



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

Le scelte in/conciliabili: Roberto Roversi e la neoavanguardia

GIOVANNA LO MONACO

Università degli Studi di Firenze
giovanna.lomonaco@unifi.it

Abstract. The article explores the relationship between Roversi and the neo-avantgarde, highlighting both points of distance and points of tangency. The reasons behind Roversi's aversion to the neo-avantgarde are traced through his articles, but it is also pointed out the contrast between his polemical statements and his works of the 1960s, in which he makes extensive use of quote montage, a cardinal technique of avant-garde texts. This affinity is analysed by examining *Le descrizioni in atto* and *Registrazione di eventi*: the analysis shows how the apparent similarity of techniques conceals different procedures and reasons, but also how the avant-garde constitutes an example that Roversi takes into account in his search for a literature capable of grasping the problems of the present.

Keywords: Roversi, neo-avantgarde, montage, engagement, Italian Literature of the 1960s.

Riassunto. L'articolo esplora il rapporto tra Roversi e la neoavanguardia mettendo in evidenza sia i punti di distanza che quelli di tangenza. Vengono ripercorse le ragioni dell'avversione di Roversi per la neoavanguardia attraverso i suoi articoli, ma viene altresì evidenziato il contrasto tra le dichiarazioni polemiche e le soluzioni adottate nelle opere degli anni Sessanta, in cui Roversi fa ampio uso del montaggio citazionistico, tecnica cardinale dei testi d'avanguardia. Tale convergenza è analizzata esaminando *Le descrizioni in atto* e *Registrazione di eventi*: si mostra come l'apparente similarità delle tecniche nasconda procedimenti e ragioni differenti, ma anche come l'avanguardia costituisca un esempio di cui Roversi tiene conto nella ricerca di una letteratura in grado di cogliere le problematiche del presente.

Parole chiave: Roversi, neoavanguardia, montaggio, impegno, letteratura italiana degli anni 60.

Le scelte in/conciliabili: Roberto Roversi e la neoavanguardia

La forte polarizzazione del campo letterario verificatasi alla seconda metà degli anni Cinquanta e perdurata per quasi tutti i Sessanta, vale a dire lo scontro tra sperimentalismo e avanguardia – «Officina» contro «il verri», Pasolini contro Sanguineti – che in maniera dirimente ha condizionato il dibattito e orientato gli sviluppi delle tendenze poetiche del tempo, è oggi quasi un luogo comune della critica. La necessità della sintesi rispetto a un panorama letterario complesso e talvolta il riproporsi degli equivoci del tempo non di rado conducono infatti alla narrazione di un'assoluta inconciliabilità di posizioni, senza evidenziare le zone di confine, di osmosi, tra i due fronti.

Viene spesso sottovalutato, ad esempio, come gli stessi detrattori della neoavanguardia abbiano saputo guardare alle proposte del movimento, alle soluzioni testuali da esso offerte, con un atteggiamento di apertura, traendone poi spunti di riflessione sul proprio fare letterario, quando non delle vere e proprie indicazioni operative. Non sono pochi, infatti, gli autori collocati nell'orizzonte officinesco, come Paolo Volponi e Francesco Leonetti, che si sono in vari modi avvicinati alle posizioni dell'avanguardia già nei primi anni Sessanta, negli anni caldi delle polemiche, e tra questi compare anche Roberto Roversi, ma in maniera, per così dire, ancor più insospettabile, giacché notoria è la sua avversione per la neoavanguardia e forti i toni polemicici da lui utilizzati per aggredirla.¹

Per Roversi, con argomenti che non lo distanziano dai compagni di «Officina», la neoavanguardia ripropone antiche ambiguità e connivenze della cultura rispetto al potere economico e politico, riducendosi a un'opposizione di facciata che rimane perfettamente inserita all'interno del sistema neocapitalistico ed anzi colpevolmente collusa con esso. La questione si misura a partire dallo sfruttamento da essa perpetrato degli strumenti messi a disposizione dalla nuova industria culturale, ma viene più a fondo intesa come vera e propria adesione all'ideologia del capitale.²

La proposta avanguardista finisce dunque per coincidere, secondo gli avversari, con una rinuncia all'intervento sulla realtà da parte della letteratura che, chiusa in sé stessa, rimane sorda al presente, una rinuncia inaccettabile per un autore come Roversi che, com'è noto, per il

¹ Le motivazioni di tale avversione e gli interventi che la attestano sono ripercorsi in F. Moli-terni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni del Sud, Modugno, 2003.

² Si veda nello specifico R. Roversi, *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, poi entrambi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008 pp. 369-383; 393-404.

suo intero percorso riconosce alla letteratura una funzione oppositiva, propriamente politica, nei confronti della realtà condizionata dal potere politico-economico e che sempre tenterà di rivitalizzare e rielaborare quella nozione di impegno già sviluppata nei decenni precedenti.

In uno dei suoi più “feroci” interventi contro la neoavanguardia, *La settima zavorra*, comparso nel '62 su «Rendiconti», si legge:

queste pseudo-avanguardie sono mosse innanzi tutto dalla vecchia convinzione (che si credeva affossata) che la politica sia da tenersi distaccata dalla letteratura; e che si fa politica nella misura in cui si fa letteratura; che il fatto letterario si misura dal di dentro, nella sua tensione linguistica e non affatto nel grado, nella misura della sua politicità, cioè della sua aderenza alla realtà “immediata”, sociale, ecc. ecc. è, come si vede, in fondo, il riproponimento di un nuovo ontologismo, di una metafisica mimetizzata, che apre la strada a interpretazioni plurivalenti ed ermetiche, del fatto letterario.³

Con ciò Roversi riecheggia quanto sostenuto una manciata di mesi prima su «Nuovi Argomenti», in risposta all'inchiesta *7 domande sulla poesia*, dove già assimilava la neoavanguardia all'ermetismo, indicandola come derivazione diretta di quello che, invero, rappresenta uno dei principali bersagli polemici del movimento.⁴ Si potrebbe dire, a partire da queste affermazioni, che il fronte sperimentale e quello avanguardista si contendono lo stesso nemico, facendo quasi a gara a chi dei due davvero si distacchi dalla dominante precedente.

Ad ogni modo, per Roversi è sotto accusa, nello specifico, quella che appare come ripresa di un linguaggio che, a causa di uno sperimentalismo ridotto a puro formalismo, si distanzia programmaticamente dalle condizioni storiche e dall'intento comunicativo, quell'ontologismo – si capisce del linguaggio stesso – riferito all'autonomia dal contesto ideologico-sociale del fatto letterario rivendicata dalla neoavanguardia: «sperimentalismo distaccato»,⁵ «vitalismo linguistico spesso gratuito»,⁶ «enigmi pieni di sale (industriale)»⁷ sono solo alcune delle formule utilizzate in tal senso da Roversi.

Sul fronte opposto, specularmente, viene invece condannata una poesia che vuol dirsi sperimentale ma che di fatto si attarda su una retriva nozione di impegno per la quale la politicità e la moralità dell'opera letteraria, in definitiva risolte entrambe in un contenutismo inerte,

³ R. Roversi, *La settima zavorra*, in «Rendiconti», 4-6, novembre 1962, pp. 135-144; p. 139.

⁴ R. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 374 e p. 377.

⁵ R. Roversi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in «Quaderni piacentini», 15, marzo-aprile 1964, pp. 385-391; pp. 34-37, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 387.

⁶ *Ibidem*.

⁷ R. Roversi, *La settima zavorra* cit., p. 135.

stanno a garanzia della validità dell'opera stessa.

A tal proposito si potrà tornare a uno dei luoghi più frequentemente citati dalla critica roversiana, che invero è anche uno dei tasselli significativi della polemica del tempo, la recensione di Alfredo Giuliani al secondo numero del «Menabò», comparsa sul «verri» nel '60, su cui vengono pubblicate le poesie di *La raccolta del fieno*, intervento in cui Giuliani definisce i testi di Roversi come «cento colonne di piombo verificato».⁸ L'insulto viene però accolto da Roversi, ricorda Giovenale, «come il più giusto, dei giudizi benevoli mai goduti».⁹

Seppur non paia privo di «buone attitudini»,¹⁰ Roversi è qui considerato, più che per sé stesso, come esponente di uno schieramento che lo vede al fianco di Volponi, ospitato sulla rivista einaudiana con le poesie di *L'appennino contadino* – ancora distanti dalle soluzioni ben più sperimentali che connoteranno la produzione dell'autore – e, soprattutto, di Franco Fortini, presente anch'egli con l'intervento *Le poesie italiane di questi anni*; Roversi è cioè rappresentante di un modo nostalgico e conservatore di intendere la poesia, quel modo neocrepuscolare contro cui Giuliani si scaglierà poco dopo nell'introduzione ai *Novissimi*, che propone un «presunto realismo»¹¹ in fin dei conti incentrato, in forme patetiche, sull'io del poeta.¹²

Trascurando i molti rivoli in cui si incanala la polemica tra i due poli, il perno su cui si gioca una effettiva differenza si individua nell'approccio alla questione del linguaggio, relativa cioè alla sua capacità di aderenza alla realtà e al nesso tra linguaggio e ideologia che ne consegue.

Da parte avanguardista, a partire da un dubbio iperbolico che pervade il rapporto tra significato e significante, si sviluppa una forma di eteronomia che si esplica nella forma a discapito del significato, con la conseguente preponderanza dell'elemento formale sul contenuto, secondo le ragioni esposte da Umberto Eco sul «menabò» 5 nel noto *Del modo di formare come impegno sulla realtà*; dall'altro lato, invece, non crolla la fiducia in un linguaggio aderente alle cose, benché lontano dal trito mimetismo, dichiaratamente eteronomo, che mantenga la sua validità di strumento conoscitivo nella sua qualità semantica. In entrambi i casi si assiste a una critica nei confronti del linguaggio della comunicazione di massa nell'era del consumismo come potente veicolo di condizionamento;¹³ tuttavia, stante la formula sanguinetiana della totale identifi-

⁸ A. Giuliani, *Il Menabò 2: un contributo alla conservazione degli equivoci* [1960], in Id., *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 100-105: p. 100.

⁹ M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, p. 17.

¹⁰ A. Giuliani, *Il Menabò 2 cit.*, p. 101.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 100.

¹³ La questione è perfettamente illustrata nell'introduzione al *Manuale di poesia sperimentale*

cazione tra linguaggio e ideologia, per la neoavanguardia il linguaggio tutto è degradato per effetto del capitale e si pone di conseguenza la necessità di una *tabula rasa* come forma di contestazione totale, della demolizione dei significati acquisiti e incancreniti, nonché della negazione delle basilari regole della comunicazione, a cominciare dalla sintassi, prima di avviare una rigenerazione del linguaggio stesso.

Sul fronte opposto è invece ritenuto indispensabile un corpo a corpo con il linguaggio dell'ideologia dominante e il mantenimento della capacità comunicativa del discorso poetico ai fini di un rapporto, che è comunicazione di un messaggio, con il pubblico.

Roversi si schiera infatti a favore di una «poesia semantica»¹⁴ che possa funzionare come veicolo di conoscenza e di dissenso, restituendo al lettore un messaggio chiaro e decifrabile, insiste cioè sul potere demistificatorio del linguaggio:

il linguaggio deve collaborare a progettare, in termini realistici, la società dentro la quale l'artista [...] opera e vive. Finché esisteranno gli statuti attuali [...] dovremo usare o la lingua equivoca ed esautorata che ci troviamo disponibile (corrosa, meschina, retriva perché classicheggiante), oppure affidarci alla lingua più rigorosa della scienza, intesa non nel suo momento specifico o tecnico, ma in quello razionale; di associazione di idee e non di verifica, nel momento intuitivo e non empirico; affidarci alla sua rigorosità [...], decifrabilità, alla assenza di significazioni plurivalenti, di metaforicità imprecisa e mistificante.¹⁵

È questo un principio da cui Roversi non retrocederà lungo il suo percorso; eppure, al momento di queste dichiarazioni, nel periodo di fuoco della polemica tra i due fronti, si registra un profondo mutamento nella scrittura roversiana, che chiaramente si avvicina alle soluzioni proposte dall'avanguardia, un mutamento di rotta solo apparentemente contraddittorio, che ha origine dalla constatazione di un profondo cambiamento dei tempi e dalla necessità di adeguare ad essi i propri strumenti espressivi, che matura già con l'avvio di «Rendiconti» nel '61.

È sulla rivista fondata dallo stesso Roversi, nata quasi come un superamento dei limiti di «Officina», che si determina un cambio di paradigma nell'approccio al lavoro letterario in rapporto a una più attenta riflessione sul linguaggio per cui «*i problemi della letteratura non sono [più]*

curato da Guido Guglielmi e Elio Pagliarani, che tra gli altri accoglie anche Roversi (cfr. G. Guglielmi, E. Pagliarani, *Manuale di poesia sperimentale*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 9-23: in particolare pp. 11-12).

¹⁴ R. Roversi, *Discorso introduttivo a Le descrizioni in atto*, in «Paragone-Letteratura», 182, aprile 1965, pp.114-117: p. 115.

¹⁵ R. Roversi, *7 domande sulla poesia cit.*, p. 379.

rappresentati dalla letteratura ma dalla lingua»,¹⁶ riflessione che sarà, da parte dell'autore, foriera di una costante “verifica del linguaggio”, per usare le parole di Moliterni, attraverso l'opera stessa.¹⁷ L'esperienza di «Rendiconti» è inoltre rilevante, ai fini del nostro discorso, perché pone Roversi a più stretto contatto con uno dei protagonisti dell'avanguardia stessa, Elio Pagliarani, nonché con Guido e Giuseppe Guglielmi, vicini a Luciano Anceschi sin dagli inizi del «verri» e non certo estranei al movimento, vicinanza che probabilmente agisce per l'autore da stimolo ulteriore verso un rinnovamento della propria poetica.

Tra il '63 e il '65 si collocano poi le prove che testimoniano di un'effettiva adozione di tecniche tipiche della neoavanguardia: la pubblicazione in rivista, a partire dal '63,¹⁸ delle prime poesie della raccolta *Le descrizioni in atto* – poi interamente pubblicata per la prima volta nel '69 in ciclostilato –, il romanzo *Registrazione di eventi* del '64, e la seconda edizione di *Dopo Campoformio* nel '65.

La poesia di chiusura di quest'ultima raccolta, *Iconografia ufficiale*, dedicata al disastro della diga del Vajont, assume valenza simbolica nel sancire il passaggio a una nuova poetica, giacché dimostra che «il dato linguistico, formale, della parola di Roversi, inizia ad imporsi con prepotenza alla vista (all'ascolto) del lettore»,¹⁹ unitamente al «superamento dell'egocentrismo (dell'autobiografismo) lirico, in direzione di una testimonianza “civica” e sociale, una sorta di *radiografia* del reale»,²⁰ un processo che si verifica con l'adozione di una delle tecniche cardinali della neoavanguardia, ovvero «il montaggio di frammenti, l'assemblaggio di prelievi testuali senza intervento di scrittura diretta dell'autore».²¹

La stessa strategia è presente in forme scoperte e ripetute in *Le descrizioni in atto*, in aggiunta a un ampio uso del plurilinguismo, che denuncia la volontà di aderire alla fenomenologia del presente, nonché di una marcata commistione di generi, che accostano le soluzioni di Roversi a quelle del già citato Pagliarani.²²

¹⁶ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche* [1969], Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 143-159: p. 148. Cfr. sulla questione F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 114.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 116. Cfr. R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 148.

¹⁸ Principalmente su «Rendiconti» e «Paragone-Letteratura»; per una bibliografia degli scritti di Roversi si rimanda a M. Giovenale, *Per Roberto Roversi. Una bibliografia in fieri: 1941-1999*, in «Rossocorpolingua», 1, marzo 2020, pp. 40-64.

¹⁹ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 89.

²⁰ *Ivi*, p. 96.

²¹ M. Giovenale, *La poesia fa il libro* cit., p. 18.

²² Cfr. F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 132. Un raffronto tra i due autori richiederebbe uno studio mirato. Preliminarmente si può segnalare come Pagliarani possa aver rappresentato un modello di strutturazione testuale basato sul montaggio, che però non richiede una dispersione del senso e non interrompe le possibilità di comunicazione con il lettore: la funzione sociale della letteratura è infatti per Pagliarani quella di «mantenere in efficienza,

Molte delle descrizioni sono infatti smaccatamente strutturate per collage di prelievi da giornali e da stralci della comunicazione mediatica e istituzionale, così come già avviene in *Iconografia ufficiale*: si vedano, tra i casi più significativi, la *Sedicesima descrizione in atto*, la *Ventiquattresima* o, ancor di più, la *Trentatreesima*, dove al montaggio si sommano capillarmente soluzioni tipografiche – l’uso del maiuscolo, l’isolamento di versi – che sembrano voler restituire visivamente la presenza del procedimento di assemblaggio.

La prima delle *Descrizioni* chiaramente improntata al montaggio è la *Quindicesima*:

Mamma inglese si uccide col bimbo che non mangia,
più scientifico il socialista degli anni '60,
chi ruba nei supermercati francesi?

La Cina perde terreno nel terzo mondo,
una città per soli pedoni, sorrisi etruschi sui volti moderni,
“anche quando a quelle prime esperienze arcaicizzanti...”²³

Si tratta di un vero e proprio collage di titoli, brandelli di giornale e di servizi televisivi, con l’aggiunta di un prelievo virgolettato da un testo di altra natura – forse saggistico – cui poi segue, qualche verso dopo, anche un ritaglio pubblicitario: «Novità grande! Ford Anglia Torino / ora a lire 895000 ige compresa».²⁴

È lo stesso autore ad avvertire il lettore del procedimento utilizzato tramite l’inserimento di una nota al testo che svolge la funzione di autocommento, nonché di prolungamento del discorso poetico, secondo una strategia frequentemente utilizzata nelle *Descrizioni*. La nota non si accontenta, infatti, di offrirsi come didascalia in funzione esplicativa rispetto al metodo e alle fonti del testo, ma si pone come vera e propria estensione del discorso poetico a livello del peritesto riportando, sempre in versi, ancora un altro estratto di giornale, con tanto di indicazione bibliografica – «(Il resto del Carlino, quotidiano ecc. del 29 aprile 1966)»²⁵ –; segue un’ulteriore rimando, anch’esso con relativo

per tutti, la lingua di tutti» (E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, p. 880). In secondo luogo, mentre la riduzione dell’io viene portata a più estreme conseguenze dai suoi sodali, in Pagliarani si nota una sorta di posizione di mezzo tra lo sperimentalismo officinesco, cui del resto l’autore era stato legato, e quello avanguardista; infine, l’influenza di Pagliarani andrebbe valutata anche per quel che concerne la già citata mescolazione dei generi che si riscontra in particolare nelle *Descrizioni in atto*, dove l’andamento più prosastico si avvicina al narrato, alla dialogicità quasi teatrale, al saggistico.

²³ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 171.

²⁴ *Ivi*, p. 172.

²⁵ *Ibidem*.

riferimento – stavolta a un saggio di Basil Davidson²⁶ – che occorre a ricostruire la dimensione storica dell'evento presente su cui si concentra il testo principale.

Stesso procedimento è utilizzato nella *Descrizione* successiva, la *Se-dicesima*, dove le note nuovamente contribuiscono a una ricollocazione storica dell'evento, in quel caso riportando le alluvioni di Firenze succedutesi a partire dal 1269, in coda a una poesia dedicata all'alluvione del '66.

Per il tramite del montaggio penetrano dunque nel testo poetico non soltanto il linguaggio dell'attualità restituita dai media, ma anche quello della pubblicità, l'essenza stessa della società dei consumi, a simulare l'affastellamento di stimoli, informazioni, il bombardamento persuasivo di una società profondamente condizionante e con esso i «silenzii»²⁷ del potere dietro cui si cela la verità; emerge al contempo, anche grazie alle note, la continuità degli strumenti di controllo e assuefazione del potere attraverso le epoche, congiungendo così dimensione diacronica e sincronica.

Va notato che la profondità storica, il rapporto con il passato, che ricorre e si evolve nell'opera di Roversi come tema portante – si vedrà nuovamente in merito a *Registrazione di eventi* – è elemento di fatto trascurato nei testi dell'avanguardia, ma basterà aprire una pagina a caso delle parallele esperienze poetiche di Nanni Balestrini o di Giuliani, a cominciare da quelle accolte sui *Novissimi*, in cui la tecnica del collage è cardine del lavoro poetico, per accorgersi della consanguineità del procedimento strutturale utilizzato che, come per Roversi, ha il compito di demistificare il linguaggio degradato della comunicazione a partire dall'illogicità dei nessi discorsivi, dunque per effetto del montaggio, che si fa esso stesso strumento di contestazione.

Roversi sembra così accogliere il principio per cui la degradazione del senso nell'età dei media e il livellamento dei significati e degli eventi stessi su un unico piano medio-indifferente,²⁸ nell'età in cui la cultura del potere predetermina e falsifica la comprensione del mondo, vada restituita secondo le stesse formule discontinue in cui questa si presenta dal vero per poterla contrastare, è necessario cioè esporre quel meccanismo dispersivo e disorientante che informa il sistema della comunicazione e che rende sempre più difficile la ricomprensione del mondo all'interno di un pensiero, di un discorso coerente e unitario.

L'operazione roversiana è dunque, anch'essa, una “metafora episte-

²⁶ Di Davidson esce per Feltrinelli nel '63 *La riscoperta dell'Africa*, e nel '66 per Mondadori *Africa. Storia di un continente*; l'autore presumibilmente attinge da uno o da entrambi i volumi.

²⁷ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 173.

²⁸ Cfr. R. Roversi, *Lo scrittore in questa società*, in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 372-374.

mologica” della contemporaneità – per ricalcare la celebre formula di Eco che compare nell’intervento su citato –, ma solo entro una certa misura, poiché è chiara la presenza di una specificità autoriale nell’utilizzo di strumenti apparentemente simili a quelli della neoavanguardia.

La funzione straniante del montaggio, complice in entrambi i casi la lezione di Brecht, è infatti come bloccata, nel caso di Roversi, un attimo prima della dispersione non soltanto del senso, ma propriamente del discorso, che, per quanto decostruito, sempre viene ricondotto a una qualche coerenza di significazione, secondo un equilibrio di spinte centrifughe e centripete interne al testo, apertura e chiusura.

Nel processo collagistico Roversi assegna infatti alla selezione una maggiore rilevanza rispetto alla combinazione – in maniera inversa rispetto all’avanguardia – poiché il frammento di attualità ha propriamente il compito di riportare sulla pagina il fatto concreto, di porsi come descrizione del dato fattuale, così come, del resto, suggerisce lo stesso titolo della raccolta.

Di questa differente funzione del frammento è spia significativa la versificazione – tendente al prosastico ma distantissima dal verso atonale dei novissimi – che generalmente mantiene integra l’unità sintattica, dunque la possibilità di un recupero del significato e, con esso, del contesto reale da cui il lacerto deriva.

Si aggiunga poi che il citazionismo delle *Descrizioni*, che informa il montaggio stesso, rivela frequentemente la propria origine, ovvero il “testo” da cui è strappato il brandello testuale, con l’indicazione di pagina inserita nel corpo stesso del componimento o più spesso, come abbiamo visto, in nota. In tal modo, anziché “camuffare” la citazione nel flusso di un discorso amorfo rendendo omologhi gli elementi in gioco, come avviene nel testo d’avanguardia, il frammento viene ricontestualizzato, riportato alla sua verità storica e attuale: il nuovo significato acquisito con il montaggio, dunque, con il contatto/atrito tra frammenti all’altro, implica sì la sussunzione di una realtà essa stessa frammentaria ma all’interno di un nuovo discorso, presuppone cioè una rielaborazione del dato di realtà secondo una prospettiva ben riconoscibile. Del resto, l’esibizione del meccanismo collagistico, che si verifica secondo le strategie sopra osservate, ha per l’appunto la funzione di evidenziare l’opera di prelievo e ricucitura compiuta dall’autore, sottolinea cioè la sua presenza nella funzione di soggetto critico, questione quest’ultima, che sul piano dei testi distingue nettamente Roversi, e invero tutta l’area sperimentale, dall’avanguardia.

Nei testi dei novissimi si osserva infatti una tendenziale dissoluzione del soggetto, della coscienza ereditata dalla modernità letteraria, nell’indifferenziato flusso comunicativo, la mimesi – strutturale – della

schizofrenia universale, infera e labirintica secondo la topologia ricorrente nei testi stessi dell'avanguardia. Se anche Roversi, come segnalano Cesarano e Raboni,²⁹ sembra scrivere dal "cuore dell'inferno", la sua, più che un'immersione, appare però una sorta di galleggiamento nel "mare dell'oggettività": né palombaro né albatro, Roversi è insomma capace di respirare fuori dalle melmose acque.

L'autore sembra in definitiva accettare, con la neoavanguardia, il disfacimento delle strutture della comunicazione in rapporto al contesto-mondo, ma non gli effetti – schizofrenici per i novissimi così come, poco tempo dopo, per i teorici del postmoderno – del mondo e del linguaggio stesso sul soggetto, così che rimane impossibile l'approvazione della notoria proposta di riduzione dell'io avanzata dai novissimi, ritenuta al pari di un'ammissione d'impotenza della soggettività.³⁰ Il senso ultimo del testo rimane infatti affidato, in definitiva, al poeta, che ancora si sente in grado di restituire una prospettiva critica sulla realtà, alla figura di quell'"io" che osserva, registra, commenta, si pronuncia e perfino sentenzia, che dà il "tono" alle *Descrizioni*. «Altro che lirica»,³¹ si dovrà comunque dire con la *Ventesima descrizione*, poiché è evidente che quell'io patetico e nostalgico tanto rimproveratogli da Giuliani, si è messo abbondantemente da parte.

Il particolare "lirismo" di Roversi conduce infine il nostro discorso al romanzo *Registrazione di eventi* che per titolo, oltre che per strategie formali, immediatamente si ricollega alle *Descrizioni*, secondo una continuità di fondo tra i generi praticati confermata dallo stesso Roversi:³² la prosa di *Registrazione di eventi* si definisce infatti a partire da un atteggiamento lirico – invero ironicamente esasperato³³ –, tradotto in alcune pagine del romanzo nell'utilizzo di veri e propri versi.

Agli occhi della critica coeva, il testo subito si pone, anch'esso come le *Descrizioni*, come prova di un'adesione ai moduli dell'avanguardia e nuovamente per la presenza di una composizione per montaggi che destruttura l'andamento logico-lineare del romanzo tradizionale: lo stesso Roversi conferma del resto di aver voluto perseguire una «deflazione del discorso».³⁴

²⁹ Cfr. G. Cesarano, G. Raboni, *Interventi*, in «Paragone-Letteratura», 182, aprile 1965, p. 122: «i messaggi che [Roversi] continua ad inviarci non sono più messaggi a proposito dell'inferno, ma ci giungono, ormai senza mediazioni o intervalli, dal cuore stesso di esso».

³⁰ Per i Novissimi la "riduzione dell'io" è al contrario «l'ultima possibilità storica di esprimer[s]i soggettivamente» (A. Giuliani, *Introduzione* [1961], in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, p. 22).

³¹ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 190.

³² Cfr. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 382.

³³ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 152.

³⁴ Cfr. *ivi*. Anche il romanzo successivo di Roversi accoglie la frantumazione dei modi tradizionali del romanzo, ma il testo andrebbe messo in rapporto con le nuove tendenze del

Tuttavia, a uno sguardo ravvicinato, il testo sembra presentare soluzioni più distanti dal modello avanguardista rispetto a quelle della poesia, ed è quasi più facile accostare il romanzo a modelli sperimentali di primo Novecento che non ai romanzi pubblicati negli stessi anni dagli esponenti della neoavanguardia.³⁵

La trama ridotta a pochi essenziali momenti – la ricerca di un prestito da parte del protagonista, l'antiquario Ettore, il tentativo di vendere l'attività, una gita al mare con la donna amata finita con la morte dei due – si sviluppa attraverso una sovrapposizione di temporalità, tra presente e passato: il presente è quello della società dei consumi, da condannare, il passato quello della guerra, della lotta al nazi-fascismo, traumi della Storia prima che del soggetto, di cui gli eventi del presente annullano il ricordo e il senso stesso a livello sociale. Di «temi morali», infatti, più che di eventi si tratta, secondo l'interpretazione di Guido Guglielmi, i quali articolano e unificano al contempo un «racconto di immagini»³⁶ che si svolge all'interno della coscienza del personaggio.

A dispetto degli eventi cui è votato sin dal titolo, il romanzo è infatti incentrato sulla dimensione interiore o, per meglio dire, su un sostanziale scontro tra interno e esterno, tra visione lirica e oggettività, che comporta la profonda tensione moralistica della scrittura, alfine predominante su quella lirica.³⁷ Tale atteggiamento si riflette in una voce narrante combattuta tra una visione omodiegetica e una esterna, segnalata dall'oscillazione pronominale tra "io" e "egli"; ma non c'è invero discontinuità focale nel discorso, per cui, in definitiva, il soggetto rimane integro ed è la sua presenza a conferire uniformità a un testo altrimenti destrutturato secondo nessi apparentemente incoerenti.

Da qui la differenza radicale con i romanzi del Gruppo 63 che programmaticamente tengono invece conto di un io-personaggio disperso, frammentato, dissolto, "parlano" della stessa difficoltà di reperire una coscienza.³⁸ Difatti, se il titolo roversiano sembra volutamente rimandare all'*école du regard*, modello del romanzo del Gruppo 63, che propone un azzeramento del soggetto, privato della capacità epifanica³⁹ a

decennio Settanta (cfr. *Conversazione introduttiva* con G.C. Ferretti, in R. Roversi, *I diecimila cavalli*, Roma, Editori riuniti, 1976, pp. IX-XXI., poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 447-462; pp. 453-454).

³⁵ Nel '63 Feltrinelli pubblica *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, l'anno successivo *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli, prime attestazioni del romanzo sperimentale promosso dal Gruppo 63.

³⁶ Guido Guglielmi, nella nota editoriale stampata sul segnalibro che correda il romanzo.

³⁷ Cfr. W. Pedullà, *Il linguaggio di Roversi allena alla disperazione* [1964], in Id., *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 481-485.

³⁸ Esempio, in tal senso, il già citato *Capriccio italiano* di Sanguineti.

³⁹ Cfr. R. Barthes, *Letteratura oggettiva*, in A. Robbe-Grillet, *Le gomme* [1953], Trieste, Nonostante, 2017, pp. 311-317.

favore di un oggettualità totalizzante, al contrario Roversi, nota Walter Pedullà, «parla e agisce letterariamente dal versante opposto, cioè da una prospettiva soggettiva e con una lingua ostinatamente intensa e scottante, ricca di fantasia, di giudizio morale e storico».⁴⁰

In *Il mestiere di scrittore*, in merito alla morte del personaggio nel finale del romanzo, interpretato da più parti come un suicidio e perciò come attestazione del pessimismo dell'autore, Roversi spiega a Ferdinando Camon come il gesto del protagonista sia invece da intendere come una liquidazione delle convinzioni del passato, della nostalgia per una forma di impegno superata dalle circostanze attuali, che sfocia, come si è visto, nell'adozione di nuove soluzioni testuali: «Il traguardo verso il quale va la conclusione del libro dovrebbe essere non l'autodistruzione, ma una precisa presa di coscienza di una nuova o diversa situazione (già maturata)»;⁴¹ «Ora occorre pensare *nuovo*, fare del nuovo, mutare la pelle sempre seguendo lo stesso impegno, e avendo magari la stessa forza. Erano i tempi a mutare; e noi dovevamo cambiare; non invecchiare».⁴²

La scrittura di Roversi accoglie dunque le suggestioni e gli esempi offerti dall'avanguardia riconoscendole così, in forma implicita, quella capacità di presa sul presente negatale polemicamente negli interventi in rivista, ma allo stesso tempo recando in seno alla propria scrittura i necessari correttivi e limiti da porre a quella che ritiene essere una deriva formalistica, nell'ottica di un sempre rinnovato impegno.

⁴⁰ W. Pedullà, *Il linguaggio di Roversi allena alla disperazione* cit., p. 481.

⁴¹ R. Roversi in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., pp. 152-153.

⁴² *Ivi*, p. 153.