



Sezione monografica «*La libertà è difficile*». Per Roberto Roversi

Roversi, un libro aperto

FABIO MOLITERNI

Università del Salento

fabio.moliterni@unisalento.it

Abstract. In order to support the eclecticism and multi-layered nature of Roversi's long literary itinerary, the persistent traces of tragic knowledge that conditioned his youthful formation should be identified, along with the historical and philosophical studies that oriented his characteristic heretical historicism. On a more strictly literary level, this paper traces his relations with traditions and with the avant-garde, not only Italian, as well as the centrality that novels have in Roversi's work.

Keywords: history, avant-garde, poetry, prose.

Riassunto. Per assecondare l'eclettismo e la natura pluristratificata del lungo itinerario letterario di Roversi andrebbero individuate le tracce persistenti del sapere tragico che ne hanno condizionato la formazione giovanile, insieme con gli studi storici e filosofici che orientano il suo caratteristico storicismo eretico e non allineato. Sul piano più strettamente letterario, in questo intervento si ripercorrono anche i suoi rapporti con le tradizioni e con le avanguardie non soltanto italiane, oltre alla centralità che nell'opera di Roversi rivestono i romanzi e le relazioni tra poesia e prosa.

Parole chiave: storia, avanguardie, poesia, prosa.

Roversi, un libro aperto

I. «I miei tedeschi degli anni primi...»

Le scritture tragiche disegnano secondo Peter Szondi il profilo di una filosofia della storia che identifica nel conflitto la strada per il riscatto, nell'attraversamento della fine (nella coscienza della finitezza dell'esistente) la direzione per il futuro, al di qua di ogni teologia del progresso. La natura del tragico risiede in una correlazione paradossale di opposti e contrari: distruzione e costruzione, luce e buio, morte, vita e rinascita.¹ È la tensione estrema che un nome e riferimento importante per la scrittura di Roversi, come Hölderlin, scopriva nell'*Edipo* in quanto dialettica insolubile e inestricabile di cecità e visione, fine e (nuovo) inizio: «Il giorno conquistato con la forza si ribalta tragicamente in una notte ancor più oscura».²

Il tragico e le sue connessioni di forme e pensiero costituiscono senza dubbio una delle patrie culturali della formazione giovanile di Roversi: da Omero ai tragici greci, da Manzoni a Kierkegaard e Nietzsche, da Leopardi al classicismo e al romanticismo nordico e tedesco, Goethe e Schiller fino al Lukács dell'*Anima e le forme* («i miei tedeschi degli anni primi...»)³ Quasi per destino o per istinto, Roversi attraversava la tradizione della modernità con uno sguardo obliquo e «inattuale» (il poeta ammette di «proced[ere] sempre per urgenze»)⁴ Una curiosità onnivora, eclettica e anti-accademica si univa alla predilezione per gli esuli e gli eretici provenienti da geografie storico-filosofiche ben marcate e definite: non soltanto Tommaso Campanella, Pietro Aretino, Agrippa d'Aubigné e Diderot, Paul-Louis Courier e gli illuministi minori, ma anche Baudelaire, Hölderlin, i vociani, Rebora e Jahier, Eluard e Brecht venivano riletti attraverso la visuale che risaliva all'epica omerica e ai tragici greci, tenendo conto delle rivisitazioni di matrice moderna o (neo)modernista intorno a quel patrimonio o eredità culturale.

Il vissuto dell'ex-partigiano, reduce e laureato su Nietzsche di ritor-

¹ Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996.

² *Ivi*, p. 19. Per una rilettura del tragico moderno nel Novecento letterario, italiano ed europeo, cfr. A. Baldacci, *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa, 2014.

³ R. Roversi, *Conversazione in atto*, con Gianni D'Elia, in «Lengua», 10, luglio 1990, pp. 18-52, poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, p. 496. Dal volume antologico edito da Sossella, che raccoglie ampi stralci da *Dopo Campoformio* e da *Le descrizioni in atto*, dal *Libro Paradiso* e un nutrito gruppo di interviste, testi narrativi, teatrali e saggistici, provengono le citazioni di questo saggio. Si segnala oggi il progetto on line coordinato da Antonio Bagnoli, www.robertoroversi.it, un archivio aperto e gratuito che intende raccogliere e conservare i testi di Roversi. Vedi anche il recente R. Roversi, *Non isolarsi ma ascoltare. Antologia poetica*, Bologna, Pendragon, 2022.

⁴ R. Roversi, da una intervista a S. Jemma, *A colloquio con Roberto Roversi*, in «Istanti», 3, maggio 2012.

no a Bologna dopo la partecipazione alla Resistenza,⁵ la bibliofilia – o bibliomania – del giovane antiquario (la Libreria Palmaverde apre nel 1948), e gli studi storici sulla lunga età (anti)risorgimentale avviati nelle asfittiche stanze dell'Università felsinea,⁶ si intrecciavano alla forza e all'energia di una scrittura che si fa pensiero. La rilettura *ad usum sui* delle antologie e delle storie letterarie (e della storia *tout court*), il dialogo eterodosso avviato con una pluralità di modelli e riferimenti culturali, orientavano il tessuto espressivo e la trama sonora delle forme liriche o lirico-prosastiche degli esordi, dall'essenzialità pietrificata delle poesie giovanili ai racconti del 1952 (*Ai tempi di re Gioacchino*); dal classicismo espressionista presente in *Caccia all'uomo* alle campate antielegiache di *Dopo Campofornio*, fino agli stridenti e strani sguardi lirici che ritmano e turbano gli statuti narrativi di *Registrazione di eventi* e le partiture teatrali di *Unterdenlinden* e del *Crack*.⁷

Restano in gran parte da indagare la natura e la persistenza della formazione letteraria di Roversi. Così come andrebbe ricostruito con maggiore precisione il trapasso graduale che ne connota l'esperienza di scrittura degli esordi, all'altezza degli anni Cinquanta: dalle forme di un classicismo lirico – un lirismo soggettivo che si declinava in elegia negativa – verso le lasse poematichette intrise di un senso del male che dal piano esistenziale e psicologico, quasi metafisico, diventa «furore» civile, come «traslato [di] furor d'impotenza, furore impotente; ma questo dato psicologico», precisava Fortini, «è a sua volta traslato d'una repressione storica, quella successiva al '45». ⁸ Le scritture pre-officinesche, ma anche quelle ospitate dalla rivista bolognese, si presentano come idilli agresti e classicheggianti turbati dal presentimento di un male respinto dagli ermetici e dalle retoriche del neorealismo, una *souffrance* che in Roversi significava perdita della giovinezza e di una «provincia»,

⁵ Cfr. ora R. Roversi, *Le origini dell'irrazionalismo di Nietzsche studiate nelle opere giovanili* [1946], Bologna, Pendragon, 2013.

⁶ «Il mio proposito modesto ma convinto era di indagare sul serio, voglio dire in profondità e con continuità, la storia da fanfara e da bandiere al vento (ma in realtà da tragedia e da morte) di quegli anni, disponendomi non dalla parte del vincitore ma sulle carte del nemico. [...] Niente, nemmeno mi ascoltavano», R. Roversi, *Conversazione in atto cit.*, pp. 473-474.

⁷ Per una bibliografia ordinata del primo tempo dell'opera di Roversi – dagli esordi poetici e in prosa del 1942-1943 (*Poesie e Rime*; il romanzo *Umano*), pubblicati dalla Libreria Antiquaria Mario Landi, la stessa delle *Poesie a Casarsa* di Pasolini; le *Poesie per l'amatore di stampe* (Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1954); i testi teatrali, da *Unterdenlinden* (Milano, Rizzoli, 1965³) a *Il crack* (in «Sipario», n. 275, marzo 1969⁴); e quelli narrativi, da *Ai tempi di Re Gioacchino* (Bologna, Libreria Palmaverde, 1952) a *Caccia all'uomo* (Milano, Mondadori, 1959⁵) e *Registrazione di eventi* (Milano, Rizzoli, 1964) – si rimanda ancora a R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, pp. 567-570, oltre che all'archivio www.robertoroversi.it. Si segnala nel corso dell'ultimo quindicennio la serie cospicua di ristampe di opere poetiche, narrative e teatrali presso Pendragon Editore.

⁸ F. Fortini, *Di Roversi* [1965], in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 138-143; p. 138; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.

quella padana ed emiliana, scriveva Fortini, «fuori della storia»⁹ ma travolta e corrosa dagli esiti deludenti del dopoguerra italiano.

Mi riferisco a una costellazione di fenomeni stilistici e semantici che rimandano a un male di vivere di stampo montaliano o leopardiano: una sofferenza, un sentimento disforico dell'esistere, che ricordano da vicino la categoria di «montalismo funebre» alla quale faceva ricorso Franco Fortini per delineare un alone circolante nelle poesie italiane tra anni Quaranta e Cinquanta, fino alle soglie degli anni Sessanta, in particolare nelle liriche giovanili di Vittorio Sereni. Si leggano i versi come scolpiti nel marmo, i lacerti tratti dal *Libretto di appunti* (1947), la sezione conclusiva delle *Poesie per l'amatore di stampe* (1954): «è il tempo doloroso degli affanni / dei disperati pensieri quando i morti / ritornano ai vivi con i volti / bagnati dalle tenebre»; «nulla è più triste del tempo che s'eguaglia / alla vita e alla morte»; «vecchie pene, dolori di oggi / e paura del futuro / incidono sulla pelle solchi / che non si cancellano». Sono le tracce di una semantica del negativo che permangono anche nei testi degli anni Sessanta, nelle due edizioni di *Dopo Campoformio* fino alle *Descrizioni in atto*, magari nascoste o sepolte sotto la tensione civile e la furia espressionistica e «cubista» della scrittura, e che poi tornano mutate, quasi trasfigurate ma presenti nell'ultimo tempo della sua opera.

Come per i suoi sodali Fortini, Volponi e Pasolini, anche quello di Roversi appare insomma come un apprendistato convulso, da contestualizzare in particolare nel clima già sincretistico della poesia degli anni Quaranta e Cinquanta in Italia. Accanto alla resistenza e al declino degli istituti ermetici, incominciava a entrare in crisi l'idea di poesia ereditata dal grande tronco del simbolismo europeo. Prima di «Officina», Roversi pubblica, giovanissimo, alcuni scritti critici su Betocchi e Penna per i periodici dei GUF bolognesi di fronda al fascismo; si riallaccia alla tradizione degli anceschiani *Lirici nuovi* (Saba, Ungaretti e Montale, e soprattutto un certo Campana). E da lì prende a dialogare con la modernità lirica, sette-ottocentesca, classico-romantica e poi simbolista: il «grande stile», in altre parole, ma con un'attrazione sintomatica per la tradizione dei classici, probabilmente mediata dai *Lirici greci* di Quasimodo (1940).

Il classico in Roversi non si rivolge al neoclassicismo degli ermetici in rotta e nemmeno al lirismo oratorio dei neorealisti. Lo aveva segnalato Walter Siti nel suo pionieristico studio su *Il neorealismo nella poesia italiana* (1941-1956):¹⁰ l'opzione per i classici «petrosi», da Omero ai tragici

⁹ F. Fortini, *Roversi e Volponi* [1959], in Id., *Saggi italiani* cit., p. 93.

¹⁰ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 200: «I classici, al di fuori da ogni umiliazione crepuscolare, sono il [...] segno di una severità antisentimentale che si oppone alla falsa totalità del sentimentalismo neorealista».

greci a Lucrezio e Virgilio, da Dante alle radici antimetafisiche del XVI e XVII secolo, da Michelangelo a Campanella, fino alla linea Parini-Leopardi, Carducci-Thovez-Pascoli, va intesa come luogo nel quale la tensione conoscitiva e civile si torce in direzione di un espressionismo più o meno manierista. Sono le fonti principali del primo Roversi, che d'altra parte, lo annotava Fortini, restano ancora sfuggenti e da identificare con esattezza, se non ricorrendo magari ai materiali conservati nella sua biblioteca d'autore: sono «strani contemporanei», irregolari, eretici e fuori-canone, «augusti anche se difficilmente verificabili maestri».¹¹

Roversi si misura con la materialità storica del reale, in un intreccio sempre dinamico di passato e presente (e futuro). Il tratto nietzschiano della sua formazione filosofica – e anche le peregrinazioni lungo l'asse di una modernità letteraria intrisa di modelli minoritari, militanti e protestatari – si incrociavano con gli studi giovanili sull'«altro» Risorgimento, condotti letteralmente «sulle carte del nemico», *in vece* o dalla parte degli sconfitti, dei sommersi e dei «calpestat» («Era una scelta sia di campo che di vita, per me, partecipare con chi era stato calpestat, che è molto più che essere oppresso»);¹² mentre la memoria e gli anni del dopoguerra venivano riletti alla luce del tradimento della Resistenza e di ogni rivoluzione popolare (*Dopo Campofornio*), tra attesa e oblio, tra utopia e disincanto, sotto l'incalzare del «malessere» economico – la grande mutazione italiana a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta condannata senza appello («La nostra società è marcia marcia marcia fino al midollo»);¹³

II. «I banditi ritornano»

Si potrebbe realizzare una breve campionatura delle costellazioni e dei cortocircuiti temporali che sono disseminati nelle sue scritture, e raccontano di una serie consistente di schermi e interpolazioni utilizzati per la denuncia e la trasfigurazione allegorica degli orrori (degli

¹¹ F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 138: «Solo all'inizio c'è stata una preoccupazione classicheggiante [...]. Poi, una strada maestra e difficilissima che solo apparentemente sembra parallela a quella dei suoi amici di "Officina". *Diversae variae viae reportant*. Roversi ha strani contemporanei (l'apparentemente remoto Saba; e poi, che so, Tobino, Mucci) e augusti anche se difficilmente verificabili maestri, da Goethe a Hölderlin».

¹² «Da quel momento, da quelle letture, da quelle notti passate su documentazioni appassionanti, ho imparato come una verità mai più dimenticata a diffidare delle parole dei vincitori. O comunque, andare cauto nell'ascoltare e di non intrupparmi mai, in nessun caso, nell'applauso», R. Roversi, *Conversazione in atto* cit., p. 474.

¹³ R. Roversi, *XLVI Descrizione in atto* [1965]: per la storia redazionale della raccolta, dalle prime lasse anticipate in rivista (su «Rendiconti», fondata sulle ceneri di «Officina», e successivamente in «Paragone Letteratura», 182, 2, aprile 1965) fino alle cinque ristampe a partire dal ciclostilato del dicembre 1969 (al quale seguono altre tirature nel 1970, 1975, 1985 e 1990), cfr. R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 567-568.

«errori») della storia, attraverso le campate vastissime di tempi e luoghi sincronici e simultanei, in una dialettica mai pacificata tra presente e passato. Ripercorrere i frantumi della vicenda esistenziale di Ettore, protagonista di *Registrazione di eventi*, alle prese con il riaffiorare del passato nazista ai tempi dell'alienazione e del miracolo economico (e del «controllo dell'oblio»); ovvero registrare l'ucronia distopica che brechtianamente si dispiega in *Unterdenlinden*, nella parabola di un redivivo Adolfo Hitler organico alla società neocapitalistica delle multinazionali. O ancora, recuperare i fondali allegorici preposti alle sue opere teatrali, da *La macchina da guerra più formidabile* alla *Macchia d'inchiostro a Enzo Re*;¹⁴ le ellissi e i soprassalti della memoria storica e individuale che punteggiano i suoi «poemi provvisori», dal *Libro Paradiso* alla *Partita di calcio* fino alle *Trenta miserie d'Italia*, senza dimenticare la complessa tramatura di cifre e simboli di *Diecimila cavalli*.¹⁵ Scenari sette-ottocenteschi, echi funesti della Controriforma e frammenti del Medioevo partono dai «tumulti», dai «roggi» e dalle «avventure» dei secoli passati per alludere alla violenza e ai conflitti di altre guerre tragiche e spietate, come quelle che scuotono e intaccano la società italiana lungo gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, e da allora per più di trenta misere annate fino ad oggi.

Ciò che Roversi consegna alle sue scritture è il profilo di un pensiero tragico che assume le forme di una filosofia della storia senza pacificazione. L'incessante assillo etico e civile che circola nella sua opera-palinsesto, continuamente riscritta e per questo paradossalmente interminabile, si trasfonde nelle figurazioni allegoriche che narrano di una «dura epica vicenda», cieca e implacabile: la violenza e la reiterate «offese» del Potere. Il tema acquista con il passare del tempo uno statuto duplice e ambivalente, come una funesta tenebra apocalittica che può trasformarsi nel fuoco della memoria o nella luce dell'utopia, tra gli annunci tragici del passato, la «rimemorazione mai spenta», l'attesa e il giudizio sul presente. È questo il sostrato allegorico che anima due tra le ultime pubblicazioni di Roversi, entrambe uscite quasi in clandestinità nel 2011, a un anno dalla sua scomparsa, nel clima frastornante delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'unità nazionale: *La dura epica vicenda* e la nuova edizione di *Caccia all'uomo*.

La dura epica vicenda recupera stralci di *Dopo Campoformio* e soprat-

¹⁴ R. Roversi, *La macchina da guerra più formidabile. Testo per il teatro* [1971], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002; Id., *La macchia d'inchiostro. Testo per il teatro* [1976], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2006; Id., *Enzo re - Tempo viene chi sale e chi discende*, a cura di A. Picchi, Porretta, I Quaderni del Battello Ebbro, 1977.

¹⁵ R. Roversi, *I diecimila cavalli*, Roma, Editori Riuniti, 1976; Id., *Il Libro Paradiso. Undici poesie degli anni '70-'80*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaíta, 1993; Id., *La partita di calcio*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001; Id., *Trenta miserie d'Italia*, Ascoli, Sigismundus, 2011.

tutto un poemetto inedito datato 1959, incentrato sulla «cronaca» per *flash* e quadri frammentari del massacro di Civitella del Tronto ad opera dell'esercito sabauda (1860-1861), quasi in un precorrimiento della «glaciazione» (della violenza cieca) e della tensione espressiva che saranno poi al centro dell'*Italia sepolta sotto la neve*.¹⁶

Furono i giorni di grida e di bandiere
poi il vincitore masticò le pietre
una per una lanciando le ossa ai cani
senza l'ago di rimpianti.
Così tacquero le canzoni si spensero le speranze.
La memoria urla la gloria
là dove la nobiltà della sconfitta
si erge sovrana.

Il gregge per il tratturo transitava lento
brucando dai sassi fiori
ma gli agnelli guardavano stupiti
le onde del cielo
coprire con lacrime azzurre
i soldati caduti la battaglia che si spegneva
in un Abruzzo avvolto nelle sue antiche memorie.
Nomi non se ne fanno, la fortezza taceva.
Nell'aprile l'Italia già polverosa canuta
impigri davanti allo specchio
aspettando la sua quarta glaciazione.
(III e IV).¹⁷

Roversi ha potuto lavorare prima della morte alla ristampa del romanzo che rielabora e raccoglie in una cornice unitaria i racconti del 1952, quelle «prose borboniche» sugli albori e i presagi feroci dell'unità d'Italia, *Lettres sur l'Italie* che narrano del Sud di primo Ottocento come sineddoche o metonimia attualizzante del nostro Paese «mancato». ¹⁸ In *Caccia all'uomo* emerge il quadro di una terra lontana nei secoli e mar-

¹⁶ «Volevo cercare di indagare sulle violenze ripetute e sui ripetuti massacri compiuti dalle truppe piemontesi soprattutto in Abruzzo, negli anni dell'annessione... ed ero stato conquistato dal severo eroismo dei soldati borbonici asserragliati nella fortezza di Civitella del Tronto per quell'ultima resistenza, senza resa, fino all'ultimo uomo. Solo per fedeltà a una parola...», R. Roversi, *Conversazione in atto cit.*, p. 474.

¹⁷ R. Roversi, *La dura epica vicenda (Un poemetto inedito e due canti dal poema «Dopo Campofornio»)*, Teramo, Edizioni Banca di Teramo, 2011, p. 54 e p. 57. Quattrocentotrentacinque soldati e quattro ufficiali dell'esercito del Regno di Napoli, asserragliati nella fortezza di Civitella del Tronto, furono assediati dal settembre 1860 al marzo 1861 da tremilatrecentosettantanove soldati e centocinquantasette ufficiali dell'esercito piemontese.

¹⁸ Cfr. A. Cajumi, *Nel regno del Sud*, in «La Stampa», 27 giugno 1953, p. 3 (recensione ai racconti *Ai tempi di re Gioacchino*).

chiata da una violenza (di classe) che si fa realtà storica ed eterna, perché include tra le sue topografie la Calabria nel 1810 e l'eco degli eccidi risorgimentali, le rovine delle guerre o delle battaglie di ogni tempo e quelle della Resistenza, come in un polittico di frammenti e di immagini à la Goya, nelle quali la materialità della cronaca (della morte) trascolora e si fissa come dato totemico, metastorico e assoluto:

I banditi ritornano, cavalcano adagio, radunandosi; guardano attorno, ascoltano il silenzio subito sceso dopo il frastuono della battaglia. In questo luogo ameno solo i morti sono neri nell'erba gialla. Sono morti i soldati francesi. Tutti; o quasi. I banditi guardano e si contano. Nessuno manca. Oppure: manca il ragazzo; lo chiamano, lo cercano. Lo scoprono morto, col cavallo, fra i soldati. Una baionetta nel ventre; gli occhi grigi sbarrati. Spaventato guarda la sua bella gloria che s'allontana. E i suoi anni, nel nulla. [...] «Seppellitelo» ordina il Boccone; intanto gli altri scendono da cavallo, frugano addosso ai morti. Al giovane soldato tolgono la tromba dalla schiena. Uno tenta di suonarla, gli altri ridono. Poi risalgono a cavallo e partono. Dimenticano anche di seppellire il ragazzo, che ora dorme vicino al suo cavallo ucciso. (*Caccia all'uomo*, p. 24)

Le continue sovrapposizioni tra un passato storico che affonda nei secoli e nei millenni e un presente dominato dalla «guerra eterna», permanente e globale, compongono il fondo tragico che percorre come un basso continuo la scrittura di Roversi, tra ricapitolazione della memoria e rilancio o protesta civile, descrizione e registrazione di eventi, necessità etico-politica della rimemorazione e scatto utopico-libertario, indignazione e invettiva. Il messaggio ideologico che ci consegna questo palinsesto macrotestuale è tutto interno ai paradigmi tragici e irrisolti della modernità, inserendosi in una genealogia irregolare di forme letterarie che hanno ragionato sulle ingiustizie della storia e sulla pensabilità del conflitto.

III. «Italia di sassi e di erbe»

Questa immersione nel magma di una informe e reversibile sequenza temporale, tra presente passato e futuro, memoria e oblio, provoca nella scrittura di Roversi, a partire soprattutto dalla lunga stagione «clandestina» inaugurata negli anni Settanta (il *Libro Paradiso* fino alla *Partita di calcio* e all'*Italia sepolta sotto la neve*), una trasformazione sostanziale del tema del paesaggio, in direzione epico-tragica. Insieme con una topografia dispersa di ambienti e territori del contemporaneo, tra cronaca e storia, icone o latenze dell'attualità più o meno (in)visibili, anonime o mediatizzate, i fondali presenti nelle sue opere si dilatano

inglobando tracce, allusioni e riferimenti a un passato millenario, biblico, arcaico e metastorico:

Il tuo destino è oscuro
 Italia trenta, trenta.
 Ogni viottolo un tumulto d'antichi guerrieri
 ogni cima una fortezza abbandonata
 nelle vallate cunicoli di trincee
 mani di vecchi soldati affiorano fra i sassi...
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXX)

Ventinove sono ventinove i conti dell'Italia
 nella polvere fasciata di bandiere lacerate
 non lascia spazio ad alcuna novità
 talvolta le attende e poi le condanna.
 Voci si annidano fra le braccia di un sole
 unico superstite della disfatta.
 Resto lì e ascolto, Italia con la spada impolverata e
 senza filo al fianco.
 Mi fisso immobile ad ascoltare
 imparo di nuovo il fascino del vento
 la frastagliata ebbrezza delle onde dei mari.
 [...]
 Il 17 febbraio 1977 una voce fu oscurata il ricordo è un'ebbrezza di suoni
 troncati da un colpo di pistola
 La guerra non è l'ultima guerra.
 [...]
 Lasciare la patria immersa nel buio del mondo.
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXIX)

Lo sguardo telescopico sul tempo della storia permette a Roversi di restituire in versi (di trasfigurare liricamente) un paesaggio che non è soltanto interiore, né si confina nei quadranti locali, regionali o nazionali; e assume invece l'aspetto di una totalità spazio-temporale che include gli orizzonti biografici del proprio vissuto e i «destini generali», la natura e il cosmo (gli animali, le piante, i «sassi» e le «erbe», le regioni siderali e sommerse), secondo una pratica dell'attenzione e dell'accoglienza concesse alla materialità creaturale del «vivente» che rimanda ancora una volta a una possibile diramazione del pensiero tragico affidato alla scrittura in versi, così come è dato ravvisare in ambito italiano nelle campate del tardo Sereni di *Stella variabile*,¹⁹ avvicinandosi all'ultimo Fortini di *Paesaggio con serpente e Composita solvantur*:

¹⁹ Cfr. L. Lenzini, *Sereni dal libro all'opera. Appunti e ipotesi*, in «L'Ulisse», 15, 2012, pp. 18-23.

Ma prima di rispondere no,
 ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati
 dove in pianto eravamo passati,
 le vigne e di alti nidi immenso l'albero!
 E fedeli chiediamo di portare
 un'altra volta ancora
 ai mormorii della fedele mezzanotte
 l'intelletto delle erbe e il nostro
 (F. Fortini, *Qualcuno è fermo...*, da *Composita solvantur*, 1994)

e si legga Roversi:

Odora di mele mentre il merlo s'allontana
 stride forte a filo d'erba lungo il mare
 siepi siepi siepi di oleandri abbandonati e
 pini scavezzati dai venti secolari camminano a terra.
 Può la morte ordire il suo acuminato massacro
 ridurre in cenere il delfino
 il vascello in fuoco
 la sovrastante nuvola in ciclone e
 travolgere la vita?
 (*Trenta miserie d'Italia*, XII)

La dimensione spazio-temporale che sostiene questa Odissea o *κατάβασις* dentro la violenza cosmica e terrena della storia si riversa in un palinsesto testuale stratificato che accoglie aperture oniriche e varchi sincronici, allegorie elusive e messaggi cifrati, anacronismi palesemente esibiti accanto a rivelazioni visionarie, epifanie e agnizioni:

Ventisettesima peregrinazione Italia di sassi e di erbe
 bruciate dall'arsura
 Italia Italia Italia addormentata in una stalla
 vicina a un cavallo normanno
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXVII)

Rapporto quarto: di una conclusione.
 Un secolo più tardi Filostrato
 affermò che c'era una sola differenza fra Nerone e Tiberio:
 il primo aveva apertamente praticato la violenza
 mentre il secondo l'aveva velata
 sotto le apparenze della legge.
 Trenta milioni di italiani emigrati
 negli ultimi cento anni,
 i problemi dell'emigrazione saranno discussi
 domani

a Roma
 alla prima conferenza nazionale.
 [...]

 Il frammento della piet  Rondanini   in Svizzera.
 Bisognava provvedere all'ordine pubblico.
 Gli opposti estremismi?
 Aumentare la polizia.
 Grazie patria mia.
 Le prime luci si accendono
 nelle case dei contadini.
 (*Cinquantaduesima descrizione in atto - Quattro rapporti, IV*)

  una scrittura secca ed energica, al riparo da indulgenze liricheggianti, che vive anche a livello formale di una correlazione paradossale di contrasti, qualit  perspicua delle scritture tragiche: tra la compostezza «classica» e severa dell'intonazione e l'esibita antiletterariet  che piega, esaspera e torce, dilatandole, le istituzioni formali del codice lirico come quelle dei registri narrativi e teatrali tradizionalmente intensi, sotto i colpi di un'accelerazione vorticoso e rabbioso dello stile. (Su questo piano   evidente il dialogo con Rebora e pi  in generale con il variegato *c t * dell'avanguardia vociano ed europeo, senza trascurare l'influenza di Eluard e dell'espressionismo «didascalico» e materialista di Brecht).

Si tratta di un processo di forme e pensiero che prima ancora della lunga esperienza racchiusa nell'interminabile *Italia sepolta sotto la neve*, si attesta dentro l'impasto sonoro e verbale ad altissima densit  delle *Descrizioni in atto* (1969-1990) e del *Libro Paradiso* (1977-1993) dove sono ricorrenti e martellanti le effrazioni espressionistiche e anti-liriche (o a-liriche), i cortocircuiti e i paradossi temporali. E le relative tecniche di straniamento, lo stile associativo, le interferenze di passato, presente e futuro testimoniano una radicale violazione delle coordinate spazio-temporali, il rifiuto di ogni realismo codificato (di l  da ogni storicismo lineare e progressivo). Le pause gnomico-assertive di una scrittura epica e allegorica, giudicante o esortativa e quasi fuori dal tempo, convivono con la parodia e con la tecnica esasperata e «cubista» del montaggio di linguaggi pre-esistenti, tecnici e settoriali, a segnalare e restituire non soltanto il senso di condanna, di allarme e pericolo per la violenza e gli «incendi» di quegli anni, ma propriamente i suoni o l'eco, le macerie e le rovine della devastazione nel lungo «inverno» dell'Italia (di tutto l'Occidente).

Una strada non c' . C'  una strada (un fiume), c'  un fiume
 – credo che ci sia,   cos  – un profondo

fosso, una siepe, un fiore d'albero sotto il giardino spapolato, c'è il pianto di una bambina nuda col tracoma c'è il sangue di un uomo per terra decapitato la milza di un animale sul bancone di legno; c'è il filo bianco (un rosso filo) che stende dal labbro di chi parla fino a una casa laggiù; una carta su cui il dito striscia con raccapriccio; l'orgasmo della donna fra l'erba affumicata da un vecchio incendio, un bombardiere che non si vede. Vilipendio di istituzioni (di gravi legittime colpe). Non c'è più l'eco, il suono non c'è, il percuotere dell'ultimo dissenso, le voci placate (finalmente?), i refusi scomposti; ribolle un altro piombo per più degne canzoni - la caratteristica del tempo è una misurata indifferenza, tutto interessa un poco per brevissimo tempo, ogni cosa muore, deperisce, sé consuma e sfoltisce nel forno della memoria.

(*Decima descrizione in atto*, III)

IV. Un libro aperto

Ancora una volta, la forma del contenuto fa tutt'uno con una disposizione etica – nuovamente tragica, negativa, nel senso di quel «nichilismo attivo» di cui parlavo – che lo porta a esprimere e aggredire il nuovo presente con le tecniche delle neoavanguardie (sottolineo il plurale): l'espressionismo, lo sperimentalismo plurilinguistico, il precipitare atonale del verso nella prosa; la tecnica del montaggio, le slogature della sintassi, l'exasperata ricerca di una contaminazione, o meglio, di una frizione tra registri ed elementi diversi del discorso.

Le *Descrizioni in atto*, in particolare, ricordano la «potente incuria formale» di cui parlava Pasolini a proposito di Rebora, la «sua ispirazione eteronoma» che è all'origine di un scandalosa «libertà sintattica [e] audacia espressiva».²⁰ E di certo, a una lettura più attenta, richiamano una serie di strategie testuali e tecniche o dispositivi di area avanguardista – di un'avanguardia recuperata «in situazione», all'altezza del presente (i vociani, i surrealisti, il Lorca di *Un poeta a Nueva York*, ma anche un canone di *High modernism* che comprende Eliot, Pound, Dylan Thomas). La metrica ormai compiutamente sperimentale, i versi lunghi, abnormi, irregolari; i nessi e i connettori anaforici frenetici e percussivi, aggressivi; l'uso ossessivo delle parentetiche e degli elenchi, le enumerazioni

²⁰ P.P. Pasolini, *I canti dell'infermità*, in «Il Punto», 26, 1957, pp. 264-267 (recensione a C. Rebora, *I Canti dell'infermità*, Milano, Scheiwiller, 1957), poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, I, 1999, pp. 1114-1117.

caotiche, i cataloghi, il frammento e l'incompiutezza come struttura, ai limiti dell'informale; una marcata eco surrealista in certi automatismi psichici riportati senza mediazioni nel testo: come ha detto una volta Massimo Raffaeli con una grande intuizione, si potrebbe concludere che Roversi ha «inventato» una sua personale avanguardia.

Dentro il testo «cubista» delle *Descrizioni*, in particolare, si opera un continuo slittamento e rincorrersi tra registri e stili diversificati, con la quasi totale abolizione della punteggiatura e per lunghi tratti dei nessi logico-sintattici, fino ai limiti dell'ecolalia. In molti componimenti risalenti agli anni Sessanta e Settanta, per usare il lessico della neoavanguardia, si tratta anche per Roversi di avviare una «mimesi schizofrenica» e straniante dei grafemi e dei linguaggi artificiali del presente (la pubblicità, i nuovi gerghi tecnologici e mortiferi, la ciarla degli ambienti intellettuali). Resta, come è chiaro, una postura diversa nell'ideologia dello stile («tutta frontale, senza ambiguità», scrivevano Cesarano e Raboni),²¹ rispetto ai limiti e ai compiti della parola poetica. Accanto all'accumulo di immagini caotiche irrelate, risponde o meglio stride il piano e lo scatto esortativo, corale, epico e giudicante della tradizione classica, premoderna, sette-ottocentesca, riletta attraverso il filtro brechtiano, che si fa ora biblica condanna gesticolante (Fortini ricordava un Eluard «livido», senza più speranze e utopie rivoluzionarie). A intrecciarsi con le tecniche del montaggio di materiali plurilinguistici e difformi agisce un'attitudine non solo narrativa, di un'epica necessariamente frantumata, ma anche una tensione gnomica, didascalica, scenica e performativa (il teatro, ricordiamolo, ancora prima dell'approdo alla canzone d'autore, è uno spazio testuale costante nella sua scrittura, a partire almeno dagli anni Sessanta).

Vanno in ogni caso rimarcate e ricordate la collaborazione di Roversi all'antologia *Manuale di poesia sperimentale* del 1966, su invito di Guido Guglielmi e Pagliarani; le amicizie o i contatti con Stelio Maria Martini e Luciano Caruso, Eugenio Miccini, con l'Antigruppo siciliano, i rapporti con Lamberto Pignotti e le sue proposte di «poesia tecnologica» avanzate già dal 1962;²² la sperimentazione anche in proprio intorno a una poesia «totale», visiva o verbo-visuale; e la lunga, segreta amicizia con eslegi come Gianni Scalia, Giorgio Cesarano e Giuseppe Guglielmi (che

²¹ G. Cesarano, G. Raboni, *Interventi su Roversi*, in «Paragone-Letteratura», 182, 2, aprile 1965, pp. 120-124; p. 124: «Proprio in questo senso ci sembra che debba essere ricevuto, oggi, il "messaggio" delle *Descrizioni in atto*, in cui la forma stessa della poesia è il disegno del bene mancante, lo stampo del male presente è l'unica figura data al bene assente».

²² L. Pignotti, *La poesia tecnologica*, in «Questo e altro», febbraio 1962, pp. 60-68, poi in Id., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968, pp. 72-81 (Pignotti collocava la poesia di Roversi nella costellazione del «tecnologismo funzionale», accanto ad altre esperienze contemporanee e alternative ai Novissimi come quelle di Erba, Soavi, Gaio Fratini, Nelo Risi, Cattafi, Leonetti, Pagliarani, Fortini, Pasolini).

sui primi numeri del «Verri» si spendeva nelle versioni di d'Aubigné, un altro maestro irregolare di Roversi).

All'interno di questo complesso itinerario letterario, e per assecondarne l'eclettismo e la natura pluristratificata, come scrivevo all'inizio del mio intervento, andrebbero individuate le tracce persistenti della filosofia e del sapere greco, i rapporti con le tradizioni e con le avanguardie non soltanto italiane, le traiettorie di uno storicismo sostanzialmente eretico e non allineato; ma soprattutto sarebbe necessario restituire la centralità che nell'opera di Roversi rivestono i romanzi e le relazioni tra poesia e prosa.

A guardare bene, infatti, la funzione dei romanzi è quella di segnalare e cadenzare nel suo percorso di scrittura cerniere, nessi o cesure. Bazzocchi ha giustamente sottolineato la centralità del breve romanzo giovanile del 1943, *Umáno*,²³ e poi delle prose del 1952, che transitano in *Caccia all'uomo*, e che concorrono alla prima svolta all'altezza di «Officina». Andrebbero soppesati con un'attenta analisi stilistica anche il ruolo del romanzo del 1964, *Registrazione di eventi* (e della scrittura scenica) in vista della seconda edizione di *Dopo Campofornio* (1965), i travasi intertestuali con le *Descrizioni in atto*; e soprattutto il posizionamento del romanzo del 1976, *I diecimila cavalli*, che vale insieme come ricapitolazione o chiusura del decennio Sessanta-Settanta e come avvio dell'ultimo tempo, apertura allo «stile tardo» del suo lungo, onnivoro poema testamentario (*L'Italia sepolta sotto la neve*).

Lungo le coordinate mobili e agonistiche di una scrittura libera e «sconfinata» (eluardianamente: «ininterrotta»), viva e irriducibile a qualsiasi sperimentalismo codificato – che fa registrare col tempo un aumento (una ripresa) del tasso di figuratività e di «sublime» – si intersecano l'allegoria visionaria di segno negativo e la partecipazione ai destini della storia, l'origine terrena e materiale della poesia insieme con le sue potenzialità trasfiguratrici e utopiche, libertarie e oppositive. Una scrittura come «immagine del passato che si fa proposta di avvenire»: «Passato contro passato il presente balza contro il futuro» (*Trenta mi-serie d'Italia*, I). È di questo, in fondo, che scriveva Fortini in un lontano testo del 1959:

So bene che questo accenno ad un trapasso dall'ordine letterario a quello che letterario non è, farà pensare a molti, e non dei più sciocchi, a chissà quale nuova formulazione di «impegno». E si tratta infatti di un nuovo impegno *politico*, che penso ormai maturo; non di un ennesimo innesto di pseudocontenuti entro l'attività poetica e letteraria. Si tratta solo di riaffermare le *frontiere*, i *limiti* della poesia e insieme la sua destinazione

²³ M.A. Bazzocchi, in R. Roversi, *Le origini dell'irrazionalismo di Nietzsche* cit., p. 94.

estramurale, la contraddizione di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso.²⁴

²⁴ F. Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 137 (corsivi dell'autore).