

УДК 7.01:316

Anna Carminati
Kharkiv Karazin's univercity

**CLEMENTE REBORA: LA TRAGEDIA DELLA GUERRA E LA PAROLA POETICA.
LA TRADUZIONE DI LAZZARO E LE POESIE DI GUERRA**

Анна Карминати. Клементе Ребора: трагедия войны и поэтический язык. Перевод «Lazzaro» и военная поэзия. *Антропологические катастрофы 20 века повлекли за собой переосмысление природы и функции поэтического языка, которые были поставлены под сомнение Теодором Адорно в его работе «Призмы. Критика культуры и общество» (1949).*

© Carminati Anna, 2016

Розділ перший. Філософія доби глобалізму, постмодерну й інформатизації

В статье рассматривается опыт великого итальянского поэта Клементе Ребора (1885-1957), прошедшего Первую Мировую войну и открывшего поэзию как способ вербализировать невыразимое. Анализируется случай Ребора и его перевод рассказа Леонида Андреева, показывается, как практика перевода помогает преодолеть молчание и вернуться в поле поэтического языка.

Ключевые слова: другой, коммунікація, опыт войны, поэтический язык, перевод, интерпретация, Ребора.

L'inquietante cronaca del presente riporta ad interrogarsi sul senso e sul valore della scrittura poetica nel processo di superamento delle catastrofi, facendo riemergere una problematica apertasi nel corso del XX secolo, quando le inaudite dimensioni della tragedia e l'incomprensibilità degli eventi hanno varcato la soglia del linguaggio, lasciando l'uomo in una sorta di "afasia". L'esito estremo di questa perdita della parola è riassumibile nella celebre affermazione di Theodor Adorno, pronunciata al culmine degli eventi:

Persino la più lucida consapevolezza dell'imminente catastrofe rischia di degenerare in chiacchiera inane. La critica della cultura si trova davanti all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie e ciò avvelena la consapevolezza stessa del perché è divenuto impossibile oggi scrivere poesia [4, p. 22].

Al fondo dell'obiezione del filosofo, osserva Adriano Dell'Asta, si trova una «paura delle forme, che pone un nuovo muro di separazione tra le cose <...> e il loro senso, tra gli elementi del mondo e il principio di organizzazione che li informa» [13, p. 1]. Tuttavia, se da un lato si assiste a questa sfiducia nei confronti del linguaggio, dall'altro si può osservare come dalla tragedia siano fiorite una moltitudine di grandi opere. Basti pensare a Primo Levi che, rispondendo direttamente all'obiezione di Adorno, afferma: «dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz» [16, p. 137]; o ancora Šalamov che ricorda come la poesia fosse l'unico modo per conservare quel poco di umanità rimasta nei campi sovietici; e molti altri come Paul Celan, Robert Antelme, Aleksandr Solženicyn. La grande quantità di questi esempi ci porta a riflettere sulle caratteristiche della poesia, che le permettono di superare l'indicibilità di un'esperienza limite come quella della guerra, rendendola in grado di esprimere l'inesprimibile e riconsegnando la parola all'uomo.

A questo scopo si vuole proporre la testimonianza di Clemente Rebori [*1], poeta nato a Milano nel 1885 e combattente di trincea nella prima Guerra Mondiale. La sua opera, profondamente segnata dall'esperienza del fronte, riflette il drammatico passaggio dal silenzio pieno di sgomento alla rinascita della parola poetica, fino all'affermazione – fatta da sacerdote due anni prima della morte: «varco d'aria al respiro a me fu il canto / a verità condusse poesia» [19, p. 312]. Il presente articolo ripercorre la produzione reboriana immediatamente post-bellica, concentrandosi in particolar modo sulla traduzione del racconto *Lazzaro* di Leonid Andreev (1919), poco considerato dalla critica ma fondamentale per comprendere l'esperienza della guerra vissuta da Clemente e, dunque, le motivazioni del suo ritorno alla poesia.

La guerra e il ritorno alla parola.

Il 15 marzo 1915 Rebori viene chiamato alle armi, raggiungendo nel novembre di quell'anno le prime linee dello scontro presso il fronte di Gorizia. L'impatto con la realtà disumana della trincea rende il giovane poeta incapace di comunicare, come egli dichiara nelle brevi e lapidarie lettere ai cari: «quanta esperienza non dicibile» [20, p. 289]; «di me non posso dir nulla» [Idem, p. 289]; «se non scrivo più perdonatemi» [Idem, p. 292]; «le attività clementiane soffrono tanto, e allora è meglio star zitti» [Idem, p. 295]; «ma la mia intimità devo tacere a voi» [Idem, p. 296]; «come è possibile in condizioni simili dare notizie di sé?» [Idem, p. 299]; «l'orrore di ciò che mi circonda <...> non mi lascia espressione più» [Idem, p. 304]; «di me, non dico» [Idem, p. 305]; «inenarrabili noie» [Idem, p. 306]; «tutto ciò che è indicibile ora» [Idem, p. 309]. Significativa è questa lettera inviata a Monteverdi:

Fortunati voi che avete soltanto sofferenze 'psicologiche' – e non potete neppure lontanamente figurarvi. Cento mila Poe, con la mentalità però tra macellaio e routinier, condensati in una sola espressione, potrebbero dar vagamente l'idea dello stato d'animo di qui. 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 [20, p. 306].

Rebori è consapevole che è possibile ritornare ad esprimersi solo recuperando il canto (la poesia), unico strumento in grado di restituire la parola. Questo accade dopo il dicembre 1916, quando lo scoppio di una mina gli causa gravi lesioni neurologiche che lo costringeranno a fare ritorno in patria. La lontananza dal fronte, vissuta in un primo momento come necessaria per sopravvivere, lentamente diventa insopportabile: ridotto all'«ozio più doloroso» [20, p. 286], nell'attesa del referto medico che gli consenta di fare ritorno – diagnosi che non arriverà mai – egli sente su di sé il dolore dei compagni che ancora combattono e la responsabilità di «can-

tare» la tragicità della guerra vissuta da quegli «anonimi divini cuori travolti» [Idem, p. 317]. Ciò che fino a quel momento era orrore «indicibile» [Idem, p. 309], chiede ora di essere raccontato, non solamente per testimoniare la verità della guerra, spesso manipolata dall'opinione pubblica, ma per 'rivendicare' quella sofferenza che tanto inutilmente sembrava essere stata patita. Egli stesso lo afferma in una lettera al fratello Piero che ancora combatte al fronte:

<...> m'è venuto una necessità di dire certe cose che tu hai provate sulla tua pelle. Non proprio quelle, ma qualcosa che entra e "rivendica" quelle. M'è uscito un abbozzo indiavolato: una mitragliatrice in azione [Idem, p. 333].

Tale necessità si concretizza in alcune prose liriche e poesie, pubblicate tra il 1916 e il 1920 su alcune riviste dell'epoca. La loro composizione viene annunciata con gioia in una lettera scritta alla madre nell'agosto 1916: «ho buttato giù a colpi di penna qualcosa che potrebbe prendere un'insperata potenza artistica. "Rivendicherà" di più domani un'opera d'arte, che tutto il resto. Quello è un *documento* che rimane» [Idem, p. 335].

In questo momento, in cui lo scrivere è «una missione, non un esercizio creativo» [18, p. 15], Rebora si cimenta nella traduzione di alcuni racconti dello scrittore russo Leonid Andreev, pubblicati nel 1919 con il titolo *Lazzaro e altre novelle*, raccolta che comprende: *Lazzaro*, *Cristiani* (*Христиане*), *Marsigliese* (*Мерсельеза*), *Straniero* (*Иностранец*), *Fantasma* (*Призраку*) e *Ben-Tovit* (*Бен-Товит*). Una lettera scritta all'amico Giuseppe Prezzolini ci conferma il valore che Clemente attribuiva all'esercizio della traduzione, possibile solo «dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità o simpatia con l'opera tradotta» [20, p. 438]. Tale affermazione incoraggia a guardare a questo testo come volontà di espressione del poeta stesso e ad affermare, insieme allo studioso Giuseppe Ghini, che la «sua opera di traduttore [ha] un grado di intenzionalità non inferiore a quello della sua attività originale» [14, p. 344].

"Eleazar" di Andreev: una traduzione marcata.

Un ruolo particolarmente significativo riveste la novella *Lazzaro*, che dà il titolo a tutta la raccolta e che Rebora dichiara essere «la sola traduz. alla quale io tenga» [20, p. 349]. Il titolo dell'opera originale è *Елеазар* [1], breve racconto del 1906 di Leonid Andreev (1871-1919), scrittore di novelle e drammi nella Russia del XX secolo. La trama si ispira all'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro [Gv, 11:1-54], sul quale Andreev si interroga, immaginando la vita di quell'uomo dopo il miracoloso atto di Gesù. La narrazione prende avvio dal momento successivo al miracolo, quando il resuscitato, tornato a casa, viene accolto con grandi festeggiamenti. Ma Lazzaro è strano: oltre ai segni della morte ancora presenti sul suo corpo, qualcosa di terribile si avverte nel suo sguardo, mentre una profonda indifferenza contraddistingue ogni suo rapporto con il mondo circostante. La resurrezione, infatti, non ha cancellato la morte, l'ha solo temporaneamente arrestata, poiché essa incombe come un'onnipresente minaccia sulla vita di ciascuno. Ciò che Lazzaro ha visto nella tomba è impresso in modo indelebile nei suoi occhi, come a ricordare a chiunque lo guardi che tutto è destinato a scomparire nel nulla. L'angosciante verità che porta impressa in sé lo riduce all'isolamento, lo condanna all'emarginazione come un lebbroso, ed infine, privato degli occhi, egli viene abbandonato nel deserto.

La frequentazione con l'opera andreeviana, per quanto ne dà testimonianza l'epistolario, risale al febbraio 1916, cioè appena dopo l'incidente al fronte, quando Rebora, stremato e sconvolto, passa da un ospedale psichiatrico all'altro per l'accertamento delle sue condizioni fisiche e mentali. Proprio in quei mesi il racconto assume un particolare significato e sempre più di frequente, nelle lettere ai cari, il nome di Lazzaro compare come pseudonimo del poeta:

Ma sapessi mio Raimondo, come, dopo che fui Lazzaro, mi torna arduo 'comportarmi in società' e dare un senso e un valore a uomini e cose [20, p. 415].

Come l'eroe andreeviano, Clemente sente su di sé gli effetti terribili dell'incontro con la morte e l'impossibilità di tornare alla normalità della vita: «Fortunati (!) i lettori di giornali, gli spirituali buongustai dell'epopea delle logiche, i ferventi beneamanti della gloria della grandezza, ecc. Come è senza scampo e più immensa la faccenda!» [Idem, p. 293], esclama in una lettera all'amico Giovanni Boine. Nel racconto di Andreev Rebora vede descritta la condizione dell'uomo dopo la guerra, così che la traduzione diventa occasione per scavare nel significato del testo e, contemporaneamente, nel dramma vissuto da lui e da migliaia di uomini. Il piano letterario della novella si intreccia a quello biografico del poeta e nel passaggio dal russo all'italiano la parola si carica di significato incontrando l'esperienza del poeta, il quale, proprio in virtù del paragone con l'opera, è in grado di comprenderne a pieno il significato e renderlo di nuovo attuale. Acuta a questo proposito l'osservazione di Piero Gobetti che, sottolineando l'elevata qualità artistica della versione reboriana, afferma: «Clemente Rebora traduce per comprendere, e sa pure far comprendere ai lettori il suo autore» [15, p. 479].

È naturale che tale rapporto di immedesimazione stabilito con il testo di partenza si rifletta nella traduzione, così che talora la voce di Rebora si fa sentire attraverso le parole di Andreev mediante particolari soluzioni traduttive: nella sintassi, nell'impiego di ricorsi fonetici o di tropi, nelle scelte interpuntive e, soprattutto, relative al lessico, singolarmente ricco ed espressivo nel linguaggio del poeta milanese. Proprio su quest'ultimo aspetto, così ricco ed espressivo nella scrittura reboriana, si sofferma il presente articolo.

Assai significative sono, infatti, le espressioni che definiscono la figura di Lazzaro, con il quale Reborà si confronta personalmente e si immedesima a tal punto da identificarsi con lui. È proprio qui che emerge l'esperienza della guerra, evento che separa la versione italiana da quella russa. Non è un caso, infatti, che gli stessi temi affrontati dallo scrittore russo nell'analisi della psicologia di Lazzaro si ritrovino anche nelle prose di guerra, composte quasi contemporaneamente alla stesura della traduzione.

Traduzione di “странный”: estreaneo.

Il racconto si apre con la presentazione di Lazzaro, nella cui casa amici e famigliari si sono radunati per festeggiare il portentoso miracolo della sua resurrezione:

Когда Елеазар вышел из могилы, где три дня и три ночи находился он под загадочною властью смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его [1, p. 192] [*2].

In una più recente traduzione italiana della novella, risalente al 1981, i traduttori Maria Rakovska e Nennele Perroni optano per una traduzione pressoché letterale, rendendo «зловещих странностей» (sinistre stranezze) con «strani, sinistri particolari» [5, p. 203], scomponendo dunque il sostantivo russo “странность” (stranezza) nell'aggettivo “strani” e nel sostantivo “particolari”. Così invece la versione reboriana:

Quando Lazzaro uscì dal sepolcro, dov'era stato tre giorni e tre notti nell'anima 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 [6, p. 19].

La scelta di tradurre “странность” con “estraneità”, non sembra trovare giustificazione nel significato del sostantivo russo, che individua un soggetto inusuale, causa di perplessità [3, vol.14, s.v. странность, странный] [*3]. Eppure la soluzione di Reborà non è arbitraria: mantenendo la stessa radice di “stranezza” (странность), il poeta traduttore riflette sul valore semantico del sostantivo russo, immedesimandosi nella situazione e anticipando ai lettori la reale, profonda motivazione della stranezza di Lazzaro, che si manifesterà più avanti nel racconto. Dal momento in cui gli amici si accorgono della sua inquietante stravaganza, infatti, si allontanano da lui, incapaci o non intenzionati a comprendere il suo cambiamento. La sola presenza di Lazzaro ricorda la morte che nessuno vorrebbe «immischiare nella vita» [6, p. 27], ed il fatto che egli ne porti il marchio nell'aspetto e ne testimoni la presenza con il solo sguardo, lo rende ben presto un emarginato: «Non si volle curar più nessuno di Lazzaro [...]. Come lebbroso lo fuggivano tutti; come lebbroso volevano al collo passargli un campanellino, onde poterlo scansare all'incontro» [6, p. 33]. Nello stesso tempo, l'esperienza della morte getta Lazzaro in una condizione di completa indifferenza verso tutto ciò che lo circonda: niente cattura più il suo interesse, perché destinato ad essere inghiottito dal nulla. Sotto lo sguardo contagioso del resuscitato il mondo si fa estraneo:

Al suo guardare, non ristava già di splendere il sole, non ristava di fiottar la fontana, e permaneva senza nuvole azzurro il cielo natale; ma l'uomo caduto sotto quell'animata fissità non percepiva più la fontana, non riconosceva più il cielo natale [6, p. 24].

Ciò che nel racconto andreeviano si capirà solo qualche pagina dopo, è già compreso nella parola posta da Reborà nell'*incipit* della novella. È questo il primo esempio di “traduzione metonimica” [10, p. 42], secondo la formula con cui Anna Bonola definisce il frequente procedimento di slittamento semantico dall'effetto alla causa nelle traduzioni reboriane. Qui, infatti, il termine “странность” viene sostituito dalla causa nascosta nelle pieghe del suo significato: l'estraneità.

È proprio la vicinanza del poeta all'opera scelta che rende possibile questo modo di intervenire sul testo, scavandone in profondità, procedimento che Giuseppe Ghini definisce “traduzione per analogia”, cioè “applicazione al testo tradotto di un'analogia esperienza personale” [14, p. 349]. Per un lettore di Reborà, infatti, la traduzione in questo passo si fa trasparente, lasciando affiorare la voce del traduttore, che, nel contempo, nella veste di poeta, seguita a riflettere sul tema dell'estraneità, sentimento che pervade gran parte dei componimenti e delle lettere di questo periodo. Nella poesia *Tempo* del 1917 il poeta si descrive come «inerte dentro» mentre «fuori la vita è la morte»:

<...> Apro l'anima e gli occhi – / Ma sguardo non esce, / non entra pensiero: / inerte dentro,
/ fuori la vita è la morte. / Làcrime da un nervo teso / Cadono tutte a una scossa. / Quello che fu
non è più, / ciò che verrà se ne andrà, / ma non esce non entra / sempre teso il presente – / gòcciole
làcrime/ a una scossa del tempo [18, p. 191].

Incapace di prendere contatto con il mondo circostante, il poeta si sente «escluso dal flusso della vita che osserva con occhi sbarrati» [18, p. 192], percependo estranee le cose attorno a sé [*4].

Il sentimento di estraneità nei confronti del mondo circostante ha come conseguenza l'incomprensione da parte di questo stesso mondo, che non può capire l'esperienza vissuta dai soldati al fronte. Emblematica in proposito è la prosa lirica *In orario perfetto*, pubblicata nel 1917 sulla “Riviera Ligure” [18, pp. 110-111]. Tra il vociare della folla in attesa alla stazione, un grido d'angoscia – «Gesummaria, figlio mio!» – attira l'attenzione del lettore, è la voce di una donna che si congela dal figlio richiamato al fronte, mentre attorno tutto è indiffer-

enza: «Simile intorno gente diversa si riméscola: epidermide attiva, ustoria lusinga. Paraocchi a ciascuno, il proprio fatto: se dà paura, l'orizzonte è eluso». Ogni persona è distante dall'altra: pensa al proprio interesse ed esclude dalla propria vita ciò che fa paura. Reborà ritrae in questi versi un atteggiamento a causa del quale soffre molto dopo il ritorno dal fronte, cioè l'insensibilità della società per il dramma vissuto dai soldati e dai loro famigliari. La stessa tecnica compositiva, costituita solo da frammenti di dialogo che si accumulano l'uno sull'altro senza risponderci, alimenta tale sensazione di straniamento, culminante nel finale, «un taglio reciso che separa due mondi [...] che non possono comunicare tra loro» [18, p. 114]: «A spaccaminuto. / Non c'è più mano. / Tac taratàc. / Per la trincea ripartito è qualcuno».

Qui, come in *Territoriale consigliato*, prosa del 1916, «il microcosmo del treno [...] torna a segnare un momentaneo ed estraniante contatto fra i due mondi, quello dei morti e quello dei vivi» [12, p. 171].

La stessa separazione si percepisce con evidenza nella lirica *Voce di vedetta morta*, pubblicata su “Riviera Ligure” il primo gennaio 1917:

Tu uomo, di guerra <...>/ Soffiale che nulla del mondo/ Redimerà ciò che è perso/ Di noi, i putrefatti di qui [18, p. 85].

Da queste parole, che paiono risuonare dal regno dei morti, affiora la figura di Lazzaro, richiamato dall'appellativo «i putrefatti» con cui il poeta definisce i soldati. Il resuscitato, infatti, pur essendo vivo, porta sul corpo i segni della morte: «proporzioni mostruose, orribili protuberanze, sotto le quali si avvertiva la secrezione fetida dell'impudimento» [6, p. 20].

Altrove il poeta chiama i soldati i «semivivi» [18, p. 155] [*5], uomini nel limbo tra la vita e la morte: l'espressione ricorre anche nella novella *Lazzaro*, riferita a due personaggi – l'artista romano e l'imperatore Augusto – che, imbattutisi nel resuscitato, sperimentano quel sentimento di estraneità alla vita che atrofizza il cuore. Anche in questo caso l'aggettivo scelto da Reborà è il risultato di una traduzione marcata, dal momento che nell'originale russo Andreev usa il participio del verbo “омертветь” [1, pp. 202, 208][*6], traducibile con ‘impietrisi, intorpidirsi’. La versione italiana Rakovska-Perroni, infatti, rende la prima occorrenza del termine con «anima intorpidita»; mentre opta per la perifrasi «il suo cuore già stretto da un torpore mortale» [5, pp. 216, 224], per tradurre il successivo «его омертвевшее сердце» (il suo cuore intorpidito). Il testo reboriano, invece, in entrambe le occorrenze usa l'aggettivo “semivivo” [6, pp. 39, 51] [*7], che subito rimanda all'esperienza del poeta al fronte. Nella prosa lirica *Stralcio*, ad esempio, i “semivivi” sono proprio coloro che non godono né della pienezza della vita, sostituita da un'amarezza rassegnata, né dell'oblio della morte, che rimane soltanto una prolungata agonia:

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 avvolge e costringe e restringe [18, p. 156].

Tale condizione richiama proprio la figura di Lazzaro:

Giacchè, finora, era stata così: che il morto solamente la morte conosceva, e il vivo conosceva solamente la vita – e non c'era ponte tra essi. Ma costui, anormale, conosceva la morte; e spaventevolmente enimmatica era la conoscenza sua [6, p. 46].

La traduzione di “тяжелый”: incumbente

Meritevoli di osservazione sono anche altre espressioni riferite a Lazzaro, come nel passo seguente:

Così – maschera di cadavere (dove la morte aveva signoreggiato tre giorni nella tenebria) in pompose vesti nuziali, riscintillanti di aureo giallo e di sanguigna porpora, incumbente e taciturno, già spaventevolmente spersonato e incomunicabile – senza che alcuno n'avesse coscienza, fra amici e congiunti sedeva egli a convito [6, p. 21][*8].

La qualità di Lazzaro tradotta da Reborà con “incumbente” è espressa, nell'originale, dall'aggettivo “тяжелый”, la cui traduzione più immediata sarebbe, relativamente al contesto, «pesante, severo, gravoso, opprimente, intrattabile» [3, s.v. тяжёлый] [*9]. La versione Rakovska-Perroni traduce «grave», facendo risaltare, per contrasto, la particolarità della scelta reboriana. Sfruttando la varietà di significato del termine russo e ricorrendo ad un participio presente in funzione di aggettivo, tratto peculiare della sua scrittura, il poeta seleziona il corrispettivo italiano di “тяжелый” più legato all'idea della pesantezza fisica, associandolo poi ad una idea di minaccia imminente, contenuta, infatti, nel significato stesso di «incumbente», che indica appunto qualcosa «che sovrasta, che si approssima minacciosamente; qualcosa di imminente, che urge» [9, s.v. incumbente]. Penetrando nelle pieghe del testo andreeviano, Reborà va alla ricerca di soluzioni espressive in grado di rappresentare la personalità di Lazzaro, la cui presenza grava, infatti, sulle teste degli uomini del villaggio come un monito di qualcosa che ineluttabilmente avverrà: è la morte che, attraverso il suo sguardo, si impone.

Lo stesso avvertimento di minaccia è presente nelle prose liriche reboriane di questo periodo, nella quali la morte regna sovrana su scenari di assoluta desolazione. Così, ad esempio, la prosa lirica *Fonte nella macerie*:

Gluglù , c'era una volta, e sempre c'è, l'acqua a sgorgare – e la fontana più.

Dicitura dell'amen sul paese che fu [...].

Rozділ перший. Філософія доби глобалізму, постмодерну й інформатизації

Al cielo spalancata ora la chiesa – breve inferno di santi; giù dalla croce, crocifisso Gesù [...].

Risorto il cimitero – incombe – in libertà di scheletri le tombe.

Gluglù , c'era una volta, e sempre c'è, nel forato silenzio l'acqua che va giù: cammino ancora a chi non sa il destino [18, p. 206].

Rebora usa qui lo stesso termine che nella novella è riferito a Lazzaro: il verbo «incombe» è posto in una posizione di rilievo, isolato da due pause che costringono a soffermarsi su di esso e avvertirne il peso del significato. La frase in cui il verbo è incastonato è formata da due versi in rima, un novenario ed un endecasillabo, in cui il suono cupo della 'o', acuito dall'allitterazione del gruppo consonantico 'tr' rimarcano la sensazione di minaccia. La rima 'incombe-tombe' pone in stretta relazione i due termini, poiché è appunto la morte a sovrastare minacciosamente tutta la scena. Il giocoso sgorgare dell'acqua, unico segnale di vita, appare infatti inutile poiché nessuno ve ne attingerà più, ed il rigolo che discende sotto terra vale solo ad indicare l'inevitabile fine di tutti e di tutto.

L'incombere della morte è richiamato spesso dall'immagine dei morti insepolti, scenario terribile e ricorrente in guerra, come nella lirica *Camminamenti*:

Piccone sordo / Morder gravame, / Fin che la notte resista: / Galeotta pista / Maciullar pietrame, / Fin che nel mondo s'insista: / Incomber teso / Che nessuno torni / Di chi fu preso, / Frana di morti / Su noi vivi ancora / Insostituibilmente nativi. [18, p. 171].

I versi, pubblicati su "La Tempra" nel febbraio del 1917, sono le parole dei soldati costretti la notte a scavare un passaggio nella roccia: lavorano come automi, con movimenti impersonali resi in poesia dall'uso degli infiniti e dalla sintassi spezzata, mentre aleggia fra loro l'idea che nessuno tornerà («incomber teso che nessuno torni»). Ancora ritorna il verbo "incombere" legato all'immagine della morte che, infatti, pesa sulle schiene dei soldati, nel tormentoso ricordo dei compagni morti.

La traduzione di "особенный": incomunicabile

Oltre che «incombente e taciturno», il protagonista del racconto di Andreev è descritto da Rebora come «spaventevolmente spersonato e incomunicabile». Nel testo russo il protagonista appare «до ужаса другой и особенный» [1, p.193], che la versione Rakovska-Perroni traduce fedelmente con «spaventosamente mutato e strano» [5, p. 205]. L'aggettivo russo «другой» significa, infatti, come attributo di una persona, «altro, diverso» [2, s.v. другой] [*9]; mentre «особенный» è traducibile con «particolare, che si distingue dagli altri» [2, s.v. особенный] [*2], in questo caso, appunto, «strano». Dunque anche in questo caso Rebora si discosta dalla traduzione letterale, approdando ad una soluzione del tutto personale. Interrogandosi sulla natura della stranezza di Lazzaro, egli ne individua all'origine l'incapacità e l'impossibilità di comunicare la propria esperienza, rimanendo, di conseguenza, incompreso e estraneo, appunto «incomunicabile».

Come si è già potuto osservare, a partire dal 1915 il problema dell'incomunicabilità dell'esperienza al fronte è uno dei temi principali, ricorrente in quasi tutte le lettere del poeta dall'agosto al dicembre di quell'anno. Un primo aspetto dell'afasia che accomuna il poeta al personaggio andreeviano è l'ineffabilità: la brutalità della guerra è tale da non essere descrivibile, poiché non si trovano parole né mezzi adeguati per farlo. L'exasperata sperimentazione linguistica delle prose liriche di guerra rende evidente questo aspetto, poiché già nella forma riportano i segni di questo immenso sforzo di Clemente di superare la barriera dell'inesprimibilità. Non è un caso, infatti, che Dante sia il principale modello da cui il poeta attinge le parole per «esprimere l'inesprimibile» [11, p. 299], proprio dove egli «è maggiormente inventore di linguaggio, diciamo dell'Inferno, quindi, per l'inenarrabilità del carattere estremo, verso il basso, il pietroso delle situazioni» [7, p. 144].

Un'altra causa di questa incomunicabilità è il processo di disumanizzazione a cui sono sottoposti i soldati, che non lascia spazio ai sentimenti umani: «il tormento interno non vale (dicono) ora – e quindi non ha nessunissima importanza!» [20, p. 295]. La voce, di conseguenza, si riduce a un «guardar di spurgo» [18, p. 156], come quella che caratterizza anche l'elocuzione del personaggio andreeviano:

Le parole che eccezionalmente articolava, erano elementari, meccaniche, indispensabili: suoni privi di elaborazione e profondità, come quelli che servono all'animale per esternar pena e soddisfazione, sete e fame. Potrebbe un uomo tutta la vita dire tali parole, e nessuno conoscere mai l'intima gioia o l'intimo tormento della sua anima [6, p. 21].

Oltre all'impossibilità quasi fisica di esprimersi, i versi della già citata *Voce di vedetta morta* introducono un altro aspetto legato alla comunicazione, ovvero la mancanza di un terreno comune. Il «non dire» ripetuto in anadiplosi segna, infatti, una distanza necessaria tra chi ha vissuto la circostanza della guerra e chi invece vuole rimanere nell'incoscienza:

Però se ritorni / Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora [18, p. 85].

Il sostantivo «la cosa», che si ritrova anche nella prosa *Stralcio* («Se anche non si spera, la cosa tuttavia si avvera»), nasconde infatti una verità terribile, a tal punto da essere impronunciabile. I versi, infatti, ammoniscono il reduce a non rivelare l'orrore della morte «a chi ignora» cosa essa sia, poiché «dire» quel segreto farebbe crollare tutta la realtà, gettandola nella disperazione del nulla. È ciò che accade all'inizio della novella di Andreev, quando, nel mezzo del banchetto, la domanda rivolta a Lazzaro sulla morte «nudò la verità in tutto il rac-capriccio» [6, p. 22]. Da quel momento nessuno si avvicinerà più a lui.

Nel termine «incomunicabile» è racchiusa anche un'accezione di «estraneità», in quanto esso descrive un individuo «che non riesce a stabilire un rapporto di relazione con gli altri, che si mantiene estraneo agli altri» [9, s.v. incomunicabilità]. Lazzaro, è «incomunicabile» poiché non può esprimere, se non con lo sguardo, ciò che ha visto una volta chiuso il sepolcro. Inoltre la sua stranezza, espressa dall' «особенный» di Andreev, deriva appunto dall'impossibilità di essere compreso dagli altri, che volontariamente si mantengono incoscienti del destino che li aspetta. Ne consegue, dunque, che la traduzione di questo passo non è stata fatta a prescindere dall'originale; piuttosto, Rebora scava nei nessi logico semantici di «особенный» e porta alla luce l'accezione di incomunicabilità. Anch'essa, infine, contribuisce ad approfondire il concetto di estraneità introdotto nelle prime pagine della novella di *Lazzaro*: Rebora ne esplora tutte le implicazioni e conseguenze partendo innanzitutto dalla propria esperienza.

La traduzione di “дызоў”: spersonato.

Ancora, Rebora definisce Lazzaro «spersonato». Egli sostituisce all'aggettivo «другой» un participio passato, che, confermando un tratto caratteristico dello stile reboriano, esplicita l'azione che ha condotto Lazzaro ad essere «diverso», sottolinea cioè il processo di privazione della personalità. Non a caso il termine adottato dal poeta è un neologismo, creato dal participio passato di un verbo derivato dal sostantivo «persona», preceduto da «s» sottrattiva, il cui valore è intensificato dall'allitterazione con l'avverbio precedente: «spaventevolmente spersonato». Tale prefisso, osserva Fernando Bandini, ha un valore «violentemente separativo o intensivo» [8, p. 17] e caratterizza molti verbi del dettato reboriano, in quanto espressivo di un processo di frattura e dissoluzione. Rebora, infatti, mediate l'uso del solo participio «spersonato» riesce ad esprimere tutto quel processo di disintegrazione che conduce Lazzaro allo stato di estraneità ed indifferenza: un progressivo appiattimento della propria personalità e volontà, conseguente alla scoperta della cupa vertigine del nulla.

È evidente che con questa scelta di traduzione, così pensata ed espressiva, Rebora intende comunicare qualcosa in più del generico cambiamento espresso da «другой», qualcosa che, testimoniano ancora le lettere coeve, egli stesso ha sperimentato. Scrive infatti a Francesco Meriano nel marzo del 1917: «un po' come Lazzaro, a chi m'invita vado infinitamente spersonato – gravitante soltanto nell'essenza tremenda delle cose» [20, p. 355]. Lo stesso processo di distruzione dell'individualità descritto da Andreev sembra essere, infatti, quello vissuto dal poeta nei mesi al fronte sotto l'effetto della «routine macabra e vana» [20, p. 304] della guerra, che trasforma tutti gli uomini in soggetti anonimi, confusi nella massa. Il fango, il freddo, l'orrore, la minaccia incessante della morte e la convivenza con essa, distruggono l'umanità dei soldati, riducendo la loro vita alle sole necessità primarie di sopravvivenza, dove «mangiare e coprirsi è ormai l'unica soddisfazione» [20, p. 303]. La guerra «dove si vive e si muore come uno sputerebbe» [20, p. 306], disumanizza la persona, porta all'«imbestiamento» [20, p. 304], muta i soldati in un «branco cavernicolo» [20, p. 306]. È una condizione di paralisi dell'io che si riflette anche nelle liriche di guerra, come è documentato in *Perdono?*, dove il poeta si dimostra incapace di ritrovare dei sinceri sentimenti umani: il suo cuore è «impietrito» [20, p. 304] [*3] anche davanti al cadavere di un compagno:

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

Diedi come a fasciarlo di sguardi – ma senza benda i miei sguardi. Perdono? [18, p. 165].

Nel 1925, in una lettera ad un compagno d'armi, Rebora riguarda con lucidità a quei mesi e afferma:

Gettato a faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa che essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere le difficoltà e aprire le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli ignavi [20, p. 590] [*4].

Tra i vari riferimenti danteschi presenti nella lettera compare anche la figura di Medusa, stesso personaggio mitologico che, nelle pagine del racconto di Andreev, viene paragonato a Lazzaro, il cui sguardo ha la stessa capacità di pietrificare tutto ciò che incontra [6, p. 47] [*5]. Egli, infatti, una volta resuscitato non sa più dare valore alle cose circostanti: «andava così in isfacelo, sotto l'estraneo guardare del redivivo tutto ciò che serve ad affermare la vita, il suo senso, la sua gioia» [6, p. 41]. Anche Rebora, vista tutta la malvagità di cui l'uomo è capace, afferma: «il mio cuore è diventato una medusa» [20, p. 322], e cade nella negazione della vita, definita in *Stralcio* «un assurdo mistero cinico» [18, p. 156].

Il Lazzaro di Rebora

Tuttavia il Rebora-Lazzaro che torna dalla guerra, pur essendo un uomo dall'umanità sfasciata, è un «Lazzaro che deve vivere» [20, p. 315], ed è proprio questo attaccamento alla vita che lo differenzia dall'eroe andreeviano. Gli occhi di Lazzaro si mutano e, da portatori di morte, si fanno testimoni di amore: «Se il vivere ha significato qualcosa, i miei occhi ancora sbarrati lo testimoniano, e (se mi sarà dato) faranno vedere, da Lazzaro amore» [20, p. 314]. L'intuizione di una bontà che permane in qualsiasi circostanza, scoperta al fronte nell'umanità dei suoi soldati, è ciò che inizialmente lo induce a desiderare di poter tornare a vivere [*6], e successivamente a spendersi e a scrivere affinché questa umanità sia preservata e coltivata. Riscoperta la sua funzione di poeta, Rebora torna a scrivere, non più nei panni di un Lazzaro «incomunicabile», ma che chiede di accogliere la parola:

Accogli, Brigata, una parola – da uno che spersonato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente uomo [...]. Una parola come non mia, che equivalga a una tacita coscienza diffusa [...]. Ora, Brigata, vuoi accogliere questa parola da un Lazzaro, che chiamato venne a te senza intenzione né parte? [...] Tagliar netto alla “boria” e offrire anche solo un pane, nutrimento a qualcosa di più che è in noi e dappertutto? Cosa significa la persona, quando non è pretesto di una nobiltà? [...] Aver la forza della propria miseria o umiliazione – la lealtà di affrontare il proprio vuoto: ma questo forse vuol dire qualcosa di troppo superbo e rispettoso insieme [18, pp. 227-228].

La fiducia nella bontà del prossimo sarà il preludio per la ricerca di una Bontà che con la sua presenza redima il male sofferto. Il cammino del personaggio andreeviano e quello di Rebora, dunque, si separano: il primo rassegnato ad un destino malvagio, il secondo teso nella venuta di qualcosa, o qualcuno, che squarci la monotonia del presente, come si evince dalla lirica posta a chiusura della raccolta *Canti Anonimi*, scritta nel 1920: *Dall'immagine tesa*.

Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa / e non aspetto nessuno: / nell'ombra accesa / spio il campanello / che impercettibile spande / un polline di suono / e non aspetto nessuno: / fra quattro mura / stupefatte di spazio / più che un deserto / non aspetto nessuno: / ma deve venire, / verrà, se resisto, / a sbocciare non visto, / verrà d'improvviso, / quando meno l'avverto: / verrà quasi perdono / di quanto fa morire, / verrà a farmi certo / del suo e mio tesoro, / verrà come ristoro / delle mie e sue pene, / verrà forse già viene / il suo bisbiglio [19, p. 151].

NOTE

*1. Clemente Rebora nasce a Milano il 6 Gennaio 1885 da Enrico Rebora e Teresa Rinaldi, quinto di sette figli. In famiglia riceve un'educazione laica, ispirata ai valori del Risorgimento italiano. Si laurea presso l'Accademia Scientifica-letteraria di Milano e inizia a lavorare come insegnante. Nel 1913 pubblica la sua prima raccolta poetica presso le edizioni “La Voce”: *I frammenti lirici*. Nel 1914 inizia la sua relazione con la pianista russa Lidya Natus, che avrà termine dopo la guerra. Tornato dalla guerra, tra il 1919 ed il 1928, insegna in vari istituti privati e tiene numerose conferenze. Nel 1922 pubblica la seconda raccolta poetica, *I Canti Anonimi* e la traduzione de *Il Cappotto* di Gogol', entrambe edita da “Il Convegno” a Milano. Nel 1930 pubblica la sua ultima traduzione dal russo: *La felicità domestica* di Tolstoj (Edizioni “La Voce”, Firenze). In questi anni inizia un serio percorso di fede, che lo porta nel 1929 a ricevere i sacramenti e nel 1930 ad entrare come novizio presso l'ordine dei rosminiani. Nel 1936 viene ordinato sacerdote, ed inizia a svolgere le sue attività sacerdotali tra Domodossola, Rovereto e Stresa. Tra il 1955 e il 1955 pubblica due raccolte poetiche: *Curriculum vitae* e *Canti dell'infermità* (Sheiwiller, Milano). Muore a Stresa il primo Novembre 1957.

*2. Si riporta una traduzione letterale del passo: «Quando Lazzaro uscì dalla tomba, in lui per molto tempo non notarono quelle sinistre stranezze che con il tempo resero terribile il suo stesso nome» [ndt].

*3. «1.свойство странного – странный: необычный, непонятный, высывающий недоумение – 2.что-либо странное, необычное, высывающее недоумение (1. Proprietà di chi è strano – insolito, incomprendibile, che provoca perplessità – 2.qualcosa di strano, incomprendibile, che provoca perplessità)».

*4. Nota al testo di Matteo Giancotti, curatore della raccolta, che aggiunge: «Rebora, tornato ‘come Lazzaro’ dalla morte, non riconosce più vita intorno a sé e anzi, dove c'è vita, porta coi suoi occhi il ghiaccio della morte».

*5. «Né i morti hanno urgenza, né i semivivi han guadagno ad affrettare la morte».

*6. «разбудить омертвевшую душу» (svegliare l'anima intorpidita), «и острой, спасительной болью пронизалось его омертвевшее сердце» (e il cuore intorpidito fu trafitto da un acuto e salutare dolore).

*7. «Nella lusinga di [...] ridestarne l'anima semiviva” e “e un penetrante dolore salutare gli trafisse il semivivo cuore».

*8. Di seguito il passo nell'originale in lingua russa: «Так с лицом трупа, над которым три дня властвовала во мраке смерть, – в пышных брачных одеждах, сверкающих желтым золотом и кровавым пурпуром, тяжелый и молчаливый, уже до ужаса другой и особенный, но еще не признанный никем, – сидел он за столом пиршества среди друзей и близких» (1, p. 193). Se ne propone anche una traduzione letterale: «Così con il volto di cadavere, sul quale la morte aveva signoreggiato tre giorni nelle tenebre, - in sfarzose vesti nuziali, scintillanti di oro giallo e di sanguigna porpora, severo e taciturno, già diverso e strano da far paura - ma ancora nessuno se ne era accorto - lui sedeva al tavolo del banchetto in mezzo ad amici e parenti».

*9. тяжёлый, nel significato relativo ad una persona: «неприятный в общении, общежитии, угнетающе, действующий на окружающих своим нравом, характером (persona spiacevole nella conversazione e nella convivenza, opprimente, che influenza gli altri con la propria indole, il proprio carattere)».

*1. «другой, следующий за первым, второй; иной, инный, не тот или не этот» in V. I. Dal', *Tolkovyy slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Izd. Citadel', Moskva 1998, s.v. другой.

*2. «особый; отличный от прочих, иной, другого разбора; отличный, в знач. превосходный, лучший, особенно хороший» in V. I. Dal', *Tolkovyy slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, s.v. особенный.

*3. Interessante l'uso di questo verbo, «impietrito», soprattutto se visto in relazione ad una lettera successiva inviata ad Antonio Banfi in cui Rebora si paragona al Conte Ugolino della *Divina Commedia*: «io sono come un ugolino anonimo, fra lezzo di vivi e di morti, imbestiato e paralizzato per la colpa e la pietà, e l'orrendezza degli uomini [...]» (lettera ad A. Banfi, Zona di guerra 7 dicembre 1915, p. 307). È proprio il Conte Ugolino, infatti, che recita il verso dantesco «Io non piangea, sí dentro impetra» (v. 9). Il canto XXXIII dell'*Inferno* della *Commedia* di Dante è usato, insieme al *Lazzaro* di Andreev, come paragono della propria esperienza.

*4. Il riferimento a Medusa è in *Inferno IX*, vv. 52-57. Medusa è qui invocata dalle tre Furie, custodi della Città di Dite, affinché pietrificarsi con il suo sguardo Dante. Si noti inoltre il riferimento agli ignavi.

*5. «È mia cognizione che la tua testa ha virtù simile a quella di Medusa, e tramuta in pietra chiunque tu guardi».

*6. Emblematica è una lettera scritta dal fronte alla madre: «Dopo aver visto Gino, il bisogno di rivivere mi si è fatto esasperante [...]. Sono comandante di Compagnia, con responsabilità e noie infinite; ma l'affetto dei miei dipendenti mi serve a non lasciare che il veleno giunga al cuore» [20, p. 308].

Bibliografia:

1. Андреев Л. Н. Елеазар / Л. Н. Андреев // Собрание сочинений в 6 томах / том 2.– М.: Художественная литература, 1990.– С. 192-209.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах / В.И. Даль.– М.: ОЛМА-ПИРЕСС, 2002.– 1280 с.
3. Словарь современного русского литературного языка в 20 томах / [под ред. К.С. Горбачевич, Л.И. Балахонова].– М.: Русский язык, 1994.– 864 с.
4. Adorno T. Prismi. Critica della cultura e società / T. Adorno.– Torino: Einaudi, 1951.– 300 p.
5. Andreev L. N. Lazzaro / L. N. Andreev // L'abisso e altri racconti [trad. it. a cura di M. Rakovska; N. Perroni].– Milano: BUR, 1989.– P. 203-226.
6. Andreev L. N. Lazzaro / L. N. Andreev // Lazzaro e altre novelle [trad. it. a cura di C. Rebora].– Firenze: Passigli editori, 1993.– P. 19-53.
7. Annoni C. Tre letture reboriane / C. Annoni // Capitoli sul Novecento. Critici e poeti.– Milano: Vita e Pensiero, 1990.– P. 138-162.
8. Bandini F. Elementi di espressionismo linguistico in Rebora / F. Bandini // Ricerche sulla lingua poetica contemporanea.– Padova: Liviana editrice, 1966.– P. 3-35.
9. Battaglia S. Grande Dizionario della lingua italiana (GDLI) / S. Battaglia / 21 voll.– Torino: UTET, 1961-2002.– P. 22.700.
10. Bonola A. Tradurre per comprendere: colpa, pentimento e rinascita in “Semejnoe sčast'e” di Lev Tolstoj e nella traduzione italiana di Clemente Rebora / A. Bonola // *Linguae&*. Rivista di Lingue e culture moderne.– 2013.– №2.– P. 31-48.
11. Cicala R. Appunti su Clemente Rebora espressionista e mistico / R. Cicala // *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento* / [a cura di G. Langella; E. Elli].– Novara: Interlinea, 2004.– P. 293-301.
12. Dei A. Rebora 1914-1917 / A. Dei // Studi e problemi di critica testuale.– 1982.– № 25.– P. 151-192.
13. Dell'Asta A. L'arte e l'immortalità della vita. Il ruolo della letteratura nella critica del totalitarismo / A. Dell'Asta // *Il dissenso: critica e fine del comunismo*.– Venezia: Marsilio, 2009.– P. 13-38.
14. Ghini G. Rebora e Andreev / G. Ghini // Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea: atti del convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991).– Roma: Editori Riuniti, 1993.– P. 341-358.
15. Gobetti P. Nuove traduzioni / P. Gobetti // Opere complete di Piero Gobetti.– Torino: Einaudi, 1969.– 1119 p.
16. Levi P. L'ora incerta della poesia / P. Levi // Conversazioni e interviste. 1963-1987.– Torino: Einaudi, 1997.– P. 136-145.
17. Rebora C. Arche di Noè. Le prose fine al 1930 / C. Rebora. – Milano: Jaca Book, 1994.– 384 p.
18. Rebora C. Frammenti di un libro sulla guerra / C. Rebora / [a cura di M. Giancotti].– Genova: Edizione San Marco dei Giustiniani, 2009.– 236 p.
19. Rebora C. Le poesie (1913-1957) / C. Rebora.– Milano: Garzanti, 1999. – 635 p.

Розділ перший. Філософія доби глобалізму, постмодерну й інформатизації

20. Rebora C. Epistolario. In tre volumi / C. Rebora / [a cura di C. Giovannini]/ Vol. I.— Bologna: Edizioni deho-
niane, 2004. – 482 p.

Анна Кармінаті. Клементе Ребора: трагедія війни та поетична мова. Переклад «Лазаря» та