

LA GUERRA-FOLLIA

Fin dall'inizio, nell'atto stesso della crisi dell'estate del '14 che dà fuoco alle polveri con tempi sconosciuti alle cerimoniose diplomazie ottocentesche, la Grande Guerra è contrassegnata da uno spettacolare infittirsi della comunicazione¹. È la prima guerra nella quale svolgono un ruolo importante i *mass media* (a partire dal peso della grande stampa: prima nella pressione a favore dell'intervento, poi nella gestione della propaganda e in generale del 'fronte interno').

Nell'era della simultaneità, anche la letteratura acquista una rapidità e una globalità di penetrazione in passato sconosciute: prima con l'essere coinvolta nel circuito massmediale (partecipando, come s'è visto, alla campagna per l'intervento), poi attraverso più tradizionali tam-tam che tuttavia (senza passare necessariamente per il telegrafo del giovane Primo Conti) si valgono, ora, di *media* più efficienti. Il caso della rapidissima assimilazione dei versi ungarettiani del *Porto Sepolto*, e della loro immediata modellizzazione da parte di un'intera genera-

¹ Per Stephen Kern (*Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., pp. 331-65) si dovette proprio all'incapacità di gestire i nuovi strumenti di comunicazione da parte delle cancellerie se la crisi seguita all'attentato di Sarajevo sfuggì di mano ai governi europei: "Nell'estate del 1914, gli uomini al potere persero l'orientamento nel flusso febbrile, misurato da raffiche di telegrammi, conversazioni telefoniche, memorandum e comunicati stampa: politici incalliti crollarono, e negoziatori esperti cedettero, sotto la pressione di confronti carichi di tensione e di notti insonni, tormentandosi per le probabili conseguenze disastrose di loro giudizi improvvisati e di azioni frettolose" (p. 331).

zione di poeti, è in questo senso esemplare². Il fenomeno si deve alla congiuntura particolarissima di nuovi mezzi di comunicazione adottati da una società letteraria invece ancora decisamente vecchio stile: a maglie molto strette, molto coesa e interconnessa, nella quale l'informazione è tendenzialmente senza falle, senza punti di oscurità.

La situazione di Dino Campana, all'interno di questo quadro, è del tutto particolare. I *Canti Orfici* avevano battezzato l'ultimo anno di pace, per l'Italia, con una novità poetica poco digeribile e – anche per le circostanze famigerate della mancata pubblicazione 'fiorentina', con lo smarrimento del manoscritto del *Più lungo giorno* da parte di Papini e Soffici – ben poco digerita. Non erano mancati lettori di grande sensibilità³, ma il poeta di Marradi restava un *outsider* – anche etimologicamente parlando: uno straniero, uno che veniva da 'fuori', dalle montagne o da qualche remoto vagabondaggio d'oltremare: in ogni caso dall'esterno di quella cerchia chiusa che era all'epoca, come detto, la cittadella letteraria italiana. Ma se quest'ultima veniva raggiunta a stento dai suoi versi (uno dei pochissimi veicoli, dopo gli *Orfici*, fu "La Brigata" dell'amico Binazzi, resosi poi colpevole della "fantastica" edizione val-

² Cfr. Antonio Saccone, "Voici un nouveau poète qui est aussi un poète nouveau". I primi lettori del Porto Sepolto, in "Come portati via si rimane". A cento anni dal Porto Sepolto (1916), numero monografico a cura di Federica Millefiorini di "Rivista di letteratura italiana", XXXV, 2017, 3, pp. 169-79.

³ Il solito Boine, *in primis*: si legga la celebre recensione agli *Orfici* ("La Riviera Ligure", agosto 1915), in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumì. Altri scritti*, cit., pp. 200-4. Nella quale si è scarsamente notato come siano considerazioni di taglio non ironicamente frenologico, molto in linea coi tempi ("Che se a caso apriamo il *Trattato di psichiatria* del prof. Leonardo Bianchi [...] ci sarà facile provate come qualmente la trasposizione illogica delle parole nel discorso, la sintassi a salti, nonché il salto dei vocaboli ed eziandio di intere proposizioni, è la diagnostica caratteristica delle scritture dei pazzi", p. 201), a veicolare il celebre "Te deum" finale al "pazzo sul serio" (p. 204).

lecchiana del libro, nel '28), Campana era invece, abbastanza misteriosamente, infinitamente *ricettivo*. Sono note le sue precocissime letture psicoanalitiche, ma quello che più sorprende è la straordinaria cultura specificamente poetica, e non solo italiana, di un personaggio così distante dai tradizionali canali d'informazione letteraria. Viene quasi da dare un certo credito ai deliri ossessivi del recluso di Castel Pulci (manicomio nel quale il poeta era entrato, per non più uscirvi, il 12 gennaio 1918), registrati dal buon dottor Pariani: il poeta insiste proprio sulle "comunicazioni", sull'"elettricità": e sulla "guerra" (ma anche sulla "moda"): "Sono occupato in comunicazioni! Sto in comunicazione con Milano; una specie di grammofo-no, di telegrafo senza fili. Io sono in comunicazione con Parigi Londra Berlino. È una forma di suggestione che esercito tra Continenti. La scrivo tutta io la stampa. Rappresento dei fatti impossibili. Io sono il soggetto guerra. Son io che faccio sposare le principesse, le principesse sono l'industria dei morti, i morti sono una specie di critica che fanno gli alleati alla Germania [...]. Io non vivo. Vivo in uno stato di suggestione continua, sono ipnotico in alto grado, sono tutto pieno di correnti magnetiche, faccio il medium magnetico [...]. Mi chiamo Dino, come Dino mi chiamo Edison [...]. Molta stampa è sug-

⁴ Scrive a Soffici, Campana, il 12 maggio 1915: "Ho trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi, di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo ed altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per Lacerba, Si tratta di utilizzare la capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina" (*Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 56). Cfr. Lisa Roscioni, *Ginevra, 12 maggio 1915. Psicoanalisi per scrittori*, in *Atlante della letteratura italiana* diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 466-71. Da ultimo Alberto Petrucciani (*Dino Campana, Ginevra, la Biblioteca (7 aprile-19 maggio 1915)*, in "Antologia Vieusseux", n.s., XX, 58, maggio-agosto 2014, pp. 53-71), ricorrendo ai registri della Biblioteca Pubblica di Ginevra, ha messo a punto l'intricata questione.

gestionata ed io fornisco un elemento tema per l'applicazione metodica de la suggestione [...]. Si tratta de lo sviluppo di idee tipo, creazione di tipi speciali suggestionati, invenzione di tipi e di idee. Molte figure sono fabbricate *à la mode du jour* [...]. Abbiamo la vita elettrica, per suggestione. La comunicazione suggestiva radiofonica esiste: sono segreti di guerra che non si possono spiegare [...]. Il cadavere di Lenin lo mantengono intatto con mezzi magnetici speciali, per mezzo della radiofonia [...]. Sono stato investito dalle onde elettriche durante la guerra, sono stato mezzo distrutto. Nel 1916 venne Marconi a Genova. Attrassi l'attenzione della polizia marconiana e mi ruppe la testa"⁵.

La *follia di Campana*, per Pariani, consiste essenzialmente nella sua convinzione che l'essere al centro di questa fantomatica rete di "comunicazioni" *provochi* "terremoti, guerre, epidemie, resurrezioni, cataclismi". Campana a Castel Pulci "leggeva il giornale, le cui notizie interpretate a suo modo servivano in accrescimento dei deliri e degli sproloqui"⁶. Per la mentalità razionale del medico, è questo un caso da manuale di inversione psicotica tra causa (gli avvenimenti del mondo) ed effetto (la reazione del soggetto nei loro confronti). La psicosi di Campana consiste nel credere di essere lui, al contrario, la *causa* di quegli avvenimenti. Della guerra, per esempio.

In generale (e *prima* di essere internato in manicomio) Campana era convinto di avere causato lui, quella guerra. Primo Conti ricorda una sua dichiarazione in tono 'ufficiale': "Guardate che qui siamo in piena guerra, questa guerra spaventosa,

⁵ Tutte le citazioni provengono da Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a cura di Cosimo Ortesta [1978], Milano, SE, 2002, pp. 24-31 (si tratta della sola sezione campaniana del libro pubblicato dallo psichiatra da Vallecchi nel 1938: *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*).

⁶ Ivi, p. 32 e p. 22.

tragica... Sappiate che il colpevole della guerra sono io, che la causa di questa guerra è il mio amore con Sibilla Aleramo"⁷. Interrogato sui *Canti Orfici*, risponderà: "Serve ad ammazzare la gente quel libro"⁸.

A parte la concezione *ontologica* della poesia⁹ – portato della sua cultura simbolista –, pare insomma che Campana, sia pure nelle forme paranoico-deliranti che gli sono proprie, sia l'unico poeta importante della sua generazione (insieme al Palazzeschi di *Due imperi... mancati*) che avverta la parte di responsabilità – sul piano retorico e mitopoietico, cioè quello specificamente pertinente alla poesia – che la letteratura italiana ha avuto nei confronti della guerra¹⁰. Ma la cosa terribile,

⁷ Primo Conti, *La gola del merlo*, cit., p. 153; la stessa testimonianza in Gabriel Cacho Millet, *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985, p. 165. Il solipsismo di Campana, per così dire *positivo*, ricorda quello *negativo* del soldato temerario incontrato al fronte da André Breton quando questi prestava servizio presso il centro psichiatrico della seconda armata francese: "in piedi sul parapetto in pieno bombardamento, dirigeva col dito i proiettili che passavano [...]. Queste le sue certezze: la pretesa guerra non era che finzione, le parvenze dei proiettili non potevano fare alcun male, le apparenti ferite non erano che *maquillage*, i morti prelevati dagli anfiteatri erano distribuiti di notte sui falsi campi di battaglia" (André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 36-8, cit. in Antonio Gibelli, *L'officina della guerra*, cit., pp. 74-5).

⁸ Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, ed. cit., p. 26.

⁹ Documenti eccezionali due lettere a Emilio Cecchi: in quella del 10 marzo 1915 Campana afferma: "Infine io credo nel riprodursi simbolico degli avvenimenti e che il mio avvertimento è un simbolo di cui devo dare un'interpretazione che è la sola giustificazione di 1/1000 ecc scala – dell'universo" (*Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 40); terribilmente eloquente poi la riflessione sull'"incubo" dell'*esistenza* e della *non esistenza* degli oggetti (lettera del 17 dicembre 1916: ivi, pp. 233).

¹⁰ Si veda il violento rigetto nei confronti della retorica bellica di d'Annunzio, nella lettera a Carlo Carrà del Natale 1917: "non ho potuto leggere il discorso del Vate. È troppo letterato anche nei migliori e peggiori momenti. A me sembra che sia la massima cloaca di tutto il

“l'incubo”, è che Campana sa bene che proprio i *Canti Orfici*, la violenza a tratti cieca e disperata di quel libro infero e sublime, di quel “piccolo libro contenente poesie patriottiche”¹¹ scritte dal *poëta germanicus*, fa parte integrante di quel repertorio e di quella retorica di gruppo che in qualche modo, spettralmente, *ha causato la guerra*. Non solo: l'aspetto più oscuro di questa responsabilità consiste nel fatto che prenderne coscienza non gli permetta di *rinunciare a quella violenza*. Ancora nel '16, non solo Campana continua a scrivere poesie; ma sogna di fare, con quei “frammenti” (tra le cose più alte della poesia italiana del Novecento), un nuovo “libro”. E sa di soggiacere di nuovo, in questo modo, a una logica *omicida*. “Io credo che sarebbe la cosa più dolorosa che si potesse fare. Ma avanti o indietro è come è tutto uguale!”¹².

La consapevolezza di questa natura della propria poesia si intreccia non a caso, nei primi anni di guerra, all'ambivalente atteggiamento nei confronti della guerra stessa. Riformato a più riprese alla visita di leva, esiliatosi nella nazione per antonomasia *pacifica*, la Svizzera¹³, Campana mostra spesso l'ansia di unirsi al popolo in armi, anch'egli alla ricerca di una *guerra farmaco* (“Io anderò in Francia; non sono soldato, e curerò i

letteratume presente passato di tutti i continenti e non mi sento di ritrovarmi nei suoi discorsi. Il dolore del Vate non è il dolore del poeta: è senza nobiltà senza silenzio, senza umiltà, senza luce. Il Vate grammofono, quale meccanismo più tedesco di questo?” (ivi, pp. 280-2; Cacho Millet propone due possibili *discorsi del Vate*, entrambi pubblicati dal “Corriere della Sera”: *Parole ai combattenti* del 20 novembre 1917, in prima pagina, oppure *Voci della riscossa. Alle reclute del 99* sul numero del 25-26 dicembre 1917).

¹¹ La definizione è in una lettera dal manicomio a Pariani (22 ottobre 1927): ivi, p. 295.

¹² Lettera a Cecchi del 2 maggio 1916: ivi, p. 170.

¹³ Cfr. Franco Contorbis, *Campana, Ginevra, l'intervento*, cit. Cfr. le lettere a Mario Novaro del 12 aprile 1916 e a Boine del 19 aprile 1916: *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 158-9.

feriti: forse potrei guarire io stesso ma non ci tengo oramai più”¹⁴; ma nello stesso momento vede bene “la situazione intollerabile che si produrrà in Italia per qualche anno come immediata conseguenza della guerra. Tutti i mangiapane ultimi venuti che daranno fiato agli organi magni della cultura per scoprire quello che noi sappiamo benissimo per averlo imparato a nostre spese senza tanto chiasso [...] a noi che sappiamo che tutto è sforzo individuale sembra già enormemente stupida e ridicola l'idea di un miracolo nazionale prodotto dal meccanismo della guerra”¹⁵ (in questi mesi d'altronde Campana è in stretto contatto epistolare con Boine, impegnato nella sua deludente *tournee* al fronte al seguito di padre Semeria – “un giro per i carnai di lassù”: “Anche la guerra è come tutto il resto: fa un po' più di rumore”¹⁶). Mostra le stimmate del complesso di *esclusione*, Campana (“Ci sono dei soldati qua e sento suonare la tromba e sento che io non partirò mai. Inchiodato all'infamia”¹⁷), ma, nel precipitare verso Castel Pulci, vede una (peraltro ormai impossibile) partenza per la guerra, *tout court*, come un andare alla morte¹⁸. Le ultime testimonianze prima della reclusione in manicomio lo vedono contrapporre alla guerra e alla morte proprio quel rapporto mutuamente distruttivo con Sibilla Aleramo che già in altre occasioni gli era parso *simboleggiare la violenza che oscuramente teme*¹⁹. La

¹⁴ È la già citata lettera a Cecchi del 10 marzo 1915: ivi, pp. 39-40.

¹⁵ Lettera a Soffici congetturalmente datata luglio 1915: ivi, p. 63.

¹⁶ Lettere di Boine a Campana, rispettivamente del 22 ottobre e del 15 novembre 1915: ivi, p. 87 e p. 94.

¹⁷ Lettera a Cecchi del 15 agosto 1917: ivi, p. 248.

¹⁸ “Dunque il 19 sono chiamato alla visita e sarò abile, non sentendomi di discutere la mia jella [...] tu amico dunque se vuoi salutarmi fa presto perché non ritornerò” (a Carrà, 2 ottobre 1917: ivi, p. 260); “Dunque, Bino, sono triste a morte, e presto muoio, il che non mi impedirà d'andare soldato il 19” (a Binazzi, 3 ottobre 1917: ivi, p. 261).

¹⁹ Lettera a Soffici del 16 dicembre 1917: “Ho deciso di finirla. Sibilla mobilita contro di me il fango delle vie ma preferisco morire

stessa passione per Sibilla, d'altro canto, ha mostrato sempre la stessa *ambivalenza violenta*.

Rinunciare alla poesia, rinunciare a questa insopportabile responsabilità, significa rinunciare alla vita. E Campana conseguentemente si presenta, docile, a Castel Pulci. Mancano ancora nove mesi alla fine della guerra: ma per lui è finita, finalmente.

La resa di Campana è ancora lontana tuttavia quando, in piena guerra, la forza dirompente del suo antagonismo letterario gli detta ancora due componimenti straordinari (tra loro così solidali che Enrico Falqui li considerò tre parti di un solo componimento, a cui diede il titolo di *Prospectus*: che è invece, come ha mostrato Fiorenza Ceragioli, titolo autoriale valido solo per il primo componimento, a sua volta suddiviso in due sezioni). Come ai tempi del *Quaderno*, precedente all'ordinamento degli *Orfici*, anche qui la polemica metaletteraria passa per il *pastiche* della maniera da avversare (Cesare Galimberti ha parlato di "*frottage* surrealistico avanti lettera")²⁰. Il *Prospectus* affianca (come già nel grottesco frammento *Biologia*)²¹ i

piuttosto che tornare con Lei. Il commissariato mi ha fatto chiaramente comprendere che se non torno con Sibilla mi manda al fronte. Tu mi hai visto e sai il mio stato. È meglio dunque che abbrevi le mie sofferenze" (ivi, pp. 279).

²⁰ Cesare Galimberti, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967, pp. 120-1 ("I *Prospectus* preludono più specialmente al surrealismo o a esperienze vicine a quel movimento"). Cfr. anche Maura Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei "Canti Orfici"*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 310-20.

²¹ Nel frammento, ai due avversari di Campana è data direttamente la parola: "Sauf Ici Essendo una carogna in decomposizione abbraccio l'universo. Guardate il mio cromatismo i miei verdi e violettini. Quanto al resto il mio scheletro ci sono dunque esiste. | P.S. A volte infilò una camicia rossa per spaventare i passeri | Monsieur Pappin - Per la mia ingenuità naturale volli fare lo sbirro ma poi vidi la filosofia": Dino Campana, *Taccuini*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, p. 195.

dioscuri di "Lacerba", Soffici e Papini (per Campana emblema di ogni male letterario possibile e immaginabile), nella parodia grottesca dei loro versi²². Il procedimento a mosaico di Campana "denota la capacità dell'artista di trarre dalla lettura di un'opera, come altre volte dall'osservazione di un quadro, una drammatica ricomposizione della realtà, in questo caso culturale, politica e sociale"²³. Infatti Campana inserisce nel *pastiche* delle frasi rivelatrici ("Sono partiti tutti per il fronte", "Si Salvi Chi Puo"): che svelano, di quella retorica letterariamente insulsa, la carica neanche troppo velatamente *omicida* (Papini e Soffici sono i più accesi interventisti sulla scena letteraria): "Letteratura nazionale. / industria del cadavere"²⁴.

²² Il primo frammento ricombina in un disegno ripugnante versi e vocaboli isolati della poesia sofficiano *Masque*, pubblicata su "Les Soirées de Paris" il 15 giugno 1914, e ripresa nell'edizione in volume (1915) del *Giornale di bordo* lacerbiano (vi figura tra l'altro, in evidenza, la parola *prospectus*); il secondo frulla immagini isolate tratte dalle *Cento pagine di poesia* di Papini (cfr. l'Introduzione di Fiorenza Ceragioli alla citata di Dino Campana, *Taccuini*, cit., p. 21) insieme a drastici giudizi campaniani. Si veda per questi ultimi la lettera a Binazzi del 3 ottobre 1917 (pubblicata dal destinatario in "La Brigata", ottobre-dicembre 1917, pp. 270-71, nonché da Giuseppe Raimondi in "Il Mondo", 11 agosto 1951: la si legge ora in *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 261), che è in pratica una redazione alternativa, o un avantesto diretto (nel qual caso si dovrebbe postdatare al '17 la redazione di questa parte del cosiddetto *Taccuino Matacotta*), di *Prospectus* e *Cara mama*. Su questa lettera, giustamente usata come chiave per *Prospectus*, e sui procedimenti di *pastiche* straniante di Campana dei quali si può considerare paradigma, cfr. Neuro Bonifazi, *Campana Papini Soffici (Intorno a una lettera di Dino Campana)*, in Id., *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1964, 1978², pp. 281-94.

²³ Fiorenza Ceragioli, *Introduzione*, cit., p. 21.

²⁴ È notevole come Campana, spesso aduso a proiettare sul prossimo comportamenti propri, in una delle sue ultime sfuriate contro Papini lo accusasse proprio di aver "iniziato una nuova forma di poesia con l'energia succhiata da Campana. Ma fu dissolvimento. Fu sperpero, imputridume, fu la guerra" (lettera di Leonetta Cecchi Pieraccini a Emilio

Nel secondo componimento, la retorica letteraria – stavolta più popolare: “Al rombo del cannon” – è denunciata assieme a un più evidente riferimento figurativo: a un affresco raffigurante l’Italia del pittore *pompier* Giulio Aristide Sartorio (forse nel *Fregio della Camera dei deputati* in Palazzo Montecitorio a Roma). L’arte ‘ufficiale’ e retorica viene contrapposta all’arte brut e disperata dell’“artista ingenuo” che, nel caos dell’immediato anteguerra (“un mistero che non sa spiegare”), si rivolge al suo unico punto di riferimento certo: la “mama”. Campana, artista tutt’altro che ingenuo, non ha dubbi su quale partito scegliere: “La mano di una persona gentile, il canto dei soldati che partono, la donna al lavoro china sul solco sono, insieme con l’artista ingenuo, un’umanità positiva a cui Campana dà la propria adesione. Di contro, un’umanità banale e retorica: gli arcipreti con voce di bue, i caporali con voce tonante, i santi insulsi, la riproduzione dell’affresco presuntuosamente decorativo del Sartorio e l’ornamento di *franche sportive* sul treno, come se i soldati partissero per una gara”²⁵.

In questi suoi estremi frammenti, insomma, Campana rivela appieno i suoi “propositi estremi di sabotaggio culturale”, come ha scritto Edoardo Sanguineti: proprio mettendo in causa

Cecchi, 4 gennaio 1918, in Gabriel Cacho Millet, *Dino Campana fuori legge*, cit., p. 145). Che Papini sia in questo caso essenzialmente una figura proiettiva appare evidente dal fatto che, nella stessa testimonianza, alla consueta autoaccusa da parte di Campana di essere “il responsabile della guerra”, si accompagna stavolta la parallela accusa, a Papini, di avere causato “il disfacimento della poesia italiana”. La guerra e la fine della letteratura italiana, per Campana, sono in qualche modo collegate. E lui si sente corresponsabile dell’uno come dell’altro disastro.

²⁵ Fiorenza Ceragioli, *Introduzione*, cit., pp. 22-3. Per Maura Del Serra *Cara Mama* “mima infine, attraverso la proiezione del poeta nel personaggio ‘ingenuo’ autore della lettera, il punto più alienante dell’assurdo caos bellico, tinto di retorica dannunziano-nietzschiana e di connivenze del potere religioso” (*Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 66).

“la ragione ultima della poesia, con un rimescolamento che non ha l’eguale per anni e anni”. Proprio, cioè, portando la lacerazione della condizione espressionista, “questa lacerazione entro il verbo”, “sino al suo punto di frattura, e oltre, trascinandolo l’intera patologia della coscienza poetica collettiva dentro l’alienazione della propria mente”²⁶.

Ma la frammentazione di stampo manierista dell’identità letteraria, riflesso diretto dell’alienazione del soggetto dal suo contesto socioprofessionale (la casta dei poeti), ha in un altro Campana – quello sadomasochistico di tante parti del *Quaderno* e degli stessi *Orfici* – un ulteriore, inquietante corrispettivo: la frammentazione dell’identità corporea. Se è vero che lo specifico della poesia di Campana, dello *sparagmòs* rituale dell’identità lirica che gli *Orfici* mettono in scena, è il paradosso per cui “è la perdita dell’identità, la scissione dell’io che inaugura il viaggio verso una ricomposizione impossibile”²⁷, le immagini di spersonalizzazione e di reificazione del soggetto avranno in questo poeta un senso completamente diverso da quello che potevano avere in un caso come quello di Sbarbaro. Cosimo Ortesta ha indicato i luoghi campaniani nei quali “l’io scisso si proietta e si percepisce in un oggetto, in una ‘macchina che agisce’, nel tentativo di riunire in un insieme, ma all’esterno, le proprie parti separate”²⁸: come nel torturante emblema del *Russo*.

A ‘scrivere’ non è più, dunque, la finzione centripeta del ‘soggetto’ quanto i suoi organi ridotti a ‘macchine’ schizofreniche (esattamente le “macchine” di cui parla Campana a Pariani in *manicomio*): il terrore finale è precisamente la sanzione defini-

²⁶ Edoardo Sanguineti, *Introduzione alla sua antologia Poesia italiana del Novecento*, cit., pp. LIV-V.

²⁷ Cosimo Ortesta, *Postfazione* all’edizione cit. di Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, ed. cit., p. 139. Ringrazio Marzio Pieri per avermi segnalato questo misconosciuto caposaldo della critica campaniana.

²⁸ Ivi, pp. 146.

tiva di questa condizione frammentata – appunto lo *sparagmòs*, la morte orfica del fanciullo coperto di sangue (secondo l'enigmatico esergo da Whitman posto al *colophon* degli *Orfici*). La dialettica infinita tra “frammento” modernista e wagneriano “sogno della vita in blocco”, che domina la ricerca poetica di Campana, va letta anche in questa chiave.

La follia di guerra di Bontempelli ha caratteristiche alquanto simili a questa ossessione di Campana. Gli ultimi, laceranti episodi della suite *Lubriaco* non si limitano più a proporre una visione frammentaria del paesaggio, della zona di guerra. Ora è lo stesso corpo del poeta a disperdersi in frammenti. In *Voluttà* la confusione corporea (che nell'inferno della trincea è condizione comune) è ancora declinata secondo un registro lieve, scherzoso; in *Grottesco* il corpo, “un coso / enorme duro immoto che gela”, è già spezzettato (i piedi poggiati “uno là l'altro là sui due poli / del mondo”): esattamente come “la Materia Universale” che sotto gli occhi del soggetto “si sfascia” in una miriade di “spilletti che ronzano ronzano”. Al punto di *Armonia*, siamo ormai in pieno “delirio” (è l'ultima parola del testo). La trincea con i suoi orrori (“grumi di sangue”, “pezzi di cervello”) si sovrappone “al fioraio sull'angolo del Corso”: mentre le immagini brucianti delle “rose”, dei “garofani”, dei “giacinti” acquistano il rilievo assurdo e tremendo delle nature morte di Van Gogh. La conclusione (*Vita*) non può che essere la confusione completa delle categorie di “vita” e “morte”. La vita è “uccidere”, è “vitamitragliatrice”: che spezzetta gli uomini che si trovano sulla sua traiettoria in “grappoli rossi”, in “pezzi di carne”, in un'orrenda macedonia, una “pasta lunatica di strazio d'uomini”.

Anche la prosa che Alvaro intitola *Incubo*, senza poi mai decidersi a raccoglierla in volume, documenta il momento in cui il trauma fisico (la ferita alle braccia subita sul Carso, dalla quale lo scrittore non si riebbe mai del tutto), nella stasi obbligatoria dell'ospedalizzazione, dà luogo a un disturbo psichico che minaccia di rivelarsi, per il soggetto, ben più distruttivo di quello subito dal proprio corpo. È il cortocircuito che, come

vedremo, minaccerà di ridurre per sempre al silenzio Reborà, all'indomani dello *shell shock* del Natale del '15²⁹. A porre a repentaglio la salute mentale del soldato di Alvaro – come in Bontempelli e, vedremo, in Savinio – è la confusione di un corpo che non sente più appartenergli del tutto. Le braccia non bastano a “tenere” le “piaghe” di cui sono costellate, i “piedi” stanno “per recidersi”, la “mano” viene “smarrita” (“come quello che si raccattò di terra il troncone del suo braccio che il cannone gli aveva tagliato”). A quel punto la stanza d'ospedale torna implacabilmente a essere la “buca càrsica” dove il trauma s'è prodotto: ‘vita’ e ‘morte’ tendono a confondersi tra loro, come il passato recente al quale si è crocifissi, e il futuro al quale non si ha più accesso.

Il libro di guerra di uno scrittore eminentemente postbellico come Savinio ha il proprio nucleo proprio in quei *Chants de la mi-mort* che, nell'imminenza dello scoppio del conflitto, avevano messo in evidenza il giovane fratello di Giorgio de Chirico nella capitale delle avanguardie, uscendo sulla celebrata rivista di Guillaume Apollinaire, “Les soirées de Paris”. La condizione sospesa della “mezza-morte” è la particolare forma di *trance* saviniana, quella che lo farà indicare tra poco da Breton come uno dei predecessori più sicuri del neonato surrealismo³⁰. Più in generale, la follia dell'allentamento dell'identità corporea – che come si è appena visto certa poesia della Grande Guerra arriva a contemplare per la prima volta nei suoi testi più estremi – è per la ricerca di Savinio

²⁹ Riferisce Giovanni Boine a Mario Novaro: “Reborà tornato da Podgora corse il rischio di impazzire. Una granata da ultimo scoppiò, la trincea tutta all'aria gli buttò, gli uomini come bombe in giro scaraventò, e lui per tre giorni *rise*”: *Lettere a Mario Novaro*, a cura di Giuseppe Cassinelli, Bologna, Boni, 1984, p. 89.

³⁰ “Che cosa è dunque la mezza-morte? Uno stato o piuttosto una funzione psichica che non ridesta i fantasmi assopiti nel fondo dell'anima, ma ne crea di nuovi e impreveduti” (Gian Carlo Roscioni, *Nota*, in Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974, p. 240).

un sicuro punto di *partenza*. (Non è privo di significato che la *Metafisica* nasca, a Ferrara nell'ultimo anno di guerra, in un *nevrocomio*.) Savinio da ora in poi indicherà sempre, nella propria incessante attività multimediale, l'orizzonte di un travalicamento della condizione umana verso una condizione che si definirebbe oggi "post-umana"³¹. *Hermaphrodito* è il testo che inaugura questa avventura: non sorprende che in esso la guerra non venga temuta né deprecata. È considerata da Savinio, in effetti, niente di più che una fatalità³²: uno stadio liminare, si potrebbe anche pensare, che l'umanità deve attraversare per affrancarsi da sé³³. (L'articolo *La realtà dorata (Arte e storia moderna - Guerra- Conseguenze)*, pubblicato sulla "Voce"

³¹ L'emblema più eloquente di questa ricerca è il celebre racconto compreso in *Casa "la Vita", Il signor Münster (Casa "la Vita" [1943], Milano, Adelphi, 1988, pp. 247-93)*, il cui protagonista perde gradualmente tutte le parti del suo corpo restando in un particolare stato di coscienza. Münster scopre nel proprio stato di "potersi 'praticamente' considerare un altro" (p. 260): Savinio ritorna in questo modo al celebre *Je est un autre* di Rimbaud, dandogli un senso nuovo. Münster non teme la sua nuova condizione. Anzi: "terminò la sua morte nel sentimento ineffabilmente felice di una nascita cosciente e che l'uomo si è scelta da sé" (p. 293). Savinio persegue insomma la condizione in cui *ognuno* possa essere "padre di se stesso" ("il signor Münster, l'uomo che si disgrega e piano piano va in pezzi, e così termina felicemente di morire assistendo alla visione della propria nascita cosciente, quella che si è scelta da sé solo, è il segno definitivo e delusorio dell'ermafroditismo metafisico vissuto da Savinio": Alfredo Giuliani, *Savinio dei fantasmi*, introduzione ad Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. XVIII).

³² "Perché mozzare a' grandi movimenti popolari - come è la guerra - la loro caratteristica di fatalità? [...] Non mi oppongo al fatto della guerra; - sarei uno stolto. Dico che bisogna lasciargli la nudità del suo carattere": Alberto Savinio, *Hermaphrodito* [1918], ivi, pp. 38-9.

³³ Tutta la parabola letteraria di Savinio è del resto leggibile, per un suo interprete storico, come "permanente stato di guerra contro lo 'spirito borghese' e la sua 'materia'" (Walter Pedullà, *Alberto Savinio* [1979], Milano, Bompiani, 1991², p. 34).

nel 1916, termina con l'immagine della "spiritualità generata dall'arte moderna" come "un intrecciato metallico fasciante il mondo", dalla quale "verrà issata con gli argani e con la grue un'opera; uomo di ferro, ammettiamo (per contentare gli antropomorfiti), che ricordi la strillante effigie daomeana del *dio della guerra* (questo per gli artenegrizzanti)"; "quell'intrecciato metallico è il palco ove si slancierà alla danza l'uomo a venire. La gestazione di colui si compie: ne ho la prescienza [...] Da quel lievito scaturirà il prototipo della genialità mediterranea - l'uomo à coulisse, l'uomo religioso, l'uomo pellicano [...] -... Ma quell'uomo, ov'è?... Chi è...?"³⁴

In quanto stadio liminare e ancipite (da un lato la condizione umana, dall'altro quella postumana), la guerra non può essere rappresentata che da un testo ancipite e multiplo: da un testo *ermafrodito*, insomma³⁵. "L'anatema è scagliato contro l'antropocentrismo [...] l'uomo deve morire a se stesso. Savinio che, come Apollinaire, non recide tutti i legami con il passato [...] compie una scelta precisa, quella della 'mezza morte'. Mezza morte, che significa non essere morti e non essere vivi, Hermaphrodito che significa non essere maschio e non essere femmina, sogno più veglia, che significa poter attingere all'uno o all'altro campo semantico, senza avere limitazioni di linguaggio né di prospettive"³⁶.

³⁴ Alberto Savinio, *La realtà dorata (Arte e storia moderna - Guerra - Conseguenze)*, in "La Voce", 19 febbraio 1916. Cito dalla ripresa che di questa rarità saviniana ha fatto il compianto Rocco Carbone, in "Paragone / Letteratura", XLII, 1991, 28 (498), pp. 94-5.

³⁵ Anche se Savinio ha sempre badato a restringere la valenza del titolo del suo primo libro alla sua natura linguisticamente duplice, italiana e francese (cfr. Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 125 sgg.). Ma il plurilinguismo saviniano è ben lontano dal limitarsi, qui, a una condizione semplicemente binaria.

³⁶ Silvana Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 78.

Il senso, in Savinio, è sempre reticolare e metonimicamente differito. Molto difficile, insomma, antologizzarlo. Il brano qui presente sembra adatto: anzi tutto perché fa parte della sezione del libro che si intitola *Poesie* (entro *La festa muratoria*), e poi perché sembra di udirvi l'eco di altre voci dei poeti di guerra, pur se debitamente straniate e deformate. Si veda per esempio la 'voce' *Mutamenti* (quanto mai significativa, si capisce, in questa chiave di lettura), che si esercita in "paradossi" sulla realtà della guerra, "mutandola": il toponimo "tragico" del "San Michele" è così interscambiabile con i "paradisi" – mentre "gli ossi" dei caduti sono controdolorosamente mutabili in "sorrisi"...

Un fenomeno eccezionale della Grande Guerra fu la straordinaria diffusione delle 'leggende', ossia delle false notizie che, passate per canali non istituzionali e misteriosamente diffuse in luoghi diversi, e magari tra loro molto distanti, del fronte (o delle retrovie), venivano prese per vere – con conseguenze a volte grottesche, altre volte tragiche. Fu proprio in seguito alla sua esperienza al fronte che Marc Bloch, infatti, elaborò quelle *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*³⁷ che, pubblicate nel 1921, ebbero un peso decisivo per gli storici (i quali presero sempre più a interessarsi delle testimonianze orali quali fonti alternative rispetto ai tradizionali documenti, feticcio della storiografia positivista). La guerra viene trattata dal grande storico come "un immenso esperimento di psicologia sociale"³⁸. L'aspetto interessante delle "false notizie", per

³⁷ Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie della guerra* [1921], in Id., *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, introduzione di Marcel Aymard, Roma, Donzelli, 1994, pp. 77-108. Del testo si veda anche la riproposta recente, a cura di Francesco Mores, in Joseph Bédier-Marc Bloch, *Storia psicologica della Prima guerra mondiale*, Roma, Castelvechi, 2015, pp. 81-114.

³⁸ Id., *La guerra e le false notizie*, ed. cit., p. 86.

lui, è costituito dal fatto che in esse "gli uomini esprimono inconsapevolmente i propri pregiudizi, gli odi, le paure, tutte le proprie forti emozioni"³⁹. Gran parte del materiale usato da Paul Fussell per mostrare la risorgenza del pensiero mitico durante la guerra, non a caso, è tratto proprio dal repertorio delle 'leggende'. È in queste deviazioni, in questi scarti, che viene alla luce un sostrato antropologico profondo: che mostra come spesso le soluzioni di continuità operate dall'irrompere della modernità siano più apparenti che reali⁴⁰.

È interessante come Bloch attribuisca parte della responsabilità, nella nascita e nel diffondersi delle "false notizie", al ruolo "considerevole" della "censura": "Durante tutti gli anni di guerra essa non solo ha imbavagliato e paralizzato la stampa, ma addirittura il suo intervento, sempre ipotizzato, anche quando non si verificava affatto, non ha cessato di rendere non credibili agli occhi del pubblico persino le notizie veritiere che lasciava filtrare. Come ha detto assai bene un umorista: 'Nelle trincee prevaleva l'opinione che tutto poteva essere vero, ad eccezione di quello che si consentiva di stampare'⁴¹ (anche in questo caso, non diverso è l'atteggiamento che si ha oggi, spesso, nei confronti dei *mass media*). È stato un protagonista della prima

³⁹ Ivi, p. 84.

⁴⁰ Non a caso anche la nostra contemporaneità riserva un bacino di raccolta pressoché infinito ai ricercatori di 'leggende metropolitane' (dal bambino nel forno all'alligatore nella fogna, per citare due delle più diffuse). Ma – anche in questo caso – pare proprio che la Grande Guerra (magari per la sua eccezionale 'copertura', in termini mediali) abbia costituito un punto di partenza decisivo. Non a caso uno dei più assidui raccoglitori di questi straordinari materiali – veri e propri reperti di *archeologia culturale* –, Cesare Bermanni, ha dato ampio spazio (nel suo *Spegni la luce che passa Pippo. Voci, leggende e miti della storia contemporanea*, Roma, Odradek, 1996) alla discussione delle tesi di Bloch, e all'infinito materiale offerto dalla prima guerra mondiale.

⁴¹ Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie della guerra*, cit., p. 104.

guerra mondiale, Winston Churchill, a dire – dopo una guerra ulteriore – che prima vittima di una guerra è sempre la verità.

In altri termini, le “false notizie” o ‘leggende’ non sono altro che la ‘contro-informazione’ che la collettività di guerra finisce per elaborare, in tempo di guerra, per difendersi dal bombardamento propagandistico e censorio. A ben vedere, questo atteggiamento nevroticamente difensivo – che si vale di un uso distorto delle conoscenze e dei mezzi di comunicazione ‘ufficiali’ – è simile a quello dei soldati ‘simulatori’ che, per evitare il fronte, fingevano di essere affetti dalle più diverse patologie, fisiche o mentali. Perché tali simulazioni avessero qualche possibilità di successo, infatti, si imponeva l’“appropriazione” e “l’uso antagonistico del sapere medico ufficiale da parte dei subalterni, con esiti che l’altezza della posta in gioco e la miseria della condizione del soldato rendono non di rado spaventosi”⁴².

La ‘legghenda’ più tipica della Grande Guerra è senza dubbio la resurrezione dei caduti⁴³: tema topico, s’è visto (si rin-

⁴² Antonio Gibelli, *L'officina della guerra*, cit., p. 146 (ma si vedano, sul fenomeno, le pp. 136-63).

⁴³ Alla ricca galleria di ‘legghende’ che ci offre Fussell (cfr. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 145-69), vale la pena aggiungere quelle riportate da Bermani (*Spegni la luce che passa Pip-po*, cit., pp. 4-5): “Ad Ampezzo (Udine), nel luglio 1914, ‘si rinveniva fortuitamente uno scheletro raccolto in una bara. La notizia passò rapida di bocca in bocca. Curiosa, la popolazione accorse ad osservare quelle povere ossa. Il ritrovamento dello strano scheletro e la speciale posizione delle ossa diedero origine [...] alla convinzione che fra non molto tutto il mondo sarebbe stato coperto di cadaveri e di ossa umane. Infatti qualche giorno dopo scoppiò la guerra mondiale, che avverò esattamente i pronostici’. Prima di diventare legghenda, questa vicenda ha quindi dato luogo a una sorta di divinazione popolare e ‘la morte’ (lo scheletro) ha richiamato immediatamente l’imminente scoppio della guerra. L’Una mattina di buon’ora una donna di Paularo stava falciando l’erba in ‘mont’, quando venne colpita da un sordo calpestio che si avvicinava, Di lì a poco vide sbucare da una macchia, in

via, sopra, al capitolo *La guerra attesa*), già dell’immaginario popolare dei romantici Arnim e Brentano messi in musica da Mahler⁴⁴. Ma evidentemente – se le ‘legghende’ incarnano le paure più profonde della collettività – il suo ricorrere – nella memorialistica, nella letteratura colta, nelle arti figurative e persino nel cinema della Grande Guerra (si ricorderà il violento uso allegorico fattone da Abel Gance in *J'accuse*) – ci deve dire qualcosa di importante. Ci conferma anzitutto come l’esperienza della guerra abbia portato con sé un’estrema confusione tra le categorie di *vita* e di *morte*; ma indica anche come, dopo la fine della guerra, si sentisse come in realtà *nulla fosse finito*. L’immagine del soldato morto che si rialza e ricomincia a marciare armato di tutto punto è in fondo un oscuro avvertimento collettivo del carattere *irreversibile* della guerra moderna: dell’apertura del Novecento come *campo di violenza*. Infatti è potuto accadere che soldati richiamati all’inizio

fila indiana, un plotone di Alpini silenziosi. Gli Alpini non cantavano, com’è loro costume; le passavano accanto e lei invano attendeva una di quelle parole galanti di saluto, che i soldati indirizzano inmancaabilmente alle donne giovani. La donna rimase molto meravigliata e li osservò attentamente, mentre le passavano davanti. Erano visi stanchi, gli occhi bassi, le schiene curve. Ma quando le passò vicino l’ultimo della fila, ella ebbe la spiegazione del misterioso comportamento. L’ultimo della fila invece di un viso umano, aveva l’aspetto mostruoso del teschio della Morte. La Morte stessa spingeva quei giovani verso la più alta cima battuta dalle granate nemiche infondendo nei loro cuori il presentimento della loro prossima fine” (entrambe le testimonianze citate da Bermani provengono da un articolo di Dolfo Zorzut apparso nel 1931).

⁴⁴ Il mito dell’“esercito furioso”, composto da soldati morti in battaglia, è originario dell’area germanica, e trova attestazioni sin dall’antichità (una eco si trova anche nella *Germania* di Tacito, XLIII; nel cinema contemporaneo si ricorda l’episodio forse più impressionante di *Sogni* di Akira Kurosawa, 1990): cfr. Carlo Ginzburg, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966, p. 53.

della Seconda guerra mondiale fossero gli stessi che per ultimi erano stati richiamati nella Prima.

Il tema è attestatissimo anche nel nostro repertorio, e declinato in modi assai diversi⁴⁵. La versione di Trilussa è bonaria e rassicurante. Lo spunto espressionista del "fricandò de teschi", del "montarozzo d'ossa" che si può trovare appena smuovendo la terra del campo di battaglia (esperienza che ciascuno poteva fare nei mesi successivi alla fine dei combattimenti)⁴⁶, viene subito fugata dalla retorica comunitaria ("li sotto, però, diventeranno / tutti compagni, senza / nessuna differenza"), seppure piegata a un èsito grottesco e sarcastico da un gusto del paradosso di una certa efficacia (nell'amara clausola finale, che capovolge la retorica dell'impianto: "Solo adesso ciavemo per lo meno la speranza / de godesse la pace e l'uguajanza / che cianno predicato tanto spesso!").

In Nicola Moscardelli – poeta ingiustamente dimenticato, del quale un'antologia complessiva potrebbe essere un libro di un certo rilievo – lo *shock* della ferita desta una *rêverie* di visionaria confusione del soggetto con la terra – essa stessa fermentata dal sangue delle vittime, le ossa pietre tra le pietre –: si dorme accanto ai morti, ci si confonde coi morti. Sicché – con una logica serrata, pur nel suo assurdo – i morti non

⁴⁵ Non manca neppure, nella sparuta e irrimediabilmente retorica produzione 'di guerra' di Annie Vivanti (si veda, sopra, il capitolo *La guerra-comunione*), un componimento dal titolo *Parlano i caduti (Per una targa commemorativa di Leonardo Bistolfi)*: "O Italia, / Non per la gloria dell'armi, non per umano / Plauso o gratitudine umana / Noi derimmo a Morte il fior di nostra vita; [...] / Noi non per altro morimmo se non, Italia, per te, / Noi non invano morimmo poiché morimmo per te" (*Tutte le poesie*, cit., p. 231).

⁴⁶ Cfr. Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 86-8 (il paragrafo si intitola "L'ossario"). Come ricorda Gibelli, "lo stesso poteva accadere fino a poco tempo fa nei dintorni di Gorizia" (*L'officina della guerra*, cit. p. 111). Per tutto questo si rinvia, sotto, al capitolo *La guerra postuma*.

possono fare altro che *levarsi*. I ruoli si scambiano: con un moto mentale che abbiamo ormai imparato a conoscere bene.

Il futurista di complemento Silvio Cremonesi, invece, mette in scena un piccolo teatrino – una 'sintesi', se vogliamo –, nel quale la solidarietà fra i caduti delle diverse nazioni, evocata con ironia un po' greve da Trilussa, viene ripresa con accenti, invece, schiettamente comici. Il sorriso è tuttavia un po' gelato dall'insistenza maniacale con la quale dei cadaveri viene evocata la diversa *consistenza*. È un tratto assurdamente naturalistico (quello per cui il morto più 'recente', e quindi più *duro*, sprofonda nei corpi ormai putrefatti dei cadaveri più 'vecchi' e li lacera, li *sdrucisce* orribilmente), che però doveva avere una tangibile sostanzialità per chi, nell'immediato dopoguerra, si trovava ad avere un'atroce confidenza (magari per dare loro sepoltura) coi milioni di cadaveri sparsi sul terreno europeo. Un brano tanto sciatto sul piano formale viene così riscattato da un aspetto apparentemente banale che però rivela un *arrière-pensée*, in chi lo ha scritto, assurdamente inquietante⁴⁷.

⁴⁷ Viene alla mente uno dei più terribili *Frantumi* di Boine, nella sezione *Delirii*: "– Alberi? arbusti? ciuffi e cespugli? Son tentacolari meduse di vermini in sguisciamenti tetanici; son fiotti liquefatti di purulenza carnosa queste roggie che colano; sono cianotiche anatomie di flaccidi muscoli questi mucchi e queste capanne; sono ossame, son scheletri, son curve gabbie di toraciche casse questi serpeggiamenti aridi di redole e muri, su per le ripe [...] – Non sono io stesso un gonfio cadavere, con ripugnevoli macchie pel viscidume del corpo? Oh oh oh, non sono io stesso dissoluto carneame, con brandelli di penduli muscoli ai tendini nudi, e di putredine rivoli giù pel bianchiccio dell'ossa? | – In questa apocalittica morgue, inerte sprofondo come in inghiottente pantano: son lavato, son corso, son permeato e imbevuto di liquefazioni tombali; come in reti, s'impigliano gli stecchi dell'ossa in grovigli di visceri; s'inforcano rigidi, metacarpi, de falangi in moribondi convulsi di macerati cuori; abbandonata, infine, la guancia s'affloscia sulle viscidospalancate occhiaie di non so che proteso, in alto, viso..." (*Delirii*, in "La Riviera Ligure", agosto 1915; ora in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, cit., pp. 272-73).

Malaparte presta a una delle sue rare poesie il proprio temperamento instancabilmente polemico. E così anche i suoi morti viventi (come in *Trilussa e Cremonesi*), ciarlieri e giocosi, appartengono a una comunità sovranazionale. Che però qui viene implicitamente contrapposta alla collettività presente, quella del tempo di pace. Più vivi – questo il giudizio implicito dell'autore di *Viva Caporetto!* –, questi morti, di coloro che, a vent'anni di distanza, hanno bellamente dimenticato il sacrificio di diecimila italiani in terra di Francia. Un destino 'deterritorializzato' che fa dei morti di Bligny e di Reims (i luoghi che videro in effetti il giovane Suckert colpito dai gas tedeschi) dei morti di seconda classe, rispetto a quelli, massificati ma comunque retoricamente monumentalizzati, delle "rive del Piave", delle "rupi del Grappa".

L'unico poeta che ci faccia però davvero sentire *la voce della morte* è Reborà. Anche nella poesia *A un compagno* di Alvaro, lo abbiamo visto (sopra, nel capitolo *La guerra-riflessione*), chi parla è già defunto, anche se pensa a un impossibile ritorno a casa, finita la guerra. Ma è Reborà che ci getta addosso la presenza ossessiva della morte – con la quale, come s'è visto, ha dovuto intrattenere orribili commerci – sin dal suo primo, terribile verso. *Voce di vedetta morta* è il punto di non ritorno: suo, e di un'intera generazione (nonché, dice giustamente Matteo Giancotti, "una riflessione densissima sul significato definitivo e annichilente della guerra")⁴⁸.

In una pagina fra le tante espunte dal suo *Diario sentimentale della guerra*, Alfredo Panzini (che gli è legato da un'amicizia sincera fra opposti), all'altezza del gennaio del '16, riporta frasi di Reborà che espongono in forma 'umana' quanto avrà da dire, di lì a poco, *Voce di vedetta morta*: "Rèborà, nel suo letto

⁴⁸ Matteo Giancotti, nota di commento a *Voce di vedetta morta* nell'edizione a sua cura di Clemente Reborà, *Frammenti di un libro sulla guerra*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, p. 84.

all'ospedale, con un riso atroce svelando la dentatura bianca nel volto di Cristo, mi diceva: 'Ah lei mi dice, caro Panzini, che io sono metafisico e poeta, Sappia che dopo l'esperienza della guerra, sono diventato più metafisico e poeta di prima. Devo dire tante cose!'. E si mordeva l'indice. 'Devo dire le cose che i vivi non sanno, perché le sanno soltanto i morti; e noi siamo morti tornati per pochi giorni alla vita'⁴⁹.

Non è questo, però, il linguaggio che ascoltiamo dalla *Voce di vedetta morta*. Vengono i brividi ma sembra davvero che il poeta, qui, condivida quella che potrebbe essere la logica *autre* di un cadavere ("Forsennato non piango: / Affar di chi può, e del fango"). Infatti l'oggetto estraneo, l'alieno, alla fine non è più il morto che parla, bensì quel vivo cui il morto si rivolge: un vivo votato al silenzio, che però una notte afferrerà "la donna" e le "soffierà" implacabile l'orrore della condizione dei "putrefatti di qui". Quella specie di uomo dovrà "stringerle il cuore a strozzarla".

Mostruoso portavoce della vedetta morta, il sopravvissuto è dunque a sua volta, ormai, un morto che cammina. Anzi, più precisamente, un morto che parla. E se è vero che i suoi testi 'di guerra' Reborà inizia a scriverli prima di arrivare al fronte (con *Notte a bandoliera*, pubblicata all'inizio del '15 ma scritta nel marzo del '14), è solo con lo *shell shock* subito poco prima del Natale 1915, con l'esplosione dell'obice da 305 vicino alla sua trincea sul Podgora, è solo dopo essere rimasto sepolto dalla frana seguita allo scoppio, è solo dopo essere stato letteralmente disseppellito dai commilitoni, è solo durante

⁴⁹ Alfredo Panzini, *Diario sentimentale della guerra*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2014, p. 289. Questa edizione integra per la prima volta il noto testo di Panzini, *Il romanzo della guerra nell'anno 1914*, pubblicato presso lo Studio Editoriale Lombardo nel '15 e poi più volte ristampato, di una serie di passi presenti sui quaderni manoscritti e tagliati dall'autore come questo citato (e due lettere a lui indirizzate, di Reborà, che non sono presenti in nessuna delle loro diverse edizioni).

la trafila snervante delle visite e dei ricoveri post-traumatici che Rebora comincia a pensare a quel suo libro terribile che, infine, si risolverà a lasciare disperso⁵⁰. Un libro che doveva far udire la sua voce dissepolta. E che prova a impaginare, Rebora, proprio mentre si applica alla traduzione del racconto di Leonid Andreev che narra l'apologo di Lazzaro, il risorto (lavoro che comincia tra la fine del '16 e l'inizio del '17, viene abbandonato, ripreso alla fine del '18 e pubblicato nel '19). La simmetria fra i loro rispettivi destini non potrebbe apparirgli più stringente⁵¹: "si sente anche lui riemerso, tutt'altro che im-

⁵⁰ Sia pure con tutte le cautele del caso (e considerando come le sue poesie del 1916-17 proseguano, in molti sensi, forme e motivi di quelle del 1914-15), si può considerare il repertorio delle più allucinanti poesie di guerra di Rebora nel quadro della vera e propria sindrome post-traumatica della quale fu affetto. Sulle dinamiche dello *shell-shock* (e sulle politiche, nel trattarlo, della psichiatria del tempo di guerra) cfr. Bruna Bianchi, *Le nevrosi di guerra* [1983-1994], in Ead., *La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano* (1915-1918), Roma, Bulzoni, 2001, pp. 23-157 (e si veda la sintesi della stessa autrice, *Psichiatria e guerra*, nell'edizione italiana curata da Antonio Gibelli di *La prima guerra mondiale* [2004], a cura di Stéphane Audoin-Rouzeau e Jean-Jacques Becker, Torino, Einaudi, 2007, vol. I, pp. 323-40), e Antonio Gibelli, *Esperienze traumatiche dei combattenti* [2000], in Id., *Il colpo di tuono. Pensare la Grande Guerra oggi*, Roma, manifestolibri, 2015, pp. 89-103. Sul grande protagonista, ideologico e scientifico, della psichiatria di guerra si veda Sergio Iuzzatto, "Un chierico grande vestito da soldato". *La guerra di padre Agostino Gemelli, in Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. III: *La Grande Guerra: dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, Torino, UTET, 2008, t. I, pp. 452-62.

⁵¹ Il parallelo è svolto dallo stesso Rebora in diverse sue lettere, nonché in un appunto tardo che risale a quando – distrutte tutte le residue carte in suo possesso – era appena entrato, novizio, all'Istituto della Carità al Monte Calvario di Domodossola: "Solo oggi (6 aprile 1930), dopo la S. Comunione, al Vangelo che verteva sulla Resurrezione di Lazzaro – nella Chiesa di Santa Francesca – ho compreso perché

punemente, dal regno dei morti", ha scritto Adele Dei, e "chi ritorna dall'aldilà è stato comunque toccato, non può sottrarsi a un fatale, progressivo degrado, a una sorta di interna, orrenda decomposizione"⁵². E davvero l'*incipit* dello scrittore russo (che muore a sua volta, quarantottenne, nell'autunno di quel '19) dice, spettralmente, quanto ha da dire Rebora: "Quando Lazzaro uscì dal sepolcro, dov'era stato tre giorni e tre notti nell'enimma sovrano della morte, e vivo ritornò alla propria dimora, nessuno colse in lui quella funesta estraneità che rese terrifico col tempo il suo nome stesso"⁵³.

Funesta estraneità al consorzio umano è quella del reduce che non può impedirsi di far sua la voce del morto. Chi è passato attraverso la guerra, dice Rebora (con immagine simile a quella di Savinio, ma del tutto rovesciata nella sua connota-

il Signore, a me ancora ignoto, mi avesse lasciato cadere vilmente in amore e in trincea, là dove, disceso in ospedale, ebbi la nozione-visione di essere Lazzaro (onde tradussi etc. [...]). Lazzaro è la figura del peccatore, morto alla grazia, sepolto nelle conseguenze e schiavo nelle fasce del peccato" (*Dai Diari spirituali* (1929-1956), a cura di Giulia Raboni, in "Lospite ingrato", IX, 2, 2006, p. 131, cit. in Adele Dei, *La parola esplosa di Clemente Rebora*, in "Studi e problemi di critica testuale", 91, 2017, p. 185). Il passo pare confermare la tesi di Giancotti (in *Un libro impossibile?*, introduzione all'edizione a sua cura di Clemente Rebora, *Frammenti di un libro sulla guerra*, cit., p. 7), secondo il quale a scatenare il turbamento che spezza in due l'esistenza di Rebora – prima degli orrori visti al fronte, ben prima del trauma nella trincea sul Podgora – sarebbe stata la relazione con la pianista russa Lydia Natus, che "aveva posto fine alla castità serbata per ritrosia e per desiderio di intensificazione spirituale", facendo venire "a un punto di rottura" la "severa disciplina che l'uomo si era dato fino a quel momento".

⁵² Adele Dei, *Sul filo della spada*, introduzione all'edizione a sua cura, con la collaborazione di Paolo Maccari, di Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. XXV.

⁵³ Leonid Andreev, *Lazzaro e altre novelle*, traduzione di Clemente Rebora, Firenze, Vallecchi, 1919; ora, con uno scritto di Piero Gobetti, Firenze, Passigli, 1993, p. 19.

zione psicologica ed emotiva), partecipa della condizione della "vitamorte": al pari del paesaggio violentato, della vegetazione deformata dalla guerra. Come aveva del resto profetizzato, prima ancora che la guerra scoppiasse, nell'altro componimento che s'intitola appunto *Prima*: "Era un cespuglio di siepe, / Avido slancio fedele / Al vento, che l'ingannava [...] / Ma dove è speranza di fiore / S'accora la terra, / Donando alla luce il tormento / Di chi amore accettò; / La terra in un bulbo / Palese al cespuglio / Vitamorte stillò"⁵⁴.

⁵⁴ Clemente Rebora, *Prima* (datata "principio 1915"), in "La Riviera Ligure", 1 luglio 1916; ora in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 166.

Prospectus
di Dino Campana

1

Calze di seta acidi veleni lustrini fiammiferi chitarre, scatolette a combinazione. La Cherie il modello delle bambole, frondami romanzi

Au Bubbon d'Ametiste

Il Bazar Giolitti e C. rende noto che
i commessi

Nietsche

La Cherie

Il genio solare

La gioventù latina

Sono partiti tutti per il fronte

Au devant on vois nella polvere sperperata dei d'annunzio e

Rimbaud aigre e maigre Stenterello violet qui se tord Watteau
confit dans le bleu du jour, (Satanisme macrot, industria del
cadavere) linea degli orienti e del progresso

2

S. Francesco, delicatezze di sbirro, la luna non si stacca dal monte, Italia giolittiana frasaismo borghese, imperialismo intellettuale, rospi, serponi e il domatore, ascelle di maestrine in sudore zitelle mature coll'ombra distesa al passo domenicale, Louis XIV (l'Italie c'est moi) Acetilene sull'Arno secolare rigovernature delle lettere industria del cadavere onesta borghese tecnica cerebrale, manuale del pellirossa
Vo alla latrina e vomito (verità)