



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

Segni, ferite, animali e figure: su *Libri e contro il tarlo inimico* di Roberto Roversi (2012)

CHIARA PORTESINE

Scuola Normale Superiore, Pisa
chiara.portesine@sns.it

Abstract. This article aims to critically examine *Libri e contro il tarlo inimico* (2012), a collection of seventy poems dedicated to the theme of reading and libraries (both private and public). First, cases of the “animalization” of the book as an object, often compared by Roversi to domestic or wild animals, will be identified and analyzed. In addition to these metaphorical bestiaries, the analysis focuses on the iconographic apparatus, with a specific focus on *Tre invettive contro il tarlo, nemico del libro*, an artist’s book published in 1997 that includes three poems by Roversi and an engraving by Romano Masoni.

Keywords: *Libri e contro il tarlo inimico*, animalization, iconotext, artist’s book, Romano Masoni.

Riassunto. Il contributo si propone di attraversare criticamente *Libri e contro il tarlo inimico* (2012), una raccolta di settanta poesie dedicate al tema della lettura e delle biblioteche (private e pubbliche). In primo luogo, verranno isolati e commentati i casi di “animalizzazione” dell’oggetto-libro, spesso paragonato da Roversi ad animali domestici e selvatici. Oltre a questi bestiari metaforici, l’analisi si concentra sull’apparato iconografico, con un approfondimento specifico su *Tre invettive contro il tarlo, nemico del libro*, un libro d’artista pubblicato nel 1997 con tre poesie di Roversi e un’incisione di Romano Masoni.

Parole chiave: *Libri e contro il tarlo inimico*, animalizzazioni, iconotesto, libro d’artista, Romano Masoni.

Segni, ferite, animali e figure: su *Libri e contro il tarlo inimico* di Roberto Roversi (2012)

vani collezionisti devoti archivisti
 e bibliotecari febbrili lettori inadeguati
 che sollevano coi polpastrelli inutilmente evoluti
 la celibe polvere di sfiancate librerie tutti
 proprio tutti l'animo spolpato se ne vanno docili
 o furenti al macero dell'immateriale
 Non avendo capito a che porta quel roscchiare.¹

I. Libri e altri viventi

Concepito per essere un omaggio, affettuoso e anacronistico, a «quanti mantengono ancora intatto il gusto della lettura»,² *Contro il tarlo inimico* è un libro che parla, ininterrottamente, di libri. Dalle copertine ai *bookshop*, dalle filigrane alla polvere, Roversi costruisce l'epopea di un oggetto vicino alla propria obsolescenza, che sopravvive per inerzia in un sistema di merci medialmente più attraenti. Eppure, Roversi ci ricorda che il libro è da sempre un soggetto assediato – dall'analfabetismo del potere o dall'umidità delle cantine, poco importa. In questa dialettica tra conservazione e oblio, proprio il tarlo³ diventerà la metafora di quel nemico che, in ogni epoca, minaccia di roscchiare la memoria umana, nonostante le librerie-barricate erette da generazioni di intellettuali.

Nelle settanta poesie che compongono la raccolta del 2012 il testo, liberandosi delle scorie culturali di feticcio, torna a essere un corpo, vitale quanto quello del suo lettore.⁴ Spesso si tratta però di un organismo violato o assediato dalle malattie: a p. 7 il tarlo-cancro insidia la «gola / del libro che riposa», mentre a p. 108 il libro «rosso di sangue respira forte» ed è «ferito a morte». ⁵ Eppure, proprio nella sua condizione di «soggetto fragile», il sapere ritrova il suo movimento specifico e progettante. Da supporto di ideologie passive, la letteratura si trasforma così in un agente propulsivo della storia e della comunità sociale. Un organismo che, muovendosi nello spazio, può resistere alla propria morte annunciata, modificando la realtà da cui è stato progressivamente esi-

¹ A. Giuliani, *Poetrix bazaar*, Napoli, Pironti, 2003, p. 19.

² R. Roversi, *Libri e contro il tarlo inimico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2012, p. 5; d'ora in avanti *LCTI*.

³ In alcune poesie al tarlo si sostituiranno altri animali infestanti, dal «topo mingherlino» (*LCTI*, p. 134) ai roditori che compaiono alle pp. 60, 70 e 73.

⁴ A p. 66 si legge programmaticamente che «il libro è corpo e anima che si consumano / e si estinguono / come il corpo dell'uomo lungamente / patito e desiderato».

⁵ «Ferito a morte» il libro tornerà a essere anche a p. 133, in una riproposizione delle stesse frasi che contribuisce a creare una «trama della ripetizione» sotterranea ma strutturante.

liato: un tomo «viaggiatore» (*LCTI*, p. 115), «pellegrino» e «viandante» (*LCTI*, p. 116).⁶ Un ricostruttore itinerante di mondi.

Mentre il libro si umanizza, il pubblico della letteratura assume i contorni di un imprevisto bestiario. A p. 10, quando il *bouquiniste* parigino si addormenta, i lettori fanno, letteralmente, un salto di specie: «il grande fiume legge», «legge l'usignolo canterino», «leggono le foglie», «legge il cane» e, naturalmente, «legge e mangia il tarlo avido infame». Il sonno umano genera questo francescanesimo letterario, tra il teriomorfismo e la fiaba.

Del resto, l'intera produzione di Roversi è infestata dalle presenze animali, che volentieri si prestano a diventare specchi dell'umano e dei suoi più generali destini. Per fare soltanto due esempi legati al tarlo, nei *Gliòmmeri 1979* il personaggio di Lohengrino, addentando la mela, rilevava «che un verme clandestino / si nascondeva nell'intestino / della poesia». ⁷ Arrivato al torsolo, butta via i resti «insieme al verme della poesia», maledicendo l'usurpatore del frutto del linguaggio. Nei *Diecimila cavalli* si può incontrare, invece, un «tarlo del fuoco»⁸ che non distrugge libri ma travi e architetture urbane, seguito da un «tarlo nei pensieri» (che è «proprio un male nella strozza»)⁹ e dal «morso» effettivo di un tarlo che costringerà il personaggio di «Charlot del petrolio» a inarcare le sopracciglia.¹⁰ Soltanto in un'occorrenza Roversi associa il tarlo ai libri, quando scrive che «pericoloso è l'ignorante duro», che ha letto un solo libro «e quello l'ha mangiato come un tarlo». ¹¹ L'idea che la cultura ospiti un parassita maligno torna come un ritornello assediante nei lavori di Roversi. La raccolta del 2012 si limita dunque a esplicitare l'importanza di questo insetto-segno, anche se qui l'identità dei personaggi viene presa da una continua e ben più radicale reversibilità dei ruoli, in cui i confini tra libri, uomini e animali, nonché tra predatori e prede della «catena culturale», rimangono sempre incerti.

Mentre il pubblico si animalizza, il tarlo diventa invece un demone¹² o una maschera;¹³ una neoplasia in costume che, travestendosi, divora

⁶ Per un ambiguo transfert tra tarlo e libro, spesso il parassita ne assumerà gli stessi aggettivi e le stesse definizioni, diventando, ad esempio, un «pellegrino / mal sopportato» (*LCTI*, p. 83; mentre «tarlo pellegrino» era già in *LCTI*, p. 81).

⁷ R. Roversi, *Gliòmmeri 1979* [1999], Civitavecchia, La Linea dell'Equatore, 2017, p. 34.

⁸ R. Roversi, *I diecimila cavalli*, con una conversazione introduttiva di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 30.

⁹ *Ivi*, p. 143.

¹⁰ *Ivi*, p. 115.

¹¹ *Ivi*, p. 98.

¹² Tra gli attributi diabolici del tarlo, si possono citare il «vero diavolo stupratore» (*LCTI*, p. 13), il «diavolo [...] / bevitore di carta» (*LCTI*, p. 34) e il «tarlo luciferino» (*LCTI*, p. 135).

¹³ Ad esempio a p. 13 è «vestito da pulcinella o da signore», mentre a p. 15 è un «falso arlecchino». Nel congedarsi da un libro in partenza «verso una terra lontana» (*LCTI*, p. 103), Roversi lo immagina di nuovo «con abito di Arlecchino e con una corda al collo / per impiccarsi

il corpo ospitante. Ad eccezione del poeta, in *Libri* i personaggi umani sono pochi e coincidono con le figure eroiche e corali degli umanisti,¹⁴ dai *bouquiniste* agli «antichi copisti» (*LCTI*, p. 31), dai bibliofili (*LCTI*, p. 15) ai semplici acquirenti di libri (*LCTI*, p. 38). Al massimo compaiono, come puri nomi, gli autori dei libri (come Balestrineri, *LCTI*, p. 22, Ramusio, *LCTI*, p. 96, o Bonino Mombrizio, *LCTI*, p. 37). Si può dire, insomma, che i protagonisti indiscussi sono i libri e gli animali – o, meglio, i libri-animati. Oltre al tarlo e ai lettori, infatti, gli stessi libri saranno oggetto di continue animalizzazioni. Se i volumi antichi erano già in sé costruiti con pezzi organici, come ricorda lo stesso Roversi citando la «legatura di pecora o di cinghiale» (*LCTI*, p. 21), qui le biblioteche assumono le sembianze di autentici zoo di carta. Il «libretto squinternato» di p. 38 arranca «come il cagnolino / bagnato dalla pioggia», mentre il più vigoroso tomo di p. 29 «non è il cane che dorme nel suo angolo» ma piuttosto «un leone all'erta stretto incatenato».¹⁵ Il cane sarà l'animale associato più frequentemente al libro, una presenza fedele e protettivamente casalinga.¹⁶ Ad esempio, a p.133 il libro, dopo essere stato letto, perde il suo biancore iniziale «come un cane assalito / aggredito dai lupi, / sanguinante, ansimante, ma ancora ringhiante e ben ritto / sulle zampe. Sui piedi. / Pieno di segni (il libro) come di ferite (il cane)». Per immediata associazione interspecie, il cane ferito ricorda il «soldato (l'uomo) sul campo di battaglia», con il corpo crivellato di colpi eppure resistente. In questo continuo scambio d'identità, lo stesso tarlo-oblio assumerà diversi caratteri teriomorfi, dalla «vacca sbracata di Giove» alla «pallida ameba» (*LCTI*, p. 19), mentre Roversi si paragonerà piuttosto a un gatto che si intrufola tra gli scaffali, «astuto, senza lasciare orme» (*LCTI*, p. 32).

La lettura diventa così un imprevisto legante tra specie e ambienti naturali, anche a costo di riconvertire la carta dei libri in cellulosa, come

al primo albero», se verrà preso dalla nostalgia dell'esule.

¹⁴ In certi casi i tributi riguardano una personalità specifica, come avviene per Giuseppe Rossetti, che Roversi descrive come un «entomologo di libri», che cattura i volumi per imprigionarli «come farfalle» nella propria libreria-teca (*LCTI*, p. 113).

¹⁵ Per altre animalizzazioni, cfr. i seguenti versi: «libro farfalla / libro arancio» (*LCTI*, p. 52); «i libri parlano / volano come farfalle impaurite nelle stanze» (*LCTI*, p. 85); «i libri talvolta gocciano sangue [...] / mentre ansimando come pesci appena pescati / s'alzano e gridano e invocano pietà» (*LCTI*, p. 137); «libro falco libro gazzella o aquila» (*LCTI*, p. 103).

¹⁶ A p. 127 i libri elargiscono consolazioni «anche passando da questo a quello / come cani pazienti / che non hanno paura della pioggia», mentre a p. 123 il volume, «buttato dal bibliofilo in un canto», ricorda il «cane fedele / abbandonato di notte / sotto la pioggia cadente» e a p. 64 il libro corre «nella polvere / come fa il cane in una domenica d'agosto». A p. 110 sarà Roversi a trattare il libro con l'affetto di un animale domestico: «lo curo come un cane / lo accarezzo come un gatto / lo bacio sulle ali quasi fosse colomba / rinvenuta sul prato» – per quanto a p. 101 dovrà ammettere che i libri «non sono quei tali gattoni che / non bevendo non mangiando non dormendo / saggi tranquilli pazienti negli scaffali notturni [...] / elargiscono solo oneste emozioni e salutari».

avviene a p. 13, dove i libri macerati vengono a costituire una «caverna per formiche operose», oppure nel testo di p. 55, che si conclude con l'immagine dell'«albero della foresta pagina ripartita / fra [...] martirio e festa». Oltre ad animalizzarsi, i fogli si trasformano così in una flora espansa, dai «libri marciti come un fiore» (*LCTI*, p. 13) alle «foglie delle parole» (*LCTI*, p. 16), dal «folto bianco» di una libreria-«bosco» (*LCTI*, p. 21) al libro che «si specchia nell'ombra di un tiglio» (*LCTI*, p. 26), in una ritrovata familiarità “genetica” tra pagine e piante.

Nell'indistinzione di specie che anima l'intero libro, i libri-preda si scontrano con il tarlo-predatore nel darwinismo di una lotta per la sopravvivenza culturale. Dalle pagine, infatti, «non esce solo con le piume / dell'esile gabbiano / la poesia» ma anche «la ferocia del tarlo / appostato con denti di delirio» (*LCTI*, p. 25). La dimensione agonistica trasfigura un lessico più prevedibilmente umanistico in un atto di resistenza belligerante. In generale, è come se Roversi si descrivesse nel mezzo di una caccia infernale, impegnato a braccare e a eliminare fisicamente il tarlo – il cui destino, ripete Roversi, è da sempre segnato.¹⁷ I libri rivelano così un imprevisto aspetto contundente: anche l'azione dei letterati somiglia a una lotta armata per strappare il mondo al suo destino di morte. I testi sono «amici con la lupara» (*LCTI*, p. 29),¹⁸ mentre il tarlo si apposta «come un ceccino pronto a far fuoco / dentro ai risvolti della legatura» (*LCTI* 32).

Lo scontro tra cultura e oblio non è però l'unica battaglia condotta da Roversi. I libri sono anche, e sempre, campi di liberazione politica:¹⁹ se il tarlo rappresenta il «servo del potere» (*LCTI*, p. 16), la tradizione ci insegna che non esiste neutralità letteraria ma sempre un conflitto aperto con l'egemonia. «Nei libri antichi è scritta la saggezza», dichiara Roversi citando *A coloro che verranno* di Brecht, ma dalle biblioteche, contro-citando il Brecht di 1940, «escono anche le voci dei massacratori». «Aggiungo: non le voci dei massacrati», puntualizza Roversi, giacché «in una grande foresta di silenzio / il tempo li ha divorati» (*LCTI*, p.

¹⁷ «Tu corri / per sottrarti ma io ti inseguo [...] / Lo sai alla fine la mia mano / [...] ti scaglia lontano [...] / Questo è il tuo destino» (*LCTI*, p. 22); «Il tarlo è inseguito / dai cani / si nasconde / ma il suo destino è segnato» (*LCTI*, p. 32), e così via.

¹⁸ L'uso di una semantica militare si ritrova sin dal primo testo, in cui le pagine sono «trasformate in un campo di battaglia» dove il poeta può «ferire», «annichilire», «impeciare» e «devastare» il tarlo (*LCTI*, p. 7). Analogamente, a p. 101 i libri «sanno ferire a fondo con la spada | e non lasciare scampo. / È un lampo e il buon lettore resta fulminato», mentre una «guerra terribile delle parole» era già stata annunciata a p. 94. Per fare brevemente altri esempi (ma la casistica è davvero estesa), a p. 31 il tarlo è un «killer», a p. 75 «ferisce» e «uccide» il libro, mentre a p. 64 gli scaffali ospitano la «polvere della lotta greco-romana per la vita» e «gli scaffali vuoti aspettano la spada / di un angelo vendicatore».

¹⁹ Sulla dimensione, etica ed epica, della poesia di Roversi, nonché per un inquadramento delle diverse fasi del suo lavoro, cfr. soprattutto F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Modugno, Edizioni dal Sud, 2003.

25). Senza inutili moralismi i libri, infatti, aspettano «di essere raccolti e di nuovo ordinati; / ma non commiserati» (*LCTI*, p. 34).

Per parlare dell'estinzione dell'uomo, insomma, Roversi parla della scomparsa dei libri e della loro, brulicantissima, biosfera.²⁰ Il poeta si autorappresenta a p. 19 come «un poveruomo alla fine del millennio / in un secolo acceso da faide interminabili», che vede «molte cose mancare» – soprattutto le «nuove parole», mentre quelle vecchie «sfioriscono». L'apocalisse culturale corre in parallelo a quella ecologica: mentre lo scriba ricopia, fuori tempo massimo, le parole annerite dalla storia, vede «piangere i laghi, le betulle disperse / al confine del mondo le acque morire». I libri diventano così la cenere della clessidra esausta dei nostri tempi, in una *vanitas* attardatamente barocca che ci ricorda «come diventa cenere bianca / l'urlo dell'uomo» (*LCTI*, p. 118). A una spicciolata di anni dalla fine di tutto, qualche scrittura pronuncia ancora le sue ultime epigrafi, lasciando «sul tavolo coperto di polvere / segni di mistero / che nessuno leggerà». Roversi oscilla tra un umanesimo speranzoso e una cinica, sorridente, rassegnazione: «tutti i libri sono scritti / per essere poi distrutti dal fuoco», come i loro difettosi Prometei. Il Duemila sarà l'era di «una guerra senza parole» (*LCTI*, p. 116), da combattersi con una violenza senza segno e senza futuro. Arrivato alle ultime fasi della sua millenaria erosione, il tarlo che «tritura» le pagine sembra «grattare il muro del futuro» (*LCTI*, p. 107), nel momento in cui la storia della letteratura e la storia dell'uomo vengono terminalmente a coincidere. «Eppure», come si legge a p. 66, «non sopravviene l'oblio / la memoria non si cancella / la storia delle cose incombe ancora / con l'elenco di nomi / e di fatti accaduti». Verrà la morte e avrà le pagine su cui è incisa a stampa la moltitudine «delle piccole glorie» e delle «terribili sconfitte» della nostra specie.

2. Dalla Morgan Library a Étienne-Louis Boullée: un iconotesto esplosivo

Oltre alla dimensione da bestiario ecologico, *Libri* si qualifica a tutti gli effetti come un iconotesto, in cui i settanta componimenti sono accompagnati da settantotto tavole, isolate o disposte a dittico su una sola pagina. Come i versi, anche il contenuto delle fotografie riguarda monotematicamente l'oggetto-libro, esplorato in diversi formati, dal singolo volume (preferibilmente antico) agli scaffali di librerie pubbliche e private. Quasi tutte le immagini presenti nel volume possono essere identificate grazie agli strumenti di Google Lens, con un'escursione ti-

²⁰ «La fine del mondo, un'arca ribaltata», si leggeva già nella *Decima descrizione in atto*, V (*Le descrizioni in atto* [1963-1973], Bologna, Coop. Modem, 1990, p. 22).

pologica che va dal frontespizio dell'*Amphitheatrum legale seu Bibliotheca legalis amplissima* di Agostino Fontana (1688) (*LCTI*, p. 6) alle fotografie caricate in Rete da utenti anonimi.²¹

Per comodità, possiamo distinguere alcuni gruppi di illustrazioni:

1) i libri rari o antichi. Tra questi si può citare la pila “infocchettata” di p. 133, che corrisponde a un’immagine caricata con il titolo di *Old books* su «Wikimedia» il 17 maggio del 2008 e poi riproposta in svariati post o articoli sull’editoria.²² Allo stesso modo, i libri impilati a p. 122 si trovano sulla stessa piattaforma con la didascalia *Pile of old books* (19 agosto 2007),²³ mentre la libreria con soprammobili di p. 120 corrisponde a una fotografia pubblicata sul blog «Baltic Stamps» il 20 giugno 2012.²⁴ Tuttavia, i filtri seppiati e il romanticismo *rétro* da stenografica²⁵ entrano perlopiù in conflitto con la pagina di Roversi, contesa tra animali, morte e resistenza militare. Nei casi più leziosi e stereotipi, l’iconotesto sembra funzionare quindi come un campo di antagonismi – tra un’immagine rassicurante e un linguaggio che sconfessa, verso dopo verso, quello stesso ideale di libro ridotto a soprammobile decorativo.

2) i quadri e le opere d’arte. Tra le iconografie più tradizionali possiamo riconoscere, a p. 74, un olio su tela di Cristoforo Munari, conservato presso il Museo Civico di Montepulciano, che rappresenta una natura morta con libri, lettere e spartiti.²⁶ Allo stesso modo, a p. 117 compare la *Idiom book tower*, realizzata da Matej Krén alla Central Library di Praga nel 1998 assemblando ottomila libri.²⁷ L’esempio forse più *mainstream* tra quelli collezionati da Roversi è il *Progetto della sala per l’ampliamento della Biblioteca Nazionale* di Étienne-Louis Boullée (*LCTI*, pp. 8-9), su cui tornerò tra poco. In tutti questi casi, Roversi sembra allineare una selezione di quadri che riproducono esplicitamente dei libri, in un bignami

²¹ Per ragioni di spazio, si eviterà qui di fornire il link per ciascuna delle immagini citate, limitando l’esemplificazione ad alcuni casi particolarmente significativi. Del resto, la maggior parte delle illustrazioni sono facilmente individuabili su piattaforme ad accesso libero come «Wikimedia», «Pinterest» e «Flickr», oppure all’interno di blog letterari o saggi di argomento bibliofilo. Roversi avrebbe potuto trovare queste immagini in antologie cartacee di cartoline o fotografie a tema, oppure averle scoperte effettivamente nel web, cercando parole-chiave come «libro» o «biblioteche».

²² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_books.jpg. L’immagine si ritrova, ad esempio, nella pagina di aforismi della voce *Books* di «Wikiquote»: <https://en.wikiquote.org/wiki/Books> (qui e per tutta la sitografia citata, ultimo accesso: 14/6/2024).

²³ https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Timeless_Books.jpg.

²⁴ <https://balticstamps.com/2012/06/20/baltic-states/>.

²⁵ Si veda soprattutto l’immagine (un po’ sdolcinata) del cuore ottenuto facendo combaciare gli estremi di due pagine a p. 77 (che corrisponde a <https://www.anovecento.net/slider-2/>).

²⁶ <https://www.museocivicomontepulciano.it/it/opere-sezione-pinacoteca/dipinti/cristoforo-munari-reggio-emilia-1667-pisa-1720>.

²⁷ <https://www.wikidata.org/wiki/Q51561704>.

di storia dell'arte a uso dei letterati. Ancora più spesso, però, Roversi si diventerà a ritagliare dalla Rete delle creazioni medialmente ibride – come l'immagine della digital artist Cynthia Decker (*Story world*) a p. 119,²⁸ costruita come una biblioteca che aggetta su diversi rettangoli di mondo, dalle tende dei pellerossa agli orsi polari. Roversi recupera poi un'opera di Jean-François Rauzier, che lavora assemblando dei «puzzle virtuali» da centinaia di fotografie scattate con il teleobiettivo e mescolate con Photoshop. In *Libri* viene isolato un dettaglio della sua *Bibliothèque idéale 1* (2006), un edificio fabbricato sostituendo i libri ai mattoni, in una facciata che rivela e ripete il contenuto dell'interno.²⁹ Un incrocio tra biblioteca e arte digitale si trova poi a p. 98, con un'immagine ricavata da *The Fantasting Flying Books of Mr. Morris Lessmore* dei Moonbot Studio, che ha conosciuto un successo transmediale rimbalzando dall'app al cortometraggio di animazione e, infine, al libro illustrato.³⁰

In certi casi si tratta, infine, di fotografie d'artista, come per *Library* di Lori Nix, confluita nel progetto *The City* (*LCTI*, p. 53),³¹ in cui vengono rappresentati ambienti urbani distrutti o sopravvissuti a un imprecisato disastro ambientale. Assieme alla compagna, Kathleen Gerber, Lori costruisce dei diorami particolarmente accurati che poi immortalava con la macchina fotografica, in una dialettica tra realtà e artificio pienamente compatibile con il libro di Roversi.

3) gli interni delle biblioteche, tra cui segnalo la Delft Library (*LCTI*, p. 132),³² la Trinity College Library (*LCTI*, p. 110), la Library of Parliament di Ottawa (*LCTI*, p. 95), l'Austrian National Library (*LCTI*, p. 61, sotto), la Morgan Library di New York (*LCTI*, p. 30, sotto), la sezione dei libri rari e manoscritti della Beinecke di Yale (*LCTI*, p. 20), la Bedales Memorial Library (*LCTI*, p. 47), la State Library Victoria di Melbourne (*LCTI*, p. 28), la Bodleian Library di Oxford (*LCTI*, p. 44, sotto), la Biblioteca Reale dell'Escorial (*LCTI*, p. 102), la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi (*LCTI*, p. 100), la Mitchell Library Reading Room³³ (*LCTI*, p. 90),

²⁸ L'immagine è riprodotta sul sito dell'artista: <https://cynthia-decker.pixels.com/featured/storyworld-cynthia-decker.html>.

²⁹ <https://fotografiaartistica.it/jean-francois-rauzier-hyperphoto/>.

³⁰ <https://www.inventaunfilm.it/animation-section-lenola-film-festival-2019/articoli12249>.

³¹ <https://uknow.uky.edu/arts-culture/uk-art-museum-s-may-series-opens-disaster-photographer-lori-nix>.

³² Grazie al taglio, alla disposizione delle sedie e alla posizione dei due soli visitatori presenti nello scatto, possiamo addirittura riconoscere la fonte digitale di Roversi: una fotografia caricata su «Flickr» il 27 febbraio del 2009, disponibile al seguente indirizzo: <https://www.flickr.com/photos/namijano/3314058924>. Anche per tutte le altre biblioteche citate a testo si possono individuare gli scatti che coincidono puntualmente con quelli importati da Roversi.

³³ In questo caso, l'immagine corrisponde a una fotografia anonima del 1911-1912 riprodotta su «Wikimedia»: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitchell_Library_Reading_Room,_1911-1912,_by_unknown_photographer_\(4415834022\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitchell_Library_Reading_Room,_1911-1912,_by_unknown_photographer_(4415834022).jpg). Nella stessa pagina Ro-

la Biblioteca della Melk Abbey Library (*LCTI*, p. 84), quella dell'Abbazia di Admont (*LCTI*, p. 61, sopra), la Chained Library della Cattedrale di Hereford (*LCTI*, p. 44, sopra), la libreria El Ateneo di Buenos Aires (*LCTI*, p. 41, sotto), la Bibliothèq̃ue b̃ñdictine de Saint-Mihiel (*LCTI*, p. 63), la biblioteca della scuola indiana Sri Vivekananda Vidya Kendra (*LCTI*, p. 104)³⁴ e la fotografia saturata di un interno della Cary Collection di New York (*LCTI*, p. 72). Un esempio particolare riguarda la Kansas City Public Library (*LCTI*, p. 18, sopra), costruita per somigliare anche esternamente allo scaffale di una biblioteca, in un'equivalenza architettonica che ricorda l'opera di Rauzier.³⁵

In certi casi non si tratta propriamente di edifici universitari, come avviene per la biblioteca del professor Richard Macksey,³⁶ riprodotta a p. 17, oppure per la libreria di Castlereagh Street con i librai Angus e Robertson, fotografata a Sidney nel 1946 (*LCTI*, p. 39).³⁷ Infine, agli scatti moderni si alternano foto storiche, spesso in bianco e nero, come la libreria della Holland House di Londra raffigurata dopo il bombardamento tedesco del 27 settembre 1940 (*LCTI*, p. 12).³⁸

4) i ritratti di poeti, personaggi della cultura, *bouquinistes*³⁹ o librai. In *LCTI* 89 riconosciamo, ad esempio, lo scrittore Leon-Paul Fargue, immortalato mentre sfoglia un volume di fronte alla propria libreria,⁴⁰ mentre a p. 23 appare, sempre tra le mensole domestiche, lo stilista e fotografo Karl Lagerfeld.⁴¹ In certi casi i personaggi sono dei consultatori anonimi, come avviene per la ragazza che fa la ruota di fronte agli scaffali di una libreria (*LCTI*, p. 36), ripresa dal sito dell'Associazione Cartastraccia.⁴²

Nei casi (pure minoritari) in cui non si riesce a distinguere una fonte digitale (ad esempio, *LCTI*, pp. 10 sotto, 14, 24, 33, 54, 55, 65 sopra, 67 e 68), si può pensare a fotografie scattate dallo stesso Rovarsi

versi riproduce un interno della Woodstock Public Library, che corrisponde a una fotografia del 1935 riprodotta in <https://www.flickr.com/photos/woodstockpubliclibrary/5080233782>.

³⁴ <https://www.eduminatti.com/schools/bengaluru/swami-vivekananda-vidya-kendra-bengaluru->.

³⁵ <https://www.bibliotecaespinasse.it>.

³⁶ https://www.corriere.it/esteri/22_gennaio_16/storia-breve-biblioteca-piu-amata-internet-c00c7bde-76bf-11ec-a0d8-6b985098cc00.shtml.

³⁷ [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Interior_of_Angus_and_Robertson_booksellers,_Castlereagh_Street,_Sydney,_1946_-_photographer_Bradford_Pty_Ltd_\(4880862886\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Interior_of_Angus_and_Robertson_booksellers,_Castlereagh_Street,_Sydney,_1946_-_photographer_Bradford_Pty_Ltd_(4880862886).jpg).

³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/File:Public_Service_Broadcasting_The_War_Room.jpg.

³⁹ Cfr. ad esempio la fotografia del *bouquiniste* Monsieur Baly a p. 92.

⁴⁰ <https://alchetron.com/Léon-Paul-Fargue>.

⁴¹ <https://ru.pinterest.com/pin/382172718379656216/>.

⁴² <https://associazionecartastraccia.blogspot.com/2013/07/biblioteche-scolastiche-indispensabili.html>.

oppure a materiali non riversati in rete. Al di là della casistica di immagini (più o meno aleatorie, e più o meno graficamente “vincenti”), è utile domandarsi quale tipo di rapporto venga a stabilirsi tra poesia e illustrazione. In alcuni casi si registra una corrispondenza lineare, quasi un’equazione algebrica tra i due linguaggi. Alle pp. 8-9, ad esempio, alla descrizione ecfrastica delle «biblioteche costruite o diseguate» da Boullée si accompagna la riproduzione del *Progetto* per ampliare la Biblioteca Nazionale. I libri disposti, con una profondità panoptica, nella «sala immensa» vengono a comporre «un presepio di fogli / un muro di sapere e conoscenza» (*LCTI*, p. 8). La biblioteca finisce per somigliare qui a una gigantesca protesi anatomica, tra «libri urlanti», «libri feriti dalla storia» e addirittura «libri albin». Non mancano poi le similitudini naturali, dalla «montagna» e «foresta» cartacea ai «libri alberi polvere sassi», per arrivare al solito libro-animale (i «libri cinghiali», i «libri agnelli farfalle», *LCTI*, p. 9). Flora e fauna, città e corpo: l’ecfrasi diventa un magazzino di tutte le istanze del Roversi poeta, trasformando il progetto di Boullée in una *mise en abyme* dell’intera raccolta.

Anche nel testo successivo Roversi imposterà un dialogo tipografico tra la poesia e le due fotografie dei *bouquinistes* parigini, sebbene non ci sia, in questo caso, una simmetria esatta tra la memoria del poeta e le effettive immagini co-impaginate accanto. Roversi descrive infatti un *bouquiniste* «rannicchiato sotto un ombrello», addormentato con il volto «rissoso» e «rosso» nella controra (*LCTI*, p. 10), mentre gli scatti in bianco e nero, nella placidità del sonno, non suggeriscono alcuna colorazione reale o metaforica.

Nella maggior parte dei casi, invece, i versi bisticciano apertamente con l’illustrazione. Ad esempio, alla «ragazza che studia / nella grande biblioteca deserta», al lume di un neon verde, si accompagna lo scatto in bianco e nero di un’edicola assediata dai libri (*LCTI*, p. 134). Si potrebbe pensare che, a dispetto di luoghi isolati in cui Roversi abbia premeditato una disposizione dialogica di parola e immagine, per il resto le illustrazioni accompagnino il libro come un tappeto iconografico in cui ogni fotografia sarebbe potenzialmente intercambiabile nel costruire il mosaico complessivo.

3. I tre tarli del 1997

«Messo insieme con pazienza per decenni» (*LCTI*, p. 5), *Libri* somiglia a un testamento postumo ma inaugurante, in cui risorse digitali, conservazione cartacea, antropocene e animali costruiscono un oggetto di antica modernità. Per fare una piccola appendice genetica, bisogna puntualizzare che il titolo rielabora quello di un libro d’artista, *Tre in-*

vettive contro il tarlo, nemico del libro, pubblicato nel 1997 con tre poesie di Roversi e un'incisione di Romano Masoni.⁴³ Si tratta di un'edizione fuori commercio, stampata in quattrocento copie numerate. Nella raccolta del 2012, le poesie di Roversi corrisponderanno rispettivamente alla quinta («Tarlo tarletto goloso del Mississippi», *LCTI*, p. 15), alla settima («Guarda, guarda pure tarlo indisponente», *LCTI*, p. 19) e alla sesta («Servo del potere della fame», *LCTI*, p. 16). La plaquette d'artista si rivela, intanto, un osservatorio privilegiato sulla variantistica di Roversi. A distanza di tredici anni si nota soprattutto una semplificazione del dettato, con la soppressione di espressioni ridondanti e lungaggini sintattiche. Ad esempio, dall'originale «tarlo tarletto folletto goloso del Mississippi» (I, v. 1) Roversi cesserà il «folletto», per evitare l'esito cantilenante del suffisso. Talvolta si assiste, invece, a un'amplificazione di segno contrario, alla ricerca di un *divertissement* eufonico tipico di certe strutture roversiane.⁴⁴ Nel finale della prima poesia, il sobrio «con due dita ti afferro e ti schiaccio» (I, v. 16) diventa «con due dita ti strizzo ti deflagro ti schiaccio» (*LCTI*, p. 15).⁴⁵ Tra la terza *Invettiva* e la sesta poesia di *Libri* si registra un maggiore lavoro variantistico, che rende utile trascrivere in parallelo i due testi:

⁴³ *Tre invettive contro il tarlo, nemico del libro*, tre poesie di R. Roversi e una incisione di R. Masoni, Scandicci, Mugnaini, 1997; la copia consultata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze è la n. 98. Per pura curiosità filologica, segnalo che il *Tarlo inimico* è stato recentemente illustrato dall'artista Nella Piantà, in un libro da lei progettato e stampato a caratteri mobili in soli ventisei esemplari (quattordici con numerazione araba e dieci con numeri romani): *Il Tarlo inimico*, testi di R. Roversi, incisioni di N. Piantà, Ivrea, s.n., 2019; la copia consultata è la n. VIII/X. Come si legge nel Colophon, dalla raccolta del 2012 sono state scelte e trascritte le «poesie 43, 51, 34, 41 e parte della 12 per la componente del titolo». Ringrazio la generosità dell'artista per le informazioni e per la segnalazione.

⁴⁴ Leonello Rabatti ha parlato proprio di una «cantabilità ritmico-rimica» che può ricordare «certi giochi linguistici, limericks, o filastrocche», evocando i nomi di Gianni Rodari e Toti Scialoja (L. Rabatti, *Il passeggiare dell'intelligenza poetica*, in R. Roversi, *Gliòmmieri 1979* cit., pp. 5-10: p. 7).

⁴⁵ Per completezza, riporto in nota le altre varianti, segnalando prima la versione del 1997 (senza numeri di pagina nell'originale ma soltanto con la progressione, in numeri romani, delle poesie) e poi quella del 2012: (I : V, *LCTI*, p. 15) «I tuoi morsi colpi di cannone» (v. 7) : «Piccoli morsi ma colpi di cannone»; «sono anche l'onda del mare che raschia alla spiaggia la pelle. / Ti vedo mordicchiare con rabbia paziente / questa pagina» (vv. 8-10) : «onde di mare che raschiano la spiaggia / di queste pagine» (in questo caso il v. 9 verrà rimodulato, al v. 10 di *LCTI*, in «Paziente cauto ma avido e carogna»); «sei ignaro di quel», «perché è scritto» (v. 13) : «ignaro di quello», «perché scritto»; «ti servo io» (v. 14) : «ti servo subito io»; «come veliero» (v. 15) : «come un veliero». (II : VII, *LCTI*, p. 19) «Guarda, tarlo indolente, ti sovrasto / con la penna» (v. 1) : «Guarda, guarda pure tarlo indisponente / mentre con la penna»; «per la tempesta degli anni» (v. 3) «che gli anni han tempestate»; «faide vedo le cose» (v. 5) : «faide interminabili / e vedo molte cose»; «perché al confine», «vedono le acque» (v. 8) : «al confine», «le acque»; «Tarlo disonore del tempo presente» (v. 12) : «Tarlo, disonore del mio tempo»; «pallida secca ombra ti voglio guardare» (v. 14) : «pallida ameba ti voglio gettare»; «mentre piove sul tuo zelo / fuoco dal cielo» (vv. 15-16) : «morte dal fuoco delle mie mani».

Mugnaini il 4 maggio del 1994. Una delle tappe prevedeva proprio la visita alla Libreria Palmaverde del «legendario poeta bibliofilo» («Entrare in quella libreria fu come entrare in un antico cartiglio, in un rotolo pergamenato»)⁴⁸ Masoni ricorda come, durante la visita, Roversi avesse suggerito agli ospiti di non passare sotto lo scaffale polveroso dei volumi «poco letti e mai venduti» poiché, per ripicca, minacciavano di farsi «precipitare a bella posta e di punta». In uno «scaffale ancora più isolato», invece, si trovavano «*I libri che si muovono*», quelli che

ora sono qui, domani sono là, arrivano dalle Americhe, sono vecchi tomi infestati da larve e tarli che vivono e scavano nel legno; ma questi sono speciali, amano perduto la carta, si affezionano ai papiri e alle miniature, vanno fuori [di] testa per una pagina in bella grafia. [...] È tutto un sussultare di sub-movimenti, un susseguirsi di pertugi e gallerie, di protuberanze e di piccoli crateri, in un trionfo naturale di cementazione di carte e di parole. Di questi usuali abitatori, ho un grande rispetto – disse ancora il poeta. Su questa triste storia, Roversi aveva scritto tre poesie inedite: *Tre invettive contro il tarlo, nemico del libro*. Me le lasciò in dono perché io ci lavorassi intorno con le mie incisioni. Così feci e per tre mesi incisi all'acquaforte tre lastre di zinco e feci diciotto morsi e stampai quei fogli in tiratura limitata e in esemplari non venali, per le Edizioni di Fabrizio Mugnaini. [...] Durante il viaggio di ritorno [...] convenimmo che quella dei tarli era una gran bella storia, un esempio fulminante di poesia concreta antelitteram, metamorfosi allo stato puro in linea con il movimento Fluxus e l'arte concettuale.⁴⁹

Curioso come, dalla prospettiva di Masoni, il tarlo diventi una metafora non del distruttore ma dell'artefice che, come un Isgro dell'entomologia, cancella la scrittura revocandone la leggibilità ma inaugurando al contempo un nuovo percorso di visione. Dal racconto dell'artista apprendiamo che Roversi nutriva, oltre alla paura, anche «un grande rispetto» per questo inquilino dei libri. E in effetti in *Libri* la reversibilità (se non addirittura la necessità) del tarlo come funzione stessa del libro è un tema ubiquo. Oltre a questa prima pubblicazione d'artista, la collaborazione con Masoni consente insomma di far luce su un aspetto – quello della «positività» della distruzione – forse latente o sommerso a una prima lettura di *Libri*. L'immagine, anche quando si deposita a posteriori e ai margini del testo, consente quindi di illuminare la scrittura stessa, in una serie di percorsi impreveduti ma felicemente alleabili all'indagine critica.

⁴⁸ R. Masoni, *In Via dei Poeti per salvare il mondo*, in Id., *Del libro*, Pontedera, Tipografia Bandecchi & Vivaldi, 2016, p. 127.

⁴⁹ *Ibidem*.



R. Masoni, *Il silenzio delle pagine crocifisse*, acquaforte e vernice molle, 8x9 cm, 1997.

4. Roversi “visivo”?

Insomma, tanto nell'iconotesto del 2012 quanto nel *prequel* d'artista del 1997, la scrittura di Roversi sembra radicarsi nell'immagine, anche se in un dialogo più tipografico che sostanziale con le figure. Questa “coazione laterale” all'interdisciplinarietà potrebbe suggerire una riflessione più generale sui rapporti con il visivo, che meriterà in futuro l'apertura di un cantiere critico autonomo. Mi limito qui a notare come i libri di Roversi prevedano spesso un completamento visivo, apparentemente accidentale ma onnipresente. Già cinque delle *Descrizioni in atto*, prima di confluire nel celebre libro auto-ciclostilato a Bologna nell'edi-

zione (aniconica) del 1970, erano uscite come libro d'artista, accompagnate da cinque acqueforti di Giuseppe Guerreschi, in cento esemplari più dieci fuori commercio.⁵⁰ Le *Descrizioni* sono forse il libro di Roversi più assediato dal figurativo, se pensiamo che un frammento della *Terza descrizione in atto* comparirà anche nell'antologia *Poesia della poesia*, che allineava i testi di undici poeti (da Nanni Balestrini a Francesco Leonetti) illustrati da Roberto Malquori⁵¹ – artista che, negli anni Sessanta e Settanta, sarà vicino alla prospettiva dell'arte tecnologica e del Gruppo 70 di Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini.

Oltre ai libri illustrati dagli artisti, è curioso notare come anche la critica si sia spesso servita di metafore o di categorie visive per definire la scrittura di Roversi. Ad esempio, per i *Glìommeri 1979* Rabatti ha parlato di «quadri narrativi» e di «disegni tracciati sui cartoni della memoria culturale».⁵²

E lo stesso Roversi, vestendo i panni del critico e del prefatore, indulgerà spesso a similitudini pittoriche. Nella *Nota* scritta per il *Libro* di Domenico Segna e Valeria Magnani, lo stile viene paragonato a quello di un «mosaico disteso sul pavimento, su cui si può camminare ma con il rispetto della suggestione e senza mai distogliere lo sguardo; con l'impressione [...] di vederci riflettere il proprio volto e forse anche un frammento della propria vita».⁵³

Ma, oltre a queste occorrenze esterne, è possibile trovare *nei* testi di Roversi un'attenzione specifica per la figuratività? Per iniziare con un'affermazione provocatoria e generalista, potremmo dire che i riferimenti alle opere d'arte non sono “né tanti né pochi”. A volte Roversi evoca il nome di un pittore per creare una specifica atmosfera, dai paesaggi agli interni domestici. Per fare soltanto un esempio, nei *Glìommeri* l'azione si svolge «fra quattro nuvole di Carpaccio»,⁵⁴ in un accenno che sostituisce e condensa l'eventuale descrizione naturalistica. In questi casi l'evocazione dell'artista comporta, infatti, un vantaggioso risparmio di parole. Per questi fenomeni para-ecfrastici, Michele Cometa ha parlato di «una fuggevole per quanto motivata evocazione (un paesaggio alla Ruysdael o una natura morta alla Cézanne)».⁵⁵

⁵⁰ *5 acqueforti di Giuseppe Guerreschi, 5 descrizioni in atto di Roberto Roversi*, a cura di A. Carrain, Padova, A.M. Prandstraller Editore, 1963; la copia consultata è la n. 61. La *Prima descrizione in atto* si trova anche nel cataloghino stampato in occasione della mostra di Guerreschi alla Galleria L'Obelisco di Roma, inaugurata il 21 febbraio 1963.

⁵¹ *Poesia della poesia*, undici poeti illustrati da R. Malquori in undici esemplari originali a cura di L. Pignotti, Bologna, Sampietro, 1965. L'unicità dell'operazione viene giustificata, in apertura, dall'«ipotesi di una fruizione d'élite, ma fruizione culturale».

⁵² L. Rabatti, *Il passeggiare dell'intelligenza poetica* cit., p. 8.

⁵³ D. Segna, V. Magnani, *Libro*, con una nota di R. Roversi, Bologna, Pendragon, 2007, p. 85.

⁵⁴ R. Roversi, *Glìommeri 1979* cit., p. 20.

⁵⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina,

Altre volte si tratta, invece, di semplici giochi linguistici con i titoli, come la «Colazione sull'erba (ma non c'è nudità attorno)»⁵⁶ nei *Diecimila cavalli*. Qui l'opera d'arte viene assunta come testo, in una verbo-visualità ridotta quasi al grado zero e trattata come una funzione intertestuale. Infine, in alcuni casi (seppur minoritari) si può parlare a tutti gli effetti di ecfraresi. Sempre nei *Diecimila cavalli* il corpo disteso sul tavolo di marmo «al modo del cristo rosolato del Mantegna» viene refertato puntualmente nelle righe successive, dalla disposizione «di sguercio, sghembo e vibrante» al colorito «giallo e verdino che pare un limone».⁵⁷ In questo libro i riferimenti all'arte agiscono anche come indicatori di uno *status quo*, in relazione al personaggio di Stiebeling, che «collezionava quadri orribili» e «quadri con gusto e di buone firme», di cui Roversi fornisce subito un inventario indicativo:

Stiebeling collezionava Burri collezionava Fontana collezionava Guttuso
Stiebeling collezionava Morandi collezionava de Pisis e collezionava tutto
ciò che si muove su tela con firma autografa dunque tutto ciò che si poteva
identificare rubricare accatastare e che rappresentasse un aumento
probabile del castelletto bancario.⁵⁸

Le opere d'arte si riducono qui a semplici accidenti della narrazione, che volentieri inciampa (senza mai farsene incastrare) nelle trappole del figurativo.

Forse nella produzione in versi i quadri e le sculture trovano una loro sistemazione più articolata e portante. Per limitarci alle *Descrizioni in atto*, nella nona Roversi tratteggia una *Tête de veillard* conservata all'Albertina Museum di Vienna. Oltre alla deissi tipica dell'ecfresi, Roversi riporta una serie di informazioni materiali sull'opera, dalla «data del '508» alla «firma di Dürer». La descrizione dell'immagine (una «testa di vecchio» con gli «occhi chiusi da palpebre immonde») funziona come rispecchiamento e sintesi della realtà circostante: il suo volto incartavetrato «ha il rugoso rivoltarsi della vita», il ritmo delle cose che si addensano, respirano e poi muoiono.⁵⁹ Anche l'anno di composizione fa intravedere «tutto un silenzio / di cose morte, di addentellati sapienti- / mente storicizzati». Nonostante l'appiglio documentario, la visione dell'opera innesca poi il confronto con un anziano «alcolizzato» e

2012, p. 20.

⁵⁶ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. 19.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 189-190.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 108-109.

⁵⁹ R. Roversi, *Descrizioni in atto* cit., p. 16. A mo' di dittico circolare, nella sequenza conclusiva comparirà anche una «tête de vieille femme» (*ivi*, p. 18), che però non ha uno sviluppo narrativo paragonabile, per estensione e per importanza, al "compagno" maschile.

ripugnante che era stato investito da un camion sulla strada per San Gemignano. La storia e i destini individuali si fondono ancor più strettamente quando Roversi ricorda che il «vecchio spiaccicato» era stato ritrovato «nei giorni della morte tranquilla di Kennedy». ⁶⁰ L'equivalenza è presto stabilita: «il vecchio nell'Albertina, a Vienna», letteralmente, «è il vecchio raccolto in un lenzuolo / che scompare nell'ambulanza». ⁶¹ Non esiste alcun diaframma tra realtà e arte: «asfalto o foglio, Vienna o Gemignano, / una sala o la strada» il morto è sempre uno sconfitto, che giace a terra distrutto dal vizio o dalla povertà ma comunque migliore del potente «osannato sul palco del vincitore». ⁶² Il disegno e la cronaca hanno per protagonisti degli anonimi, con «questa gloria di occhi o di silenzio» che ne parifica le sorti («Sulla faccia il destino è uguale»). ⁶³ In tutta la raccolta il figurativo assolve dunque a una funzione di alleato e di termine di confronto implicito con la “grande” storia. «Dovendo scegliere», si legge ad esempio nella *Dodicesima descrizione*, «è meglio una petrogliaera dell'Eni / che s'avventura per i mari a gloria della nazione / o rabberciare la faccia con tutti gli azzurri ottusi e le gote senza / carminio dell'affresco di Piero trattato con l'acrilato?». ⁶⁴ L'arte rappresenta una cronaca istoriata dalla memoria collettiva («la sicurezza della pietra ribattuta da una ruota, la faccia / di marmo della storia»), a cui Roversi contrappone il disordine sbreccato del presente («l'equivoco del tempo che sovrasta così rozzo / incorrotto indecifrabile oscuro»). Il poeta si chiede incessantemente se sia meglio restare «conficcati e immobili» nell'arte (e nella storia) oppure «ricominciare vibrando», inaugurare nuovi mondi e nuove temporalità.

Non è casuale, dunque, che l'arte torni a essere la matrice profonda della raccolta del 2012, in cui la dialettica tra memoria e oblio occupa, ancora una volta, il centro della scena. Potremmo concludere questo bilancio provvisorio suggerendo che, per Roversi, il figurativo (come il libro) rappresenta ciò che il tarlo non può distruggere – il disegno dell'arazzo, la parola che resterà anche quando gli alfabeti saranno consumati. Ma se non ci fossero il tarlo e il pericolo che ogni cosa si consumi «nel forno della memoria», ⁶⁵ forse non esisterebbe neppure il canto. L'arte, dunque, rimane sempre questa presenza allarmata e questa fame, divorante, di lasciare una traccia, un fossile abitato dalla sua sparizione.

⁶⁰ *Ivi*, p. 17

⁶¹ *Ivi*, pp. 17-18.

⁶² *Ivi*, p. 19.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 28.

⁶⁵ *Ivi*, p. 20.