DOPPIOZERO

Pazienza. Per Roberto Roversi

Andrea Cortellessa 17 Settembre 2012

Il tuo destino è oscuro

Italia trenta, trenta.

Ogni viottolo un tumulo d’antichi guerrieri

ogni cima una fortezza abbandonata

nelle vallate cunicoli di trincee

mani di vecchi soldati affiorano fra i sassi.

Con il fuoco nel cuore

e il suono

dolente di una campana

all’orecchio.

Chi vincerà le tue battaglie?

Ancora una volta per te?

Il futuro ti aspetta…

Termina così – in prospettiva futura, con punti interrogativi e punti di sospensione – l’ultimo dei trenta pannelli che scandiscono la quarta e ultima parte dell’*Italia sepolta sotto la neve*, il poema cui Roberto Roversi lavorava da un trentennio circa: uscita nel giugno del 2011, ad Ascoli, per l’incondita sigla Sigismundus animata dal giovane poeta Davide Nota. Il titolo suona *Trenta miserie d’Italia*. In copertina (ma non al frontespizio), un’indicazione di quelle in genere relegate, a

caratteri piccoli, in coda al *colophon*: “duecento esemplari numerati e firmati”. Quasi uno slogan: a segnalare subito, non senza fierezza, la più notoria “differenza” rappresentata dal suo autore. Il suo autoesilio, cioè, dal circuito dell’editoria “reale”, perdurante da oltre quarant’anni (a cominciare cioè dalla distribuzione, in proprio e in ciclostile, della raccolta *Le descrizioni in atto*: era il 1969 e quell’anno fece la stessa scelta, ma a differenza di Roversi solo per una volta, Andrea Zanzotto con *Gli sguardi i fatti e senhal*); lo scisma insomma da quello che Marco Giovenale (introducendo al grosso volume da lui curato per Luca Sossella nel 2008, *Tre poesie e alcune prose*; che riunisce, oltre a una sezione di saggi, tre raccolte poetiche di Roversi: *Dopo Campoformio* del ’62, appunto *Le descrizioni in atto* e *Libro Paradiso* del ’93) ha definito “lo spettacolo della letteratura”.

Una “differenza” che negli ultimi anni – in un panorama letterario dominato, all’opposto, da un’ossessione non meno che isterica per la “visibilità” e, appunto, lo “spettacolo” – ha finito per attirare a Roversi curiosità mediatiche insistite, quasi morbose: cui l’interessato si sottraeva – non a torto prendendole per dettate, nel migliore dei casi, da una specie di senso di colpa collettivo (se non dal maramaldeggiare sulle spoglie del nemico sconfitto). Il primo che intuì questo aspetto di Roversi, persino in anticipo sulle sue “clamorose” scelte editoriali, fu il suo sodale dei tempi di “Officina” (e ancor prima), Pier Paolo Pasolini: che nel 1964, in *Poesia in forma di rosa*, gli dedicò questo citatissimo (e a sua volta ambivalente) ritrattino: “Nel terzo / petalo odoroso si contempla / ROVERSI, come un monaco di clausura / diventato pazzo, che cerca una clausura nella / clausura, per rifare di nuovo il cammino già fatto, / senza notizie biografiche, cicala nel sole della tomba / a trasformare livore in malinconia – comunque / quella è la sua vita, e della sua vita / i suoi versi sono testimoni / che hanno senso in con-/testi di dolore / nero”.

Non ha mancato d’ironizzare su questa scelta “monastica”, Roversi, consapevole di quanto col tempo (dopo la fine, cioè, di quella da lui stesso definita “età del ciclostile”) vi fosse subentrato, pure, d’ineffettuale. In un’ampia intervista contenuta in appendice alla bella monografia di Fabio Moliterni (*Roberto Roversi. Un’idea di letteratura*, Edizioni dal Sud 2003) collegava quella sua decisione “alla convinzione che la comunicazione è diventata il potere ufficiale, reale, del tempo dato”. Il “sistema” dei *media*, cioè, già allora “iniziava a coprire e a rendere inefficaci gli spazi marginali di libertà che sino ad allora erano consentiti”.

Un’analisi che, nella sua *pars destruens*, non faceva una piega allora e tanto meno, com’è ovvio, la fa adesso. Più discutibile può essere considerata l’efficacia della contromossa: “non c’era modo di fare opposizione in tale situazione se non stando da parte”. Scientemente condannandosi, cioè, all’*invisibilità*. È evidente il valore polemico, dell’opzione di Roversi, nei confronti dell’*entrismo* (accompagnato da certe soluzioni promozionali sensazionalistiche)non solo da lui attribuito all’invisa neoavanguardia. Proprio nel ’64 del citato *flash* pasoliniano, rispondendo a un questionario di “Nuovi argomenti” su *Neocapitalismo e letteratura* (che si legge ora in *Tre poesie e alcune prose*), in queste parole è dato cogliere l’annuncio dell’autoinabissamento di cinque anni dopo: “non credo […] che si possa concludere qualcosa nell’ordine dell’opposizione a un siffatto sistema presumendo di operare dal didentro. Così come non credo a tutte le sofisticate operazioni letterarie di mediazione”.

(Molto *a posteriori*, è difficile formulare un consuntivo di queste opposte opzioni – nei confronti del sistema mediatico – diciamo quella *apocalittica* di Roversi e quella *integrata* della neoavanguardia. Al lume catastrofico dell’oggi rischiano d’essersi dimostrate, nel lungo periodo, *entrambe ineffettuali*. Generosamente Giovenale – che della *reclusiveness* roversiana appare, andatosene giusto un anno fa Giuliano Mesa, il più conseguente interprete nella poesia di oggi – ha scritto che fu Roversi “fra i primissimi ad anticipare e fronteggiare quella crisi del libro, o del carattere gutenberghiano della diffusione del sapere e del senso, su cui si ragiona oggi parlando non di ciclostile ma di ebook e reti”. È un fatto, però, che il vecchio Roversi mai s’è fatto tentare – neppure di fronte al fervore dei giovani discepoli, dei quali pure ha sempre voluto rimanere in ascolto – dalle sirene della Rete: antivedendone forse gli sviluppi, col tempo, sempre meno libertari e anti-sistema.) Sempre nell’intervista a Moliterni, si legge da parte di Roversi una conclusione, su questo, dalla lucidità quasi intollerabile (e la cui connotazione psichica contribuisce forse a spiegare l’ultima parte dell’opera sua): “la questione della comunicazione è stata, da un certo momento in poi, un elemento nevroticamente, drammaticamente fondamentale”.

Fuori, dunque, da molto presto ha scelto di chiamarsi Roversi. Ma se questo – su cui, come detto, sin troppo s’è insistito – spiega le condizioni in cui ha circolato (o piuttosto non ha circolato) la sua opera, dell’opera stessa spiega poco e anzi forse nulla. Assai giustamente Fabio Moliterni (nei testi su Roversi contenuti nel suo volume recente, *Il vero che è passato. Scrittori e storia nel Novecento italiano*,

Milella 2011) ha concluso che “la leggenda del *modus operandi* del poeta”, sempre più passivamente ripetuta, ha contribuito al silenzio propriamente critico: “ben lungi dall’essere scandagliato (e conosciuto) risulta invece l’*opus* poetico di Roversi, in maggiore misura per ciò che riguarda gli ultimi decenni che abbiamo alle spalle”.

Si parla cioè – si dovrà finalmente cominciare a parlare, anzi – dell’*Italia sepolta sotto la neve*: il poema dalla cui conclusione si sono qui prese le mosse. Un testo risolutamente *fuori*, sì, ma soprattutto *sotto*. Disperso sino a poco tempo fa (quando un’edizione complessiva – di 446 pagine – è stata stampata, sempre fuori commercio naturalmente, in 32 esemplari dallo stampatore AER di Pieve di Cento) in una galassia frustrantemente desultoria di sedi (a parte la silloge in 32 esemplari, la terza parte e un buon terzo della prima restano per esempio ancora inedite in volume), e restando dunque *sotto* il livello di percezione della doxa, il poema riguarda proprio la *sottomissione* della Patria. Quest’ultimo termine, come si sa scomodo e che a me personalmente (a dispetto di Roversi) resta piuttosto indigesto, è tirato in ballo da lui stesso nel risvolto di copertina delle *Trenta miserie d’Italia*: “Appartengo alla schiera, non folta, convinta che non solo si possa ma che si debba ma che si debba morire per la così detta ‘patria’, itala tellus, Vaterland. | Naturalmente, a Maratona, alle Termopili, a Salamina, a Curtatone e Montanara, sul Piave. […] Dunque questo testo è un canzoniere d’amore incattivito da una rabbia rabbiosa per un tradimento che è in atto ma che deve passare”.

*Patria oppressa*dunque, per dirla col più bel coro di Verdi, è il tema di Roversi. Ma oppressa da chi? Chi sono i traditori, chi i conquistatori, a chi appartiene il piede che ha *sottomesso* l’Italia? Ecco, il fatto che sia impossibile rispondere *davvero* a questa domanda fa la specificità del linguaggio poetico del Roversi ultimo. Che segna una conversione radicale, nella parabola di un autore il cui “discorso” – dagli esordi autoprodotti del ’42 sino a *Dopo Campoformio* – davvero poteva essere definito (in parole di Giovanni Raboni risalenti al ’65, in *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti 1976) “tutto frontale, diretto, privo di margini e di risvolti; un discorso utilizzabile solo nella sua spigolosa integrità”. Il titolo *Dopo Campoformio*, nel ’62, indicava nella storia – e anzi nella Storia – un referente allegorico persino smaccato (col riferimento al trattato concesso da Napoleone agli Asburgo, nel 1797, che segnò la fine della Repubblica Veneta): rinviando a una nuova Rivoluzione mancata dopo una nuova Campagna d’Italia, quella che ha

marchiato la generazione di Roversi (e infatti *Il tedesco imperatore* – il primo dei dieci poemetti del libro, prima di una visita a Treblinka e di una a Hiroshima – rievoca in modo memorabile “Quel tempo, rosso / sangue di bue appena macellato”, della penisola 1943-45).

Nulla di tutto ciò può essere rintracciato nelle quattro ante del polittico conclusivo. Nessun *tedesco imperatore* vi può essere segnato a dito. In molti degli episodi risuonano sì vicende conosciute alla cronaca e, ormai, anche alla storia (per restare alle *Trenta miserie*,“i giorni dell’ira luglio novantadue”, Giovanni Falcone “oggetto di un odio implacabile”; o ancora “il 17 febbraio 1977” – Luciano Lama messo a tacere alla “Sapienza” di Roma – quando “una voce fu oscurata e il ricordo è un’ebbrezza di suoni / troncati da un colpo di pistola”) ma il tracciato allegorico resta, nel suo insieme, del tutto elusivo (come, per evocare i non rari riferimenti di Roversi alle arti visive, il cammino dei *Cacciatori nella neve* di Pieter Bruegel).

Non solo non è ravvisabile un ordine cronologico fra le quattro grandi sezioni del poema né, al loro interno, fra i componimenti che le scandiscono; ma persino all’interno di ogni episodio, più o meno esteso, il “discorso” di Roversi continuamente s’interrompe, si avvolge su se stesso o, viceversa, s’inoltra in digressioni senza ritorno. Come ha ben scritto Giovenale, a partire dalle *Descrizioni in atto* “figura dominante” di Roversi “è la frantumazione”: a tutti i livelli, macro- e micro-scopici (“tmesi o enjambement o sospensione della sintassi o silenzio o lacuna voluta”). Il che fa tanto più specie, si capisce, in presenza d’un linguaggio poetico che, per altri aspetti (e con palese resipiscenza nei confronti del plurilinguismo e dell’espressionismo abbracciati dalle *Descrizioni*), resta fedele al classicismo lirico degli esordi; alla pacata, civile patina “settecentesca” cui alludono le citazioni pittoriche che mettono capo alla prima parte del poema (pubblicata dal Girasole di Angelo Scandurra nel 1989): *Soldati e mendicanti fra i ruderi* del Magnasco e *Robert Andrews e sua moglie* di Gainsborough.



Thomas Gainsborough, Mr. and Mrs. Andrews.

È come se di un grandioso affresco – del quale intuiamo tanto le sterminate proporzioni che l'adesione, da parte dell'artista, a tecniche figurative tradizionali – potessimo vedere solo alcuni dettagli, dalla resa tecnica straordinariamente limpida, senza poter apprezzare né la scena d'insieme né il senso delle singole figure. Paragonandolo all'ultimo Sereni, Moliterni ha usato una bellissima formula che altrettanto bene si presta all'ultimo Roversi: la sua è un'"araldica senza centro". Come senza centro, a differenza che nell'ultimo Fortini (al quale pure può fare per certi aspetti pensare, per la compresenza di ironia amara, "grande stile" sentenzioso, e appunto smaltato allegorismo), resta la sua allegoresi. Ha scritto Daniele Piccini (in un bell'articolo apparso nel 2005 su "Poesia", accompagnando splendidi frammenti dall'incondita terza parte dell'*Italia*): "è come se materiali reietti della vicenda storica e intellettuale si ricomponessero senza esser costretti nella sutura della sintassi, ma sospesi, allo stato gassoso, in una inquieta e non poco turbata sospensione aerea, come particelle di un universo in perenne scomposizione". Dove correggerei solo il vettore della metafora adottata da Piccini. Piuttosto che nei modi "verso l'alto" della *sublimazione*, il linguaggio dell *'Italia sepolta sotto la neve* pare a me sottoposto a una *compressione*: sicché ci parla appunto dal basso, anzi più propriamente *da sotto*.

Non perché Roversi scandagli, al modo poniamo di Zanzotto, recessi sotterranei a temperature geotermiche. Ogni sospetto d'espressionismo, s'è detto, è anzi da lui nell'*Italia sepolta* accuratamente evitato: la coltre di neve che mostra essersi depositata sul Paese e la sua storia (secondo un'allegoresi di lunga tradizione, da Agrippa d'Aubigné – spettrale protagonista della seconda parte del poema, *La partita di calcio*, edita da Tullio Pironti nel 2001 – ai tanti coetanei e fratelli maggiori di Roversi che per primo indagò in questa chiave, dando inizio a un vero e proprio *tòpos* critico, Marzio Pieri nel suo mitico *Biografia della poesia*, La Pilotta 1979) serve anche ad attutire questi contraccolpi, diciamo, termodinamici. Non siamo dunque in presenza d'un vettore di ricerca catabatico, ma il *parlare da sotto* di Roversi dipende – lo si accennava – dalle semicancellature a palinsesto, dalle sovrapposizioni, dalle onnipresenti mende e suture che caratterizzano la sua rappresentazione. Senza adottare la mimesi del disturbo linguistico (quella che impiegava la neoavanguardia anni Sessanta – penso a Porta e a Balestrini, ma anche al Pagliarani di *Lezione di fisica* – per esprimere una simile problematica), Roversi coi propri strumenti poetici ci mostra a dito, nel vivo della sua opera,

appunto quella parziale e progressiva *cancellazione della realtà*, da parte del frastuono della comunicazione, che già da tempo – come abbiamo visto – ha scelto di contestare in sede di scelte editoriali.

Questa visione parziale, scotomizzata del quadro storico – lo sappiamo – è tra gli aspetti più disperanti della condizione contemporanea. Ma nel vivo del poema, per il *miracolo della forma* che lo contraddistingue, essa sortisce anche l'effetto, potenzialmente invece salvifico, d'una *moltiplicazione dei piani storici*. Nei momenti più alti e problematici dell'*Italia sepolta*, dove davvero i riferimenti agli eventi irrimediabilmente si perdono, anziché un'illustrazione della storia (cui spesso si riduce la letteratura che alla storia guarda con tanta insistenza), si ha una sua *visione*: "gelide allegorie sulle forze oscure che dominano non più solo la cronaca e un tempo storico definito, ma il cuore del destino dell'uomo", in un'"allegoresi totale [...] tra passato, presente e futuro: *nella presenza del tempo* " (Moliterni). E davvero può ricordare certo Fortini il modo in cui l'elaborazione interminabile della memoria, il racconto insomma di un passato che non è mai passato del tutto ("Nessuna verità è più completa e terribile / della verità della memoria", suona la ventitreesima delle *Trenta miserie*), nell'*Italia sepolta* si capovolgono di continuo rinviando a una dimensione futura ("passato contro passato il presente balza contro il futuro": si legge nella prima, grandiosa delle *Trenta miserie*). L'ossessione memoriale, così tipica della poesia del secondo Novecento, si riscatta così in una dimensione esistenzialmente attiva; e viceversa lo slancio nell'avvenire evita di scadere in retoriche futuristiche (o nell'utopismo *a priori* che finisce per rendere meccanico, talora, persino l'ultimo, magnifico Fortini).

È insomma la dimensione dell'*attesa* (ben messa a fuoco da Guido Guglielmi in un suo intervento del 2001 su "l'immaginazione") quella che connota meglio l'atteggiamento dell'ultimo Roversi. Ed è la *pazienza*, dunque, il suo sentimento-guida. Nella *Premessa* al poema (pubblicata, col sottotitolo *Il tempo getta piastre nel Lete*, in due diverse edizioni: a Roma presso Nordsee nel 1984, a Bologna presso i Quaderni del Masaorita nel '95) si legge per esempio: "Il / tempo ferisce le dita le fa sanguinare / ma la pazienza è del tempo" (componimento 9), e poi: "Sull'argine in attesa tutti partono in questa epoca d'angoscia. / Voglio essere paziente per restare" (componimento 31). È la pazienza di chi *da sotto*, appunto sepolto, non cessa di far sentire – a chi voglia ascoltare – la sua voce: "Dirti addio non conviene. / Buttata sull'erba sollevi la testa aspetti l'ultimo colpo. / Leggeri

geni dell’aria non chiudete tutte le porte / l’attesa premia. / Fuoco di parole / e guerra sia” (*Trenta miserie d’Italia*, IX).

Davvero *la presenza del tempo* è la sostanza prima della poematicità roversiana: ed è questa, pure, la sua dimensione *epica* (Massimo Raffaeli ha parlato di un’“epica spezzata”, Fabio Moliterni di un’“epica rovesciata e stravolta”). Come mi è capitato di scrivere altre volte, un’epica all’altezza dei tempi è quella che si stratifica nel tempo e che il passare del tempo sconta sulla propria stessa materia linguistica. Testi *lunghi*, indipendentemente dalla loro estensione materiale e dal genere letterario cui appartengano, sono quelli che – travagliati sino all’“interminabilità” – durevolmente hanno accompagnato, e infine quasi rabdomanticamente restituito, la *storia profonda* del nostro Paese, quella che sta appunto *sotto* la superficie sovrilluminata dallo “spettacolo”: da *Horcynus Orca* di Stefano D’Arrigoalla *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani e *Cristi polverizzati* di Luigi Di Ruscio. *L’Italia sepolta sotto la neve* appartiene, in pieno e in posizione eminente, a questa tradizione-fantasma. Nel licenziare (parzialmente) la prima parte del poema, annotava Roversi: “Comincio a presentare la parte prima, non intera, ma i testi dall’82 al 127. Forse tutti, e di sicuro in parte, da rivedere. Non ho fretta”. La *pazienza* del poeta, si capisce, non è solo un’allegoria.

Nella quarta delle *Trenta miserie* si legge un inciso lancinante, che dà quasi in una dimensione da Roversi aliena come il nichilismo:

> Parlare continuare a parlare senza sapere come parlare
>
> scrivere continuare a scriveresenza sapere come scrivere
>
> pensare continuare a pensare non sapendo cosa pensare e
>
> continuare a voler sapere senza sapere che cosa sapere.

Meglio ancora del suo esempio l’opera di Roversi, soprattutto e malgrado tutto, ci insegna come compito di chi resta non sia altro che *continuare*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

