



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

La narratività di *Dopo Campofornio*

PAOLO GIOVANNETTI

Università IULM, Milano

paolo.giovannetti@iulm.it

Abstract. The ‘poemetto’ (long poem) *Dopo Campofornio* displays weak characters of narrativity, despite the most common critical judgements. Over the years, Roversi achieved a particular type of linear structure, with few hierarchies, lyrically oriented, enhancing the characteristics of the individual compositions. The kind of verbal and metrical temporality thereby obtained denotes a problematic relationship with history, in part homologous to the thematic structures: that is, a static present, interrupted by sudden breakthroughs into a painful past or a possible future.

Keywords: narrativity in 20th century poetry; verb tenses; 20th century metrics.

Riassunto. Il “poemetto” *Dopo Campofornio* presenta caratteri di narratività piuttosto deboli, malgrado i giudizi spesso pronunciati dalla critica. Roversi conquista negli anni un tipo particolare di struttura lineare, poco gerarchica, a dominante lirica, capace di valorizzare le caratteristiche delle singole composizioni. Il tipo di temporalità verbale e anche metrica che caratterizza l’opera denota un rapporto problematico con la storia, almeno in parte omologo alle articolazioni tematiche: un presente bloccato, interrotto da improvvise aperture verso un passato doloroso o un futuro possibile.

Parole chiave: narratività della poesia novecentesca; tempi verbali; metrica del Novecento.

La narratività di *Dopo Campofornio*

Il Roversi che tra il 1962 e il 1965 dà alle stampe, in due edizioni molto diverse fra loro, il libro di poesia intitolato *Dopo Campofornio*¹ sottopone all'attenzione della critica tre questioni di una certa importanza, su cui il presente saggio vorrebbe riflettere.

La prima e forse più significativa riguarda lo statuto di questo «unico poema in più canti o lasse» (come lo definisce nel 1965 lo stesso autore),² capace di conquistare nel tempo una struttura esemplarmente duplice: che da un lato è molto limpida, orizzontale, persino elementare, ma dall'altro è difficile da collocare nella tradizione dei libri di poesia. Tanto più che le caratteristiche di narratività che gli vengono attribuite appaiono per lo meno problematiche. La seconda questione, di nuovo prendendo spunto da una dichiarazione dell'autore (*DC65*, p. 111), invita a cogliere in che modo il «tempo imprevedibile e caotico» in cui gli undici componimenti di *Dopo Campofornio* «devono confondersi e riconoscersi» trova una traduzione in termini di impiego dei tempi verbali, che appaiono in bilico – in particolare – fra il presente «istituzionale» della lirica e quello descrittivo e fenomenico del racconto simultaneo, all'epoca dell'*école du regard*. La terza questione è la scelta metrica messa in opera dall'autore, entro un orizzonte officinesco in cui convergono il tradizionalismo di Leonetti, l'anis sillabismo (l'endecasillabo violato) del Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, la discorsività metrica incentrata sul verso breve («logaedico») del Volponi delle *Porte dell'Appennino*, sullo sfondo delle idee di Fortini intorno al verso accentuale. È probabile (anticipando qualcosa delle conclusioni) che le soluzioni di Roversi su ognuno di questi piani presentino alcuni elementi di originalità, tali da rivalutare l'importanza e il ruolo di *Dopo Campofornio* nell'ambito della poesia coeva (e non solo).

I.

L'assetto dell'edizione definitiva della raccolta un po' invero, un po' tradisce quanto Roversi andava realizzando da una decina abbondante di anni. E non è un'affermazione paradossale. Non c'è dubbio che già nel 1954 (ma anticipazioni dell'opera risalgono al 1949)³ l'impianto di

¹ R. Roversi, *Dopo Campofornio*, Torino, Einaudi, 1965, p. 111; d'ora in avanti *DC65*.

² Si parlava già di un «solo poema» nel risvolto di copertina di *Dopo Campofornio. Poemetti*, Milano, Feltrinelli, 1962.

³ In «Botteghe oscure», dicembre 1949, pp. 77-83, sono pubblicate tre poesie (*Rachele, L'arazzo, Pomeriggio*) sotto il titolo complessivo di *Poesie per l'amatore di stampe*, e la prima entrerà a far parte dell'edizione 1962 di *Dopo Campofornio*. Cfr. F. Moliterni, *Una «spina di furore». Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contem-*

Poesie per l'amatore di stampe si basa su una costruzione lineare, progressiva, priva di gerarchie interne, che culmina in un *Libretto di appunti*, vero e proprio diario poetico del 1947. Anche *Il margine bianco della città*, uscito in «Officina» può essere letto in chiave poematica, pur nell'arco ridotto dei suoi otto componimenti mediamente brevi.⁴ Fin qui, a dire il vero, si tratta di fenomeni macrotestuali di scarso peso. Quella che Raboni ha efficacemente definito la «scelta [...] quasi obbligata in ambito officinesco [...] della forma poemetto»⁵ troverà presto la sua manifestazione forse più ambiziosa (e forse fallimentare) nella silloge *La raccolta del fieno* contenuta nel numero 2 del «Menabò», 1960, che peraltro comprende anche *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani. Curiosamente, a mostrare la continuità con il primo *Dopo Campoformio*, alcune parole del risvolto di copertina del libro 1962 sembrano applicarsi anche all'opera di due anni prima. Vi si parla infatti della «storia di un solo lungo errore» e di «momenti di un'esperienza di guerra al limite dei vent'anni, e [di] un ritorno sui luoghi, con occhi diversi e più acuti» (corsivi nel testo). La poesia che inaugura il *livre* contenuto nel «Menabò» s'intitola *Ritorno*, e nel 1962 verrà ripresa come *Il ritorno*, in posizione defilata, quale primo componimento della terza parte della lunghissima (metà circa della raccolta) *Appendice*. Il testo allude esplicitamente a una vicenda familiare, privata, e attribuisce un certo ruolo anche ai genitori del protagonista.

Ora, il rilievo decisivo è che nel 1960, rispetto al 1962 e, a maggior ragione, al 1965, Roversi punta in modo esplicito su un'intelaiatura narrativa forte.⁶ Buona parte di *La raccolta del fieno* può essere letta come un lavoro a fondamento autobiografico che scandisce il ritorno a casa dopo la guerra della persona enunciatrice autodiegetica, e asseconda varie tappe della sua vicenda esistenziale. Il fatto che *Il tedesco imperatore* segua *Il ritorno* ne enfatizza la dimensione personale. Viceversa, quando la stessa poesia verrà adibita ad aprire entrambi i *Dopo Campoformio*, per-

poranei, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 65-79.

⁴ Tra l'altro, è qui anticipato il modo caratteristico dell'autore di prendere la città di sbieco, nella prospettiva ora di ciò che la strania dall'esterno (il pezzo iniziale si colloca *Oltre le vecchie mura*, e ci sono un paio di componimenti dedicati ad animali), ora di ciò che la mette in crisi dall'interno (cfr. *Un giorno di sciopero*, e in chiusura le aringhe affumicate di "Golden Smoked Herrings" che «stese su un rosso panno ripos[ano], / fra il verde neon della città frenetica»); R. Roversi, *Il margine bianco della città*, in «Officina», 1, 1955, pp. 9-16: p. 16).

⁵ G. Raboni, *Il secondo Novecento* [1986], in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano, 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 215.

⁶ Non illustro nel dettaglio, perché credo non ce ne sia bisogno, la tendenza diffusissima nella critica ad attribuire a *Dopo Campoformio* esemplari virtù narrative. Ricordo solo che questo stigma critico molto probabilmente si origina nella recensione a caldo di Fortini, che addirittura riconobbe in Roversi uno dei «maggiori narratori del decennio 1950-1960», peraltro sulla base di un suggerimento lukacsiano, secondo il quale «[i]l "personaggio", il "tipico" ha qui davvero una età, è connotato, solido [...]: un vecchio crudo e indomito, indurito in un ideale virile, roso da rancori, violenze, nostalgie» (F. Fortini, *Dopo Campoformio*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 608).

derà molte delle armoniche private su cui Roversi aveva inizialmente puntato.⁷ Analogo ragionamento deve essere fatto per la coppia di testi che chiude *La raccolta del fieno*: dapprima *La pianura padana*; poi *I vicini di casa*, che espone l'io a considerazioni esistenziali, incentrate sulla consolazione che lo spuntare del giorno regala al soggetto:

Un lume acceso
improvviso illumina la strada:
ombra amica che a me si riannoda,
schioda l'ascia del giorno,
sciacqua un panno, accende il caffè
mentre affacciata guarda il nuovo giorno
e si accomuna a me.⁸

L'io privato svolge dunque un ruolo non secondario, pur nel contesto del risentimento storico (delle «utili capacità sbrigative» di cui aveva parlato Vittorini)⁹ caratteristico di Roversi.

Decisivo, peraltro (lo ribadisco), è che la maggioranza di queste poesie, singolarmente prese, manifesta un grado di narrativa superiore al *Dopo Campoformio* finale. Non solo: il modo di raccontare si avvale di toni bozzettistici, tratteggia ritratti di persone e situazioni, non senza indugi sentimentali ed erotici. Balza all'occhio, anche per una certa esattezza di riferimenti (una notte trascorsa con una prostituta a Torino, probabilmente durante il servizio militare), *Una deliziosa meretrice*, di cui a esempio leggiamo questi versi, adorni di imperfetti insistiti (e di un perfetto semplice):

un corpo magro, adolescente, osseo
e incerto; l'ammiravo senza desiderio.
I seni erano un fiore
sul petto, immacolato
marmo d'altare.
Ebbero di me pietà; pesante, stolto,
carico di carne e di pelo, arrancavo
come una vecchia per sentieri alpestri
col suo fascio di sterpi;
non seguivo la piuma nel volo,
nel lieve ondeggiare.¹⁰

⁷ Ne fa fede la lettura lukacsiana di Fortini. Cfr. la nota precedente.

⁸ R. Roversi, *La raccolta del fieno. Quarantasei poesie*, in «Il menabò», 2, 1960, pp. 15-99: p. 97.

⁹ E. Vittorini, *Notizia su Roberto Roversi*, in «Il menabò», 2, 1960, p. 101; il riferimento è alla maniera di trattare la storia di Jules Michelet, che presenterebbe analogie con l'opera di Roversi.

¹⁰ R. Roversi, *La raccolta del fieno* cit., p. 59.

Se insomma è chiaro che le quarantasei poesie della *Raccolta del fieno* presentano una struttura narrativa che si riverbera anche nei singoli testi, ci si deve chiedere quanto di una simile impostazione sopravviva in (meglio: nei) *Dopo Campoformio*. Molto poco, con ogni evidenza. La forma dell'edizione 1962 è peraltro curiosa, eccessivamente sbilanciata, quasi a rivelare le perplessità di Roversi rispetto a una produzione ormai vecchia di parecchi anni. Da un lato infatti sono selezionati sette dei dieci poemetti già scritti che costituiranno l'opera definitiva,¹¹ dall'altro lato vi è affiancata una lunghissima appendice divisa in tre parti – le prime due intitolate rispettivamente *Nel mio tempo* e *Ritratti*, la terza senza titolo – in cui a tre delle poesie lunghe che sopravviveranno nel 1965 si accompagna una scelta dei componimenti bozzettistici. Fra questi c'è anche *Rachele*, una specie di ballata romantica che era presente nel breve corpus di poesie pubblicate in «Botteghe oscure» nel 1949 e che poi era uscita in *Poesie per amatori di stampe*. Si tratta di decisioni piuttosto singolari, anche perché il “finale” 1962 è già uguale al “finale”, o pre-finale, 1965, ossia *Prima dell'autunno, sul fiume Leuter, in Germania*. Si può parlare di una forma di indecisione: Roversi mette in rilievo ciò che considera più importante, e lascia in secondo piano certi residui del suo passato, tuttavia mescolandoli a testi che in seguito riterrà fondamentali. Scrivendo a Sereni il 29 luglio 1960, il disagio è detto a chiare lettere: «le mie poesie [...] mi fanno sempre più male».¹² Ed è utile osservare che Fortini nel 1960, nella ricognizione *Le poesie italiane di questi anni*, aveva invitato l'amico a puntare sul «personaggio», sull'«evento raccontato» e proprio sul «bozzetto», in una «regressione apparente a un gusto fine-ottocento».¹³ Anche questo fattore può avere spinto l'autore a tenere in vita brevi poesie narrative in cui, forse, non crede più molto.

A consuntivo, è chiaro che Roversi nel 1965 non segue (più) questo ambiguo consiglio. Non solo perché fa seguire ai dieci componimenti fondamentali un testo costruito con la tecnica del montaggio, e quindi con una concessione alle poetiche della neoavanguardia (il gesto insomma è implicitamente antifortiniano), ma perché – appunto – rinnega del tutto il modello (il pattern) narrativo. Le ragioni sono complessive: *Dopo Campoformio* è un poema, certamente, ma non racconta una storia; si presenta con una organizzazione esterna priva di gerarchie (di sezioni), ma ha un andamento che si dovrebbe definire *discorsivo*, piuttosto che *diegetico*. Produce un senso, senza puntare su eventi ed esistenti (per

¹¹ Ricordo che nel 1965 lo stesso Roversi scriverà che le poesie di *Dopo Campoformio* sono state «[s]critte fra il 1955 e il 1960 (tranne l'ultima che è un montaggio)» (*DC65*, quarta di copertina).

¹² R. Roversi, V. Sereni, «*Vincendo i venti nemici*». *Lettere 1959-1962*, a cura di F. Moliterni, Bologna, Pendragon, 2020, p. 56.

¹³ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit. p. 555.

dirla con Seymour Chatman) costanti e riconoscibili. Qua e là emergono microstorie; il pezzo iniziale addirittura ci presenta in azione un io avventuroso che attraversa gli anni della guerra e della Resistenza, e celebra la figura di Silvio Corbari. Ma nel corso del poema prevale una frammentazione di luoghi e di situazioni; l'io-personaggio (il possibile narratore autodiegetico) regredisce al ruolo di un io lirico tutto sommato tradizionale, propenso a defilarsi dietro le immagini e i luoghi, secondo dinamiche che oscillano tra impressionismo ed espressionismo. Salvo lasciarsi andare – beninteso – a improvvise e brevi invettive. Il tutto si svolge all'interno di una tradizione poetica ben riconoscibile, con minime concessioni alla narratività vera e propria. Prova ne sia che, seguendo le indicazioni ormai canoniche di Enrico Testa,¹⁴ sarebbe possibile illustrare nel dettaglio certe isotopie che danno coerenza al testo: in particolare quelle del “fuoco” e del “furore” che ricorrono credo in tutti i testi, secondo uno sviluppo – appunto – in senso lato metaforico, che qui appunto non è possibile analizzare.

E che Roversi avesse in mente qualcosa di solo marginalmente narrativo è confermato dalla definizione di poema che lui stesso propone rispondendo nel 1962 all'inchiesta di «Nuovi argomenti» intorno alla poesia contemporanea:

L'elaborazione del poemetto, inteso come struttura a più archi di fondamenta, come una massiccia palizzata di cemento armato, anche nella sua flessibilità organica e “studiata” ma attraentissima da inserirsi in un contesto sociale articolato [...] viene dall'architettura.¹⁵

La suggestione è in senso lato gramsciana,¹⁶ molto probabilmente, ma questo spunto – certo – andrebbe meglio approfondito. Anche perché ritengo che il tipo di scelta compositiva puramente cumulativa (priva di sezioni) qui realizzata non sia stato adeguatamente preso in considerazione dalla critica e dalla teoria.¹⁷ Il riferimento immediato è alle *Ceneri di Gramsci*, che comprende esattamente lo stesso numero di poesie senza alcuna articolazione interna, anche se (me lo fa notare Stefano Ghidinelli) Roversi sceglie un titolo “sovraordinato”, non presente nell'opera, e Pasolini invece il titolo di uno dei poemetti.

¹⁴ Mi riferisco a E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

¹⁵ R. Roversi, *7 domande sulla poesia*, in Id., *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, pp. 382-383.

¹⁶ Sui rapporti Gramsci-architettura, credo ancora attuali le parole di V. Spinazzola, *Gramsci, architettura e letteratura*, in «Acme», 1, 2017, pp. 11-20.

¹⁷ In una bibliografia sul tema ormai molto ampia, le indicazioni più praticabili sono quelle di S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013, in particolare pp. 189-199.

Curiosamente, a voler rischiare un po', si può suggerire che il futuro autore di testi per Lucio Dalla sembra avere anticipato, nel 1965, la forma del cosiddetto *concept album* musicale. Com'è noto, nel 1967 i Beatles raccoglieranno tredici canzoni in quello che viene considerato il capostipite di un particolare genere musicale, *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Caratteristica di questa e di simili opere (e possiamo comprendervi anche i roversiani-dalliani *Il giorno aveva cinque teste* e *Anidride solforosa*, rispettivamente di 10 e di 9 *tracks*) è suggerire una continuità di tipo tematico, per nulla trasparente almeno in prima battuta, chiedendo all'ascoltatore una collaborazione attiva, una curiosità accesa verso nessi e snodi più impliciti che espliciti. Al limite, la "coerenza" del prodotto può essere messa in discussione dal fruitore più critico e smaliziato. Non so quanto ciò si attagli al Roversi di *Dopo Campoformio*, ma che proprio lui nei primi anni Settanta si riconosca nella struttura del *concept album* è cosa che dovrebbe farci riflettere almeno un po'.

II.

Un'indagine microtestuale sui tempi verbali fornisce interessanti indicazioni anche in questo senso. Se si esclude *Il tedesco imperatore*, in cui non mancano veri e propri aoristi dotati di valore strutturante (capaci cioè di sostenere un racconto pieno), il poema roversiano gioca le sue migliori carte sulla modulazione problematica, ancipite, del tempo presente. È limitato il più possibile il peso dell'aspettualità perfettiva e insieme, sintomaticamente, della compiutezza garantita dal perfetto composto (il passato prossimo) che pare essere slegato dall'altro tipo verbale cosiddetto commentativo (il presente, appunto).¹⁸ Quando parlo di "problematicità" del presente mi riferisco alla sua possibilità di interpretare almeno tre prospettive aspettuali diverse: una intemporale (il cosiddetto presente poetico),¹⁹ un'altra vagamente imperfettiva (progressiva o continua), e infine una di tipo "descrittivo-drammatico", al limite della simultaneità (il presente riportivo). Se la seconda e terza connotazione si espongono alla dimensione del racconto, ciò però avviene sempre in rapporto al primo momento, quello genericamente lirico, che costituisce il punto di partenza roversiano, e quasi sempre il punto d'arrivo.

Il tedesco imperatore è l'unica eccezione, dicevo. L'attacco è inequivocabile: «Quando venni in Lombardia» (*DC65*, 9); la perfettività da sola aiuta a costruire il personaggio di un narratore appunto omodiegeti-

¹⁸ Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. di M. P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978.

¹⁹ Cfr. J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2015.

co. E comunque – anche qui – è sintomatico che il presente a un certo punto balzi in primo piano, senza che per questo sia lecito parlare di un presente della narrazione. Cioè, quando leggiamo:

Buttato riverso
ascolto la terra sospirare.
 La guerra *sembra* lontana,
 [...].
 Nel castello a Camogli il sergente Leone
 pecorella di dio
beve sciampagna sdraiato
 nudo sul letto di una contessa fuggita. (*DC65*, pp. 10 e 11, quinta e sesta lassa)

in realtà elementi di imperfezione sono veicolati dal presente, ma appunto in questo modo fa capolino l'intemporalità caratteristica del presente poetico. Dunque, il fattore narrativo prevale, anche se Roversi sceglie di realizzarlo in combinazione con un presente instabile. Ecco come si conclude *Il tedesco imperatore*:

«È finita la guerra», questo
 il popolo *grida*; gli anni si *frantumano*,
 un mondo nuovo *affiora* ribollendo
 dalla schiuma aspra del dolore.
 La piazza di calce, bianca nell'aria d'aprile.
tacque; un uomo *apparve* sul palco,
parlò poche parole aprendo
 la nuova storia. (*DC65*, p. 14)

Nel resto della raccolta, il rapporto del presente con il perfetto semplice (peraltro raro) è invertito, e il primo fa da sfondo ai presenti. Un esempio tratto da *Una terra* (terza lassa):

Il venditore di pesce per strade e sentieri
fu in America un tempo.
 «Sempre un fumo nel cielo;
 pane, carbone, nel vino la polvere
 [...].
 Ora mio figlio lavora a Milano
 e quella è la mia casa. Addio America».
 Cresciuta in fretta *ride* la sua casa.
Spinge la bicicletta, *grida* il pesce
 giallo su ghiaccio e viole
 [...]
 va scalzo a chiamare

sul viale nell'ombra dei tronchi,
sfiorato da siepi a filo del mare. (*DC65*, p. 18)

Si legga come, in *Le lupe dorate*, è rappresentata l'esperienza con una prostituta, e lo si confronti, per l'analogia tematica, con quanto abbiamo trascritto sopra citando da *Una deliziosa meretrice*:

Poi giunge beata ilare nel vento,
non turbata da alcun trasalimento,
lei tutta bagnata di umori;
ha le scaglie iridate, un dirompente
riso giovane, perverso,
getta la veste, sottoveste,
e ogni pena si scioglie sul cuscino
di dura canapa, fino al mattino
quando si sveglia (è appena l'alba)
bruciata da un raggio che la sfiora
e ancora sorride
con parole che l'acqua discioglie. (*DC65*, p. 52, settimana lassa)

Potrei quasi definire prototipico un passo come il seguente tratto dalla *Raccolta del fieno*, in quanto consente due letture aspettuivamente diverse, narrativa e lirica, senza che in effetti un elemento prevalga nettamente sull'altro (almeno nella sua prima parte, un passo del genere dovrebbe essere confrontato con altri analoghi delle *Ceneri di Gramsci*):²⁰

Mezzogiorno, è l'ora dei signori:
sulle bianche tovaglie tendono
leggermente le mani.
All'ombra del gelso, nel volo
di tafani, zanzare, calabroni,
gettato di traverso con la faccia
sul braccio, riposa il contadino.
Ansima come il cagnaccio da guardia
col filo dal collo all'anello.
Un aeroplano muove ali in cielo,
apre un gorgo che lento si sfaccia.
Dorme il padre, dormono Silvestro
e Arturo, dormono Mondina

²⁰ Si può rinviare ad esempio a *Comizio*, proprio per l'uso di un presente deittico anche spazializzato («Qui è più puro, nel suo quieto / terrore [...] l'incontro delle gronde / urbane con il buio del cielo»), capace di narrare («Una smorta folla empie l'aria // d'irreali rumori»), certo lasciando emergere, molto più che in Roversi, l'io lirico anche in postura affettiva («Il dolore, inatteso, mi respinge / indietro») (P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, pp. 795-796).

e Maria,
 Lino a occhi aperti, stanco,
 felice, stanco e senza pena,
 caldo in gola, con il petto pieno
 pensa alla sera ormai tanto vicina
 da toccarsi col dito. (*DC65*, p. 28, quinta lassa)

Nemmeno il racconto del *pensiero* di un *personaggio* (cosa, che, com'è noto, costituisce un contenuto esemplarmente narrativo) sposta del tutto l'asse delle connotazioni modali.

Non solo: ci si può chiedere quanto sia legittimata una lettura di tipo simultaneo, riportiva (anch'essa latamente narrativa) in passi come il seguente, tratto da *Una terra*:

Un vagabondo canta, ruvidi
 marinai ascoltano a un fanale.
 Sulla strada appassiscono i gerani
 bucati dai fari delle macchine,
 autotreni scuotono l'asfalto,
 fra lo stridio dei freni i pioppi coprono
 l'agonia di un gatto sfracellato.
 «A Senarica, amica di Venezia...»
 fuochi verdi aprono la gola
 ai cani sulle aie del monte
 screziato dai barbagli all'orizzonte.
 Il vecchio intona con pena un canto triste,
 fiori tremano, cadono,
 muoiono nella polvere. (*DC65*, pp. 18-19, quarta lassa)

Questo intreccio di connotazioni aspettuali a mio avviso svolge una funzione molto precisa: rappresentare, anzi interpretare un tempo immobile, solo eccezionalmente legato a un passato e a un futuro. È come se Roversi si impegnasse ad aggredire certe immagini della contemporaneità, ora urbana ora contadina, indugiando sulla loro staticità, capaci (come si sarà notato) di escludere l'io, di emarginare il soggetto omodiegetico, o lirico che dir si voglia. Il racconto, cioè la storicizzazione degli eventi, si blocca nel momento stesso in cui ne è evocata la possibilità. Da questo punto di vista, una specie di culmine di un procedimento del genere è dato dalle frequenti enunciazioni all'infinito. L'esempio che propongo, tratto dal *Sogno di Costantino*, è interessante anche per un'altra ragione:

Ma da un sogno non attendere verità,
 non possiamo tacere,

calpestare la polvere, inalzarci
 ombre di marmo ferme dentro i secoli.
 Presto *sparire*, certo, scialba densa
 moltitudine, polvere sporca, immensa
 forza sprecata:
naufragare dopo aver rimpiattata
 in nere caverne a strapiombo sul mare
 la nostra parola sopra le scogliere.
 Ci faremo intendere poi, forse amare, temere. (*DC65*, p. 86, settima lassa)

Giunto al fondo di un tempo e un destino ineluttabile (*sparire*, *naufragare*), improvvisamente irrompe il futuro. Un tempo non frequentissimo in *Dopo Campoformio*, ma quasi sempre nodale. Rappresenta l'auspicio di una trasformazione, in contrasto con l'immobilità della storia attuale. Il meccanismo è fin troppo elementare, e si lega a una forma di volontarismo etico, certo di origine vociana.²¹ Ma nella poesia in questione l'accostamento di una temporalità bloccata legata all'infinito e al futuro del principio-speranza si fonda anche su una riscoperta del passato. Questa volta è in gioco il perfetto composto, con le sue connotazioni di compiutezza e di apertura al presente. Vediamo:

Siamo alle origini del mondo,
 a noi non è dato aspettare volo di colombe,
 l'arca di dio *ha issate* le vele, *è partita*,
 il fiore delle generazioni passate è chiuso nelle tombe,
 [...].
 Preso dall'annientamento
 di questa solitudine straordinaria,
 paesaggio vile, decaduto, *ho seminato*
 il mio ammonimento;
 non era un alibi, la vita *ho gettato*.
 Sopporto l'angoscia che fa vivere. (*DC65*, pp. 83 e 84, quinta lassa)

Curiosamente, siamo di fronte a esiti – di nuovo – estremi: prima la perdita di una speranza di fuga (l'impossibile arca di Noè), poi l'affermazione orgogliosa del proprio ruolo morale, del proprio «ammonimento» etico e civile.

In altri termini, e più in generale, vi sono luoghi testuali importanti, collocati verso la fine dell'opera, in cui il presente si fa poroso, e non solo per un generico rinvio al futuro. In effetti, se leggiamo *Zum Arbeit-slager Treblinka* (forse il testo che maggiormente evidenzia questo aspetto), ci accorgiamo che la volontà di Roversi è proprio quella di calare

²¹ Cfr. ad esempio F. Moliterni, *Una «spina di furore»* cit., p. 69.

nel presente gli eventi della Shoah. Non si tratta tanto di raccontarli, o anche di ricordarli genericamente («Non è questo che voglio: ricordare», è detto esplicitamente; *DC65*, p. 71), ma di riviverli, di riattivarli nella propria esperienza attuale. Sono almeno due i momenti in cui si realizza tale meccanismo di “passato-nel-presente”. La prima volta è nella lassa (la quinta) intitolata *Riflessione notturna e cronaca dei giornali*, dove l’io immagina di essere sottoposto a una perquisizione e a un’aggressione paragonabili a quelli subiti dagli ebrei romani:

A questo penso lungo la notte quando
 [...] potrebbe un passo, un altro, raggiungere la mia porta.
 Nella notte, io chino nell’alone del tavolo,
 la luce bassa, i fogli, le pagine sacramentali,
 un colpo, il tonfo – (tutto può rimanere
 così, fermo per sempre, immobile
 per sempre può restare la vicenda sognata)
 la casa devastata, aperta, smascherata,
 cassetti spalancati, gettati dalle pareti
 [...]. (*DC65*, p. 74)

Nell’ultima parte (*Non c’è porta che basti*), l’io trascorre dalla lettura di opere stampate all’improvvisa apparizione di

una vecchia millecento nera,
 targata Roma, [che] entra nel ghetto, brucia
 devasta infanga insulta si accanisce
 e il tempo si frantuma, nulla conta nel giorno:
 [...]. (*DC65*, p. 76)

Non per caso, certo, in *Prima dell’autunno, sul fiume Leuter, in Germania*, il finto idillio di un picnic borghese sul fiume si trasforma, fra le altre cose, in una visione macabra in cui «[a]lffiorano scheletri feroci / di giovani soldati con la mano» (*DC65*, p. 100). Qui, il gioco è fin troppo chiaro, e comunque è ribadita la centralità del tempo presente come carcere dal quale è possibile a volte alludere a dimensioni temporali differenti.

III.

Credo che gli aspetti più visibili delle scelte metriche di Roversi confermino il quadro appena tratteggiato. Il particolare verso libero di *Dopo Campofornio* ha una solidità paradossalmente istituzionale, novecentesca, che gli consente di farsi attraversare da cortocircuiti e variazioni,

in bilico tra un retaggio genericamente endecasillabico-“logaedico”²² e la nuova accentualità teorizzata da Fortini. L’efficacia di questa ricerca può essere meglio colta se la si relaziona con gli esiti dei poeti di quella stagione, tutti in effetti sbilanciati verso soluzioni metriche più univoche, meno disponibili a includere infrazioni locali. In sintesi: la metrica e il verso per l’occhio del Pasolini delle *Ceneri* ha poco a che fare con *Dopo Campoformio*, in cui il sillabismo non è quasi mai virtuale, lo strofismo non agisce (se non nella manifestazione delle lasse), e l’accentualità ha un’importanza secondaria rispetto all’imprinting “modernista”. Le evidenti tangenze, anche sul versante poematico, con il Volponi di *Le porte dell’Appennino* e un analogo rifiuto dello strofismo, passano in secondo piano in presenza di un verso, come quello volponiano, assai più irregolare e disordinato ritmicamente e sillabicamente: se è vero che nella raccolta del 1960 sono frequenti sequenze in cui le forme istituzionali tendono a scomparire lasciando spazio a linee discorsive, non di rado accentuali. Esattamente all’opposto, il Leonetti autore di un altro “poema” officinesco come *La cantica* (1959) attiva strategie persino leopardiane lavorando sulla coppia endecasillabo-settenario e su un sapiente gioco di dislocazioni sintattiche, di inarcature eleganti, che non dimenticano i modi classici delle metriche sciolte. Sul piano della fattura del verso è invece certo che esistono punti di contatto con Franco Fortini (all’insegna di un verso novecentista che tende a farsi accentuale), ma nulla di poematico c’è in chi ha pubblicato *Poesia ed errore*, e il lavoro su strofe (e rime) vi svolge un ruolo estraneo a quello che caratterizza l’opera di Roversi.

È tuttavia lo stesso Fortini, a caldo, ad avvicinare Roversi alla propria poetica e teoria del verso:

Quanta energia sintattica: tutta nei secchi passaggi tra effigie e commento, nelle frane dei tempi verbali. Valga per ogni altro esempio, quello, bellissimo anche per una mia idea di evoluzione della metrica moderna, il frammento su Corbari in *Il tedesco imperatore*.²³

Naturalmente, il riferimento è ai tre saggi del 1957-1958 in cui Fortini aveva argomentato la nascita, nella poesia italiana recente, di un tipo nuovo di verso solo marginalmente sillabico, ormai chiaramente accentuale, dominato dalla ricorrenza regolare di ictus piuttosto che di sillabe.²⁴ Volponi e Pasolini vi erano stati citati, e adesso anche Roversi

²² Sul logaedo novecentesco, rinvio a: P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 211-216 (e *ad indicem*).

²³ F. Fortini, *Dopo Campoformio* cit., p. 608.

²⁴ Mi riferisco ovviamente a *Metrica e libertà, Verso libero e metrica nuova, Su alcuni paradossi della metrica moderna* (in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 783-798, 799-808, 809-817), su

è arruolato. Com'è noto, questa è una materia molto delicata, per una serie di questioni innanzitutto prosodiche (un'accentualità pura è in contraddizione con le caratteristiche, prima che del verso, proprio della *lingua* italiana). Nondimeno, è talvolta evidente – anche più che in Pasolini e in Volponi, suppongo – l'intenzione di valorizzare piedi ritmici ricorrenti. Ad esempio (penultima lassa del *Tedesco imperatore*):

Passano i tedeschi nelle Langhe,	+-----+, decasillabo
strisciano i piedi sull'asfalto.	+-----+, novenario
Stridono ruote, battono i fucili	++++-----+, endecasillabo
contro gli elmetti vuoti, per la strada	++++-----+, endecasillabo ²⁵
di campagna, dinanzi all'osteria	--++++-----+, endecasillabo
sporca di mosche, ancora insanguinata	++++-----+, endecasillabo
per la morte di una donna fulminata	--++++-----+, dodecasillabo peonio
con bicicletta e pane	-----+, settenario
accartocciato, l'insalata, il sale	-----+, endecasillabo
da un colpo di pistola.	-----+, settenario
Un cavallo al galoppo, ombre, voci	--++++-----+, decasillabo ²⁶
correnti lungo l'argine, per le sponde	++++-----+, endecasillabo ipermetro
mescolate di fango e erba nuova.	-----+, endecasillabo ²⁷
Poi al mattino le Langhe sono azzurre	++++-----+, endecasillabo ipermetro
nell'abbraccio delle Alpi deserte.	-----+, decasillabo

(DC65, pp. 13-14)

Il dattilo imposto dagli attacchi in battere iniziali si va perdendo per iniziativa dei molti endecasillabi canonici; ma è indubbio che sotto il verso modernista agisce qualcosa di differente, che fa sentire la propria istanza percussiva attraverso una qualche forma di accentualità.

Credo che una simile ipotesi di lettura debba essere accolta con molta prudenza, poiché la fisionomia forse più vera del verso di *Dopo Campofornio* non si allontana troppo – come detto – dalla trafilata “logaetica” con endecasillabo che rinvia alla linea maggiore di un certo Novecento – da Rebora in poi –, e negli anni di Roversi interessa in particolare l'opera di Vittorio Sereni. Per intenderci (è la penultima lassa della *Raccolta del fieno*):

Il campo in un soffio è potato.	novenario dattilico
Il fieno affonda la guancia nella terra	endecasillabo ipermetro
mentre le rondini inseguono gli insetti;	endecasillabo

cui vedi ora A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 69-93.

²⁵ La prima sillaba potrebbe essere atona.

²⁶ Ma la scansione endecasillabica non deve essere esclusa, con dialefe «galoppo, ~ ombre».

²⁷ Con dialefe «fango e ~ erba».

dovrà distendersi beato	novenario con ictus di 4a
come una ragazzina sulla spiaggia	endecasillabo
con l'ombelico nudo;	settenario
dovrà sciacquarsi il freddo dell'inverno,	endecasillabo
piangere di tristezza, farsi	novenario, ictus di 6a
caldo sapiente, grigio di capelli,	endecasillabo
dovrà seccarsi come l'osso bianco	endecasillabo
perduto da un cane vagabondo.	endecasillabo ipometro

(*DC65*, p. 30)

Passo da integrare con partiture giocate maggiormente sui versi brevi, come accade nelle *Lupe dorate*, sesta lassa:

Poiché fra qualche anno ancora	ottonario
sarà solo un'ombra la bellezza	endecasillabo ipometro
che oggi le sfiora,	quinario
voglio lodarle	quinario
calme, mature, tenere, fragranti,	endecasillabo
fremito vivo che riscalda il sangue.	endecasillabo

(*DC65*, p. 51)

Nel complesso, comunque, è evidente la centralità dell'endecasillabo e dei versi a esso ritmicamente affini (settenario e quinario).

Semmai, va segnalata la tendenza abbastanza frequente ad allungare l'endecasillabo alla misura del tredecasillabo e delle linee di 14, 15 e, mi sembra molto raramente, 16 e 17 sillabe. Ad esempio (dalla sesta lassa dello *Stato della Chiesa*):

Dopo la pace, con le barbe, i frati	endecasillabo
ritornano, impolverati, da lontano,	dodecasillabo
con efebi salaci dal corpo	decasillabo anapestico
di lottatori; intonacati i muri,	endecasillabo
beati, nuove voci esplodono, querule, duri	15 sillabe
propositi, notturni lamenti fiaccolanti.	14 sillabe
Accorre la povera gente dalla campagna	14 sillabe
e scava nella terra un suono duro	endecasillabo
da gregge impaurito che s'abbatte in un muro.	tredecasillabo

(*DC65*, pp. 62-63)

Un'analisi più precisa di quella che qui è stata condotta dovrebbe valorizzare le non rare oasi ritmiche consentite da questo modello metrico, come accade nel breve passo qui sotto citato, in cui il già visto imprinting dattilico balza in primo piano e trascina con sé la litania di una rima (o quasi rima), facile, partecipiale, ribattuta monotonamente con

effetto vagamente fonosimbolico, persino espressionista (dalla quinta lassa di *Zum Arbeitslager Treblinka*):

Battono dodici colpi, sui tetti	endecasillabo dattilico
striscia un riverbero nero,	ottonario dattilico
rumore di macchine lanciate,	decasillabo di 2a e 5a
piangono le gomme per le strade	decasillabo di 1a e 5a
poi verso le chiese sprangate	novenario dattilico
fra le ombre di statue pietrificate	endecasillabo di 2a e 5a
a braccia spalancate,	settenario di 2a e 6a
ali di luce si spengono sull'erba.	12 sillabe, ictus di 1a, 4a e 7a
(DC65, p. 74)	

Forte di un retaggio novecentesco, Roversi pratica affondi improvvisi che – un po' come capitava con i tempi verbali – colgono inattese alterità, patenti discontinuità all'interno di una trama inizialmente poco sbalzata, addirittura entropica. Di nuovo: più che realizzare un'articolazione narrativa, questa è una forma che mira a mantenere in vita, straniandole, molte istanze del lirismo, ossia l'opacità di una forma che "parla" con le proprie clausole interne. Un verso narrativo-discorsivo dovrebbe presentare una trasparenza ben maggiore, una ben maggiore monotonia e ricorsività. L'endecasillabo-logaedo di Roversi consente viceversa un ventaglio di variazioni che *Dopo Campoformio* 1965 sfrutta con la massima intelligenza, in una sintesi con ogni evidenza unica. Ce lo comunica implicitamente lo stesso autore, che integra la serie dei suoi dieci poemetti con un pezzo quasi del tutto fuori squadra, *Iconografia ufficiale* (nondimeno culminante in un endecasillabo: il gaddiano «I discorsi de' miei concittadini»).²⁸ Una stagione si è conclusa, e il Roversi degli anni successivi percorrerà strade diverse, capaci di concedere molto – come qui è accaduto solo una volta – alle forme delle avanguardie.

²⁸ Citazione tratta da C. E. Gadda, «O mio buon genio, divino ed umano, aereo Ariel», in «Il Menabò», 6, 1963, pp. 7-8; ora in Id., *Poesie*, edizione critica e commento, a cura di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi, 1983, pp. 6-7: p. 7.