza suprema, divina, ma anche incarnata nel dolore della storia. E, di fronte alle contraddizioni, la purezza, l'ingenuità e la vitalità del Bello poetico. Nello stesso saggio emerge l'accostamento del «vocianesimo» di Ungaretti ad una peculiare accezione di «fauvismo, almeno, come tono, in chiave musicale, al modo che si potrebbe parlare di “candore” o “accoratezza” per Leopardi (e si capisce che il *selvaggio* in Ungaretti è, italianamente, classicamente, l'in-fante uomo vichiano...)» (Pasolini, 5 febbraio 1953). Una poesia primigenia, in cui «il leopardiano “barlume di allegrezza” citato da Contini a spiegare il senso dell'allegria ungarettiana - come forza consolatoria naturale, sensuale ebbrezza linguistica» sostanzia la poesia più tarda di «una luce intensa e diffusa», ma ancora autentica (Pasolini, 5 febbraio 1953). La voce di Leopardi, insomma, è amata da Pasolini, come da Rebora, ma non è controcanto unico. Di rilievo, per l'intellettuale friulano e il poeta milanese, il nome di Rimbaud: poeta citato anche nel romanzo *Teorema* di Pasolini come la lettura fatta dall'Ospite; dedicatario, ancora Rimbaud, nel 1954, dell'*Omaggio* della lirica reboriana, poi nota come *Poesia e santità*¹⁸. È vero che del tutto «esterna» appare la motivazione che indusse Rebora ad accettare l'invito di Scheiwiller a comporre questi versi: un interesse per così dire pastorale, nel considerare la poesia preziosa ancella della Fede¹⁹. E tuttavia tali presenze, Leopardi e Rimbaud, consuonano con la trama lirica, simbolica e assoluta, del tormentato Rebora dei *Frammenti lirici*; dei versi scritti durante la prima guerra mondiale: alcune prose liriche sembrano apologhi leopardiani ed è insieme forte il magistero straziato e analogico di Rimbaud. Voci del dolore e della vita, Leopardi e Rimbaud, che giungono al *misterium crucis* dei *Canti dell'infermità*. Rimbaud, in particolare, è segno estremo dell'antinomia assoluta e «arcana» per i poeti contemporanei²⁰, e il Rebora di *Poesia e santità*

¹⁸ Si veda la nota 13.

¹⁹ Rimando, per tali circostanze, alla ricostruzione dei fatti, posta in apparato: PPT= REBORA, C. 2015, pp. 1143-1144.

²⁰ Significativi di tale «funzione-Rimbaud» sono i saggi e i contributi poetici dedicati al Poeta francese. Bacchelli scrive la nota introduttiva «L'heure de la pure douleur»; di «un paradosso di classicità ritrovata in un'esasperante immersione della materia» dice Cardarelli (p. 14). E ancora, Raffaele Carriari: «Se percuote un albero fa sangue. Se batte una roccia la roccia fa sangue. Non può accostarsi alla natura senza ferirla» (p. 15); Govoni indicò «la sua carica emotiva, unita alla forza verbale rappresentativa e trasfiguratrice più ricca e macerata» (p. 19). Per Jahier Rimbaud è «un genio fanciullo nell'anima del quale poesia e verità intendevan cantare concordi per la gioia e l'elevazione della condizione umana». Al contempo, osserva Jahier, «la qualità più alta della sua poesia — una qualità davvero dantesca — rimane quella di esprimere il fiele della colpa verso se stesso e il rimpianto dell'innocenza in un angosciato linguaggio poetico che non ha l'uguale per maschia concisione e sincerità. Un'angoscia che è insieme moderna ed eterna» (p. 20). Luzi coglie, nel proprio tributo a Rimbaud, l'idea di una poesia che resta

dimostra di aver ben inteso l'animo del Poeta francese. Non meno sconcertante, l'Ospite, lettore di Rimbaud, in *Teorema* di Pasolini, cambia le esistenze di una famiglia borghese, per poi abbandonarla totalmente, senza spiegazioni. La scrittura di Rebora e quella di Pasolini, tanto differenti tra loro, ripetono, con i loro illustri maestri, l'eco di un interrogativo esistenziale. Inoltre, quasi a sottolineare una circolarità di temi e visioni, la progressione di idee, pur casuale, appare tra i saggi pasoliniani evidente: dalla poesia come autentica espressione, primigenia vitalità nel suo mistero anche di dolore, in cui Leopardi e Rimbaud si pongono pietre miliari, ai versi di Rebora, silenzioso e luminoso come ogni mistico, oblativo, fin dalla giovinezza nel dono di sé, all'umanità, e poi anche a Dio. Il saggio *E dove andremo, Euridice?*, di solo due settimane successivo a quello ungarettiano, individua in effetti, nella poesia religiosa del Novecento, «due ali estreme della “tecnica letteraria”»: da una parte Ungaretti (le cui poesie religiose dell'*Allegria* hanno già l'articolazione linguistica del più complesso *Sentimento e Dolore*) e dall'altra Rebora (rimasto invece tutto nell'anteguerra, tutto vociano: bloccato lì, in quel teso e felice periodo della nostra storia letteraria, dalla sua vocazione religiosa, che lo ha rinchiuso nel silenzio, altrimenti operante, del sacerdozio) (Pasolini, 19 febbraio 1953). Rileva, Pasolini,

autentica come la vita: «Forse è viva nel senso stesso in cui è viva la vita. [Le parole] restano intatte, integre, inattaccabili esattamente come la vita [...]; nulla più o meno che la vita inesplicabile con altro argomento che se stessa. [...] Rimbaud avidamente, perduto aveva captato quel fuoco che non poteva individualmente contenere, che esplodeva in tutte le direzioni. [Insomma:] il colore splendido e occulto di quel fuoco che alimenta la vita» (p. 21). Una farfalla dal volo «terribile», eppure «figlia del sole, / serva del suo primo / pensiero e ormai padrona lassù» è la poesia-tributo di Montale (p. 22). Rimbaud è un «fanciullo dannato» e insieme «un angiolino»; «un mistico allo stato selvaggio», autore di una poesia che «mi afferra con calore per lasciarmi di ghiaccio»: così Palazzeschi (p. 23); «giovinastro scarmigliato e accigliato», ma anche «un asceta represso che non era ancora giunto a riconoscere il deserto fatto per lui», secondo Papini (p. 24); amico che donò «la rivelazione [...] della poesia in genere, e la vera conoscenza di me stesso», ebbe a scrivere Penna (p. 27). Dal «deserto» di Parigi, ricordava Quasimodo, Rimbaud giunse a quello dell'Africa, «un lungo esilio che confermava la dannazione, ma anche la verità della sua poesia» (p. 28). Seguono poi i versi di Rebora: «Mentre il creato ascende in Cristo al Padre, / nell'arcana sorte / tutto è doglia del parto: / quanto morir perché la vita nasca! / pur da una Madre sola, che è divina, / alla luce si vien felicemente: / vita che l'amor produce in pianto, / e, se anela, quaggiù è poesia; / ma santità soltanto compie il canto» (p. 29). Sbarbaro definisce Rimbaud «“la simpamina” della mia adolescenza», quasi *alter-ego*: riporta le frasi di Montale, che gli attribuisce la sottrazione «a mo' di celia» del ritratto del poeta premesso all'edizione *Mercurio de France* (p. 30). Illuminante il lungo intervento di Sereni, che così culmina, definendo Rimbaud «l'esempio d'un rapporto drammatico e severo, perseguito coi mezzi della poesia, tra l'individuo e mondo»; sottolineando, nel Poeta francese, la compresenza di una «poesia che accoglie e rispecchia, magari ascoltando e interpretando finemente», ed una «poesia che lavora e crea, magari deformando e stravolgendo», mosso però da un istinto di morte (p. 32). Una poesia di avvio, quella di Rimbaud, individuata dalle «prodigiose illuminazioni poetiche giovanili», richiamate da Soffici (p. 35); il Francese, invece, per Solmi, un padre della poesia moderna che è necessario «veramente rileggere», in seguito ai vari «-ismi» che l'hanno definita tra XIX e XX secolo (pp. 36-37). Un'«apparizione», nelle parole di Ungaretti, «traduttore» di *Una ragione*: «arrivo di sempre, che te ne andrai ovunque» (p. 38).

ancora in questo saggio, l'assenza di «altri nomi a testimoniare per intero un'esperienza religiosa», a parte, in certo modo, Jahier di *Ragazzo*, Papini, Onofri; dunque passa in rassegna la poesia religiosa novecentesca generata dai testi ungarettiani (Pasolini, 19 febbraio 1953)²¹. Ricompare infine Rebora, di cui Pasolini coglie il «dispendio mistico» quale ragione più profonda della simbiosi poesia-vita, al di là di ogni estetismo possibile; ma soprattutto la cifra più peculiare: misticismo autentico che vive nel mistero. È così la poesia dei *Canti dell'infermità*, che di quel mistero senza parole aggiunte si fa testimone, lungi da ogni retorica che non sia il sangue di cui è intrisa. Lontano Ungaretti, per il quale il rapporto tra l'uomo e Dio assume toni «poetici», perfino «poetizzati», in un universo dove «tout se tient»²². Il sacro è invece mistero incarnato nella storia, concretezza assoluta: nel saggio *Una linea orfica*, commentando la poesia di Comi, Pasolini cita Rebora, con Onofri, tra gli «eccentrici» autori «di una poesia di straordinaria vitalità», e opponendolo implicitamente al Comi, anche per la presenza di una autentica «coscienza religiosa» (Pasolini, dicembre 1954). Analogamente, e stavolta anche in un senso etico-politico, nel saggio *Letteratura italiana 1945-1955*, dell'estate 1956, a pochi mesi dalla pubblicazione dei *Canti dell'infermità* su *Officina*, Pasolini individua la «novità» peculiare della letteratura nella «coscienza di un anti-novecentismo in quanto necessità morale, di origine politico-sociale o religiosa». Si tratta –e qui Pasolini cita le parole di Romanò su *Officina*– di un «distacco da una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della parola e della vita interiore, per una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della realtà e della vita di relazione. Esattamente il contrario del

²¹ Ripercorrendo il saggio: l'ermetismo e la rivista *La Ronda*, nella sua reazione nei confronti «della violenta extraletterarietà (ancora un po' scapigliata, crepuscolare, ecc.) dei vociani»; la generazione poetica tra le due guerre e il «cattolicesimo fiorentino» che animò «Frontespizio», «un poco estetizzante», coi nomi di Betocchi e Luzi, Fracassi, Ghiselli; poi «l'ala indifferente, o laica»: Vigolo, Grande, Solmi, De Libero, Sinisgalli, Bertolucci, Gatto, Penna; infine quei poeti mossi da forte tensione religiosa, ma non risolta da rivelazione: Sereni, Caproni, Parronchi, la Guidacci, «e soprattutto Pavese».

²² «Profonda, tale da investire tutto l'essere –da ritrovarsi in tutta una cultura– era l'ispirazione religiosa di Rebora: che senza estetizzamenti ricorda da vicino l'eloquio dei mistici, quasi ogni sua espressione linguistica corrispondesse a una fuga della sua interiorità a disperdersi all'esterno, fosse questo esterno il mondo umano, o, in seguito, Dio. Assolutamente irreperibile questo dispendio mistico di sé in Ungaretti. Per Ungaretti la ricerca di Dio è la ricerca dell'Essenziale: perciò la sua esperienza religiosa si identifica con quella poetica. Il passaggio è tra «la confusione, l'agitazione, il travaglio, il dramma, la *selva oscura*» e quella «generale e ultima sistemazione di ciascuna umana persona e di tutta l'umana storia», in un tempo *assoluto*, in cui, poi, avremo «consapevolezza della magia della parola che lega dal primo all'ultimo giorno del mondo tutta l'umana fatica». (Si veda un suo *Commento al canto primo dell'Inferno* in «Paragone», dic. 1952). Un passaggio che porti al di là del momento, temporale, della morte. E come temporale è la morte, personale è Dio, ingenuamente e potentemente personale; la volontà di perdono è in Lui; l'assunzione nel tempo puro, essenziale, dipende da Lui; per l'uomo lo sforzo non è quello di soffrire o operare, ma quello di attendere e di capire: non ribellarsi ai peccati, ma al Peccato. La figura che prende nei testi ungarettiani questo rapporto tra l'uomo e Dio è estremamente poetica: tanto poetica da presentarsi, qualche volta, come un po' poetizzata» (PASOLINI, 19 febbraio 1953).

poeticismo vociano» (Pasolini, estate 1956). Ciò che di troppo idealistico e lirico era nella *Voce* viene in tal caso rinnegato, nella prospettiva di una effettiva spinta verso la realtà concreta. Poco dopo compare il nome di Rebora, accanto a Sbarbaro, Jahier, perfino Saba, «poeti rimasti un po' in una zona di penombra» (Pasolini, estate 1956). Il vocianesimo è dunque, per Pasolini, una categoria complessa: se da un lato le esperienze legate alla rivista fiorentina rivelano un volto di autenticità e generoso slancio verso il mondo, che intendono innovare, dall'altro mostrano qualche limite nell'idealismo e nel soggettivismo che le accomuna, nell'aver fatto la storia, ma anche nell'essere state da essa superate. La loro riabilitazione reca sempre, nella riflessione critica di Pasolini, l'impronta felice di un movimento eversivo e anti-borghese, comunque in meriti legati al radicamento storico. Così nel saggio *Roma e Milano*, ad esempio, la poesia del Tessa, espressionista, viene ricondotta dall'intellettuale friulano ai fermenti più felici della «polemica antiborghese della "Voce"», che raccoglie l'eredità delle «Scapigliature» (Pasolini, dicembre 1952). E se Sbarbaro, Campana, Jahier vi sono citati per la «violenza espressiva», Rebora vi compare per la «coralità» (Pasolini, dicembre 1952). Coralità e convergenza profonda, talvolta inascoltata, suggerisce Pasolini, anche con la cosiddetta «linea lombarda», con la tradizione impegnata di quella letteratura, da secoli. Rebora è antesignano di un movimento innovativo non colto, purtroppo, da molti poeti milanesi, eccettuati Tessa e Guicciardi, «quasi per essi le indicazioni di un Dossi, di un Lucini (e, perché no, in questi ultimi anni di un Rebora) non avessero alcun valore» (Pasolini, dicembre 1952). Valore di una tradizione perfino isolata, quale antidoto alla corrosione della storia: anche nel saggio *La lingua della poesia*, su Giotti, autore del *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* (1914), Pasolini recupera Rebora quale poeta che ha «subito», mai «tradito» la storia; è la ferita «alle origini, da una coazione interna, di carattere culturale: la coazione di una civiltà in crisi, fattasi –nell'interno delle anime– impotenza, aridità, disperazione» (Pasolini, giugno 1957). Il fascismo intendeva sottrarre a poeti come lui «l'unica forma di salvezza rimasta alle loro anime "angosciate", ossia la ricerca incessante, l'esperimento: la libertà stilistica» (Pasolini, giugno 1957). Crisi storica, personale, cui si oppone, insomma, l'adesione al reale o l'utopia del sacro: pur misterioso, contraddittorio, quasi inattuabile e appena percepibile. In *Un poeta e Dio* (Pasolini, agosto-ottobre 1957), Pasolini analizza ancora la spiritualità della lirica di Ungaretti: al Dio «personale» di Ungaretti, posto «fuori della coscienza», troppo «poetico» per essere vero, Pasolini sembra opporre quello di Rebora, definito da una sineddoche epifanica e mistica, fra parentesi «(E si pensi al "bisbiglio" divino di Rebora)» (Pasolini, agosto-ottobre 1957). L'accento al vitalismo di Rebora, contro la religiosità «letteraria» e «ufficiale» di Ungaretti, torna nel richiamo ad una parola pronunciata «con uguale violenza», ma da una posizione arrestatasi «alla soglia del Novecento, magari a proporci la possibilità di un riallacciamento» ad essa, «dopo la reazione ermetica, a riprendere il motivo della disperazione, ma non certo come Ungaretti a spiegarsi con esempi così chiari» (Pasolini, agosto-ottobre 1957). Poesia come bisbiglio epifanico e mistero: questa è la fede religiosa priva di retorica. Anche nel sacro, e soprattutto in esso, la voce dell'autenticità deve accogliere il mistero, l'inattuabile,

non edeniche risposte. Nel saggio su *Caproni* Pasolini collega ad esempio l'ultimo Caproni al «sempre periferico, lombardo Rebora»; ai vociani Boine e Sbarbaro, con quelle «disperazioni aperte», che danno voce e «angosciato referto» al «proprio male di vivere», più che ad istanze «moralistiche» (Pasolini, 1954). Una religiosità che non promette soluzioni pacificanti, ma il bisbiglio di Dio ad Elia. Infine, nel saggio *Il neo-sperimentalismo*, uscito nel febbraio 1956 in *Officina*, Pasolini sottolinea «il magma purissimo» della lirica di Rebora, anche nei *Canti dell'infermità*: fedele a se stesso e alla propria «libertà sintattica», caratterizzato ancora, in età matura, da una «audacia espressiva» derivante «da quella prima esperienza d'avanguardia», al di là del suo approdo confessionale²³. La lettura di Pasolini rilevava la modernità di Rebora, più che la sua metafisica. Il limite di questa visione è forse nell'ignorare quanto l'essere sacerdote fosse per Rebora adesione alla storia, non una mortificazione. Pasolini lo assumeva comunque a maestro per i vociani postumi raccolti intorno alla rivista bolognese: il «diagramma Rebora-Leonetti-Pasolini» delineava dunque una «filiazione» evidente (De Santi, 2000).

5. SULLA VIA: PERCORSI TRA REBORA E PASOLINI

Pasolini vide nella poesia di Rebora l'espressione di una verità limpida; un linguaggio e uno stile anti-novecentesco, sperimentale nella sostanza, più che nella forma; primigenio sentimento, lirica etica, filosofica, come in Leopardi; vivido doloroso bagliore, come in Rimbaud. Dante, Pascoli, Montale, perfino Omero, la Bibbia, soprattutto i Vangeli, costituirono terreno fertile per i due intellettuali. Così il Dante di *Per Ezra Pound*, ma già quello delle Malebolge dei versi di guerra di Rebora, con la faccia impietrante di Medusa, con l'abbruttimento di corpi, anime, vite, dialoga con l'immaginario orrendo inferno di *Salò-Sade* di Pasolini. All'orrore si oppongono due immagini. Anzitutto quella della giovinezza di Rebora e Pasolini, dominata da un Narciso in cerca di risposte: penso, ad esempio, ai reboriani *Frammenti lirici* o ad alcune lettere dell'*Epistolario*, come ai testi dell'*Usignolo della Chiesa cattolica* (1943-1949) di Pasolini. In secondo luogo il volto della madre, che giunge a svelare quello

²³ «Infinitamente più cara costa, questa salvezza fuori dalla storia, ad un altro sopravvissuto, Rebora (*Il Gran Grido*, e si veda anche la breve lirica per Ezra Pound nei citati omaggi poundiani). Poiché egli, nella storia, permane, con l'istituto secolare di quello spirito "ineffabile", o stavolta precisamente metafisico, in cui egli, dalla storia, ripara: l'Ordine religioso, la Chiesa. E, anche attraverso l'irrigidimento della convenzione sia pur sacra, l'accettazione ossequiosa e incondizionata di un credo, traspare, ancora di magma purissimo, la sua libertà sintattica dei tempi eroici, mondani, letterari. Da dove altro, se non da quella prima esperienza d'avanguardia, proviene a questo Rebora – tanto simile, così fatalmente simile a quello dei *Frammenti lirici* e dei *Canti anonimi* – l'audacia espressiva, scandalizzante per la potente incuria formale, per la goffaggine scolastica della sua ispirazione eteronoma? Basti guardare l'esempio più appariscente dell'inserzione, non a contaminazione, ma per così dire ad attrito, delle citazioni nel testo: da sant'Agostino, san Benedetto, san Francesco d'Assisi ecc. fino a Rosmini, nel *Gran Grido*, Dante («*l'Amor che muove il sole e l'altre stelle*») in *Per Ezra Pound*» (PASOLINI, febbraio 1956).

della Madonna, di Maria; come, concretamente, nel *Vangelo di Matteo* di Pasolini, dove proprio la mamma dell'Autore interpreta la Madre di Gesù. Le lettere scritte da Rebora alla madre Teresa dal fronte sono testimonianza di un sentimento religioso *ante litteram*. Il sacro è per entrambi, in modo pur diverso, martirio e beatitudine, mistero inattuabile.

Resta poi il senso di una ricerca letteraria, che non è mai solo tale. Il Pascoli di Pasolini dilata la lingua e cambia la poesia italiana, aprendo la via a Montale (Pasolini, 1947), ma rimane prigioniero di un soggettivismo distante dal reale; il Pascoli di Rebora, ritorna, invece, coi *Primi Poemetti*, come eco sottesa ai versi di guerra. Montale è inoltre ovvio interlocutore di entrambi, poiché animato dall'inquietudine di un interrogativo ininterrotto quanto abissale. E Omero insegna la ricerca del volto umano, anche nella degradazione sensuale di Circe che imbestia, figura ricorrente nella riflessione reboriana, che le contrappone il femminile sacro di Maria Vergine, e nelle sordide pulsioni del protagonista di *Porcile* di Pasolini. Corruzione e redenzione utopica: il mondo, per Rebora e Pasolini, diventa miraggio come quello che contrappone la campagna alla città corrotta, simbolo di una civiltà colpevole e criminale; in Rebora ciò è tanto più chiaro nell'esperienza dei *Frammenti lirici*, come in alcune poesie del tempo di guerra.

In ultimo: Rebora e Pasolini attraversano problemi e generi. Se per il secondo, vulcanico e poliedrico, questo aspetto è ben noto, anche per Rebora la valutazione è significativa: le prose liriche del periodo bellico riproducono talvolta tratti di cantilene infantili, o divengono apologhi di stampo leopardiano; l'Epistolario è vera e propria prosa d'arte; come anche la composizione di brani musicali di un Rebora giovane, per lunghe ore al suo pianoforte; e poi la poesia sacra, inno e mistero. Un dialogo ininterrotto, di cui conosciamo alcune testimonianze «esteriori»; ma le anime di Rebora e Pasolini, probabilmente, continuano ancora oggi a parlare, tra loro e a noi.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Sigle bibliografiche su Pasolini (testi e critica)

SLEA= PASOLINI, P. P. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (in due Tomi), a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre; Cronologia di N. Naldini. Milano: Mondadori.

TP= PASOLINI, P. P. 2003. *Tutte le poesie* (in due Tomi), a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Cronologia di N. Naldini. Milano: Mondadori.

SG= *Saggi giovanili* (1941-1957), in Pasolini, P. P. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (in due Tomi), a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre; Cronologia di N. Naldini. Milano: Mondadori.

PI= *Passione e ideologia* (1948-1958) 1960. Milano: Garzanti (nuove edizioni: 1985. Torino: Einaudi, con un saggio introduttivo di C. Segre; 1994. Milano: Garzanti, con prefazione di A. Asor Rosa); ora in Pasolini, P. P. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (in due Tomi), a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre; Cronologia di N. Naldini. Milano: Mondadori.

PM= SEGRE, C. (a cura di) 1988. *Il Portico della Morte*. Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini». Milano: Garzanti.

SLSRC= DE STASIO, L. e NADAL, J. M. (a cura di). 2015. *Spirito laico e spirito religioso nei linguaggi della contemporaneità*. Bari: Laterza.

Sigle bibliografiche su Rebora (testi e critica)

PPT= REBORA, C. 2015. *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con Introduzione di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari. Milano: Mondadori.

ER= REBORA, C. 2010. *Epistolario Clemente Rebora*, a cura di C. Giovannini, III. 1945-1957. *Il ritorno alla poesia*. Bologna: Edizioni Dehoniane.

MIO= DE SANTI, G. e LADOLFI, G. (a cura di). 2002. *Clemente Rebora e i «maestri in ombra»*. Venezia: Marsilio.

Saggi su Pasolini su (o con) Rebora

PASOLINI, P. P. 10 novembre 1956. «I canti dell'infermità». *Il Punto*, I, 26, pp. 264-267. Dattiloscritto in *PI* (due stesure, di cui la prima col titolo *Rebora*) e data in calce 1957. Si tratta della recensione a REBORA, C. 1957. *I «Canti dell'infermità» di Rebora*. Milano: Scheiwiller; otto testi figuravano in *Officina*, II, 7, novembre 1956; ora nella seconda sezione di *PI*, denominata *Da Pascoli ai neo-sperimentali*, in *SLEA*, I, pp. 1114-1117; anche in *MIO*, pp. 105-107.

– 1947. «Pascoli e Montale». In *Convivium*, raccolta nuova, 2, 1947; poi in *PM*; ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 271-281.

– 1° agosto 1950. «Un piccolo Werther. Enrico Fracassi». In *La Libertà d'Italia*; poi in *PM*. Dattiloscritto in *Saggi 1950* col titolo *Enrico Fracassi (1902-1924): un Werther moderno*; ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 345-348.

– dicembre 1952. «Roma e Milano». In *Poesia dialettale del Novecento*, con traduzioni a cura di M. Dell'Arco e P. P. Pasolini, Introduzione di P. P. Pasolini; poi con Prefazione di G. Tesio. Torino Einaudi, 1995 (edizione che riprende con poche varianti il testo edito da Guanda, dicembre 1952); ora in *PI*, in *SLEA*, I, pp. 770-802.

– 5 febbraio 1953. «La nuova "allegria" di Ungaretti...». *Giovedì*, II, 6; poi in *PM*. Due stesure dattiloscritte in *PI*; ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 441-446.

– 19 febbraio 1953. «E dove andremo, Euridice?». *Giovedì*, II, 8, 19 febbraio 1953; poi in *PM*. Due stesure dattiloscritte col titolo *Un libriccino di poesia religiosa*, in *PI*; ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 447-452.

– dicembre 1954. «Una linea orfica». *Paragone*, V, 60; poi in *PM*. Una stesura dattiloscritta, priva di inizio, in *PI* (Inediti); ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 572-581.

– estate 1956. «Letteratura italiana 1945-1955». *Il Presente*, III, 10; poi in *PM*. Dattiloscritto senza titolo in *PI* (Inediti); ora in *SG*, in *SLEA*, I, pp. 641-646.

– 1954 (dicembre 1952). «Caproni». *Paragone*, III, 36, col titolo *Giorgio Caproni*. Due stesure dattiloscritte in *PI*; la data della *princeps* garzantiana è 1954; ora in *PI*, in *SLEA*, I, pp. 1165-1169. Diverso è il testo del saggio «La poesia di Giorgio Caproni». *Il Punto*, I, 22, 27 ottobre 1956.

- giugno 1957. «La lingua della poesia». *Paragone*, VIII, 90. Dattiloscritto col titolo *La poesia di Giotto*, in *PI* (con data 1956), ora in *SLEA*, I, pp. 1007-1026.
- febbraio 1956. «Il neo-sperimentalismo». *Officina*, 5; Dattiloscritto in *PI*, ora in *SLEA*, I, pp. 1213-1228.
- agosto-ottobre 1957. «Un poeta e Dio». *Itinerari*, V, 27-28. Due stesure dattiloscritte, di cui una priva della terza parte, in *PI* (dove presenta la data 1948-1951 ed è privo della *Nota a «Un Poeta e Dio»*, uscita nel numero dedicato ad Ungaretti di «Letteratura», V, 35-36, settembre-dicembre 1958); ora in *PI*, in *SLEA*, I, pp. 1092-1113.

Contributi critici su Pasolini e Rebor

- ANGELINI, F. 2015. «Pier Paolo Pasolini: il vitale, il sacro». In: *SLSRC*, pp. 65-77.
- BAZZOCCHI, M. A. 2007. «Teorema: mito e tragedia borghese». In: BAZZOCCHI, M. A. *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano-Torino: Bruno Mondadori, pp. 107-127.
- CAPRONI, G. 17 febbraio 1962. «L'officina di Pasolini». *Il Punto*. Roma, p. 27.
- CONTI CALABRESE, G. 1994. *Pasolini e il sacro*. «Prefazione» di G. Scalia. Milano: Jaka Book.
- DE SANTI, G. 2000. «Rebora tra i maestri di Officina: la lettura di Pasolini». In: *Microprovincia*, 38, pp. 147-159.
- DE SANTI, G. e LANDOLFI, G. 2002. «Presentazione». In: *MIO*, pp. 9-11.
- DE STASIO, L. e NADAL, J. M. 2015. «Presentazione». In: *SLSRC*, pp. 7-11.
- FERRETTI, G. C. 1975. «Saggio Introduttivo». In: FERRETTI, G. *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*. Torino: Einaudi, pp. 3-123; appendice bibliografica, pp. 125-127.
- 1996. *Introduzione a Alberto Mondadori. Lettere di una vita 1922-1975*. Milano: Fondazione Mondadori e casa editrice Mondadori.
 - 2002. «Il vocianesimo di Officina». In: *MIO*, pp. 99-101.
- GARBOLI, C. 2008. «Teorema». In: GARBOLI, C. *La stanza separata*. Milano: Libri Scheiwiller, pp. 320-325.
- GONZÁLEZ MARTI, V. 2015. «Religiosità e poesia in Pier Pasolini: da Poesie a Casarsa a Il Vangelo secondo Matteo». In: *SLSRC*, pp. 41-63.
- GRANDESSO, E. 2005. *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora 1910-1957*. Venezia, Marsilio; in particolare il saggio *Il «caso Rebora» (1947-1957)*, pp. 49-86.
- LANZA, F. 2002. «Jahier vociano e reboriano». In: *MIO*, pp. 43-55.
- LAZAGNA, P.-C. 1970. *Pasolini di fronte al problema religioso*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- MANICA, R. e PIERANGELI, F. 1992. *Pasolini, invettiva e azzurro. Due letture di Teorema*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- MEZZASALMA, C. 2011. «Nel suo ritmo l'umano destino. Clemente Rebora e il travaglio letterario degli inizi del Novecento». In: *Clemente Rebora. Un poeta cristiano di fronte alla modernità*. Firenze: Edizioni Feeria, pp. 30-31.
- MURATORE, U. 1997. *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*. Milano: San Paolo.
- PIERANGELI, F. 2015. *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nievo e i «mostri del Circeo»*. Avellino: Biblioteca di Sinestesia.

- PULLINI, G. 1986. «Pasolini: Teorema, punto di convergenza dei suoi “volti”». In: PULLINI, G. *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*. Milano: Mursia, pp. 421-444.
- ZANZOTTO, A. 1982-1988. «Su Teorema (film e scritto)». In: ZANZOTTO, A. *Scritti sulla letteratura, II Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta. Milano: Mondadori.