

PAOLO GIOVANNETTI

«... C'È MALATA L'ARIA DELLA TERRA»
IL 'LIBRO' INSUBORDINATO DI REBORA

1. Comincerò con un passo che non è di Rebora (*):

Una notte udiamo delle grida, come le lancia un uomo che sta soffrendo atrocemente: poi, più nulla. Qualcuno colpito a morte, pensiamo. Dopo un'ora le grida riprendono; stavolta non cessano più. Non più per questa notte, e neppure la notte seguente. Un grido nudo, senza parole, quasi un guaito. Non sappiamo se esca dalla gola di un tedesco o di un francese. Vive da sé, accusa la terra, il cielo. Ci schiacciamo i pugni contro gli orecchi: non vogliamo più udire quel gemito, ma non ci riusciamo, il grido gira come una trottola nelle nostre teste, ci fa sembrare ore i minuti, anni le ore: ad ogni sua nuova vibrazione siamo più appassiti, più grigi.

Finalmente abbiamo saputo chi è a gridare: è uno dei nostri, preso nel reticolato. Nessuno lo può salvare: due hanno tentato e sono morti. Il figlio di una madre sconosciuta si difende disperato contro la propria morte. Al diavolo, quanto baccano fa, se continua così a gridare impazziamo tutti. Il terzo giorno la morte gli tura la bocca ⁽¹⁾.

Evidentemente, le coincidenze con *Viatico* sono clamorose, né hanno bisogno – credo – di essere illustrate; e appaiono ancor più significative poiché riguardano la prospettiva del «nemico». A raccontare è il drammaturgo espressionista e poi anche comunista, tedesco, Ernst Toller, nella sua straordinaria *Eine Jugend in Deutschland* (pubblicata nel 1933): si tratta di una delle sequenze in cui è ricordata la sua esperienza di sergente d'artiglieria sul fronte occidentale. E il parallelo con

(*) Cito le poesie di Rebora dal testo dell'edizione Garzanti 1994, indicando tra parentesi quadra il numero di pagina.

(1) E. TOLLER, *Una giovinezza in Germania* [1933], a cura di E. CASTELLANI, Torino, Einaudi, 1972, p. 74.

l'opera di Rebora è percepibile anche poche righe dopo, dove sono esposte riflessioni che ricordano quelle di *Perdóno?* ⁽²⁾.

Nulla di stupefacente, a ben vedere, al di là dell'emozione che certe pagine suscitano. In fondo, la stagione cinematografica 2006-2007 ci ha abituati, con la magistrale coppia di film diretta da Clint Eastwood (*Flags of our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima*), alla problematizzazione del punto di vista sulla guerra – con annessi corollari circa la reversibilità della violenza e la sua perfetta absurdità. Insieme, quel dittico cinematografico ha riproposto l'atroce topos del commilitone in balia del nemico, disumanato dalla sofferenza fisica. Certo, nell'universo di Iwo Jima il compagno torturato dai giapponesi (cosa gli è davvero successo lo sapremo solo con il secondo pannello) inquieta perché la sua voce non è più udibile, inghiottita com'è da una caverna ipogea, in un movimento verticalizzante che è quello di uno sprofondamento infernale. L'impossibilità di salvare il commilitone appare tuttavia, per chi ancora «vive», tanto più frustrante e sconvolgente in quanto il suo urlo è silenzioso.

È nondimeno stato lo Stanley Kubrick di *Full Metal Jacket*, del 1987, ad aver resa familiare presso un largo pubblico una situazione quasi esattamente coincidente con quella narrata da Rebora e Toller: il soldato ferito, i compagni che muoiono per portargli aiuto, la «demenza che non sa impazzire» – per dirla con Rebora [p. 230] –, cioè la normale follia della quotidianità di guerra. Anzi, lì c'è l'aggravante, come tutti ricorderanno, che il ceccchino è una giovane vietnamita, una paradossale e persino impronunciabile *cecchina* in grado però di gestire con piena consapevolezza e ferocia la trappola della compassione.

2. Ho voluto cominciare con queste notazioni anche perché mi sembra che – contrariamente a quanto normalmente si dichiara o si dovrebbe dichiarare circa un *poeta*, per lo meno nell'accezione 'moderna' del termine – il Rebora che tratta della prima guerra mondiale è innanzi tutto un *narratore*: capace persino di restituire l'invariante di un immaginario bellico che è ancora (e oggi forse più di ieri) il nostro. Ma queste, dico delle narrative, erano precisamente le intenzioni di Rebora. Tra 1916 e 1917, tanto le lettere quanto le pubblicazioni (le poesie in

⁽²⁾ «Un uomo morto. Non un francese morto. Non un tedesco morto. No: un uomo morto. Tutti questi morti sono uomini, tutti questi morti hanno respirato come me, tutti questi morti avevano un padre, una madre, delle donne che li amavano, un pezzo di terra a cui erano radicati, avevano visi che esprimevano le loro gioie e i loro dolori, occhi che vedevano la luce e il cielo» (*ivi*, p. 75).

versi e in prosa, la traduzione di *Lazzaro* di Andreev) documentano la sua caparbia volontà di «dire la cosa», di raccontare al mondo che cosa davvero era successo, anzi – più esattamente – che cosa *stava succedendo*, laggiù.

Altri studiosi hanno ricostruito la struttura e le caratteristiche del volume di poesie-prosa così progettato, e peraltro mai terminato. In particolare, Attilio Bettinzoli ha compiuto un brillante lavoro di ordinamento e commento dei testi sopravvissuti su cui – a parte un paio di dissensi, che espliciterò più avanti – non si può che concordare⁽³⁾. Da quelle preziose acquisizioni sarà insomma necessario ripartire per interpretare il significato del «tutto» testuale e delle sue parti. Semmai, a me sembra utile provare a ripercorrere le motivazioni appunto al *narrare* che guidano Rebora in questo suo particolarissimo percorso. Alcune intenzioni profonde del *livre* possono così essere meglio lumeggiate.

Sul piano della vicenda privata, fondamentali sono due fatti in senso lato liminari: nell'estate 1916, precisamente nell'agosto, la testimonianza mediante scrittura letteraria diviene un imperativo morale di fronte al pericolo di morte cui è esposto il fratello di Clemente, Piero (e in parte, poi, anche l'amico Angelo Monteverdi); dopo il febbraio-marzo 1917 tale spinta viene affievolendosi sino di fatto a scomparire nel corso di un'estate trascorsa dal poeta sulle montagne della Val d'Aosta. Agosto 1916-agosto 1917⁽⁴⁾, potremmo sintetizzare all'ingrosso: la parabola compositiva della guerra letteraria di Rebora sembra essere tutta (o quasi tutta) racchiusa qui.

Ma andiamo con ordine. Il processo di scrittura particolarmente abbondante e convulso cui il poeta si dedica dopo il ferragosto 1916 e che giunge a un primo compimento alla fine dell'ottobre successivo, si radica in una paradossale constatazione e in un desiderio: la constatazione è quella di aver giovato alla vita di Piero (se non proprio di aver-

⁽³⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in Id., *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 63-107. Testo cui si rinvia anche per la bibliografia critica. Fra i saggi più recenti, è da ricordare, tra l'altro perché propone un diverso ordinamento dei componimenti di guerra, S. LAPORTE, *Le livre-entonnoir de Clemente Rebora: propositions pour la formation d'un recueil des poèmes de guerre*, in «Revue des études italiennes», t. 51, n. 3-4, juillet-décembre 2005, pp. 247-58.

⁽⁴⁾ Per l'esattezza, il soggiorno di Rebora in val Ferret, nel corso del quale è scritta l'ultima poesia – *Ca' delle sorgenti* – ascrivibile alla serie bellica, si prolunga sino al mese di settembre. Cfr. (oltre ai dati desumibili dai voll. delle lettere citt. alla nota successiva), anche C. REBORA, *Lettere. II (1931-1957)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Clemente Riva, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, pp. 179-180 (lettera al fratello Edgardo, 24 settembre 1917).

gliela salvata) con le proprie lettere, e il desiderio è quello di proseguire su questa strada, beneficiando altri, nel presente e nel futuro (ad Angelo Monteverdi, il 31 agosto: «Io credo ormai nella potenza della mia 'fede ardente' per le anime del mio affetto: Piero si è *mantenuto in vita* così, me lo ha scritto»; e cfr. la più nota dichiarazione, in una lettera alla madre di tre giorni prima: «*E pensando specialmente a Piero [...]* ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica. 'Rivendicherà' di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane») ⁽⁵⁾. Va persino fatta una notazione blandamente comica, e tuttavia sintomatica di una tensione la cui assolutezza importa contraccolpi praticistici, materialistici: Reborà sente i suoi scritti di guerra tanto preziosi ma anche tanto fragili che, per custodirli meglio, chiede alla madre di fargli dono (cfr. la lettera del 1° settembre 1917 ⁽⁶⁾) della cassetta di ferro in cui lei tiene l'argenteria...

A ben vedere comunque, segnali di una necessità di espressione e denuncia erano già presenti nelle brevi, urlate lettere inviate dal fronte nel novembre-dicembre 1915 ⁽⁷⁾, in cui ricorreva un'idea: ciò che ora è impossibile esprimere (e che chi non è in guerra non è in grado neppure lontanamente di intuire), poi, quando saremo tornati a casa, la scrittura letteraria dovrà pienamente dire. Ad esempio: «il tormento umano va per conto suo, per quanto potrà gridare la Verità», scrive alla madre il 28-29 novembre del '15; «Non so più scrivere né esprimere: saprò – non che voglia – quando canterò, perché non intendo morire» (lettera del 3 dicembre alla Mazzucchetti); ecc. ⁽⁸⁾.

Com'è noto, l'esistenza parziale del libro è certificata dalla lettera a Mario Novaro del 27 ottobre 1916:

Io ho abbozzato – nei momenti lucidi della mia salute precaria – un volume di poesie-prosa, dove la guerra sarà un motivo di perennità lirica. Vorrebbe lei, per la *Riviera Ligure*, che io le mandassi qualche parte che può stare a sé e qualche stralcio di un insieme più complesso? Parte e

⁽⁵⁾ C. REBORA, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di M. MARCHIONE, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976, rispettivamente pp. 300 e 299-300; ma vedi anche *Epistolario Clemente Reborà*, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, Edizioni dehoniane, 2004, vol. I, pp. 335-336 e 335.

⁽⁶⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 301, ed *Epistolario*, cit., pp. 336-337.

⁽⁷⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., pp. 69-70, ha in particolare commentato il legame fra una lettera alla nipote Enrica del 6 novembre (appunto 1915) e la composizione di *Pensateci ancora*. Assente anche nell'edizione Giovannini delle lettere, il documento si legge in «Poesia» del febbraio 1988.

⁽⁸⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I* cit., pp. 275 e 277, ed *Epistolario*, cit., pp. 304 e 306.

stralci fra quelli che son già compiuti e che son pubblicabili *ora*. Mi ci vorrebbe per questo un certo spazio – se non la totalità, di un numero della *Riviera*. Se non è di questo avviso, potrei invece mandare soltanto una o due piccole cose del detto volume ⁽⁹⁾.

Dichiarazioni, queste, che si prestano a commenti e inferenze: l'opera ha ormai una dimensione notevole, se – pur incompleta – potrebbe riempire da sola un fascicolo della rivista; si compone di testi indipendenti (le «parti») e di serie più lunghe, presumibilmente narrative, dalle quali si possono trarre degli «stralci», sequenze autonome; è scritta sia in versi sia in prosa, cioè si tratta di un vero e proprio *prosimetro*. E, quanto al riferimento temporale *ora* (appunto sottolineato nel testo), che condiziona la proponibilità di alcuni pagine e non di altre, suggerirò un'ipotesi interpretativa verso la fine della mia relazione. Vero è che, a partire da questo momento e sino al luglio 1918, si distende un biennio scarso di pubblicazioni di componimenti autonomi e di stralci (c'è anche una prosa così intitolata) ⁽¹⁰⁾ per lo più su riviste di giovani, in senso lato vociane: la più importante delle quali è certo «La brigata», di Francesco Meriano, il cui titolo, com'è noto, è reboriano poiché riprende versi della sua poesia interventista *Fantasia di carnevale* ⁽¹¹⁾; mentre sullo sfondo sembra crescere, non si sa però né quanto né con che ritmo, il *livre* complessivo. L'8 marzo 1917 in una lettera a Meriano abbiamo notizia di un paio di titoli e dell'incrementata dimensione e complessità dell'opera, che ora è detta costituire un «guazzabuglio»:

Ho un guazzabuglio di scritti, ma non so dove come quando mettervi mano. Adesso ci terrei a veder stampato qualcosa di valore immediato e *attuale*. Vedrò. Forse ti manderò un *Permissionario* (una parlata con qualche tra-punto lirico). Vorrei lavorare il «*Tecnomateriale – umano*», ma richiederà più d'un numero: tu pubblicheresti eventualmente dei «continua» ⁽¹²⁾?

Il 30 aprile successivo Rebora si allontana da Milano, per recarsi prima a Villa Serafina (a San Colombano al Lambro) e poi, come detto,

⁽⁹⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, pp. 305-6, ed *Epistolario*, cit., p. 342.

⁽¹⁰⁾ Del componimento *Perdóno?*, che esce insieme con *Stralcio* sulla «Brigata» dell'aprile 1917, è detto (lettera a Meriano, del 1° marzo 1917) che «è stralciato dal mio libro». Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, p. 316, ed *Epistolario*, cit., p. 354.

⁽¹¹⁾ Dato, questo, che sottolineo non per pedanteria, ma per ribadire l'importanza di un componimento in senso pieno bellico che, come vedremo, è stato un po' sottovalutato dalla critica.

⁽¹²⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I cit.*, p. 319, ed *Epistolario*, cit., p. 356. Quanto al titolo della lunga opera cui si fa cenno, adottato, non senza perplessità, la lezione dell'edizione Giovannini. L'edizione Marchione reca la dicitura «*Tecno materiale umano*».

presso Courmayeur, in val Ferret. In mezzo, un ricovero al manicomio di Mombello, non lontano da Milano. L'impegno creativo va chiaramente assottigliandosi, e per ragioni tanto esplicitamente enunciate da non richiedere quasi alcun commento: se è vero che in data 13 maggio l'autore dichiara: «non so che lavorare svogliato e poco. Il mio libro mi inchioderebbe in cose dalle quali io tento con ogni mezzo di liberarmi»⁽¹³⁾. Allontanarsi dal trauma della guerra, guarirne, significa insomma perdere interesse alla scrittura che quel trauma tematizza.

Non solo, e anzi soprattutto. Nei mesi precedenti l'estate del 1917 vanno registrati per lo meno due eventi che certo – nei loro risvolti biografici e storico-ideologici – dovrebbero essere affrontati assai più dettagliatamente di quanto io non sia qui in grado di fare: il primo è niente meno che lo scoppio della «maravigliosa» (così la definisce l'autore) rivoluzione russa⁽¹⁴⁾, il secondo è lo scontro, ché di scontro⁽¹⁵⁾ davvero si tratta, con Meriano e «La brigata», rispecchiato dal pezzo in prosa *Arche di noè sul sangue*. I cui contenuti, non c'è dubbio, decretano la «fine» della possibilità di affabulare la guerra come era stato fatto sino a quel momento. Cioè, dichiara Rebora, mentre «l'*arte* (non so che sia) balla per conto suo, senza guardare da che parte venga la musica», «per il 'mondo intellettuale' [...], la *guerra* è oramai affare liquidato, salvo le pendenze morali, ed estetiche; la sua capacità emotiva è esaurita, o attende semmai qualcosa di nuovo e di più forte» [p. 227-8] (su questo passo credo che sia del tutto doveroso il rinvio a quanto Fortini scrisse una trentina d'anni fa⁽¹⁶⁾). La congiunzione di due emergenze che sono entrambe, e in senso forte, politiche cambia il modo di vedere la realtà attuale: il rischio di una salvezza 'di casta' in mezzo al massacro (le «arche di noè sul sangue», appunto) diventa tanto più improbabile e inaccettabile nel momento in cui «qualcosa di nuovo e di più forte» si profila nell'amatissima Russia.

Ripeto: molto altro andrebbe detto, a questo proposito, e con una ben più articolata ricchezza d'informazione. Vero è che tra la primave-

⁽¹³⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 326, ed *Epistolario*, cit., p. 365.

⁽¹⁴⁾ Cfr. la lettera a Meriano del 23 marzo 1917: C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 320, ed *Epistolario*, cit., p. 358.

⁽¹⁵⁾ A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., pp. 72-73, ha illustrato nei dettagli l'episodio.

⁽¹⁶⁾ Penso ovviamente a: F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 40. Ma vedi anche D. VALLI, *Lettura delle «prose liriche» di Rebora* [1999], ora in ID., *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, p. 113 (pp. 87-117): con *Arche di Noè sul sangue* Rebora «chiude una stagione, la liquida definitivamente».

ra e l'autunno del 1917 naufraga definitivamente la possibilità di portare a termine un lungo prosimetro narrativo che – se pubblicato – avrebbe fatto dittico con il piatto analogamente misto di versi e prosa realizzato in *Con me e con gli alpini* ⁽¹⁷⁾: quello sì un libro destinato a riempire con le proprie pagine un intero numero (peraltro doppio) della «Riviera ligure», all'indomani di Caporetto. Insieme, poi, le due opere avrebbero avuto modo di apparentarsi con *Il porto sepolto* che entrambe avevano precedute, e la cui natura *lirica* 'pura' oggi (dico dopo la pubblicazione delle lettere di Ungaretti a Papini) ci appare conquistata attraverso un lavoro di selezione testuale che ha dovuto escludere due indigeste, impurissime poesie patriottiche – definibili tardo o post-vociane –, intitolate *Inno di guerra* e *Coro latino*. Tanto più, nel rispetto biografico, che Rebora durante la guerra è in contatto con i due *confrères*, e in particolare mostra simpatia per Ungaretti e il suo *Porto sepolto*.

3. Del resto, se ai ventidue componimenti individuati secondo i criteri sopra detti (stesura successiva al trauma bellico, pubblicazione tra il dicembre 1916 e il luglio 1918), aggiungiamo un ventitreesimo testo, vale a dire le tre poesie per Lydia intitolate *Prima* ⁽¹⁸⁾ (mamma, quanto ungarettiano, «allegresco», questo titolo!), otteniamo un corpus tutto sommato omogeneo, in mezzo al quale l'estravagante *Dio ci lasciò vedere l'Italia* non stona troppo, e può suggerire uno dei possibili sviluppi dell'opera. In effetti, senza alcuna difficoltà si possono identificare tre grandi aree tematiche, suscettibili di caricarsi di dinamismo narrativo ⁽¹⁹⁾:

1. il fronte, la guerra guerreggiata (*Dio ci lasciò vedere l'Italia*, *Voce di vedetta morta*, *Camminamenti*, *Stralcio*, *Perdono*, *Coro a bocca chiusa*, *Viatico*, *Fonte nella macerie*);
2. le retrovie, gli spostamenti delle truppe (*Scampanò con gli angioli*, *Senza fanfara*);
3. il fronte interno, a sua volta diviso in:

⁽¹⁷⁾ E avrebbe rappresentato – arrischia icasticamente Andrea Cortellessa – «il libro della guerra italiana». Cfr. A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 43.

⁽¹⁸⁾ Datato dall'autore al «principio 1915», il testo è stato probabilmente scritto – ovvero, almeno in alcune parti, corretto e/o riscritto? – nel marzo 1916. Per questa anomalia, preferisco ritenerlo non del tutto omogeneo agli altri ventidue.

⁽¹⁹⁾ Ovviamente, la classificazione non va intesa in modo rigido: ad esempio, il tema del «fronte interno» è presente anche in altri testi, e la «guerra guerreggiata» attraversa le poesie per Lydia.

- a. vicenda privata del soggetto narrante e/o poetante (*Prima, Pensateci ancora, Bizzarria e corale di retrovia, A L., Rintocco*);
- b. eventi pubblici (*Il territoriale consigliato, In orario perfetto*).

Cui si deve aggiungere un ulteriore elemento meno tematico che *modale*, vale a dire:

4. il registro dell'allegoria, motivato da eventi naturali e comportamenti animali (*Calendario, Tempo, Canzoncina, Vanno, Serenata del rospo*).

A sé, anche in questa prospettiva, un componimento come *Arche di noè sul sangue*, che in effetti costituisce una conclusione, in senso lato ideologica: quasi uno stop forzato dall'esterno, dal divenire della storia presente, e non giustificato dalla materia narrativa strettamente intesa, dallo sviluppo della diegesi.

Come ho accennato, è possibile che i tre movimenti di *Prima* dedicati a Lydia costituiscano l'avvio dell'opera (Bettinzoli ha parlato di «prologo»). Vorrei provare a prendere sul serio questo impulso primario. Letto dalla parte di Lydia e in genere della femminilità, è da credere che il macrotesto reboriano, quanto ai temi privilegiati, si sbilanci verso il cortocircuito violenza-innocenza, morte-creazione o morte-generazione, orrore dell'uomo-purezza della natura, e così via. In questo senso, si potrebbero ritenere centrali due componimenti di tema familiare, di cui sono protagoniste le nipotine Enrica e Ina, *Pensateci ancora* e *Bizzarria e corale di retrovia*, insieme con lo sconcertante e a tratti affatto incomprensibile *Scampanio con gli angioli* ⁽²⁰⁾. Particolarmente notevole, in quest'ultima poesia in prosa, la protesta contro il sacerdote che prospetta una possibile dannazione dei bambini; a essa il poeta contrappone «tutto un cielo qui, tuttequante beate anime» [p. 214]. La notazione non è secondaria, perché risulterebbe in tal modo assai più chiaro l'imperativo che il soggetto poetico memorabilmente scandisce a metà circa di *Voce di vedetta morta*, e che appare in contrasto con quanto sta facendo l'autore reale (e anche quello implicito) di tali versi:

⁽²⁰⁾ All'esegesi del quale, con particolare riferimento al tema della luna che vi è declinato in modo nient'affatto idillico, credo che vadano presi in considerazioni, da un lato, i frequenti episodi lunari documentati dall'opera del milanese Lucini a partire grosso modo dal romanzo *Gian Pietro da Core* (1895), e dall'altro un capolavoro dell'espressionismo come il *Pierrot lunaire* di Arnold Schoenberg, eseguito per la prima volta nel 1913. Una luna fin troppo chiaramente postsimbolista segnalerebbe cioè la condizione di falsità ambigua in cui agiscono le *dramatis personae* della poesia, enunciatore omodiegetico incluso.

«Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora» [p. 204]. Compito principale di chi voglia ricominciare, *dopo, oltre il massacro*, è ricostituire spazi di purezza, aree liberate dalla maledizione della guerra, arrivando se del caso a propiziare l'*oblio*. Tutto, ora, si oppone a una simile prospettiva, e lo stesso amore per la donna si degrada a gesto violento («Stringile il cuore a strozzarla» [ivi]). Eppure è possibile che, malgrado tutto, quell'amore vada incontro a un riscatto (vedi i disputatissimi due ultimi versi). L'imperativo memoriale, del tutto cogente per il Rebora in carne e ossa, è negato dalla *finzione* del suo racconto lirico, dal personaggio-poeta-vedetta morta.

E il caso di citare una frase terribile e bellissima contenuta in una lettera dell'indemoniata – letterariamente, creativamente parlando – estate 1916: «c'è malata l'aria della terra» (26 agosto alla madre) ⁽²¹⁾. La guerra ha determinato danni talmente gravi da richiedere una strategia di bonifica – un'ecologia delle anime – affatto eccezionale: solo rifiutando tutto ciò che aveva gettato le basi per quell'evento, per quel contagio, è possibile individuare una via d'uscita, una prospettiva percorribile. I bambini, la donna amata e la natura appaiono le uniche forze in grado di fornire qualche aiuto.

Si pensi alla nozione di 'perdono', all'epifora interrogativa – dico – che scandisce la poesia eponima: non ha alcun senso parlare di perdono in quella situazione; la stessa parola, i suoi significati e connotazioni sono implosi nella guerra, nei corpi sfigurati e imputriditi dei soldati. Del resto, come aveva già visto Boine ⁽²²⁾, i nomi si sono ormai staccati dalle cose e dalle persone: e così la «buona» Enrica di *Pensateci ancora* «confida essere bimba vicino, ma il suo nome lontano» [p. 205], perché le convenzioni stesse del linguaggio (certo, la suggestione è bergsoniana e magari prezzoliniana!) entrano in crisi e finiscono per alienare da sé l'innocenza della nipotina.

E, davvero, bisognerebbe proseguire in questa analisi, elencando (magari a partire dalla già ricordata «demenza che non sa impazzire» di *Viatico*: allegoria dell'inadeguata, e perciò tanto più mortifera abolizione dei passati valori ⁽²³⁾) i vari aspetti delle negazioni di Rebora, degli

⁽²¹⁾ Cfr. C. REBORA, *Lettere. I*, cit., p. 299, ed *Epistolario*, cit., p. 334.

⁽²²⁾ Penso all'incipit del primo dei *Frammenti* di Boine usciti sull'«Almanacco della Voce» 1915 (in cui compare anche il reboriano *Notte a bandoliera*): «Talvolta quando al tramonto passeggiavo stanco per il Corso (ch'è vuoto) uno che incontro dice, forte, il mio nome e fa 'Buonasera!' / Allora d'un tratto, lì sul Corso ch'è vuoto, m'imbatto stupito alle cose d'ieri e sono pur io una *cosa col nome*».

⁽²³⁾ Ma vedi la diversa lettura che del sintagma dà Pietro Cataldi nel suo interven-

azzeramenti che la sua poesia narrante ossessivamente persegue. Ma sempre con l'obiettivo di dar risalto a un chimerico, anzi proprio utopico, polo positivo e rigenerante – collocato in ben riconoscibili personaggi di questa peculiarissima storia.

Sia chiaro: gli annichilimenti di cui qui si tratta riguardano innanzi tutto lo scrittore e la sua cultura, segnatamente i presupposti ideologici che ne avevano caratterizzato l'interventismo ⁽²⁴⁾. Osservazione, questa, che intanto ha una ricaduta tematica non del tutto secondaria (altro ovviamente è il discorso filologico relativo al progetto quale Rebora aveva *realmente* delineato nel '16-'17). Vale a dire: il libro di guerra in realtà era cominciato *prima* che il conflitto lasciasse le sue tracce indelebili nell'autore, addirittura prima dell'estate 1914. Aveva cioè preso il via con quella straordinaria lirica intitolata *Notte a bandoliera* (risalente al mese di marzo, appunto del '14): una poesia che evoca il profilo di un «noi» pronto a combattere, senza che tuttavia l'autore reale dei versi ne abbia avuto davvero l'intenzione. Quel libro, poi, era proseguito con l'interventista *Fantasia di carnevale*, di cui ho l'impressione che dalla critica recente sia stato sottovalutato il truculento empito bellicistico (Rebora, verso la fine del testo, esplicitamente dichiara: o ci date la guerra o faremo la rivoluzione...); mentre nel dopoguerra finirà per propaginarsi nei *Canti anonimi*, i quali non per caso cominciano con un verso che prende le distanze dall'arditismo – «Non ardito perché ardente» [p. 143] –, e contengono una poesia come *Sacchi a terra per gli occhi*, le cui turgide figurazioni di violenza ma soprattutto la cui struttura aforistica l'avvicinano al 1915 di *Fantasia di carnevale* ⁽²⁵⁾. Il «pacifismo» della poesie 1916-17 deve essere letto, dico, come una palinodia di quel sistema espressivo e di pensiero, e vanno correlati a un *oltre*, «teso» altrove, ma ancora ben condizionato dallo shock.

Addirittura, seguendo questa logica di affermazioni e negazioni, di coazioni a ripetere e rimozioni, si potrebbe suggerire – come ha fatto Bettinzoli – di individuare nella poesia intitolata *Ca' delle sorgenti* dell'estate 1917 la vera conclusione, *in re*, del libro di guerra: la valorizza-

to presente in questo stesso volume. Non credo però che le due interpretazioni si escludano.

⁽²⁴⁾ Se ne possedessimo una trascrizione meno sciatta, un documento terribile di questo percorso potrebbe e dovrebbe essere rappresentato dalla lettera-testamento che Rebora affida a Banfi al momento di partire per il fronte il 25 luglio 1915, con la convinzione di non farne più ritorno. Il riferimento alla «Patria» come «termine di paragone» sopravvive a fianco dell'idea – poi presente negli scritti sulla guerra – che se si muore «basta il fatto che uno è morto come gli altri». Cfr. *Epistolario*, cit., pp. 286-287.

⁽²⁵⁾ Cfr. A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa*, cit., p. 135.

zione dell'amicizia e soprattutto il ritrovamento della donna amata, sullo sfondo delle montagne valdostane, costituirebbero la definitiva fuoriuscita dal male bellico. Vero è che tale scioglimento ha il sapore sgradevole di una fuga, di un taglio troppo improvviso con il passato. Difficile, davvero, pensare che nell'estate 1917 quella storia (cioè anche la Storia) possa finire così. Per il Rebora bellico, l'idillio è sempre ulteriore, è una possibilità sì ma attualmente – durante la guerra – inibita, e agisce attraverso la forza propulsiva di una veemente polemica. *Ca' delle sorgenti*, insomma, forse non conclude il *livre* che l'autore aveva in mente ancora nella primavera del 1917; anzi, pur sviluppando una delle isotopie in esso più vitali, ne sembra quasi la negazione ⁽²⁶⁾.

Non solo. Sempre a proposito dell'estate 1917, otto anni dopo Rebora compie un curioso lapsus. Ecco che cosa dichiara all'ex commilitone Giovanni Capristo il 3 novembre 1925:

Io, malato e quasi delirante, scrissi di getto in pochi giorni, mentre sentivo l'imminenza di Caporetto, nel tardo agosto-settembre del 1917, e a sfogo dell'animo mio che mi pareva di tanti, pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch, ma in tono accorato, tra lirico e satirico, e come chiuso in un micidiale orizzonte, senza varco di fraternità, e quasi protestando per lesa umanità con calma disperazione ⁽²⁷⁾.

Il fatto è che il fervore creativo cui lo scrittore si riferisce risale all'anno precedente, il 1916, essendo stata, quella del 1917, un'estate viceversa quasi del tutto inattiva nel rispetto letterario. Ma il richiamo a Caporetto, fattualmente scorretto, in realtà ha la funzione di integrare, *motivare* il gesto ben poco ortodosso che l'autore sta compiendo sotto gli occhi indignati di Capristo. Infatti, a suscitare le ire del corrispondente (che poi straccerà una parte della lettera), nella medesima pagina Rebora si dilunga nell'evocazione di veri e propri crimini di guerra perpetrati da ufficiali – come dice lui stesso – «tra il cozzone e l'incosciente». In particolare, è ricordato l'episodio raccapricciante di un sergente maggiore costretto con gli uomini della sua squadra a esporsi davanti alle feritoie di un fortino assediato, restando quindi, insieme ai suoi soldati, «inchiodato» da colpi a bruciapelo.

C'è insomma una sola parola per definire il comportamento di chi si esprime così: *insubordinazione*. Rebora lo aveva del resto dichiarato

⁽²⁶⁾ Forse (ma bisognerebbe argomentarlo nel dettaglio) la poesia disvela una contraddizione insita nella purezza chimerica – 'privata', troppo 'privata' – che attraversa l'estremismo espressivo e la protesta del Rebora bellico.

⁽²⁷⁾ C. REBORA, *Lettere*. I, cit. p. 488, ed *Epistolario*, cit., p. 590. La citazione successiva è in *Ivi*, rispettivamente alle pp. 489 e 591.

con la massima chiarezza logica – anche se forse non sintattica – in quella stessa estate del 1916, scrivendo al fratello Piero dei suoi componimenti di guerra:

In ogni modo, non ti avrei mandato le scritture, perché lo zio Checche sarebbe andato a finire in luogo dove avrebbe avuto bisogno di Gonzales, o di chi altro professi il giure; e forse qualcosa di più del sole a scacchi ⁽²⁸⁾.

Appunto (essendo Gonzales l'avvocato di famiglia), è un libro, quello sommerso di Reborà, che può mandarti in galera e magari spedirti davanti a un plotone d'esecuzione. D'altronde, la corte marziale verrà davvero rischciata da Reborà, quando alla fine del 1917 nell'ospedale di Reggio Emilia – il ricordo è di Daria Banfi Malaguzzi ⁽²⁹⁾ – scaglierà un calamaio contro un ufficiale medico che gli aveva suggerito di 'fare più sesso', come diremmo noi, per superare i suoi problemi psichici ⁽³⁰⁾ E, finalmente, in questo modo possiamo intendere meglio il riferimento temporale, quell'*ora*, contenuto nella lettera a Novaro dell'ottobre 1916: durante la guerra, non tutti i testi appena composti possono essere letti; non tutte le verità possono essere pronunciate e comprese, se non altro perché metterebbero nei pasticci il militare scontento che le ha portate alla luce.

4. Ecco, e per concludere: io credo che il problema posto dal prosimetro di guerra sia ben più generale, e anzi si incunei con forza nel nostro presente. Libro *missing* quello di Reborà, e non solo – ovviamente – per la distruzione o l'abbandono allo *strascè* di tutte le carte della sua vita precedente la conversione al cattolicesimo; né solo, aggiungo, perché i pezzi superstiti sono stati conosciuti da un pubblico di lettori comuni di fatto dopo il 1961 e in una forma e un ordinamento filologicamente corretti unicamente in seguito agli interventi di Mussi-

⁽²⁸⁾ La lettera è del 9 settembre 1916: cfr. C. REBORÀ, *Lettere. I*, cit. p. 303, ed *Epistolario*, cit., p. 338.

⁽²⁹⁾ Cfr. D. BANFI MALAGUZZI, *Il Reborà della crisi*, in C. REBORÀ, «*Mania dell'eterno*». *Lettere e documenti inediti 1914-1925*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 22-23.

⁽³⁰⁾ «E a quale miseria di corpo e di spirito mi ridusse il mio non voler più tornare al fronte[...!]»: le parole del vecchio don Clemente Maria Reborà confermano quanto i lettori dell'epistolario 1916-18 intuiscono, e cioè che la richiesta di Reborà di essere rispedito al fronte come soldato semplice in realtà copre il desiderio di non farvi mai più ritorno. Ho citato dalla p. 47 del reboriano *Diario intimo. Quaderno inedito*, a cura di R. CICALA & V. ROSSI, Novara, Interlinea, 2006. Ma anche nel *Curriculum vitae* l'autore si rimprovera tale passata 'vigliaccheria': «Perso nel gorgo, vile fra gli eroi, / spatriato quaggiù, Lassù escluso, / ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce» [p. 312].

ni nel 1982 e poi, decisivo, nel 1988, quando versi e prosa possono finalmente tornare a convivere nella medesima atmosfera «vociana» di osmosi reciproca. No, quel libro è perduto perché tutte le sue caratteristiche – anche quelle che per ottant'anni avremmo potuto recepire – sono rimaste *fuori del Novecento*, fuori del Secolo con la maiuscola che recentemente Alain Badiou in un suo bellissimo saggio ha descritto come dominato dalla «passione del reale». Il Rebora che da quella passione, fino allo scoppio della guerra e oltre, appare totalmente e quasi coattivamente dominato, a un certo punto dice di no, prende un'altra strada; taglia del tutto i ponti con il retaggio che era stata suo. Cerca disperatamente una via d'uscita, che è dapprima affidata a una scrittura, ripeto, implorata, per certi versi impazzita, incapace di costituire altra gerarchia che non sia quella di un ritmo creaturale (quale per esempio risuona alla fine di *Bizzarria e corale di retrovia*: «corale che entra, corale che sazia e gioisce nell'intense corolle del fiore, del fiore rosso che non chiede più nulla, ma è rosso, ma è fiore, e frulla nell'aria profuma e si consuma, e comunque sarà, profuma e frulla e non domanda nulla» [p. 210]).

Quasi inevitabilmente, quella scelta ideologico-letteraria *contro* condannerà le poesie-prosa reboriane a un sostanziale oblio – un po' come succederà ai *Due imperi... mancati* – di Aldo Palazzeschi, altro autore che in occasione della guerra taglia le radici della sua passata cultura ed esperienza letterarie. Il Secolo si è lungamente vendicato di scritti così irrevocabilmente opposti alle logiche che lo hanno dominato. Oggi, in una storia che non è più novecentesca, lo vediamo meglio. E, comunque, che molti come me, nell'anno 2007 del ricco Nord globalizzato, si riconoscano fratelli alla sintassi e al ritmo disperatamente pacifisti di Rebora, è, forse, un argomento a favore della sua poesia; ma è anche il peggior sintomo della condizione di guerra endemica, a basso potenziale (per cui, davvero, «c'è malata l'aria della terra») in cui siamo condannati a vivere.

