

MATTEO GIANCOTTI

*Lettura di due prose liriche reboriane: Stralcio e Perdóno?*

La questione filologica e cronologica relativa a un «volume di poesie-prosa»<sup>1</sup> sulla guerra, progettato e mai ultimato da Clemente Rebora, è stata presentata e indagata nel modo più completo in un lavoro di Attilio Bettinzoli del 2002, dal quale ogni ulteriore ricognizione e ipotesi deve prendere le mosse: ad esso si rinvia per la definizione generale del problema. Problema se non vera e propria *crux*, a meno di un improbabile e cospicuo affioramento di nuove carte reboriane, la ricostruzione congetturale del progetto del libro deve fondarsi sui pochi ma estremamente significativi testi sparsi stampati tra il 1916 e il 1920 su riviste quali «La Brigata», «La Riviera Ligure», «La Tempra», «La Diana», «La Raccolta», «Rivista di Milano», e sui brani epistolari nei quali l'autore lascia filtrare notizie riguardanti il volume. Il progetto fu concepito, elaborato e abbandonato «tra l'estate del 1916 e i primi mesi del 1917» (BETTINZOLI 2002, p. 63), anche se è probabile che i primi impulsi a scrivere per testimoniare l'orrenda realtà della guerra risalgano già al 1915 (è questo l'anno in cui Rebora, richiamato alle armi, combatte sul fronte goriziano e viene congedato per un grave trauma nervoso seguito allo scoppio ravvicinato di un obice da 305, pochi giorni prima del Natale). Diceva infatti il poeta all'amica Lavinia Mazzucchetti in una lettera dalla zona di guerra datata 3 dicembre 1915: «Si vive e si muore come uno sputerebbe: i cadaveri insepolti, come una pratica non emarginata – il tutto in una esasperazione militaresca in *débaclé*. Non so più scrivere né esprimere: saprò – non che voglia – quando canterò, perché non intendo morire».

I possibili criteri di ricomposizione e ordinamento dei frammenti del libro reboriano sulla guerra (costituiti da un numero di testi che può oscillare tra 22 e 27<sup>2</sup>) non si discuteranno in questa sede, dove s'intende soltanto presentare una parte di quel lavoro interpretativo e di commento in cui consiste l'altro lato, forse non meno problematico, di una ricerca orientata all'edizione in un volume autonomo delle poesie e delle prose di guerra<sup>3</sup>. Se, infatti, il progetto del libro sulla guerra non sarà mai ricostruibile nella sua interezza, e forse nemmeno oggettivamente come 'sinopia', per la mancanza di carte, documenti e manoscritti attraverso i quali poter delineare precisamente le intenzioni dell'autore<sup>4</sup>, resta la necessità di concentrarsi sulla lettera dei testi superstiti per cercare di mettere a frutto uno sforzo interpretativo anche maggiore di quello richiesto dai *Frammenti lirici*, la raccolta reboriana del 1913. Maggiore perché i testi bellici portano al parossismo la tensione espressiva della prima raccolta, concentrando e accumulando l'energia della scrittura in grovigli sintattici e semantici che sembrano conseguenza diretta della violenza della guerra. È indubbio che molte delle poesie e prose di questo periodo, e soprattutto le

più famose (*Voce di vedetta morta*, *Viatico*, *Perdóno?*), esercitano su qualsiasi lettore un immediato impatto comunicativo, ma è altrettanto vero che restano in parte opache se non considerate come elementi di un organismo più ampio, e soprattutto se non affrontate analiticamente anche dove è più duro il loro impasto di stile, sentimento, verità, storia. Naturalmente alcuni punti continueranno a rimanere oscuri nonostante il commento, mentre altri saranno risolti in modi che parranno discutibili, arbitrari o balzani; ma ciò che conta è il tentativo di far parlare i testi all'interno di un sistema («architettura incompiuta ma latente»: BETTINZOLI 2002, p. 84) che, per noi in buona parte perduto, è esistito nella mente e forse anche nelle carte del poeta, costituendo per un certo periodo un riferimento costante dei suoi pensieri e della sua attività.

Le due prose qui proposte, scelte tra quelle destinate al libro sulla guerra, furono pubblicate su «La Brigata», nel numero dell'aprile 1917 (alla rivista bolognese Reborra fu invitato a collaborare da Francesco Meriano, col quale intrattenne, per alcuni anni, un importante rapporto epistolare). Sappiamo, dalle lettere inviate ai direttori o ai redattori delle riviste con cui collaborava in quegli anni, che il poeta generalmente non pubblicava volentieri parti o capitoli smembrati del suo libro<sup>5</sup>; e che quando, in alcune occasioni convinto anche dalla compagna Lydia Natus, si decideva a farlo, stralciava dalla compagine del libro dei brani che potessero mantenere tra loro un certo significativo legame intertestuale. È importante dunque che *Stralcio* e *Perdóno?* vengano considerati insieme, come documenti che si completano a vicenda. Testimoniano direttamente la realtà del fronte, e al tempo stesso il tormento dell'animo che gli strascichi della vicenda bellica trasformarono, in Reborra, in un vero e proprio fronte interiore.

Il testo riprodotto è quello stabilito da Gianni Mussini nel citato volume delle *Poesie* (pp. 219-222 dell'edizione 1994), a sua volta esemplato sulle *principes* a stampa, che non presentano problemi filologici.

### *Stralcio*

Dalla continuità senza tempo della guerra proviene questo *Stralcio* che inquadra una situazione di relativa 'calma', un momento di pausa nei combattimenti, da cui prende avvio la riflessione del poeta (cfr. CORTELLESA 1998, pp. 249-250). La prosa, stampata insieme a *Perdóno?* sulla «Brigata» dell'aprile 1917, è nominata dall'autore in una lettera a Francesco Meriano dell'11 marzo 1917: «Aspetto il Giornale con desiderio; e le bozze [della prosa *Perdóno?* precedentemente inviata n.d.r.], nelle quali accluderò uno «*Stralcio*» (dal mio libro): volevo mandar altro, ma in questi giorni mi è stato impossibile lavorare un po' decentemente». Reborra non fa riferimento alla data di composizione, che è forse ricavabile dai dati interni al testo, per l'insistente richiamo alle festività natalizie («adesso che vengono le feste»): il poeta passò al fronte un solo dicembre, quello del 1915, e per logica a questo periodo si dovrebbe circoscrivere la cronologia del brano (cfr. anche VALLI 1999, p. 66). Se non fosse che da un paio di luoghi delle lettere di quel periodo s'intende che Reborra non ri-

usciva a scrivere e non aveva ancora scritto sulla guerra; cfr. lettera alla nipote Enrica del 6 novembre 1915 (pubblicata su «Poesia» del febbraio 1988): «Grazie, specialmente per la tua «poesia» (se non fossi in qualche disagio – ci sarebbe lo spunto davvero di un fram.[mento])» e quella sopra citata a Lavinia Mazzucchetti del 3 dicembre 1915. È del resto possibile, come ha suggerito BETTINZOLI 2002 (pp. 69–70), per i testi reboriani sulla guerra, che il poeta scrivesse anche a parecchi mesi di distanza come se «l'occasione» originaria fosse sentita in «tutt'uno con la composizione» più tarda.

La prosa è formata da tre 'capitoli' di lunghezza e tono diseguali. Nella prima parte, scandita da segmenti di frasi brevi («grumi tonali» secondo DEL SERRA 1976, p. 104), che ritrae il momento del rancio serale, si respira una calma minacciosa: la calma e la disciplina virili che i giornali descrivono ma che corrispondono sempre in realtà a un senso di pericolo e ipersollecitazione nervosa. Nella seconda parte, interamente antifrastica, Reboria prende a bersaglio la retorica interventista e i suoi luoghi comuni, esagerandone le metafore fino a portarle alle estreme conseguenze del non-senso e della stridente contraddizione: la civile nuova era che si attende come frutto della guerra, sarà invece un feto mostruoso, nato dai resti dei morti. La terza parte, che oscilla espressionisticamente fra denuncia e amara autoironia, con nuove punte di sarcasmo verso la retorica giornalistica, ritrae i soldati nella loro condizione autentica: immersi nel fango, tra gli insetti e i cadaveri, materiale umano al servizio di ufficiali incoscienti e di una assurda idea di progresso. L'unica speranza di essere ricordati viene loro da un macabro cortocircuito di metafore: se per condizione i soldati sono simili a buoi al macello, i civili che si preparano al natale pre-gustando la carne dei banchetti forse si ricorderanno di loro, 'portata' principale nel festino-massacro della guerra. *Stralcio* si chiude su un'immagine apocalittica, di un'umanità che annienta se stessa e ogni ipotesi di futuro ammantando la guerra di uno stolto misticismo messianico.

Il «contrappunto tra la registrazione dell'immediato orrendo e l'impetosa ironia sulla palingenesi a venire» (FRATTINI 1986, p. 850), la continua alternanza di intonazioni diverse, con rapidi passaggi dall'ironica imitazione del lessico ufficiale (giornalistico, politico, burocratico-militare) alla violenta rappresentazione della miseria nelle trincee, dal sarcasmo alla allucinata 'profezia', sembrano corrispondere all'instabilità emotiva di chi vive la guerra sulla propria pelle: lo si avverte anche nella suscettibilità 'nervosa' dello stile e del ritmo. Conseguenza di tale poetica è anche, naturalmente, l'oscillazione e il contrasto tra diversi registri linguistici, con tagliente parodia dei sottocodici ufficiali. Tra i motivi toccati, particolare rilievo ha quello dell'analogia tra soldati e buoi (e quindi tra guerra e macello), che torna in altri testi del libro progettato (*Senza fanfara, Bizzarra e corale di retrovia*) e nelle lettere (cfr. quella alla madre del 28–29 novembre 1915: «Ho la quieta e sana ruminazione d'un bue – il tormento umano va per conto suo»); BETTINZOLI 2002, pp. 85 e 103, segnala la persistenza del motivo e la sua ricorrenza in altre lettere, tra cui quella della compagna del poeta, Lydia Natus, a Giovanni Boine, che sembra palesemente ricalcare i «modi del lessico familiare»: «Il mio dolore folle per Lui – quando Lo sapevo nel più grave, atroce pericolo – senz'aiuto, maltrattato, buttato lassù

come un bue destinato al macello, oh lo sa solo Dio e la mia coscienza!» (si cita da Giovanni Boine, *Carteggio*, IV, Amici della «Voce» - Vari: 1904-1917, a cura di Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, prefazione di Giovanni Vittorio Amoretti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979).

### *Stralcio*

Semicalmo imbrunire – caligine opalina in faville d'azzurro, sgocciata da un cielo a colpi di spillo: pioggerellina. Sulla terra è già mota, e si spettra. Frigge in sordina l'enorme fatica che lavora la rovina. Attender l'attesa.

Le batterie sono a desinare: qualche strillo per cambiare i piatti. Azienda avviata, la guerra scientifica, coi suoi orari beneducati. Salvo nelle grandi occasioni: allora si fa un po' i mattacchioni. 5

Ragionato, bollato, controfirmato, tutto procede per il meglio, vicino e lontano procede, senza fretta procede, per il noto proverbio. Né i morti hanno urgenza, né i semivivi hanno guadagnato ad affrettare la morte – e perfino la gente, se digerisce, distratta ha pazienza. Così, sui giornali, c'è molta forza d'animo e calma virile. 10

★

Così, verso l'avvento. E salvo le isteriche voglie, e gli aborti, la gravidanza del tempo è garantita civile. 15

Una nascita, dopo tanto morire, gloriosa – un feto di pace da tanto amplesso uscirà. Poi se colpa è di uno e senza colpa nessuno, maschio e femmina, gli avversari, non saranno sempre sterili; la neonata verrà. Per questo, chi scrive e chi sa, s'ingegna al nome e al corredo secondo il credo e l'umore, verso il rischio del parto. 20

Ma bombe e granate, son tutte a scavare la culla, se venga mai un bel maschiotto invece, capace alla razza; scavare, non tralasciare, fin che nasca l'aurea età dell'oro che s'è tanto perduto. 25

La culla – e dal nostro lamento riceve il vagito e già l'ossatura dai morti.

Vuol dire che poi si farà sgombro e pulito. E chi vivendo n'avrà più sentore? 30

★

A ridosso, in nicchie di fango, nei rovesci e più fondo, sotto rughe merdose, noi altri stiamo alla lenza del caldo che non abbocca – ma le cimici nostre, sotto la colla dei cenci sono all'esca del corpo, che ne sente la bocca.

Balbettiî tremitiî; a un guardar di spurgo è la voce, e la  
 pasta dei morti vicina abitua un giacere. Se anche non si  
 spera, la cosa tuttavia si avvera; non ci si può lagnare; se  
 anche ci affonda, procede. Non manca nulla, non manca.  
 La fronte è una gronda per l'acqua, e il copricapo n'è il  
 tetto: c'è casa. 35 40

Soltanto la vita ci manca – ma l'amarezza supina, l'ebetudine persa; la morte ci manca – ma l'agonia che nell'assurdo mistero cinico ci avviluppa e costringe e restringe; e se speranza ci manca, fame consola, e un orror brutto, che disarmato tante armi ha in consegna, non per noi, per chi c'impegna; e se la coscienza è tranquilla in chi ci fa morire, possiamo cader per procura, in onore di ciò ch'è nessuno di noi. 45

Eppure, ve'. Pensando alla gente, là dove ancora si gira, come vuole ciascuno, magari slanciato sul busto, se vuole – adesso che vengono le feste, una strana visione a qualcosa di terso lucente infiorato c'incuora. Chi sa mai se in ricordo dei buoi, che sparati al natale preparan tra fiori e tersezza di sfolgoranti locali: la gente a vederli si esalta. Similmente ci esalta, e guarda questa gran festa di guerra – forse un Natale che spacca la Madre per nascere, sì grande tremendo supremo è il suo fine pei secoli. 50 55

1-2. *Semicalmo imbrunire* –: situazione di subdola tranquillità, percorsa da una tensione che si avverte come elettricamente (cfr. r. 3: «Frigge in sordina [...]»); l'incertezza è data fin dall'inizio dall'aggettivo composto, coniato da Rebor, *semicalmo* (sul modello di formazioni del tipo *semiserio*). Il secco sintagma d'apertura corrisponde a un settenario anapestico. ~ *caligine...spillo*: l'oscurità cala insieme a una nebbiolina azzurrognola (*caligine opalina*); l'umidità sgocciola con una pioggerellina che dà riflessi azzurri (*in faville d'azzurro*) e sembra cadere da un cielo bucato da spilli. I colori e lo stile del periodo, tranne che per la metafora 'concreta' (*a colpi di spillo*), richiamano un simbolismo impressionista raro in Rebor. Le frasi si possono leggere metricamente come un settenario doppio (*caligine...azzurro*), un endecasillabo di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (*sgocciata...spillo*), un quinario costituito da un solo polisillabo. Si noti che l'assenza del verbo rende l'atmosfera sospesa, quasi senza tempo e fuori dal mondo.

3-4. *Sulla terra...spetra*: appena la pioggerellina tocca terra, diventa fango (*mota*) e dà luogo a uno scenario spettrale (*si spetra* significa circa 'si trasforma in scena spettrale'). Endecasillabo. *Frigge...rovina*: il gigantesco sforzo della macchina organizzativa della guerra, che lavora incessantemente per distruggere, sembra fermo ma in realtà si può sentirlo agire freneticamente (*frigge*) anche se come sotteraneamente (*in sordina*). La guerra e i suoi attanti sono qui trasmutati, per uno slittamento di significati impresso da metonimie e metafore, in una specie di processo industriale finalizzato alla morte; può contribuire all'at-

mosfera minacciosa la ripetizione di *r*, *v* e *o* tra *laVORa* e *ROVina*. La rima *sordina* : *rovina* sostiene il ritmo della frase, come già nella frase precedente avveniva per la rima *opalina*: *pioggerellina*. ~ *Attender...attesa*: il tempo della guerra è un non-tempo, nel quale il soldato è abbandonato a se stesso, ad attendere il nulla.

5-8. *Le batterie...piatti*: gli artiglieri stanno cenando: ecco il perché della 'tregua', rotta solo dagli ordini delle cucine. Frase composta di due decasillabi apparentati dalla rima *desinare* : *cambiare*. ~ *Azienda...beneducati*: stride il contrasto tra la bestialità delle stragi e l'organizzazione precisa e quasi borghese (*orari beneducati*) dell'industria della guerra; agisce nella frase dal ritmo indolente (due senari, il secondo sdrucchiolo, e un decasillabo) la tecnica dell'antifrasi che Rebora eredita, aggiornandola, da Parini; si noti la quasi-rima che unisce *beneducati* a *piatti*, alla fine della frase precedente. ~ *guerra scientifica*: cfr. il discorso di un generale nella prosa di Soffici *La terrazza. Periplo dell'uomo e della vita* («La Voce», 15 gennaio 1915): «Per noi soldati, vede, la guerra è una specie di *problema scientifico*: un'operazione disinteressata, un po' come quelle dei matematici. Vincere o perdere, l'interessante non sta qui, ma che le operazioni procedano come si deve. Ci son di quelli, come l'Onorevole, qui, che vedono una relazione necessaria fra la guerra e il sacrificio di vite umane. Obiettano le devastazioni, gli strazi della carne, la fomentazione dell'odio e dei bassi istinti. È un'errore: tutto ciò, ma non sono che gli elementi dell'operazione. Può darsi che il profano ne sia impressionato; il militare non può occuparsene». ~ *Salvo...mattacchioni*: il protocollo e gli *orari beneducati* saltano in occasione di grandi battaglie; *fare i mattacchioni* è eufemismo infantile per dire che tutto, in quei momenti, diventa follia. Evidente la scansione in due versi (novenario + decasillabo), segnalata anche dalla rima *occasioni* : *mattacchioni*.

9-14. *Ragionato...proverbio*: la guerra va avanti con la massima razionalità, sotto l'occhio vigile della burocrazia militare; cfr. l'analoga serie di verbi burocratici in *Coro a bocca chiusa*: «Vagliata follia, schedata di rântoli». Rispetto ai periodi precedenti, prevale ora una maggiore frammentazione, con riduzione della frase a rapidi versicoli, che risuonano tra loro per omoteleuto (in *-to*) o ripetizioni (*procede*); l'assonanza *meglio* : *proverbio* segna comunque il movimento ritmico a metà (circa) e alla fine. ~ *tutto per il meglio*: secondo la retorica dei giornali, a cui qui si fa il verso. *senza fretta... proverbio*: il proverbio «chi va piano va sano e va lontano», che diventa oggetto di sarcasmo dal momento che, se è vero che la guerra può anche 'andar piano', chi vi è impegnato non ha certo la garanzia di restare 'sano'. ~ *Né...morte*: del resto la fretta non gioverebbe e non ha giovato ai morti né ai soldati (i *semivivi*, che stavano nel limbo tra vita e morte), che non hanno guadagnato nulla morendo prima. ~ *e perfino...pazienza*: chi è comodamente a casa, e sta digerendo, 'tollera' che la guerra vada per le lunghe; il *perfino* è sarcastico, come sarcastica è la frase che segue. Il periodo che termina qui è aperto e chiuso simmetricamente da due senari di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> che rimano tra loro (*urgenza* : *pazienza*). ~ *Così...virile*: i giornalisti, lontani dalla battaglia e in posizione di privilegio, non hanno difficoltà a professare il coraggio 'sulla carta'; «aperta ironizzazione delle rassicuranti clausole propagandistiche» (DEI 1982, p. 181). Cfr. lettera del 31 agosto 1915 a Boine:

«Fortunati (!?) i lettori di giornali, gli spirituali buongustai dell'epopea delle logiche, i ferventi beneamati della gloria della grandezza, ecc. Come è senza scampo e più immensa la faccenda!»; lettera del 1 dicembre 1915 alla madre: «è un bene per la vostra tranquillità e conforto (anche in caso – alla larga! – di una disgrazia) che ignoriate il fango morale, la pietà e l'orridezza di ciò che avviene; e conosciate solo le notizie attraverso i giornali-tanin che ingannarono e ingannano la patria, e voi mamme!».



15-16. *Così...avvento*: verso una nuova era, posta iperbolicamente (e polemicamente) in termini messianici; ma l'aura sacra del sost. *avVento* (rinforzata dall'allitterazione con. *VErso*) contrasta con la rassegnata colloquialità della frase nominale. ~ *E salvo...civile*: la retorica degli interventisti, qui parodiata, garantisce che, dopo gli sfoghi irrazionali della guerra (intesa metaforicamente come gestazione: *isteriche voglie, aborti*), il tempo darà alla luce un'epoca nuova di civiltà. Il bersaglio polemico, nel coro dei retori della patria, potrebbe essere stavolta Prezzolini; cfr. il suo scritto *Facciamo la guerra* («La Voce», 13 agosto 1914): «Il mistero della generazione di un nuovo mondo europeo si compie. Forze oscure scaturite dalla profondità dell'essere sono al travaglio ed il parto avviene tra rivi mostruosi di sangue e gemiti che fanno fremere. Noi non guarderemo soltanto al dolore. Salute al nuovo mondo!». Nella frase si distingue il ritmo netto di un dodecasillabo ad anfibrachi (*E salvo...aborti*).

17-18. *Una nascita...uscirà*: a partire da DEL SERRA 1976, p. 104, nessuno degli interpreti ha mancato di notare come Rebora sembri riprendere quasi ironizzando una propria clausola trionfale dai *Frammenti lirici*, XIV 30-32: «Un'eletta dottrina, / Un'immortale bellezza / Uscirà dalla nostra rovina». La retorica posticcia della frase si avverte anche nell'ampio iperbato che separa *nascita* e *gloriosa*. ~ *feto di pace*: la pace sarà il frutto del furioso *amplesso* tra i contendenti; la metafora è estremamente compressa nel nesso analogico-preposizionale (affine al precedente *gravidanza del tempo* e a molti altri dei *Frammenti*, ma qui con una certa 'oltranza' semantica). I due membri della frase, separati dal trattino, costituiscono unità ritmiche di simile misura (15 e 14 sillabe).

18-20. *Poi...nessuno*: 'tra due litiganti' la colpa è sempre di uno ma mai senza il concorso dell'altro; allude forse a una complicità e a una voglia di tutti di fare la guerra. ~ *maschio...verrà*: a forza di *amplessi*, cioè di scontri e di morte, gli avversari riusciranno a concepire e a dare alla luce la pace (*neonata*).

20-22. *Per questo...parto*: ancora con sarcasmo, si colpiscono i 'pensatori' che sui giornali si affannano a 'battezzare' l'era nuova, a prevedere come sarà l'epoca successiva alla guerra. ~ *secondo...umore*: oscillando tra le proprie idee e la facilità a cambiarle. Periodo composto da versi di media misura: novenario (2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>), due ottonari ritmicamente identici (2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>), settenario.

23-26. *Ma...razza*: nella eventualità e nella speranza che il neonato sia maschio e robusto, invece che femmina (come è grammaticalmente la *pace*), bombe e granate insistono nella devastazione, per avere una culla più capiente, che possa contenere l'orgoglio delle nazioni (*capace alla razza*). *scavare la culla*: con



sfumatura funebre che contraddice l'attesa di una nuova vita, poiché l'espressione reboriana gioca, 'sabotandola', sulla frase comune *scavare la fossa*. ~ *scavare...tralasciare*: ora l'autore sembra porsi ironicamente dalla parte dei fautori della guerra, che non risparmiano munizioni per costruire una nuova civiltà; il paradosso è che si pretenda di ottenere una pace quasi mitica (*aurea età dell'oro*) col massimo della violenza. ~ *oro...perduto*: allude forse alle motivazioni economiche all'origine della guerra. Periodo ritmicamente variato, ma con prevalenza di stringhe ad anfibrachi: soprattutto nella lunga serie iniziale (*Ma...culla*) e in altri affioramenti (*capace alla razza*).

27-28. *La culla -...morti*: si definisce più compiutamente l'immagine-ossimoro di un 'parto funebre': nel vagito del bimbo – il *feto di pace* – (indicato ora metonimicamente dalla *culla*) si sentirà il lamento dei soldati al fronte; le sue ossa saranno formate dallo scheletro dei caduti. Cfr. *Scampanio con gli angoli*: «L'animal che si cova al beato avvenire, se ogni tomba è un'alcova». Frase formata da due dodecassillabi (*La...riceve; il...morti*), con prevalenza del ritmo ad anfibrachi.

29-30. *Vuol...pulito*: forse nel senso che la nuova era assorbirà completamente in sé i resti della guerra. ~ *E...sentore?*: e nessuno si accorgerà del fatto che quella nuova vita è essenzialmente fatta di morte.



31-34. *A ridosso*: addossati uno all'altro. ~ *in nicchie di fango*: nelle trincee. ~ *nei rovesci...fondo*: 'anche più in fondo, durante gli acquazzoni' (?). ~ *sotto...merdose*: forse ancora una metafora per indicare le trincee, come scanalature o solchi (*rughe*) fangosi nel terreno. Evidente il riferimento dantesco, da *Inf.* XVIII, canto dei ruffiani (che per supplizio sono costretti a stare in una palude di escrementi), dove si menzionano le «unghie merdose» di Taide (vv. 130-132: «sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose, / e or s'accoscia e ora è in piedi stante»). ~ *noi...abbocca* –: 'cerchiamo di scovare inutilmente un po' di calore'; notevole l'inventiva della metafora, che trasforma i soldati in pescatori (a vuoto) di calore. ~ *ma le cimici...bocca*: se il caldo non si fa trovare dai soldati, le cimici invece, e i parassiti, abboccano facilmente alla pelle, e fanno sentire i loro morsi; si noti come l'immagine precedente, sempre nell'ambito metaforico della pesca, venga ribaltata con rapidità: da pescatori frustrati i soldati divengono esche (BANDINI 1966, p. 34, ha parlato infatti di «similitudini capovolte»). *sotto...cenci*: i vestiti e le uniformi che ormai sono incollati ai corpi, per l'impossibilità di lavarsi e cambiarsi. L'avvio del paragrafo è nervoso, con segmenti versali evidenziati dalla punteggiatura (novenario + settenario + settenario), ma si amplia poi in un movimento ritmico più largo (*noi...abbocca*), dove si leggono un endecasillabo e un quinario a scansione quasi regolarmente dattilica (*noialtri...caldo; che...abbocca*); la seconda parte del periodo, dopo la cesura segnata dal trattino, riprende con un passo più breve (si noti però che i settenari sono tutti anapestici): settenario + ottonario + 2 settenari. La divisione del periodo in due blocchi è evidenziata, oltre che dal trattino, dalla rima etimologica *abbocca : bocca*; BANDINI 1966 (p. 34) ha descritto la



struttura parallelistica del paragrafo: «i soggetti (*noialtri, le cimici nostre*) e i complementi di luogo preceduti da *sotto* si dispongono a chiasmo». Altre corrispondenze foniche nella assonanza *fango-caldo* e in quella *all'EscA-LEnzA*.

35-36. *Balbettii... giacere*: 'si balbetta e si trema; a guardar bene, la voce non è altro che un'emissione di catarro e i cadaveri insepolti vicini abitano all'idea della morte'. La regressione a un'età cavernicola, da parte dei soldati, si manifesta nell'incapacità di parlare (si ricordi l'«Afonìa infusa d'occhio nemico che punta a due passi» con cui inizia *Coro a bocca chiusa*); la convivenza coi morti è già abitudine al trapasso. *Balbettii tremittii*: parodia di D'Annunzio, *Alcyone, I pastori*, 20: «Isciacquo, calpestio, dolci romori»; il suono dolce esprime paradossalmente una realtà orrenda. *di spurgo è la voce*: la voce, che serve agli uomini per comunicare, si è ridotta a deiezione bronchiale. *pasta dei morti*: la carne in disfacimento, probabilmente con 'manomissione' del detto *pasta d'uomo*; cfr. il «corpo in poltiglia» di *Voce di vedetta morta*, 1. *abituata un giacere*: detto con stile che pare imperfetto, rozzo nei modi anche di Jahier; un po' per primitivismo popolare, un po' per la necessità di discostarsi dalla consuetudine linguistica. Attacco con dolce settenario formato da due sostantivi; segue una lunga catena di anfibrachi, pressoché regolare se si pone una pausa (dialefe) tra *vicina* e *abituata*.

36-37. *Se...avvera*: frase sibillina, da intendere forse a rovescio: la guerra vera sempre tutto ciò che non si spera, o il contrario delle speranze; anche per questo l'accento all'abbandono della speranza, che sembra esercizio inutile. *la cosa*: volutamente ambigua e generica, per *understatement*, definizione del divenire: dissacratoria di ogni storicismo. Senario + novenario; netta la bipartizione sottolineata dalla rima *spera : avvera*.

37-38. *non ci...procede*: soggetto della frase è ancora *la cosa*. Ora è più evidente il riferimento a un ordine superiore che governa le vicende umane, e più nitido il bersaglio polemico dello storicismo, alla luce del quale l'affondare di una intera generazione nel massacro bellico non ha importanza se è utile al *procedere* della storia e del progresso. C'è anche un richiamo alla prima parte del testo: «tutto per il meglio, vicino e lontano *procede*, senza fretta *procede*, per il noto proverbio». Settenario + ottonario dattilico.

38-40. *Non manca...casa*: ancora in chiave antifrastica: affermazioni da leggere al contrario e in polemica con quanto scrivono i giornali secondo i quali, probabilmente, i soldati sono ben forniti di tutto e comodi come a casa. Ma la fronte che funge da grondaia e il berretto da tetto non bastano a fare del corpo umano all'addiaccio una casa. *Non manca...non manca*: l'ordine della frase, con la ripetizione in coda del segmento iniziale, è tipico della sintassi popolare; in questo caso accresce l'enfasi di un'affermazione assurda. Si individuano, nell'ordine: un ottonario (dattilico), un novenario (ad anfibrachi), un endecasillabo (sempre dattilico).

41-42. *Soltanto...persa*: dunque non manca nulla, tranne la vita (ecco ribaltata la frase precedente); ma (c'è) invece un'obbedienza amareggiata, una disorientata demenza. Sonoro l'inizio di frase, con un novenario ad anfibrachi che cala nel *minore* introdotto dal *ma* (ottonario dattilico + settenario anapestico).

42-43. *la morte...restringe*: e anche della morte si sente la mancanza, se si vive come in una continua agonia soffocante. *assurdo...cinico*: l'incertezza assurda della propria sorte, che gli alti gradi decidono con cinismo. Tipico fin dai *Frammenti lirici* in Rebora il sostantivo incorniciato da due aggettivi, cfr. «l'alta vertigine azzurra» di Fr XVII 4. *ci avviluppa...restringe*: la serie di tre verbi amplifica il senso di costrizione e di ansia. Movimento ritmico che s'amplia e quasi 'sbotta' (anche nella frase seguente) dopo il senario ad anfibrachi con cui inizia; il *tricolon* verbale finale corrisponde a un decasillabo anapestico (*ci avviluppa...restringe*). L'allitterazione *Cinico CI avviluppa* amplifica quella del più volte ripetuto *CI manca*.

43-46. *e se speranza...c'impegna*: la fame e l'orrore brutale consolano la speranza che manca (detto ancora in antifrasi). *orror bruto*: orrore per l'abbruttimento cui si è ridotti da soldati, disarmati moralmente ma costretti dai superiori («chi ci impegna») a tenere in consegna delle armi; cfr. lettera del 21 novembre 1915 ad Angelo Monteverdi: «Sono, fra tane e orrore – abbruttito al Podgora» e lettera del 22 novembre 1915 alla madre: «mangiare e coprirsi è ormai l'unica soddisfazione di noi, uomini *brutalizzati*, in questa caverna di Barba-bleu». BETTINZOLI 2002, p. 105, legge invece in queste righe un «accenno [...] nemmeno troppo dissimulato alla pratica della diserzione». Ritmica contrastata, da cui affiorano unità versali: un ottonario dattilico (in apertura), un endecasillabo (*che...consegna*), ancora un ottonario in chiusura.

46-48. *e se la coscienza...di noi*: 'se chi ci manda a morire ha la coscienza a posto, noi possiamo morire ufficialmente al posto di qualcuno o qualcosa, per l'onore di un'idea che non ci rappresenta'. È il punto in cui si fa più esplicita la protesta di Rebora contro le gerarchie militari e i politici che hanno voluto la guerra. L'accento posto sul valore individuale, non rappresentabile della vita di ognuno, si ricollega a temi analoghi espressi in *Perdóno?*. *cader per procura*: morire in rappresentanza di qualcun altro; il termine giuridico associato alla morte assume una connotazione grottesca; non diversamente da altri luoghi in cui il poeta utilizza il lessico giuridico-burocratico: cfr. il passo del primo paragrafo, «Ragionato, bollato, controfirmato» e relativo rinvio. Notevole il ritmo del periodo, che inizia con un novenario ad anfibrachi (*e se... tranquilla*), prosegue con un settenario ad attacco giambico (*in chi... morire*), ancora un novenario uguale al primo (*possiamo... procura*), e infine una lunga serie di anapesti (tredici sillabe: *in onore...noi*).

49-52. *Eppure, ve'*: ancora una svolta nel discorso, che procede per continue variazioni di tono, dal sarcasmo all'antifrasi, alla disperazione. Ora si torna a una cupa autoironia, attraverso una giuntura estremamente colloquiale, che introduce, al modo popolare, un ripensamento. ~ *Pensando...incuora*: il pensiero del Natale che si avvicina, e di chi si prepara a viverlo liberamente, fa venire ai soldati una visione che rincuora nella speranza di qualcosa di nitido e bello. *là dove...se vuole*: in città, lontano dal fronte, dove ancora si può passeggiare eretti e baldanzosi (al contrario dei soldati costretti a piegarsi per il fuoco nemico e per le intemperie). Vige ancora la variabilità e il contrasto tra ritmi diversi: dopo il quinario iniziale, si notano un senario ad anfibrachi, un ottonario decisamente dattilico, un settenario anapestico, un dodecasillabo ad anfibrachi, un deca-

sillabo con accenti di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-9<sup>a</sup> (molto simile quindi al modello del novenario ad anfibrachi), una lunga serie conclusiva, come nel periodo precedente, di anapesti (22 sillabe: *una strana...c'incuora*); emergono dal tessuto ritmico tre rime, *gente* : *lucente*, *ancora* : *incuora*, *slanciato* : *infiorato*.

52-54. *Chi sa...esalta*: ciò che *incuora* è il pensiero che la gente, esaltandosi davanti alla carne bovina nella lucentezza delle macellerie, si ricordi (e si esalti) anche dei soldati al fronte, che sono sacrificati e macellati al pari dei buoi. *al natale*: per il natale. *preparan*: 'vengono preparati'. *a vederli si esalta*: allusione al compiacimento per il massacro della guerra? Prosegue la lunga serie di anapesti del finale di frase precedente, almeno fino a *tersezza*, dove un brusco cambio di ritmo fa concludere il movimento su una coppia ottonario dattilico (*di sfolgoranti locali*) + novenario ad anfibrachi.

54-55. *Similmente...guerra* -: allo stesso modo in cui la gente guarda la carne dei banchetti, la guerra si esalta macabramente dei soldati. L'analogia della guerra con un grande sacro evento era stata già introdotta nel secondo 'capitolo' («Così, verso l'avvento»); e si ricordi in *Fantasia di carnevale* la metafora della guerra come sacrificio («Olocausto vivo!»): «A cena, intanto. Olà, / Del festino: carne al sangue, / Rosso vino forte, / Evviva l'appetito della morte!» (vv. 103-106). *ci esalta*: 'si esalta di noi'.

56-57. *forse un Natale...secoli*: un parto così immane e violento da poter distruggere la madre; a tal punto sono grandi le aspettative per questo *feto di pace* e di nuova civiltà, così tanta la violenza per preparare la *culla*, che il *bel maschiotto* (cioè la nuova era sperata), nascendo, distruggerà tutto, la vecchia civiltà come la possibilità di una nuova. *sì...secoli*: al punto da produrre un corrispettivo dell'eternità, cioè il nulla. Ancora frizioni tra ritmi diversi, rallentamenti e improvvise accelerazioni: prima un settenario anapestico (*similmente ci esalta*), quindi un endecasillabo con attacco giambico (*e...guerra* -), e una rapida stringa dattilica (*forse...nascere*); infine l'ultima serie di quindici sillabe ad anfibrachi, scandita su un ritmo percussivo e minaccioso.

### *Perdóno?*

Brano tra i più noti e impressionanti del progettato libro sulla guerra; è citato da Reborà in una lettera del 1 marzo 1917 a Francesco Meriano: «Ti mando questo *Perdono?* se lo vuoi: è stralciato dal mio libro, di cui credo averti parlato. C'è qualcosaltro di qui che vedrei volentieri sulla Brigata». Il testo, di cui non si è conservato il manoscritto, fu stampato sulla rivista nell'aprile 1917 (n. 8), insieme a *Stralcio*.

La struttura è netta. Tra due brevi e secche frasi, di apertura e chiusura, sta il nucleo dell'episodio, a sua volta divisibile in due parti: nella prima (*Allora...lunari*, rr. 2-8), latamente narrativa e descrittiva, si rappresenta l'agghiacciante scoperta, al risveglio da una notte all'addiaccio, di un cadavere di soldato in decomposizione; nella seconda (*Feci...Perdono?*, rr. 9-19) la descrizione lascia spazio alle reazioni del soggetto di fronte all'evento, con una specie di sin-

copato mormorio interiore che inutilmente cerca di spiegare ciò che accade in guerra, e perché accada.

È netto il contrasto tra la violenta descrizione del cadavere e il tentativo di avvicinamento pietoso a quel corpo, fallito per la scoperta, traumatica anch'essa, della «propria raggiunta tollerabilità dell'intollerabile» (DEI 1982, p. 171). La richiesta di *Perdono?*, allora, ripetuta come sottovoce ma con l'ostinazione di un affranto bussare alle coscienze, sembra piuttosto un messaggio fatico che una preghiera: esiste ancora l'umanità? Esistono ancora i sentimenti di prima della guerra? L'interpretazione non è comunque univoca: «Chi pronuncia quella parola? E per chi è pronunciata? È un *requiem* per il caduto, variante del *Viatico* per il moribondo dell'omonima poesia? È la stessa voce della vedetta morta che sembra emanare dalle misere spoglie? O un'accusa rivolta a chi ha voluto la guerra, o a chi guarda impotente, in attesa del secco comando dell'ufficiale 'Staccatelo, e seppellitelo qui. Via svelti!?'» (GIBELLINI 1999, p. 11). Certo, è anche l'osservatore a chiedersi se la propria impassibilità potrà mai essere perdonata; ma quella voce non appartiene solo a lui, perché proviene da un inferno in cui vita e morte si confondono tra loro, parlano una a nome dell'altra: e qui, proprio come in *Voce di vedetta morta*, «a partire da una situazione largamente sovrapponibile», il vivo (o meglio il 'semivivo') che guarda e il cadavere parlano insieme (BETTINZOLI 2002, p. 104).

A fronte dell'enormità indicibile di ciò che il protagonista ha visto, la prosa è estremamente concentrata e quasi serrata, a pugni chiusi, intorno a un dolore che non vuole e non può rivelarsi. È una scelta antiretorica di Reborà, alla base dell'intero progetto del libro, e qui particolarmente evidente; dipende sia dall'intenzione di produrre un'arte come *documento* della guerra (dichiarata nella lettera alla madre del 28 agosto 1916: «'Rivendicherà' di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane»), sia da una specie di anestesia dei sentimenti che colpì l'uomo durante l'esperienza al fronte, come traspare per esempio da una lettera ad Angelo Monteverdi del 14 dicembre 1915: «La mia anima e il mio ingegno [...] non devono morire prima di avere creato dal tesoro nascosto: questa fiducia mi trasforma sofferenze pericoli e disagi come cose che 'non mi competano'».

Ciò non comporta naturalmente che la scena sia ritratta con stile 'neutro'; sembra anzi che la scelta dell'oggettività nel documentare implichi di per sé una forma espressiva contratta, stravolta nelle 'regole' grammaticali e sintattiche: come se queste parole distorte e accartocciate su se stesse non fossero scelte dall'autore, ma pretese dalla realtà sconvolta dalla guerra. È così che il massimo arbitrio stilistico, e la massima escursione espressionistica dalla norma della lingua, diventano il più obiettivo strumento di focalizzazione della tragedia. Fin dalla prima riga, da come cioè si vede sorgere il sole («Stralunò il giorno»), i sintomi di questo stile sono evidenti: molte delle immagini risultano contratte per un eccesso di concentrazione metaforica, e quasi di fusione anomala tra gli elementi della frase, che si trovano così a contatto attraverso giunture inusitate («scrollandomi in piedi», «la testa, dal riccio dei peli spaccava alla bocca»).

Le catene ritmiche di dattili, anapesti e soprattutto anfibrachi, già protagoniste della metrica dei *Frammenti lirici*, si annodano ora con accostamenti più

violenti, e più bruschi cambi di tempo; sotto la prosa a volte solo apparente, «sono frequenti veri e propri versi dissimulati» (GIOVANNETTI 1997, p. 68). Notevole, infine, il parallelismo sintattico e ritmico che governa le frasi centrali – rr. 9-16 –, in particolare le prime due (decasillabo + ottonario + trisillabo), concluse dall'interrogativo *Perdono?*.

*Perdóno?*

Stralunò il giorno.

Allora, scrollandomi in piedi, mi volsi al giacile, ov'ero  
ammainato a dormire. Fungaia d'un morto saponava la  
terra, a divano. Forse tre settimane. Schizzava il corpo, in  
soffietto, dai brandelli vestiti; ma ingrommata la testa, dal  
riccio dei peli spaccava alla bocca, donde lustravano denti  
scalfiti in castagna rigonfia di lingua. E palude d'occhi  
verminava bianchiccia, per ghirigori lunari. 5

Feci come per tergerlo al cuore – ma viscido anche il  
mio cuore. Perdono? 10

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

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

Era per sé irriproducibilmente creato; viveva: e forse  
gliela volevi tu, sorte, una donna. Perdono? 15

Indicibile uno, strappato al segreto suo vivo, per sem-  
pre finito; se per la gente a venire, in grandezza caduto –  
l'immemore tempo è nessuno, e non cade. Perdono?

«Staccatelo, e seppellitelo qui. Via svelti!». 20

1. *Stralunò il giorno*: la luce del giorno si affaccia violentemente, come il bianco di un occhio stralunato, la cui pupilla sia uscita dall'orbita. Immagine simile, ma senza accostamenti analogici, in *Frammenti lirici*, XLII 37: «E la pupilla storco sino al bianco». Il sintagma, secco e isolato in apertura, contribuisce a creare un'impressione di inquietata attesa.

2-3. *Allora...dormire*: 'levatomi in piedi, guardai verso il giaciglio (*giacile*) dove mi ero raccolto a dormire'; immediato il senso, ma con forte concentrazione semantica negli accostamenti inediti *scrollandomi in piedi* (alzarsi in piedi scrollandosi di dosso la terra e il sonno) e *ammainato a dormire* (dove è efficace l'immagine dell'afflosciarsi nel sonno per sfinimento, come una vela che cade rapidamente su se stessa). L'uso analogico del verbo *ammainato* potrebbe testimoniare la precoce lettura del *Porto sepolto* di Ungaretti: «Con la mia fame di lupo / ammaino / il mio corpo di pecorella» (*Attrito*, 1-3; cfr. DEL SERRA 1976, p. 105, e la lettera di Reborà del 4 giugno 1918, a Sibilla Aleramo: «Un favore: non v'imprestammo, quando foste a Milano, il *Porto Sepolto* di Unga-

retti? Non lo trovo più, e me ne duole assai: era un dono, caro, ed è fuori commercio l'edizione»). La frase è regolarmente impostata sulla cellula ritmica ad anfibrachi; funzionale alla scansione del ritmo l'assonanza *giacile-dormire*.

3-4. *Fungaia...divano*: all'osservatore appare non un cadavere, ma ciò che il processo di decomposizione ne ha fatto: il corpo ridotto a un impasto di muffa e terra (*fungaia*), che rende viscido (*saponava*) il terreno. ~ *a divano*: la disposizione dei resti suggerisce la forma di un divano. Il sintagma *Fungaia d'un morto* è omogeneo alla ritmica ad anfibrachi della frase precedente, e anzi ne risulta una prosecuzione; il ritmo s'inverte nella parte *saponava...divano*, che corrisponde a un decasillabo anapestico. Netta la prevalenza della tonica *a*, in associazione con *i* (*fungAIA* e, sopra, *ammAlnato*) e *v* (*saponAVa*, *diVAno*); l'iterazione mesta dell'imperfetto in *-ava* sarà in questa prima parte del testo fondamentale.

4. *Forse tre settimane*: è il tempo ipoteticamente trascorso dalla morte.

4-5. *Schizzava...vestiti*: la carne fuoriesce violentemente da ciò che rimane dell'uniforme, come soffiata dall'interno. ~ *in soffietto*: tipico stilema reboriano, dove l'associazione *c.* + sostantivo viene ad assumere una funzione avverbiale-analogica, estrema concentrazione di un paragone. ~ *dai brandelli vestiti*: come se fossero i resti del corpo a 'vestire' la stoffa, e non viceversa; evitare una più ordinaria forma della frase (*\*brandelli dei vestiti*) serve a dare, anche grammaticalmente, l'idea dello sconvolgimento. ~ Frase ritmicamente bipartita in due unità (ottonario + settenario) rispettivamente dattilica e anapestica.

5-6. *ma...bocca*: la testa incrostata, in decomposizione, percorsa da una spaccatura che dall'attaccatura dei capelli (*riccio dei peli*) arriva fino alla bocca. Tutto è detto in estremo scorcio sintattico, a partire dall'associazione violenta di *testa* (soggetto) a un verbo come *spaccava*, di norma transitivo e qui intransitivo-riflessivo («si spaccava fino alla bocca»). Possibile un raffronto con Dante, *Inf.* XXVIII, 22-24: «Già veggia, per mezzul perdere o lulla, / com'io vidi un, / così non si pertugia, / rotto dal mento infin dove si trulla»; 32-33: «Dinanzi a me sen va piangendo Ali, / fesso nel volto dal mento al ciuffetto». ~ *ingrommata*: di derivazione dantesca, *Inf.* XVIII, 106-107: «le ripe eran grommate d'una muffa / per l'alito di giù che vi s'appasta». ~ *peli*: 'capelli'. ~ Netta la divisione ritmica del movimento, col passaggio da un settenario anapestico, *ma...testa*, al successivo senario doppio ad anfibrachi.

6-7. *donde...lingua*: da dove (riferito a *bocca*) luccicavano, per il biancore, i denti rotti, sul volume della lingua ingrossata come una castagna. ~ *castagna...lingua*: Reboria inverte i termini referenziale e metaforico, evidenziando e anticipando il secondo; tecnica già pascoliana (e nei *Frammenti lirici* cfr. «il mito / Dei monti» in XVIII 3-4), ma in queste prose esasperata espressionisticamente; cfr. l'«anguria d'esercite» ne *Il territoriale consigliato*. ~ L'intero movimento ritmico insiste sulla ripetizione regolare del piede dattilico; *scalfiti* è in rima con *vestiti*.

7-8. *E palude...bianchiccia*: al posto degli occhi una materia bianchiccia in disfacimento, infestata di vermi. ~ *palude d'occhi*: metafora affine, per struttura, alla precedente *castagna di lingua*. ~ *per ghirigori lunari*: forse si riferisce all'intrico dei vermi, sopra il bianco *lunare* delle cornee (*per* ha valore di moto per luo-

go, e contribuisce al senso raccapricciante del movimento nella decomposizione); sempre in contesto metaforico ma con effetti opposti, lyricizzanti, cfr. Ungaretti, *Il porto sepolto*, *Lindoro di deserto* 5-7: «Allibisco all'alba // Mi si travasa la vita / in un ghirigoro di nostalgie» (già sulla «Voce» del 31 marzo 1916).

9-10. *Feci...cuore*: 'cercai quasi di ripulirlo con l'affetto del mio cuore'. ~ *al cuore*: 'col cuore' o 'avvicinandolo al cuore'; altra soluzione sintatticamente e grammaticalmente scorciata, che condensa una metafora in un sintagma brevissimo. ~ *Ma viscido...cuore*: impossibile dunque tergere il viscido del cadavere col viscido del cuore; fuor di metafora, torna l'impossibilità di Rebora a partecipare anche solo con la pietà a un massacro che oltrepassa il limite della comprensione umana: la guerra contamina tutti (cfr. *Voce di vedetta morta*, 5-6, sempre di fronte a un corpo in decomposizione: «Forsennato non piango: / Affar di chi può, e del fango»). ~ *Perdono?*: potrà l'umanità essere perdonata per quello che ha fatto ai suoi figli?

11-12. *Diedi...sguardi*: si ripete lo slancio di pietà, ancora con esito negativo. ~ *senza benda*: incapaci dunque di fasciare con amore quel cadavere. Per la metafora dello sguardo cfr. Fr XII 9-10, dove Rebora parla della madre: «Spazia ella intorno tacita e divina / Accarezzando guarda».

13-14. *Mamma* - : l'invocazione è alla madre di quel soldato, e contemporaneamente a tutte le madri che rappresentano un principio di affettività contrapposta alla barbarie della guerra; per l'importanza salvifica dell'elemento femminile nel libro sulla guerra, cfr. DEI 1982 e BETTINZOLI 2002, passim. ~ *era...bimbo*: il linguaggio infantile, il registro familiare, si situano al polo opposto della cruda descrizione che apre la prosa; sottintesa è la domanda su come (e perché) gli uomini abbiano potuto trasformare l'innocenza di un bambino in un ammasso di carne putrescente.

15-16. *Era...creato*: era un individuo come non potranno essercene altri, creatura unica al mondo (non si riferisce in particolare a questo soldato, ma a tutti gli uomini che muoiono nella guerra di massa, anonima carne da macello). ~ *viveva...donna*: era vivo (il verbo *viveva* ha una sfumatura di felice continuità vitale, interrotta dalla guerra) e forse la sorte gli preparava l'incontro con una donna, adatta a lui.

17-18. *Indicibile uno*: 'creatura indicibilmente unica'. Netto e incisivo il ritmo di questo sintagma che corrisponde a un settenario, se è plausibile leggere dialefe tra le due parole, ad aumentare la solennità della pronuncia. ~ *strappato...vivo*: 'strappato nel pieno della vita al segreto della sua unicità'; *segreto* è appunto ciò che in una vita risulta *indicibile*, significato creaturale inspiegabile se non con la vita stessa. In questa parte della frase, da *strappato* a *finito*, ritorna regolarmente il ritmo ad anfibrachi, impostato su due unità 'versali', novenario + senario.

18-19. *se...cade*: quell'uomo, quell'*indicibile uno*, è davvero *finito*: se infatti i posteri (*la gente a venire*) potranno ricordarlo come un glorioso caduto per la patria, nell'eternità anonima e indistinta del tempo (per questo detto *nessuno*) che distrugge ogni ricordo e ogni traccia dell'uomo, egli scomparirà definitivamente. Tutto si gioca, con amaro sarcasmo, sull'immane confronto tra la 'piccola' vita umana del soldato e il tempo eterno: l'individuazione dell'*indicibile*



uno si contrappone all'impersonalità del *nessuno*, il *caduto* a *non cade*. Con implicita polemica nei confronti della retorica patria che esaltava il sacrificio immortale dei soldati: il quale, in realtà, non è riscattabile da nessuna gloria, e resta insensato sia nell'attualità che nel futuro. Diversa, sui caduti, la posizione di Soffici, *Correnti*: «Il poeta Renato Serra è morto con una palla nell'alta fronte / [...] / Hélas! Mais ça ne fait rien / Nessuno muore e nulla è il più profondo destino / Tutto questo un giorno ne faremo un miracolo tessuto di fiori / di città nuove e di passioni splendenti / Una gran gioia è d'essere questo accumulatore in mezzo alla / storia» («La Voce», 15 agosto 1915; poi in *BİFŞZF+18. Simultaneità, chimismi lirici*).

20. «Staccatelo... svelti!»: la riflessione che occupa la seconda parte del testo è spazzata via da un duro e impassibile comando di un ufficiale, che riporta alla brutale efficienza della guerra; la voce che giunge non annunciata, senza che venga introdotta una figura sulla scena, dà un senso di teatralità spettrale. Suggestiva l'ipotesi di GIOVANNETTI 1997 (p. 69) secondo cui quella voce apparterebbe allo stesso Rebora ufficiale; ma una frase dal tono così duro non sembra potersi attribuire facilmente allo stesso personaggio che, nelle righe precedenti, osserva quel massacro quasi in stato di *choc*. Più volte nelle lettere dal fronte il poeta parla dei cadaveri insepolti, cfr. lettera alla madre del 28-29 novembre 1915: «che tanfo di nostri morti insepolti», e a Lavinia Mazzucchetti del 3 dicembre 1915: «i cadaveri insepolti, come una pratica non emarginata».

#### NOTE

<sup>1</sup> Così lo definisce Rebora in una lettera a Mario Novaro del 27 ottobre 1916; si cita, come per le lettere riportate in seguito (salvo diversa indicazione), da *Epistolario Clemente Rebora*, vol. I, 1893-1928, *L'anima del poeta*, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, EDB, 2004. Per i contributi critici citati più frequentemente in questo articolo si fa riferimento alla seguente scheda bibliografica:

BANDINI 1966 = Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35.

BETTINZOLI 2002 = Attilio 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.

CORTELLESA 1998 = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellesa, Prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

DEI 1982 = Adele Dei, *Rebora 1914-1917*, «Studi e problemi di critica testuale», 25, ottobre 1982, pp. 151-92.

DEL SERRA 1976 = Maura Del Serra, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e Pensiero, 1976.

FRATTINI 1986 = Alberto Frattini, *L'esperienza della guerra nella coscienza e nella poesia di Rebora*, «Humanitas», XIL, 1986, 6, pp. 834-58.

GIBELLINI 1999 = Pietro Gibellini, *Introduzione alla prosa di Rebora*, in *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 3-11.

GIOVANNETTI 1997 = *Clemente Rebora*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Garzanti, 1997.

VALLI 1999 = Donato Valli, *Lettura delle «prose liriche»*, in *Le prose di Clemente Rebora cit.*, pp. 51-72.

<sup>2</sup> L'indicazione sommaria dipende appunto da considerazioni critiche e filologiche: BETTINZOLI 2002 (p. 74), per esempio, nella sua ipotesi di ricostruzione, annovera ventidue testi. Ma almeno altre cinque poesie e prose sparse, composte nell'imminenza della guerra o al ritorno dal fronte, che resterebbero escluse dal *corpus* per ragioni tematico/formali o strettamente cronologiche, potrebbero essere recuperate, a titolo di documentazione, in un'ipotetica edizione complessiva; che è quanto lo stesso Bettinzoli suggerisce di fare con il testo *Arche di noè sul sangue*: «eventualmente una sorta di ideale pre o postfazione al libro reboriano sulla guerra» (p. 72).

<sup>3</sup> Finora raccolte, con altre, nella sezione *Poesie sparse e prose liriche [1913-1927]* delle *Poesie* curate da Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1988 e 1994.

<sup>4</sup> Rebor, com'è noto, distrusse le sue carte alla fine degli anni '20 (cfr. la testimonianza del nipote Roberto Rebor, *Al tempo che la vita era inesplosa*, Milano, Scheiwiller, 1986, pp. 54-55).

<sup>5</sup> Cfr. lettera a Mario Novaro del 5 novembre 1916: «la parte veramente *nuova* (dalla lirica alla più ostica parlata viva) del mio libro abbozzato, non è pubblicabile ora e nemmeno per stralci»; lettera a Meriano del 14 dicembre 1916: «Volevo mandarle *Scampanio con gli angeli* – e *Coro a bocca chiusa*; ma son lavori troppo lunghi, e non voglio scinderli e li avevo semipromessi altrove» (corsivi d'A.).

