

ANTONIO SABINO

IL BOSCO DI ROBERT GRAVES



Quaderni delle Officine, V, Gennaio 2010



Antonio Sabino

IL BOSCO DI ROBERT GRAVES

Alessandro Magno e la prima guerra mondiale

Nel secondo volume del Dizionario della Letteratura Mondiale del '900, Edizioni Paoline, Roma 1980¹, nella scheda dedicata a Robert Graves si legge che il poeta morì nel 1975, mentre altrove, ad esempio nelle alette posteriori di alcune delle edizioni italiane dei testi del medesimo autore o in repertori biografici viene indicato il 1985, così anche sulla semplice lapide a Deya, o ancora viene riportato il 1986². Secondo il cieco molosso amministrativo Robert von Ranke Graves morì il 7 dicembre 1985, all'età di 90 anni, 6 mesi e 7 giorni; si potrebbe ipotizzare che l'errore riscontrato nel Dizionario delle Edizioni Paoline sia stato indotto dal fatto che l'ultimo importante libro di Graves, i *Collected Poems*, risale al 1975. Per parte mia, davanti a questo bivio tra 1975 e 1985, dubito di entrambe le date, o meglio, penso che entrambe le date siano veritiere, giacché viviamo giusto il tempo di un attimo e quello che, al nostro occhio, appare il prosieguo della giornata è un'altra vita; l'esperienza che ci trasciniamo dietro, il fumoso sapere acquisito, può illuderci che quelli del giorno dopo siamo ancora noi, ma in realtà non lo siamo, semplicemente è una manifestazione del nostro patrimonio interiore, patrimonio che già abbiamo in parte con noi al momento di quella nascita sancita burocraticamente e che si amplia o si contrae ad ogni rinascita. Ritengo che il celebre Robert Graves sia morto nel 1975 rendendo il dovuto al meno noto tenente colonnello Robert Graves, quest'ultimo morto nel Luglio del 1916, quando uno shrapnel lo ferì mortalmente al petto nel bosco di Mametz, nei primi giorni della battaglia della Somme; a questo sfortunato ragazzo il prolifico autore doveva molto di più di quanto si è creduto in passato come si dirà poi. La famiglia del giovane venne informata dall'esercito dell'avvenuto decesso e il necrologio di Graves comparve sul *Times*. Tra il 1916 e il 1917 un certo Robert Graves diede alle stampe una raccolta di poesie, *Over the Brazier* (1916), seguito da *Goliath and David* (1917) e *Fairies and Fusiliers* (1917) riscuotendo fin dall'inizio l'attenzione degli studiosi. Seguirono molte altre opere, dove, a volte, Robert Graves dava mostra di conoscere tratti della biografia del suo omonimo predecessore, immedesimandosi completamente in lui, citando episodi della sua infanzia e ripescando nella memoria ovvero inventando a piene mani, dato che ogni memoria è solo una rielaborazione mitologica di una favola che ci raccontiamo giorno per giorno: la stessa ripetitività degli episodi dimostra che l'atto del ricordare, del ritornare ad interrogare il cuore (*cor, cordis*), è più simile ad un atto di

¹ *Dizionario della Letteratura Mondiale del '900*, Roma 1980, p. 1246.

² Robert Graves, *Dea Bianca*, Adelphi, 1992; Idem, *Belisario*, Corbaccio, 1995; Idem, *Il Vello D'oro*, Corbaccio, 1993. In tutte e tre le pubblicazioni compare come data di morte il 1986. Nella edizione dei *Miti Greci* regalata dal Giornale (1995), serie Biblioteca Storica, viene riportato sulla copertina 1995, mentre all'interno, nelle note biografiche, 1986.

fede che ad un atto di ragione. A proposito dell'ultimo Graves, quello che semplificando potremmo definire macroscopicamente il terzo Graves, Jorge Luis Borges ricorda, all'interno del suo *Atlas* (1985), due visite fatte a Deya, sull'isola di Maiorca. L'uomo che vide nel 1981 stentava a riconoscere chi aveva intorno, ma l'uomo che vide poi, quel giorno del 1982, il Graves che viveva nutrito maternamente per mano della moglie, era poco più che un'ombra, totalmente indifferente a chi gli si presentava davanti, accudito ogni istante: era un'altra persona, non aveva memoria né del soldato di Sua Maesta impegnato nel fango francese, né dello scrittore e poeta, d'altro canto è logico dato che, come è riportato nel Dizionario delle Edizioni Paoline, era in realtà già morto da almeno otto anni. Molto opportunamente Borges in *Atlas* cita, a ricordo del poeta, una poesia che vede per protagonista Alessandro Magno. In questa poesia³ Graves, il Graves di quel momento, immagina (o vede) Alessandro Magno che, nel 323 a. C., invece di morire come tradizione e diceria vogliono, si addentra in un bosco perdendo completamente il senso dell'orientamento. Alessandro giunge così ad un accampamento nuovo e viene arruolato dai Mongoli, combattendo per anni e anni, oramai immemore di se stesso, fino al giorno del soldo quando, riconoscendosi nel profilo di una moneta che aveva fatto coniare per celebrare la vittoria di Arbela, rammenta d'essere stato un tempo, lui o un altro come lui, Alessandro il Macedone. Il breve ricordo di Borges si chiude con un riferimento ad una poesia che, scrive, sarebbe degna per bellezza d'inventiva d'essere molto antica, mentre alle opere maggiori del poeta non è stato dato quasi alcuno spazio, tranne che per una citazione limitata al titolo del *The White Goddess*. L'elogio potrebbe parere poca cosa; se si considera la vasta bibliografia di Graves, la scelta di un singolo poema come summa della intera opera può apparire una operazione perlomeno insolita, se non indelicata o ingrata. Dubito che vi possa essere meschinità o mancanza di sensibilità da parte di un autore così attento, reputo sulla base dei dati in mio possesso che Borges stia operando in questo caso secondo una massima che amava molto: il non detto, il sottinteso è più efficace dell'esplicito. Massima che, d'altro canto, giustifica quegli esiti che sono la naturale sintesi di silenziosi monologhi interiori. Tentare di penetrare questo silenzio può sembrare irriguardoso, ma permette di costruire una sorta di dialogo impossibile con menti che, al di là di ogni retorica, persistono oltre la loro morte e aleggiano fuori e dentro la pagina.

In un ospedale da campo

Ritorno a Graves senza far uscire di scena Borges e ponendomi io stesso nel mezzo a costituire una rappresentazione sofoclea, sì ch'io fui <terzo> tra cotanto senno. Il 22 luglio 1916, il tenente colonnello Crawshay scriveva

³ *The Clipped Stater*, in Welchman's hose (1925).

ad Alfred Perceval Graves e a Amalie von Ranke per informarli della morte del figlio Robert, nato 20 anni prima, il 24 luglio 1895 e deceduto il 20 luglio per le gravi lesioni provocate dallo shrapnel, sottolineando come il giovane combattente fosse morto senza soffrire, assistito da un medico fino alla fine. Pochi giorni dopo, all'ospedale militare Queen Alexandra, un 21enne privo di memoria leggeva sul Times il necrologio del ventenne Robert Graves, si trattava di uno di quelle migliaia di ragazzi che erano rimasti gravemente feriti nel corso di quella che, in cinque mesi di continuo scontro, si sarebbe rivelata una carneficina totalmente infruttuosa, risoltasi nella conquista di poco più che 11 km. Ricostruire l'esatta identità del ferito richiederebbe delle ricerche lunghe anni e, forse, inutili, dato che molta della documentazione utile per risolvere questo enigma è svanita ed io manco certo della preparazione adeguata per una tale ricerca. Il suo nome è certo compreso nella lista degli oltre 72.000 dispersi in azione durante quei terribili giorni. Penso sia molto probabile che il nostro ignoto fosse in uno dei dieci battaglioni del Royal Welch Fusiliers che vennero impiegati durante lo scontro, ma anche in questo caso la lista degli scomparsi o presunti deceduti è troppo lunga. Resta il fatto che l'ignoto ventunenne lesse della morte di Robert Graves sul Times e, poi, il 5 Agosto, oramai in forze, trovò a pagina 9 dello stesso giornale una rettifica con cui si smentiva categoricamente la scomparsa del poeta, indicato come ferito ma in vita, ricoverato all'interno del medesimo ospedale nel quale egli stesso si trovava. La rettifica seguiva ad una prima segnalazione, il 29 luglio, del fatto che Robert Graves era seriamente ferito ma, si sperava, con buone possibilità di ripresa. D'un tratto il nostro ignoto ventunenne giunse alla conclusione di essere il redivivo Robert Graves.

Quello stesso anno abbiamo la prima raccolta di poesie, *Over the Brazier*. Sospetto che Graves –per comodità lo chiameremo con il “nome d’arte” che s’era oramai assegnato o piuttosto aveva ricevuto– avesse trovato le carte del ventenne caduto alla Somme, possiamo anche immaginare che i beni del giovane gli venissero consegnati da mani in completa buona fede, come quella che aveva preparato la rettifica del 5 Agosto. Convalescente, in ospedale, Graves trovò tra quei poveri resti, primi e ultimi canti, materiale buono per una pubblicazione che rappresentava in realtà una sorta di postumo omaggio a quello che, con le espressioni codificate delle catene di montaggio degli uffici pubblici e della melma cittadina, era un giovane di belle speranze. Graves non va certo condannato per questa appropriazione: era stato definitivamente ribattezzato dal Times e opporsi ad un giornale, ad un atto nero su bianco, era, come lo è oggi, impossibile, c’era il rischio d’essere presi per pazzi e di pazzi la guerra con tutti i suoi assalti disperati, i continui bombardamenti di mortaio e la vita tra i topi e le malattie ne aveva creati. Di fatto compiva una opera pietosa, simile a quella di quanti erano addetti a ricomporre le salme per la sepoltura –quando si poteva–. In fondo con quel ventenne condivideva più di un aspetto, entrambi inglesi, entrambi trascinati in guerra, non poteva che trovare o immaginare molti punti in

comune e da quelle carte trarre un buon numero di impressioni da tramutare in ricordi, simboli da sciogliere e interpretare. Parte ancora di quel materiale, sospetto, dovette confluire anche in *Fairies and Fusiliers*, e non deve stupire dato che i luoghi, gli odori, i suoni e i colori erano gli stessi per entrambi i giovani. Possiamo solo immaginare quanti pensieri e rimorsi dovettero attanagliare Robert Graves, via via che, in pochi giorni, la memoria del suo reale passato riaffiorava e l'errore di identità emergeva in tutta la sua grottesca forza: la sensazione di usurpare l'opera altrui, l'idea di rimanere intrappolati in questo suo doppio, il timore che i ricordi del morto, già in parte mischiati ai suoi, prevalessero inghiottendolo dovevano perseguitarlo per anni perfino la notte. E' dunque una sorta di atto di esorcismo e di liberazione quello che Graves compie nel 1922, in una lettera rivolta al poeta e ufficiale nei Royal Welch Fusiliers Siegfried Sassoon, quando ammette semplicemente che "un certo Robert Graves è ora morto, le sue ossa e i suoi resti possono trovarsi in *Over the Brazier* e *Fairies* e nella terra della memoria". La terra della memoria e non la terra di nessuno, non quel campo conteso a suon di morti giornalieri, non quel luogo del non ricordo, Robert Graves ammetteva di aver usurpato identità e poesie, ma, allo stesso tempo, ribadiva di aver strappato quel ventenne caduto alla Somme dall'oblio: pubblicandone alcune poesie aveva evitato che il figlio di Alfred e Amelie fosse un numero, un nome della lunga lista dei giovani di belle speranze, dandogli una sepoltura molto più degna delle pareti d'una trincea o di un sacrario per i caduti. Il rapporto tra i due poeti si rivelava, seppur amichevole, conflittuale: Sassoon già sapeva che l'uomo ricoverato al Queen Alexandra usurpava titoli altrui, aveva conosciuto infatti Robert Graves nel novembre del 1915, ma aveva finito per accettare la situazione, dopo rimostranze e tentativi di far tornare sulla sua decisione il convalescente, si rese conto che il fato aveva sancito la resurrezione dell'amico, capì l'impossibilità di opporsi ad un meccanismo burocratico che, tolto l'intoppo della morte, aveva ripreso a funzionare a pieno regime; Sassoon e il nuovo Graves erano vicini sotto molti punti di vista, condividevano una guerra, uno spirito poetico (per ironia della sorte l'erede della identità di Graves era lui stesso portato alla poesia, come tanti di quei giovani inglesi mandati a schivare pallottole e colpi di mortaio) ed entrambi, distintisi pure con onore nel conflitto, avevano sviluppato un fervente antimilitarismo, una completa sfiducia nei confronti di tutto questo. Sassoon venne spalleggiato e aiutato da Graves nel 1917, quando l'esplicito inno contro la guerra di Sassoon rischiava di farlo finire davanti ad una corte marziale, il patto era definitivamente suggellato.

La confessione fatta a Sassoon era per certi versi inutile, dato che il poeta conosceva già la verità, ma si trattava di un gesto simbolico, Graves aveva bisogno di mettere per iscritto con qualcuno la verità, spezzando quel pericoloso incantesimo, e, al tempo stesso, evitando d'essere preso per uno strambo o, peggio, vedersi accusare di qualcosa di grave, tanto più che Graves sacrificava parte della sua unicità di poeta alla tomba del giovane.

Con la famiglia il gioco d'ombre dovette risultare paradossalmente più semplice, le ferite, una operazione al naso, già fratturato dalla boxe, per utilizzare le nuove maschere antigas, i mutamenti impressi dagli orrori su un volto e, soprattutto, la volontà di un padre e di una madre di riabbracciare un figlio creduto morto, tutto questo rese agevole il rientro a casa del nuovo Robert Graves.

Con il trascorrere degli anni Graves era diventato sempre più capace di assorbire i ricordi contenuti nelle carte del tenente colonnello Robert Graves e tutti i racconti ascoltati da parenti e amici, fondendoli con i suoi al punto da non essere a volte in grado di distinguere tra l'uno e l'altro. La perfetta simbiosi è ravvisabile in *Good-bye to All That* (1929) dove la cesura, pur forte, segnata dalla battaglia della Somme, riesce a dare l'idea di un naturale cambiamento provocato da una profonda esperienza ai limiti della morte. Il volume suscitò come è noto molto scalpore e causò un forte conflitto con Sassoon, indignato per quelle che definiva vere e proprie falsificazioni della realtà storica: dato quello che sappiamo ora non c'è da stupirsi delle inesattezze, delle reinterpretazioni e delle variazioni apportate da Graves alle vicende che conosceva Sassoon, molte esperienze di Graves erano quelle dell'anonimo ventunenne: il doppio volto, quello del giovane soldato defunto e quello del futuro anonimo risorto, si univano e davano vita ad una visione che ai testimoni dei fatti risultava distorta, cose viste dall'uno venivano collocate nelle esperienze dell'altro, fatti accaduti sulla linea di fronte di questo venivano, per facilità di narrazione, ricollocati presso il battaglione di quello, indizio, penso, che il famoso nome ignoto andrebbe cercato in un battaglione distinto da quello di Graves e Sassoon. I rapporti tra i due si incrinarono, Graves vedeva nelle denunce di Sassoon un pericoloso indizio per risolvere il mistero della sua identità, Sassoon provava un vivo fastidio per le imprecisioni anche le più minute, ma per entrambi restò comunque inviolabile il patto sancito, in epoca di guerra, da sincero e leale cameratismo.

Il sottinteso è più efficace dell'esplicito: il bosco, lo specchio, l'invenzione.

Lasciamo l'Inghilterra, come fece presto lo stesso Graves, e voliamo a Deya, sull'isola di Maiorca, seguiamo Borges che, al braccio di Maria Kodama, fa visita al poeta nella sua bella casa costruita grazie al successo di *Good-bye to All That*. Borges non poteva oramai vedere la bella tenuta, ma certo percepì l'ampio giardino, gli alberi d'arancio e i limoni piantati dallo stesso Graves per rendere il suo buen retiro il più isolato possibile da quel mondo moderno che lo stava sempre più disgustando. Come si è detto prima, il Graves che vide Borges in due distinte occasioni, nel 1981 e nel 1982, non aveva più nulla da spartire con l'autore di *I Claudius* o *The White Goddess*, né certo sembrava rammentare più nulla della fittizia biografia del giovane tenente Graves. Borges dovette percepire l'amara ironia della sorte, accedere alla casa di Graves era come avere colto il ramo d'oro, quel ramo

d'oro che costituiva il titolo dell'opera più celebre di Frazer, considerabile a buona ragione uno dei predecessori di Graves. Dentro, nell'Averno, Graves giaceva immobile, senza dare alcun segno di percepire il mondo attorno: qualcuno, razionalizzando, potrebbe pensare che l'idea dell'impassibilità delle anime dell'oltretomba antico nascesse proprio dalla suggestione di questi casi, queste figure apparentemente assenti e già morte, ma non amo queste semplificazioni, credo che la questione fosse assai più complessa, ma la suggestione d'essere davanti al solo corpo del poeta e non all'anima è e dovette essere forte e, per certi versi, forse esatta: Borges non si trovava esattamente davanti all'anima di quel Robert Graves.

Qualche anno dopo, nel 1985, il *New York Review of Book*, in data 15 Agosto, a pagina 20, pubblicò un intervento di Borges al quale era stato richiesto di parlare di Graves che era, *beyond time and free of its dates*, morente in Deya (una agonia che si rivelò lunga mesi, ma qualcuno potrebbe a buon diritto dire anni); Borges, come farà in altre occasioni⁴, rammentò in tal occasione la mirabile invenzione della vita di Alessandro oltre la morte, la favola degna d'essere molto antica. Il testo pubblicato sul *New York Review of Book*, confluirà poi in *Atlas*. Il riferimento alla favola di Alessandro è però ben precedente, già nel 1953, nel volume curato da Borges e da Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, antologia di racconti (o frammenti di racconti), di vari autori, viene citato un passo da un'opera di Adrienne Bordenave, *La modification du Passé ou la seule base de la Tradition* (1949), dove si fa appunto riferimento alla poesia di Graves su Alessandro. Il problema è che il passo citato corrisponde, come notato da altri, quasi letteralmente alle parole usate poi da Borges nelle successive occasioni nelle quali ebbe modo di parlare di Graves, salvo il riferimento al fatto che una storia così pregevole avrebbe meritato una origine assai antica. La cosa si spiega semplicemente constatando che Adrienne Bordenave, come altri autori di quella antologia, non esiste, si tratta infatti del frutto dei giochi letterari di Borges e Bioy Casares, nello specifico immagino che la "paternità" di Bordenave sia da attribuire al solo Borges che, in seguito, mostrando la sua celebre memoria, cita se stesso quasi parola per parola. Prova principe del fatto che Borges stesso è l'inventore del passo di "Bordenave" è il fatto che poi, nella intervista del 1985, Borges non cita affatto questo autore come fonte delle sue parole, cosa assolutamente insolita per l'Argentino. Alcuni hanno pensato che questo inciampo di Borges fosse dovuto alla nota disattenzione che lo scrittore professava per le sue opere passate, io penso invece che Borges volesse lasciare tracce per svelare qualcosa, volesse far porre l'attenzione alla "opera" di Bordenave e al riferimento alla favola d'Alessandro di Graves. Ignoro come l'Argentino fosse arrivato a scoprire la verità su Robert Graves, non capisco se avesse ricevuto informazioni da qualcuno o se l'avesse intuito poeticamente, cosa da non trascurare, una ipotesi "borgesiana", salvo poi accorgersi della

⁴ Domenico Porzio, *Jorge Luis Borges*, 1992, pp. 8-9.

perfetta corrispondenza tra la sua fantasia e la realtà. Resta il fatto che negli anni Borges ebbe conferma della sua prima ipotesi e poté iniziare a disseminare gli indizi, anzi l'unico indizio amplificato attraverso le numerose citazioni, al punto tale da provocare nello stesso uditorio domande che lo conducevano a ricordare ulteriormente la poesia di Graves: il trionfo della massima del sottinteso cara a Borges.

Ritengo che fu proprio in quei giorni del 1981 e del 1982 che Borges comprese la correttezza della sua ipotesi. Quando l'oramai anziano scrittore si trovò davanti al muto corpo del poeta inglese dovette intendere definitivamente che Robert Graves aveva lasciato nuovamente il posto al tenente Graves: Borges non aveva davanti nient'altro che un'anima dell'oltretomba, l'anima di un ragazzo caduto tra i tanti nella prima guerra mondiale; eppure, noterà il lettore, questi non era il tenente Graves, come oramai sappiamo, era quell'ignoto ventunenne che aveva assunto l'identità del poeta, penso inizialmente in buona fede, indotto dalla perdita di memoria dovuta agli shock subiti, ma che, oramai incastrato dalla insensibile burocrazia, aveva poi recuperato piena coscienza della propria identità tanto da lottare con il fantasma del suo scomodo alterego fino a dichiararlo morto, purificandosi con un simbolico ripudio delle prime opere. Eppure in Graves restava quella prima memoria, quella sorta di imprinting, costituito dai ricordi acquisiti al momento del risveglio nel letto dell'ospedale da campo Queen Alexandra, quando ignorando il proprio passato assunse quello di un suo coetaneo. A partire dal 1975 la malattia prese a cancellare progressivamente la sua memoria, ad inibire la sua volontà, portandolo a regredire a quel primo istante, all'attimo nel quale, recuperate le sue funzioni basilari, conosceva solo quella breve nota sul Times, quel necrologio che lo battezzava con il nome del poeta prematuramente scomparso e così l'anima e il cervello di Graves, assediati dalla malattia, tornarono allo stato di un ragazzo che aveva cessato di vivere, silente, incapace di riconoscere chiunque gli si avvicinasse, senza alcuna reazione che non fosse quella dettata dalla necessità del puro sostentamento. Il passato per il resto non esisteva, come non era esistito alcun futuro per il tenente Robert Graves dopo il 20 luglio 1916. Borges dovette allora cogliere in tutta la sua forza la realtà di quella favola bella, quel sogno dedicato ad Alessandro, che tanto l'aveva colpito poeticamente. Quel bosco nel quale si perdeva Alessandro (o l'uomo che credette poi di essere Alessandro) non era altro che la morte, la perdita dell'identità, il risveglio nell'ospedale da campo⁵ tra gente d'incarnato giallo, i Mongoli per Alessandro, i pazienti provati dalle ferite e dalle cure per il nostro Graves, il nuovo arruolamento e la riscoperta d'essere Alessandro da una effigie, un'immagine, come scoprire d'essere Robert Graves da uno scritto su un giornale. La somiglianza tra il poema del 1925 e lo psuedo-autobiografico

⁵ Comprendiamo ora che la maschera di Alessandro venne suggerita a Graves dal nome dell'ospedale da campo, il Queen Alexandra.

The Survivor, contenuto nei *Collected Poems* del 1959, non è casuale, alla morte, al vagare nel bosco (non dimentichiamo che il tenente Graves venne ucciso nel bosco di Mametz) segue la resurrezione per mano delle streghe, alla resurrezione segue un nuovo arruolamento tra gli impavidi per nuove battaglie, come avvenne per Graves che tentò di arruolarsi nuovamente, tra il 1917 e il 1918, dovendo però lasciare definitivamente l'esercito perché oramai inadatto a sopportare la vita militare. La resurrezione per mano delle streghe era esemplificata su un modello illustre: la rinascita del fanciullo Gwion nel miracoloso poeta Taliesin.

Nella poesia *The Survivor* leggiamo:

*To die with a forlorn hope, but soon to be raised
by hags, the spoilers of the field, to elude their claws
and stand once more on a well-swept parade ground,
scarred and bemedalled, sword upright in fist
at head of a new undaunted company*

*Morire con una pattuglia di arditi, ed essere subito resuscitato
Dalle streghe, le saccheggiatrici del campo di battaglia,
sfuggire alle loro grinfie e ritrovarsi ancora in piedi
su una piazza d'armi ben spazzata
coperto di cicatrici, decorato,
la spada ritta in pugno
alla testa di un altro plotone di impavidi⁶*

Ma non finisce qui, quel bosco fatale era già apparso in un lavoro precedente, certamente ignoto a Borges, sconosciuto fino a poco tempo fa, un componimento databile tra il 1917 e l'inizio del 1918, *The Survivor comes home*, contenuto in un volume parzialmente inedito di poesie *The Patchwork Flag*, recentemente portato alla luce da Dominic Hibbard⁷. Una parte delle poesie destinate inizialmente per questa raccolta mai pubblicata confluirono, nel 1920, nel volume *Country Sentiment*, ma non la poesia che ci interessa in questo momento. La vicenda di *The Patchwork Flag* è curiosa sotto vari aspetti e, analizzata alla luce di ciò che oramai sappiamo, fornisce ulteriori dati utili.

La crisi, lo svelamento e l'occultamento

Le poesie di questa raccolta inedita risalgono tutte al periodo che va tra la fine del 1917 e il Luglio del 1918, una fase di autentica crisi d'ispirazione per Graves. Sassoon trovava le nuove poesie d'argomento militare troppo

⁶ Seguo la traduzione di Giovanni Galtieri in Robert Graves, *Lamento per Pasifae*, Parma 1991, pp. 108-109.

⁷ Dominic Hibbard, *The Patchwork Flag (1918) an Unrecorded Book by Robert Graves*, in *The Review of English Studies*, 164 (1990), pp. 521-532.

differenti dalle precedenti –la cosa non deve stupirci dato che paragonava il lavoro di due persone diverse –, tutte caratterizzate da una scarsa partecipazione intima, una assenza di reale convinzione nei versi che risultavano dunque di maniera. A chi guardava dall'esterno, ignorando la realtà dei fatti, la debolezza di questi componimenti non poteva che risultare la logica conseguenza delle vicende di un uomo che ne aveva abbastanza degli orrori visti e che, oramai, non riusciva a vedere nessun valore nella propaganda patriottica e nella visione, infrantasi al primo assalto, di una guerra cavalleresca e onorevole. Sappiamo che la reale ragione era assai più ampia e profonda. Il nuovo Graves, per quanto avesse assimilato e letto del poeta che impersonava, non poteva dividerne l'anima, dato che la sua persisteva viva e forte ed eclissava quella imitazione sorta all'atto del risveglio, poteva comprenderne i sentimenti, le paure, le fatiche e gli affanni nati nella comune esperienza di guerra, ma l'entusiasmo un po' guascone non era tra le corde della sua lira e ogni tentativo di adattarsi a questo risultava freddo e falso. Sassoon, mostrando in questa occasione una scarsa comprensione, si irritava temendo che la finzione del redivivo Graves sarebbe caduta proprio per questa incapacità poetica, in realtà aveva davanti un poeta di grandezza superiore al giovane caduto e tutto quello che serviva per sbloccare degnamente l'ispirazione era potersi occupare di temi consoni al suo spirito. D'altro canto lo stesso Graves non si rendeva inizialmente conto di quale fosse il problema, dannandosi l'anima nello scrivere sulla falsariga del predecessore, consapevole che tra le scartoffie ereditate non vi era un numero infinito di poesie da pubblicare. Dallo scontro tra il gusto personale di Graves e la necessità di non abiurare –non ancora– l'opera lasciata dal giovane tenente nacque *The Patchwork Flag*, una collezione di componimenti a carattere personale uniti a poesie d'argomento guerresco. Sassoon, ricevendo dall'amico una copia della raccolta, espresse l'apprezzamento per alcune delle poesie, ma in generale rilevò una mancanza di coesione, una incapacità in certi componimenti di mostrare una sincera partecipazione. Robert Graves poteva fingere sulla biografia, sui ricordi, poteva perfino ingannare una coppia di dolenti e speranzosi genitori, ma non poteva tradire se stesso, violentare la sua Musa. Le critiche ricevute da Sassoon e poi da Robert Ross e da Heinemann, tutte concentrate in particolare sulla frammentarietà e disomogeneità della raccolta, convinsero il poeta a non pubblicarla e a tentare di perseguire con maggiore serenità quanto la sua ispirazione gli suggeriva, giungendo nel 1921, quando oramai si stava definitivamente liberando dello scomodo caduto, a ringraziare sinceramente Sassoon per avere impedito la pubblicazione di un lavoro non riuscito, oltretutto possibile indizio dell'avvenuto scambio di persona. Con la non pubblicazione di *The Patchwork Flag* inizia l'autentica produzione poetica di Graves e tutti i riferimenti all'esperienza militare saranno caratterizzati da un sentimento di puro disgusto e deciso antimilitarismo. Un punto di incontro tra i due Graves restava ovviamente la prima guerra mondiale e, in particolare,

l'episodio della morte del giovane poeta, l'idea di una morte mancata e di un ritorno alla vita non poteva che costituire un tema poetico fondamentale, per quanto potenzialmente rischioso per ovvie ragioni, soprattutto per un poeta che era convinto assertore dei tre temi supremi dell'arte "Vita, Amore e Morte"; Vita e Morte si congiungevano perfettamente in quel giorno del 1916, nella foresta di Mametz, grazie alla successiva, seppur falsa, resurrezione. Questa volontà di rispettare i tre grandi temi è ravvisabile nel già citato *The Survivor*, dove i due versi conclusivi alludono al matrimonio di Graves, nel gennaio del 1918:

*and presently seek a young and innocent bride
whispering in the dark: "for ever and ever"?*

*e subito cercarsi una giovane sposa innocente
e sussurrarle al buio: "per sempre?"*

Il bosco, come detto, compare già in *The Survivor comes home*, poesia che rimase tra gli inediti fino alla pubblicazione dello studio di Hibbard: tutta la poesia è ricca di riferimenti alla presenza della Morte in quel bosco, della sopravvivenza, della rinascita,

*Despair and doubt in the blood:
Autumn, a smell rotten-sweet:
What stirs in the drenching wood?
What drags at my heart, my feet?
What stirs in the wood?*

...

*Once in a blasted wood,
A shrieking fevered waste,
We jeered at Death where he stood:
I jeered, I too had a taste
Of Death in the wood.*

*Am I alive and the rest
Dead, all dead? sweet friends
With the sun they have journeyed west;
For me now night never ends,
A night without rest.*

...

*Dubbio e disperazione nelle vene,
L'autunno e il dolce aroma della putrescenza:
Cosa si agita nell'umida foresta?
Cosa si trascina nel mio cuore, ai miei piedi?
Cosa si agita nella foresta?*

...

*Quella volta, in un bosco bombardato,
Nell'urlante e febbrile desolazione,
Noi ci facemmo beffe della Morte che lì era;
Me ne feci beffe io che pure ebbi un assaggio
Della Morte nel bosco.*

*Io vivo e gli altri
Morti, tutti morti? Dolci amici
Che col sole si diressero ad ovest,
Per me la notte non ha mai fine,
La notte è senza riposo.*

...

mentre il tema d'amore è più stemperato nell'idea del ritorno incerto alla sicura casa —da questo deduco che la poesia venne composta prima del gennaio 1918, ovvero prima del matrimonio di Graves—.

*Death, ay, terror of Death:
If I laughed at you, scorned you, now
You flash in my eyes, choke my breath...
'Safe home.' Safe? Twig and bough
Drip, drip, drip with Death!*

*Oh, la Morte e il terrore della morte;
se allora risi di te, mi beffai di te, ora
tu lampeggi nei miei occhi, mi togli il respiro ...
"Al sicuro a casa." Al sicuro? La gemma e il ramo
stillano gocce e gocce e ancora gocce di Morte!*

Si tratta insomma, in forma embrionale, dei pensieri che confluiranno con più forza e capacità nella già più volte citata *The Survivor* (1959).

Da tutto questo deduciamo che il poema su Alessandro è in realtà una variazione sul medesimo tema dei poemi dedicati alla morte e resurrezione di Robert Graves. Come ci dice la Storia Alessandro Magno morì nel 323 a. C. (forse il 10 Giugno, ma la questione non può dirsi certa), come ci dice la

Storia il tenente colonnello Robert Graves morì il 16 luglio del 1916 d. C., entrambi, secondo le immagini dei rispettivi poemi, attraversarono quel mortale bosco incontrando la Morte ed evitandola, si risvegliarono tra gente straniera dall'insolito colorito, videro il loro nome su un simbolo ufficiale, una moneta, un giornale, riconoscendosi l'uno come Alessandro il Macedone, l'altro come il tenente colonnello Robert Graves, essendo in realtà due anonimi dei quali ignoreremo forse per sempre il vero nome (ma qualcuno potrebbe rintracciare in futuro chi era quel soldato del Queen Alexandra). Ovviamente la favola di Alessandro finiva qui, Graves non avrebbe mai potuto raffigurare un Alessandro che a poco a poco recuperava la consapevolezza di non essere Alessandro Magno, ma che decideva comunque di impersonare la parte, il poeta già rischiava abbastanza celando la sua vicenda personale sotto la maschera del Macedone. Borges, forse inconsapevolmente, colse pienamente nel vero immaginando lo strettissimo rapporto vera morte/falsa resurrezione tra Alessandro Magno, come è descritto dal poeta, e il poeta stesso, tanto da iniziare a sottolineare, ma solo per sottintesi, questa sua tacita ipotesi, a partire dal titolo della fittizia opera del finto autore Bordenave, *La modification du Passé ou la seule base de la Tradition*, ovvero che la tradizione della biografia di Graves nasce da una consapevole e profonda modificazione del passato. Borges poi sentì di trovare piena conferma visitando Graves nel 1981 e nel 1982, quando il poeta era chiuso nella sua casa in mezzo a quel bosco domestico che lui stesso aveva creato, dimostrando per l'ennesima volta come l'intuizione poetica fosse in grado, lei sola, di svelare verità storiche, precetto che era dello stesso Graves. L'Argentino non volle mai rendere esplicita questa sua intuizione poi confermata dai fatti, preferendo agire sempre, come si è visto, per sottintesi. Robert Graves, come ognuno di noi, ebbe varie morti, quotidiane, d'istante in istante, ma certo per moltissimi anni non dovette affrontare quel fatale bosco, almeno fino al 1975, quando la sua mente iniziò a inoltrarsi per quella strada, rendendo simbolicamente il dovuto al tenente colonnello Graves, già onorato dalla proficua e geniale penna dello scrittore che gli era succeduto nell'identità. Così Robert Graves incontrò la Morte e non la evitò tornando a quel primo momento di totale mimesi con il morto della Somme, perdendo memoria del passato o speranza del futuro che sono forse la medesima cosa, certo solo di essere il tenente colonnello Robert Graves, colpito mortalmente al petto da uno shrapnel nel mezzo del bosco di Mametz, il 16 luglio del 1916.



Quaderni delle Officine, V, Gennaio 2010