



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

## Roversi verde. Il paesaggio in *Dopo Campoformio*

FEDERICO RISTAGNO

*Università di Catania*

federico.ristagno@phd.unict.it

**Abstract.** The article analyzes *Dopo Campoformio* from an ecocritical perspective, focusing on the theme of the landscape. Looking one by one at the poems that make up the collection, the characteristics and functions of the landscapes are examined, revealing how the dialogue between poetry and ecology is not only very frequent, but fundamental in this work. Roversi's harsh critique of incipient neocapitalism is also an ecological denunciation, as he witnesses firsthand the terrible consequences of forced modernization, which destroys identity-defining landscapes and causes environmental disasters.

**Keywords:** landscape, ecology, environmental disaster, nature, poetry.

**Riassunto.** L'articolo analizza *Dopo Campoformio* dal punto di vista della critica ecologica, focalizzandosi sul tema del paesaggio. Osservando uno per uno i poemetti che compongono la raccolta, si esaminano caratteristiche e funzioni di esso, rivelando così come il dialogo tra poesia ed ecologia, nell'opera, sia non solo frequentissimo, ma fondamentale. L'aspra denuncia di Roversi nei confronti dell'incipiente neocapitalismo è, infatti, anche una denuncia ecologica, quella di chi vede con i propri occhi le terribili conseguenze di una modernizzazione coatta, che distrugge paesaggi identitari e provoca disastri ambientali.

**Parole chiave:** paesaggio, ecologia, disastro ambientale, natura, poesia.

## Roversi verde. Il paesaggio in *Dopo Campoformio*

### I. Premessa

In gran parte della produzione poetica di Roversi (e specialmente in *Dopo Campoformio*, che si colloca in un momento chiave della storia ambientale italiana) il discorso ecologico è presente in modo più o meno costante. Ciò non costituisce certo una novità nel panorama della poesia civile del secondo Novecento, spesso impegnata a confrontarsi con la repentina modernizzazione di un'Italia prevalentemente preindustriale e segnata dalla devastazione bellica, o a mettere in luce gli effetti a lungo termine di questa trasformazione. Tuttavia, il caso di Roversi si pone quale modello di una scrittura in cui la riflessione sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente e le istanze ecologiche sono sempre intimamente connesse alla critica della società capitalistica, della politica grazie a cui essa si realizza e dei processi culturali che la caratterizzano. L'io roversiano, una volta giunto a maturità, mantiene con fermezza negli anni una postura agonistica, non rinunciando mai allo slancio polemico, alla denuncia verso il "progresso" che investe il presente.

Lo stretto legame tra questione ambientale e anticapitalismo è dato dal marxismo (non dogmatico) di Roversi, e può essere spiegato con le parole di un fine materialista come Timpanaro:

la battaglia ecologica è, in Occidente, un aspetto della più generale battaglia anticapitalistica e antimperialistica, perché, finché vi saranno i gruppi di potere a cui si accennava [grandi e piccoli industriali, militaristi, scienziati al loro servizio], vi sarà anche l'inquinamento e tutti gli altri disastri ecologici. [...] Il 'Verde' è impotente se non è concepito e praticato come un aspetto del 'Rosso'.<sup>1</sup>

Il contesto, ad alta temperatura ideologica, era quello dei mesi precedenti i referendum abrogativi del 1987, e vedeva Timpanaro rifiutare la posizione di Sofri, per cui le «"lotte fra umani"»<sup>2</sup> dovevano passare in secondo piano di fronte all'urgenza del problema ecologico. In particolare, a innescare l'intervento del filologo era stata la proposta di un Leopardi "verde" da parte di Sofri, il quale aveva piegato il pensiero leopardiano per farne un uso ambientalista, rinunciando così «a considerare[lo] [...] nella sua interezza e complessità».<sup>3</sup>

Analizzare Roversi – e direi, più in generale, qualsiasi autore – con gli strumenti della critica ecologica non dovrebbe condurre a una simile

<sup>1</sup> S. Timpanaro, *Il «Leopardi verde»*, in «Belfagor», 6, novembre 1987, pp. 613-637: p. 624.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 635.

mistificazione. Sarebbe errato, nel suo caso, non tenere conto del fatto che la tensione verso il “Verde” nasce da una ferma adesione al “Rosso”. Posto ciò, è pur vero che il secondo è già stato ampiamente esaminato dalla critica su di lui, mentre lo stesso non vale per il primo. L’obiettivo delle pagine seguenti, quindi, sarà quello di mettere in risalto quest’ultimo all’interno di una delle opere poetiche fondamentali di Roversi, *Dopo Campoformio*. Il “Verde”, però, sarà da intendersi libero dai confini del mero ambientalismo, nella varietà di significati che il termine ‘ecologia’ assume in ambito letterario, raggruppabili in tre intrecciate ramificazioni principali: l’espressione delle relazioni tra gli individui (e quindi anche l’io, in poesia) e l’ambiente circostante; la rappresentazione delle trasformazioni di origine antropica dell’ambiente; l’evocazione dei rischi ambientali, spesso sotto forma di visione apocalittica.<sup>4</sup>

Nello specifico, il discorso ecologico sarà analizzato attraverso quella particolare porzione dell’ambiente che è il paesaggio,<sup>5</sup> sia perché la continua rilevanza tematica che esso ha nella raccolta lo rende «protagonista e non solo sfondo di queste liriche»,<sup>6</sup> sia perché esso incarna, nell’opera in questione, un paradigma poetico. Con la sua conciliazione di soggettivo e oggettivo (cioè l’unificazione tra godimento e sentimento del soggetto contemplante e proprietà dell’oggetto-paesaggio), infatti, il paesaggio rappresenta per il Roversi di *Dopo Campoformio* un modello sul piano enunciativo, dato che in questo egli alterna l’autobiografismo a un’«oggettività esasperata e dolente»,<sup>7</sup> alla ricerca di un equilibrio di natura epica progressivamente conquistato.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 43. Il nesso tra il rischio ambientale e il tema della fine del mondo è posto in evidenza da Scaffai più avanti, quando afferma che dalle tre «forme di relazione tra ecologia e letteratura» sopra indicate, «derivano a loro volta tre linee tematiche che percorrono la letteratura italiana, dal secondo Novecento in poi», l’ultima delle quali è «il tema distopico o apocalittico, che si rinnova in epoca contemporanea per la coscienza del rischio ambientale e per l’urgenza dello stato di crisi che ha attraversato il secolo» (*ivi*, p. 183). Per un’introduzione al vasto campo di studi dell’ecologia letteraria, rispetto al quale Scaffai adotta «una prospettiva in parte diversa e autonoma» (*ivi*, p. 13), cfr. il noto saggio di S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015, pp. 15-72.

<sup>5</sup> Meschiari definisce il paesaggio come un «fertile scambio di fluidi tra forme della mente e forme del mondo terrestre [che] resta attivo in noi, innescando un permanente va e vieni tra cultura ed ecosistema»; come un «fascio complesso di relazioni spaziali tra l’uomo e il suo ambiente di vita» (M. Meschiari, *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture*, Modena, Mucchi, 2018, p. 30).

<sup>6</sup> F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un’idea di letteratura*, Bari, Edizioni dal Sud, 2003, p. 87.

<sup>7</sup> M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, p. 16.

<sup>8</sup> Cfr. A. Marignani, *Epica e utopia in «Dopo Campoformio» di Roberto Roversi*, in «Italies», 25, 2021, pp. 197-210, 197-210: <https://doi.org/10.4000/italies.9290> (ultimo accesso: 2/10/2024).

## II. Dal paesaggio bellico al disastro naturale

Nella sua seconda edizione (Einaudi, 1965),<sup>9</sup> *Dopo Campofornio* può essere diviso in due parti, caratterizzate dalla presenza di un polo positivo costituito dal paesaggio naturale o non urbanizzato (soprattutto rurale), e uno negativo costituito dal paesaggio fortemente antropizzato. Nel susseguirsi dei componimenti il secondo prevale, a testimonianza di «un attacco al paesaggio italiano mai prima visto così violento»,<sup>10</sup> ma è chiaro come Roversi utilizzi, calandolo nel contesto dell'Italia del miracolo economico, in cui la civiltà neocapitalistica sta fagocitando quella preindustriale, l'antico topos dell'opposizione città-campagna,<sup>11</sup> che qui assume anche dimensioni macrotestuali, regolando l'intera struttura poematica e racchiudendo ulteriori contrapposizioni (nuovo e vecchio, presente e passato, oblio e memoria, e altre ancora).

L'opera è introdotta da una sezione proemiale, *Il tedesco imperatore*, incentrata sull'esperienza resistenziale di Roversi, da lui sempre considerata come un evento nodale della sua esistenza.<sup>12</sup> Due sono le forme di paesaggio che risaltano sin dall'inizio: il paesaggio-«frontiera» e quello di grado zero, toponomastico («Austria, Svizzera, Francia», «A Novara, a Novara; / [...] Ivrea, Aosta...»)<sup>13</sup> Il primo è proprio della lotta partigiana, al confine tra la speranza della liberazione e l'orrore delle stragi nazifasciste; guerra clandestina, lontana dai campi aperti, svolta tra gli interstizi territoriali, i confini dei paesi («Tornano adesso i giovani strisciando / lungo le siepi della valle», *DC*, p. 13, vv. 148-149). Si noti, a tal proposito, l'orizzontalità delimitante di questi tre versi esemplificativi, «Sul lungomare fiori acerbi, duri, / muri da lunghe schegge sbriciolati, / il filo spinato arrugginito» (*DC*, p. 11, vv. 69-71), in cui il motivo montaliano («muri»), frantumato, è posto tra due confini, uno naturale e uno antropico (bellico). Il paesaggio toponomastico, invece, sembra

<sup>9</sup> Non è possibile qui indicare le differenze tra la prima edizione (Feltrinelli, 1962) e la seconda. Per queste cfr. F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., pp. 82-90.

<sup>10</sup> «Il paese, sotto la spinta di una finalmente decisiva industrializzazione, vedeva un potente impulso all'inurbamento [...]. Di qui il vasto e selvaggio proliferare delle periferie che accoglievano i lavoratori dell'industria e presto anche la cosiddetta cementificazione di aree di pregio storico-naturalistico» (A. Volpi, *Dal cuore del miracolo. Poeti italiani di fronte al boom*, in «Semicerchio», 58-59, dicembre 2018, pp. 17-22: p. 17).

<sup>11</sup> Il topos «teocriteo» è fondamentale nella relazione tra poesia ed ecologia in Italia, fin da *La salubrità dell'aria*, in cui «Parini argomenta il contrasto tra città insalubre e campagna salubre mettendo in luce questioni e processi ecologicamente rilevanti» (N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 176).

<sup>12</sup> Cfr., ad esempio, l'intervista con G.C. Ferretti, in «l'Unità», 19 giugno 1966, [https://archivio.unita.news/search?q=19%2F06%2F1966&start\\_date=19%2F06%2F1966&end\\_date=19%2F06%2F1966](https://archivio.unita.news/search?q=19%2F06%2F1966&start_date=19%2F06%2F1966&end_date=19%2F06%2F1966) (ultimo accesso: 2/10/2024).

<sup>13</sup> R. Roversi, *Il tedesco imperatore*, in Id., *Dopo Campofornio*, Torino, Einaudi, 1965, p. 9, vv. 5, 19, 23 e 27, d'ora in avanti *DC*.

dovuto a primo impatto a una sorta di afasia ecologica, per cui le entità geografiche sono ridotte ai loro nomi. L'intento di Roversi, però, è ben diverso: la riduzione toponomastica serve a mettere in evidenza il nocciolo del paesaggio, cioè la sua essenza storica, racchiusa nel nucleo nominale. Come ha scritto Marignani: «lo vediamo fin dall'*incipit*, un luogo non vale mai soltanto per sé: quando Roversi inanella "Novara, Ivrea, Aosta" non nomina tre città ma evoca l'8 settembre e il tragitto dei tedeschi che rientravano in Germania».<sup>14</sup>

L'altro paesaggio rilevante della sezione è quello distrutto dalla guerra. Roversi, in particolare, insiste sulla devastazione causata dagli incendi, sul fuoco che espandendosi ha bruciato tutto: «Marco appare: "Il paese bruciato. / Guarda le case, tronchi senza vita, / macerie, polvere. / [...] / Case incendiate specchiano le nubi; / [...] / bruciò il paese, fuggono le donne» (*DC*, pp. 12-13, vv. 110-112, 131, 148). Il fuoco divampa per tutta l'Italia, colpisce ogni elemento del paesaggio, e il suo rosso si mescola, agli occhi del poeta-partigiano (che qui usa la sua forza espressionistica), con il sangue dei morti:

Quel tempo, rosso  
 sangue di bue appena macellato.  
 Fuoco sui paesi  
 della collina o persi dentro al mare,  
 su chiese, monasteri,  
 [...]  
 dovunque Italia spinge  
 la sua chioma azzurra. (*DC*, p. 10, vv. 49-57)

La terra diventa così un grande cimitero desolato («intorno è tutto un cimitero»), in cui restano solo «occhi e ossa d'uomini» (*DC*, pp. 12-13, vv. 179 e 132).<sup>15</sup> Alla fine del poemetto, però, il paesaggio distrutto è sostituito da uno naturale, rasserenante: «Poi al mattino le Langhe sono azzurre / nell'abbraccio delle Alpi deserte» (*DC*, p. 14, vv. 194-195). La guerra è finita, la liberazione è avvenuta: arriva il «Giorno sacro d'aprile», e perfino i «Carri armati» possono godere dell'amenità primaverile («Carri armati posano / sotto gli alberi», *DC*, p. 14, vv. 201, 196-197).

*Il tedesco imperatore* è seguito da *Una terra*, che insieme al componimento successivo, *La raccolta del fieno*, forma un dittico. Nei due poemetti

<sup>14</sup> A. Marignani, *Epica e utopia* cit.

<sup>15</sup> Si tratta di un paesaggio tipico della letteratura resistenziale, individuato da Giancotti: «il paesaggio si presenta spettrale, svuotato dei suoi valori dall'azione distruttiva dei nazifascisti. Le visioni del 'dopo' sono filtrate, di solito, da una forte commozione, da uno stato post-traumatico che fa vedere tutto da una prospettiva alterata» (M. Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017, p. 171). Anche il paesaggio incendiato non appartiene soltanto a Roversi (cfr. *ivi*, pp. 172-174).

ti, infatti, il poeta dà vita a un'epica popolare i cui protagonisti sono i lavoratori della campagna e del mare. Il nucleo tematico di *Una terra* sono le fatiche quotidiane di marinai e pescatori abruzzesi, non più isolati in una società arcaica, estranea alla storia, bensì esposti alla modernità. Salpata la «flottiglia» al «tramonto», il paesaggio della prima lassa diventa quello del mare di notte, animato dall'attività dei pescatori:

Nella notte, chini sul fondo, gli uomini  
 pescano se la luna è piena  
 o la corrente non spinge in Dalmazia  
 il cefalo che volge guizzi in oro. (*DC*, p. 17, vv. 2, 11, 12-15)

La bellezza del cefalo dorato, la calma dell'Adriatico sono presto annullate da una tragedia: la morte del patriarca Antonio («*Antonio padre*», *DC*, p. 17, v. 18) – e qui l'ipotesto verghiano del poemetto viene rivelato (si ricordi il nome del patriarca dei *Malavoglia*: padron 'Ntoni). La sua scomparsa coincide con la fine del mondo che egli rappresentava, umile e a stretto contatto con la natura, ora corrotto dal progresso. Quest'ultimo, apparso sotto forma di malsano paesaggio industriale, nel ricordo del «venditore di pesce» che «fu in America un tempo» («*Sempre un fumo nel cielo; / pane, carbone, nel vino la polvere; / tristi le donne, negli occhi la polvere*», *DC*, p. 18, vv. 50-54), irrompe nei borghi abruzzesi con la potenza delle automobili, rumorose, mortifere:

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.  
 [...]  
 Il vecchio intona con pena un canto triste,  
 fiori tremano, cadono,  
 muoiono nella polvere. (*DC*, pp. 18-19, vv. 67-78)

Vita vegetale e vita animale sono travolti dalla modernità, al pari della popolazione anziana, destinata a sparire, come Antonio. Ai «giovani aspri», invece, toccherà vivere in questo nuovo tempo, per Roversi apocalittico e legato all'ambiente urbano: «un tempo d'inferno, di lampi / e sorprese telluriche nell'aria / grigia che illividisce ogni città» (*DC*, p. 20, vv. 114-117). L'apocalisse, però, è soprattutto ecologica, come dimostra l'ultima lassa, in cui gli effetti disastrosi della modernizzazione sono evidenti:

I vigneti abbattuti, la pena  
 di un paese deserto sui dirupi  
 da cui gli uomini sono fuggiti,  
 solcato il mare dalle petroliere,  
 nell'acqua grassa i pesci  
 galleggiano con il ventre scoppiato,  
 e rombi di scavatrici, fuochi, grida,  
 martelli, tonfi fondi nella terra;  
 il fumo dei vulcani  
 [...]

Basse, di notte fischiano dal mare  
 navi cisterne, lunghe, stese, nere  
 come un morto sull'acqua;  
 [...]

Su gli oleodotti splende luna nuova. (*DC*, pp. 21-22, vv. 179-193)

Spopolamento, inquinamento marino, atmosferico e acustico, fenomeni di antropizzazione selvaggia: sono queste le conseguenze della trasformazione in atto. Il paesaggio iniziale è mutato in senso negativo: le imbarcazioni dei pescatori sono ora sostituite dalle «petroliere», il cefalo dai «pesci» morti, la luna piena dalla «luna nuova».

Nel secondo componimento del dittico, il «dolore secco della “fine”»<sup>16</sup> colpisce il mondo agreste. Anche questo è scosso dalla modernità, che cancella l'ideale bucolico: «Non c'è la pace rustica: un camion / porta concime in sacchi, / motociclette trascinano / follemente il riso dei garzoni» (*DC*, p. 30, vv. 198-201). Inoltre, un insanabile conflitto generazionale spinge i giovani a «sputare il passato» e ad abbandonare i campi per spostarsi in città («Oggi, dico, scendono le colline / verso il mare, verso le città, / come i bastardi figli che creai / con queste mani, subito volati», *DC*, p. 29, vv. 179, 164-167), secondo quel processo di inurbamento che, a quel tempo, si verifica in gran parte d'Italia. Occorre però sottolineare che, a differenza del precedente poemetto, nella *Raccolta del fieno* poco spazio è concesso ai «segni del disfacimento». <sup>17</sup> Roversi si concentra quasi interamente sulla vita e il lavoro nella campagna (come preannunciato dal titolo didascalico), sulla fatica senza sosta di «un mondo» – dichiara in un'intervista – «che rappresentava l'unica montagna contro l'invasione del nuovo capitalismo», e al quale anch'egli apparteneva («una civiltà dentro alla quale anch'io ero nato qua in Emilia e che non si sarebbe più ricomposta»).<sup>18</sup> Ne risulta un pa-

<sup>16</sup> A. Motta, *Roberto Roversi*, in «Italianistica», 1, gennaio-aprile 1995, pp. 209-220: p. 211.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> R. Roversi, *Conversazione in atto*, intervista con Gianni D'Elia, in «Lengua», 10, 1990, pp. 18-52, poi in *Id.*, *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 492-493.

esaggio prevalentemente positivo, in cui l'elemento umano si mescola omogeneamente a quello naturale, come rivela la continua antropomorfizzazione di quest'ultimo, concretizzazione poetica dell'unione che lega la comunità di contadini alla terra che essi lavorano:

La campagna esplode in un riso tremendo,  
file di uccelli vanno al fiume,  
i pioppi sibilanti cercano  
la schiena delle donne

[...]

Tagliano adagio, strisciano, la lama  
affonda nei capelli della terra  
e la chioma si sfalda

[...]

Il campo in un soffio è potato.

Il fieno affonda la guancia nella terra. (*DC*, pp. 25-30, vv. 12-15, 53-55, 182-183)

È, come si vede, un paesaggio che presenta anche un'importante componente erotica, in contrasto con le immagini di morte proprie della modernità.

Alla luce di quanto detto, è possibile affermare che il paesaggio rurale roversiano (come quello marino per i pescatori abruzzesi) è uno degli elementi principali che definiscono l'identità dei contadini. Questi vi sono legati indissolubilmente, in virtù di quel nesso che esiste tra ecologia e lavoro agrario: un lavoro che modifica e riconfigura l'ambiente naturale nel quale viene svolto, in un lasso di tempo estremamente lungo, secolare nel nostro caso, generando uno specifico paesaggio che, naturale e non degradato, è appunto il prodotto di un'azione costante da parte dell'uomo, di più generazioni.<sup>19</sup> Attraverso una tale concezione del paesaggio rurale, quindi, si dovranno leggere i versi dedicati all'incessante fatica del lavoro nei campi («Avanzano lenti come frati / cercatori, curvi, penitenti», *DC*, p. 27, vv. 77-78), la cui base è il topos ecologico dell'Italia come «“immenso deposito di fatiche”»,<sup>20</sup> definito nell'Ottocento da Carlo Cattaneo.

La prima metà di *Dopo Campofornio* si chiude con *Pianura padana*. Il tema del poemetto è l'alluvione del Polesine del 1951; catastrofe naturale che diventa, all'interno di questa prima parte della raccolta, l'ultimo e definitivo attacco al mondo rurale-provinciale. Dal nostro punto di vista, due sono le novità da segnalare. La prima è la frequente com-

<sup>19</sup> Cfr. S. Barca, *Lavorare il pianeta: riflessioni transnazionali sulla storia ambientale del lavoro*, in *Ecologia e lavoro*, a cura di C. Baghetti (et al.), Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 29-49.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 32.

mistione di artificiale e naturale, che contribuisce a degradare il grigio paesaggio attraversato dal Po («tocca le gazzelle ciminiere, / le baracche, le grotte, / i valloni delle tristi periferie / impalliditi all'ombra di alte / eriche quiete», *DC*, p. 35, vv. 27-31), il quale è il vero protagonista del componimento. La seconda sono i numerosi scarti, inorganici e organici, presenti nel paesaggio padano («lamiere», «rottami», «relitti», «sterpi, rami, biade marce, piume», *DC*, pp. 36-41, vv. 37, 38, 54, 222), segni materiali di una popolazione abbandonata alla miseria e della distruzione causata dall'alluvione, di fronte alla quale la politica sembra indifferente («Gridano gli altoparlanti / nomi sull'erbe affogate», *DC*, p. 40, vv. 205-206).

### III. Il «paesaggio vile» del miracolo economico

La seconda parte della raccolta comincia con *Le lupe dorate*. La poesia è una spietata critica dell'Italia borghese e opulenta del boom, e vede l'io roversiano immergersi nell'ambiente urbano, corrotto e squallido. Il paesaggio della prima lassa, però, è quello collinare intorno a Bologna, simbolo di quel polo ecologico positivo che Roversi tiene a mente:

Oltre, c'è tutto un verde  
verso il bosco sacro e la chiesa:  
[...]  
odora la terra d'antica pace e di scorza  
sui capelli della ragazza che baci.  
Taci, ascoltando i giovani anni tornare  
e Orfeo con la lira  
abbandoni l'inferno per sempre. (*DC*, p. 47, vv. 9-21)

È il paesaggio vivo, erotico (qui addirittura dannunziano), antico che non bisogna dimenticare nella «gobba maliziosa città» (*DC*, p. 51, v. 168). Questa viene rappresentata principalmente mediante due topoi, che giungono a Roversi tramite la poesia vociana:<sup>21</sup> quello della città-deserto e quello della città infernale, i quali s'intrecciano nel componimento. Nella terza lassa, ad esempio, la vuota immensità desertica, metafora di una società culturalmente vuota, fa sì che il paesaggio possa essere attraversato da una «Ferrari» iperveloce, evoluzione tecnica dei veicoli che nel dittico della prima parte irrompevano nel mondo arcaico («gazzella fulva, la Ferrari, / [...] / fugge, rompe, sguilla con un tuono / oltre le arcate»). Subito dopo, appare l'elemento distruttivo

<sup>21</sup> Reborà, Campana e Jahier sono maestri ideali del poeta bolognese: cfr. R. Roversi, *Conversione in atto cit.*, pp. 496-497.

del *Tedesco imperatore*, il fuoco, che qui e nelle lasse successive brucia la Bologna roversiana, infernale: «nei tramonti clandestini / bruciano le altane di cotto», «Una pace tragica, da urlare, / quando con le nuvole arrampanti / si rovescia il tramonto su Bologna. / Bruciano le altane / mentre sui fianchi delle vecchie case / scende la lava» (DC, pp. 48 e 51, vv. 55-60, 62-63, 138-143).

Il deserto è ancora presente nello *Stato della Chiesa*, il sesto poemetto, dove si estende oltre lo spazio urbano, eliotianamente, acquistando così una chiara connotazione ecologica: «Tutto sembra giusto ormai o sembra falso / e distrutto, in questo deserto», «Nebbia, notte, il fumo arido striscia, / [...] / nel grande deserto addormentato» (DC, pp. 59 e 65, vv. 30-32, 234-238). Tuttavia, il paesaggio principale del componimento non è desolato, ma carico di macerie, quindi di memoria: «Le case distrutte sui dirupi / sono nere ali di memoria» (DC, p. 60, vv. 46-47). Per l'io poetico, infatti, la maceria non è un «indecifrabile prodotto di scarto [...] del presente, dell'esercizio di valutazione del presente sul passato»,<sup>22</sup> bensì ciò che custodisce la storia. Si tratta, nello specifico, di macerie belliche, e quella che nei versi si configura come una ferma volontà di ricordare, di non lasciare cadere nell'oblio quel tempo che esse rappresentano (la cui conoscenza è necessaria per reagire al presente), rende il paesaggio luttuoso, perfino macabro: perché riaffiorano anni di dolore e morte: «In questi fossi è steso con occhi sbarrati un generale», «La terra ossuta è identica alla schiena / di una maligna centenaria: / [...] / ha tutta la morte sulle spalle» (DC, pp. 60-61, vv. 60-61, 89-92).

In questo contesto, dominato dalla riflessione sul passato, Roversi non dimentica la denuncia ecologica verso l'Italia contemporanea. Alle immagini del deserto, perciò, si somma il contenuto della settima lassa, dedicata alla «Cara terra natale». Quest'ultima è osservata dal treno, il cui movimento trasforma un iniziale paesaggio visivo-uditivo naturale («In treno, le mani alla nuca, / l'orecchio al respiro fondo / della terra [...] / lo sguardo va alle terre sfiorate / dall'aquilone del sole») in uno contaminato dall'artificiale, estraneo e nocivo alla natura:

il muggito dei buoi  
 rincorre le macchine straniere  
 sull'autostrada, lampi gialli, accese  
 foglie di grano, sfolgorio di rossi  
 gerani dentro i fossi.  
 [...]  
 I tubi della Shell sfiorano l'erba

<sup>22</sup> G. Martini, L. Piccina, E. Simonato, *Introduzione*, in «l'Ospite ingrato online», 14, luglio-dicembre 2023, pp. 7-16.

del prato, staccionate, i fiori  
 risuonano affondando nella terra  
 e ne divorano il cuore. (DC, p. 63, vv. 145-151, 163-177)

Il paesaggio ferroviario, con la sua inesorabile progressione, dimostra che la «terra natale» del poeta, così come egli l'ha conosciuta, ormai sta scomparendo; che la sua Emilia contadina è ora guastata dalle industrie e dalle autostrade.

Il nucleo di *Zum Arbeitlager Treblinka*, la poesia successiva, è il ricordo ossessivo dei campi di concentramento. Il peso del confronto con un tale tema si traduce nell'assenza di un vero e proprio paesaggio, fatta eccezione per la visione dell'«alba fresca» (DC, p. 71, v. 4) che all'inizio innesca il ritorno al passato. Possiamo quindi passare al *Sogno di Costantino*, resoconto poetico di una visita agli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo.

In questo componimento, la pittura di Piero, letta attraverso la lente di Longhi,<sup>23</sup> esercita un influsso importante sulla poesia, come si nota dai diversi riferimenti alla luce, dalle larghe e realistiche descrizioni paesaggistiche e da un certo cromatismo. Essa è anche oggetto diretto della poesia, nei blocchi efrastici della sesta e settima lassa dedicati all'ordine inferiore del ciclo aretino. Ciò non determina, però, una riduzione dell'ansia della testimonianza civile e della correzione etica che caratterizza Roversi; anzi, è proprio nel contatto con l'opera d'arte che questa esplode:

(Il sogno di Costantino:  
 affidare con tragica insolenza il destino  
 delle armate al bianco di una piuma).  
 Il nostro cuore è schiuma della terra,  
 bruciato da una raffica è fango della guerra,  
 la vita soltanto a noi è affidata,  
 a noi con le radici è abbarbicata. (DC, p. 85, vv. 232-238)

La visita ad Arezzo è, in realtà, un viaggio nel conflitto con il presente (un «viaggio estenuante / dentro a una guerra», DC, p. 89, vv. 294-

<sup>23</sup> Cfr. R. Longhi, *Piero della Francesca*, Milano, Abscondita, 2012, pp. 121-139. Come ricorda Bazzocchi, «la cultura di mezzo Novecento è longhiana almeno quanto è crociana, se vogliamo misurare gli effetti di una visione intellettuale sulla base delle tracce che lascia e che ritornano a vivere al di là di essa» (M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 9-10). Non stupisce, quindi, che il critico d'arte sia presente in Roversi così come negli altri poeti officineschi. Si ricordi, a tal proposito, l'influenza che Longhi ha su Pasolini, e in particolare *La ricchezza*, poemetto d'apertura della raccolta pasoliniana coeva a *Dopo Campoformio, La religione del mio tempo*, in cui la pittura di Piero e la lezione longhiana s'intersecano (cfr. *ivi*, pp. 56-59).

295), il quale appare, dal punto di vista ecologico, di nuovo nella brutale antropizzazione del paesaggio italiano, e, come non ancora avvenuto, nella minaccia dell'olocausto nucleare.

La prima si riscontra in luoghi sparsi del componimento («intanto nuove ciminiere rompono / con tetra indifferenza il cielo vinto», «paesaggio vile, decaduto», *DC*, pp. 82 e 84, vv. 13-14, 200), e nella prima e nell'ultima lassa. In queste, lo sguardo osserva il paesaggio autostradale dell'A1, infrastruttura simbolo del miracolo economico, nel tratto che collega Bologna e Arezzo, percorso nel viaggio di andata (prima lassa) e di ritorno (ultima) della visita agli affreschi. Il componimento assume così una struttura ciclica, ma c'è una differenza. All'andata si trova ancora il polo positivo della «terra contadina», seppur annullato dal paesaggio guastato che abbiamo già incontrato in precedenza: «Non alberi per strada, la campagna / dilapidata, polverio di gerani per i fossi, / [...] / la Shell gialla, marmi / incandescenti» (*DC*, pp. 79-80, vv. 16, 35-40). Al ritorno, invece, l'esperienza del paesaggio autostradale è tutta negativa, labirintica, infernale, come se fosse una catabasi moderna,<sup>24</sup> quella della civiltà motorizzata: «Lunga fila di macchine, la coda / del serpente si snoda / [...] sprofonda / di qua di là dai monti all'improvviso / la galleria, il fondo della terra, / è oscura angoscia, timore di non più apparire, / poi luci sparse, infinite» (*DC*, p. 80, vv. 80-87).

Il pericolo dell'apocalisse atomica (che va collocato nel contesto storico della guerra fredda), compare nell'ottava lassa, alla notizia di uno sciopero nel sito nucleare di Ispra, per poi diventare, nella successiva, visione apocalittica:

forze aprono voragini nel fondo  
mare, dall'abisso cadono sul mondo.  
Veleno, colori sfolgoranti improvvisa-  
mente invadono la pianura,  
l'uomo bruciato dalla paura  
impazzisce. (*DC*, p. 88, vv. 51-56)

Questa però non neutralizza l'impegno poetico, non fa sì che l'io rimanga paralizzato dalla «paura». Al contrario, l'apocalisse rafforza la tensione civile, mette in luce quel nesso (per Roversi inscindibile) che esiste tra poesia e azione: «poiché viviamo, / ancora nei pensieri abbiamo la forza / di un ultimo rigore» (*DC*, p. 88, vv. 254-255). La «forza», come si evince nel poemetto seguente, *La bomba di Hiroshima*, di riflettere sugli eventi passati, riconoscere «che quanto è accaduto può ancora acca-

<sup>24</sup> Roversi, d'altronde, è ben consapevole dell'archetipo odissiaco: «è vicina la riva del viaggio, / [...] / con coraggio mi attesto alla mia terra» (*DC*, p. 89, vv. 291-293).

dere» (DC, p. 93, v. 41), e agire affinché la storia non si ripeta. Ma in realtà accade esattamente il contrario, ed è proprio per questo che, allora, Roversi dà spazio all'orrore del paesaggio devastato dal bombardamento di Hiroshima: per ricordare «quanto è accaduto» a un mondo dimentico, diretto verso un futuro nefasto («Nel Giappone una città nuova / cresce adesso funebre violenta / [...] / E qua è l'Italia, non intende, tace»):

L'erba per sempre ha il verde rovesciato,  
l'albero ha il suo tronco congelato  
per sempre, la natura scompare  
per sempre, nell'orrore dell'uomo  
dentro a un fuoco di morte. (DC, p. 93, vv. 19-23, 5-9)

L'oblio collettivo è oggetto della critica di Roversi in *Prima dell'autunno, sul fiume Leuter, in Germania*, in cui il lieto paesaggio naturale di una domenica al fiume, sul quale incombe quello industrializzato («le fabbriche nuove / necropoli di morte», DC, p. 101, vv. 82-83), è squarciato dalle immagini belliche proiettate dai ricordi. Oltre a ciò, non vi è altro da segnalare dal punto di vista ecologico, pertanto, in conclusione di quest'analisi, si evidenzia un elemento di interesse di *Iconografia ufficiale*, ultimo componimento su cui è già stato scritto molto<sup>25</sup> e che è dedicato al disastro del Vajont del 1963.

Tale elemento è la collocazione finale della poesia, che consente di istituire un parallelo tra questa e *Pianura padana*. Se, infatti, la prima metà della raccolta si chiudeva con una catastrofe naturale (l'alluvione), la seconda termina con una tragedia provocata dall'uomo («Calcolata perfettamente la diga / si è trascurata la parte geologica», DC, p. 106, vv. 58-59). Un parallelo che mette in risalto il cambiamento del rapporto uomo-natura causato dall'avvento della modernità: dall'equilibrio di una relazione simmetrica, alterabile solo dalla natura, si è passati a una relazione asimmetrica, in cui l'uomo manipola l'ambiente naturale senza alcun limite, causando inevitabilmente disastri.<sup>26</sup> Ecco perché Roversi sottolinea la responsabilità umana del collasso della diga, paragonando il paesaggio distrutto della Val Cellina a quello di Hiroshima dopo l'atomica («Il paesaggio è lo stesso di quella città giapponese», DC, p. 105, v. 31). Un tipo di paesaggio che, come sappiamo, per l'umanità diverrà sempre più familiare da qui in poi.

<sup>25</sup> Per un esame recente cfr. A. Volpi, *Dal cuore del miracolo* cit., p. 21.

<sup>26</sup> Cfr., a proposito dell'origine di questa forma di relazione tra uomo e natura, N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 73-77.