



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

«Disunito fragoroso, incalzante»: l'irruzione del passato nella vita di un «personaggio che sembra cechoviano». Su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi

TIZIANO TORACCA

Università degli Studi di Udine

tiziano.toracca@uniud.it

Abstract. The contribution focuses on *Registrazione di eventi* (1964) by Roberto Roversi, reconstructing its critical reception, focusing mainly on the novel's experimental character, and hypothesizing a resemblance to other Italian novels of the 1960s and 1970s in light of the category of Neomodernism. From this perspective, starting with a comparison with a Chekhov's novella (*A Gentleman Friend*) and a reflection on some key oppositions in the text, the two main themes of the novel, the protagonist's destitution and his traumatic relationship with the past, are explored.

Keywords: *Registrazione di eventi*, Modernism, Neomodernism, Chekhov, 20th century italian novel.

Riassunto. Il saggio si concentra su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi, ricostruendone la ricezione critica, incentrata soprattutto sul carattere sperimentale del romanzo, e ipotizzando una somiglianza di famiglia con altri romanzi italiani degli anni Sessanta e Settanta alla luce della categoria di neomodernismo. In questa prospettiva, a partire dal confronto con una novella di Čechov (*Il conoscente*) e da una riflessione su alcune opposizioni chiave del testo, vengono approfonditi i due grandi temi del romanzo, l'indigenza del protagonista e il suo rapporto traumatico col passato.

Parole chiave: *Registrazione di eventi*, modernismo, neomodernismo, Cechov, romanzo italiano del Novecento.

«Disunito fragoroso, incalzante»: l'irruzione del passato nella vita di un «personaggio che sembra cechoviano». Su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi

I. «Non è certo un romanzo tradizionale»

«*Registrazione di eventi* non è certo un romanzo tradizionale. Tiene conto d'un bel numero di fermenti, di sollecitazioni, di lacerazioni interne». Le parole di Roversi, estrapolate da un'intervista rilasciata dall'autore a Fabio Moliterni,¹ non sono interessanti perché dicono qualcosa di nuovo rispetto al romanzo del 1964, ma sono interessanti, al contrario, perché ribadiscono qualcosa che l'autore aveva già precedentemente e variamente sostenuto sia a caldo (si pensi all'intervista rilasciata a Ferdinando Camon pochi anni dopo l'uscita del romanzo, alla fine del 1968)² sia in seguito, a distanza di molti anni (si pensi alla conversazione con Gianni D'Elia pubblicata nel 1990).³ La micro-definizione che l'autore ha ripetutamente e perentoriamente dato del proprio romanzo (un romanzo anti-tradizionale) intercetta infatti la questione che più di ogni altra ha attratto l'attenzione della critica posta di fronte al problema di interpretarlo e storicizzarlo: mi riferisco naturalmente alla questione dello sperimentalismo.

Registrazione di eventi è stato infatti costantemente analizzato a partire dalla sua presunta rottura rispetto ai canoni rappresentativi realistici o neorealistici (alla luce anzitutto dei romanzi d'esordio di certi *sodales* come Pasolini, Leonetti e Volponi e, più in generale, dell'esperienza decisiva vissuta in «Officina»)⁴ e a partire dalla sua presunta vicinanza rispetto ai romanzi, alle tecniche narrative e alle teorizzazioni della neoavanguardia, la quale, nata ufficialmente a Palermo l'anno precedente, nel 1963, si era come noto posta con forza, e già da qualche anno, il problema di “superare” il romanzo ben fatto e di rinnovare le tradizionali strutture portanti del racconto, sentite appunto come inadeguate a

¹ F. Moliterni, *Una matita e un pezzo di carta. Intervista a Roberto Roversi* [1996-2003], in Id., *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni dal Sud, Modugno 2003, pp. 211-219, poi anche in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, pp. 545-562.

² Cfr. F. Camon, *Roberto Roversi*, in Id., *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969, pp. 167-182, poi in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 162-180 (da cui si cita). Nella *Premessa* al volume Garzanti, Camon precisa che l'intervista a Roversi, identica nei due volumi, risale alla fine del 1968.

³ R. Roversi, *Conversazione in atto*, con Gianni D'Elia, in «Lengua», 10, luglio 1990, pp. 18-52, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 471-503.

⁴ Su questo aspetto, oltre al classico di Ferretti, mi permetto di rinviare a T. Toracca, *Un fosile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, in «L'Ellisse», 15, 1, 2020, pp. 105-147. Cfr. anche L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto: saggisti e scrittori nelle riviste della nuova sinistra (1956-1967)*, Pisa, Pacini, 2024, pp. 151-178.

cogliere la complessità del reale. La cosa non sorprende: i «fermenti», le «sollecitazioni» e le «lacerazioni» di cui parla Roversi hanno un carattere generazionale – della generazione nata tra i primi anni Venti e i primi anni Trenta del XX secolo – e rimontano anzitutto all'esigenza di ricalibrare e ripensare le forme di rappresentazione della realtà all'indomani del tramonto del neorealismo (cosa che avviene appunto a metà degli anni Cinquanta, come testimoniano una pluralità di avvenimenti interni ed esterni al campo letterario) e alla percezione più o meno lucida e più o meno esibita, di vivere in un mondo in convulsione, diverso, nuovo, investito da un'accelerazione socio-economica impetuosa e da una mutazione culturale e antropologica profonda (il riferimento è naturalmente a Pasolini).

Al di là delle inevitabili differenze d'impostazione e di risultati, mi pare insomma che lo sforzo principale di buona parte della critica che ha preso in esame questo romanzo sia consistito, da un lato, nell'individuare un tipo di sperimentalismo analogo (per tecniche espressive e modelli formali), ma diverso (per obiettivi, risultati, *ethos*), da quello teorizzato e praticato dalla neoavanguardia e prima ancora dall'*école du regard* (è quello che hanno cercato di fare, ad esempio, Eugenio Miccini e Marco Forti nei loro interventi a caldo, rispettivamente del 1964 e del 1965, lo stesso Roversi nell'intervista rilasciata a Camon nel 1968, Walter Pedullà qualche anno dopo, e poi, più di recente, Simona Luciani, Vincenzina Levato e Marco Giovenale)⁵ e, dall'altro lato, sempre però a partire dalla distanza dell'autore dalla neoavanguardia, una distanza rivendicata anzitutto, con forza e a più riprese, dallo stesso Roversi,⁶

⁵ E. Miccini, *Ideologia avanguardia e altro in Leonetti e Roversi*, in «Nuova corrente», 34, 1964, pp. 132-153. M. Forti, *Su alcuni «nuovi» romanzi*, in «aut aut», 86, 1965, pp. 37-51. W. Pedullà, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 481 e ss. S. Luciani, *La pazienza «cauta e astuta» di Roberto Roversi*, in «Allegoria», 33, 1999, pp. 231-236. V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 121-138. M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 5-29.

⁶ Sono molteplici e spesso feroci gli interventi in cui Roversi prende le distanze dalla neoavanguardia accusandola di formalismo gratuito e di «ontologismo letterario», cioè in sostanza – è questo il suo peccato originale – di separare, scientemente e colpevolmente, letteratura e politica (è più o meno il giudizio che ne danno altri due «avversari storici» del Gruppo '63, cioè Pasolini e Fortini, e che verrà ripreso da Gian Carlo Ferretti). Si vedano in particolare due interviste rilasciate dall'autore: *7 domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 77-88, e *10 domande su neocapitalismo e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, pp. 109-116, entrambi ora raccolte in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 369-383 e 393-404. Si veda anche Id., *Avanguardia e avanguardismo*, in «Quaderni piacentini», 3, 15, marzo-aprile 1964, pp. 34-37, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 385-391. La concezione della letteratura che ha Roversi (e la distanza tra questa concezione e quanto l'autore imputava alla neoavanguardia) mi pare testimoniata al meglio dalle sue parole a Camon: «So bene che il «lavoro» letterario non serve, ovviamente, a fare la rivoluzione e a produrre il dissenso politico, ma so altrettanto bene, intanto, che *posso e devo* scrivere per questa rivoluzione e per *questo* dissenso – se non ho altro strumento per le mani e non sono altrettanto bravo artificiere per le bombe o tattico per le battaglie. Se

nell'individuare una *koinè* sperimentale tra opere narrative legate da più o meno vistose e più o meno avvertibili affinità o analogie di struttura e di stile. Se c'è un elemento che tiene insieme le riflessioni di Gian Carlo Ferretti (che per l'appunto nei primi anni Settanta aveva individuato in certe opere di Pasolini, in *Memoriale* e nella *Macchina mondiale* di Volponi e in *Registrazioni di eventi*, una "terza via", una strada alternativa «alla dicotomia tattica e riduttiva tradizione-avanguardia», a quel «bivio equivoco» tra «tutto un versante di letteratura tradizionale più o meno restaurata e le istanze rumorosamente liquidatorie del Gruppo '63»), di Romano Luperini (mi riferisco a quelle dedicate al neosperimentalismo di «Officina», ma anche a quelle sul secondo modernismo), di Fabio Moliterni (il più fine interprete di Roversi) e di Piero Dal Bon (sulla scia degli studi di Zinato su Volponi), questo elemento, dicevo, consiste precisamente nello sforzo di storicizzare lo sperimentalismo di *Registrazioni di eventi*, interpretandolo in relazione con la letteratura e con il contesto culturale contemporanei, nel tentativo di rintracciare un'aria di famiglia tra alcune opere "sperimentali" (ma non d'avanguardia) del secondo Novecento.⁷

È in una prospettiva in parte analoga, basata sul presupposto di una lunga durata del modernismo e in particolare di una sua persistenza secondonovecentesca, che ho proposto di interpretare *Registrazione di eventi* come un romanzo neomodernista. Analogamente a molti altri romanzi pubblicati tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Set-

non sono buono e bravo per queste faccende più utili. Sarò poi uno dei mille al momento di un'azione; ma intanto, magari imprecaando di non sapere fare meglio e più (per una cattiva educazione) adatto la mia biro a picchiare sul viso e dico con gli altri, ripetendo con gli altri, che bisogna uccidere il tiranno; e non uso questa sporca lingua, invece, per le mie caccole private o per celebrare le belle mani di una laurabeatrice, moglie figlia o ganza di colonnello. Così l'atto dello scrivere resta, sia pure rognoso, un atto politico. Non perde la misura», in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 170.

⁷ G.C. Ferretti, *Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 60. Ma si vedano anche le riflessioni su Cassola e Roversi svolte in Id., *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 220-240. R. Luperini, *Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 807, e Id., *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12. F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura* cit., pp. 97 e ss. P. Dal Bon, *Lo sperimentalismo di Volponi all'interno del contesto narrativo italiano: alcuni spunti*, in «Quaderns d'Italia», 22, 2017, pp. 143-152. In quest'ultimo saggio, Dal Bon insiste a mio avviso giustamente sull'affinità tra *Registrazioni di eventi* e i primi tre romanzi di Volponi (*Memoriale*, *La macchina mondiale* e *Corporale*), rintracciando sia un «condiviso fondo gaddiano» («L'impressione è che a stringere Roversi e Volponi, nel comune profilo risentito e mai neutro di una prosa che amalgama e relativizza, spasticamente, i propri ingredienti oltre a una solidarietà di intenti demistificanti, esercitati nel protagonismo degli strumenti espressivi, sia un condiviso fondo gaddiano, quel Gadda che Pasolini insieme agli avversari del Gruppo 63 contribuiva a riproporre al centro del dibattito letterario»), sia un'attenzione alle «sperimentazioni primonovecentesche [...] di timbro più etico-problematico: Boine e Jahier, Reborà...», *ivi*, pp. 149-150.

tanta (da Testori, Fenoglio, Calvino, Bianciardi, Mastronardi, Volponi, Parise, Consolo, D'Arrigo, Pasolini, ma non solo), *Registrazione di eventi* sconta infatti un'affinità strutturale con la narrativa modernista europea e nello stesso tempo (da qui il senso del prefisso 'neo') ne prende le distanze, la ricalibra, la "aggiorna".⁸ Come emerge già chiaramente in molte delle analisi sopracitate, Roversi riserva un'assoluta centralità alla vita psichica dell'io narrante e protagonista – *Registrazioni di eventi* è un romanzo pervaso dalla mimesi del profondo, dal fluire della coscienza, da una rappresentazione in soggettiva degli eventi, da una tensione lirica che interrompe continuamente il tessuto narrativo – e riserva un'assoluta centralità agli strumenti espressivi, cioè alla forma del racconto, la quale tende in effetti a sovrapporsi costantemente alla storia narrata (una storia del resto piuttosto esile) con effetti stranianti, addensanti e opacizzanti sconosciuti al realismo e al neorealismo (si pensi appunto alla continua manipolazione della lingua, alla pluralità dei registri stilistici impiegati, all'uso di figure di ripetizione e accumulazione: tutte strategie formali che contribuiscono a provocare, per dirla con Roversi, una «persistente deflagrazione del discorso»).⁹ È precisamente questo duplice investimento – sull'io e sulla forma – a dare la misura della ripresa del modernismo e in particolare della dialettica chiave da cui nasceva lo sperimentalismo modernista: rappresentare il mondo dando conto, nello stesso tempo, del problema della sua rappresentazione, rappresentare incamerando un'autoriflessione sul senso, la forma, i limiti della rappresentazione stessa. La mimesi del profondo e l'opacità formale che caratterizzano il romanzo si spiegano insomma, ancora una volta, alla luce di quella tensione ambivalente a *raffigurare problematizzando la raffigurazione* che segna il realismo modernista (un realismo che per l'appunto sconta un "dippiù di autocoscienza" rispetto al realismo moderno, cioè rispetto a quella forma di mimesi che nasce nell'Ottocento e che Auerbach, pensando al romanzo francese ottocentesco, chiama "moderno realismo tragico su base storica").¹⁰

La ripresa del modernismo storico convive tuttavia, come dicevo, con uno scarto notevole: in *Registrazione di eventi*, come in genere nei

⁸ Mi permetto di rimandare a T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022.

⁹ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 172. Lo sottolineavano già Luciano Caruso e Stelio Maria Martini scrivendo che «il materiale linguistico» del romanzo è «assunto come reale materia del narrare», in L. Caruso, S.M. Martini, *Roberto Roversi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 54.

¹⁰ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romanogli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 225. E cfr. G. Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», 56, 2007, pp. 80-101; P. Pellini, *Un'idea dell'Ottocento*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016, pp. 13-42.

romanzi neomodernisti, acquista infatti rilevanza – una rilevanza sconosciuta al modernismo – il mondo di fuori, esterno, dei fatti visibili e udibili da tutti, ovvero, in accezione più specifica, la sfera pubblica dell'esistenza. Riferimenti espliciti a temi pubblici e d'interesse collettivo – avvenimenti storici, trasformazioni politiche, economiche e sociali, questioni etiche e morali – condizionano molto di più le trame e gli intrecci, colonizzano molto di più la vita psichica degli eroi, influenzano molto di più la voce dei narratori (debole o forte che sia). La ricerca della verità e l'aspirazione al senso restano irrisolte come nel modernismo, ma non è più la vita, bensì la storia, a “non concludere”, a essere oggetto esplicito e consapevole di indagini, autoanalisi, flussi di coscienza, riflessioni saggistiche, allegorizzazioni, epifanie, atti mancati, sogni, trasfigurazioni.

II. «Altro che miracolo»

Registrazione di eventi ruota intorno a due grandi temi: il primo, di carattere economico, è *l'indigenza del protagonista*, il secondo, di carattere storico-ideologico, è *il passato del protagonista* e si declina ora in contrapposizione al presente, ora come trauma. Questi due temi hanno evidentemente radici autobiografiche – del resto Ettore, che di mestiere fa l'antiquario, è una controfigura finzionale dell'autore¹¹ – e contribuisco-

¹¹ Può essere utile ricordare che anche uno dei compagni di strada e dei corrispondenti più assidui di Roversi, cioè Giorgio Cesarano, era un antiquario. Dal carteggio tra Cesarano e Raboni, si evince peraltro che *Registrazione di eventi* sarebbe dovuto uscire a spese dell'autore e che Cesarano (il quale voleva dare avvio a una Cooperativa Autori) resterà molto deluso dalla decisione di Roversi (che per l'appunto accetterà la proposta editoriale di Rizzoli). In una lettera inviata a Raboni (Bergamo, 30 marzo 1964), Cesarano si dirà inoltre sorpreso e molto amareggiato del fatto che Roversi avesse fatto anche il suo nome a Rizzoli. Riporto di seguito un breve passaggio della lettera in questione: «Ma Roversi inoltre dice d'aver parlato con Rizzoli anche di me. E questo è davvero il peggio, ciò che mi amareggia di più. Come minimo, inevitabilmente, accadrà che qualcuno riferirà il tutto a Sereni e così io ci farò la figura d'un intrallazzista da quattro lire. Come se per me si fosse trattato, che so, di cambiar scuderia, passare dall'Inter al Milan, correr dietro al miglior offerente! Bel quadro, sicché: l'iniziativa cui tenevo (la cooperativa autori) va a monte; il mio atteggiamento di protesta politico-ideologica scade ad alibi di manovrette di corridoio; il libro resta nel cassetto a tempo indefinito e quel che è peggio mi trovo appiccicata in fronte l'etichetta di puttana. Per quanto concerne Roversi, capisco tutto: Rizzoli gli stampa il libro in 40 giorni e probabilmente nessuno è in grado di resistere a tentazioni simili. Capisco anche perché ha parlato del mio libro: sapeva di prepararmi una delusione piuttosto grossa e ha creduto di rimediare confezionando anche per me un bel cioccolatino. Solo che a me il cioccolatino non interessa; dichiarai a suo tempo a Sereni, con bella fermezza (quanto comica ormai!), che non sarei andato “dagli altri”: e non ci sono andato, porco Giuda, ma chi ci crederà? Sai bene com'è l'ambiente: basta molto meno a farsi la fama di stronzo. Ora, io stronzo lo sono, evidentemente, ma in altro senso e non così». Cfr. G. Cesarano, G. Raboni, *Carteggio 1961-1971*, a cura di R. Zucco, in *Dissenso e conoscenza*, «Istmi», 27, 2011, pp. 139-201. Si veda anche, per questo specifico aspetto, e per molto altro: G. Muraca, *Lottare per le idee. Roberto Roversi, poeta e protagonista della cultura italiana contemporanea*, Bologna, Pendragon, 2023.

no a provocare e spiegare il malessere dell'eroe e la sua estraneità alla società in cui vive cioè la sua doppia solitudine, che ha per l'appunto ragioni di tipo economico e ragioni di tipo storico-ideologico. Sebbene siano ben presenti e si intreccino a fondo nel corso di tutto il romanzo, il tema economico e la prima declinazione del tema storico-ideologico emergono nella prima metà ideale del testo (nel primo capitolo e in una parte del secondo), la seconda declinazione del tema storico-ideologico tende invece a emergere nella seconda metà ideale del testo (nella parte finale del secondo capitolo e nel terzo), in particolare dopo l'apparizione improvvisa e raggelante di Schumann, la SS risparmiata da Ettore nei giorni precedenti la liberazione.

Il primo tema che informa il testo è dunque di ordine pratico e coincide, per rifarmi a Roversi, con la «*solitudine economica*» del protagonista – una condizione, come dirà a Camon, «più tipica, più scavata e dolente, più generalizzante, nella nostra società, di quanto sia la *solitudine esistenziale*». ¹² È questa condizione a spingere Ettore a chiedere un prestito alla banca – e da qui, messo di fronte alla necessità di procurarsi un garante, a domandare aiuto a un presunto amico e a tentare di ingannare la madre – e in seguito, per «non limitarsi con sarcasmo a guardarsi bruciare sul fuoco», a rivolgersi a Canestri, «l'usuraio elegante» che a sua volta si rifiuterà di prestargli denaro in mancanza di garanzie concrete e «palpabili», «dense e ben calcolate», di «sacrosante verità», di «case terreni fabbriche, vecchi ori e quadri». ¹³ È questa condizione, più in particolare, a costringere l'eroe a compiere un'azione che è sempre la stessa (cercare denaro, chiedere aiuto), che lo umilia e che va continuamente a vuoto (perché egli non sa e non può offrire altra garanzia se non la propria serietà professionale e la propria onestà e perché non trova solidarietà negli altri), che lo spinge a essere «volgare, torpido, astruso» e a compiere gesti incomprensibili o autopunitivi (ad esempio a ferire e a lasciare Alalia) e che gli procura un affanno, un disagio e un malessere incessanti («lo sgomento rende incolmabile il male, il guasto della vita»). ¹⁴

¹² R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 174. «Quel tanto di patetico che può appartenere al personaggio di *Registrazione di eventi*, più che dalla inquietudine per la situazione dei problemi culturali, nasce da un altro dei [la solitudine economica] problemi che volevo esemplificare».

¹³ R. Roversi, *Registrazione di eventi*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 73, 76. Il contraddittorio tra l'offerta di garanzie astratte (la fiducia) e la richiesta di garanzie concrete (i beni) è al centro non solo del dialogo con l'usuraio, ma anche – fin dall'*incipit* e in forme distese – dei ripetuti incontri fra Ettore e il funzionario della banca. È proprio l'improvvisa morte di quest'ultimo, che si era più volte detto e dimostrato disponibile ad aiutare Ettore sulla base della precedente amicizia con il padre precocemente scomparso, a spingere il protagonista a rivolgersi all'usuraio.

¹⁴ *Ivi*, pp. 15, 20.

In questa prospettiva è interessante soffermarsi su un riferimento esplicito, ma generico, a una novella di Čechov. Il riferimento cade significativamente alla fine della «lunga, complessa, complicata» telefonata con l'oculista che Ettore si è deciso a malincuore a chiamare per domandare se è disponibile a figurare come garante, per chiedere «un favore da amico che poteva / un favore da amico che potendo voleva / un favore d'amico (non suo ma del padre) che voleva potendo»:

Urlò la domanda, aggiungendo un tuonante *per favore*, battendosi il petto con le parole, quasi gemendo, immerso in una melma densa (e acquosa) di mestizia. Disse il suo dolore, piuttosto raccontò il suo bisogno, l'urgenza dell'aiuto, gridò il suo disprezzo (sempre con dolcezza), narrò la sua necessità, la miseria di oggi, come una novella cekoviana straziante, come una novella galante, come una bugia. Fu incerto e tenero, anche se suadente, poi falso tremò e imperversò, contraddisse e incalzò, batté il pugno, maledisse, imprecò un poco – soltanto.
Fu solo.¹⁵

Sebbene non ci siano altri e più espliciti rimandi testuali, mi pare che la «novella cekoviana» in questione sia *Il conoscente*. Anche Vanda, la protagonista di questa novella, si trova in condizioni di estremo bisogno; anche lei si domanda quale conoscente potrebbe aiutarla dandole del denaro e si rivolge a un medico, un dentista, Finkel, con il quale aveva condiviso delle esperienze, ma che poi le appare ripugnante; anche lei, una volta giunta al “dunque” si vergogna, ha paura e cerca di autoconvincersi della bontà della sua richiesta. A far pensare che la novella «straziante» in questione sia *Il conoscente* contribuiscono inoltre i successivi due paragoni attraverso i quali il narratore spiega il modo in cui Ettore chiede aiuto all'oculista. Il protagonista, si legge infatti, narra la «sua necessità» e la sua «miseria» non solo come «una novella cekoviana straziante», ma anche «come una novella galante» e «come una bugia». Se il primo riferimento sembra evidenziare il carattere cerimonioso dell'incontro fra i due (tanto nella novella di Čechov quanto nel romanzo), il secondo chiama esplicitamente in causa il comportamento di Vania, che per l'appunto, sentendosi imbarazzata per come è vestita e per non essere stata riconosciuta dal dottore, mente e anziché domandare aiuto, cioè denaro, si fa togliere un dente pagando il doloroso intervento con il suo unico rublo.¹⁶ L'intertesto cechoviano, come dicevo,

¹⁵ *Ivi*, pp. 24, 25, 26. La telefonata è anticipata da un dialogo tragicomico col funzionario della banca durante il quale Ettore sottolinea ripetutamente di non avere amici che, pur volendo, possano aiutarlo (viene cioè anticipato il “gioco” del volere-potere). Il riferimento è anzitutto a Gropius, l'unico a conoscere la condizione disperata in cui versa il protagonista e il solo che vorrebbe aiutarlo, ma non può. Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

¹⁶ Cfr. A. Čechov, *Il conoscente* [1882], in *Id.*, *Racconti e novelle*, trad. it. di G. Faccioli, Firenze,

contribuisce a chiarire la complessa, dolorosa e per certi versi grottesca situazione in cui si trova Ettore, il quale, alle soglie dei quarant'anni, è costretto a «lesinare soldi»¹⁷ in forme scomposte, in un misto di angoscia, umiliazione, incertezza, speranza, rabbia, impotenza.

Un interessante riferimento a Čechov si trova anche nell'intervista rilasciata da Roversi a «Nuovi Argomenti» in occasione dell'inchiesta sulla poesia pubblicata nella primavera del 1962, dunque quando il romanzo non era ancora uscito. Rispondendo alla terza domanda, sul compito che ha o che deve avere oggi la poesia, Roversi afferma che il discorso poetico è un «discorso politico» e che la poesia può aiutare a «svolgere un discorso [...] sulla *situazione* della nostra vita», cioè sulle contraddizioni e le storture del tempo presente:

sulla impenetrabilità delle stratificazioni sociali dominanti; sulla massificazione dei concetti snaturati e delle idee prime; sull'ironia facile, da avanspettacolo, che deteriora tutto perché è senza moralità; sulle condizioni alienate in cui opera un artista; sulla facilità che ha l'arte, oggi, di corrompersi e morire; di essere comprata.¹⁸

Poi aggiunge:

Inoltre questo discorso, se assunto con qualche dignità, può confermare un'altra cosa: come nel '56 e negli anni che seguirono (quando tutto era possibile e niente fu fatto, e ci porteremo per la vita, sulla schiena, il peso di quei ferri che non fummo capaci di gettare lontano: “noi abbiamo potuto vincere, et non abbiamo saputo”), chi riesce a condividere una prospettiva quale ho appena delineato è di nuovo alle corde e pare senza speranza; relegato in un angolo, abbandonato all'isolamento, un personaggio che sembra cechoviano. Non è così. Questo clima di *miracolo economico* all'insegna dei mille frigoriferi, del calo della benzina e delle macchinette di piccola cilindrata; questo *boom* giuntoci di traverso, come un ciclone, spinto dal Mec», e che ci lascerà sprovveduti poiché nulla di serio intanto si risolve; questa particolare “congiuntura”, dicevo, può coprire con il clamore e con il silenzio, può rifiutare il contraddittorio e la polemica con chi non consente e, attenendosi alla sostanza delle cose, alla realtà dei fatti che *non si vedono*, giudica e critica. Ma sono i precedenti storici, richiamati da questa domanda, a offrirci, fra l'altro, la conferma che la “compattezza” delle istituzioni che ci consumano e delle forme letterarie che ne accarezzano la protervia, proprio perché affidata a una

Sansoni, 1958, vol. I, pp. 602-606.

¹⁷ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit. p. 176.

¹⁸ R. Roversi, in *7 domande sulla poesia* cit., p. 375. Il discorso si chiude con una citazione da Pavese: «“L'atto della poesia... è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere”» (*ibidem*). Il passo è tratto da C. Pavese, *Poesia è libertà* [1949], in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 329-334: p. 330.

ideologia di *comodo* può essere insidiata e contraddetta, è destinata prima o poi a sbriciolarsi.¹⁹

In rapporto al romanzo del 1964, questo ragionamento di Roversi è interessante soprattutto per due ragioni.

In primo luogo, perché ci dice che a “sembrare un personaggio cechoviano”, a essere cioè relegato ai margini, isolato e messo alle corde, è l'individuo che nella società del boom e della crisi dei partiti progressisti – nel 1956 e negli anni che seguirono, quando tutto era possibile ed era possibile in termini ampi, politici, ma anche economici – non ha intrapreso nulla perché ha scelto di opporsi a quella società e ai suoi nascenti valori, perché ha criticato le sue istituzioni, perché ha tenuto fede a una prospettiva politico-ideologica («in una accezione totale»: estesa dunque alla letteratura) razionale, conflittuale, indocile, di chi «non consente». Roversi, in altre parole, fa riferimento a Čechov per descrivere un tipo di individuo che assomiglia a sé, al futuro eroe di *Registrazioni di eventi* (che viene qui effettivamente prefigurato) e a un'intera generazione che ha rifiutato la società del miracolo. La solitudine di Ettore è sì, dunque, come quella di Vanda, economica, ma è provocata anche da ragioni ideologiche e in particolare da una posizione critica nei confronti della società del boom. Rispetto a Vanda, che lo è, Ettore assomiglia a un personaggio cechoviano perché è un marginale, ma la sua marginalità sconta un legame più esplicito con l'ideologia e la storia. E in effetti, a ben vedere, l'indigenza dell'eroe mette già in cortocircuito il tempo presente e il tempo passato: da un lato, perché la mancanza di denaro e più in generale l'insuccesso del protagonista sono anche il frutto di una scelta ideologica generazionale; dall'altro lato, perché la mancanza di aiuto e più in generale di solidarietà – come Ettore spiegherà ad Alalia (la ex fidanzata) dopo essersi riconciliato con lei – segna uno scarto rispetto al passato, agli «anni addietro», quando avevano corso «le illari promesse ed esegesi di felicità sociale. Altro che miracolo».²⁰ L'indigenza dell'eroe non è insomma neutra, ma si accompagna all'idea che il sistema economico sia opprimente e che questa oppressione rappresenti un tradimento degli ideali di solidarietà e di uguaglianza del dopoguerra.

In secondo luogo, il discorso di Roversi è interessante perché l'auto-re rivendica una contraddizione – a partire da quel ‘non è così’ e da quel ‘ma’ – che nel romanzo verrà completamente deformata e rovesciata. È

¹⁹ *Ivi*, pp. 375-376. La citazione nel testo è tratta da una lettera di Machiavelli a Francesco Guicciardini del 5 novembre 1526, per la quale cfr. N. Machiavelli, *Lettere*, Edizione Nazionale delle Opere, direzione e coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2022, tomo III, pp.1570-1573: p. 1571.

²⁰ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 177. Sulla figura di Alalia si veda *infra*.

vero che i «precedenti storici» richiamati nell'intervista possono avere una lunga durata e potrebbero quindi non coincidere con quelli tematizzati nel romanzo (la guerra e la lotta partigiana), ma è significativo che il passato, in *Registrazione di eventi*, mini solo in parte la falsa compattezza della società del boom (falsa perché affidata a «un'ideologia di comodo»), finendo al contrario per disintegrare l'eroe. Nel romanzo del 1964 il passato e la sua drammatica rievocazione sono indubbiamente, come ha osservato Moliterni, «strumento per una saldatura, sul piano della denuncia civile e dell'intreccio, degli eventi narrati: tra la rappresentazione del presente e la volontà di testimonianza»,²¹ tuttavia, come vedremo, non agiscono solo come un liquido di contrasto che consente di vedere e giudicare meglio il proprio tempo, ma anche come impedimento all'azione, come trauma irrisolto e punto cieco, come temporalità paradossale che una volta innescata mette fine alla storia.

III. Due temporalità in contrasto: passato e presente

Come dicevo, nella prima metà ideale del romanzo emerge anche la prima declinazione del tema del passato, cioè del tema storico-ideologico. Il tempo della guerra e della lotta di liberazione, il passato, è infatti sentito e rappresentato in contrapposizione al presente, al tempo del miracolo economico e del benessere.²² Questa opposizione chiave tra due temporalità in conflitto viene raffigurata in particolar modo attraverso l'antitesi tra due personaggi che appaiono difatti speculari: l'uno, Geo, un conoscente di Ettore esibizionista e chiacchierone, *sempre uguale a se stesso*, rappresenta l'individuo capace di adeguarsi al presente; l'altro, Gropius, il grande amico di Ettore, *sempre presente a se stesso*, scampato alla guerra e ai campi di sterminio in cui ha perso i genitori e una sorella, rappresenta all'opposto l'individuo incapace di adattarsi al proprio tempo. Geo è un antagonista dell'eroe e viene profondamente disprezzato, Gropius è il suo alter ego e viene profondamente ammirato.²³

La differenza tra i due emerge in varie occasioni nel corso del romanzo, ma in modo particolare nel momento in cui Ettore si trova in un caffè insieme ad altre persone conosciute, tra cui Geo, in attesa proprio di Gropius, con il quale deve andare a visitare una casa per esaminare dei mobili antichi in vendita. In questo passaggio Geo viene variamente

²¹ F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura* cit., p. 98.

²² Sull'assoluta centralità di questa doppia temporalità in conflitto si vedano anzitutto i saggi citati di Luciani, Moliterni e Dal Bon. E si veda A. Motta, *Roberto Roversi*, in «Italianistica», 1, 1995, pp. 209-220.

²³ Le espressioni che ho enfatizzato si trovano nel testo e credo che esprimano molto bene la distanza e la contrapposizione tra i due personaggi.

ridicolizzato e offeso, l'arrivo di Gropius è segnato da un innalzamento notevole del tono e dello stile e la rievocazione tragica del passato epifanizza la banalità e l'inautenticità del presente.

Geo cretino, Geo sottile. Divoratore di libri, divoratore di lardo, evacuatore di idee, spiegazzato ideologo, uomo cornuto, scalmanata cicala, schiavo erudito; piccolo guerrigliero caduto nel fuoco del pomeriggio, idolo delle folle di una borgata, ingiusto e malvagio ma capace di pentimento, onesto nell'apparenza (ma nelle notti solitarie, con l'orecchio all'uscio, indifeso); tu vivi e rivivi in una lunga catena di giorni, sempre uguale a te stesso fino alla morte,

Arriva Gropius. Per lui...

Invincibili armate trascinano alabarde

e uccidono, così a lungo vivemmo

che ci è ignoto il giorno della nascita.

Oggi apriamo i cassetti, mettiamo

ordine nelle carte, nulla è compiuto.

Non c'è tempo di rammaricarsi, è freddo

il cuore, incalzano oltre gli anni veloci

anche le giovani turbe che ridono – e il ricordo

dei vecchi amori. Si può sedere e cantare,
il cuore spento nel ricordo della fiamma.²⁴

Il «tarlo dei ricordi», i nomi «che si credevano dimenticati», «gli occhi, i grandi occhi sporgenti e tondi degli impiccati», la «neve sulla pianura e sulla montagna», «la colpevole complicità dell'aria distesa per terra senza case, bassa e pesante», la nebbia «fra gli alberi perduti», il treno «che batte nei binari con suono informe», alcuni uccelli che «cadono dentro al paesaggio invernale», gli anni e i mesi del '43 («Cos'erano gli anni, i mesi del '43!»), le gallerie interminabili, «le camere di fuoco», il ghiaccio «a lastroni sul fiume», «i topi morti nella neve con gli uomini morti»: ²⁵ l'arrivo dell'amico produce uno scarto sul piano stilistico che esprime una distanza morale. Segue il ritratto di Gropius:

Gropius tornato era solo amico di Ettore; viveva con fermezza ma senza speranza; quasi infastidito dalla vita preservata; il ricordo era più forte, un pugno continuo nello stomaco, sul fegato; era più forte delle possibili tenerezze concesse un po' a tutti dalla vita risistemata. Era sempre presente a se stesso, come a guardarsi dall'altro dentro a un pozzo senz'acqua, in una luce scomposta. Così la sua voce e i suoi occhi si smorzavano

²⁴ *Ivi*, pp. 84-85. L'antitesi è rafforzata dall'onomastica letteraria: il nome Geo richiama la terra e più in generale la natura, il nome Gropius richiama il fondatore del Bauhaus e più in generale la storia.

²⁵ *Ivi*, pp. 85, 86.

nella sabbia dei sentimenti; tutta la persona esprimeva compostamente un'esperienza di vita garantita da orribili dolori. Attraverso i quali non si passa senza morire di dentro. Arriva Gropius.²⁶

Come si evince da queste citazioni, attraverso l'opposizione tra Geo (l'uomo che vive nel presente, sano, aggiustato, adattato) e Gropius (l'uomo che vive nel passato, malato, rotto, disadatto), Roversi esprime una critica feroce alla società del miracolo economico, rea a suo giudizio di aver rimosso la guerra e la lotta di liberazione, cioè le esperienze decisive vissute non solo dall'autore e dal protagonista, ma da un'intera generazione.²⁷

In questa prospettiva, l'opposizione tra due temporalità sentite in contrasto, oltre che un tema portante di *Registrazione di eventi*, è un'idea fissa di tutto il "primo Roversi". È da qui che scaturisce quel suo «furore impotente» che, come osservava Fortini a proposito di *Dopo Campofornio*, è sì un «dato psicologico», ma è anche il «traslato d'una repressione storica, quella successiva al '45».²⁸ Se c'è qualcosa che tiene insieme *Dopo Campofornio*, la raccolta del 1962, rimeditata, modificata e riedita nel 1965, *Le descrizioni in atto*, che cominciano a uscire a partire dal 1963, *Registrazione di eventi* e *Unterdenlinden*, quest'ultimo del 1965, è per l'appunto l'urgenza di contestare una società che ha rimosso un'esperienza personale e generazionale, individuale e storica, considerata decisiva. È precisamente l'orrore per questo oblio, sentito come uno scandalo, a far sì che la contestazione mossa da Roversi alla società neocapitalista raggiunga una cupezza sconosciuta ad altri autori che pure hanno rappresentato criticamente il miracolo economico e ai quali è spesso stato accostato (penso ad esempio a Fortini, Bianciardi, Volponi, Parise), una cupezza testimoniata anzitutto da quella sovrapposizione spaventosa e straniante tra la società del miracolo e il nazismo così come rappresentata nel finale di *Registrazione di eventi*, quando Ettore si sente sopraffatto all'idea che il mondo abbia ancora e da sempre la faccia di Schumann, cioè di una SS,²⁹ e poi, soprattutto, in *Unterdenlinden*, opera che tematizza esplicitamente il ritorno del nazismo nella società italiana degli anni Sessanta e, a monte, la collusione tra nazismo e capitalismo così come

²⁶ *Ivi*, pp. 86-87.

²⁷ È un'altra delle accuse rivolte da Roversi ai neoavanguardisti. Geo, in effetti, potrebbe essere una maschera finzionale di qualche autore del gruppo '63.

²⁸ 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, pp. 607-613: p. 607.

²⁹ «Il mondo ha ragione, ha / il mondo ha sempre, sempre, / sempre, il mondo ha sempre, / sempre, il mondo ha sempre, / il mondo non ha perduto, / ha... il mondo ha – la faccia / di Schumann», R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 184. Su questa sovrapposizione si veda V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* cit., p. 137.

teorizzata già negli anni Trenta, fra gli altri, da Heinrich Mann.³⁰ Anzi-
ché le opere poetiche o narrative degli autori sopra citati, il furore im-
potente con cui Roversi si scaglia contro la società del miracolo econo-
mico sembra allora richiamare e anticipare la saggistica d'emergenza
del secondo Pasolini, le tesi e le visioni infernali di *Petrolio* e soprattutto
l'universo orrendo di *Salò*.³¹

IV. Il passato come trauma

Sarebbe un errore considerare il passato dell'eroe come una tempo-
ralità dal valore esclusivamente positivo, come il "regno dell'autentico"
da contrapporre al presente in funzione etico-conoscitiva. L'apparizio-
ne di Schumann – evento che avviene casualmente nelle sale di una mo-
stra su Mantegna, a Mantova, dove Ettore si è recato insieme a Davidson
e Namara, una coppia di investitori inglesi interessati ad acquistare il
suo negozio d'antiquariato, e insieme a Verde, un suo conoscente bene-
volo e simpatico che ha fatto da mediatore con i due possibili acquirenti
– provoca infatti un'irruzione del passato che si rivelerà distruttiva.

La visione di Schumann non rimuove e non surclassa né il motivo
economico (che non viene risolto neppure dall'incontro con gli inve-
stitori inglesi, che pure danno speranza, rivelandosi ancora una volta
come il vero motore dell'azione), né l'opposizione tra il passato e il pre-
sente (che resta tematizzata, in particolare, come dicevo, nei dialoghi
tra Ettore e Alalia) e tuttavia produce una crepa decisiva nella trama: da
un lato, perché porta a galla il profondo *senso di colpa* dell'eroe, dall'al-

³⁰ Così il finale, nelle parole del Padre: «Adolfo è vivo. Finalmente! La storia, la vecchia storia, ricomincia.», in R. Roversi, *Unterdenlinden* [1965], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002, p. 72. Il rimando è a H. Mann, *L'odio. Riflessioni e scene di vita nazista* [1933], Milano, Il Saggiatore, 1995. Come si legge in una lettera rivolta a Roversi (del 1 luglio 1964), Fortini aveva molto apprezzato *Registrazione di eventi* («senza possibilità di dubbio il libro più importante di questi ultimi anni»), pur mantenendo alcune riserve nei confronti della «struttura» del romanzo (dove forse sentiva troppa avanguardia, un po' come Pasolini rispetto a *Corporale* di Volponi) e soprattutto nei confronti delle «"idee"». Quest'ultima critica si comprende forse meglio alla luce del giudizio secco e molto negativo riservato a *Unterdenlinden* (in una lettera successiva), testo dove appunto la società neocapitalista è equiparata esplicitamente al nazismo. Non a caso Roversi, nella sua lettera di risposta (24 luglio 1964), intuisce che la critica di Fortini è rivolta alla «perspicuità ideologica» e alla «proposta» contenute nella parte finale del romanzo (quando Ettore vede dappertutto Schumann e il mondo ha la faccia di una SS). Ringrazio Antonio Bagnoli, che mi ha permesso di leggere queste lettere nel suo archivio privato, a Bologna, nella sede di Pendragon e ringrazio Alessandro Vuozzo, che sta curando l'edizione di queste lettere e che mi ha gentilmente fornito le trascrizioni.

³¹ Mentre in *Petrolio* esistono forme di alterità alla logica del potere, in *Salò* esso presenta anarchico e totalizzante (basti pensare alla complicità tra vittime e carnefici e alla loro interscambiabilità). Si vedano, su posizione diverse: M. Fusillo, *Cinismo antico e moderno: potere e sessualità in «Petrolio»*, in «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 69-78 e G. Policastro, *Il potere come degradazione e l'apocalisse come soluzione: Pasolini da «Salò» a «Petrolio»*, in *Apocalisse e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 217-230.

tro perché lo condanna a una *nostalgia fatale*, a ritrovarsi «di nuovo con questa sgustosa faccia umana rivoltata all'indietro»,³² cioè a rivivere i propri drammatici ricordi in forme allucinanti, deliranti e inevitabilmente distruttive.

Il primo effetto, il senso di colpa dell'eroe, determina sia un clamoroso cortocircuito psichico tra il suo fallimento nel presente e il suo fallimento nel passato – e più in generale fra il tradimento degli ideali resistenziali e la propria responsabilità di combattente – sia una sovrapposizione perturbante, al limite del soprannaturale, con Schumann, prigioniero nel passato, ma libero nel presente, al contrario di Ettore che è inchiodato al passato e immobilizzato nel presente.³³

La seconda, la nostalgia, determina invece quell'altrettanto clamorosa «corsa all'indietro, che termina con la morte» dell'eroe.³⁴ Da questo punto di vista è interessante notare come l'attrazione fatale per il passato da parte di Ettore e quindi la sua fine, sia in qualche modo ritardata e contrastata dalla sua complessa e prolungata “reazione” allo *choc* provocato dalla vista di Schumann. Assistiamo infatti: (a) al suo disagio con Verde, Davidson e Namara durante il viaggio di ritorno e poi a cena («“il nostro amico è pensieroso” / “il nostro amico ha pensieri?”»); (b) al flusso magmatico dei suoi ricordi, epicentro il 22 aprile del 1945, e delle sue riflessioni («Passano gli anni nell'indifferenza, passano in una smemoratezza arcaica, arcigna, presuntuosa nella giovinezza»), in particolare dopo che a casa, da solo, ha aperto l'«archivio della memoria»; (c) al vertiginoso «faccia a faccia» con Gropius, in un bar: «*sono pronti i vagoni piombati [...] sono pronti i campi spinati [...] Io, dice Ettore, è strano ma ricordo soprattutto il sole di quel mattino [...] Io, dice Gropius, ricordo la pioggia, il bagnato dopo la pioggia, sulle rotaie, sulle piazze lastricate ai sassi;*»; (d) alla riconciliazione con Alalia («amara bellissima freschissima, giovanissima, con gli occhiali scuri, un fazzoletto in testa, un foulard di allegri garbati olori, è un Falconetto, le ginocchia segnate da un principio di sole, l'incanto bollente delle cosce, seduta sulla macchina lussureggiava, il corpo appena trattenuto da una veste leggera») e all'inizio di un dialogo aperto, nel quale l'eroe confessa le ragioni del proprio malessere. Eppure, nonostante questa densità, no-

³² R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 131.

³³ «Il fatto è che non speravi: cioè, con timore; di vedere più Schumann, di immaginarlo vivo e per la via in divisa come allora; con un male che è furia del cuore ed è una viva angoscia, di ritornare trascinato al passato, in catene; d'esserci costretto a tornare preso in una morsa di necessità», *ivi*, pp. 178-179.

³⁴ F. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 174.

³⁵ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., pp. 129, 141, 134, 142-143, 163. Alalia è a sua volta un nome parlante. Esprime etimologicamente la condizione di chi è incapace di parlare e di esprimersi e allude di conseguenza, ideologicamente, alla condizione di chi è stato ammutolito da un trauma (Ettore e Gropius).

nostante il trauma venga in qualche modo elaborato, la nostalgia prende il sopravvento. Il “salto” da una visione e da una reazione realistiche (Schumann che appare come una persona reale, la SS di ieri e l'uomo invecchiato e imbolsito di oggi, e l'eroe che rimugina e soffre tra musei, trattorie, case, bar, in mezzo a conoscenti, Gropius, Alalia), a una visione e una reazione fantastico-allegoriche (per cui tutto il mondo ha e non ha mai perduto la faccia di Schumann e l'eroe vola al suo inseguimento: è il finale del romanzo, quando Ettore, di ritorno da una gita al mare con Alalia, imbottigliato nel traffico della via Emilia, crede di rivedere Schumann, si lancia al suo inseguimento e fa un incidente mortale), questo salto, dicevo, esprime bene la forza di un passato-che-non-passa, il peso della nostalgia che inchioda l'eroe e lo sprofonda.

A testimoniare la dimensione traumatica del passato contribuisce anche la corrispondenza drammatica e straniante tra la morte di Alalia nell'incidente stradale provocato dal folle inseguimento di Schumann (luglio 1963) e il ricordo della «giovinetta uccisa» che se ne sta distesa ai piedi di Ettore nell'acqua di un fiume durante il passaggio di una colonna di prigionieri tedeschi di cui fa parte Schumann (aprile 1945),³⁶ ricordo che emerge non a caso dopo l'incidente e che per l'appunto sembra venir provocato dalla morte di Alalia. Il riprodursi di una scena analoga, dove la vittima è sempre una giovane ragazza amata e innocente, richiama la logica del trauma, la coazione a ripetere, una logica che fissa l'eroe al passato, fa di lui un morto-in-vita (da qui forse l'epigrafe del romanzo tratta dai *Sonnambuli* di Broch: «Dalla morte non si è mai preso a contare il tempo») e gli impedisce, con le parole di Roversi a Camon, di «pensare nuovo, fare del nuovo, mutare la pelle».³⁷

In questa prospettiva, la conversazione tra Roversi e Gian Carlo Ferretti posta a introduzione della prima edizione dei *Diecimila cavalli* contiene un passaggio illuminante. Nel porre a confronto l'eroe dei *Diecimila cavalli* e quello di *Registrazione di eventi*, l'autore aveva infatti affermato:

³⁶ *Ivi*, p. 197. Il resoconto di questo episodio sembra richiamare un passaggio della *Notizia su Roversi* stesa da Vittorini grazie all'aiuto di Leonetti e dello stesso Roversi e apparsa sul «Menabò» n. 2 nel febbraio del 1960. Si legge infatti a un certo punto (sono naturalmente parole di Roversi): «Seguendo con rassegnazione i bandi dell'8 settembre fui in Germania con la Monterosa; poi, in Italia, finalmente, coi partigiani piemontesi. Non feci nulla; patii soltanto con tutte le forze, ma non più con rassegnazione. Ero a Savigliano, appostato col mitra, nella notte d'aprile, ed ascoltavo il passo dei tedeschi in ritirata, e il canto da cruce, duro, triste, che l'accompagnava; poi a Cuneo a filare davanti a Parri, con tutta la gente felice, in quei giorni che sono il più bel ricordo della mia vita», in E. Vittorini, *Notizia su Roberto Roversi* [1962], in *Id.*, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 887-892: p. 889.

³⁷ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore cit.*, p. 173.

Marcho Marcho al passato non ritorna; o ci ritorna poco; non lo usa né gli serve perché è spinto a procedere (anche quando è ripiegato nell'atto stesso di interrogarsi); in ciò rovesciato rispetto a Ettore di *Registrazione* che il passato se lo sentiva addosso disunito fragoroso incalzante. Marcho è più vecchio di dieci anni (ma non è un personaggio autobiografico), il passato l'ha masticato, il suo interesse è per le cose a venire; sente il futuro non come uno zero ma come un processo che si apre e che si può seguire – aprendosi la strada col machete.³⁸

³⁸ R. Roversi, *Conversazione introduttiva con Giancarlo Ferretti*, in Id., *I diecimila cavalli*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. IX-XXI, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 447-462; p. 450-451.