

Fabio Moliterni

## «I motivi d'indignazione». Appunti su *L'Italia sepolta sotto la neve* di Roberto Roversi

L'ultimo poema di Roversi sembra presentarsi costitutivamente – vista la stesura pluridecennale che l'accompagna<sup>1</sup> – in quanto *summa* e *specimen* di un intero percorso poetico. Questo vale per una serie di motivi che cercherò di sintetizzare, e che fanno per investire o interessare tanto il piano formale della poesia roversiana quanto quello che inferisce la sin troppo nota vicenda editoriale delle sue opere: tal che, a colorarsi di fama faticosamente conquistata – sebbene al prezzo di un certo schematismo e pressappochismo critico-esegetico – non è (ancora) la densità e la natura in sé della lirica di Roversi, semmai è il suo coerente posizionarsi, anche nella stessa prassi della distribuzione-veicolazione dei testi, all'opposizione (o in alternativa, o lontana) dalle strutture istituzionali del mercato culturale<sup>2</sup>.

Il poeta che personalmente tirava al ciclostile migliaia di copie delle *Descr-*

<sup>1</sup> Per una puntuale e accurata disamina della (complessa) gestazione e della circolazione dell'opera si rimanda a M. Giovenale, *Ricostruzioni preliminari*, «Il Segnale», 63, ottobre 2002, pp. 34-36. De *L'Italia sepolta sotto la neve* sono finora uscite la *Premessa* (testi 1-81), Roma, Nordsee, 1984 (poi Bologna, Quaderni del Masaorita, 1995); la *Parte prima* (82-163), Catania, Valverde, 1989; la *Parte seconda* (164-253), con il titolo *La partita di calcio*, Napoli, Pironti, 2001 (ma altre e innumerevoli sono le occorrenze su riviste, come ad esempio, per la *Parte terza*, sulla fiorentina «Il Filo Rosso», a partire dal 1999). Nel presente contributo prenderò in esame, rispettando l'intelaiatura multiforme e frammentaria dell'opera che ne scoraggia ancora qualsivoglia interpretazione unitaria, alcuni inediti pubblicati da Roversi su «L'Espresso», 16 settembre 2004, p. 117 (si tratta dei vv. 2421-2450 della *Parte terza*); e su «Poesia», XVIII, ottobre 2005, pp. 10-12 (vv. 2516-2622 della *Parte terza* e i frammenti IV, V e XII della *Parte quarta*).

<sup>2</sup> Ma si legga il rilievo di G.C. Ferretti, che dovrebbe illuminare per via definitiva sulla ricchezza (anche contraddittoria, tutta consapevolmente «sperimentale» ed «empirica») della natura clandestina entro cui si dispongono le opere di Roversi, a partire dal ciclostilato delle *Descrizioni in atto* (1969): «[La raccolta] rappresenta un raro esempio di quasi perfetta consonanza, integrazione, reciproca implicazione, tra confezione-veicolazione e testo. [...] Basti sottolineare il nesso assai intimo tra la dimensione tutta artigianale della confezione-veicolazione e i significati polemici e critici che vi sono connessi (contro il mercato capitalistico e il pubblico consumistico per una veicolazione e destinazione non mistificatoria ed equivoca); tra le connotazioni automortificatorie e autodissacratorie dell'intera operazione e la carica fortemente autocritica del testo stesso (nei confronti dei privilegi ed equivoci e precarietà della condizione intellettuale); e ancora tra nesso e nesso, per così dire», *Il mercato delle lettere*, Milano, il Saggiatore, 1994, pp. 296-297.

zioni in atto – vivificando con un paziente lavoro di rielaborazione e revisione che giunge fino alle soglie degli anni Novanta quella scrittura tutta improntata al più dirompente (e semantico, referenziale, «realistico») sperimentalismo –<sup>3</sup>, si muove insomma tutt'ora lungo le consuete direttrici ispirate ad una «necessità civile» dell'espressione poetica (necessaria appunto per intervenire sul reale, per testimoniare o condannare o denunciare e trasfigurare liricamente i crudi lacerti della Storia), disinteressandosi dei riconoscimenti pubblici e degli ingranaggi ufficiali della comunicazione editoriale. Pronto altresì a donare lasse o paragrafi del suo più recente poema e lavoro in corso a chi ne faccia corretta richiesta, a raccoglierne brani (capitoli e «episodi») più compiuti affidandoli a sedi congeniali, fidate, quasi sempre di ambito provinciale o amicale, dunque semiclandestine o «gestibili» direttamente dal lettore (riviste e periodici).

Ma se la leggenda del *modus operandi* del poeta – la vulgata di un eremita scontroso o, pasolinianamente, di un «monaco di clausura / diventato pazzo»<sup>4</sup> – è ormai *topos* (nemmeno tanto recente) che circola inerte tra i meandri dell'immaginario e di un sistema intellettuale cronicamente attratto dal luogo comune – tendenziosamente disposto alla censura o all'oblio verso i cosiddetti «minori» –, bel lungi dall'essere scandagliato (e conosciuto) risulta invece l'*opus* poetico di Roversi, in maggiore misura per ciò che riguarda il ventennio che abbiamo alle spalle.

La vocazione poematica della poesia di Roversi è dato oggettivo che risuona (in uno con il fermento critico del redattore officinesco) sin dai versi lunghi – contenuti nella misura quasi sempre rispettosa dell'endecasillabo – di *Dopo Campofornio* (1962 e 1965). Lì, in effetti, una sostanziale unitarietà strutturale e tematica si saldava – nella volontà già «inclusiva» di racconto epico, totale – con il «grigiore» di una pronuncia che nella sua tensione prosastica si offriva come *exemplum* poetico di una precisa volontà antilirica (antinovecentesca) e che, correttamente, va avvicinata solo con prudenza ai contemporanei «poemetti» tentati da Leonetti e Pasolini prima, e da Volponi poi (per un plurilinguismo che in Roversi convive più che in altri con la classicità setteottocentesca, teutonica e pallida, del linguaggio adoperato).

<sup>3</sup> L'ultima edizione (con sottrazioni e aggiunte) delle *Descrizioni in atto* ci risulta sia quella allestita da Roversi per un quaderno della rivista «Lo Spartivento», Modena, a cura della Coop Modem edizioni, 1990.

<sup>4</sup> Si tratta del celebre frammento della *Nuova poesia in forma di rosa* (1964): «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», P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1976, p. 149.

Entrambi i poli della sua pronuncia – l'andamento poematologico-elegiaconarrativo e la composta tenuta letteraria, benché a tratti incrinata dall'irruzione «prosastica» di dati o linguaggi o lacerti del reale – sembrano eclissarsi con la pubblicazione della folgorante prova delle *Descrizioni in atto* (1969). In realtà, come nota succintamente Piccini<sup>5</sup>, l'opera marca lo stadio nel quale le pratiche sperimentali attuate consapevolmente dall'autore – il parossismo plurilinguistico ed espressionistico, il vertiginoso «montaggio» verbale e iconografico, le scomposte soluzioni formali: autentiche scosse che infieriscono sull'organismo lirico tradizionalmente inteso –, appaiono maggiormente contigue alle (osteggiate) poetiche neoavanguardistiche (vicine ad un certo Pagliarini, senza invece indulgiare sulle oltranzes endoletterarie, ecolaliche o egotiche, dei «novissimi»). Infine, e come logica conseguenza di tale sommovimento formale, si scartava il contenimento e la compattezza garantiti dalla forma-poemetto, per precludere all'idea-guida che accompagnerà l'evolversi della poesia di Roversi per tutti gli anni Settanta fino ad oggi. È l'idea di flusso verbale ininterrotto e frammentario, di liberazione immaginifica (visionaria), ma sempre in una cornice denotativa e referenziale, semantica: «La figura dominante delle *Descrizioni in atto* – e poi in buona parte della produzione successiva – è la frantumazione: tmesi o enjambement o sospensione della sintassi o silenzio o lacuna voluta: tenacia dell'ellissi»<sup>6</sup>. Che coinvolge e intacca, nei suoi esiti più radicali e recenti, la veste del singolo componimento e la struttura del macrotesto, linguaggio stile e stessa configurazione editoriale di un poema per l'appunto interminabile e *dis-perso* come *L'Italia sepolta sotto la neve*.

Eppure la natura di quelle lasse, omologo dell'attuale idea roversiana di poesia, richiama ancora quella di «descrizione», di «registrazione di eventi». Ma per forza di cose sarà una tensione fenomenologica – trasfusa in un linguaggio densissimo (in un continuo e stratificato contrappunto intertestuale) – dai tratti lacunosi e polisemici, incerti e cifrati, sospinta in forma di cupa allegoresi sull'onda degli eventi della cronaca o della Storia. Non più, allora, riducibile alla misura del poema compatto, unitario (se non per ogni singolo brano e frammento che si fa visibile fuoriuscendo dall'officina creativa dell'autore): e indisponibile ormai, per molti versi, alla sola partitura «rabbiosa» del *col-lage* (neo)espressionista, sperimentale, delle *Descrizioni*. Secondo un innalza-

<sup>5</sup> D. Piccini, *Roberto Roversi. Poesia al fuoco della storia*, «Poesia», a. XVIII, Ottobre 2005, pp. 3-5.

<sup>6</sup> M. Giovenale, *Il prisma di Roversi*, «Pagine», XI, n. 30, settembre-dicembre 2000, pp. 26-29 (p. 26). Il breve ma denso contributo tenta anche una disamina e una sistemazione critica delle raccolte di Roversi (ugualmente disperse e altrimenti inaccessibili), che anticipano o si affiancano alla stesura, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, de *L'Italia sepolta sotto la neve* (da *Il libro paradiso*, 1983, a *Glömmeri*, 1999).

mento del tasso di letterarietà e di inclusività – vorremmo dire di «sublime» –, che fa per avvicinare sensibilmente il diagramma dell'itinerario di Roversi all'evoluzione della lirica di un sodale molto stimato dal bolognese, quel Sereni che sfiora la prosa (e le corde della più autentica poesia civile italiana) con *Gli strumenti umani* (1965), per approdare ad una sorta di araldica senza centro, una gelida ricognizione poetica intorno alle regioni del nulla e del vuoto di senso avviata (e precocemente interrotta) con *Stella variabile* (1981: non a caso opera, quest'ultima, dalla vicenda editoriale complessa e stratificata all'insegna della disseminazione di testi, di «frammenti» provvisori).

A tentare di afferrare il senso, la natura profonda di queste ultime lasse offerte dall'autore, si dovrà parlare, e sorprendentemente, di un ritorno della pronuncia di Roversi alla fermezza classica addirittura dei suoi esordi, dove il gusto per la durezza della lingua dei poeti e dei tragici greci si saldava alla passione per l'irta e bruciante scrittura di Tommaso Campanella, alle letture dei lirici tedeschi (da Goethe a Hölderlin, da Schiller a Carossa)<sup>7</sup>. È il sottofondo peculiare del linguaggio roversiano, poco scandagliato dai critici nel corso del tempo, che si intrecciava, nella sua giovanile stagione letteraria (dall'esperienza di «Officina» ai poemetti di *Dopo Campofornio*), con il tentativo di rivisitare forme e generi della tradizione poetica novecentesca, richiamando una genealogia anti-ermetica che da Pascoli (e Carducci) giungeva, attraverso Saba, alla predilezione per il « frammento » narrativo dei moralisti vociani (Jahier). E che, in quelle prime prove, riusciva a contenere volontà di denuncia (rabbia e impegno civile) e dimensione « prosastica » del linguaggio nella definizione di una solida epica (o mitologia) popolare, ricorrendo appunto alle misure lunghe del verso (memore di Pavese), alla compattezza del poema e alla « petrosità » linguistica.

Qui, nella tensione rinnovata della sua poesia, il fondo terso, « barbarico » e primitivo del linguaggio di Roversi, il raccordo con i classici e con i loro moduli espressivi « basici » ed elementari, si nutre invece di prosastici frammenti sospesi nel vuoto, che conducono a *visioni* o a gelide allegorie sulle forze oscure che dominano non più solo la cronaca e un tempo storico definito, ma il cuore del destino dell'uomo (con l'accentuazione di una cupa vena malinconica che sostiene, nella dimensione autobiografica e quasi testimoniale di molti dei suoi versi, l'apertura frammentaria verso la ricognizione dell'*universalità* dell'esistente, tra presente e mitico passato). Ai limiti di una lacerata rappresentazione panica, arcaica e preistorica, dell'oggi in cui viviamo (emblematica la ricorrenza di termini e figure che gravitano intorno al campo semantico della guerra e della morte, di una natura offesa e sanguinante:

<sup>7</sup> Per questo punto cfr. F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Bari, Edizioni dal Sud, 2003 (in particolare si veda il paragrafo *Necessità di poesia. Gli esordi*, pp. 46-75).

«guerrieri» e «tamburi», «battaglie» e «sangue», «nemici» e «cadaveri», «vendetta» e «miseria», «animali uccisi» e «belv[e]» che «si rintana[no] dentro caverne»):

sopra le città giganti della terra  
 unificate da una pietà senza strazio  
 solo gli occhi cavati ai giovani soldati  
 le giovani donne sgozzate nude  
 solo le mani tagliate ai vecchi davanti alle case infuocate  
 solo frecce sul petto delle bianche bambine coperte dal  
 carbone mai  
 acceso  
 solo raffiche raffiche raffiche nella schiena dei ragazzini  
 che ridono  
 fra luci di carnevale e  
 guardando i vecchi bagnati di sangue scendere a terra  
 si addormentano lasciando la vita sorpresi  
 (*L'Italia sepolta sotto la neve* – Parte terza, vv. 2609-2622).

Roversi, in altre parole, estende lo sguardo e le potenzialità espressive del linguaggio poetico, e a partire dalle acquisizioni formali di un arco cospicuo di attività creativa si cimenta in una nuova stagione dalla marcata originalità. Immettendo nel testo, con le consuete irregolarità metriche e sintattiche (l'elissi, i costrutti quasi per definizione giustappositivi, la sparizione della punteggiatura, eccetera), squarci obliqui, tra l'onirico e il fiabesco, il surreale, che sempre rimandano ad una sorta di fenomenologia stravolta, «terrosa» e cruenta, al centro della sua poesia odierna:

È l'inizio di un secolo  
 gli uomini non ancora muti ma ciechi oramai  
 cavalcano ombre-ombre sul ghiaccio nel silenzio di un inverno in arrivo.  
 Crudo. È arrivato.  
 Il ragno diventò un nano di quattro colori  
 la luna broda da circo per l'elefante in amore  
 (Parte terza, vv. 2424-2429).

È l'approfondirsi, insomma, o il coronamento provvisorio, di quell'idea di poesia (politicamente) «inclusiva» che nelle *Descrizioni in atto* provvedeva a comporsi strutturalmente come referto, documento o testimonianza, denuncia e condanna, restituzione e trasfigurazione lirica del presente: «in una sorta di universo totale e totalizzante, in cui distinguere storia, cronaca, letteratura, politica sarebbe vano. In questo, forse, la ragione ultima del poema»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> D. Piccini, *Roberto Roversi. Poesia al fuoco della Storia* cit., p. 5.

Nell'interminabile tempo di guerra e di morte che *L'Italia sepolta sotto la neve* ci sta narrando da un ventennio circa, l'immaginario «barbarico» e arcaico dei classici tanto amati da Roversi si distende in una calamitosa rappresentazione non solo delle giunture spietate del Potere e di una «battaglia» mai conclusa, ma di un disastro cosmico, universale e incipiente, in una vertigine apocalittica che coinvolge terra e cielo, uomo e natura. Dove è più ardua, ma non abdicante, l'attesa (la promessa) di futuro:

Ascoltate! Cavalchiamo cavalchiamo nel sangue  
la paura del cielo che strappa manciate di stelle  
oscura la voce un abbraccio di gelido fuoco poi silenzio  
e silenzio  
solitudine antica – la terra è nel vento di foglie strappate  
una morte è in corso  
le onde uguali si sciolgono gridando vendetta.  
Forse è la morte annunciata del nostro pianeta?  
(Parte terza, vv. 2548-2555).