

16

2024
II

L'ospite ingrato

קנין
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

USiena
PRESS

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro
Interdipartimentale di Ricerca
Franco Fortini

n. 16, II (2024)



Cover photo:

Published by

Firenze University Press - University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy

<https://oaj.fupress.net/index.php/oi>

Copyright © 2024 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direttore scientifico/Editor in chief

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Direttore responsabile

Massimo Raffaeli

Coordinamento/Editorial supervisors

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena), coordinatore/coordinator

Luca Baranelli (ricercatore indipendente)

Valeria Cavalloro (Università per Stranieri di Siena)

Francesco Diaco (Università di Ginevra)

Comitato di redazione/Editorial Board

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), Mimmo Cangiano (Università Cà Foscari Venezia), Emmanuela Carbé (Università degli Studi di Siena), Marco Gatto (Università della Calabria), Monica Marchi (Università degli Studi di Siena), Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena), Roberto Russo (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), Tiziano Toracca (Università di Udine)

Redattori/Copyeditors

Ludovica Del Castillo (Università degli Studi Roma Tre), Gabriele Fichera (Università di Berna), Damiano Frasca (Università degli Studi di Siena), Francesca Ippoliti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Sabatino Peluso (Università della Calabria), Alessandra Reccia (Università degli Studi di Siena), Maria Vittoria Tirinato (Università per Stranieri di Siena)

Editor contenuti multimediali/Multimedia editor

Lorenzo Pallini

Comitato scientifico/Scientific Committee

Andrea Afribo (Università di Padova), Daniele Balicco (Università degli Studi Roma Tre), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena), Giovanna Cordibella (Università di Berna), Andrea Cortellessa (Università degli Studi Roma Tre), Stefano Dal Bianco (Università degli Studi di Siena), Davide Dalmas (Università di Torino), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Irene Fantappiè (Università di Cassino e del Lazio meridionale), Giovanni La Guardia (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Romano Luperini (Università degli Studi di Siena), Leonardo Masi (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Guido Mazzoni (Università degli Studi di Siena), Alessandro Niero (Università di Bologna), Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), Thomas E. Peterson (University of Georgia), Antonio Prete (Università degli Studi di Siena), Felice Rappazzo (Università degli Studi di Catania), Donatello Santarone (Università degli Studi Roma Tre), Raffaella Scarpa (Università di Torino), Beatrice Sica (University College London), Michele Sisto (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Laura Toppan (Université de Lorraine), Giovanna Tomasucci (Università di Pisa), Alberto Toscano (Goldsmiths, University of London), Jean-Charles Vegliante (Sorbonne Nouvelle), Emanuele Zinato (Università di Padova)

Indice

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

a cura di Gabriele Fichera, Fabio Moliterni, Tiziano Toracca

Rifare di nuovo il cammino già fatto

1. Roversi, un libro aperto 1
Fabio Moliterni
2. «Disunito fragoroso, incalzante»: l'irruzione del passato nella vita di un «personaggio che sembra cechoviano». Su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi 17
Tiziano Toracca
3. Le scelte in/conciliabili: Roberto Roversi e la neoavanguardia 35
Giovanna Lo Monaco

Dopo Campoformio

4. Essere “prima Campoformio”. Ipotesi indiziarie su Roversi e Fortini 47
Gabriele Fichera
5. La narratività di *Dopo Campoformio* 59
Paolo Giovannetti
6. Roversi verde. Il paesaggio in *Dopo Campoformio* 75
Federico Ristagno

Dentro gli anni Settanta

7. Roversi, Bologna e gli anni Settanta 89
Stefano Giovannuzzi
8. Nel profondo degli anni Settanta: *I diecimila cavalli* 107
Massimo Raffaeli

Oltre il libro

9. Note (solo preliminari) sulla scrittura teatrale di Roberto Roversi
Simona Morando 117
10. «Un coltello nella schiena del mondo». Lucio Dalla, la crisi della
forma canzone e testi «intoccabili» di Roberto Roversi 131
Jacopo Tomatis
11. «Ulisse coperto di sale». Roversi e Dalla 147
Mario Marchionne
12. Segni, ferite, animali e figure: su *Libri e contro il tarlo inimico*
di Roberto Roversi (2012) 167
Chiara Portesine

Maestri in ombra

13. «Un'interminabile luciferino Settecento». Il meridiano critico
di Roberto Roversi 185
Salvatore Ritrovato
14. Notizia e testo di una traduzione dispersa di Roberto Roversi,
con un'analisi metrica e una postilla 201
Rodolfo Zucco

Interlocuzioni in atto

15. La solidarietà degli opposti. Roberto Roversi e Vittorio Sereni 217
Luca Daino
16. Sul carteggio Roversi-Fortini (1957-1993) 237
Alessandro Vuozzo

scrittura/lettura/ascolto

17. «Squinternati e crassosi romanzi»: per un'indagine su Gadda
lettore di Céline 253
Francesco Basile
18. Memoria e lutto in *Fragmentos de un libro futuro* di José Ángel Valente 261
Julio Pérez-Ugena
19. Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: un'ipotesi di ricerca 279
Giulia Perosa
20. Franz Kafka e Italo Svevo 297
Lavinia Bertocchini

21. Lo scrittore e lo storico. Percorsi di una lettera di Italo Calvino
a Delio Cantimori sul *Barone rampante* 341
Jacopo Parodi
22. Spigolature steinbeckiane 363
Stefano Moscadelli

fortiniana

23. Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto
Andrea e il Presidente a *Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini 381
Jacopo Maria Romano



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

Roversi, un libro aperto

FABIO MOLITERNI

Università del Salento

fabio.moliterni@unisalento.it

Abstract. In order to support the eclecticism and multi-layered nature of Roversi's long literary itinerary, the persistent traces of tragic knowledge that conditioned his youthful formation should be identified, along with the historical and philosophical studies that oriented his characteristic heretical historicism. On a more strictly literary level, this paper traces his relations with traditions and with the avant-garde, not only Italian, as well as the centrality that novels have in Roversi's work.

Keywords: history, avant-garde, poetry, prose.

Riassunto. Per assecondare l'eclettismo e la natura pluristratificata del lungo itinerario letterario di Roversi andrebbero individuate le tracce persistenti del sapere tragico che ne hanno condizionato la formazione giovanile, insieme con gli studi storici e filosofici che orientano il suo caratteristico storicismo eretico e non allineato. Sul piano più strettamente letterario, in questo intervento si ripercorrono anche i suoi rapporti con le tradizioni e con le avanguardie non soltanto italiane, oltre alla centralità che nell'opera di Roversi rivestono i romanzi e le relazioni tra poesia e prosa.

Parole chiave: storia, avanguardie, poesia, prosa.

Roversi, un libro aperto

I. «I miei tedeschi degli anni primi...»

Le scritture tragiche disegnano secondo Peter Szondi il profilo di una filosofia della storia che identifica nel conflitto la strada per il riscatto, nell'attraversamento della fine (nella coscienza della finitezza dell'esistente) la direzione per il futuro, al di qua di ogni teologia del progresso. La natura del tragico risiede in una correlazione paradossale di opposti e contrari: distruzione e costruzione, luce e buio, morte, vita e rinascita.¹ È la tensione estrema che un nome e riferimento importante per la scrittura di Roversi, come Hölderlin, scopriva nell'*Edipo* in quanto dialettica insolubile e inestricabile di cecità e visione, fine e (nuovo) inizio: «Il giorno conquistato con la forza si ribalta tragicamente in una notte ancor più oscura».²

Il tragico e le sue connessioni di forme e pensiero costituiscono senza dubbio una delle patrie culturali della formazione giovanile di Roversi: da Omero ai tragici greci, da Manzoni a Kierkegaard e Nietzsche, da Leopardi al classicismo e al romanticismo nordico e tedesco, Goethe e Schiller fino al Lukács dell'*Anima e le forme* («i miei tedeschi degli anni primi...»)³ Quasi per destino o per istinto, Roversi attraversava la tradizione della modernità con uno sguardo obliquo e «inattuale» (il poeta ammette di «proced[ere] sempre per urgenze»)⁴ Una curiosità onnivora, eclettica e anti-accademica si univa alla predilezione per gli esuli e gli eretici provenienti da geografie storico-filosofiche ben marcate e definite: non soltanto Tommaso Campanella, Pietro Aretino, Agrippa d'Aubigné e Diderot, Paul-Louis Courier e gli illuministi minori, ma anche Baudelaire, Hölderlin, i vociani, Rebora e Jahier, Eluard e Brecht venivano riletti attraverso la visuale che risaliva all'epica omerica e ai tragici greci, tenendo conto delle rivisitazioni di matrice moderna o (neo)modernista intorno a quel patrimonio o eredità culturale.

Il vissuto dell'ex-partigiano, reduce e laureato su Nietzsche di ritor-

¹ Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996.

² *Ivi*, p. 19. Per una rilettura del tragico moderno nel Novecento letterario, italiano ed europeo, cfr. A. Baldacci, *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa, 2014.

³ R. Roversi, *Conversazione in atto*, con Gianni D'Elia, in «Lengua», 10, luglio 1990, pp. 18-52, poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, p. 496. Dal volume antologico edito da Sossella, che raccoglie ampi stralci da *Dopo Campoformio* e da *Le descrizioni in atto*, dal *Libro Paradiso* e un nutrito gruppo di interviste, testi narrativi, teatrali e saggistici, provengono le citazioni di questo saggio. Si segnala oggi il progetto on line coordinato da Antonio Bagnoli, www.robertoroversi.it, un archivio aperto e gratuito che intende raccogliere e conservare i testi di Roversi. Vedi anche il recente R. Roversi, *Non isolarsi ma ascoltare. Antologia poetica*, Bologna, Pendragon, 2022.

⁴ R. Roversi, da una intervista a S. Jemma, *A colloquio con Roberto Roversi*, in «Istanti», 3, maggio 2012.

no a Bologna dopo la partecipazione alla Resistenza,⁵ la bibliofilia – o bibliomania – del giovane antiquario (la Libreria Palmaverde apre nel 1948), e gli studi storici sulla lunga età (anti)risorgimentale avviati nelle asfittiche stanze dell'Università felsinea,⁶ si intrecciavano alla forza e all'energia di una scrittura che si fa pensiero. La rilettura *ad usum sui* delle antologie e delle storie letterarie (e della storia *tout court*), il dialogo eterodosso avviato con una pluralità di modelli e riferimenti culturali, orientavano il tessuto espressivo e la trama sonora delle forme liriche o lirico-prosastiche degli esordi, dall'essenzialità pietrificata delle poesie giovanili ai racconti del 1952 (*Ai tempi di re Gioacchino*); dal classicismo espressionista presente in *Caccia all'uomo* alle campate antielegiache di *Dopo Campofornio*, fino agli stridenti e strani sgarbi lirici che ritmano e turbano gli statuti narrativi di *Registrazione di eventi* e le partiture teatrali di *Unterdenlinden* e del *Crack*.⁷

Restano in gran parte da indagare la natura e la persistenza della formazione letteraria di Roversi. Così come andrebbe ricostruito con maggiore precisione il trapasso graduale che ne connota l'esperienza di scrittura degli esordi, all'altezza degli anni Cinquanta: dalle forme di un classicismo lirico – un lirismo soggettivo che si declinava in elegia negativa – verso le lasse poematiche intrise di un senso del male che dal piano esistenziale e psicologico, quasi metafisico, diventa «furore» civile, come «traslato [di] furor d'impotenza, furore impotente; ma questo dato psicologico», precisava Fortini, «è a sua volta traslato d'una repressione storica, quella successiva al '45». ⁸ Le scritture pre-officinesche, ma anche quelle ospitate dalla rivista bolognese, si presentano come idilli agresti e classicheggianti turbati dal presentimento di un male respinto dagli ermetici e dalle retoriche del neorealismo, una *souffrance* che in Roversi significava perdita della giovinezza e di una «provincia»,

⁵ Cfr. ora R. Roversi, *Le origini dell'irrazionalismo di Nietzsche studiate nelle opere giovanili* [1946], Bologna, Pendragon, 2013.

⁶ «Il mio proposito modesto ma convinto era di indagare sul serio, voglio dire in profondità e con continuità, la storia da fanfara e da bandiere al vento (ma in realtà da tragedia e da morte) di quegli anni, disponendomi non dalla parte del vincitore ma sulle carte del nemico. [...] Niente, nemmeno mi ascoltavano», R. Roversi, *Conversazione in atto cit.*, pp. 473-474.

⁷ Per una bibliografia ordinata del primo tempo dell'opera di Roversi – dagli esordi poetici e in prosa del 1942-1943 (*Poesie e Rime*; il romanzo *Umano*), pubblicati dalla Libreria Antiquaria Mario Landi, la stessa delle *Poesie a Casarsa* di Pasolini; le *Poesie per l'amatore di stampe* (Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1954); i testi teatrali, da *Unterdenlinden* (Milano, Rizzoli, 1965³) a *Il crack* (in «Sipario», n. 275, marzo 1969⁴); e quelli narrativi, da *Ai tempi di Re Gioacchino* (Bologna, Libreria Palmaverde, 1952) a *Caccia all'uomo* (Milano, Mondadori, 1959⁵) e *Registrazione di eventi* (Milano, Rizzoli, 1964) – si rimanda ancora a R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, pp. 567-570, oltre che all'archivio www.robertoroversi.it. Si segnala nel corso dell'ultimo quindicennio la serie cospicua di ristampe di opere poetiche, narrative e teatrali presso Pendragon Editore.

⁸ F. Fortini, *Di Roversi* [1965], in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 138-143; p. 138; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.

quella padana ed emiliana, scriveva Fortini, «fuori della storia»⁹ ma travolta e corrosa dagli esiti deludenti del dopoguerra italiano.

Mi riferisco a una costellazione di fenomeni stilistici e semantici che rimandano a un male di vivere di stampo montaliano o leopardiano: una sofferenza, un sentimento disforico dell'esistere, che ricordano da vicino la categoria di «montalismo funebre» alla quale faceva ricorso Franco Fortini per delineare un alone circolante nelle poesie italiane tra anni Quaranta e Cinquanta, fino alle soglie degli anni Sessanta, in particolare nelle liriche giovanili di Vittorio Sereni. Si leggano i versi come scolpiti nel marmo, i lacerti tratti dal *Libretto di appunti* (1947), la sezione conclusiva delle *Poesie per l'amatore di stampe* (1954): «è il tempo doloroso degli affanni / dei disperati pensieri quando i morti / ritornano ai vivi con i volti / bagnati dalle tenebre»; «nulla è più triste del tempo che s'eguaglia / alla vita e alla morte»; «vecchie pene, dolori di oggi / e paura del futuro / incidono sulla pelle solchi / che non si cancellano». Sono le tracce di una semantica del negativo che permangono anche nei testi degli anni Sessanta, nelle due edizioni di *Dopo Campoformio* fino alle *Descrizioni in atto*, magari nascoste o sepolte sotto la tensione civile e la furia espressionistica e «cubista» della scrittura, e che poi tornano mutate, quasi trasfigurate ma presenti nell'ultimo tempo della sua opera.

Come per i suoi sodali Fortini, Volponi e Pasolini, anche quello di Roversi appare insomma come un apprendistato convulso, da contestualizzare in particolare nel clima già sincretistico della poesia degli anni Quaranta e Cinquanta in Italia. Accanto alla resistenza e al declino degli istituti ermetici, incominciava a entrare in crisi l'idea di poesia ereditata dal grande tronco del simbolismo europeo. Prima di «Officina», Roversi pubblica, giovanissimo, alcuni scritti critici su Betocchi e Penna per i periodici dei GUF bolognesi di fronda al fascismo; si riallaccia alla tradizione degli anceschiani *Lirici nuovi* (Saba, Ungaretti e Montale, e soprattutto un certo Campana). E da lì prende a dialogare con la modernità lirica, sette-ottocentesca, classico-romantica e poi simbolista: il «grande stile», in altre parole, ma con un'attrazione sintomatica per la tradizione dei classici, probabilmente mediata dai *Lirici greci* di Quasimodo (1940).

Il classico in Roversi non si rivolge al neoclassicismo degli ermetici in rotta e nemmeno al lirismo oratorio dei neorealisti. Lo aveva segnalato Walter Siti nel suo pionieristico studio su *Il neorealismo nella poesia italiana* (1941-1956):¹⁰ l'opzione per i classici «petrosi», da Omero ai tragici

⁹ F. Fortini, *Roversi e Volponi* [1959], in Id., *Saggi italiani* cit., p. 93.

¹⁰ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 200: «I classici, al di fuori da ogni umiliazione crepuscolare, sono il [...] segno di una severità antisentimentale che si oppone alla falsa totalità del sentimentalismo neorealista».

greci a Lucrezio e Virgilio, da Dante alle radici antimetafisiche del XVI e XVII secolo, da Michelangelo a Campanella, fino alla linea Parini-Leopardi, Carducci-Thovez-Pascoli, va intesa come luogo nel quale la tensione conoscitiva e civile si torce in direzione di un espressionismo più o meno manierista. Sono le fonti principali del primo Roversi, che d'altra parte, lo annotava Fortini, restano ancora sfuggenti e da identificare con esattezza, se non ricorrendo magari ai materiali conservati nella sua biblioteca d'autore: sono «strani contemporanei», irregolari, eretici e fuori-canone, «augusti anche se difficilmente verificabili maestri».¹¹

Roversi si misura con la materialità storica del reale, in un intreccio sempre dinamico di passato e presente (e futuro). Il tratto nietzschiano della sua formazione filosofica – e anche le peregrinazioni lungo l'asse di una modernità letteraria intrisa di modelli minoritari, militanti e protestatari – si incrociavano con gli studi giovanili sull'«altro» Risorgimento, condotti letteralmente «sulle carte del nemico», *in vece* o dalla parte degli sconfitti, dei sommersi e dei «calpestat» («Era una scelta sia di campo che di vita, per me, partecipare con chi era stato calpestat, che è molto più che essere oppresso»);¹² mentre la memoria e gli anni del dopoguerra venivano rilette alla luce del tradimento della Resistenza e di ogni rivoluzione popolare (*Dopo Campofornio*), tra attesa e oblio, tra utopia e disincanto, sotto l'incalzare del «malessere» economico – la grande mutazione italiana a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta condannata senza appello («La nostra società è marcia marcia marcia fino al midollo»);¹³

II. «I banditi ritornano»

Si potrebbe realizzare una breve campionatura delle costellazioni e dei cortocircuiti temporali che sono disseminati nelle sue scritture, e raccontano di una serie consistente di schermi e interpolazioni utilizzati per la denuncia e la trasfigurazione allegorica degli orrori (degli

¹¹ F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 138: «Solo all'inizio c'è stata una preoccupazione classicheggiante [...]. Poi, una strada maestra e difficilissima che solo apparentemente sembra parallela a quella dei suoi amici di "Officina". *Diversae variae viae reportant*. Roversi ha strani contemporanei (l'apparentemente remoto Saba; e poi, che so, Tobino, Mucci) e augusti anche se difficilmente verificabili maestri, da Goethe a Hölderlin».

¹² «Da quel momento, da quelle letture, da quelle notti passate su documentazioni appassionanti, ho imparato come una verità mai più dimenticata a diffidare delle parole dei vincitori. O comunque, andare cauto nell'ascoltare e di non intrupparmi mai, in nessun caso, nell'applauso», R. Roversi, *Conversazione in atto* cit., p. 474.

¹³ R. Roversi, *XLVI Descrizione in atto* [1965]: per la storia redazionale della raccolta, dalle prime lasse anticipate in rivista (su «Rendiconti», fondata sulle ceneri di «Officina», e successivamente in «Paragone Letteratura», 182, 2, aprile 1965) fino alle cinque ristampe a partire dal ciclostilato del dicembre 1969 (al quale seguono altre tirature nel 1970, 1975, 1985 e 1990), cfr. R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 567-568.

«errori») della storia, attraverso le campate vastissime di tempi e luoghi sincronici e simultanei, in una dialettica mai pacificata tra presente e passato. Ripercorrere i frantumi della vicenda esistenziale di Ettore, protagonista di *Registrazione di eventi*, alle prese con il riaffiorare del passato nazista ai tempi dell'alienazione e del miracolo economico (e del «controllo dell'oblio»); ovvero registrare l'ucronia distopica che brechtianamente si dispiega in *Unterdenlinden*, nella parabola di un redivivo Adolfo Hitler organico alla società neocapitalistica delle multinazionali. O ancora, recuperare i fondali allegorici preposti alle sue opere teatrali, da *La macchina da guerra più formidabile* alla *Macchia d'inchiostro a Enzo Re*;¹⁴ le ellissi e i soprassalti della memoria storica e individuale che punteggiano i suoi «poemi provvisori», dal *Libro Paradiso* alla *Partita di calcio* fino alle *Trenta miserie d'Italia*, senza dimenticare la complessa tramatura di cifre e simboli di *Diecimila cavalli*.¹⁵ Scenari sette-ottocenteschi, echi funesti della Controriforma e frammenti del Medioevo partono dai «tumulti», dai «roggi» e dalle «avventure» dei secoli passati per alludere alla violenza e ai conflitti di altre guerre tragiche e spietate, come quelle che scuotono e intaccano la società italiana lungo gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, e da allora per più di trenta misere annate fino ad oggi.

Ciò che Roversi consegna alle sue scritture è il profilo di un pensiero tragico che assume le forme di una filosofia della storia senza pacificazione. L'incessante assillo etico e civile che circola nella sua opera-palinsesto, continuamente riscritta e per questo paradossalmente interminabile, si trasfonde nelle figurazioni allegoriche che narrano di una «dura epica vicenda», cieca e implacabile: la violenza e la reiterate «offese» del Potere. Il tema acquista con il passare del tempo uno statuto duplice e ambivalente, come una funesta tenebra apocalittica che può trasformarsi nel fuoco della memoria o nella luce dell'utopia, tra gli annunci tragici del passato, la «rimemorazione mai spenta», l'attesa e il giudizio sul presente. È questo il sostrato allegorico che anima due tra le ultime pubblicazioni di Roversi, entrambe uscite quasi in clandestinità nel 2011, a un anno dalla sua scomparsa, nel clima frastornante delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'unità nazionale: *La dura epica vicenda* e la nuova edizione di *Caccia all'uomo*.

La dura epica vicenda recupera stralci di *Dopo Campoformio* e soprat-

¹⁴ R. Roversi, *La macchina da guerra più formidabile. Testo per il teatro* [1971], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002; Id., *La macchia d'inchiostro. Testo per il teatro* [1976], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2006; Id., *Enzo re - Tempo viene chi sale e chi discende*, a cura di A. Picchi, Porretta, I Quaderni del Battello Ebbro, 1977.

¹⁵ R. Roversi, *I diecimila cavalli*, Roma, Editori Riuniti, 1976; Id., *Il Libro Paradiso. Undici poesie degli anni '70-'80*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaíta, 1993; Id., *La partita di calcio*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001; Id., *Trenta miserie d'Italia*, Ascoli, Sigismundus, 2011.

tutto un poemetto inedito datato 1959, incentrato sulla «cronaca» per *flash* e quadri frammentari del massacro di Civitella del Tronto ad opera dell'esercito sabauda (1860-1861), quasi in un precorrimiento della «glaciazione» (della violenza cieca) e della tensione espressiva che saranno poi al centro dell'*Italia sepolta sotto la neve*.¹⁶

Furono i giorni di grida e di bandiere
 poi il vincitore masticò le pietre
 una per una lanciando le ossa ai cani
 senza l'ago di rimpianti.
 Così tacquero le canzoni si spensero le speranze.
 La memoria urla la gloria
 là dove la nobiltà della sconfitta
 si erge sovrana.

Il gregge per il tratturo transitava lento
 brucando dai sassi fiori
 ma gli agnelli guardavano stupiti
 le onde del cielo
 coprire con lacrime azzurre
 i soldati caduti la battaglia che si spegneva
 in un Abruzzo avvolto nelle sue antiche memorie.
 Nomi non se ne fanno, la fortezza taceva.
 Nell'aprile l'Italia già polverosa canuta
 impigri davanti allo specchio
 aspettando la sua quarta glaciazione.
 (III e IV).¹⁷

Roversi ha potuto lavorare prima della morte alla ristampa del romanzo che rielabora e raccoglie in una cornice unitaria i racconti del 1952, quelle «prose borboniche» sugli albori e i presagi feroci dell'unità d'Italia, *Lettres sur l'Italie* che narrano del Sud di primo Ottocento come sineddoche o metonimia attualizzante del nostro Paese «mancato». ¹⁸ In *Caccia all'uomo* emerge il quadro di una terra lontana nei secoli e mar-

¹⁶ «Volevo cercare di indagare sulle violenze ripetute e sui ripetuti massacri compiuti dalle truppe piemontesi soprattutto in Abruzzo, negli anni dell'annessione... ed ero stato conquistato dal severo eroismo dei soldati borbonici asserragliati nella fortezza di Civitella del Tronto per quell'ultima resistenza, senza resa, fino all'ultimo uomo. Solo per fedeltà a una parola...», R. Roversi, *Conversazione in atto cit.*, p. 474.

¹⁷ R. Roversi, *La dura epica vicenda (Un poemetto inedito e due canti dal poema «Dopo Campofornio»)*, Teramo, Edizioni Banca di Teramo, 2011, p. 54 e p. 57. Quattrocentotrentacinque soldati e quattro ufficiali dell'esercito del Regno di Napoli, asserragliati nella fortezza di Civitella del Tronto, furono assediati dal settembre 1860 al marzo 1861 da tremilatrecentosettantanove soldati e centocinquantasette ufficiali dell'esercito piemontese.

¹⁸ Cfr. A. Cajumi, *Nel regno del Sud*, in «La Stampa», 27 giugno 1953, p. 3 (recensione ai racconti *Ai tempi di re Gioacchino*).

chiata da una violenza (di classe) che si fa realtà storica ed eterna, perché include tra le sue topografie la Calabria nel 1810 e l'eco degli eccidi risorgimentali, le rovine delle guerre o delle battaglie di ogni tempo e quelle della Resistenza, come in un polittico di frammenti e di immagini à la Goya, nelle quali la materialità della cronaca (della morte) trascolora e si fissa come dato totemico, metastorico e assoluto:

I banditi ritornano, cavalcano adagio, radunandosi; guardano attorno, ascoltano il silenzio subito sceso dopo il frastuono della battaglia. In questo luogo ameno solo i morti sono neri nell'erba gialla. Sono morti i soldati francesi. Tutti; o quasi. I banditi guardano e si contano. Nessuno manca. Oppure: manca il ragazzo; lo chiamano, lo cercano. Lo scoprono morto, col cavallo, fra i soldati. Una baionetta nel ventre; gli occhi grigi sbarrati. Spaventato guarda la sua bella gloria che s'allontana. E i suoi anni, nel nulla. [...] «Seppellitelo» ordina il Boccone; intanto gli altri scendono da cavallo, frugano addosso ai morti. Al giovane soldato tolgono la tromba dalla schiena. Uno tenta di suonarla, gli altri ridono. Poi risalgono a cavallo e partono. Dimenticano anche di seppellire il ragazzo, che ora dorme vicino al suo cavallo ucciso. (*Caccia all'uomo*, p. 24)

Le continue sovrapposizioni tra un passato storico che affonda nei secoli e nei millenni e un presente dominato dalla «guerra eterna», permanente e globale, compongono il fondo tragico che percorre come un basso continuo la scrittura di Roversi, tra ricapitolazione della memoria e rilancio o protesta civile, descrizione e registrazione di eventi, necessità etico-politica della rimemorazione e scatto utopico-libertario, indignazione e invettiva. Il messaggio ideologico che ci consegna questo palinsesto macrotestuale è tutto interno ai paradigmi tragici e irrisolti della modernità, inserendosi in una genealogia irregolare di forme letterarie che hanno ragionato sulle ingiustizie della storia e sulla pensabilità del conflitto.

III. «Italia di sassi e di erbe»

Questa immersione nel magma di una informe e reversibile sequenza temporale, tra presente passato e futuro, memoria e oblio, provoca nella scrittura di Roversi, a partire soprattutto dalla lunga stagione «clandestina» inaugurata negli anni Settanta (il *Libro Paradiso* fino alla *Partita di calcio* e all'*Italia sepolta sotto la neve*), una trasformazione sostanziale del tema del paesaggio, in direzione epico-tragica. Insieme con una topografia dispersa di ambienti e territori del contemporaneo, tra cronaca e storia, icone o latenze dell'attualità più o meno (in)visibili, anonime o mediatizzate, i fondali presenti nelle sue opere si dilatano

inglobando tracce, allusioni e riferimenti a un passato millenario, biblico, arcaico e metastorico:

Il tuo destino è oscuro
 Italia trenta, trenta.
 Ogni viottolo un tumulto d'antichi guerrieri
 ogni cima una fortezza abbandonata
 nelle vallate cunicoli di trincee
 mani di vecchi soldati affiorano fra i sassi...
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXX)

Ventinove sono ventinove i conti dell'Italia
 nella polvere fasciata di bandiere lacerate
 non lascia spazio ad alcuna novità
 talvolta le attende e poi le condanna.
 Voci si annidano fra le braccia di un sole
 unico superstite della disfatta.
 Resto lì e ascolto, Italia con la spada impolverata e
 senza filo al fianco.
 Mi fisso immobile ad ascoltare
 imparo di nuovo il fascino del vento
 la frastagliata ebbrezza delle onde dei mari.
 [...]
 Il 17 febbraio 1977 una voce fu oscurata il ricordo è un'ebbrezza di suoni
 troncati da un colpo di pistola
 La guerra non è l'ultima guerra.
 [...]
 Lasciare la patria immersa nel buio del mondo.
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXIX)

Lo sguardo telescopico sul tempo della storia permette a Roversi di restituire in versi (di trasfigurare liricamente) un paesaggio che non è soltanto interiore, né si confina nei quadranti locali, regionali o nazionali; e assume invece l'aspetto di una totalità spazio-temporale che include gli orizzonti biografici del proprio vissuto e i «destini generali», la natura e il cosmo (gli animali, le piante, i «sassi» e le «erbe», le regioni siderali e sommerse), secondo una pratica dell'attenzione e dell'accoglienza concesse alla materialità creaturale del «vivente» che rimanda ancora una volta a una possibile diramazione del pensiero tragico affidato alla scrittura in versi, così come è dato ravvisare in ambito italiano nelle campate del tardo Sereni di *Stella variabile*,¹⁹ avvicinandosi all'ultimo Fortini di *Paesaggio con serpente e Composita solvantur*:

¹⁹ Cfr. L. Lenzini, *Sereni dal libro all'opera. Appunti e ipotesi*, in «L'Ulisse», 15, 2012, pp. 18-23.

Ma prima di rispondere no,
 ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati
 dove in pianto eravamo passati,
 le vigne e di alti nidi immenso l'albero!
 E fedeli chiediamo di portare
 un'altra volta ancora
 ai mormorii della fedele mezzanotte
 l'intelletto delle erbe e il nostro
 (F. Fortini, *Qualcuno è fermo...*, da *Composita solvantur*, 1994)

e si legga Roversi:

Odora di mele mentre il merlo s'allontana
 stride forte a filo d'erba lungo il mare
 siepi siepi siepi di oleandri abbandonati e
 pini scavezzati dai venti secolari camminano a terra.
 Può la morte ordire il suo acuminato massacro
 ridurre in cenere il delfino
 il vascello in fuoco
 la sovrastante nuvola in ciclone e
 travolgere la vita?
 (*Trenta miserie d'Italia*, XII)

La dimensione spazio-temporale che sostiene questa Odissea o *κατάβασις* dentro la violenza cosmica e terrena della storia si riversa in un palinsesto testuale stratificato che accoglie aperture oniriche e varchi sincronici, allegorie elusive e messaggi cifrati, anacronismi palesemente esibiti accanto a rivelazioni visionarie, epifanie e agnizioni:

Ventisettesima peregrinazione Italia di sassi e di erbe
 bruciate dall'arsura
 Italia Italia Italia addormentata in una stalla
 vicina a un cavallo normanno
 (*Trenta miserie d'Italia*, XXVII)

Rapporto quarto: di una conclusione.
 Un secolo più tardi Filostrato
 affermò che c'era una sola differenza fra Nerone e Tiberio:
 il primo aveva apertamente praticato la violenza
 mentre il secondo l'aveva velata
 sotto le apparenze della legge.
 Trenta milioni di italiani emigrati
 negli ultimi cento anni,
 i problemi dell'emigrazione saranno discussi
 domani

a Roma
 alla prima conferenza nazionale.
 [...]

 Il frammento della pietà Rondanini è in Svizzera.
 Bisognava provvedere all'ordine pubblico.
 Gli opposti estremismi?
 Aumentare la polizia.
 Grazie patria mia.
 Le prime luci si accendono
 nelle case dei contadini.
 (*Cinquantaduesima descrizione in atto - Quattro rapporti, IV*)

È una scrittura secca ed energica, al riparo da indulgenze liricheggianti, che vive anche a livello formale di una correlazione paradossale di contrasti, qualità perspicua delle scritture tragiche: tra la compostezza «classica» e severa dell'intonazione e l'esibita antiletterarietà che piega, esaspera e torce, dilatandole, le istituzioni formali del codice lirico come quelle dei registri narrativi e teatrali tradizionalmente intensi, sotto i colpi di un'accelerazione vorticosa e rabbiosa dello stile. (Su questo piano è evidente il dialogo con Rebora e più in generale con il variegato *côté* dell'avanguardismo vociano ed europeo, senza trascurare l'influenza di Eluard e dell'espressionismo «didascalico» e materialista di Brecht).

Si tratta di un processo di forme e pensiero che prima ancora della lunga esperienza racchiusa nell'interminabile *Italia sepolta sotto la neve*, si attesta dentro l'impasto sonoro e verbale ad altissima densità delle *Descrizioni in atto* (1969-1990) e del *Libro Paradiso* (1977-1993) dove sono ricorrenti e martellanti le effrazioni espressionistiche e anti-liriche (o a-liriche), i cortocircuiti e i paradossi temporali. E le relative tecniche di straniamento, lo stile associativo, le interferenze di passato, presente e futuro testimoniano una radicale violazione delle coordinate spazio-temporali, il rifiuto di ogni realismo codificato (di là da ogni storicismo lineare e progressivo). Le pause gnomico-assertive di una scrittura epica e allegorica, giudicante o esortativa e quasi fuori dal tempo, convivono con la parodia e con la tecnica esasperata e «cubista» del montaggio di linguaggi pre-esistenti, tecnici e settoriali, a segnalare e restituire non soltanto il senso di condanna, di allarme e pericolo per la violenza e gli «incendi» di quegli anni, ma propriamente i suoni o l'eco, le macerie e le rovine della devastazione nel lungo «inverno» dell'Italia (di tutto l'Occidente).

Una strada non c'è. C'è una strada (un fiume), c'è un fiume
 – credo che ci sia, è così – un profondo

fosso, una siepe, un fiore d'albero sotto il giardino spapolato, c'è il pianto
 di una bambina nuda col tracoma c'è
 il sangue di un uomo per terra decapitato
 la milza di un animale sul bancone di legno;
 c'è il filo bianco (un rosso filo) che stende
 dal labbro di chi parla fino a una casa laggiù;
 una carta su cui il dito striscia con raccapriccio;
 l'orgasmo della donna fra l'erba affumicata
 da un vecchio incendio, un bombardiere che non si vede.
 Vilipendio di istituzioni (di gravi legittime colpe).
 Non c'è più l'eco, il suono non c'è, il percuotere
 dell'ultimo dissenso, le voci
 placate (finalmente?), i refusi scomposti;
 ribolle un altro piombo per più degne canzoni
 - la caratteristica del tempo è una misurata indifferenza,
 tutto interessa un poco per brevissimo tempo,
 ogni cosa muore, deperisce, sé consuma e sfoltisce
 nel forno della memoria.

(*Decima descrizione in atto*, III)

IV. Un libro aperto

Ancora una volta, la forma del contenuto fa tutt'uno con una disposizione etica – nuovamente tragica, negativa, nel senso di quel «nichilismo attivo» di cui parlavo – che lo porta a esprimere e aggredire il nuovo presente con le tecniche delle neoavanguardie (sottolineo il plurale): l'espressionismo, lo sperimentalismo plurilinguistico, il precipitare atonale del verso nella prosa; la tecnica del montaggio, le slogature della sintassi, l'exasperata ricerca di una contaminazione, o meglio, di una frizione tra registri ed elementi diversi del discorso.

Le *Descrizioni in atto*, in particolare, ricordano la «potente incuria formale» di cui parlava Pasolini a proposito di Rebora, la «sua ispirazione eteronoma» che è all'origine di un scandalosa «libertà sintattica [e] audacia espressiva».²⁰ E di certo, a una lettura più attenta, richiamano una serie di strategie testuali e tecniche o dispositivi di area avanguardista – di un'avanguardia recuperata «in situazione», all'altezza del presente (i vociani, i surrealisti, il Lorca di *Un poeta a Nueva York*, ma anche un canone di *High modernism* che comprende Eliot, Pound, Dylan Thomas). La metrica ormai compiutamente sperimentale, i versi lunghi, abnormi, irregolari; i nessi e i connettori anaforici frenetici e percussivi, aggressivi; l'uso ossessivo delle parentetiche e degli elenchi, le enumerazioni

²⁰ P.P. Pasolini, *I canti dell'infermità*, in «Il Punto», 26, 1957, pp. 264-267 (recensione a C. Rebora, *I Canti dell'infermità*, Milano, Scheiwiller, 1957), poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, I, 1999, pp. 1114-1117.

caotiche, i cataloghi, il frammento e l'incompiutezza come struttura, ai limiti dell'informale; una marcata eco surrealista in certi automatismi psichici riportati senza mediazioni nel testo: come ha detto una volta Massimo Raffaelli con una grande intuizione, si potrebbe concludere che Roversi ha «inventato» una sua personale avanguardia.

Dentro il testo «cubista» delle *Descrizioni*, in particolare, si opera un continuo slittamento e rincorrersi tra registri e stili diversificati, con la quasi totale abolizione della punteggiatura e per lunghi tratti dei nessi logico-sintattici, fino ai limiti dell'ecolalia. In molti componimenti risalenti agli anni Sessanta e Settanta, per usare il lessico della neoavanguardia, si tratta anche per Roversi di avviare una «mimesi schizofrenica» e straniante dei grafemi e dei linguaggi artificiali del presente (la pubblicità, i nuovi gerghi tecnologici e mortiferi, la ciarla degli ambienti intellettuali). Resta, come è chiaro, una postura diversa nell'ideologia dello stile («tutta frontale, senza ambiguità», scrivevano Cesarano e Raboni),²¹ rispetto ai limiti e ai compiti della parola poetica. Accanto all'accumulo di immagini caotiche irrelate, risponde o meglio stride il piano e lo scatto esortativo, corale, epico e giudicante della tradizione classica, premoderna, sette-ottocentesca, riletta attraverso il filtro brechtiano, che si fa ora biblica condanna gesticolante (Fortini ricordava un Eluard «livido», senza più speranze e utopie rivoluzionarie). A intrecciarsi con le tecniche del montaggio di materiali plurilinguistici e difformi agisce un'attitudine non solo narrativa, di un'epica necessariamente frantumata, ma anche una tensione gnomica, didascalica, scenica e performativa (il teatro, ricordiamolo, ancora prima dell'approdo alla canzone d'autore, è uno spazio testuale costante nella sua scrittura, a partire almeno dagli anni Sessanta).

Vanno in ogni caso rimarcate e ricordate la collaborazione di Roversi all'antologia *Manuale di poesia sperimentale* del 1966, su invito di Guido Guglielmi e Pagliarani; le amicizie o i contatti con Stelio Maria Martini e Luciano Caruso, Eugenio Miccini, con l'Antigruppo siciliano, i rapporti con Lamberto Pignotti e le sue proposte di «poesia tecnologica» avanzate già dal 1962;²² la sperimentazione anche in proprio intorno a una poesia «totale», visiva o verbo-visuale; e la lunga, segreta amicizia con eslegi come Gianni Scalia, Giorgio Cesarano e Giuseppe Guglielmi (che

²¹ G. Cesarano, G. Raboni, *Interventi su Roversi*, in «Paragone-Letteratura», 182, 2, aprile 1965, pp. 120-124; p. 124: «Proprio in questo senso ci sembra che debba essere ricevuto, oggi, il "messaggio" delle *Descrizioni in atto*, in cui la forma stessa della poesia è il disegno del bene mancante, lo stampo del male presente è l'unica figura data al bene assente».

²² L. Pignotti, *La poesia tecnologica*, in «Questo e altro», febbraio 1962, pp. 60-68, poi in Id., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968, pp. 72-81 (Pignotti collocava la poesia di Roversi nella costellazione del «tecnologismo funzionale», accanto ad altre esperienze contemporanee e alternative ai Novissimi come quelle di Erba, Soavi, Gaio Fratini, Nelo Risi, Cattafi, Leonetti, Pagliarani, Fortini, Pasolini).

sui primi numeri del «Verri» si spendeva nelle versioni di d'Aubigné, un altro maestro irregolare di Roversi).

All'interno di questo complesso itinerario letterario, e per assecondarne l'eclettismo e la natura pluristratificata, come scrivevo all'inizio del mio intervento, andrebbero individuate le tracce persistenti della filosofia e del sapere greco, i rapporti con le tradizioni e con le avanguardie non soltanto italiane, le traiettorie di uno storicismo sostanzialmente eretico e non allineato; ma soprattutto sarebbe necessario restituire la centralità che nell'opera di Roversi rivestono i romanzi e le relazioni tra poesia e prosa.

A guardare bene, infatti, la funzione dei romanzi è quella di segnalare e cadenzare nel suo percorso di scrittura cerniere, nessi o cesure. Bazzocchi ha giustamente sottolineato la centralità del breve romanzo giovanile del 1943, *Umáno*,²³ e poi delle prose del 1952, che transitano in *Caccia all'uomo*, e che concorrono alla prima svolta all'altezza di «Officina». Andrebbero soppesati con un'attenta analisi stilistica anche il ruolo del romanzo del 1964, *Registrazione di eventi* (e della scrittura scenica) in vista della seconda edizione di *Dopo Campofornio* (1965), i travasi intertestuali con le *Descrizioni in atto*; e soprattutto il posizionamento del romanzo del 1976, *I diecimila cavalli*, che vale insieme come ricapitolazione o chiusura del decennio Sessanta-Settanta e come avvio dell'ultimo tempo, apertura allo «stile tardo» del suo lungo, onnivoro poema testamentario (*L'Italia sepolta sotto la neve*).

Lungo le coordinate mobili e agonistiche di una scrittura libera e «sconfinata» (eluardianamente: «ininterrotta»), viva e irriducibile a qualsiasi sperimentalismo codificato – che fa registrare col tempo un aumento (una ripresa) del tasso di figuratività e di «sublime» – si intersecano l'allegoria visionaria di segno negativo e la partecipazione ai destini della storia, l'origine terrena e materiale della poesia insieme con le sue potenzialità trasfiguratrici e utopiche, libertarie e oppositive. Una scrittura come «immagine del passato che si fa proposta di avvenire»: «Passato contro passato il presente balza contro il futuro» (*Trenta miserie d'Italia*, I). È di questo, in fondo, che scriveva Fortini in un lontano testo del 1959:

So bene che questo accenno ad un trapasso dall'ordine letterario a quello che letterario non è, farà pensare a molti, e non dei più sciocchi, a chissà quale nuova formulazione di «impegno». E si tratta infatti di un nuovo impegno *politico*, che penso ormai maturo; non di un ennesimo innesto di pseudocontenuti entro l'attività poetica e letteraria. Si tratta solo di riaffermare le *frontiere*, i *limiti* della poesia e insieme la sua destinazione

²³ M.A. Bazzocchi, in R. Roversi, *Le origini dell'irrazionalismo di Nietzsche* cit., p. 94.

estramurale, la contraddizione di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso.²⁴

²⁴ F. Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 137 (corsivi dell'autore).



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

«Disunito fragoroso, incalzante»: l'irruzione del passato nella vita di un «personaggio che sembra cechoviano». Su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi

TIZIANO TORACCA

Università degli Studi di Udine

tiziano.toracca@uniud.it

Abstract. The contribution focuses on *Registrazione di eventi* (1964) by Roberto Roversi, reconstructing its critical reception, focusing mainly on the novel's experimental character, and hypothesizing a resemblance to other Italian novels of the 1960s and 1970s in light of the category of Neomodernism. From this perspective, starting with a comparison with a Chekhov's novella (*A Gentleman Friend*) and a reflection on some key oppositions in the text, the two main themes of the novel, the protagonist's destitution and his traumatic relationship with the past, are explored.

Keywords: *Registrazione di eventi*, Modernism, Neomodernism, Chekhov, 20th century italian novel.

Riassunto. Il saggio si concentra su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi, ricostruendone la ricezione critica, incentrata soprattutto sul carattere sperimentale del romanzo, e ipotizzando una somiglianza di famiglia con altri romanzi italiani degli anni Sessanta e Settanta alla luce della categoria di neomodernismo. In questa prospettiva, a partire dal confronto con una novella di Čechov (*Il conoscente*) e da una riflessione su alcune opposizioni chiave del testo, vengono approfonditi i due grandi temi del romanzo, l'indigenza del protagonista e il suo rapporto traumatico col passato.

Parole chiave: *Registrazione di eventi*, modernismo, neomodernismo, Cechov, romanzo italiano del Novecento.

«Disunito fragoroso, incalzante»: l'irruzione del passato nella vita di un «personaggio che sembra cechoviano». Su *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi

I. «Non è certo un romanzo tradizionale»

«*Registrazione di eventi* non è certo un romanzo tradizionale. Tiene conto d'un bel numero di fermenti, di sollecitazioni, di lacerazioni interne». Le parole di Roversi, estrapolate da un'intervista rilasciata dall'autore a Fabio Moliterni,¹ non sono interessanti perché dicono qualcosa di nuovo rispetto al romanzo del 1964, ma sono interessanti, al contrario, perché ribadiscono qualcosa che l'autore aveva già precedentemente e variamente sostenuto sia a caldo (si pensi all'intervista rilasciata a Ferdinando Camon pochi anni dopo l'uscita del romanzo, alla fine del 1968)² sia in seguito, a distanza di molti anni (si pensi alla conversazione con Gianni D'Elia pubblicata nel 1990).³ La micro-definizione che l'autore ha ripetutamente e perentoriamente dato del proprio romanzo (un romanzo anti-tradizionale) intercetta infatti la questione che più di ogni altra ha attratto l'attenzione della critica posta di fronte al problema di interpretarlo e storicizzarlo: mi riferisco naturalmente alla questione dello sperimentalismo.

Registrazione di eventi è stato infatti costantemente analizzato a partire dalla sua presunta rottura rispetto ai canoni rappresentativi realistici o neorealistici (alla luce anzitutto dei romanzi d'esordio di certi *sodales* come Pasolini, Leonetti e Volponi e, più in generale, dell'esperienza decisiva vissuta in «Officina»)⁴ e a partire dalla sua presunta vicinanza rispetto ai romanzi, alle tecniche narrative e alle teorizzazioni della neoavanguardia, la quale, nata ufficialmente a Palermo l'anno precedente, nel 1963, si era come noto posta con forza, e già da qualche anno, il problema di “superare” il romanzo ben fatto e di rinnovare le tradizionali strutture portanti del racconto, sentite appunto come inadeguate a

¹ F. Moliterni, *Una matita e un pezzo di carta. Intervista a Roberto Roversi* [1996-2003], in Id., *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni dal Sud, Modugno 2003, pp. 211-219, poi anche in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, pp. 545-562.

² Cfr. F. Camon, *Roberto Roversi*, in Id., *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969, pp. 167-182, poi in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 162-180 (da cui si cita). Nella *Premessa* al volume Garzanti, Camon precisa che l'intervista a Roversi, identica nei due volumi, risale alla fine del 1968.

³ R. Roversi, *Conversazione in atto*, con Gianni D'Elia, in «Lengua», 10, luglio 1990, pp. 18-52, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 471-503.

⁴ Su questo aspetto, oltre al classico di Ferretti, mi permetto di rinviare a T. Toracca, *Un fosile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, in «L'Ellisse», 15, 1, 2020, pp. 105-147. Cfr. anche L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto: saggisti e scrittori nelle riviste della nuova sinistra (1956-1967)*, Pisa, Pacini, 2024, pp. 151-178.

cogliere la complessità del reale. La cosa non sorprende: i «fermenti», le «sollecitazioni» e le «lacerazioni» di cui parla Roversi hanno un carattere generazionale – della generazione nata tra i primi anni Venti e i primi anni Trenta del XX secolo – e rimontano anzitutto all'esigenza di ricalibrare e ripensare le forme di rappresentazione della realtà all'indomani del tramonto del neorealismo (cosa che avviene appunto a metà degli anni Cinquanta, come testimoniano una pluralità di avvenimenti interni ed esterni al campo letterario) e alla percezione più o meno lucida e più o meno esibita, di vivere in un mondo in convulsione, diverso, nuovo, investito da un'accelerazione socio-economica impetuosa e da una mutazione culturale e antropologica profonda (il riferimento è naturalmente a Pasolini).

Al di là delle inevitabili differenze d'impostazione e di risultati, mi pare insomma che lo sforzo principale di buona parte della critica che ha preso in esame questo romanzo sia consistito, da un lato, nell'individuare un tipo di sperimentalismo analogo (per tecniche espressive e modelli formali), ma diverso (per obiettivi, risultati, *ethos*), da quello teorizzato e praticato dalla neoavanguardia e prima ancora dall'*école du regard* (è quello che hanno cercato di fare, ad esempio, Eugenio Miccini e Marco Forti nei loro interventi a caldo, rispettivamente del 1964 e del 1965, lo stesso Roversi nell'intervista rilasciata a Camon nel 1968, Walter Pedullà qualche anno dopo, e poi, più di recente, Simona Luciani, Vincenzina Levato e Marco Giovenale)⁵ e, dall'altro lato, sempre però a partire dalla distanza dell'autore dalla neoavanguardia, una distanza rivendicata anzitutto, con forza e a più riprese, dallo stesso Roversi,⁶

⁵ E. Miccini, *Ideologia avanguardia e altro in Leonetti e Roversi*, in «Nuova corrente», 34, 1964, pp. 132-153. M. Forti, *Su alcuni «nuovi» romanzi*, in «aut aut», 86, 1965, pp. 37-51. W. Pedullà, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 481 e ss. S. Luciani, *La pazienza "cauta e astuta" di Roberto Roversi*, in «Allegoria», 33, 1999, pp. 231-236. V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 121-138. M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 5-29.

⁶ Sono molteplici e spesso feroci gli interventi in cui Roversi prende le distanze dalla neoavanguardia accusandola di formalismo gratuito e di "ontologismo letterario", cioè in sostanza – è questo il suo peccato originale – di separare, scientemente e colpevolmente, letteratura e politica (è più o meno il giudizio che ne danno altri due "avversari storici" del Gruppo '63, cioè Pasolini e Fortini, e che verrà ripreso da Gian Carlo Ferretti). Si vedano in particolare due interviste rilasciate dall'autore: *7 domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 77-88, e *10 domande su neocapitalismo e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, pp. 109-116, entrambe ora raccolte in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 369-383 e 393-404. Si veda anche Id., *Avanguardia e avanguardismo*, in «Quaderni piacentini», 3, 15, marzo-aprile 1964, pp. 34-37, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 385-391. La concezione della letteratura che ha Roversi (e la distanza tra questa concezione e quanto l'autore imputava alla neoavanguardia) mi pare testimoniata al meglio dalle sue parole a Camon: «So bene che il "lavoro" letterario non serve, ovviamente, a fare la rivoluzione e a produrre il dissenso politico, ma so altrettanto bene, intanto, che *posso e devo* scrivere per questa rivoluzione e per *questo* dissenso – se non ho altro strumento per le mani e non sono altrettanto bravo artificiere per le bombe o tattico per le battaglie. Se

nell'individuare una *koinè* sperimentale tra opere narrative legate da più o meno vistose e più o meno avvertibili affinità o analogie di struttura e di stile. Se c'è un elemento che tiene insieme le riflessioni di Gian Carlo Ferretti (che per l'appunto nei primi anni Settanta aveva individuato in certe opere di Pasolini, in *Memoriale* e nella *Macchina mondiale* di Volponi e in *Registrazioni di eventi*, una "terza via", una strada alternativa «alla dicotomia tattica e riduttiva tradizione-avanguardia», a quel «bivio equivoco» tra «tutto un versante di letteratura tradizionale più o meno restaurata e le istanze rumorosamente liquidatorie del Gruppo '63»), di Romano Luperini (mi riferisco a quelle dedicate al neosperimentalismo di «Officina», ma anche a quelle sul secondo modernismo), di Fabio Moliterni (il più fine interprete di Roversi) e di Piero Dal Bon (sulla scia degli studi di Zinato su Volponi), questo elemento, dicevo, consiste precisamente nello sforzo di storicizzare lo sperimentalismo di *Registrazioni di eventi*, interpretandolo in relazione con la letteratura e con il contesto culturale contemporanei, nel tentativo di rintracciare un'aria di famiglia tra alcune opere "sperimentali" (ma non d'avanguardia) del secondo Novecento.⁷

È in una prospettiva in parte analoga, basata sul presupposto di una lunga durata del modernismo e in particolare di una sua persistenza secondonovecentesca, che ho proposto di interpretare *Registrazione di eventi* come un romanzo neomodernista. Analogamente a molti altri romanzi pubblicati tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Set-

non sono buono e bravo per queste faccende più utili. Sarò poi uno dei mille al momento di un'azione; ma intanto, magari imprecaando di non sapere fare meglio e più (per una cattiva educazione) adatto la mia biro a picchiare sul viso e dico con gli altri, ripetendo con gli altri, che bisogna uccidere il tiranno; e non uso questa sporca lingua, invece, per le mie caccole private o per celebrare le belle mani di una laurabeatrice, moglie figlia o ganza di colonnello. Così l'atto dello scrivere resta, sia pure rognoso, un atto politico. Non perde la misura», in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 170.

⁷ G.C. Ferretti, *Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 60. Ma si vedano anche le riflessioni su Cassola e Roversi svolte in Id., *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 220-240. R. Luperini, *Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 807, e Id., *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12. F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura* cit., pp. 97 e ss. P. Dal Bon, *Lo sperimentalismo di Volponi all'interno del contesto narrativo italiano: alcuni spunti*, in «Quaderns d'Italia», 22, 2017, pp. 143-152. In quest'ultimo saggio, Dal Bon insiste a mio avviso giustamente sull'affinità tra *Registrazioni di eventi* e i primi tre romanzi di Volponi (*Memoriale*, *La macchina mondiale* e *Corporale*), rintracciando sia un «condiviso fondo gaddiano» («L'impressione è che a stringere Roversi e Volponi, nel comune profilo risentito e mai neutro di una prosa che amalgama e relativizza, spasticamente, i propri ingredienti oltre a una solidarietà di intenti demistificanti, esercitati nel protagonismo degli strumenti espressivi, sia un condiviso fondo gaddiano, quel Gadda che Pasolini insieme agli avversari del Gruppo 63 contribuiva a riproporre al centro del dibattito letterario»), sia un'attenzione alle «sperimentazioni primonovecentesche [...] di timbro più etico-problematico: Boine e Jahier, Reborà...», *ivi*, pp. 149-150.

tanta (da Testori, Fenoglio, Calvino, Bianciardi, Mastronardi, Volponi, Parise, Consolo, D'Arrigo, Pasolini, ma non solo), *Registrazione di eventi* sconta infatti un'affinità strutturale con la narrativa modernista europea e nello stesso tempo (da qui il senso del prefisso 'neo') ne prende le distanze, la ricalibra, la "aggiorna".⁸ Come emerge già chiaramente in molte delle analisi sopracitate, Roversi riserva un'assoluta centralità alla vita psichica dell'io narrante e protagonista – *Registrazioni di eventi* è un romanzo pervaso dalla mimesi del profondo, dal fluire della coscienza, da una rappresentazione in soggettiva degli eventi, da una tensione lirica che interrompe continuamente il tessuto narrativo – e riserva un'assoluta centralità agli strumenti espressivi, cioè alla forma del racconto, la quale tende in effetti a sovrapporsi costantemente alla storia narrata (una storia del resto piuttosto esile) con effetti stranianti, addensanti e opacizzanti sconosciuti al realismo e al neorealismo (si pensi appunto alla continua manipolazione della lingua, alla pluralità dei registri stilistici impiegati, all'uso di figure di ripetizione e accumulazione: tutte strategie formali che contribuiscono a provocare, per dirla con Roversi, una «persistente deflagrazione del discorso»).⁹ È precisamente questo duplice investimento – sull'io e sulla forma – a dare la misura della ripresa del modernismo e in particolare della dialettica chiave da cui nasceva lo sperimentalismo modernista: rappresentare il mondo dando conto, nello stesso tempo, del problema della sua rappresentazione, rappresentare incamerando un'autoriflessione sul senso, la forma, i limiti della rappresentazione stessa. La mimesi del profondo e l'opacità formale che caratterizzano il romanzo si spiegano insomma, ancora una volta, alla luce di quella tensione ambivalente a *raffigurare problematizzando la raffigurazione* che segna il realismo modernista (un realismo che per l'appunto sconta un "dippiù di autocoscienza" rispetto al realismo moderno, cioè rispetto a quella forma di mimesi che nasce nell'Ottocento e che Auerbach, pensando al romanzo francese ottocentesco, chiama "moderno realismo tragico su base storica").¹⁰

La ripresa del modernismo storico convive tuttavia, come dicevo, con uno scarto notevole: in *Registrazione di eventi*, come in genere nei

⁸ Mi permetto di rimandare a T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022.

⁹ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 172. Lo sottolineavano già Luciano Caruso e Stelio Maria Martini scrivendo che «il materiale linguistico» del romanzo è «assunto come reale materia del narrare», in L. Caruso, S.M. Martini, *Roberto Roversi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 54.

¹⁰ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romanogli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 225. E cfr. G. Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», 56, 2007, pp. 80-101; P. Pellini, *Un'idea dell'Ottocento*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016, pp. 13-42.

romanzi neomodernisti, acquista infatti rilevanza – una rilevanza sconosciuta al modernismo – il mondo di fuori, esterno, dei fatti visibili e udibili da tutti, ovvero, in accezione più specifica, la sfera pubblica dell'esistenza. Riferimenti espliciti a temi pubblici e d'interesse collettivo – avvenimenti storici, trasformazioni politiche, economiche e sociali, questioni etiche e morali – condizionano molto di più le trame e gli intrecci, colonizzano molto di più la vita psichica degli eroi, influenzano molto di più la voce dei narratori (debole o forte che sia). La ricerca della verità e l'aspirazione al senso restano irrisolte come nel modernismo, ma non è più la vita, bensì la storia, a “non concludere”, a essere oggetto esplicito e consapevole di indagini, autoanalisi, flussi di coscienza, riflessioni saggistiche, allegorizzazioni, epifanie, atti mancati, sogni, trasfigurazioni.

II. «Altro che miracolo»

Registrazione di eventi ruota intorno a due grandi temi: il primo, di carattere economico, è *l'indigenza del protagonista*, il secondo, di carattere storico-ideologico, è *il passato del protagonista* e si declina ora in contrapposizione al presente, ora come trauma. Questi due temi hanno evidentemente radici autobiografiche – del resto Ettore, che di mestiere fa l'antiquario, è una controfigura finzionale dell'autore¹¹ – e contribuisco-

¹¹ Può essere utile ricordare che anche uno dei compagni di strada e dei corrispondenti più assidui di Roversi, cioè Giorgio Cesarano, era un antiquario. Dal carteggio tra Cesarano e Raboni, si evince peraltro che *Registrazione di eventi* sarebbe dovuto uscire a spese dell'autore e che Cesarano (il quale voleva dare avvio a una Cooperativa Autori) resterà molto deluso dalla decisione di Roversi (che per l'appunto accetterà la proposta editoriale di Rizzoli). In una lettera inviata a Raboni (Bergamo, 30 marzo 1964), Cesarano si dirà inoltre sorpreso e molto amareggiato del fatto che Roversi avesse fatto anche il suo nome a Rizzoli. Riporto di seguito un breve passaggio della lettera in questione: «Ma Roversi inoltre dice d'aver parlato con Rizzoli anche di me. E questo è davvero il peggio, ciò che mi amareggia di più. Come minimo, inevitabilmente, accadrà che qualcuno riferirà il tutto a Sereni e così io ci farò la figura d'un intrallazzista da quattro lire. Come se per me si fosse trattato, che so, di cambiar scuderia, passare dall'Inter al Milan, correr dietro al miglior offerente! Bel quadro, sicché: l'iniziativa cui tenevo (la cooperativa autori) va a monte; il mio atteggiamento di protesta politico-ideologica scade ad alibi di manovrette di corridoio; il libro resta nel cassetto a tempo indefinito e quel che è peggio mi trovo appiccicata in fronte l'etichetta di puttana. Per quanto concerne Roversi, capisco tutto: Rizzoli gli stampa il libro in 40 giorni e probabilmente nessuno è in grado di resistere a tentazioni simili. Capisco anche perché ha parlato del mio libro: sapeva di prepararmi una delusione piuttosto grossa e ha creduto di rimediare confezionando anche per me un bel cioccolatino. Solo che a me il cioccolatino non interessa; dichiarai a suo tempo a Sereni, con bella fermezza (quanto comica ormai!), che non sarei andato “dagli altri”: e non ci sono andato, porco Giuda, ma chi ci crederà? Sai bene com'è l'ambiente: basta molto meno a farsi la fama di stronzo. Ora, io stronzo lo sono, evidentemente, ma in altro senso e non così». Cfr. G. Cesarano, G. Raboni, *Carteggio 1961-1971*, a cura di R. Zucco, in *Dissenso e conoscenza*, «Istmi», 27, 2011, pp. 139-201. Si veda anche, per questo specifico aspetto, e per molto altro: G. Muraca, *Lottare per le idee. Roberto Roversi, poeta e protagonista della cultura italiana contemporanea*, Bologna, Pendragon, 2023.

no a provocare e spiegare il malessere dell'eroe e la sua estraneità alla società in cui vive cioè la sua doppia solitudine, che ha per l'appunto ragioni di tipo economico e ragioni di tipo storico-ideologico. Sebbene siano ben presenti e si intreccino a fondo nel corso di tutto il romanzo, il tema economico e la prima declinazione del tema storico-ideologico emergono nella prima metà ideale del testo (nel primo capitolo e in una parte del secondo), la seconda declinazione del tema storico-ideologico tende invece a emergere nella seconda metà ideale del testo (nella parte finale del secondo capitolo e nel terzo), in particolare dopo l'apparizione improvvisa e raggelante di Schumann, la SS risparmiata da Ettore nei giorni precedenti la liberazione.

Il primo tema che informa il testo è dunque di ordine pratico e coincide, per rifarmi a Roversi, con la «*solitudine economica*» del protagonista – una condizione, come dirà a Camon, «più tipica, più scavata e dolente, più generalizzante, nella nostra società, di quanto sia la *solitudine esistenziale*». ¹² È questa condizione a spingere Ettore a chiedere un prestito alla banca – e da qui, messo di fronte alla necessità di procurarsi un garante, a domandare aiuto a un presunto amico e a tentare di ingannare la madre – e in seguito, per «non limitarsi con sarcasmo a guardarsi bruciare sul fuoco», a rivolgersi a Canestri, «l'usuraio elegante» che a sua volta si rifiuterà di prestargli denaro in mancanza di garanzie concrete e «palpabili», «dense e ben calcolate», di «sacrosante verità», di «case terreni fabbriche, vecchi ori e quadri». ¹³ È questa condizione, più in particolare, a costringere l'eroe a compiere un'azione che è sempre la stessa (cercare denaro, chiedere aiuto), che lo umilia e che va continuamente a vuoto (perché egli non sa e non può offrire altra garanzia se non la propria serietà professionale e la propria onestà e perché non trova solidarietà negli altri), che lo spinge a essere «volgare, torpido, astruso» e a compiere gesti incomprensibili o autopunitivi (ad esempio a ferire e a lasciare Alalia) e che gli procura un affanno, un disagio e un malessere incessanti («lo sgomento rende incolmabile il male, il guasto della vita»). ¹⁴

¹² R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 174. «Quel tanto di patetico che può appartenere al personaggio di *Registrazione di eventi*, più che dalla inquietudine per la situazione dei problemi culturali, nasce da un altro dei [la solitudine economica] problemi che volevo esemplificare».

¹³ R. Roversi, *Registrazione di eventi*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 73, 76. Il contraddittorio tra l'offerta di garanzie astratte (la fiducia) e la richiesta di garanzie concrete (i beni) è al centro non solo del dialogo con l'usuraio, ma anche – fin dall'*incipit* e in forme distese – dei ripetuti incontri fra Ettore e il funzionario della banca. È proprio l'improvvisa morte di quest'ultimo, che si era più volte detto e dimostrato disponibile ad aiutare Ettore sulla base della precedente amicizia con il padre precocemente scomparso, a spingere il protagonista a rivolgersi all'usuraio.

¹⁴ *Ivi*, pp. 15, 20.

In questa prospettiva è interessante soffermarsi su un riferimento esplicito, ma generico, a una novella di Čechov. Il riferimento cade significativamente alla fine della «lunga, complessa, complicata» telefonata con l'oculista che Ettore si è deciso a malincuore a chiamare per domandare se è disponibile a figurare come garante, per chiedere «un favore da amico che poteva / un favore da amico che potendo voleva / un favore d'amico (non suo ma del padre) che voleva potendo»:

Urlò la domanda, aggiungendo un tuonante *per favore*, battendosi il petto con le parole, quasi gemendo, immerso in una melma densa (e acquosa) di mestizia. Disse il suo dolore, piuttosto raccontò il suo bisogno, l'urgenza dell'aiuto, gridò il suo disprezzo (sempre con dolcezza), narrò la sua necessità, la miseria di oggi, come una novella cekoviana straziante, come una novella galante, come una bugia. Fu incerto e tenero, anche se suadente, poi falso tremò e imperversò, contraddisse e incalzò, batté il pugno, maledisse, imprecò un poco – soltanto.
Fu solo.¹⁵

Sebbene non ci siano altri e più espliciti rimandi testuali, mi pare che la «novella cekoviana» in questione sia *Il conoscente*. Anche Vanda, la protagonista di questa novella, si trova in condizioni di estremo bisogno; anche lei si domanda quale conoscente potrebbe aiutarla dandole del denaro e si rivolge a un medico, un dentista, Finkel, con il quale aveva condiviso delle esperienze, ma che poi le appare ripugnante; anche lei, una volta giunta al “dunque” si vergogna, ha paura e cerca di autoconvincersi della bontà della sua richiesta. A far pensare che la novella «straziante» in questione sia *Il conoscente* contribuiscono inoltre i successivi due paragoni attraverso i quali il narratore spiega il modo in cui Ettore chiede aiuto all'oculista. Il protagonista, si legge infatti, narra la «sua necessità» e la sua «miseria» non solo come «una novella cekoviana straziante», ma anche «come una novella galante» e «come una bugia». Se il primo riferimento sembra evidenziare il carattere cerimonioso dell'incontro fra i due (tanto nella novella di Čechov quanto nel romanzo), il secondo chiama esplicitamente in causa il comportamento di Vania, che per l'appunto, sentendosi imbarazzata per come è vestita e per non essere stata riconosciuta dal dottore, mente e anziché domandare aiuto, cioè denaro, si fa togliere un dente pagando il doloroso intervento con il suo unico rublo.¹⁶ L'intertesto cechoviano, come dicevo,

¹⁵ *Ivi*, pp. 24, 25, 26. La telefonata è anticipata da un dialogo tragicomico col funzionario della banca durante il quale Ettore sottolinea ripetutamente di non avere amici che, pur volendo, possano aiutarlo (viene cioè anticipato il “gioco” del volere-potere). Il riferimento è anzitutto a Gropius, l'unico a conoscere la condizione disperata in cui versa il protagonista e il solo che vorrebbe aiutarlo, ma non può. Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

¹⁶ Cfr. A. Čechov, *Il conoscente* [1882], in *Id.*, *Racconti e novelle*, trad. it. di G. Faccioli, Firenze,

contribuisce a chiarire la complessa, dolorosa e per certi versi grottesca situazione in cui si trova Ettore, il quale, alle soglie dei quarant'anni, è costretto a «lesinare soldi»¹⁷ in forme scomposte, in un misto di angoscia, umiliazione, incertezza, speranza, rabbia, impotenza.

Un interessante riferimento a Čechov si trova anche nell'intervista rilasciata da Roversi a «Nuovi Argomenti» in occasione dell'inchiesta sulla poesia pubblicata nella primavera del 1962, dunque quando il romanzo non era ancora uscito. Rispondendo alla terza domanda, sul compito che ha o che deve avere oggi la poesia, Roversi afferma che il discorso poetico è un «discorso politico» e che la poesia può aiutare a «svolgere un discorso [...] sulla *situazione* della nostra vita», cioè sulle contraddizioni e le storture del tempo presente:

sulla impenetrabilità delle stratificazioni sociali dominanti; sulla massificazione dei concetti snaturati e delle idee prime; sull'ironia facile, da avanspettacolo, che deteriora tutto perché è senza moralità; sulle condizioni alienate in cui opera un artista; sulla facilità che ha l'arte, oggi, di corrompersi e morire; di essere comprata.¹⁸

Poi aggiunge:

Inoltre questo discorso, se assunto con qualche dignità, può confermare un'altra cosa: come nel '56 e negli anni che seguirono (quando tutto era possibile e niente fu fatto, e ci porteremo per la vita, sulla schiena, il peso di quei ferri che non fummo capaci di gettare lontano: “noi abbiamo potuto vincere, et non abbiamo saputo”), chi riesce a condividere una prospettiva quale ho appena delineato è di nuovo alle corde e pare senza speranza; relegato in un angolo, abbandonato all'isolamento, un personaggio che sembra cechoviano. Non è così. Questo clima di *miracolo economico* all'insegna dei mille frigoriferi, del calo della benzina e delle macchinette di piccola cilindrata; questo *boom* giuntoci di traverso, come un ciclone, spinto dal Mec», e che ci lascerà sprovveduti poiché nulla di serio intanto si risolve; questa particolare “congiuntura”, dicevo, può coprire con il clamore e con il silenzio, può rifiutare il contraddittorio e la polemica con chi non consente e, attenendosi alla sostanza delle cose, alla realtà dei fatti che *non si vedono*, giudica e critica. Ma sono i precedenti storici, richiamati da questa domanda, a offrirci, fra l'altro, la conferma che la “compattezza” delle istituzioni che ci consumano e delle forme letterarie che ne accarezzano la protervia, proprio perché affidata a una

Sansoni, 1958, vol. I, pp. 602-606.

¹⁷ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit. p. 176.

¹⁸ R. Roversi, in *7 domande sulla poesia* cit., p. 375. Il discorso si chiude con una citazione da Pavese: «“L'atto della poesia... è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere”» (*ibidem*). Il passo è tratto da C. Pavese, *Poesia è libertà* [1949], in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 329-334: p. 330.

ideologia di *comodo* può essere insidiata e contraddetta, è destinata prima o poi a sbriciolarsi.¹⁹

In rapporto al romanzo del 1964, questo ragionamento di Roversi è interessante soprattutto per due ragioni.

In primo luogo, perché ci dice che a “sembrare un personaggio cechoviano”, a essere cioè relegato ai margini, isolato e messo alle corde, è l'individuo che nella società del boom e della crisi dei partiti progressisti – nel 1956 e negli anni che seguirono, quando tutto era possibile ed era possibile in termini ampi, politici, ma anche economici – non ha intrapreso nulla perché ha scelto di opporsi a quella società e ai suoi nascenti valori, perché ha criticato le sue istituzioni, perché ha tenuto fede a una prospettiva politico-ideologica («in una accezione totale»: estesa dunque alla letteratura) razionale, conflittuale, indocile, di chi «non consente». Roversi, in altre parole, fa riferimento a Čechov per descrivere un tipo di individuo che assomiglia a sé, al futuro eroe di *Registrazioni di eventi* (che viene qui effettivamente prefigurato) e a un'intera generazione che ha rifiutato la società del miracolo. La solitudine di Ettore è sì, dunque, come quella di Vanda, economica, ma è provocata anche da ragioni ideologiche e in particolare da una posizione critica nei confronti della società del boom. Rispetto a Vanda, che lo è, Ettore assomiglia a un personaggio cechoviano perché è un marginale, ma la sua marginalità sconta un legame più esplicito con l'ideologia e la storia. E in effetti, a ben vedere, l'indigenza dell'eroe mette già in cortocircuito il tempo presente e il tempo passato: da un lato, perché la mancanza di denaro e più in generale l'insuccesso del protagonista sono anche il frutto di una scelta ideologica generazionale; dall'altro lato, perché la mancanza di aiuto e più in generale di solidarietà – come Ettore spiegherà ad Alalia (la ex fidanzata) dopo essersi riconciliato con lei – segna uno scarto rispetto al passato, agli «anni addietro», quando avevano corso «le illari promesse ed esegesi di felicità sociale. Altro che miracolo».²⁰ L'indigenza dell'eroe non è insomma neutra, ma si accompagna all'idea che il sistema economico sia opprimente e che questa oppressione rappresenti un tradimento degli ideali di solidarietà e di uguaglianza del dopoguerra.

In secondo luogo, il discorso di Roversi è interessante perché l'autore rivendica una contraddizione – a partire da quel ‘non è così’ e da quel ‘ma’ – che nel romanzo verrà completamente deformata e rovesciata. È

¹⁹ *Ivi*, pp. 375-376. La citazione nel testo è tratta da una lettera di Machiavelli a Francesco Guicciardini del 5 novembre 1526, per la quale cfr. N. Machiavelli, *Lettere*, Edizione Nazionale delle Opere, direzione e coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2022, tomo III, pp.1570-1573: p. 1571.

²⁰ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 177. Sulla figura di Alalia si veda *infra*.

vero che i «precedenti storici» richiamati nell'intervista possono avere una lunga durata e potrebbero quindi non coincidere con quelli tematizzati nel romanzo (la guerra e la lotta partigiana), ma è significativo che il passato, in *Registrazione di eventi*, mini solo in parte la falsa compattezza della società del boom (falsa perché affidata a «un'ideologia di comodo»), finendo al contrario per disintegrare l'eroe. Nel romanzo del 1964 il passato e la sua drammatica rievocazione sono indubbiamente, come ha osservato Moliterni, «strumento per una saldatura, sul piano della denuncia civile e dell'intreccio, degli eventi narrati: tra la rappresentazione del presente e la volontà di testimonianza»,²¹ tuttavia, come vedremo, non agiscono solo come un liquido di contrasto che consente di vedere e giudicare meglio il proprio tempo, ma anche come impedimento all'azione, come trauma irrisolto e punto cieco, come temporalità paradossale che una volta innescata mette fine alla storia.

III. Due temporalità in contrasto: passato e presente

Come dicevo, nella prima metà ideale del romanzo emerge anche la prima declinazione del tema del passato, cioè del tema storico-ideologico. Il tempo della guerra e della lotta di liberazione, il passato, è infatti sentito e rappresentato in contrapposizione al presente, al tempo del miracolo economico e del benessere.²² Questa opposizione chiave tra due temporalità in conflitto viene raffigurata in particolar modo attraverso l'antitesi tra due personaggi che appaiono difatti speculari: l'uno, Geo, un conoscente di Ettore esibizionista e chiacchierone, *sempre uguale a se stesso*, rappresenta l'individuo capace di adeguarsi al presente; l'altro, Gropius, il grande amico di Ettore, *sempre presente a se stesso*, scampato alla guerra e ai campi di sterminio in cui ha perso i genitori e una sorella, rappresenta all'opposto l'individuo incapace di adattarsi al proprio tempo. Geo è un antagonista dell'eroe e viene profondamente disprezzato, Gropius è il suo alter ego e viene profondamente ammirato.²³

La differenza tra i due emerge in varie occasioni nel corso del romanzo, ma in modo particolare nel momento in cui Ettore si trova in un caffè insieme ad altre persone conosciute, tra cui Geo, in attesa proprio di Gropius, con il quale deve andare a visitare una casa per esaminare dei mobili antichi in vendita. In questo passaggio Geo viene variamente

²¹ F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura* cit., p. 98.

²² Sull'assoluta centralità di questa doppia temporalità in conflitto si vedano anzitutto i saggi citati di Luciani, Moliterni e Dal Bon. E si veda A. Motta, *Roberto Roversi*, in «Italianistica», 1, 1995, pp. 209-220.

²³ Le espressioni che ho enfatizzato si trovano nel testo e credo che esprimano molto bene la distanza e la contrapposizione tra i due personaggi.

ridicolizzato e offeso, l'arrivo di Gropius è segnato da un innalzamento notevole del tono e dello stile e la rievocazione tragica del passato epifanizza la banalità e l'inautenticità del presente.

Geo cretino, Geo sottile. Divoratore di libri, divoratore di lardo, evacuatore di idee, spiegazzato ideologo, uomo cornuto, scalmanata cicala, schiavo erudito; piccolo guerrigliero caduto nel fuoco del pomeriggio, idolo delle folle di una borgata, ingiusto e malvagio ma capace di pentimento, onesto nell'apparenza (ma nelle notti solitarie, con l'orecchio all'uscio, indifeso); tu vivi e rivivi in una lunga catena di giorni, sempre uguale a te stesso fino alla morte,

Arriva Gropius. Per lui...

Invincibili armate trascinano alabarde
e uccidono, così a lungo vivemmo
che ci è ignoto il giorno della nascita.
Oggi apriamo i cassetti, mettiamo
ordine nelle carte, nulla è compiuto.
Non c'è tempo di rammaricarsi, è freddo
il cuore, incalzano oltre gli anni veloci
anche le giovani turbe che ridono – e il ricordo
dei vecchi amori. Si può sedere e cantare,
il cuore spento nel ricordo della fiamma.²⁴

Il «tarlo dei ricordi», i nomi «che si credevano dimenticati», «gli occhi, i grandi occhi sporgenti e tondi degli impiccati», la «neve sulla pianura e sulla montagna», «la colpevole complicità dell'aria distesa per terra senza case, bassa e pesante», la nebbia «fra gli alberi perduti», il treno «che batte nei binari con suono informe», alcuni uccelli che «cadono dentro al paesaggio invernale», gli anni e i mesi del '43 («Cos'erano gli anni, i mesi del '43!»), le gallerie interminabili, «le camere di fuoco», il ghiaccio «a lastroni sul fiume», «i topi morti nella neve con gli uomini morti»: ²⁵ l'arrivo dell'amico produce uno scarto sul piano stilistico che esprime una distanza morale. Segue il ritratto di Gropius:

Gropius tornato era solo amico di Ettore; viveva con fermezza ma senza speranza; quasi infastidito dalla vita preservata; il ricordo era più forte, un pugno continuo nello stomaco, sul fegato; era più forte delle possibili tenerezze concesse un po' a tutti dalla vita risistemata. Era sempre presente a se stesso, come a guardarsi dall'altro dentro a un pozzo senz'acqua, in una luce scomposta. Così la sua voce e i suoi occhi si smorzavano

²⁴ *Ivi*, pp. 84-85. L'antitesi è rafforzata dall'onomastica letteraria: il nome Geo richiama la terra e più in generale la natura, il nome Gropius richiama il fondatore del Bauhaus e più in generale la storia.

²⁵ *Ivi*, pp. 85, 86.

nella sabbia dei sentimenti; tutta la persona esprimeva compostamente un'esperienza di vita garantita da orribili dolori. Attraverso i quali non si passa senza morire di dentro. Arriva Gropius.²⁶

Come si evince da queste citazioni, attraverso l'opposizione tra Geo (l'uomo che vive nel presente, sano, aggiustato, adattato) e Gropius (l'uomo che vive nel passato, malato, rotto, disadatto), Roversi esprime una critica feroce alla società del miracolo economico, rea a suo giudizio di aver rimosso la guerra e la lotta di liberazione, cioè le esperienze decisive vissute non solo dall'autore e dal protagonista, ma da un'intera generazione.²⁷

In questa prospettiva, l'opposizione tra due temporalità sentite in contrasto, oltre che un tema portante di *Registrazione di eventi*, è un'idea fissa di tutto il "primo Roversi". È da qui che scaturisce quel suo «furore impotente» che, come osservava Fortini a proposito di *Dopo Campofornio*, è sì un «dato psicologico», ma è anche il «traslato d'una repressione storica, quella successiva al '45».²⁸ Se c'è qualcosa che tiene insieme *Dopo Campofornio*, la raccolta del 1962, rimeditata, modificata e riedita nel 1965, *Le descrizioni in atto*, che cominciano a uscire a partire dal 1963, *Registrazione di eventi* e *Unterdenlinden*, quest'ultimo del 1965, è per l'appunto l'urgenza di contestare una società che ha rimosso un'esperienza personale e generazionale, individuale e storica, considerata decisiva. È precisamente l'orrore per questo oblio, sentito come uno scandalo, a far sì che la contestazione mossa da Roversi alla società neocapitalista raggiunga una cupezza sconosciuta ad altri autori che pure hanno rappresentato criticamente il miracolo economico e ai quali è spesso stato accostato (penso ad esempio a Fortini, Bianciardi, Volponi, Parise), una cupezza testimoniata anzitutto da quella sovrapposizione spaventosa e straniante tra la società del miracolo e il nazismo così come rappresentata nel finale di *Registrazione di eventi*, quando Ettore si sente sopraffatto all'idea che il mondo abbia ancora e da sempre la faccia di Schumann, cioè di una SS,²⁹ e poi, soprattutto, in *Unterdenlinden*, opera che tematizza esplicitamente il ritorno del nazismo nella società italiana degli anni Sessanta e, a monte, la collusione tra nazismo e capitalismo così come

²⁶ *Ivi*, pp. 86-87.

²⁷ È un'altra delle accuse rivolte da Roversi ai neoavanguardisti. Geo, in effetti, potrebbe essere una maschera finzionale di qualche autore del gruppo '63.

²⁸ F. Fortini, *Di Roversi* [1965], in *Id.*, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 138-143: p. 138; poi in *Id.*, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 607-613: p. 607.

²⁹ «Il mondo ha ragione, ha / il mondo ha sempre, sempre, / sempre, il mondo ha sempre, / sempre, il mondo ha sempre, / il mondo non ha perduto, / ha... il mondo ha – la faccia / di Schumann», R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 184. Su questa sovrapposizione si veda V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* cit., p. 137.

teorizzata già negli anni Trenta, fra gli altri, da Heinrich Mann.³⁰ Anzi-
ché le opere poetiche o narrative degli autori sopra citati, il furore im-
potente con cui Roversi si scaglia contro la società del miracolo econo-
mico sembra allora richiamare e anticipare la saggistica d'emergenza
del secondo Pasolini, le tesi e le visioni infernali di *Petrolio* e soprattutto
l'universo orrendo di *Salò*.³¹

IV. Il passato come trauma

Sarebbe un errore considerare il passato dell'eroe come una tempo-
ralità dal valore esclusivamente positivo, come il "regno dell'autentico"
da contrapporre al presente in funzione etico-conoscitiva. L'apparizio-
ne di Schumann – evento che avviene casualmente nelle sale di una mo-
stra su Mantegna, a Mantova, dove Ettore si è recato insieme a Davidson
e Namara, una coppia di investitori inglesi interessati ad acquistare il
suo negozio d'antiquariato, e insieme a Verde, un suo conoscente bene-
volo e simpatico che ha fatto da mediatore con i due possibili acquirenti
– provoca infatti un'irruzione del passato che si rivelerà distruttiva.

La visione di Schumann non rimuove e non surclassa né il motivo
economico (che non viene risolto neppure dall'incontro con gli inve-
stitori inglesi, che pure danno speranza, rivelandosi ancora una volta
come il vero motore dell'azione), né l'opposizione tra il passato e il pre-
sente (che resta tematizzata, in particolare, come dicevo, nei dialoghi
tra Ettore e Alalia) e tuttavia produce una crepa decisiva nella trama: da
un lato, perché porta a galla il profondo *sensu di colpa* dell'eroe, dall'al-

³⁰ Così il finale, nelle parole del Padre: «Adolfo è vivo. Finalmente! La storia, la vecchia storia, ricomincia.», in R. Roversi, *Unterdenlinden* [1965], a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002, p. 72. Il rimando è a H. Mann, *L'odio. Riflessioni e scene di vita nazista* [1933], Milano, Il Saggiatore, 1995. Come si legge in una lettera rivolta a Roversi (del 1 luglio 1964), Fortini aveva molto apprezzato *Registrazione di eventi* («senza possibilità di dubbio il libro più importante di questi ultimi anni»), pur mantenendo alcune riserve nei confronti della «struttura» del romanzo (dove forse sentiva troppa avanguardia, un po' come Pasolini rispetto a *Corporale* di Volponi) e soprattutto nei confronti delle «"idee"». Quest'ultima critica si comprende forse meglio alla luce del giudizio secco e molto negativo riservato a *Unterdenlinden* (in una lettera successiva), testo dove appunto la società neocapitalista è equiparata esplicitamente al nazismo. Non a caso Roversi, nella sua lettera di risposta (24 luglio 1964), intuisce che la critica di Fortini è rivolta alla «perspicuità ideologica» e alla «proposta» contenute nella parte finale del romanzo (quando Ettore vede dappertutto Schumann e il mondo ha la faccia di una SS). Ringrazio Antonio Bagnoli, che mi ha permesso di leggere queste lettere nel suo archivio privato, a Bologna, nella sede di Pendragon e ringrazio Alessandro Vuozzo, che sta curando l'edizione di queste lettere e che mi ha gentilmente fornito le trascrizioni.

³¹ Mentre in *Petrolio* esistono forme di alterità alla logica del potere, in *Salò* esso presenta anarchico e totalizzante (basti pensare alla complicità tra vittime e carnefici e alla loro interscambiabilità). Si vedano, su posizione diverse: M. Fusillo, *Cinismo antico e moderno: potere e sessualità in «Petrolio»*, in «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 69-78 e G. Policastro, *Il potere come degradazione e l'apocalisse come soluzione: Pasolini da «Salò» a «Petrolio»*, in *Apocalisse e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 217-230.

tro perché lo condanna a una *nostalgia fatale*, a ritrovarsi «di nuovo con questa sgustosa faccia umana rivoltata all'indietro»,³² cioè a rivivere i propri drammatici ricordi in forme allucinanti, deliranti e inevitabilmente distruttive.

Il primo effetto, il senso di colpa dell'eroe, determina sia un clamoroso cortocircuito psichico tra il suo fallimento nel presente e il suo fallimento nel passato – e più in generale fra il tradimento degli ideali resistenziali e la propria responsabilità di combattente – sia una sovrapposizione perturbante, al limite del soprannaturale, con Schumann, prigioniero nel passato, ma libero nel presente, al contrario di Ettore che è inchiodato al passato e immobilizzato nel presente.³³

La seconda, la nostalgia, determina invece quell'altrettanto clamorosa «corsa all'indietro, che termina con la morte» dell'eroe.³⁴ Da questo punto di vista è interessante notare come l'attrazione fatale per il passato da parte di Ettore e quindi la sua fine, sia in qualche modo ritardata e contrastata dalla sua complessa e prolungata “reazione” allo *choc* provocato dalla vista di Schumann. Assistiamo infatti: (a) al suo disagio con Verde, Davidson e Namara durante il viaggio di ritorno e poi a cena («“il nostro amico è pensieroso” / “il nostro amico ha pensieri?”»); (b) al flusso magmatico dei suoi ricordi, epicentro il 22 aprile del 1945, e delle sue riflessioni («Passano gli anni nell'indifferenza, passano in una smemoratezza arcaica, arcigna, presuntuosa nella giovinezza»), in particolare dopo che a casa, da solo, ha aperto l'«archivio della memoria»; (c) al vertiginoso «faccia a faccia» con Gropius, in un bar: «*sono pronti i vagoni piombati [...] sono pronti i campi spinati [...]* Io, dice Ettore, è strano ma ricordo soprattutto il sole di quel mattino [...] Io, dice Gropius, ricordo la pioggia, il bagnato dopo la pioggia, sulle rotaie, sulle piazze lastricate ai sassi»; (d) alla riconciliazione con Alalia («amara bellissima freschissima, giovanissima, con gli occhiali scuri, un fazzoletto in testa, un foulard di allegri garbati olori, è un Falconetto, le ginocchia segnate da un principio di sole, l'incanto bollente delle cosce, seduta sulla macchina lussureggiava, il corpo appena trattenuto da una veste leggera»)³⁵ e all'inizio di un dialogo aperto, nel quale l'eroe confessa le ragioni del proprio malessere. Eppure, nonostante questa densità, no-

³² R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., p. 131.

³³ «Il fatto è che non speravi: cioè, con timore; di vedere più Schumann, di immaginarlo vivo e per la via in divisa come allora; con un male che è furia del cuore ed è una viva angoscia, di ritornare trascinato al passato, in catene; d'esserci costretto a tornare preso in una morsa di necessità», *ivi*, pp. 178-179.

³⁴ F. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 174.

³⁵ R. Roversi, *Registrazione di eventi* cit., pp. 129, 141, 134, 142-143, 163. Alalia è a sua volta un nome parlante. Esprime etimologicamente la condizione di chi è incapace di parlare e di esprimersi e allude di conseguenza, ideologicamente, alla condizione di chi è stato ammutolito da un trauma (Ettore e Gropius).

nostante il trauma venga in qualche modo elaborato, la nostalgia prende il sopravvento. Il “salto” da una visione e da una reazione realistiche (Schumann che appare come una persona reale, la SS di ieri e l'uomo invecchiato e imbolsito di oggi, e l'eroe che rimugina e soffre tra musei, trattorie, case, bar, in mezzo a conoscenti, Gropius, Alalia), a una visione e una reazione fantastico-allegoriche (per cui tutto il mondo ha e non ha mai perduto la faccia di Schumann e l'eroe vola al suo inseguimento: è il finale del romanzo, quando Ettore, di ritorno da una gita al mare con Alalia, imbottigliato nel traffico della via Emilia, crede di rivedere Schumann, si lancia al suo inseguimento e fa un incidente mortale), questo salto, dicevo, esprime bene la forza di un passato-che-non-passa, il peso della nostalgia che inchioda l'eroe e lo sprofonda.

A testimoniare la dimensione traumatica del passato contribuisce anche la corrispondenza drammatica e straniante tra la morte di Alalia nell'incidente stradale provocato dal folle inseguimento di Schumann (luglio 1963) e il ricordo della «giovinetta uccisa» che se ne sta distesa ai piedi di Ettore nell'acqua di un fiume durante il passaggio di una colonna di prigionieri tedeschi di cui fa parte Schumann (aprile 1945),³⁶ ricordo che emerge non a caso dopo l'incidente e che per l'appunto sembra venir provocato dalla morte di Alalia. Il riprodursi di una scena analoga, dove la vittima è sempre una giovane ragazza amata e innocente, richiama la logica del trauma, la coazione a ripetere, una logica che fissa l'eroe al passato, fa di lui un morto-in-vita (da qui forse l'epigrafe del romanzo tratta dai *Sonnambuli* di Broch: «Dalla morte non si è mai preso a contare il tempo») e gli impedisce, con le parole di Roversi a Camon, di «pensare nuovo, fare del nuovo, mutare la pelle».³⁷

In questa prospettiva, la conversazione tra Roversi e Gian Carlo Ferretti posta a introduzione della prima edizione dei *Diecimila cavalli* contiene un passaggio illuminante. Nel porre a confronto l'eroe dei *Diecimila cavalli* e quello di *Registrazione di eventi*, l'autore aveva infatti affermato:

³⁶ *Ivi*, p. 197. Il resoconto di questo episodio sembra richiamare un passaggio della *Notizia su Roversi* stesa da Vittorini grazie all'aiuto di Leonetti e dello stesso Roversi e apparsa sul «Menabò» n. 2 nel febbraio del 1960. Si legge infatti a un certo punto (sono naturalmente parole di Roversi): «Seguendo con rassegnazione i bandi dell'8 settembre fui in Germania con la Monterosa; poi, in Italia, finalmente, coi partigiani piemontesi. Non feci nulla; patii soltanto con tutte le forze, ma non più con rassegnazione. Ero a Savigliano, appostato col mitra, nella notte d'aprile, ed ascoltavo il passo dei tedeschi in ritirata, e il canto da cruce, duro, triste, che l'accompagnava; poi a Cuneo a filare davanti a Parri, con tutta la gente felice, in quei giorni che sono il più bel ricordo della mia vita», in E. Vittorini, *Notizia su Roberto Roversi* [1962], in *Id.*, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 887-892: p. 889.

³⁷ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore cit.*, p. 173.

Marcho Marcho al passato non ritorna; o ci ritorna poco; non lo usa né gli serve perché è spinto a procedere (anche quando è ripiegato nell'atto stesso di interrogarsi); in ciò rovesciato rispetto a Ettore di *Registrazione* che il passato se lo sentiva addosso disunito fragoroso incalzante. Marcho è più vecchio di dieci anni (ma non è un personaggio autobiografico), il passato l'ha masticato, il suo interesse è per le cose a venire; sente il futuro non come uno zero ma come un processo che si apre e che si può seguire – aprendosi la strada col machete.³⁸

³⁸ R. Roversi, *Conversazione introduttiva con Giancarlo Ferretti*, in Id., *I diecimila cavalli*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. IX-XXI, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, pp. 447-462; p. 450-451.



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

Le scelte in/conciliabili: Roberto Roversi e la neoavanguardia

GIOVANNA LO MONACO

Università degli Studi di Firenze
giovanna.lomonaco@unifi.it

Abstract. The article explores the relationship between Roversi and the neo-avantgarde, highlighting both points of distance and points of tangency. The reasons behind Roversi's aversion to the neo-avantgarde are traced through his articles, but it is also pointed out the contrast between his polemical statements and his works of the 1960s, in which he makes extensive use of quote montage, a cardinal technique of avant-garde texts. This affinity is analysed by examining *Le descrizioni in atto* and *Registrazione di eventi*: the analysis shows how the apparent similarity of techniques conceals different procedures and reasons, but also how the avant-garde constitutes an example that Roversi takes into account in his search for a literature capable of grasping the problems of the present.

Keywords: Roversi, neo-avantgarde, montage, engagement, Italian Literature of the 1960s.

Riassunto. L'articolo esplora il rapporto tra Roversi e la neoavanguardia mettendo in evidenza sia i punti di distanza che quelli di tangenza. Vengono ripercorse le ragioni dell'avversione di Roversi per la neoavanguardia attraverso i suoi articoli, ma viene altresì evidenziato il contrasto tra le dichiarazioni polemiche e le soluzioni adottate nelle opere degli anni Sessanta, in cui Roversi fa ampio uso del montaggio citazionistico, tecnica cardinale dei testi d'avanguardia. Tale convergenza è analizzata esaminando *Le descrizioni in atto* e *Registrazione di eventi*: si mostra come l'apparente similarità delle tecniche nasconda procedimenti e ragioni differenti, ma anche come l'avanguardia costituisca un esempio di cui Roversi tiene conto nella ricerca di una letteratura in grado di cogliere le problematiche del presente.

Parole chiave: Roversi, neoavanguardia, montaggio, impegno, letteratura italiana degli anni 60.

Le scelte in/conciliabili: Roberto Roversi e la neoavanguardia

La forte polarizzazione del campo letterario verificatasi alla seconda metà degli anni Cinquanta e perdurata per quasi tutti i Sessanta, vale a dire lo scontro tra sperimentalismo e avanguardia – «Officina» contro «il verri», Pasolini contro Sanguineti – che in maniera dirimente ha condizionato il dibattito e orientato gli sviluppi delle tendenze poetiche del tempo, è oggi quasi un luogo comune della critica. La necessità della sintesi rispetto a un panorama letterario complesso e talvolta il riproporsi degli equivoci del tempo non di rado conducono infatti alla narrazione di un'assoluta inconciliabilità di posizioni, senza evidenziare le zone di confine, di osmosi, tra i due fronti.

Viene spesso sottovalutato, ad esempio, come gli stessi detrattori della neoavanguardia abbiano saputo guardare alle proposte del movimento, alle soluzioni testuali da esso offerte, con un atteggiamento di apertura, traendone poi spunti di riflessione sul proprio fare letterario, quando non delle vere e proprie indicazioni operative. Non sono pochi, infatti, gli autori collocati nell'orizzonte officinesco, come Paolo Volponi e Francesco Leonetti, che si sono in vari modi avvicinati alle posizioni dell'avanguardia già nei primi anni Sessanta, negli anni caldi delle polemiche, e tra questi compare anche Roberto Roversi, ma in maniera, per così dire, ancor più insospettabile, giacché notoria è la sua avversione per la neoavanguardia e forti i toni polemicici da lui utilizzati per aggredirla.¹

Per Roversi, con argomenti che non lo distanziano dai compagni di «Officina», la neoavanguardia ripropone antiche ambiguità e connivenze della cultura rispetto al potere economico e politico, riducendosi a un'opposizione di facciata che rimane perfettamente inserita all'interno del sistema neocapitalistico ed anzi colpevolmente collusa con esso. La questione si misura a partire dallo sfruttamento da essa perpetrato degli strumenti messi a disposizione dalla nuova industria culturale, ma viene più a fondo intesa come vera e propria adesione all'ideologia del capitale.²

La proposta avanguardista finisce dunque per coincidere, secondo gli avversari, con una rinuncia all'intervento sulla realtà da parte della letteratura che, chiusa in sé stessa, rimane sorda al presente, una rinuncia inaccettabile per un autore come Roversi che, com'è noto, per il

¹ Le motivazioni di tale avversione e gli interventi che la attestano sono ripercorsi in F. Moli-terni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni del Sud, Modugno, 2003.

² Si veda nello specifico R. Roversi, *7 domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 77-88, e *10 domande su neocapitalismo e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, pp. 109-116, poi entrambi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008 pp. 369-383; 393-404.

suo intero percorso riconosce alla letteratura una funzione oppositiva, propriamente politica, nei confronti della realtà condizionata dal potere politico-economico e che sempre tenterà di rivitalizzare e rielaborare quella nozione di impegno già sviluppata nei decenni precedenti.

In uno dei suoi più “feroci” interventi contro la neoavanguardia, *La settima zavorra*, comparso nel '62 su «Rendiconti», si legge:

queste pseudo-avanguardie sono mosse innanzi tutto dalla vecchia convinzione (che si credeva affossata) che la politica sia da tenersi distaccata dalla letteratura; e che si fa politica nella misura in cui si fa letteratura; che il fatto letterario si misura dal di dentro, nella sua tensione linguistica e non affatto nel grado, nella misura della sua politicità, cioè della sua aderenza alla realtà “immediata”, sociale, ecc. ecc. è, come si vede, in fondo, il riproponimento di un nuovo ontologismo, di una metafisica mimetizzata, che apre la strada a interpretazioni plurivalenti ed ermetiche, del fatto letterario.³

Con ciò Roversi riecheggia quanto sostenuto una manciata di mesi prima su «Nuovi Argomenti», in risposta all'inchiesta *7 domande sulla poesia*, dove già assimilava la neoavanguardia all'ermetismo, indicandola come derivazione diretta di quello che, invero, rappresenta uno dei principali bersagli polemici del movimento.⁴ Si potrebbe dire, a partire da queste affermazioni, che il fronte sperimentale e quello avanguardista si contendono lo stesso nemico, facendo quasi a gara a chi dei due davvero si distacchi dalla dominante precedente.

Ad ogni modo, per Roversi è sotto accusa, nello specifico, quella che appare come ripresa di un linguaggio che, a causa di uno sperimentalismo ridotto a puro formalismo, si distanzia programmaticamente dalle condizioni storiche e dall'intento comunicativo, quell'ontologismo – si capisce del linguaggio stesso – riferito all'autonomia dal contesto ideologico-sociale del fatto letterario rivendicata dalla neoavanguardia: «sperimentalismo distaccato»,⁵ «vitalismo linguistico spesso gratuito»,⁶ «enigmi pieni di sale (industriale)»⁷ sono solo alcune delle formule utilizzate in tal senso da Roversi.

Sul fronte opposto, specularmente, viene invece condannata una poesia che vuol dirsi sperimentale ma che di fatto si attarda su una retriva nozione di impegno per la quale la politicità e la moralità dell'opera letteraria, in definitiva risolte entrambe in un contenutismo inerte,

³ R. Roversi, *La settima zavorra*, in «Rendiconti», 4-6, novembre 1962, pp. 135-144; p. 139.

⁴ R. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 374 e p. 377.

⁵ R. Roversi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in «Quaderni piacentini», 15, marzo-aprile 1964, pp. 385-391; pp. 34-37, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 387.

⁶ *Ibidem*.

⁷ R. Roversi, *La settima zavorra* cit., p. 135.

stanno a garanzia della validità dell'opera stessa.

A tal proposito si potrà tornare a uno dei luoghi più frequentemente citati dalla critica roversiana, che invero è anche uno dei tasselli significativi della polemica del tempo, la recensione di Alfredo Giuliani al secondo numero del «Menabò», comparsa sul «verri» nel '60, su cui vengono pubblicate le poesie di *La raccolta del fieno*, intervento in cui Giuliani definisce i testi di Roversi come «cento colonne di piombo verificato».⁸ L'insulto viene però accolto da Roversi, ricorda Giovenale, «come il più giusto, dei giudizi benevoli mai goduti».⁹

Seppur non paia privo di «buone attitudini»,¹⁰ Roversi è qui considerato, più che per sé stesso, come esponente di uno schieramento che lo vede al fianco di Volponi, ospitato sulla rivista einaudiana con le poesie di *L'appennino contadino* – ancora distanti dalle soluzioni ben più sperimentali che connoteranno la produzione dell'autore – e, soprattutto, di Franco Fortini, presente anch'egli con l'intervento *Le poesie italiane di questi anni*; Roversi è cioè rappresentante di un modo nostalgico e conservatore di intendere la poesia, quel modo neocrepuscolare contro cui Giuliani si scaglierà poco dopo nell'introduzione ai *Novissimi*, che propone un «presunto realismo»¹¹ in fin dei conti incentrato, in forme patetiche, sull'io del poeta.¹²

Trascurando i molti rivoli in cui si incanala la polemica tra i due poli, il perno su cui si gioca una effettiva differenza si individua nell'approccio alla questione del linguaggio, relativa cioè alla sua capacità di aderenza alla realtà e al nesso tra linguaggio e ideologia che ne consegue.

Da parte avanguardista, a partire da un dubbio iperbolico che pervade il rapporto tra significato e significante, si sviluppa una forma di eteronomia che si esplica nella forma a discapito del significato, con la conseguente preponderanza dell'elemento formale sul contenuto, secondo le ragioni esposte da Umberto Eco sul «menabò» 5 nel noto *Del modo di formare come impegno sulla realtà*; dall'altro lato, invece, non crolla la fiducia in un linguaggio aderente alle cose, benché lontano dal trito mimetismo, dichiaratamente eteronomo, che mantenga la sua validità di strumento conoscitivo nella sua qualità semantica. In entrambi i casi si assiste a una critica nei confronti del linguaggio della comunicazione di massa nell'era del consumismo come potente veicolo di condizionamento;¹³ tuttavia, stante la formula sanguinetiana della totale identifi-

⁸ A. Giuliani, *Il Menabò 2: un contributo alla conservazione degli equivoci* [1960], in Id., *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 100-105: p. 100.

⁹ M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose cit.*, p. 17.

¹⁰ A. Giuliani, *Il Menabò 2 cit.*, p. 101.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 100.

¹³ La questione è perfettamente illustrata nell'introduzione al *Manuale di poesia sperimentale*

cazione tra linguaggio e ideologia, per la neoavanguardia il linguaggio tutto è degradato per effetto del capitale e si pone di conseguenza la necessità di una *tabula rasa* come forma di contestazione totale, della demolizione dei significati acquisiti e incancreniti, nonché della negazione delle basilari regole della comunicazione, a cominciare dalla sintassi, prima di avviare una rigenerazione del linguaggio stesso.

Sul fronte opposto è invece ritenuto indispensabile un corpo a corpo con il linguaggio dell'ideologia dominante e il mantenimento della capacità comunicativa del discorso poetico ai fini di un rapporto, che è comunicazione di un messaggio, con il pubblico.

Roversi si schiera infatti a favore di una «poesia semantica»¹⁴ che possa funzionare come veicolo di conoscenza e di dissenso, restituendo al lettore un messaggio chiaro e decifrabile, insiste cioè sul potere demistificatorio del linguaggio:

il linguaggio deve collaborare a progettare, in termini realistici, la società dentro la quale l'artista [...] opera e vive. Finché esisteranno gli statuti attuali [...] dovremo usare o la lingua equivoca ed esautorata che ci troviamo disponibile (corrosa, meschina, retriva perché classicheggiante), oppure affidarci alla lingua più rigorosa della scienza, intesa non nel suo momento specifico o tecnico, ma in quello razionale; di associazione di idee e non di verifica, nel momento intuitivo e non empirico; affidarci alla sua rigorosità [...], decifrabilità, alla assenza di significazioni plurivalenti, di metaforicità imprecisa e mistificante.¹⁵

È questo un principio da cui Roversi non retrocederà lungo il suo percorso; eppure, al momento di queste dichiarazioni, nel periodo di fuoco della polemica tra i due fronti, si registra un profondo mutamento nella scrittura roversiana, che chiaramente si avvicina alle soluzioni proposte dall'avanguardia, un mutamento di rotta solo apparentemente contraddittorio, che ha origine dalla constatazione di un profondo cambiamento dei tempi e dalla necessità di adeguare ad essi i propri strumenti espressivi, che matura già con l'avvio di «Rendiconti» nel '61.

È sulla rivista fondata dallo stesso Roversi, nata quasi come un superamento dei limiti di «Officina», che si determina un cambio di paradigma nell'approccio al lavoro letterario in rapporto a una più attenta riflessione sul linguaggio per cui «*i problemi della letteratura non sono [più]*

curato da Guido Guglielmi e Elio Pagliarani, che tra gli altri accoglie anche Roversi (cfr. G. Guglielmi, E. Pagliarani, *Manuale di poesia sperimentale*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 9-23; in particolare pp. 11-12).

¹⁴ R. Roversi, *Discorso introduttivo a Le descrizioni in atto*, in «Paragone-Letteratura», 182, aprile 1965, pp.114-117: p. 115.

¹⁵ R. Roversi, *7 domande sulla poesia cit.*, p. 379.

rappresentati dalla letteratura ma dalla lingua»,¹⁶ riflessione che sarà, da parte dell'autore, foriera di una costante “verifica del linguaggio”, per usare le parole di Moliterni, attraverso l'opera stessa.¹⁷ L'esperienza di «Rendiconti» è inoltre rilevante, ai fini del nostro discorso, perché pone Roversi a più stretto contatto con uno dei protagonisti dell'avanguardia stessa, Elio Pagliarani, nonché con Guido e Giuseppe Guglielmi, vicini a Luciano Anceschi sin dagli inizi del «verri» e non certo estranei al movimento, vicinanza che probabilmente agisce per l'autore da stimolo ulteriore verso un rinnovamento della propria poetica.

Tra il '63 e il '65 si collocano poi le prove che testimoniano di un'effettiva adozione di tecniche tipiche della neoavanguardia: la pubblicazione in rivista, a partire dal '63,¹⁸ delle prime poesie della raccolta *Le descrizioni in atto* – poi interamente pubblicata per la prima volta nel '69 in ciclostilato –, il romanzo *Registrazione di eventi* del '64, e la seconda edizione di *Dopo Campoformio* nel '65.

La poesia di chiusura di quest'ultima raccolta, *Iconografia ufficiale*, dedicata al disastro della diga del Vajont, assume valenza simbolica nel sancire il passaggio a una nuova poetica, giacché dimostra che «il dato linguistico, formale, della parola di Roversi, inizia ad imporsi con prepotenza alla vista (all'ascolto) del lettore»,¹⁹ unitamente al «superamento dell'egocentrismo (dell'autobiografismo) lirico, in direzione di una testimonianza “civica” e sociale, una sorta di *radiografia* del reale»,²⁰ un processo che si verifica con l'adozione di una delle tecniche cardinali della neoavanguardia, ovvero «il montaggio di frammenti, l'assemblaggio di prelievi testuali senza intervento di scrittura diretta dell'autore».²¹

La stessa strategia è presente in forme scoperte e ripetute in *Le descrizioni in atto*, in aggiunta a un ampio uso del plurilinguismo, che denuncia la volontà di aderire alla fenomenologia del presente, nonché di una marcata commistione di generi, che accostano le soluzioni di Roversi a quelle del già citato Pagliarani.²²

¹⁶ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche* [1969], Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 143-159: p. 148. Cfr. sulla questione F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 114.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 116. Cfr. R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 148.

¹⁸ Principalmente su «Rendiconti» e «Paragone-Letteratura»; per una bibliografia degli scritti di Roversi si rimanda a M. Giovenale, *Per Roberto Roversi. Una bibliografia in fieri: 1941-1999*, in «Rossocorpolingua», 1, marzo 2020, pp. 40-64.

¹⁹ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 89.

²⁰ *Ivi*, p. 96.

²¹ M. Giovenale, *La poesia fa il libro* cit., p. 18.

²² Cfr. F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 132. Un raffronto tra i due autori richiederebbe uno studio mirato. Preliminarmente si può segnalare come Pagliarani possa aver rappresentato un modello di strutturazione testuale basato sì sul montaggio, che però non richiede una dispersione del senso e non interrompe le possibilità di comunicazione con il lettore: la funzione sociale della letteratura è infatti per Pagliarani quella di «mantenere in efficienza,

Molte delle descrizioni sono infatti smaccatamente strutturate per collage di prelievi da giornali e da stralci della comunicazione mediatica e istituzionale, così come già avviene in *Iconografia ufficiale*: si vedano, tra i casi più significativi, la *Sedicesima descrizione in atto*, la *Ventiquattresima* o, ancor di più, la *Trentatreesima*, dove al montaggio si sommano capillarmente soluzioni tipografiche – l’uso del maiuscolo, l’isolamento di versi – che sembrano voler restituire visivamente la presenza del procedimento di assemblaggio.

La prima delle *Descrizioni* chiaramente improntata al montaggio è la *Quindicesima*:

Mamma inglese si uccide col bimbo che non mangia,
più scientifico il socialista degli anni '60,
chi ruba nei supermercati francesi?

La Cina perde terreno nel terzo mondo,
una città per soli pedoni, sorrisi etruschi sui volti moderni,
“anche quando a quelle prime esperienze arcaicizzanti...”²³

Si tratta di un vero e proprio collage di titoli, brandelli di giornale e di servizi televisivi, con l’aggiunta di un prelievo virgolettato da un testo di altra natura – forse saggistico – cui poi segue, qualche verso dopo, anche un ritaglio pubblicitario: «Novità grande! Ford Anglia Torino / ora a lire 895000 ige compresa».²⁴

È lo stesso autore ad avvertire il lettore del procedimento utilizzato tramite l’inserimento di una nota al testo che svolge la funzione di autocommento, nonché di prolungamento del discorso poetico, secondo una strategia frequentemente utilizzata nelle *Descrizioni*. La nota non si accontenta, infatti, di offrirsi come didascalia in funzione esplicativa rispetto al metodo e alle fonti del testo, ma si pone come vera e propria estensione del discorso poetico a livello del peritesto riportando, sempre in versi, ancora un altro estratto di giornale, con tanto di indicazione bibliografica – «(Il resto del Carlino, quotidiano ecc. del 29 aprile 1966)»²⁵ –; segue un’ulteriore rimando, anch’esso con relativo

per tutti, la lingua di tutti» (E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, p. 880). In secondo luogo, mentre la riduzione dell’io viene portata a più estreme conseguenze dai suoi sodali, in Pagliarani si nota una sorta di posizione di mezzo tra lo sperimentalismo officinesco, cui del resto l’autore era stato legato, e quello avanguardista; infine, l’influenza di Pagliarani andrebbe valutata anche per quel che concerne la già citata mescolazione dei generi che si riscontra in particolare nelle *Descrizioni in atto*, dove l’andamento più prosastico si avvicina al narrato, alla dialogicità quasi teatrale, al saggistico.

²³ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 171.

²⁴ *Ivi*, p. 172.

²⁵ *Ibidem*.

riferimento – stavolta a un saggio di Basil Davidson²⁶ – che occorre a ricostruire la dimensione storica dell'evento presente su cui si concentra il testo principale.

Stesso procedimento è utilizzato nella *Descrizione* successiva, la *Se-dicesima*, dove le note nuovamente contribuiscono a una ricollocazione storica dell'evento, in quel caso riportando le alluvioni di Firenze succedutesi a partire dal 1269, in coda a una poesia dedicata all'alluvione del '66.

Per il tramite del montaggio penetrano dunque nel testo poetico non soltanto il linguaggio dell'attualità restituita dai media, ma anche quello della pubblicità, l'essenza stessa della società dei consumi, a simulare l'affastellamento di stimoli, informazioni, il bombardamento persuasivo di una società profondamente condizionante e con esso i «silenzi»²⁷ del potere dietro cui si cela la verità; emerge al contempo, anche grazie alle note, la continuità degli strumenti di controllo e assuefazione del potere attraverso le epoche, congiungendo così dimensione diacronica e sincronica.

Va notato che la profondità storica, il rapporto con il passato, che ricorre e si evolve nell'opera di Roversi come tema portante – si vedrà nuovamente in merito a *Registrazione di eventi* – è elemento di fatto trascurato nei testi dell'avanguardia, ma basterà aprire una pagina a caso delle parallele esperienze poetiche di Nanni Balestrini o di Giuliani, a cominciare da quelle accolte sui *Novissimi*, in cui la tecnica del collage è cardine del lavoro poetico, per accorgersi della consanguineità del procedimento strutturale utilizzato che, come per Roversi, ha il compito di demistificare il linguaggio degradato della comunicazione a partire dall'illogicità dei nessi discorsivi, dunque per effetto del montaggio, che si fa esso stesso strumento di contestazione.

Roversi sembra così accogliere il principio per cui la degradazione del senso nell'età dei media e il livellamento dei significati e degli eventi stessi su un unico piano medio-indifferente,²⁸ nell'età in cui la cultura del potere predetermina e falsifica la comprensione del mondo, vada restituita secondo le stesse formule discontinue in cui questa si presenta dal vero per poterla contrastare, è necessario cioè esporre quel meccanismo dispersivo e disorientante che informa il sistema della comunicazione e che rende sempre più difficile la ricomprensione del mondo all'interno di un pensiero, di un discorso coerente e unitario.

L'operazione roversiana è dunque, anch'essa, una “metafora episte-

²⁶ Di Davidson esce per Feltrinelli nel '63 *La riscoperta dell'Africa*, e nel '66 per Mondadori *Africa. Storia di un continente*; l'autore presumibilmente attinge da uno o da entrambi i volumi.

²⁷ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 173.

²⁸ Cfr. R. Roversi, *Lo scrittore in questa società*, in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 372-374.

mologica” della contemporaneità – per ricalcare la celebre formula di Eco che compare nell’intervento su citato –, ma solo entro una certa misura, poiché è chiara la presenza di una specificità autoriale nell’utilizzo di strumenti apparentemente simili a quelli della neoavanguardia.

La funzione straniante del montaggio, complice in entrambi i casi la lezione di Brecht, è infatti come bloccata, nel caso di Roversi, un attimo prima della dispersione non soltanto del senso, ma propriamente del discorso, che, per quanto decostruito, sempre viene ricondotto a una qualche coerenza di significazione, secondo un equilibrio di spinte centrifughe e centripete interne al testo, apertura e chiusura.

Nel processo collagistico Roversi assegna infatti alla selezione una maggiore rilevanza rispetto alla combinazione – in maniera inversa rispetto all’avanguardia – poiché il frammento di attualità ha propriamente il compito di riportare sulla pagina il fatto concreto, di porsi come descrizione del dato fattuale, così come, del resto, suggerisce lo stesso titolo della raccolta.

Di questa differente funzione del frammento è spia significativa la versificazione – tendente al prosastico ma distantissima dal verso atonale dei novissimi – che generalmente mantiene integra l’unità sintattica, dunque la possibilità di un recupero del significato e, con esso, del contesto reale da cui il lacerto deriva.

Si aggiunga poi che il citazionismo delle *Descrizioni*, che informa il montaggio stesso, rivela frequentemente la propria origine, ovvero il “testo” da cui è strappato il brandello testuale, con l’indicazione di pagina inserita nel corpo stesso del componimento o più spesso, come abbiamo visto, in nota. In tal modo, anziché “camuffare” la citazione nel flusso di un discorso amorfo rendendo omologhi gli elementi in gioco, come avviene nel testo d’avanguardia, il frammento viene ricontestualizzato, riportato alla sua verità storica e attuale: il nuovo significato acquisito con il montaggio, dunque, con il contatto/atrito tra frammenti all’altro, implica sì la sussunzione di una realtà essa stessa frammentaria ma all’interno di un nuovo discorso, presuppone cioè una rielaborazione del dato di realtà secondo una prospettiva ben riconoscibile. Del resto, l’esibizione del meccanismo collagistico, che si verifica secondo le strategie sopra osservate, ha per l’appunto la funzione di evidenziare l’opera di prelievo e ricucitura compiuta dall’autore, sottolinea cioè la sua presenza nella funzione di soggetto critico, questione quest’ultima, che sul piano dei testi distingue nettamente Roversi, e invero tutta l’area sperimentale, dall’avanguardia.

Nei testi dei novissimi si osserva infatti una tendenziale dissoluzione del soggetto, della coscienza ereditata dalla modernità letteraria, nell’indifferenziato flusso comunicativo, la mimesi – strutturale – della

schizofrenia universale, infera e labirintica secondo la topologia ricorrente nei testi stessi dell'avanguardia. Se anche Roversi, come segnalano Cesarano e Raboni,²⁹ sembra scrivere dal "cuore dell'inferno", la sua, più che un'immersione, appare però una sorta di galleggiamento nel "mare dell'oggettività": né palombaro né albatro, Roversi è insomma capace di respirare fuori dalle melmose acque.

L'autore sembra in definitiva accettare, con la neoavanguardia, il disfacimento delle strutture della comunicazione in rapporto al contesto-mondo, ma non gli effetti – schizofrenici per i novissimi così come, poco tempo dopo, per i teorici del postmoderno – del mondo e del linguaggio stesso sul soggetto, così che rimane impossibile l'approvazione della notoria proposta di riduzione dell'io avanzata dai novissimi, ritenuta al pari di un'ammissione d'impotenza della soggettività.³⁰ Il senso ultimo del testo rimane infatti affidato, in definitiva, al poeta, che ancora si sente in grado di restituire una prospettiva critica sulla realtà, alla figura di quell'"io" che osserva, registra, commenta, si pronuncia e perfino sentenzia, che dà il "tono" alle *Descrizioni*. «Altro che lirica»,³¹ si dovrà comunque dire con la *Ventesima descrizione*, poiché è evidente che quell'io patetico e nostalgico tanto rimproveratogli da Giuliani, si è messo abbondantemente da parte.

Il particolare "lirismo" di Roversi conduce infine il nostro discorso al romanzo *Registrazione di eventi* che per titolo, oltre che per strategie formali, immediatamente si ricollega alle *Descrizioni*, secondo una continuità di fondo tra i generi praticati confermata dallo stesso Roversi:³² la prosa di *Registrazione di eventi* si definisce infatti a partire da un atteggiamento lirico – invero ironicamente esasperato³³ –, tradotto in alcune pagine del romanzo nell'utilizzo di veri e propri versi.

Agli occhi della critica coeva, il testo subito si pone, anch'esso come le *Descrizioni*, come prova di un'adesione ai moduli dell'avanguardia e nuovamente per la presenza di una composizione per montaggi che destruttura l'andamento logico-lineare del romanzo tradizionale: lo stesso Roversi conferma del resto di aver voluto perseguire una «deflazione del discorso».³⁴

²⁹ Cfr. G. Cesarano, G. Raboni, *Interventi*, in «Paragone-Letteratura», 182, aprile 1965, p. 122: «i messaggi che [Roversi] continua ad inviarci non sono più messaggi a proposito dell'inferno, ma ci giungono, ormai senza mediazioni o intervalli, dal cuore stesso di esso».

³⁰ Per i Novissimi la "riduzione dell'io" è al contrario «l'ultima possibilità storica di esprimer[si] soggettivamente» (A. Giuliani, *Introduzione* [1961], in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, p. 22).

³¹ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 190.

³² Cfr. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 382.

³³ R. Roversi, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., p. 152.

³⁴ Cfr. *ivi*. Anche il romanzo successivo di Roversi accoglie la frantumazione dei modi tradizionali del romanzo, ma il testo andrebbe messo in rapporto con le nuove tendenze del

Tuttavia, a uno sguardo ravvicinato, il testo sembra presentare soluzioni più distanti dal modello avanguardista rispetto a quelle della poesia, ed è quasi più facile accostare il romanzo a modelli sperimentali di primo Novecento che non ai romanzi pubblicati negli stessi anni dagli esponenti della neoavanguardia.³⁵

La trama ridotta a pochi essenziali momenti – la ricerca di un prestito da parte del protagonista, l'antiquario Ettore, il tentativo di vendere l'attività, una gita al mare con la donna amata finita con la morte dei due – si sviluppa attraverso una sovrapposizione di temporalità, tra presente e passato: il presente è quello della società dei consumi, da condannare, il passato quello della guerra, della lotta al nazi-fascismo, traumi della Storia prima che del soggetto, di cui gli eventi del presente annullano il ricordo e il senso stesso a livello sociale. Di «temi morali», infatti, più che di eventi si tratta, secondo l'interpretazione di Guido Guglielmi, i quali articolano e unificano al contempo un «racconto di immagini»³⁶ che si svolge all'interno della coscienza del personaggio.

A dispetto degli eventi cui è votato sin dal titolo, il romanzo è infatti incentrato sulla dimensione interiore o, per meglio dire, su un sostanziale scontro tra interno e esterno, tra visione lirica e oggettività, che comporta la profonda tensione moralistica della scrittura, infine predominante su quella lirica.³⁷ Tale atteggiamento si riflette in una voce narrante combattuta tra una visione omodiegetica e una esterna, segnalata dall'oscillazione pronominale tra "io" e "egli"; ma non c'è invero discontinuità focale nel discorso, per cui, in definitiva, il soggetto rimane integro ed è la sua presenza a conferire uniformità a un testo altrimenti destrutturato secondo nessi apparentemente incoerenti.

Da qui la differenza radicale con i romanzi del Gruppo 63 che programmaticamente tengono invece conto di un io-personaggio disperso, frammentato, dissolto, "parlano" della stessa difficoltà di reperire una coscienza.³⁸ Difatti, se il titolo roversiano sembra volutamente rimandare all'*école du regard*, modello del romanzo del Gruppo 63, che propone un azzeramento del soggetto, privato della capacità epifanica³⁹ a

decennio Settanta (cfr. *Conversazione introduttiva* con G.C. Ferretti, in R. Roversi, *I diecimila cavalli*, Roma, Editori riuniti, 1976, pp. IX-XXI., poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 447-462; pp. 453-454).

³⁵ Nel '63 Feltrinelli pubblica *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, l'anno successivo *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli, prime attestazioni del romanzo sperimentale promosso dal Gruppo 63.

³⁶ Guido Guglielmi, nella nota editoriale stampata sul segnalibro che correda il romanzo.

³⁷ Cfr. W. Pedullà, *Il linguaggio di Roversi allena alla disperazione* [1964], in Id., *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 481-485.

³⁸ Esempio, in tal senso, il già citato *Capriccio italiano* di Sanguineti.

³⁹ Cfr. R. Barthes, *Letteratura oggettiva*, in A. Robbe-Grillet, *Le gomme* [1953], Trieste, Nonostante, 2017, pp. 311-317.

favore di un oggettualità totalizzante, al contrario Roversi, nota Walter Pedullà, «parla e agisce letterariamente dal versante opposto, cioè da una prospettiva soggettiva e con una lingua ostinatamente intensa e scottante, ricca di fantasia, di giudizio morale e storico». ⁴⁰

In *Il mestiere di scrittore*, in merito alla morte del personaggio nel finale del romanzo, interpretato da più parti come un suicidio e perciò come attestazione del pessimismo dell'autore, Roversi spiega a Ferdinando Camon come il gesto del protagonista sia invece da intendere come una liquidazione delle convinzioni del passato, della nostalgia per una forma di impegno superata dalle circostanze attuali, che sfocia, come si è visto, nell'adozione di nuove soluzioni testuali: «Il traguardo verso il quale va la conclusione del libro dovrebbe essere non l'autodistruzione, ma una precisa presa di coscienza di una nuova o diversa situazione (già maturata)»; ⁴¹ «Ora occorre pensare *nuovo*, fare del nuovo, mutare la pelle sempre seguendo lo stesso impegno, e avendo magari la stessa forza. Erano i tempi a mutare; e noi dovevamo cambiare; non invecchiare». ⁴²

La scrittura di Roversi accoglie dunque le suggestioni e gli esempi offerti dall'avanguardia riconoscendole così, in forma implicita, quella capacità di presa sul presente negatale polemicamente negli interventi in rivista, ma allo stesso tempo recando in seno alla propria scrittura i necessari correttivi e limiti da porre a quella che ritiene essere una deriva formalistica, nell'ottica di un sempre rinnovato impegno.

⁴⁰ W. Pedullà, *Il linguaggio di Roversi allena alla disperazione* cit., p. 481.

⁴¹ R. Roversi in F. Camon, *Il mestiere di scrittore* cit., pp. 152-153.

⁴² *Ivi*, p. 153.



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

Essere “prima Campofornio”. Ipotesi indiziarie su Roversi e Fortini

GABRIELE FICHERA

Università di Berna

gabrifichera77@gmail.com

Abstract. This study intends to explore some aspects of the relationship between Roversi and Fortini, identifying *Dopo Campofornio* as the work on which it is possible to establish a dialogue between the two writers. The comparison starts from an ethical-ideological premise: the problem of the delay with which men often face the decisive historical events that concern them, and therefore the idea expressed by a verse of Rebora according to which «to live is to justify oneself» («vivere è giustificarsi»). In a second moment the analysis, now focused on the concreteness of the texts, is aimed at verifying the existence of an extensive common lexical area, of a Reborian nature, which links the two poetic experiences, despite the ineliminable dialectic of being *before* and of being “*after* Campofornio”.

Keywords: historical delay, *Dopo Campofornio*, poetry by Rebora, ellipsis, being “before”.

Riassunto. Questo saggio si propone di esplorare alcuni versanti dei rapporti fra Roversi e Fortini, individuando in *Dopo Campofornio* l'opera su cui è possibile imbastire un dialogo fra i due autori. Il confronto parte da una premessa di tipo etico-ideologica, ovvero dal problema del ritardo con cui spesso gli uomini affrontano gli eventi storici decisivi che li riguardano, e quindi dall'idea espressa da un verso di Rebora per cui «vivere è giustificarsi». In un secondo momento l'analisi, ormai calata sulla concretezza dei testi, è tesa a verificare l'esistenza di un'estesa area lessicale comune, di matrice di nuovo reboriana, che lega le due esperienze poetiche, pur nella dialettica ineliminabile dell'essere *prima* e dell'essere “*dopo* Campofornio”.

Parole chiave: ritardo storico, *Dopo Campofornio*, poesia di Rebora, ellissi, essere “prima”.

Essere “prima Campofornio”. Ipotesi indiziarie su Roversi e Fortini

E nulla è mio al passaggio
C. Rebora, *Frammento LI*

I. «Vivere è giustificarsi»

Una ricognizione critica sui rapporti fra l'opera di Roberto Roversi e quella di Franco Fortini, che si voglia minimamente esaustiva, è lavoro che necessiterebbe ben altre forze e più distesa sede. Qui si tenterà di sviluppare solamente una serie di sondaggi preliminari volti a individuare alcuni punti-chiave della questione.¹ Si precisano fin da subito due aspetti decisivi. Il primo è che il reticolo di analogie e differenze che ne sortirà è orientato più sul rapporto quasi “indiziaro” che si instaura fra le opere che su quello storico-documentario fra i rispettivi autori, da cui comunque mai si prescinde. E poi che il punto archimedeo su cui far leva per imbastire il confronto critico viene individuato, in virtù di una scelta inevitabilmente parziale, nella figura di Clemente Rebora. La sua opera poetica, fondamentale per entrambi, conoscerà infatti intorno alla metà degli anni Cinquanta, e proprio a partire dal contesto condiviso della rivista «Officina», l'inizio di una decisa rivalutazione.

Nel 1966 Roversi pubblica sulla rivista «Paragone» lo scritto *Una nota su Rebora*. Si tratta di un breve ma acuto ritratto complessivo, in cui a spiccare è la messa a fuoco di almeno una questione cruciale: quella dell'arrivare troppo tardi rispetto agli snodi dirimenti della storia, e dunque del doversi perennemente “giustificare”. Il problema dell'essere *dopo*. Roversi si sta concentrando sul lavoro mentale e poetico di Rebora, come di altri scrittori-intellettuali, all'altezza cronologica dell'imminente tragedia bellica. E rileva come questa ricerca di tutti «gli uomini responsabili del tempo», strenuamente tesa a «verificare gli strumenti conoscitivi che li avrebbero fatti più chiari a se stessi e più utili, alla fine, sul piano dell'interesse pratico, agli altri» non riesca a concludersi in tempo. Infine, citando un verso dello stesso Rebora, lo scrittore aggiunge: «Tutti arrivarono troppo tardi. Anche Rebora, in questo caso, dovette demandare la risoluzione del proprio dramma, autentico, a dopo. A dopo, come sempre accade (“vivere è giustificarsi”)».² Non deve passare

¹ Fabio Moliterni ha dedicato attenzione al rapporto fra le poesie giovanili di Roversi e la lettura che ne fa Fortini. Si veda F. Moliterni, *Una «spina di furore». Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 65-79 (con particolare riferimento a pp. 70-71).

² Per questa e per le due citazioni precedenti si veda R. Roversi, *Una nota su Rebora*, in Id., *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella, 2008, p. 425.

inosservato il carattere apodittico e soprattutto generalizzante di questa affermazione, che probabilmente spiega anche il senso più profondo di un titolo roversiano fra i più decisivi. È come se gli uomini fossero in qualche modo condannati dal moto storico a essere sempre “*Dopo Campoformio*”. Questa acquisizione nasce dunque dal verso reboriano «vivere è giustificarsi», che Roversi estrapola da un *Frammento* del 1914 (v. 138), non incluso nella raccolta del 1913 e intitolato: *Clemente non fare così!*.³ Non appare superfluo precisare che si tratta dello stesso testo in cui l’angoscia storico-esistenziale del poeta giunge a una celebre acme: «(urge la scelta tremenda, / dire sì, dire no / a qualcosa ch’io so)» (vv. 58-60).⁴ Ora appare degna di nota questa coincidenza critica, la prima, peraltro di una nutrita schiera. Quando più di vent’anni dopo Roversi sarà chiamato a scrivere delle pagine, presumibilmente non semplici, sulla figura di Fortini, concluderà il suo ritratto, tornando proprio sul grumo concettuale del “giustificarsi”. E lo farà recuperando i versi fortiniani della poesia *A Vittorio Sereni*, poi raccolta in *Questo muro* (1973). Vale la pena di riportare il testo in modo completo: «Come ci siamo allontanati. / Che cosa tetra e bella. / Una volta mi dicesti che ero un destino. / Ma siamo due destini. / Uno condanna l’altro. / Uno giustifica l’altro. / Ma chi sarà a condannare / o a giustificare noi due?».⁵ Il commento finale di Roversi – «Nessuna condanna, nessuna giustificazione; apprezzamento sul campo»⁶ – non fa che corroborare l’impressione immediata di una “intrusione” e di una proiezione di sé; come se quei versi parlassero anche del suo rapporto con Fortini. Peraltro il filo rosso che lega tutto il saggio è quello di salvare *ex post* – o meglio di “giustificare” – il Fortini poeta rispetto al feroce e intransigente ideologo. E in particolare, insieme al primo Fortini di *Foglio di via* (1946), l’ultimo, ormai ben consapevole della sconfitta storica subita, finalmente *sine ira et studio*, dunque meno contratto e più libero. Un Fortini irrimediabilmente del *dopo*. E qui si manifesta la seconda “coincidenza” critica. Roversi sottolinea come «solo nell’ultimo arco della sua vita [...] Fortini raggiunge una piena completa convinzione operativa, la liberazione di sé nella poesia».⁷ E finisce per rafforzare il suo ragionamento, utilizzando un paragone rivelatore: «la scrittura si contrae e si innalza; il linguaggio è come cavato fuori da una cenere calda che lo ricopriva».⁸ La metafora della cenere calda che ricopre le passate incandescenze è una figura

³ C. Reborà, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2015, p. 142.

⁴ *Ivi*, p. 140.

⁵ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 342; d’ora in avanti TP.

⁶ R. Roversi, *Franco Fortini. Poesia zona franca*, in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, p. 530.

⁷ *Ivi*, p. 528.

⁸ *Ibidem*.

trasparente dell'essere dopo. Appare come l'interfaccia figurale, ma qui arricchita di penetrante ampiezza storica, del verso reboriano «vivere è giustificarsi», da cui siamo partiti. Ma ancora più importante per il nostro discorso è il fatto che la si ritrovi in termini molto simili in un altro luogo roversiano capitale: il risguardo premesso dall'autore all'edizione Feltrinelli del 1962 di *Dopo Campofornio*. Il passaggio non è di poco conto. Si sta parlando infatti di quale Italia venga ritratta in questi versi. Un'Italia «rotta e adirata che ancora insiste e resiste [...] e non è splendente ma grigia, non celeste ma nera, struggente come una brace».⁹ In questo contesto è da rimarcare come il riferimento metonimico al «braciere» sia ricorrente in vari punti di *Dopo Campofornio*,¹⁰ in particolare nei poemetti *Le lupe dorate* (DC, p. 76, p. 82) e *Il sogno di Costantino* (DC, p. 108).

Il dovere di giustificarsi in Rebora e Fortini, e poi la figura della brace, che nasconde e allo stesso tempo rivela, avvicinando involontariamente, e a distanza di tanti anni, Fortini e *Dopo Campofornio*. Una rete di sottili corrispondenze. Ma prima di addentrarci all'interno di questo piccolo ginepraio, per verificarne meglio l'intreccio di nessi e smagliature, è il caso di sondare anche i movimenti che provengono «dall'altra riva», ovvero dalla scrittura fortiniana. E giungiamo alla terza «coincidenza» con cui chiudere, provvisoriamente, il cerchio. Abbiamo visto come in Roversi la cenere ancora calda diventi immagine del giungere tardi e dell'essere sempre dopo. Ora, se c'è una figura retorica che meglio di tante altre può essere considerata come il più calzante corrispondente formale di questo grumo di pensiero è quella dell'ellissi, cioè la «figura-modello della detrazione».¹¹ Ed è proprio questo che Fortini intuisce in uno scritto inevitabilmente «tardo» su Roversi. Alla fine della voce a lui dedicata nel postumo *Breve secondo Novecento* – un volume che raccoglie conversazioni radiofoniche risalenti al 1984 – Fortini affronta la medesima questione del mancato appuntamento con la storia. Per lui infatti Roversi, Leonetti e Volponi, coi loro versi ci vogliono dire che «il tempo storico li ha traditi (e troppi altri con loro) facendogli segnare il passo per trent'anni, prima di un «avanti marsch!» (o del «riposo») che non sono venuti».¹² Questi scrittori vogliono farci capire «di non aver tempo da perdere». E per Fortini lo fanno proprio attraverso «la figu-

⁹ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 16. Nella sua copia di *Dopo Campofornio* Fortini segna a penna sul margine sinistro la prima parte di questo passaggio, sottolineando in particolare gli attributi «rotta e adirata». Il volume è consultabile presso il Fondo Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

¹⁰ R. Roversi, *Dopo Campofornio*, in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit.; d'ora in avanti DC.

¹¹ M. P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, Milano, Sansoni, 1997, p. 304.

¹² F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1996; poi incluso in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1174.

ra dell'ellissi». ¹³ Da qui scaturisce quel «furor d'impotenza», a sua volta «traslato d'una repressione storica», ¹⁴ già segnalato per tempo da Fortini nelle pagine del 1962 dedicate a *Dopo Campoformio*. L'ellissi dunque, entità per sua natura sommamente indiziaria come la brace, e che dice nel silenzio, rivela una presenza negata e latente, enuncia un vuoto. E verrebbe da chiosare: chi di brace ferisce, di brace perisce. Ma in un immaginario e “prolettico” gioco di scherma in cui, come si evince facilmente anche dal malinconico inciso «(e troppi altri con loro)», nessuno dei due contendenti al fine tocca.

II. Insieme sotto il ciliegio

Il risvolto di copertina del 1962 a *Dopo Campoformio*, oltre ad essere il bivio indiziario di nessi latenti, che si rendono appena visibili magari nel tempo lungo dei decenni, è anche la sede di un dialogo immediato più esplicito. Innanzitutto Roversi vi adopera accenti schiettamente fortiniani quando qualifica il suo come «un libro d'opposizione, un libro di contrasto politico». ¹⁵ Roversi indica inoltre nel «ritorno sui luoghi» ¹⁶ dell'esperienza bellica una delle linee tematiche fondanti dell'opera. E Marco Giovenale ha ricondotto questo motivo proprio a Fortini, individuando ad esempio in *La raccolta del fieno* (1960) la presenza dell'«ossessiva figura del viaggio di ritorno dal conflitto (non estranea, si sa, alla poesia di Fortini)». ¹⁷ Ma c'è dell'altro. Nello sforzo di racchiudere in un motto sintetico il senso del proprio libro Roversi utilizza questa espressione: «(questa storia di un solo lungo errore)». ¹⁸ Qui è facilmente riconoscibile l'uso, per di più enfatizzato dal corsivo, di una parola-stemma del lessico poetico di Fortini. *Poesia ed errore* era uscito solo tre anni prima. A questo implicito riconoscimento Fortini “risponde”, sempre nello stesso anno, menzionando con favore Roversi in uno dei suoi saggi teorici più densi e ambiziosi. In *Astuti come colombe* infatti cita, e sempre dal medesimo risguardo, l'espressione metaforica «il gran ballo sotto il ciliegio», per mettere alla berlina il miope e cinico ottimismo da neoavanguardia, che domina nella «attuale temperie politica e letteraria». ¹⁹

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ F. Fortini, *Di Roversi*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 607.

¹⁵ R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 17. Nella copia di *Dopo Campoformio* di Fortini questo passaggio del risvolto di copertina è segnato infatti a margine.

¹⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁷ M. Giovenale, *La poesia fa il libro*, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 15.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

¹⁹ Per questa e per la citazione precedente si veda F. Fortini, *Astuti come colombe*, in Id., *Verifica dei poteri*, Milano, il Saggiatore, 1965, poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 66. Si tenga presente che nella propria copia di *Dopo Campoformio* Fortini sottolinea, fra gli altri, un passaggio

È all'interno di *Dopo Campoformio* quindi che sembrano incrociarsi con più significativa assiduità le strade dei due poeti-intellettuali. Si consideri con attenzione anche quanto scrive Fortini a proposito dello sposalizio perfetto fra energia sintattica e nuova ricerca metrica nella da lui apprezzatissima ottava sezione, intitolata all'eroe partigiano Corbari, del poemetto *Il tedesco Imperatore*: «Valga per ogni altro esempio, quello, bellissimo anche per una mia certa idea di evoluzione della metrica moderna, il frammento su Corbari in *Il tedesco Imperatore*».²⁰ Sono gli anni in cui Fortini guarda con favore ai versi lunghi di Pavese. E ad una «nuova metrica» che, anche sul modello anglosassone, si basi su un rilevato pedale ritmico o, esprimendosi con le sue parole più tecniche, sull'«isocronismo tendenziale degli accenti tonici».²¹ Ma il frammento su Corbari viene lodato da Fortini anche per un altro importante motivo: «quanta energia sintattica: tutta nei secchi passaggi tra effige e commento, *nelle frane dei tempi verbali*».²² Questo clamoroso smottamento grammaticale verso il basso viene analizzato in modo certosino da Fortini. Nella già menzionata copia da lui posseduta di *Dopo Campoformio* si può apprezzare infatti tutto il gioco di sottolineature e freccette apposte a penna, indirizzato verso l'articolata tessitura verbale roversiana, che si snoda nella brusca e insistita alternanza fra i tempi del presente, del passato remoto e dell'imperfetto. Queste «frane» preludono in qualche modo al fragoroso moto discendente del fiume Po, che stiamo per osservare in *Pianura padana*. È in quest'ultimo poemetto infatti che l'eventuale «reborismo» di Roversi e Fortini può assumere le dimensioni di un elemento critico palpabile.

Prima d'intraprendere l'analisi è necessario però ricordare il ruolo rilevante che ebbe la rivista «Officina», dove lavorarono sia Roversi che Fortini, intorno alla metà degli anni Cinquanta, nel riproporre la figura di Rebora. Nel numero del novembre 1956 la rivista, grazie ad una cortese anticipazione concessa dall'editore, pubblica una scelta di testi dai *Canti dell'infermità*, che sarebbero usciti l'anno seguente per i tipi di Scheiwiller. Pasolini, in un articolo per la rivista «Il Punto», che poi sarà

sarcastico del risvolto, che immediatamente precede e prepara quello in questione: «Non saranno il neo futurismo che s'affaccia con un plurilinguismo da crociera». Ma poco prima aveva segnato anche questo intenso e colorito *j'accuse*, con cui Roversi si scaglia contro «il nuovo oblio, la smemorata indifferenza, l'inconscia rinnovata volontà di male, le prestidigitazioni di satiri inferociti».

²⁰ F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 608.

²¹ Cfr. F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi italiani* cit., poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 805.

²² F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 608, corsivo mio. A distanza di anni Fortini, al momento di introdurre proprio il frammento di Corbari, riutilizzerà questo medesimo passaggio critico nella sua antologia *I poeti del Novecento*: F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 191.

raccolto in *Passione e ideologia*, pubblicizza subito questa prima uscita.²³ Da parte sua Fortini affida a più riprese alla rivista bolognese, già a partire dal 1955 e fino al 1959, alcuni suoi testi poetici in cui la “violenza” espressionista del lessico sembra essere in qualche modo memore del dettato stilistico reboriano. Si pensi a poesie agonisticamente connotate come *Ringraziamenti di Santo Stefano e Distici per materie plastiche*, che poi saranno raccolte in *Una volta per sempre* (1963). Oppure ad un testo dalla fortissima tensione etico-politica come *I destini generali*, che farà parte di *Poesia ed errore* (1959) e su cui torneremo tra poco.

Un’ultima considerazione preliminare: Fortini individua con sicurezza, già nelle sue pagine del 1966 su *Descrizioni in atto*, la presenza di Rebora nelle movenze poetiche di Roversi.²⁴ Un luogo tangibile di questa filiazione è rappresentato, a nostro parere, dal poemetto *Pianura padana*, quarto notevolissimo “movimento” di *Dopo Campoformio*.

III. Con Rebora: “Strutture di pianura”

Pianura padana era già uscito autonomamente e quasi per intero su «Officina» nell’aprile del 1958. Tra le sue lunghe strofe narrative si snoda la rappresentazione del rovinoso tragitto che il fiume Po compie dalle alte quote delle sue sorgenti fino appunto alla Pianura padana, e passando attraverso l’incontro-scontro con i suoi molteplici affluenti. Il moto discendente qui disegnato è violento e convulso. Il fiume ingaggia una lotta furibonda con i vari elementi della natura circostante. Il linguaggio adoperato da Roversi è decisamente acceso se non addirittura virulento. Ecco uno primo *specimen* tratto dalla paradigmatica seconda sezione del poemetto, che è intitolata significativamente «Schiere opposte»:

E incontra gli altri fiumi, acque
 aggrovigliate, piume di falchi
 rovinanti fra i sassi
 nelle caverne; cagne intisichite
 dal freddo, a contendere
 sotto i pilastri, in mezzo alle lamiere,
 fra scorie di carbone e tra i rottami.
 Altre con passi lieti, pallide di sole
 rubato, nel tonfo di castagne
 che incrinano un silenzio da convento,
 salutano il gelo delle fonti,

²³ Cfr. P. P. Pasolini, *I «Canti dell’infermità» di Rebora*, in Id., *Saggi sulla letteratura sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 1114-1117.

²⁴ Cfr. F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 613.

le nebbie, gli schianti
 dei rami calpestati, lo sgomento
 della brughiera nella galaverna. (DC, pp. 60-61)

In breve tempo la situazione diventa ancora più scabrosa. Il fiume ormai «simile alla vipera» diventa «livido d'orrore, / con la bava alla bocca, strappa, avventa / verso il delta inquieto il suo furore» (DC, p. 61). Questo impetuoso moto discendente che si fa largo con la forza, squarciando gli altri elementi naturali, ricorda quello specularmente diretto verso l'alto, su cui si sostiene uno degli ultimi *Frammenti lirici* di Rebora. Si tratta del frammento LXX, il cui titolo, nell'edizione Vallecchi del 1947, era *Strutture di monti*. Roversi sembra averlo ben presente, e nella già menzionata *Nota su Rebora* ne citerà infatti, a proposito dell'alienante vita cittadina, il v. 7: «clamorosi grovigli di folle». ²⁵ La figura di questa pianura martoriata e che «da monte a mare è preda del fiume» (DC, P. 61) sembra dunque una variazione delle «schiave pianure» dell'*incipit* del frammento: «Dal grosso e scaltro rinunciar superbo / Delle schiave pianure» (vv. 1-2). ²⁶ Si può osservare come tutta un'estesa tessitura lessicale del poemetto sia quanto meno contigua se non coincidente con quella del frammento reboriano. Si prenda ad esempio il v. 5 del frammento LXX – siamo vicinissimi al già menzionato v. 7 – con cui si indica l'universo “volgare” del mondo di pianura: «Tra ruote polvere melma carboni» (FL, p. 778). E si noti come, a voler considerare solo la sezione «Schiere opposte», i suoi elementi lessicali più caratterizzanti siano tutti presenti, benché scissi e disseminati in varie posizioni: «fra scorie di carbone e di rottami», «sulla sua polvere antica», «o sporche di melma...» (DC, pp. 60-61; nell'ultimo caso il soggetto è costituito dalle «opposte / acque furenti»). Osserviamo adesso un altro esempio, stavolta afferente alla sfera del verbo. È abbastanza frequente in *Dopo Campofornio* l'uso di «avventa» o «s'avventa». In *Pianura padana*, che sulla falsariga reboriana del già citato titolo *Strutture di monti* potremmo in effetti rinominare *Strutture di pianura*, abbiamo questo passaggio, già riportato *supra*: «livido d'orrore, / con la bava alla bocca, strappa, avventa / verso il delta inquieto il suo furore», che entra in rapporto col v. 53 del frammento LXX: «L'ultime scaglie le avventa» (FL, p. 779; nel commento si spiega: «lancia (avventa) gli ultimi assalti all'altezza», *ivi*, p. 788). E qui va detto che il calco lessicale risulta come puntellato e ribadito dal desueto uso transitivo, che viene fatto del verbo sia da Rebora che da Roversi (*en passant*, l'aggettivo «livido» ci riporta all'*incipit* del frammento LI, al

²⁵ R. Roversi, *Nota su Rebora* cit., p. 424.

²⁶ C. Rebora, *Frammenti lirici. Edizione commentata*, a cura di G. Mussini e M. Giancotti, Novara, Interlinea, 2008, p. 778; d'ora in avanti FL.

cui centro si trova il movimento del treno).²⁷ Anche sul piano figurale ritroviamo un paragone comune: «o simile alla vipera s'acquieta» entra in dialogo con «Tentan su dal letargo come serpi» (*FL*, p. 778, v. 12). Ma si possono ricordare anche i vv. 13-14 «Dai confini in letargo le spire / Per l'aria incatenano anelli zebrati» di quel frammento LXVIII (*FL*, p. 750), che sarà anch'esso citato da Roversi nello scritto su Rebora in riferimento alla «plebaglia» (v. 39).²⁸ Un'ultima tessera del mosaico che si sta cercando di comporre è rappresentata da un'espressione peculiare e ricorrente in Rebora come «bava». Il Po di Roversi, come abbiamo già visto, ad un tratto si illividisce in un'orrenda prosopopea, ergendosi minaccioso «con la *bava* alla bocca» (*DC*, p. 61). Nel frammento LXX abbiamo «- Fra bave di nubi» (*FL*, p. 779, v. 52). Così come nel menzionato fr. LXVIII ritroviamo «Con rabbia di fischi e di *bava*» (*FL*, p. 750, v. 19). E infine «Rifiuti e *bava* aduna» (*FL*, p. 151, v. 34) presente in quello stesso frammento VIII che pure Roversi riprenderà nello scritto del 1966, in riferimento al «fluire» dell'*incipit*.²⁹

A questo punto si può tentare, sulla medesima griglia lessicale, una parziale verifica su alcuni momenti precisi della poesia di Fortini. Procedendo a specchio si può partire dall'espressionistico «bava», che in Fortini ha occorrenze variegata e stratificate nel tempo. Dall'antico *Canto degli ultimi partigiani*, testo incluso in *Foglio di via* (1946), dove ci imbattiamo in «La *bava* degli impiccati» (*TP*, p. 24, v. 4) si prosegue verso «tra le *bave* d'inchiostro dei fosfori sull'asfalto» (*Una sera di settembre*, *TP*, p. 165, v. 7). Per giungere fino all'*enjambement* di «*bava* / di aniline» (*TP*, p. 177, vv. 19-20) in *I destini generali*, poesia dai toni lessicali estremamente accesi e che, come si è detto, uscì per la prima volta nel 1955 proprio su «Officina». Il breve *excursus* si conclude con un testo di eccezionale importanza come *La poesia delle rose*, tra l'altro uscito per la prima volta sempre nel 1962 proprio per i tipi roversiani della Libreria Antiquaria Palmaverde, in cui la «la dama [...] / [...] si lorda tra erbe e *bava*» (*TP*, p. 283, I, v. 22). Questo indimenticabile poemetto, prodigiosamente incardinato sull'alternanza di vertiginose ascensioni verso il meglio e di altrettanto sconvolgenti cadute negli abissi della negazione, possiede un sostrato lessicale decisamente reboriano, in dialogo con il moto ascensionale del fr. LXX ma anche con quello al contrario “discendente” di un altro testo molto apprezzato da Fortini come *Vanno* (entrambi sono stati da lui antologizzati in *I poeti del Novecento*). Proseguendo a ritroso abbiamo, sempre nel poemetto *La poesia delle rose*, un'occorrenza “vipe-

²⁷ Per un'analisi puntuale di questo frammento si veda F. Moliterni, *Falso movimento. Sul Frammento LI di Clemente Rebora*, in Id., *Una contesa* cit., pp. 15-26.

²⁸ Cfr. R. Roversi, *Nota su Rebora* cit., p. 424.

²⁹ *Ibidem*.

rina” in «già sei / squama di *serpe*» (TP, p. 284, II, v. 19). Più in generale, nella poesia di Fortini ricorre spesso la forma al maschile «serpe», decisamente desueta e ricalcata sul modello di “angue”.³⁰ Spingendoci dunque fino alla raccolta del 1984 *Paesaggio con serpente*, la ritroviamo in un altro testo espressionisticamente connotato come *Nota su Poussin: «il serpe / dove Narciso è sceso»* (TP, p. 466, vv. 18-19). Ma si può notare come anche nel Roversi di *Il sogno di Costantino*, ottavo poemetto di *Dopo Campoformio*, si abbia il medesimo riflesso classicistico in «la coda / del serpe» (DC, p. 117) utilizzato come metafora della coda cittadina di automobili in fila (e si noti come sempre nella stessa poesia Fortini faccia risuonare similmente «il claxon delle corriere», v. 13). Anche per il verbo «avventa» le strade reboriane di Fortini e Roversi si intersecano nei versi incandescenti di *La poesia delle rose*: «...e oh come s'avventano a grappoli / rotolando e nelle carotidi gridi» (TP, p. 285, III, v. 14). E lo stesso vale per «carbone»: «O tra carboni di rose un fosforo, un verme» (TP, p. 288, VI, v. 1).

Andando infine a «melma» si può tendere al massimo l'arco cronologico dei riferimenti, partendo dall'antica *Poesia di Natale*, datata 1948, in cui la parola spicca fin dall'*incipit*: «Se lascerai la città di melma» (TP, p. 106, v. 1). Si noti come in una versione successiva del 1954 la parola «melma» venga sostituita con «di anni morti», per poi essere subito reintegrata nella versione di *Poesia ed errore* del 1959, e mai più ritoccata. In *Il presente*, testo incluso in *Questo muro*, a proposito del fiume Magra, si ha: «La melma si asciuga fra le radici» (TP, p. 328, v. 5). E infine ancora la *Nota su Poussin*: «la curva / dove la melma di creta si asciuga» (TP, p. 466, vv.1- 2). Vale la pena di sottolineare come «melma» abbia delle occorrenze significative anche in importanti traduzioni fortiniane. «A che melma?» è la clausola di *Illuso da quest'orbita* di Rimbaud (TP, p. 685). E infine *Il muro* di Éluard: «Il fango in fondo all'acque la melma nebulosa» (TP, p. 717). È corretto ricordare come, a proposito di Roversi, Fortini abbia fatto anche il nome «dell'ingiustamente dagli snob dimenticato o celato Éluard».³¹

IV. Essere prima, essere dopo

I rilievi lessicali, per quanto di necessità limitati ad un *corpus* poetico risicato, hanno dunque delineato l'esistenza germinale di un'area d'intersezione linguistica d'ascendenza “reboriana” fra un certo Roversi e

³⁰ Per un'esauritiva ricognizione di queste occorrenze si veda il puntuale saggio di L. Lenzini, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)*, in Id., *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024, p. 49.

³¹ F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 612.

alcuni testi fortiniani. Ciò però non toglie che permangano delle differenze di fondo imprescindibili fra l'angoscioso moto ascensionale di Rebora – e sostanzialmente di Fortini – e quello altrettanto angoscioso ma al contrario di caduta rovinosa, descritto nel poemetto roversiano qui analizzato. Al riflesso dello specchio diffratto formato dalla riottosa coppia Roversi/Fortini anche la *silhouette* di Rebora si scinde dunque in due tronconi opposti. Il fr. LXX con la sua strenua tensione alla “salita” si oppone all'universo sconfortante di deiezione tratteggiato ad esempio in un testo memorabile come *Vanno*. Si ha però l'impressione che questa antinomia, che taglia trasversalmente i due campi letterari, vada compresa alla luce della questione di partenza dell'essere “dopo”. E che il moto discendente del Po possa essere trasfigurazione poetica di quell'arrivare troppo tardi che, come abbiamo visto, sebbene in modi diversi, accomuna sul piano storico ed esistenziale Roversi e Fortini, o meglio le immagini che vicendevolmente l'uno si costruisce dell'altro.

In un saggio politico del 1956 intitolato *Il lusso della monotonia* e incentrato sul senso da attribuire alla prassi rivoluzionaria Fortini chiarisce: «Si agisce prima del risultato, senza garanzie». ³² Quindi si scaglia contro i vari «Locke, Constant, e Mill», definendoli «i teorici del *dopo*, del potere già conquistato». Infine mestamente aggiunge: «È penoso sentirsi *prima*». ³³ Il suo Roversi infatti, ancora all'altezza di *Descrizioni in atto*, è capace di imboccare una precisa «via d'uscita» che lo pone sul piano attivo, e non tardo o postremo, dell'essere *prima*: «altro che descrizioni o registrazioni, vero itinerario scenico, atto sacramentale». ³⁴ Al tempo stesso però l'inesorabile discesa dell'essere “dopo” non smette di scavare i suoi cunicoli, che simbolicamente conducono alla fossa di Campanella. E anche questo Fortini lo sa: «Qui alcune voci avanzano o improvvise recedono, come apparizioni nella fossa di Campanella». ³⁵ D'altronde nella medesima stoffa d'aria erano state cucite, con l'ennesima premonizione, le impendibili parvenze divine che, teneramente invocate, si libravano nella poesia *Per Roberto R.* (1957): «Oh dee, oh dee, bizzosi piccoli òmeri / bestiole inesistenti, miei spaventii!» (*TP*, p. 210, vv. 9-10). Essere prima, essere dopo. Urge ancora la scelta tremenda.

³² F. Fortini, *Dieci inverni* [1957], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 283.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Fortini, *Di Roversi* cit., p. 613.

³⁵ *Ivi*, p. 612.



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

La narratività di *Dopo Campofornio*

PAOLO GIOVANNETTI

Università IULM, Milano

paolo.giovannetti@iulm.it

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

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

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

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

La narratività di *Dopo Campoformio*

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

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

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(DC65, pp. 13-14)

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

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

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

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

²⁵ La prima sillaba potrebbe essere atona.

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

²⁷ Con dialefe «fango e ~ erba».

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

(*DC65*, p. 30)

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

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

(*DC65*, p. 51)

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

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

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

(*DC65*, pp. 62-63)

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

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

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

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

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



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'.¹

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"»² 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».³

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

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

² *Ibidem*.

³ *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.⁴

Nello specifico, il discorso ecologico sarà analizzato attraverso quella particolare porzione dell’ambiente che è il paesaggio,⁵ sia perché la continua rilevanza tematica che esso ha nella raccolta lo rende «protagonista e non solo sfondo di queste liriche»,⁶ 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»,⁷ alla ricerca di un equilibrio di natura epica progressivamente conquistato.⁸

⁴ 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.

⁵ 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).

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

⁷ 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.

⁸ 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),⁹ *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»,¹⁰ 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,¹¹ che qui assume anche dimensioni macrotestuali, regolando l'intera struttura poemica 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.¹² 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...»)¹³ 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

⁹ 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.

¹⁰ «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).

¹¹ 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).

¹² 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 (ultimo accesso: 2/10/2024).

¹³ 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».¹⁴

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).¹⁵ 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

¹⁴ A. Marignani, *Epica e utopia* cit.

¹⁵ 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”»¹⁶ 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». ¹⁷ 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»). ¹⁸ Ne risulta un pa-

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

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ 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.¹⁹ 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”»,²⁰ definito nell'Ottocento da Carlo Cattaneo.

La prima metà di *Dopo Campoformio* 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-

¹⁹ 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.

²⁰ *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:²¹ 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

²¹ 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»,²² 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

²² 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,²³ 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-

²³ 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,²⁴ 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-

²⁴ 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 molto²⁵ 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.²⁶ 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.

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

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



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

Roversi, Bologna e gli anni Settanta

STEFANO GIOVANNUZZI

Università degli Studi di Perugia

stefano.giovanuzzi@unipg.it

Abstract. This essay examines Roberto Roversi's political position in the 1970s and in particular focuses on 1977 and events in Bologna following the assassination of Francesco Lorusso. Roversi disagrees with mayor Renato Zangheri's refusal to enter into dialogue with the youth movements. Despite his affinities with the PCI, Roversi shares the protesters' contestation of the "Historic Compromise." Thus, with the journal «*Il cerchio di gesso*», he opens a fruitful dialogue with the movement, whose leaders contributed to the publication with their ideas and distinctive language. This is a decisive turn from the intellectualism that had characterized «*Rendiconti*». In this context – which profoundly affected Roversi's poetry – the collaboration with Lucio Dalla was central, inspiring Roversi to revise his own language in search of new forms of communication.

Keywords: Roberto Roversi, Lucio Dalla, youth movements of protest, *Il cerchio di gesso*.

Riassunto. Il saggio esamina la posizione di Roversi, come scrittore e intellettuale, negli anni Settanta e in particolare si concentra sul 1977 e le vicende che a Bologna seguono l'assassinio di Francesco Lorusso. Intellettuale storicamente legato al PCI, Roversi non condivide la chiusura del sindaco Zangheri verso i movimenti giovanili, dei quali peraltro condivide la contestazione della strategia del compromesso storico. Con la rivista «*Il cerchio di gesso*» apre anzi un fecondo dialogo con il movimento, i cui leader collaborano con il periodico, con le loro ragioni e il loro linguaggio. Si tratta di una svolta decisiva, rispetto all'intellettualismo che caratterizzava «*Rendiconti*». In questo contesto – che influisce in modo profondo sulla poesia di Roversi – acquista rilievo anche la collaborazione con Lucio Dalla, che agisce come spinta a rivedere il proprio linguaggio alla ricerca di un modo di comunicare rinnovato.

Parole chiave: Roberto Roversi, Lucio Dalla, movimenti giovanili di protesta, *Il cerchio di gesso*.

Roversi, Bologna e gli anni Settanta

Che cosa accade a Bologna l'11 marzo 1977 e nei giorni successivi è noto. Come è noto che intorno a quei fatti si decide la rottura definitiva fra il movimento e il PCI. Il fascicolo 17/18 della rivista dell'autonomia milanese, «Rosso», uscito il 27 marzo (in prima pagina: *Avete pagato caro... non avete pagato tutto!*),¹ intitola il pezzo su Bologna *PCI: partito di polizia*. E per capire l'impatto che quanto accade a Bologna ha al di fuori dell'ambito cittadino, nello stesso numero si legge la trascrizione delle voci che annunciano in diretta l'irruzione della polizia nella sede di Radio Alice: *Queste sono le ultime voci che radio Alice ha diffuso sabato 12 marzo ore 23,15*. Non perché la situazione migliori in seguito: è anzi destinata a precipitare nei due anni successivi, e in tutto il paese; ma nel corso del 1977 la tensione a Bologna si mantiene molto alta almeno fino al convegno contro la repressione, 23-25 settembre, che rappresenta anche il tentativo del PCI e del sindaco Renato Zangheri di mettere da parte la linea dello scontro frontale e riallacciare un rapporto. Linea dello scontro, peraltro, di cui proprio Zangheri, insieme al segretario della Federazione del PCI, Imbeni, era stato il principale attore a Bologna. Con un intervento molto duro, persino sprezzante, *Su Radio Alice e altre cose*, apparso su «l'Unità» il 3 aprile, Zangheri era tornato sui fatti dell'11 marzo:

Nell'impegno autocritico non rinunciamo a spiegare le ragioni dell'attacco a Bologna. La strategia dell'eversione deve oggi passare qui. Prima era toccato a Milano sopportare il peso maggiore, ora l'epicentro si sposta. È cambiata anche, se ben capisco, la qualità dell'attacco. Le trame nere hanno, almeno per ora, una funzione meno evidente. D'altra parte i movimenti studenteschi mutano carattere. Non c'è, sullo sfondo, il grande mito della rivoluzione culturale. Il richiamo, sia pure riflesso in uno specchio distorto, agli eventi straordinari di Cuba e del Vietnam. L'orizzonte internazionale è come dileguato. E la sostanza culturale è assai deteriorata, fino a ridursi a balbettio. Solo la buona volontà di alcuni intellettuali ha potuto intravedere il nuovo in fenomeni che somigliano assai più a convulsioni del vecchio.²

Evocare, benché lasciandole sullo sfondo, le trame nere produce una forte ambiguità. E ancor più, in un contesto così allusivo, il corollario che «i movimenti studenteschi mutano carattere». Nel migliore dei casi rappresentano una sorta di confusa subcultura giovanile priva di

¹ I fascicoli di «Rosso» sono consultabili nel DVD allegato ad *Avete pagato caro, non avete pagato tutto: la rivista Rosso 1973-1979*, a cura di T. De Lorenzis, V. Guizzardi, M. Mita, in appendice contributi di C. Funaro, T. Negri, P. Pozzi, Roma, DeriveApprodi, 2008.

² R. Zangheri, *Su Radio Alice e altre cose*, in «l'Unità», 3 aprile 1977.

qualunque spessore politico. La polemica è diretta anche contro gli intellettuali che contestano la repressione e che vedono il nuovo in quelle che Zangheri definisce le «convulsioni del vecchio». Rovesciando sugli studenti (e gli intellettuali loro alleati) l'accusa che gli studenti muovono al PCI. Dalla pagina traspare il conservatorismo che contraddistingue il PCI di questi anni: nei giovani che disturbano la controversa manovra dell'avvicinamento al governo (il compromesso storico di Berlinguer), Zangheri legge il «cascame di movimenti culturali un tempo forniti di una loro dignità (dada, il surrealismo)». ³ Non rammenta il situazionismo, che in questa stagione sarebbe il riferimento più pertinente, ma obbedisce a una logica precisa: svalutare completamente la cultura dei movimenti giovanili che contestano la linea del partito. E in quanto estranei alla cultura marxista della sinistra storica – semmai lettori eterodossi del giovane Marx – al servizio del capitalismo. Non è meno liquidatorio l'attacco contro Radio Alice: il suo «fare dei mezzi di comunicazione di massa il nuovo idolo» rappresenta un'«equivoca battaglia di libertà». Che oltretutto la apparenta alle posizioni di Montanelli: di nuovo, in una logica che nella sostanza è coerente con il liberismo del sistema capitalistico. La battaglia di Zangheri contro i mezzi di comunicazione di massa è intransigente, ma fundamentalmente autodifensiva:

Quale migliore prova dell'arretratezza intellettuale e dello stalinismo incorreggibile dei comunisti che si oppongono a tanto progresso.

Che noi, in verità, non ci si opponga: che noi ci si limiti a dire che un messaggio eversivo resta tale, qualunque sia la sua emittente, i tamburi della Vandea, il telegrafo di Mussolini o Radio Alice, questo non importa ai nostri critici. Che li si inviti a discutere i termini effettivi della libertà delle trasmissioni sembra tempo sprecato. (Addirittura un collaboratore dell'«Espresso» mi ingiunge di cambiare vocabolario: quale rispetto della libertà!). Importante, in ogni caso, è assalire i comunisti, e Bologna. So che non è lecito chiamare fascista questo assalto, perché nella storia nulla si ripete, ed i nomi hanno il loro peso. Ma vorrei invitare i miei amici filologi a far presto: ad evitare di trovare il nome adatto a fatti compiuti. ⁴

Con la sentenza 202 del 28 luglio 1976 la Corte Costituzionale ha di fatto liberalizzato le emissioni radiotelevisive, in ambito locale, sconvolgendo il paesaggio consueto dell'informazione. Zangheri legge questo snodo storico come il via libera a un devastante e non più controllabile «giornalismo "spontaneo"»: ovvero a uno spontaneismo che, dal basso, mette in discussione la linea del partito. Apparentare Radio Alice con i «tamburi della Vandea» e il «telegrafo di Mussolini» è poco più che un

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

maldestro tentativo di screditare il “nemico”, specchio, in realtà, di una crisi preoccupante di consenso e strategia della comunicazione. Persino di rappresentanza e di identità: per questo, se la radio del movimento bolognese contesta il partito, non può che essere il travestimento, o meglio l'ennesima risorgenza della varia fenomenologia della destra.

Poche settimane dopo, il 20 aprile, sempre su «l'Unità», viene pubblicata una lunga lettera di Roversi, *Alcune domande (con risposta) su università, giovani e democrazia*: la «risposta» che segue, come è naturale, è quella di Zangheri. Roversi ribalta il ragionamento accusatorio del sindaco, indicando la ragione politica che spiega quanto è accaduto:

(Questa latitanza, a mio parere, è conseguenza di una scelta politica a livello nazionale che dovrebbe essere tutta riconsiderata. Ci si è defilati affidando la città esclusivamente alle forze dell'ordine per confermare la proposta di una propria disponibilità governativa e per ribadire in pubblico un intransigente legalitarismo che sostenesse la proposta. Anche se le migliaia di uomini armati, a cui si affidava l'opera pratica di ricondurre in città l'ordine dilacerato, avevano messo Bologna in uno stato d'assedio, presentandosi con una rapidità di intervento e di manovra tali da far pensare a preveggenza. E loro avevano innescato il fuoco con un assassinio a freddo). Bologna, a mio parere, aveva l'obbligo di assumere in proprio il primo morto giovane caduto sulle sue strade e non doveva (né poteva) rassegnarsi a emarginarlo rifiutandosi di dargli il proprio nome e di coprirlo con un pezzo di bandiera.⁵

Gli eventi bolognesi non sono che il prodotto collaterale del disegno politico perseguito dal PCI di Berlinguer: con la denuncia del compromesso storico la posizione di Roversi collima perfettamente con quella dei movimenti giovanili. I toni e l'atteggiamento di fondo non sono gli stessi di «Rosso» – *Il “Pciismo”: il nuovo anticomunismo*, giugno 1977 –, ma l'analisi politica è esattamente identica. L'accusa viene del tutto ignorata nella “risposta” del sindaco. Al contrario, Zangheri rimprovera Roversi di «una singolare mancanza di riferimenti ai fatti», e a sua volta elenca gli atti di ostilità degli studenti contro il suo governo della città. Omettendo però, quando scrive che Bologna ha «dato prove di notevole senso di responsabilità e fermezza evitando di intervenire direttamente per discarnare gli scalmanati», che il 13 marzo la città è occupata militarmente dai mezzi blindati, nel più completo silenzio dell'amministrazione comunale e del PCI: «evitare di intervenire direttamente» è un capolavoro di elusività. Roversi adopera espressioni meno vaghe, come «latitanza» (colpevole) o «Ci si è defilati».

⁵ R. Roversi, *Alcune domande (con risposta) su università, giovani e democrazia*, in «l'Unità», 20 aprile 1977.

Lo scambio di “lettere aperte” fra Roversi e il sindaco si rinnova il 24 luglio, dopo che il 5 del mese su «Lotta Continua» era apparso l'*Appello di Jean Paul Sartre e di altri intellettuali francesi per i compagni in carcere in Italia* – con in occhiello *Questa è la repressione del compromesso storico* –, bollato da Zangheri come una «tristissima iniziativa». ⁶ In questa circostanza le accuse di Roversi sono, se possibile, ancora più dirette. La repressione a Bologna è il risultato del «nuovo potere del compromesso storico, che ha il suo sostegno e la sua nuova immagine nel PCI», a prezzo di tagliare del tutto i ponti con i giovani, «che si sentono emarginati e offesi come i nuovi lebbrosi». Roversi è coerente con la sua lettura del potere come violenza: ⁷ il PCI è diventato il “simulacro” – così lo avrebbe definito Baudrillard⁸ – dell’ordine costituzionale che ne legittima l’uso. Garantendone da “sinistra” una legalità che è pura simulazione.

Le vicende bolognesi documentano come il movimento del ‘77 – sarebbe però un errore isolarlo come una stagione a sé: è l’approdo di una opposizione sempre più radicale al sistema che attraversa gli anni Settanta – nella logica dell’apparato del PCI costituisce un’inaccettabile minaccia alla strategia berlingueriana di cui Zangheri è un ligio interprete. Il che non fa che accrescere lo scollamento rispetto alle richieste dei movimenti giovanili. Con una perdita di contatto, al di là della retorica dell’ufficialità, rispetto all’urgenza dei bisogni reali, acuiti in una città universitaria qual è Bologna,⁹ a cui corrisponde la scelta di una risposta autoritaria e fundamentalmente repressiva, che sottolinea l’incomprensione dei fenomeni in corso. Autodifesa, appunto.

Al culmine di quello che a tutti gli effetti è uno scontro, la posizione di Roversi si trova sempre diametralmente all’opposto di quella del sindaco, vicinissima ai movimenti giovanili. Zangheri, perciò, non polemizza con un intellettuale qualunque, vista la sua presenza attiva, non solo a Bologna. E che non gli sarebbe facile liquidare come un antagonista: Roversi non lo è, è anzi molto prossimo al PCI. Anche se, per evitare la chiusura del giornale, fra il 1969 e il 1970, firma, come altri, «Lotta Continua». In ogni caso il 1977 e i fatti di marzo coincidono con un pas-

⁶ *La risposta di Zangheri*, in «l’Unità», 24 luglio 1977.

⁷ Cfr. F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un’idea di letteratura*, Modugno, Edizioni del Sud, 2003, in particolare il cap. 3, «Dal cuore dell’inferno».

⁸ Per il concetto di simulacro, in cui si perde la distinzione fra realtà e rappresentazione della realtà, cfr. il cap. 2, «L’ordine dei simulacri», in J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* [1976], trad. it. di G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2022⁷, e Id., *La précession des simulacres*, in «Traverses», 10 febbraio 1978, trad. it., *La precessione dei simulacri*, in Id., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1983.

⁹ Cfr. il ritratto che se ne può leggere in G. Celati, *Sull’epoca di questo libro*, in *Alice disambiantata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di G. Celati, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 5-7.

saggio cruciale. Nel gennaio del 1977 è uscito l'ultimo numero della prima serie di «Rendiconti»: nel giugno dello stesso anno esce «Il cerchio di gesso», la rivista fondata dallo stesso Roversi assieme a Gianni Scalia, Pietro Bonfiglioli e Federico Stame. Intorno all'uccisione di Francesco Lorusso e alla militarizzazione della città che segue sembra definirsi lo spartiacque, che mette da parte la riflessione intellettuale di «Rendiconti» per intervenire direttamente sulle vicende bolognesi, individuate come la pericolosa conseguenza di quelle nazionali. Lo si legge nella copertina del primo numero, sopra la foto dei fori dei proiettili sparati l'11 marzo (ripetuta poi in tutti e sette i fascicoli):

Attorno ai fori, secondo il rito, un cerchio di gesso bianco calcola il numero delle pallottole. Dovrebbe essere semplice da capire: il potere diventa assoluto se manca l'opposizione al potere, se l'opposizione si fa parte del potere o si compromette col potere, se il potere si produce e riproduce con il consenso dell'opposizione... Dentro il cerchio. Fuori del cerchio. «Signore, perdona loro perché sanno quello che fanno».

Il bersaglio esplicito della rivista è l'equivoca propaganda del compromesso storico, che confonde potere e opposizione al potere, con il rischio di un'involuzione ancor più antidemocratica del sistema. Anche sul «Cerchio di gesso» non si sviluppa un'analisi molto diversa da quella che circola fra i gruppi antagonisti, anche se – ovviamente – non si accompagna ad un dibattito su ipotesi insurrezionali e sulla lotta armata. I promotori del «Cerchio di gesso» sono generazionalmente molto lontani da quel linguaggio: l'immagine di copertina sono i fori dei proiettili – la violenza del potere – non la P38 o il gesto della pistola impugnata. L'intervento con cui si apre «Il cerchio di gesso» – *Per cominciare*, firmato da Gianni Scalia – è ancora una replica a *Su Radio Alice e altre cose*:

Noi, intellettuali «pseudo-intellettuali irresponsabili» – come siamo stati epitetati alcune settimane fa, e continuiamo a esserlo?, da alcune Autorità Politiche e Culturali di Sinistra – perché abbiamo alzato un po' la voce in favore di una radio libera, dal dolce, enigmatico e, a quanto pare, intrigante e «istigante» nome carrolliano, che era stata messa a tacere: abbiamo deciso di non tacere, cioè di parlare, facendo una rivista. A cominciare dai «fatti di Bologna» (come ormai si dice, e maledice, storicizzando fra virgolette), di cui alcuni di noi sono stati osservatori-protagonisti (per non essere incriminati, diremmo: in senso «sociologico»?), non abbiamo permesso, per quanto abbiamo potuto, che funzionassero, in noi e fuori di noi, meccanismi di rigetto e di difesa, esorcismi, analogie storiche, formule reprobatorie e sospetti 'diabolici'; abbiamo cercato di non proiettare contraddizioni e tensioni interne e colpe rimosse nei «fatti»; e, infine, non abbiamo pensata e vissuta come nemica la rivolta studentesca

e giovanile “autonoma” (ma quanta iniquità semantica è stata inoculata, nel frattempo, nel termine e nel concetto!) di questi inizi del '77.¹⁰

Fra le righe, è una ulteriore presa di distanza, collettiva questa volta, da Zangheri e dalla politica dello scontro aperto con il movimento. In modo provocatorio, Scalia conferisce piena legittimità anche alla parola tabù per la sinistra storica: “autonomia”. L'operazione non viene affatto gradita dall'apparato intellettuale e ideologico del PCI, proprio perché non nasce da gruppo di giovani facilmente screditabile come eversivo.¹¹ D'altro canto la rivista dialoga in modo diretto con il movimento studentesco, ed è fortemente spostata verso quell'orizzonte culturale e politico, da cui provengono diversi collaboratori: Marco Boato, Lotta Continua, e Franco Berardi “Bifo”, Potere Operaio, leader dell'ala creativa del movimento, per fare due nomi. Ma la rivista assume anche un profilo internazionale. Nel fascicolo di febbraio 1979 «Il cerchio di gesso» ospita un'intervista a Jean Baudrillard, tra i firmatari dell'*Appello* di Sartre:

D. Come giudichi l'esperienza di Bologna, la serie di conferenze da te tenute dal 6 al 9 dicembre 1977?

R. L'episodio di Bologna l'ho trovato molto bello, ne sono rimasto molto contento, soprattutto gli incontri con gli studenti, talmente differenti, talmente più interessanti che a Nanterre, che in Francia. Non so... è una specie di tensione, d'entusiasmo, che non c'è più a Nanterre. A Parigi è un encefalogramma piatto, la disaffezione totale, e poi i problemi posti a Bologna sono meno tradizionali, meno ingenui, meno stupidamente politici di quelli di Nanterre. Mi è veramente piaciuto molto, a Bologna.¹²

Benché si tratti di poche battute ad apertura di colloquio, nelle parole di Baudrillard sul «Cerchio di gesso» si misura, per rovesciamento, la distanza dal discorso che adotta ancora il codice tradizionale della sinistra storica: «i problemi [...] meno tradizionali, meno ingenui, meno stupidamente politici». In che cosa consista il nuovo non viene precisato, ma per Baudrillard come per un lettore di quegli anni è chiarissimo che cosa voglia dire «meno stupidamente politici». È il salto di qualità che nel '77 azzera le retoriche della politica. E del resto l'esempio di quale sia il discorso che prende piede nel movimento, radicalmente tra-

¹⁰ In «Il cerchio di gesso», I, 1977, 1, p. 3.

¹¹ La rassegna delle reazioni all'uscita della rivista è adesso disponibile nel sito della Biblioteca dell'Archiginnasio: <http://badigit.comune.bologna.it/books/cerchio-di-gesso/articoli.htm>, visitato il 29 luglio 2024. Fra gli altri, interventi molto polemici di Fabio Musso, Alberto Asor Rosa e Giorgio Napolitano.

¹² J. Baudrillard, *Il simbolico e la seduzione. Colloquio con Luciano Pettinacci*, in «Il cerchio di gesso», III, 1979, 5, p. 6.

sgressivo rispetto alle convenzioni della sinistra, lo mostra l'intervento di Maurizio Maldini che segue l'intervista.

A Bologna il PCI, con un funerale di massa, espone per qualche giorno, davanti al sacrario dei caduti partigiani, un autobus, bruciato durante alcuni scontri. Settori del movimento allestiscono allora, nella zona universitaria, un cantiere per la costruzione collettiva di un autobus di cartone e, nonostante i divieti e uno spiegamento imponente di polizia, riescono, con un corteo pacifico e gioioso, scegliendo percorsi "a sorpresa", a depositarlo davanti al sacrario partigiano, fra l'attenzione della gente e la sorpresa dei pochi poliziotti rimasti sul luogo, considerato "imprendibile". Un autobus di cartone, prodotto di un momento di vita concreta e collettiva, di eventi e concatenazioni spontanee, gioca e ridicolizza la mostruosa organizzazione militare approntata per l'occasione.¹³

La retorica è evidente: la lotta partigiana rivive nel PCI, che ne garantisce la memoria attiva. Nell'iniziativa del movimento invece non c'è ideologia (retorica), ma un «momento di vita concreta e collettiva», nella cui spontaneità convergono istanza ludica e arma dell'ironia. Nel linguaggio di Maldini l'eredità situazionista – la trovata dell'autobus di cartone poi incendiato – si salda con Deleuze e Baudrillard: sono i paradigmi di una cultura giovanile, vivacissima a Bologna, che si muove in territori inesplorati dalle generazioni precedenti. È un orizzonte culturale che non si può certo dire essere quello di Roversi. Alle spalle ci sono piuttosto i corsi di Celati,¹⁴ con i quali certi interventi del «Cerchio di gesso» fanno sistema, o *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca* di Piero Camporesi (1976). Il merito della rivista è dare spazio a queste voci. Roversi parla una lingua molto diversa, sta dentro le categorie politiche consuete, quelle che si sono definite nel dibattito culturale del secondo dopoguerra. Anche se fa ricorso alla logica del discorso politico in modo eterodosso, spiazzante perché anticonformista:

Per una prima scossa che rimettesse in moto la nostra baracca basterebbe uscire fuori dall'equivoco entro il quale ristagna da due anni la sinistra storica, che si è rassegnata a fare – lasciando da parte il mandato ricevuto – da frangiflutti alla barca democristiana; illusa, in questo suo favoletto, di essere in realtà vicina alla stanza dei bottoni. Leggere il programma triennale di Pandolfi, per credere! Detta illusione è opprimente

¹³ M. Maldini, *Il movimento e il suo doppio*, in «Il cerchio di gesso», III, 1979, 5, p. 10.

¹⁴ Il riferimento è al seminario su Lewis Carroll tenuto fra il 1976 e il 1977, i cui "materiali" sono poi pubblicati in Gruppo A / Dams, *Alice disambiantata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Milano, L'erba voglio, 1977, poi ripubblicato a cura di G. Celati, *Alice disambiantata* cit.

e deprimente: perché scopercia il PCI, ad esempio, in cento direzioni, lo scompensa e frastorna; soprattutto, mentre sembra che in questo senso neppure se ne sia accorto, lo mette di fronte e lo coinvolge all'ossessivo fiato del potere (sua feccia e suo disonore) che è la violenza. Con la violenza del potere.¹⁵

Più che il contesto della fine degli anni Settanta, il «mandato ricevuto» sembra richiamare – e probabilmente lo fa – il Fortini di *Verifica dei poteri*, 1965. E in un dialogo fortemente polemico, ma in cui gli interlocutori sollecitati a dare risposte restano la «sinistra storica» e più precisamente il PCI, come segnala anche Moliterni.¹⁶ In linea di continuità, del resto, con l'aspetto politico preminente nel dibattito che si svolge su «Rendiconti», in particolare dopo il '68. La recensione di Romano Luperini alla *Letteratura del rifiuto* di Gian Carlo Ferretti (1968) descrive un punto di vista – nel 1970 – che potrebbe ancora rappresentare bene quello di Roversi nel 1977:

Un discorso sul libro di Ferretti non può che muovere da un riconoscimento: che fra i critici marxisti di oggi ancora legati al PCI Ferretti è l'unico che con modestia autocritica e sollecita attenzione si sforzi di non essere tagliato fuori dal processo di revisione radicale a cui oggi sono sottoposti, soprattutto da parte dei giovani, la politica culturale della sinistra e i suoi fondamenti politici e teorici. Il suo ruolo nel dibattito letterario marxista di oggi è appunto questo: di registrare scrupolosamente quanto di nuovo sta accadendo e di svolgere un'azione di aggiornamento e di svecchiamento anche intelligentemente autocritico – dall'interno dei pur vacillanti (Ferretti ne è consapevole più di ogni altro) parametri ideologici della più avanzata cultura di sinistra facente capo al PCI.¹⁷

La crisi del PCI, aggravata nel corso del decennio, e in una direzione sempre più conservatrice, produce in Roversi un senso acuto, irritato, di spaesamento e di deterritorializzazione. Una deterritorializzazione, per così dire, duplice. Roversi resta al crocevia tra universi – le istituzioni politiche tradizionali della sinistra storica e il movimento – che si muovono lungo direttrici fortemente conflittuali e che non è facile, se non impossibile, mettere in comunicazione: esistenziali si vorrebbe dire, ancor prima che ideologiche e culturali. La difesa di Radio Alice – «centro di distribuzione della comunicazione che ha subito [...] una detestabile sopraffazione¹⁸ – è parte di una complessa riflessione sui

¹⁵ R. Roversi, *Cancellare, temperare il lapis, cancellare*, in «Il cerchio di gesso», II, 1978, 4, p. 24.

¹⁶ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 154 n. 36.

¹⁷ R. Luperini, «Su la letteratura del rifiuto», in «Rendiconti», 1970, 20-21, p. 110.

¹⁸ R. Roversi, *Alcune domande (con risposta)* cit.

modi della comunicazione nella società di massa che investe editoria, produzione teatrale, cinema e, non ultime, le collaborazioni musicali. Mantenendo però il suo radicamento in un discorso rigorosamente politico: ed è proprio questo rapporto essenziale, fra comunicazione e politica, che Roversi avverte in via di dissoluzione. Sono qui le ragioni di un episodio a prima vista secondario rispetto al discorso che stiamo svolgendo, la collaborazione prima e poi la rottura con Dalla negli anni che precedono il '77 e «Il cerchio di gesso»: affacciarsi con la canzone su un pubblico più vasto, non solo o non soltanto giovanile, è un obiettivo chiave per Roversi, ma produce non pochi contraccolpi. Dalla descrive il dissenso in termini che potrebbero essere quelli di Roversi, per il peso che assegna alla questione del comunicare, ma rovesciandone l'impianto ideologico:

A un certo punto ci siamo divisi su come organizzare il nuovo lavoro: lui lo voleva in maniera estremamente rigorosa, impostata verso un approfondimento del linguaggio dei nostri lavori precedenti; per esempio lui voleva parlare ancora essenzialmente con un linguaggio politico, mentre io non ero d'accordo, perché bisognava allacciare più contatti col pubblico, curare di più un aspetto del nostro lavoro che era carente, cioè quello dell'immediatezza.¹⁹

Il modello di comunicazione che connota gli anni Settanta, e Dalla non lo sottovaluta affatto, è l'«immediatezza». «Linguaggio politico» significa invece aderire ancora al progetto di denuncia dell'ingiustizia e costruzione del cambiamento sociale obbedendo alle categorie di lettura della storia che nel secondo dopoguerra hanno costituito la parola d'ordine dalla sinistra: liberarsi dal condizionamento della storia e delle differenze culturali che la storia genera non è possibile. Dalla è nato nel 1943: venti anni di differenza rilevano uno scarto generazionale che si traduce in una radicale alterità della percezione del mondo e dei sistemi di valori. Vale la pena di ripeterlo: in Roversi continuano ad agire, e in modo evidente, i paradigmi collaudati in «Rendiconti», che è poi il linguaggio del decennio precedente, nell'orizzonte culturale e ideologico della sinistra marxista:

la canzone – uno dei mezzi di comunicazione diretta più utilizzabile oggi in atto – comunque avviata, quindi inevitabilmente, è una comunicazione “politica”, una comunicazione “ideologica”. Tanto più lo è quando a più voci e da molte parti (interessate) questa sua inesauribile potenzialità di distribuzione non soltanto viene contestata ma noiosamente ricusata.

¹⁹ In L. Dalla, R. Roversi, *«neveca sulla mia mano»*. Tre album, due artisti, una storia, Bologna, Pendragon - LullaBit, 2023, p. 167.

Sarebbe certo più tranquillo, in un momento storico segnato da travolgenti contraddizioni, che ciascuno potesse essere lasciato a coltivare il proprio orticello canoro, senza altri intrusi.²⁰

Nella perfetta consapevolezza di una società di massa e dell'importanza delle forme della comunicazione, le coordinate di Roversi sono chiare: il primato del politico non è in discussione. E tuttavia, proprio per questo, perché rifiuta di cristallizzarsi sulla posizione ben rappresentata da Zangheri, la sua apertura verso quanto accade negli anni Settanta e verso i giovani del movimento appare oggi di grande interesse; tanto più in un intellettuale per il quale potrebbe essere fin troppo agevole far scattare l'atteggiamento di diffidenza che era stato del sodale Pasolini. Politico, ma soprattutto moralistico.

In effetti se arretriamo di soli due/tre anni, al 1975, l'anno in cui esce il secondo dei tre album nati dalla collaborazione fra Roversi e Dalla, *Anidride solforosa*, il giudizio sui giovani può essere tranciante. In *Carmen Colon* la spettacolarizzazione con cui all'inizio degli anni Settanta i media americani si impossessano dell'omicidio con stupro di Carmen Colón (una bambina portoricana di 10 anni), mette allo scoperto, per contrasto, la brutale indifferenza dei giovani:

Carmen Colon
le macchine passano in fretta
si baciano i giovani bevono Cola
la guardano e non vedono.

La scena del delitto sono gli Stati Uniti, ma nei «giovani [che] bevono Cola» e che «guardano e non vedono», c'è il ritratto perplesso di un'intera generazione alienata nel consumismo. La stessa immagine che troviamo, esattamente un quindicennio prima, nella seconda lassa di *Zum Arbeitslager Treblinka (Dopo Campoformio)*: «Non danno nulla, non vogliono / nulla sapere né altro intendere; sta / la loro splendida forza disarmata / e dolente come il sasso in un prato». Già alla metà degli anni Sessanta i giovani («hanno vent'anni d'età»), si muovono in un orizzonte da cui è cancellato ogni legame con la generazione precedente, quella che ha fatto la guerra e la resistenza. A maggior ragione, nel venir meno dei paradigmi politici, Roversi, coglie la propria diversità dai giovani del '77. Basta aprire *Il Libro Paradiso*, il poemetto sul marzo bolognese, uscito sul primo numero del «Cerchio di gesso»:

²⁰ *Ibidem.*

22.

A che punto è la città'?

La città è lì in piedi che ascolta.

Io non dico il *privato* è *politico*.Dico *anche* il privato è politico.

Roversi si muove costantemente lungo una sorta di doppio binario, nella consapevolezza di una posizione tutt'altro che agevole, che, se rifiuta la chiusura della dirigenza comunista, non necessariamente coincide, anche nel '77, con quella del movimento. La difficoltà, ma anche la tenacia, di una posizione del genere sono evidenti. Nel 1976 gli Editori Riuniti pubblicano il romanzo (di improbabile successo)²¹ *I diecimila cavalli*, preceduto da una lunga *Conversazione introduttiva* con Gian Carlo Ferretti. È molto interessante – dopo *Descrizioni in atto* ciclostilato – il modo in cui Roversi giustifica la scelta editoriale:

Adesso gli Editori Riuniti propongono di pubblicare questo libro; ho accettato e accetto come un atto di pratica politica, altrimenti il testo restava dov'era. Per convalidare questa scelta non si è sottoscritto alcun contratto o impegno; trattasi di uno scambio e così deve restare. Lo intendiamo libero e disinteressato. Do quello che posso dare perché mi viene chiesto, da una parte giusta, quello che ho. Io posso augurarmi d'avviare un rapporto con più lettori; e a questi nuovi, se per me ci sono, vorrei rivolgermi.²²

Le questioni restano quelle che Roversi ha bene in testa: la comunicazione e il rapporto con il pubblico, il suo potenziale allargamento, a cui ciclostilato e libro a stampa offrono risposte diverse in uno scenario di profonda instabilità. Ma ciò che in realtà appare decisivo per la collocazione editoriale è che il libro gli sia chiesto da «una parte giusta», politicamente s'intende. Come si comprende bene, si tratta di due sollecitazioni diverse, che negli anni Settanta non sono necessariamente convergenti. Anzi, non lo sono affatto, se il PCI rappresenta

²¹ Lo stesso Roversi lo accompagna al premio Pozzale del 1976 con una *Lettera su «I diecimila cavalli»* eloquente: «CARI AMICI / lo so che il mio libro è un mattone; è un cavallo da tiro / e non un cavallone agile agile o l'ippogrifo / che vola dentro la fantasia d'Ariosto. / Il cavallone tira adagio, tira lento, / va per la sua strada. Magari proprio in questo faticare è la tenerezza e l'utilità di questo cavallone. / Nel portare a buon termine le sue fatiche, voglio dire; / nel completare un lavoro; / nel dare affidamento di durata. / Un amico che si era comperato il libro mi ha detto: / i tuoi cavalli trottano adagio, perché sono pesanti; / hanno ferri grossi due dita. / È molto vero, lo riconosco. Non ho saputo far bene. / Ma per me non dovevano essere cavalli diversi, / non trottatori, / ma assegnati a un impegno che è duro. Così come è la nostra storia» (dalla trascrizione non è chiaro se «Cari amici» possa essere il titolo, qui si è adottato quello indicato sul sito: <https://www.robertoroversi.it/altri-materiali/item/865-lettera-su-i-diecimila-cavalli.html>, ultimo accesso: agosto 2024).

²² R. Roversi, *I diecimila cavalli, con una conversazione introduttiva di Gian Carlo Ferretti*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. IX-X.

un'istanza conservatrice, lontana dai nuovi bisogni che stanno emergendo, tanto da essere il peggior nemico dal punto di vista del movimento. Una contraddizione che mette decisamente in crisi la certezza della «parte giusta». Roversi è ben consapevole che il decennio si è andato complicando e che non è possibile non fare i conti con le nuove istanze, soprattutto giovanili. Senza moralismi. La trama dei *Diecimila cavalli*, come viene raccontata a Ferretti, ne fa davvero un romanzo del decennio:

nel romanzo non c'è trama, non c'è una trama. Di preciso si può indicare la partenza di un uomo e di una donna che decidono sul serio di chiudere bottega e di mettersi in cammino per andare altrove; ma di andare e cercare non con il gusto o l'angoscia di muoversi verso una nuova frontiera ma di raggiungere un altro posto e un altro ancora proprio per continuare a vivere imparando, o per cominciare a farlo.²³

Privo di una struttura narrativa forte, il meccanismo che si installa nel romanzo è la deriva esperienziale: non stupisce affatto nel contesto degli anni Settanta (anche se Roversi lavora ai *Diecimila cavalli* dal 1966).²⁴ Non suona neppure casuale se nel colloquio con Ferretti “movimento” diventa una delle parole chiave: di nuovo, non senza risonanze. Nel romanzo – almeno nei termini del suo riassunto – sembra entrare una lingua nuova, che si polarizza

in due tipi di situazioni che chiamerei primarie; una dei sentimenti (quella che vede coinvolti Marcho Marcho, Fraulissa, Nice e in parte anche il «calabrese» – il quale è uomo che ha una disperata pietà da distribuire e proporre, anche come un'arma), l'altra politica (e nella sostanza si svolge intorno alla tenda che poi diventa fabbrica occupata, città occupata – una rete che tira a riva mille pesci. E diventa anche una vita intera, quale è quella del giovane arrestato).²⁵

Palesemente, l'obiettivo che si prefigge *I diecimila cavalli* è riuscire a tenere insieme i due poli – quello politico e quello privato – senza farli collidere, in uno sforzo di comprensione totale:

In questi due fatti molto concreti contrassegnati dal movimento – moto da un luogo verso un altro e con le cose che accadono prima intorno e nella tenda e poi nella fabbrica e intorno alla fabbrica (la fabbrica, come una piazza comunale, è luogo soprattutto di incontro e di scontro dove

²³ *Ivi*, p. XI.

²⁴ Un brano del futuro libro era apparso col titolo *La lucida considerazione del presente*, 1, in «Nuovi argomenti», ns, I, 1966, 1; cfr. anche R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. XX.

²⁵ *Ivi*, p. XI.

esplodono lotte vitali) – si esemplificano situazioni politiche per cercare di capirle affrontandole con una passione attiva che chiamerei totale. Davvero: totale.²⁶

A differenza di molti suoi coetanei – da Pasolini, che però è uscito di scena nel 1975, a Calvino – Roversi guarda con ottimismo alle «lotte vitali» che stanno esplodendo, nella convinzione, come Eco negli stessi anni,²⁷ che la crisi in atto rappresenti la premessa di un grande cambiamento:

Si. Si sta abbattendo qualcosa; qualcosa è demolito o frana e altro si fa crescere o cresce o si preannuncia in mezzo a mille fatiche. Molte cose si dipanano; è in atto un fervore difficile e contenuto ma molto attivo, con un potenziale energetico insospettabile, forse.²⁸

E qualche pagina prima, nello stesso colloquio con Ferretti, si legge, persino con un accenno alla violenza e al sangue tutt'altro che consueti in Roversi,²⁹ ma che qui acquistano quasi una necessità storica:

Marcho Marcho al passato non ritorna; o ci ritorna poco e male; non lo usa né gli serve perché è spinto a procedere (anche quando è ripiegato nell'atto stesso di interrogarsi); in ciò rovesciato rispetto a Ettore di *Registrazione* [...] Marcho è più vecchio di dieci anni (ma non è un personaggio autobiografico), il passato l'ha masticato, il suo interesse è per le cose a venire: sente il futuro non come uno zero ma come un processo che si apre e che si può seguire - aprendosi la strada col machete. Sente che il futuro è, sì, molto importante; al di là di ogni previsione; magari insanguinato, o di quel rosso che è sangue, per la fatica con cui il nostro tempo si sta rinnovando. Tutti quelli che vanno e vengono per il libro non vogliono invecchiare con le cose vecchie ma seguono o inseguono la novità delle cose che si stanno facendo. Giovani? sì. Giovani se vuol dire: vivi; o meglio: nella vita.³⁰

Diecimila cavalli è dunque un libro coraggioso, e lo è proprio per la sede in cui viene pubblicato: un altro segno della volontà di aprire o di tenere aperto un dialogo. L'accettazione della categoria dei "giovani" – ovvero di coloro che sono «vivi; o meglio: nella vita» – appare qui senza riserve ideologiche. E spiega molto della fascinazione che Roversi prova, pur provenendo da una diversa storia, per quanto sta

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. i saggi riuniti in *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977.

²⁸ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. XIX.

²⁹ Basti pensare al *Libro Paradiso*, 125 (uscito in «Il cerchio di gesso», I [1977], 1): «la violenza è stupida e imperfetta. / La violenza è un luogo comune. / La violenza è vecchia e senza fantasia. / La violenza è inutile e malada».

³⁰ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. XII.

accedendo negli anni Settanta: quando la frana va letta come l'altra faccia del costruire il nuovo. È in questo scenario, in cui tutte le carte si rimescolano, che si avverte un forte spostamento: accanto al teatro, e più di esso, è entrata in gioco la musica e con essa, a ruota, la poesia accusa una svolta significativa. Non sembra una circostanza occasionale o fortuita se *Il Libro Paradiso*, che è la testimonianza più bruciante dei fatti di marzo, si presenta diversissimo dai poemetti di *Descrizioni in atto*:

77. A che punto è la città?

La città piange e fa pena.

Poi elicotteri in aria

perché le vetrine son rotte

Le vecchiette allibite

perché le vetrine son rotte

Commendatori adirati

perché le vetrine son rotte

I tramvieri incazzati

perché le vetrine son rotte

Tutte le strade deserte

perché le vetrine son rotte

Carabinieri schierati

perché le vetrine son rotte

Sessantamila studenti

perché le vetrine son rotte

Massacrati di botte

perché le vetrine son rotte.

79. A che punto è la città?

La città si scuote come un cane.

Il ragazzo ucciso è seppellito

con il rito formale.

Segue la pace ufficiale

con i poliziotti ai cantoni.

In galera centottanta capelloni

Grida la gente: lazzaroni

studiate

invece di far barricate
 sper mandare in malora una città.
 Non si trascina alla gogna
 la città di Bologna.
 Chi è studente va con la ragazza
 non in piazza a farsi ammazzare.

L'impegno e il risentimento civile non sono affatto una novità, ma la forma con cui vengono comunicati lo è totalmente. Roversi mette da parte il sofisticato intellettualismo delle *Descrizioni in atto* e corre il rischio della semplificazione del ragionamento in nome di un'evidenza emotiva che è quella della canzone. In questo senso, e malgrado le divergenze, la collaborazione con Lucio Dalla non è passata senza lasciare traccia.³¹ E proprio all'insegna della volontà d'avviare un rapporto con un pubblico potenzialmente più vasto, per parafrasare la *Conversazione introduttiva* con Ferretti. Del resto, dell'ottimismo di quell'intervista alcuni versi sembrano addirittura la riproposizione letterale: «Questo non è un tempo orribile. / È un tempo nuovo. / Non è un tempo impossibile».

È però una stagione che si consuma molto rapidamente, nella storia degli anni Settanta come per Roversi. Una tenace linea di perplessità si ritrova ancora in un intervento del 1979, *Uno stadio colmo è la metafora del silenzio*. Il nodo è di nuovo la musica, ciò che essa comunica e il rapporto con il pubblico, ma allo scadere ormai del decennio:

Allora questo stadio quali nuove conclusioni propone? Io direi che si propone come un'occasione; magari non un'occasione di divertimento generale ma di privata e quieta disperazione, quasi che ciascuno degli spettatori dicesse: là cantano ed io sto qua a fumare; o con la mia ragazza; anche solo per i fatti miei; ma insomma, là cantano ed io neanche ascolto, neanche sento, o forse neanche voglio sentire. Oppure sento ogni tanto quello che voglio ascoltare. Ecco a mio parere il punto che conta: di questi sessantamila forse neanche la metà, o a malapena la metà è lì per un ascolto. Gli altri cercano altro. Sono lì per venirci, lì per restarci, lì per sentirsi, vedersi, sperarsi, ridersi, dormirsi, lì per andarsene, ma non per ascoltare. Se ne fregano; le canzoni sono tutte uguali, dicono. Così riempiono lo stadio per Celentano, per Bennato, per De André, per altri venti, per altri cento cantanti, anche se piove, anche se fa freddo. Vanno per Stratos però se ne sbattono di Stratos, perché non ascoltano o non riescono a sentire, ma vanno per camminare (ripeto), per essere lì e non altrove, perché quello è il punto di ritrovo; e altrove un punto di ritrovo così non c'è.³²

³¹ La stessa osservazione vale per *News*, apparso su «Il cerchio di gesso», III, 1979, pp. 6-7.

³² R. Roversi, *Uno stadio colmo è la metafora del silenzio*, in «La città futura», 29 giugno 1979, poi

La declinazione appare profondamente mutata rispetto alle riflessioni di pochi anni prima. Ciò che emerge alla fine degli anni Settanta non è però la critica dura di *Carmen Colon* e la distanza da un mondo di giovani, ma la percezione della disfatta delle aspettative di cui i giovani sono stati portatori. Quella stagione per un attimo era sembrata invertire di segno la «fine delle speranze» e la percezione «d'una repressione storica» con cui Fortini aveva accolto *Dopo Campoformio*.³³ O ancora, per riprendere di nuovo Fortini, il «sentimento costante di orrore e furore»³⁴ di *Descrizioni in atto*, che però è il risvolto di una condizione di impotenza:

Quando nessuno considera più delitti *les erreurs de la conscience* [Saint-Just], considerarli tali ma dirlo in versi non è delitto sebbene conciliabile contravvenzione. Cercano di farti morire solo se fai qualcos'altro, se ai tuoi versi cerchi di aggiungere una glossa autentica.³⁵

Si ha sensazione che nella seconda metà degli anni Settanta, dalla sua posizione, Roversi abbia avvertito la possibilità di «una glossa autentica». Possibilità che si esaurisce però rapidamente. Non è un caso che anche «Il cerchio di gesso» cessi con il fascicolo di novembre 1979. La proposta di un incontro internazionale sulla repressione in Italia – dopo il 7 aprile – lanciata sulla rivista da Felix Guattari, non avrà seguito.

Gli interventi che vedono la luce nell'ultimo numero, di Giorgio Cremonini – *Genealogia del silenzio*, dove il silenzio è quello degli intellettuali – o di Franco Berardi, Bifo – *Gli intellettuali silenziosi* – sembrano indicare la chiusura dello spiraglio di cambiamento che si era aperto intorno al 1977 e in cui Roversi aveva cercato di creare un varco di comunicazione.

in L. Dalla, R. Roversi, «*nevica sulla mia mano*» cit., p. 161.

³³ F. Fortini, *Di Roversi*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 138 (la recensione a *Dopo Campoformio* è del 1962).

³⁴ *Ivi*, p. 141 (si tratta della recensione a *Sette descrizioni in atto*, apparse su «Paragone» nel 1965).

³⁵ *Ivi*, p. 140.



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

Nel profondo degli anni Settanta: *I diecimila cavalli*

MASSIMO RAFFAELI

massimo.raffaeli.1957@gmail.com

Abstract. This essay reviews the main elements of Roberto Roversi's novel, *I diecimila cavalli* (1976). It highlights its peculiar expressive force, its somewhat epic scope and its explosive critical charge, without neglecting the "political" implications of the author's courageous editorial choices. Roversi's book is therefore analytically historicized, or inserted into the complex ideological and literary context of the Seventies, with particular reference to the political and cultural movements that manifested themselves vehemently in the city of Bologna and to the intersections of ideas that took place there.

Keywords: movement, city, freedom, power, epic chorality.

Riassunto. Questo saggio passa in rassegna gli elementi principali del romanzo di Roberto Roversi, *I diecimila cavalli* (1976). Ne mette in luce così la peculiare forza espressiva, il respiro per certi versi epico e la dirompente carica critica, senza trascurare peraltro i risvolti "politici" delle coraggiose scelte editoriali prese dall'autore. Il libro di Roversi viene dunque analiticamente storicizzato, ovvero inserito nell'articolato contesto ideologico e letterario degli anni Settanta, con particolare riferimento ai movimenti politici e culturali che si manifestarono allora con veemenza nella città di Bologna e agli incroci di idee che vi ebbero luogo.

Parole chiave: movimento, città, libertà, potere, coralità epica.

Nel profondo degli anni Settanta: *I diecimila cavalli*

a Mino Petazzini

Come marosi, come un rotolante vortice di onde.
Si incalzano avidi, si impennano
come diecimila cavalli ebbri di battaglia.
Mao Zedong, *Montagne!*¹

I.

Non è mai stato un autore *engagé* in senso stretto, Roberto Roversi, non ha mai patrocinato, in altri termini, una politica culturale o tanto meno sottoscritto in blocco il programma di un partito ma è stato, viceversa, uno scrittore di straordinaria caratura morale e politica, due termini che nel suo caso vanno letti alla maniera di un'endiadi. Di famiglia borghese, appartenente alla generazione fascistissima, prima l'esperienza di una guerra rovinosa e poi quella della lotta partigiana ne hanno fatto presto un intellettuale di sinistra e un marxista critico vicino al Pci, talora vicinissimo al Pci o persino appoggiato al Pci ma, come amava ripetere anche nelle conversazioni con gli amici o con quanti lo andavano a trovare nella vecchia Libreria "Palmaverde" in fondo al portico di via Castiglione, pure se appoggiato sempre "con una spalla contro". Pienamente politica d'altronde e del tutto anti-istituzionale è già nei pieni anni Sessanta la scelta di uscire dall'editoria ufficiale (nonostante l'afflizione e il rammarico dei suoi *sponsor*, prestigiosissimi, quali Elio Vittorini, Giorgio Bassani, Italo Calvino) e di affidare al ciclostile la stampa del suo libro poetico cruciale, *Le descrizioni in atto*,² da distribuirsi *brevi manu* o comunque in regime di semiclandestinità postale. C'è lì il tentativo non solo e non tanto di smarcarsi in prima persona dalle camarille e dagli automatismi della società letteraria e dei gruppi organizzati (da ultimo dal Gruppo 63 che a Bologna, città wagneriana per antonomasia, è egemone dentro e fuori dall'Università, tant'è Roversi perseguirà una avanguardia sua personale), quanto di sondare un terreno inesplorato e di inoltrare la sua voce fra incogniti compagni di via, per lo più studenti inurbati, giovani politicamente impegnati ma privi di rappresentanza e anche molti cani sciolti o cosiddetti. Roversi è tra i pochi intellettuali italiani, infatti, a mantenere un dialogo con quanto sarà detto il Movimento e con l'area extraparlamentare (la sua firma è presente più volte su «il manifesto» e talora in «Lotta continua»)

¹ Mao Zedong, *Tre poesie sulla 'melodia dei sedici caratteri' (1934-1935)*, in *37 poesie*, a cura di J. Shickel, trad. it. dal tedesco di B. Bianchi, Milano, Mondadori, 1972, p. 56.

² R. Roversi, *Le descrizioni in atto (1963-1969)* [1970], Bologna, Coop. Modem, 1990.

senza mai interrompere però il collegamento con le organizzazioni storiche della classe operaia, in primo luogo la Cgil, il Pci e «l'Unità», che pure ospita suoi interventi. Perciò non deve stupire né annoverarsi fra le ritrattazioni il fatto che Roversi giunto alla metà degli anni Settanta, nel pieno del decennio antagonista, affidi un proprio romanzo, e il suo romanzo più politico, non solo a una tradizionale casa editrice ma alla casa editrice ufficiale del Pci, gli Editori Riuniti. Nella fattispecie *I diecimila cavalli*,³ che esce nella grafica austera di Pino Tovaglia, reca in colophon la data del gennaio 1976 e inaugura la collana «I David» a cura di un critico militante già recensore dei testi del poeta bolognese, Gian Carlo Ferretti, che peraltro ha appena pubblicato una antologia di «Officina».⁴ Sulla intrinseca politicità di tale scelta editoriale Roversi si sofferma nella lunga conversazione con Ferretti medesimo che introduce il volume e presenta il romanzo al lettore come l'esito di uno scambio alla pari e, nello stesso tempo, come un affido:

ho accettato e accetto come un atto di pratica politica, altrimenti il testo restava dov'era. Per convalidare questa scelta non si è sottoscritto alcun contratto o impegno; trattasi di uno scambio e così deve restare. Lo intendiamo libero e disinteressato. Do quello che posso dare perché mi viene chiesto, da una parte giusta, quello che ho. Io posso augurarmi d'avviare un rapporto con più lettori; e a questi nuovi, se per me ci sono, vorrei rivolgermi.⁵

La «parte giusta» corrisponde naturalmente alla realtà sociale rappresentata dal Pci che, va qui ricordato, fra le elezioni amministrative del 15 giugno 1975 e le politiche del 16 giugno 1976 tocca l'apice elettorale del consenso e guadagna il voto di oltre un italiano su tre. E in proposito va aggiunto che, nel senso comune di allora, Bologna del Pci è l'emblema internazionale sia per la capacità e probità dei suoi amministratori (il sindaco comunista, buon conoscente di Roversi, è uno storico dell'economia, Renato Zangheri) sia per la messa a punto di un welfare cittadino che in Italia non ha pari. Ciò nonostante un altro vecchio amico di Roversi, Pier Paolo Pasolini, di ritorno a Bologna dopo anni per girare a Villa Aldini alcuni interni di *Salò*, afferma invece di trovarsi al cospetto di una città «comunista» divenuta *ipso facto* «consumista» e pertanto perfettamente omologata alla realtà del neocapitalismo che egli definisce una volta di più «Universo Orrendo» passeggiando fino a

³ R. Roversi, *I diecimila cavalli, con una conversazione introduttiva di Gian Carlo Ferretti*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

⁴ G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

⁵ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., pp. IX-X.

notte alta sotto i portici con un altro amico ritrovato, Gianni Scalia: ne esce uno dei testi più duri, taglienti, tra quelli che vanno a comporre *Lettere luterane*,⁶ il libro immediatamente postumo di Pasolini. Ma a costui è come se Roversi avesse replicato pochi mesi avanti, ancora nel 1975, accettando di scrivere il testo del mediometraggio *Bologna*, per la regia di Carlo Di Carlo.⁷ Si tratta di un film direttamente commissionato dal Pci e tuttavia di un film bellissimo, asciutto e severo nello stile, laddove il testo si limita ad accompagnare didascalicamente i fatti e le deliberazioni di una città onestamente governata, mettendone in rilievo alcune conquiste sociali (le biblioteche di quartiere, per esempio), senza alcuna enfasi che non sia sulla domanda di servizi scaturita dalla base e sulla progressiva partecipazione dei cittadini alla vita di una città che il film presenta come una vera e propria *Polis*.

II.

Di Bologna, della sua realtà e persino del suo mito non ha nulla però la città in cui è ambientato il romanzo *I diecimila cavalli* che infatti allude a una città non collocabile geograficamente. Ma si potrebbe dire anche che si tratta di una città allegorica e priva di riscontri topografici, pure se una città reale nella sua tridimensionalità. Il Roversi che ne scrive ha alle spalle due romanzi, l'uno di argomento storico e legato ai suoi trascorsi di studioso del Risorgimento (l'archetipo si intitola *Ai tempi di re Gioacchino*⁸ poi divenuto *Caccia all'uomo*,⁹ l'altro è fondato sull'analisi o autoanalisi di un eroe problematico (*Registrazione di eventi*, 1964)¹⁰ alle prese con il Boom economico e le ipoteche della neonata società affluente. Al contrario, *I diecimila cavalli* presenta una struttura epica, il suo ambito è un'intera società ovvero un mondo che qui-e-ora non è possibile trascendere, mentre la voce del narratore di continuo rifrange e si dissemina nella polifonia di altre voci, nell'irrompere di successive presenze, senza gerarchia precostituita. Insomma, e in senso stretto, questo è un romanzo corale dove la voce del singolo viene di volta in volta in primo piano ma per inabissarsi e poi ritornare a cadenza. Figure prime ne sono Marcho Marcho, un ulisside contemporaneo e anzi una specie di Telemaco deprivato *ab origine* di una qualsiasi guida;

⁶ P.P. Pasolini, *Bologna città consumista e comunista*, in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 49-52.

⁷ Il mediometraggio di Carlo Di Carlo, *Bologna* [1975], con testo di Roberto Roversi letto da Stefano Satta Flores, è integralmente accessibile su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=7tHZFiQR124> (ultimo accesso: 14/11/2024).

⁸ R. Roversi, *Ai tempi di re Gioacchino*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1952.

⁹ R. Roversi, *Caccia all'uomo. Romanzo* [1959], Bologna, Pendragon, 2011.

¹⁰ R. Roversi, *Registrazione di eventi*, Milano, Rizzoli, 1964.

Fraulissa (nome della madre di Giordano Bruno) che appare e sparisce, entra e si sottrae per epifanizzarsi all'improvviso accanto a Marcho Marcho, sororale e sempre illesa, chiusa nel suo codice emotivo che è austero, inviolabile; Nice, il tedesco dal nome ominoso che ricorda la formazione filosofica del giovane Roversi,¹¹ quasi un meta-personaggio e, nei confronti dei corrispettivi, un costante e necessario contraltare del pensiero e del sentimento; poi il vecchio e anonimo calabrese, latore di un arcaico equilibrio dell'essere, di una sapienza strinata dal succedersi implacabile, fatale, delle generazioni di subalterni, quasi una partenogenesi dal Gran Lombardo che abita il romanzo maggiore di Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, da Roversi amatissimo; Nello Savore infine, organizzatore e sabotatore, sindacalista e leader che scompare e ricompare nei frangenti estremi e nell'ultimo epicentro della lotta. Intorno e di fianco a tutti costoro si muove la massa di figuranti che non hanno ancora un nome ma i cui provvisori appellativi rammentano la storia antica (gli «elleni» dominatori, i «persiani» dominati o viceversa) e, per converso, una degenerata zoologia sociale (per esempio gli uomini del potere visti come pregiatissimi «fagian») che evoca la pratica venatoria come lotta di classe proseguita con altri mezzi. Un virtuale plot del romanzo è deducibile solamente sottotraccia e per grandi linee orografiche: c'è innanzitutto una città, che è la città capitalistica contemporanea immaginata *quelque part* nell'Italia del Nord, e c'è una fabbrica intorno a cui la città si organizza fino ad esserne condizionata, assoggettata e alla fine inglobata, mentre in periferia c'è un campo e in mezzo al campo una tenda, un bivacco e dei giovani che stanno intorno al fuoco attirando quanti, esausti o delusi, dalla fabbrica e dalla città vogliono ora emanciparsi, scampare e salvarsi. Il romanzo si avvia con l'allusione a quella che diremmo una Azione Parallela (tumulto? sommossa? prodromo rivoluzionario?) che attira nel prato di periferia, vicino alla tenda e al fuoco, le persone provenienti dal centro della città e fra costoro l'enigmatico Marcho Marcho, l'austera Fraulissa, l'ideologo Nice cui presto si aggiungono, da percorsi laterali, il vecchio calabrese onusto di saggezza contadina e l'irruento, entusiasta, Nello Savore. Vanno e vengono, si guardano, si parlano, altercano fino al momento in cui deflagra un incendio dal quale fuggono per incappare subito in un posto di blocco. La polizia, la magistratura, in genere gli individui al potere o in divisa nel romanzo emblemizzano il limite e l'offesa alla vita, sono elementi distruttivi di ogni fervore creativo. A questi si oppongono i menzionati *picari* e il corteo ininterrotto di giovani da cui sono presi, ad arbitrio di polizia e magistratura, i capri espiatori che vengono

¹¹ R. Roversi, *Le origini dell'irrazionalismo di Nietzsche studiate nelle opere giovanili* [tesi di laurea, 1946], prefazione di I. Dionigi con uno scritto di M.A. Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2013.

immolati in olocausto alla manutenzione del sistema. Basti pensare a quella che nel romanzo serpeggia pari ad un *fil rouge*, la vicenda di due giovani disarmati che si trovano a oltrepassare il posto di blocco: l'uno è abbattuto a freddo dalla polizia, l'altro costretto a fuggire sotto una pioggia di proiettili. Verranno considerati terroristi in armi mentre gli agenti parte lesa e perciò assolti. Il narratore scrive che «lo scoraggiamento è una loro forza crescente» e fa appello all'utopia concreta, alla volontà di costruire nonostante tutto, di accendere piccoli fuochi:

allora è possibile che le conclusioni in un modo o nell'altro arrivino, nel senso che si parte dall'incertezza e da una preminente inquietudine e si finisce con un rilancio in avanti delle cose da fare, di tutte le cose da fare.¹²

Quando il coro è preso dentro il suo dibattito infinito, come un'arnia ronzante e pervicacemente democratica, ombre vi si insinuano di sinistri nemici di classe come Poldi, il capitalista finito suicida, o Stiebeling l'immondo finanziere. Sono entità parassitarie, vampiresche, puri at-tanti cui volentieri si accodano i servi del sistema della comunicazione. Perciò a un certo punto viene dato l'allarme e si urla che bisogna resistere e soprattutto, anche nel dissenso, rimanere uniti: «Università di Conception, Fidel dice in un giorno diciannove degli anni settanta che la rivoluzione è l'arte di unire le forze; di unire le forze contro; questo è detto agli studenti nel corso di una intervista».¹³ La battaglia con la polizia e il vagare dei protagonisti che trascinano i propri caduti su un carretto, procedendo alla deriva dentro la città assediata, occupa l'ultima parte del romanzo. L'aria si è fatta irrespirabile, elleni e persiani combattono in un interminabile corpo a corpo, i vivi e i morti si confondono e continuano a parlarsi come spettri redivivi. A un certo punto il narratore scrive che «le forze che residuavano erano il poco di calore strappato all'inverno del signor d'Aubigné».¹⁴ Nel fuoco della lotta, chiaro è il riferimento alle guerre di religione e al feroce ugunotto e grande poeta Théodore Agrippa d'Aubigné che Giuseppe Guglielmi, ancora un amico di Roversi, tradusse a suo tempo per i tipi della "Palmaverde".¹⁵ Fra gli altri, all'epilogo del romanzo perisce il figlio del vecchio calabrese, mentre la caccia all'uomo si fa capillare e la resistenza si protrae nel dedalo di una città infera, ormai viva solamente nei sotterranei. Marcho Marcho e Fraulissa non è più chiaro se siano ancora vivi o morti, perché in essi si alterna di continuo vitalità e *rigor mortis*. Ma a pagare, come

¹² R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. 47.

¹³ *Ivi*, p. 155.

¹⁴ *Ivi*, p. 193.

¹⁵ *L'inverno del signor d'Aubigné*, trad. it. di G. Guglielmi con tre acqueforti di L. De Vita, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1960.

sempre, sono i deboli e gli inermi, i più giovani e i moralmente integri: «Solo i giovani muoiono così. I vecchi, bastardi, guardano i giovani morire, li hanno sempre guardati morire, sempre li hanno compianti».¹⁶ Tutto il finale è però rutilante, fantasmagorico nei modi del genere letterario che i francesi dicono *féerie*. Dalla periferia del prato e della tenda, dal conflagrare dell'incendio e dello stato d'assedio, ci si introduce all'improvviso, con una inversione repentina del trauma acustico, nella cittadella elitaria di una città pacificata, solo dedicata ai suoi traffici e agli affari, interamente presa nel ciclo dei consumi. Qui regna insomma un'indifferenza, un'apatia per niente costernata e, anzi, pienamente appagata. Eppure i personaggi continuano a tirare il carro dal quale scendono a vicenda Marcho Marcho, Fraulissa, Nice, il calabrese e Nello Savore, vivi o trapassati e però sempre intesi a procedere nel viaggio o nel pellegrinaggio che, evidentemente, ormai ritengono infinito. Non mirano a una qualche meta più o meno utopistica, ma continuano il cammino. Il viaggio in sé, quella per loro è la meta o la rivoluzione, cioè il segno sulla storia lasciato dall'impeto dei diecimila cavalli di cui dicono i versi di un antico e anonimo poeta cinese citato da Mao Zedong: «È una rivoluzione? Non è una rivoluzione, ma dico che è una decisione. Dunque qualcosa di più e di molto più importante, avanti nel tempo».¹⁷

III.

È quasi inevitabile, in retrospettiva, leggere *I diecimila cavalli* come una premonizione dei tumulti del 1977, clausola del decennio antagonista, e in particolare dei fatti di marzo a Bologna con le proteste degli universitari, l'uccisione dello studente Francesco Lorusso da parte di un carabiniere, la rivolta e l'occupazione militare della città voluta dall'allora ministro dell'Interno, il democristiano Francesco Cossiga, il cui nome sui muri di via Zamboni compariva con la K iniziale e le due esse rifatte con il logo delle *Schulz Staffen*. Se i *picari* del romanzo potevano talora rinvenirsi in alcuni profili degli studenti in rivolta e privi comunque di una affiliazione politica ufficiale, in quei giorni a Bologna non si vedevano più il prato né la fabbrica ma soltanto il perimetro assediato della antica *Alma Mater*, poi le vetrine rotte e sbriciolate in via Rizzoli, quindi i carri armati voluti da Cossiga a presidio delle strade del centro che al crepuscolo (perché allora, di notte, Bologna era poco e male illuminata) prendevano un colore di tenebra. Oltretutto, e ciò dilaniava Roversi, si era aperto all'improvviso un baratro fra i giovani del Movimento (molto variegato al suo interno, dai neodadaisti detti "india-

¹⁶ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. 212.

¹⁷ *Ivi*, p. 249.

ni metropolitani” e gruppi femministi fino agli stalinisti di Autonomia operaia, fautori della lotta armata) e gli uomini delle istituzioni in città rappresentate dal Pci. Ne è testimonianza un referto in presa diretta sugli eventi, officiosamente redatto da colui che sarà il maggior narratore della sua generazione, Claudio Piersanti, allora membro del servizio d'ordine di Lotta continua, che così descrive il corteo del 10 marzo del 1977, vigilia dell'uccisione di Lorusso:

La linea di demarcazione è diventata un fossato: tra il cinismo della cultura ufficiale che è l'arroganza del potere e la forza della vita e le contraddizioni reali che si agitano e si compongono su mille fronti.

Nessuna strada contiene interamente il corteo: quasi per guardarci meglio giriamo per Piazza Maggiore che non basta per farci vedere tutte le facce nascoste dai fazzoletti e dai passamontagna.

A fianco delle lapidi una cinquantina di militanti del Pci che sembrano quasi veri. Ogni loro provocazione è inutile: non esistono nemmeno.¹⁸

Certo è che il ripiegamento delle forze in campo sarà rovinoso, quasi immediato, e vedrà da una parte il Pci riassorbito e via via svuotato di ogni sua alterità all'interno dell'area governativa (come puntello dei governi di unità nazionale, fra il 1978 e il 1979, a seguito dell'*escalation* terroristica delle Brigate Rosse e dell'assassinio di Aldo Moro), dall'altra il riflusso che porterà molti giovani del Movimento a sbandarsi su posizioni di chiusura individualista e in più di un caso opportunistica. In quei giorni grami, uno scrittore nonché docente al Dams, Gianni Celati, sta tenendo in Strada Maggiore con i suoi studenti un singolare seminario su *Alice nel paese delle meraviglie* dove avanza molti dubbi sull'esistenza di una letteratura che sul serio possa dirsi rivoluzionaria:

Nella letteratura uno dei peggiori travimenti è stata la credenza che fosse possibile costruire una letteratura rivoluzionaria. L'ultimo messaggio che la parola può lanciare è il superamento di se stessa, la propria auto-esclusione.¹⁹

D'altronde, esattamente un anno dopo i fatti di marzo, Celati firmerà il romanzo *Lunario del paradiso*²⁰ che, nella sua profonda struggente ma-

¹⁸ Autori molti compagni [sic], *bologna marzo 1977... fatti nostri...*, Verona, Bertani editore, 1977, pp. 19-20. Il primo capitolo del libro, da cui si cita, è attribuibile per evidenza stilistica a Claudio Piersanti (il quale figura in una nota del colophon come curatore officioso del volumetto insieme con Enrico Palandri, Carlo Rovelli, Maurizio Torrealta e «tanti altri compagni»): l'attribuzione è confermata dallo stesso Piersanti nel corso di una conversazione telefonica avvenuta il 4 luglio 2024.

¹⁹ *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* [1978], a cura di G. Celati, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 89.

²⁰ G. Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978.

linconia, appare oggi un possibile *explicit* di quel decennio turbinoso. Per parte sua Roversi, con la sua intatta carica etico-politica («con la barba tra affabile e cospirativa [...] severo anche nelle sue silenti approvazioni», scrive il suo amicissimo e sodale in «Officina» Gianni Scalia,²¹ sta entrando in una fase di ulteriore ricerca (e ne saranno un primo segno alcuni fogli di poesia autoprodotti e redatti con giovani autori: «La tartana degli influssi», «Lo Spartivento», «Dispacci») così come si sta di nuovo ritraendo dall'editoria ufficiale, tant'è che la stesura definitiva del suo ultimo grande poema, *L'Italia sepolta sotto la neve*,²² uscirà da una stamperia di Pieve di Cento con una tiratura di pochissimi esemplari per gli amici. Quello che Roversi scrive subito dopo i fatti di marzo è una prosecuzione e quasi una appendice a segno rovesciato del romanzo. Il quale gli ha dato definitiva sicurezza nei propri mezzi stilistici per cui prosa e poesia si combinano e si richiamano nella incandescenza che deve mantenersi a temperatura costante per consentire duttilità e malleabilità. Al riguardo, uno dei vertici non sempre rammentati della sua produzione poetica è *Il Libro Paradiso*, poemetto pubblicato nel numero inaugurale (giugno 1977) del periodico «Il cerchio di gesso»,²³ fondato giusto nel marzo di quell'anno a Bologna con Gianni Scalia, Pietro Bonfiglioli e Federico Stame. Lo costellano immagini della città assediata, scandite da didascalie à la Brecht che di continuo tornano al nodo essenziale della sua visione etico-politica, vale a dire al conflitto fra la libertà, lo spirito di ricerca, l'inventiva, l'apertura all'altro da sé e, all'opposto, il respingimento o asservimento dell'altro e del diverso, la chiusura, la repressione:

90. A che punto è la città?

La città è confusa, ha un momento
di tremenda agitazione.

Il suo dolore butta morchia e fuoco.

La città va avanti a muso duro
e alza la voce come un muro.²⁴

Si potrebbe anche dire che il tema fondamentale di tutta quanta l'opera di Roversi è il conflitto fra la libertà e il potere: «è il potere che offende» suona infatti il verso terminale di una delle canzoni più belle fra

²¹ G. Scalia, *Lettera a un critico di «Officina»*, in G.C. Ferretti, «Officina» cit., poi in G. Scalia, *A conti fatti. Avanguardie marxismi letteratura*, Padova, Il Poligrafo, 1992, p. 167.

²² R. Roversi, *L'Italia sepolta sotto la neve*, Pieve di Cento, AER edizioni, 2010.

²³ *Il cerchio di gesso. Antologia 1977-1979*, a cura di V. Boarini, G. Forconi e G. Gattei, Bologna, Pendragon, 2018.

²⁴ R. Roversi, *Il Libro Paradiso* [1993], in Id., *Tre poesie e alcune prose*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, p. 287.

quelle scritte per Lucio Dalla, *Le parole incrociate*.²⁵ Qui si coglie per analogia anche il fatto che, al di là della datazione e della sua stessa compiutezza strutturale, la forma-romanzo, come scrive Fabio Moliterni, è:

all'origine di quella inclinazione che Roversi matura proprio in questo lasso di tempo: nel presentarsi progressivamente sempre più come opera ininterrotta, flusso e palinsesto disarticolato o disorganico, archivio aperto di testi [...] un processo che coinvolge tutti i rivoli o le paratie della sua opera multi-genere e sconfinata, dai testi per le canzoni al teatro degli anni '70, dal romanzo *I diecimila cavalli* alle prose critiche, fino a queste poesie.²⁶

Non è un caso dunque come in *I diecimila cavalli*, viaggio di iniziazione negli anni terribili o *queste* cui è negata la conquista di un qualunque Graal, in un passaggio Marcho Marcho introduca una dichiarazione di poetica che è anche la divisa etico-politica di Roberto Roversi: «Dove vado? / Dove vado //. [...] La verità della realtà /. Mentre cammina, la verità lascia le impronte delle sue zampe».²⁷

²⁵ *Le parole incrociate* è la decima e ultima traccia dell'album di Lucio Dalla, *Anidride solforosa*, RCA Italiana 1975.

²⁶ F. Moliterni, *Lettura di libri e fogli sparsi*, in R. Roversi, *Non isolarsi ma ascoltare. Antologia poetica*, con scritti di M.A. Bazzocchi, M. Giovenale, M. Marchesini, F. Moliterni, Bologna, Pendragon, 2022, pp. 16-127.

²⁷ R. Roversi, *I diecimila cavalli* cit., p. 263.



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

Note (solo preliminari) sulla scrittura teatrale di Roberto Roversi

SIMONA MORANDO

Università degli Studi di Genova
simona.morando@unige.it

Abstract. This essay examines Roversi's theatrical writing, highlighting its continuity and discontinuity with the contemporary theatre scene. It focuses on Roversi's relationship with Pasolini and the ideological visions expressed in *Unterdanlinden* and *Porcile*, as well as in *Il crack* and *Affabulazione*. Characterized as explicitly and non-rhetorical political theatre and aimed at engaged spectators, Roversi's work reveals its essence through style, even before the staging. The humorous and grotesque style, reflecting the urgent themes of the 1950s and 1960s as seen in articles in «Sipario», is presented through Roversi's uniquely personal interpretation. Finally, the essay offers an analysis of Roversi's dramatic writing, focusing on the evolution of the “list of characters”, dialogue, metatheatrical elements, and the stage direction – an element that has transformed throughout the author's works.

Keywords: dramatic writing, grotesque style, political drama, stage direction.

Riassunto. Il saggio ripercorre la scrittura teatrale di Roberto Roversi cogliendone i tratti di continuità e discontinuità con il panorama teatrale contemporaneo. Ci si sofferma sui rapporti con Pasolini per la visione ideologica espressa da *Unterdanlinden* e da *Porcile* e poi da *Il crack* e *Affabulazione*. Teatro espressamente politico, non retorico e rivolto a spettatori partecipi, si rivela tale a partire dallo stile, prima ancora che dalla messinscena. Si evidenzia uno stile umoristico e grottesco in linea con le urgenze degli anni '50-'60 espresse dagli articoli su «Sipario», ma interpretato da Roversi con una cifra del tutto personale. Infine, si offre un'interpretazione della scrittura drammatica di Roversi a partire dalla declinazione dell'“elenco dei personaggi”, del dialogo, degli elementi metateatrali e della didascalìa, strumento mutevole lungo gli anni nelle opere dell'autore.

Parole chiave: scrittura teatrale, stile grottesco, teatro politico, didascalìa.

Note (solo preliminari) sulla scrittura teatrale di Roberto Roversi

L'esordio alla scrittura teatrale di Roversi, nel 1965, con *Unterdenlinden*,¹ stabilisce alcune priorità e motiva la scelta della comunicazione teatrale di per sé: il teatro è azione politica; il teatro è lingua; non c'è altra scrittura possibile che quella umoristico-grottesca. Roversi resta fedele a questi assunti per tutta la sua parabola drammaturgica, solo rivedendo e correggendo alla bisogna l'ultimo, ma senza abiurarlo.

Poiché l'importante monografia di Fabio Moliterni, il libro di testimonianze *"Fuori dal mondo" con Roberto Roversi* e un recente saggio di Massimo Marino,² miei punti di partenza per queste poche pagine, hanno fornito tutte le coordinate per l'attraversamento del teatro roversiano, non mi resta che aggiungere qualche breve nota sulle scelte di costruzione del testo drammatico operate dall'autore, dandone per lette e note molte altre. Alcune premesse sintetiche vanno però fatte.

Nella non vasta (circa un quindicennio vede Roversi interessato al teatro) ma significativa sua produzione teatrale, c'è una spaccatura che si colloca dopo il secondo testo, *Il crack*, 1968, che condivide con *Unterdenlinden* il rapporto stretto con una istituzione teatrale come Il Piccolo di Milano, che mette in scena entrambi i lavori con esiti non corrispondenti alla scommessa ideologica e testuale di Roversi, e soprattutto l'uscita editoriale immediata: il primo presso un editore nazionale di assoluto rilievo (Rizzoli) e il secondo nella maggiore rivista teatrale del momento («Sipario», 275, marzo 1969). I successivi lavori, cioè *La macchina da guerra più formidabile* (1970), *Enzo re Tempo viene chi sale e chi discende*, 1977-78 (con la successiva revisione *Enzo re* del 1978) scelgono volutamente sedi di pubblicazione non commerciali come i «Quaderni del CUT» e «BolognaIncontri» e ritardano l'impatto con il palcoscenico, mentre il (non solo a mio avviso) capolavoro *La macchia d'inchiostro* del 1976 resta inedito fino all'edizione curatane da Arnaldo Picchi che di fatto, dagli inizi degli anni Settanta vigila sull'esito scenico dei testi roversiani e poi dal 2002 anche su quelli editoriali. Tutte cose note ma che

¹ Oggi da leggersi con l'ampio apparato di note nell'edizione a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002. Sempre per Pendragon e sempre per le cure di Picchi si vedano anche: *La macchina da guerra più formidabile* (2002), *Il crack* (2005), *La macchia d'inchiostro* (2006). Si veda anche R. Roversi, A. Picchi, *Enzo re. Dalla pagina alla scena*, Macerata, I Quaderni del Battello Ebbro, 2012. I testi (in numero maggiore: c'è anche *Il Girotondo* del 1982, basato su Schnitzler, sono disponibili anche su <https://www.robertoroversi.it/testi-teatrali.html> da cui li cito per comodità.

² F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Modugno, Edizioni dal Sud, 2003 a cui rimando anche per la bibliografia critica e d'autore; *"fuori dal mondo" con Roberto Roversi*, a cura di A. Antonaros, S. Jemma, A. Morino, Milano, EnnErre, 2013; M. Marino, *Roberto Roversi o la scena dell'utopia*, in «Doppiozero», 31 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/roberto-roversi-o-la-scena-dellutopia> (ultimo accesso: 14/11/2024).

ci avvertono dell'esistenza di almeno due differenti modi di interpretare il teatro da parte di Roversi, pur dentro una sostanziale continuità della ricerca del linguaggio teatrale che forse isola solo *Unterdenlinden* come testo più prevedibile e più inscritto nelle dinamiche dei primi anni Sessanta: anche se è ascrizione da intendersi di sbieco e disturbante, soprattutto per l'opzione linguistica e per la tagliente ideologia radicale e senza compromessi che la separa dal cosiddetto "teatro degli scrittori". Roversi, pur avendo in curriculum la committenza del Piccolo e le bozze editoriali di *Unterdenlinden*, non viene interpellato sulle pagine di quel celebre numero di «Sipario» del maggio 1965 in cui i massimi scrittori del momento rispondevano sulla mancanza di nuove drammaturgie italiane, e così ha la possibilità di scartare subito da quel contesto e sintonizzarsi su onde diverse, nell'anno in cui il Living Theatre in Italia «mostra l'esistenza di un altro teatro».³ Questa libertà, che per certi versi imparenta Roversi agli esiti della Elsa Morante – anch'essa non presente su «Sipario» – del *Mondo salvato dai ragazzini*, ha così modo di valutare creativamente le proposte di impaginazione del testo teatrale e, ovviamente, il portato ideologico, di Giuliano Scabia e del suo teatro della partecipazione. La fiducia nel testo resta sempre costante, anche quando non affidato alla stampa: testo flessibile, adattabile, attraversato da spinte centrifughe, di non lineari rimandi alla scena, ma testo dicibile, con voci preventivate, nessun omaggio all'*ore rotundo*, sapiente bilanciamento tra didascalia e battuta e, non da ultimo, riscoperta di quell'elemento di mediazione che è il personaggio teatrale, funzione che ingaggia una dialettica fruttuosa con una coralità.

Il teatro è politico. Il teatro è grottesco, si diceva. Per esibire queste nature, Roversi agli esordi è originale rispetto alle riformulazioni o rifondazioni della tragedia che vengono proposte in quel momento. Si pensi a Testori e ai suoi primi fondamentali affacci scenici, come *L'Arialda*, che prendono di petto non solo la tragedia ma anche il concetto di destino; alla stessa Morante e a Moravia con la differente riscrittura di Edipo: la riassunzione del mito è di fatto un modello di riferimento tanto praticato quanto inflazionato in quegli anni, ma Roversi non ne sente le attrattive. Il suo è un teatro che attinge ad un'idea di contemporaneo stringente, soprattutto all'inizio, quasi cinematografico; e quando decide di intraprendere l'allegoria storica, lo fa collocandosi sciaccianamente nel Settecento dei Lumi con le mirabili invenzioni di Diderot e di P.L. (Louis-Paul Courier) e con la denuncia del potere assassino del sapere e della verità; o nel profondo Medioevo di Re Enzo, imperatore mancato e poeta vero, esile mito bolognese che ragiona sugli ingranaggi della storia. Distante anche in questo dalle avanguardie letterarie, il suo

³ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 132.

non è mai un teatro del «travestimento», come quello di Sanguineti (che ha le sue valide ragioni), ma quello di una creazione diretta e reattiva che non ha bisogno di recuperi e riletture.

Finite le premesse, data la relazione che, grazie a «Officina», si era instaurata con Pasolini, vale la pena spendere due parole sugli esordi roversiani in rapporto proprio a Pasolini per coglierne anche le profonde differenze. Non c'è dubbio che Roversi muova verso il teatro con le stesse motivazioni con cui nello stesso momento Pasolini elabora le sue tragedie borghesi (e umoristiche).⁴ Provengono da strade solo in parte coincidenti (nella poesia), ma vanno insieme verso la denuncia del violento nesso borghesia-capitalismo, a valle di un miracolo economico che ha spalancato le ferite più profonde del cosiddetto progresso. Entrambi antepongono la prassi della scrittura alla teoria: il *Manifesto* pasoliniano arriva nel 1968 e ha obiettivi polemici e provocatori non lineari con quanto e come ha scritto nelle tragedie; nel 1974 il numero 26/27 di gennaio di «Rendiconti», organizzato da Roversi, accoglie due suoi interventi, uno con Alfredo Taracchini, *Scrivere o non scrivere i volantini (due note, con una intervista a Giorgio Gaber)*, e a chiudere *Un circo e quattro gladiatori*. A parte l'apertura verso la canzone d'autore che collimerà nel sodalizio con Lucio Dalla (di cui però qui non parlo), il testo conclusivo si aggiorna sulle urgenze di Roversi intorno ai luoghi della cultura, al rapporto con le istituzioni e le amministrazioni, al mercato, nella strenua difesa del teatro come militanza politica e come rito (su questo concorda con Pasolini) e come opzione linguistica. A questo punto, le strade tra i due autori sono già divergenti, ma anche prima, e soprattutto a proposito di *Unterdenlinden* e di *Il crack*, il confronto deve essere definito come necessario e problematico ad un tempo.

Entrambi i testi, infatti, si imparentano da vicino con *Porcile* di Pasolini, che viene redatto a partire dal 1967 e che trova sede a stampa solo nel 1979 presso Garzanti. In mezzo, il film del 1969. *Unterdenlinden* e *Porcile* sono entrambi ambientati nella Germania contemporanea del 1965 (per Roversi) e 1967 (per Pasolini) e ugualmente mettono sotto accusa il sistema capitalistico della borghesia del dopoguerra e le sue aderenze con il passato nazista. Sia l'Adolfo sotto contratto dalla ditta Tifling, sia il padre di Julian, signor Klotz, sono prodotti dell'industria tedesca del secondo dopoguerra con evidenti – senza allegoria⁵ – nessi con il nazismo. Klotz che fa affari con l'ex nazista Herdhitze, appena rinnovato da una più che simbolica maschera facciale, corrobora il concetto di

⁴ Faccio riferimento alle nuove intuizioni interpretative sul teatro pasoliniano di S. Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pisa, ETS, 2022.

⁵ G. Finzi, *Adolfo è vivo*, in «Aut Aut», 91, 1966, pp. 80-84 che insiste sullo «spaccato per niente allegorico» dell'invenzione roversiana. Lo leggo anche in F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 117.

cui sopra: la nuova Germania è la vecchia con un *camouflage* di facciata. L'interesse di Roversi e di Pasolini per le sorti economiche e politiche della Germania rimanda direttamente alle sorti italiane e quindi all'equivalenza con l'eredità fascista nella cultura capitalistica italiana del boom economico. Come sintetizza Moliterni: «Al centro della ragione poetica, dell'interesse "civile" e polemico di Roversi, si situa l'individuazione (la denuncia) di un rapporto organico tra struttura capitalistica e nazismo, o, meglio, tra il nuovo capitalismo delle multinazionali e il risorgere dei nuovi fascismi».⁶ Gli esiti dei testi di Pasolini e di Roversi non sono diversi, benché lo possano sembrare: la morte momentanea di Adolfo (o del suo sosia, che importa?), ucciso dagli operai, e il suo ritorno in scena immediato (Adolfo per quanto significa non può morire!) bilancia la morte vera di Julian, mangiato dai maiali, cioè dalla sua stessa classe sociale borghese, in quanto figlio spurio e indeciso di quella stagione economica e politica. Restano vivi, più forti che mai, e pronti a governare col silenzio e con altri travestimenti, sia Adolfo che Klotz, che Herdhitze. Vince dunque la tecnocrazia, unita al razzismo, preconizzata sia da Tifling in Roversi, sia nell'abiura di Spinoza in Pasolini. Ma Julian, questa è la differenza sostanziale e ideologica, per Pasolini non può che morire senza resurrezione: è una morte che si pone sul piano ideologico come utile solo a chi muore e si libera, raggiungendo una dimensione sacra a tutti gli altri preclusa, mentre la morte dell'Uomo di *Orgia*, pochissimo tempo prima, appariva ancora dettata da un «buon uso» (dice il *Prologo*) politico e sociale. Roversi non è affatto interessato al tema del sacro o ad altra sfera differente da quella dell'azione politica nel qui e ora. La sua mancanza di futuro, che è pessimismo ma anche concentrazione sull'oggi da rovesciare, non è simile a quella di Pasolini, residuo se vogliamo ortisiano per cui l'intellettuale, giusta l'uscita di scena di *Uccellacci e uccellini*, non può che morire nella storia, non abitandola. La monacazione di clausura, «diventato pazzo», attribuita da Pasolini a Roversi in *Poesia in forma di rosa* è tutt'altra questione, non è certo (quali che fossero le intenzioni di Pasolini) una resa o una fuga.⁷

Da *Unterdenlinden* a *Porcile* il rapporto non può che essere di disturbata filiazione, non so quanto riconosciuta o approfondita; mentre *Il crack*, redatto nel 1968, apparso nel 1969 in contemporanea con la messa in scena di Aldo Trionfo al Piccolo, conserva nel suo tessuto imperfetto e debordante le eredità sia di *Porcile*, sia di *Teorema* che di *Affabulazione*. Non credo che in questi rapporti di parentela giochino un ruolo le scelte di scrittura: *Unterdenlinden* è prevalentemente in prosa con aperture strategiche in versi; *Il crack* lacera ulteriormente la pagina con massicce

⁶ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 118.

⁷ La poesia «in forma di rosa» è anche in *"fuori dal mondo" con Roberto Roversi*, cit., p. 72.

presenze in versi; l'opzione di Pasolini è sempre stata in versi secondo un'idea di teatro di poesia che andrebbe però sottratta totalmente al rischio lirico. *Unterdendlingen* è un testo in ventidue quadri, *Il crack* è diviso in tre parti, Pasolini imposta la sua drammaturgia in episodi come in una semplificata riscrittura attica. Ma tutte queste caratteristiche sono totalmente inscrivibili nelle storie dei due autori, senza particolari aderenze reciproche. Così come la lingua di entrambi si assimila alle rispettive ricerche poetiche.

Certamente, per entrambi il teatro è uno studio sulla lingua del teatro. Pasolini indirizza proprio in questo senso i suoi interventi su «Sipario» di quegli anni e Roversi lavora di lima accanto al suo laboratorio poetico e narrativo e riaggiorna il registro che in *Dopo Campofornio* (1965) era ancorato saldamente alla *gravitas* morale. Moliterni nota giustamente una mutua assistenza tra poesia e scrittura teatrale: «La reattività linguistica del testo [*Unterdendlingen*] è dato indiscutibile: fa risaltare l'attitudine congeniale di Roversi alla scrittura scenica, e contemporaneamente testimonia dell'evoluzione del suo sperimentalismo formale»,⁸ sicché in *Le descrizioni in atto* «si palesano procedimenti spiccatamente teatrali: l'inserimento di voci di altri personaggi; il monologo e il dialogo, il botta e risposta, eccetera».⁹ Sulla quarta di copertina dell'edizione Rizzoli, è noto, Roversi stampava la *Dodicesima descrizione* dal titolo *Corrispondenza su Marte* («Se Adolfo ritornasse che non poteva tornare...») a segnalare vivamente al lettore la continuità autoriale.

Mentre Pasolini perde di vista le sorti industriali e continua a investigare quelle borghesi (su un piano teatrale, nella narrativa sappiamo che le questioni sono più complicate), Roversi anche nella prova apparsa su «Sipario» indaga l'industria medio-borghese italiana del Nord ripercorrendo la parabola di un Padre e di un Figlio alle prese con gli alti poteri, tra cui una satirica Eccellentissima Eccellenza. Rafforzando il filo di *Affabulazione* di Pasolini, il Figlio è esplicitamente l'erede borghese e affarista del Padre; il Padre a sua volta concupisce la moglie del Figlio (mentre in *Affabulazione* il Padre provava gelosia per la ragazza del Figlio), il Figlio la Moglie del Padre che non è sua madre... insomma, un grossolano ed esibito gioco al ribasso delle voglie borghesi, anche più estremo e senza via d'uscita rispetto al *Teorema* pasoliniano (1968), dove, come in *Porcile*, per l'escluso, il puro, l'innocente c'è sempre una fuga nel sacro. La sconfitta del Padre industriale, confinato nelle carceri di stato nella terza parte coincide con l'apparizione dialettica e “marcusiana”, per stessa ammissione dell'autore, dei giovani ribelli e pacifisti (e dunque perdenti, anche a fronte del movimento studentesco) che l'i-

⁸ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 123.

⁹ *Ivi*, nota 70.

talia combatte e imprigiona e che Roversi pone come unica alternativa politica possibile. Ma il vero lavoro in questo testo è sulla lingua, che si pone ben al di là degli esiti poetici e va verso una concezione innaturale, surreale dell'azione teatrale. Una cifra ipergrottesca, che abbandona la retorica raziocinante di *Unterdentlinden*. Nelle battute si esaltano le catene, gli asindetì in crescendo, in climax, gli elenchi (il linguaggio mistificatore del potere funziona così e ci troviamo anche noi, sessant'anni dopo, ad ascoltare politici parlare per elenchi, Roversi profeta!). Qualche esempio:

Ma intanto: noi abbiamo qua l'onore di ospitare l'Eccellentissima egregia chiarissima eccellenza che viene da Roma, simbolo augusto dei presagi più fausti, illustrissimo membro di un governo, colendissimo, perillustre, cattedratico, uomo di sicura dottrina, di grande scienza, insonne, instancabile, audace, provveduto nelle esemplari qualità dell'animo, eroe in guerra, padre sagace in pace, amoroso, attento, benedetto.

[...]

Grazie, grazie, dolcissimi compari. Il capo del governo, che è quello che è, un grand'uomo come sappiamo, un luminaire, un autentico archibugio, causidico, dipanator di matasse, m'incarica di salutarvi e proferirvi il suo cuore, che è tuttora presente. E promette, promette, promette. (Parte prima: *L'antefatto*)

Fino al magnifico disco incantato del Cardinale; «di lassù ci vien tutto il bene, di lassù ci vien la luce, il bene, la luce, la luce, il bene, il bene, il bene, la luce...».

È un ritmo rapidissimo, stralunato, che si abbina con lo stravolgimento ulteriore della forma drammaturgica, che ancora nell'esordio del 1965 s'intravede tradizionale e va verso l'apertura di ipotesi sceniche non in possesso del drammaturgo, delegate ad altri, compresi gli spettatori, perché quello di Roversi diventa innanzitutto un teatro che preventiva la partecipazione dell'intelligenza e del "divertimento" dello spettatore.

Però urge approfondire questa natura grottesca più volte citata. È qui che troviamo Roversi allineato a tanti autori che realizzano il teatro più militante e percussivo del momento. Gli anni Sessanta erano cominciati teatralmente anche con l'irrappresentabile esuberanza di *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano (1960). La satira e il senso del grottesco erano lì manifesti, a smascherare definitivamente tutta la profonda irriverenza del sintagma «dolce vita». Stefano Casi, nel libro già citato del 2022, ha ripercorso le tragedie pasoliniane, dopo quasi vent'anni dalla sua prima monografia sull'argomento, rinvenendo una persistente vena umoristica anche nel contesto di riferimento. Rispetto a questo

quadro ineludibile, la cifra del grottesco può essere isolata e radicalizzata per cogliere un'evidente esigenza della scrittura teatrale di quegli anni, quella cioè di produrre testi e spettacoli stridenti, esteticamente disarmonici, ideologicamente tagliati di netto, al servizio di una rappresentazione efficace della realtà, cioè della verità (su questi due termini ruota tutta la storia della scrittura teatrale) violenta e brutale della società. Ciò che appare inverosimile è infatti la mimesi più fededegna del reale. Nella sua risposta alle *10 domande su capitalismo e letteratura*¹⁰ Roversi, del resto, aveva detto che il compito della letteratura era (è?) la «messa in chiaro fenomenologica della realtà contro ogni mistificazione irrazionale o contro ogni razionale mistificazione [...] Un pubblico impegno di rottura e di frazionamento e smascheramento delle circostanze e delle persone».¹¹ E la sua posizione non muta nella intervista rilasciata a Camon e pubblicata nel celebre *Il mestiere di scrittore* del 1973: poesia, teatro, romanzo, cioè tutte le forme del fare letterario, sono tutti strumenti rivolti «verso obiettivi (o risultati) non letterari»; la sua biro può essere adattata a «picchiare sul viso»: «e dico con gli altri, ripetendo con gli altri, che bisogna uccidere il tiranno».¹²

In questa morsa politica militante, senza alcuna edulcorazione o contrappeso, la riproduzione del feroce volto del mondo economico non può che essere risolto in raffigurazione grottesca. Nella stessa famiglia di *Unterdenlinden* siedono anche *Potentissima signora* del 1965, testo collettivo per Laura Betti, l'ultimo Eduardo de Filippo di *L'arte della commedia*, *Dolore sotto chiave*, *Il Cilindro*, Peter Weiss, *Marat-Sade*, *La colpa è sempre del diavolo* di Dario Fo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep [...]* di Giuliano Scabia, di Moravia *Il mondo è quello che è*, le insistite riprese di *Ubu re di Jarry* nelle stagioni di quegli anni, Carmelo Bene, *Il rosa e il nero*. Il mio elenco si basa sulla lettura di «Sipario» degli anni 1965-1966, che esalta proprio questi testi, tutti uniti dall'impossibilità di una tenuta della *gravitas* e dalla necessità di una diversione irregolare e schizofrenica della realtà. Il caso teatrale del 1965 è poi l'allestimento di *La governante* di Vitaliano Brancati con regia di Patroni Griffi, a Genova, un testo a cui credo molti, tra cui sicuramente Pasolini e Roversi, siano debitori per quell'affondo nel torbido della borghesia senza pietà alcuna di cui si fa latore.

Cosa intendo per grottesco? Meglio precisarlo. Un'idea pre-bachtiniana del concetto, un'idea ancora saldamente stilistica, linguistica e non antropologica, formulata alle sue origini dalla prefazione al *Cromwell*

¹⁰ *10 domande su capitalismo e letteratura*, in «Nuovi argomenti», 67-68, giugno 1964, pp. 114-115.

¹¹ F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., pp. 124-125.

¹² F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 170. Esiste anche una riedizione di questo celebre libro: Pisa ETS, 2019.

da Victor Hugo¹³ come estensione dell'idea del brutto aristotelico che a differenza di quello provoca dolore, contenendo in sé le radici del tragico. È lo stile del contrasto, dell'accoppiamento di alto e basso, triviale e sublime, dell'estetica caricaturale. Come tale è incarnato dal teatro tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, da *Ubu Re* al *Grand Guignol*, dal surrealismo cinematografico al Pirandello del primo dopoguerra e pre-mitico, imparentato saldamente con gli esiti di un futurismo teatrale ancora troppo poco studiato, ad Achille Campanile, al teatro cabaret (non a caso si sfoglia uno *Speciale Cabaret* su «Sipario» febbraio 1965), a Petrolini, tra *non-sense* e sguardi sull'abisso, fino all'esaltazione di Franca Valeri, amata da tutti, Pasolini, Testori ecc., al pari di Betti. Non è un caso, di nuovo, che nel 1965 si pubblichi da Mursia un'antologia curata da Gigi Livio sul "teatro del grottesco" di Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli (con ampia risonanza su «Sipario» nel marzo 1966) alla ricerca di radici drammaturgiche che di fatto negli anni Sessanta si rendono anche molto più autonome e internazionali rispetto a quelle premesse primo-novecentesche. Ciò che appare interessante e ai fini della lettura roversiana indispensabile è che la cifra dell'umorismo e del grottesco si lega, nella discussione teatrale di «Sipario», all'eredità del brechtismo (e sappiamo quanto *La resistibile ascesa di Arturo Ui* abbia contato per *Unterirden*) e alla discussione sul *Teatro della crudeltà* (maggio 1965) di Artaud, nuova "poetica" aristotelica del secondo Novecento.

Questa cifra resta imprescindibile per Roversi fino a *La macchia di inchiostro* (con qualche ingentilimento) e non investe unicamente la saga testuale di Re Enzo che, in quanto lavoro commissionato, misurato su fonti storiografiche e letterarie, pervaso dalla musicalità delle canzoni, grande spettacolo corale e cittadino, anche se ritardato nella sua esecuzione, guarda a tutt'altri modelli, compresa la sacra rappresentazione e al teatro dei quadri simultanei che poi anche Carmelo Bene attuerà nell'allestimento di *Lorenzaccio*. La storia, per quanto seriamente assunta, per quanto epicamente ascoltata, riserva sempre la possibilità di essere letta attraverso faglie violente che dimostrano come totalmente inerte l'azione dei singoli dinnanzi al fiume dei fatti, delle battaglie, del tanto sangue sparso. Le due versioni di re Enzo, poi combinate da Picchi nel libro del 2012, sono un grande canovaccio che lascia effettivamente ampia libertà alla rappresentazione e all'invenzione del regista che deve trovare soluzioni sia per le scene di battaglia che per i tanti morti ammazzati in scena.

Ma come interpreta, dunque, Roversi il testo teatrale? Apertamente, come si è già detto, disponibile alla scena e alle sue esigenze. E nello

¹³ Ripubblicata, questa prefazione storica, insieme a saggi e contributi sul tema in *Guida al grottesco*, a cura di C. Bordoni, A. Scarsella, Milano, Odoja, 2017.

stesso tempo, attento a rispettare tutti gli elementi interni che strutturano questo particolare genere di testo. Ad esempio, è interessante la gestione della prima soglia del testo, l'*Elenco dei Personaggi*, che visivamente deve dare tutta intera l'estensione delle tante parti, per Roversi affollate. Sceglie di scriverlo in rigoroso ordine di apparizione e non per importanza dei personaggi, facendo saltare le gerarchie, perché questo deve essere un teatro di movimento, di azione (la parola è azione), di circolarità disorientante. In *Unterdenlinden* Adolfo, Bormann, il signor Tifling, Herold Smith esibiscono un nome contro le vittime della storia che sono semplicemente Giovane, Segretaria, Un Cameriere, Alcuni Attori, Operai, Inservienti ecc.; in *Il crack* Padre e Figlio si connotano anche per la loro età, 65 anni e 35 anni, come la Moglie del Padre e Moglie del Figlio, di 35 e 24 anni: l'indicazione serve per stabilire una questione generazionale e serve per qualificare il gioco dei flirt tra i componenti delle due coppie. Gli altri personaggi, sempre in ordine di apparizione, Eccellentissima Eccellenza, Arcivescovo, Due teste d'uovo ecc. sono già umoristicamente definiti, impostando di fatto la lettura su sentieri surreali. In *La macchia d'inchiostro* l'elenco che comincia con Primo Attore e Secondo Attore che, come «cavalli di alta scuola viennese», passeggiano nella *Premessa al testo* (e i cavalli saranno qui fondamentali, dati i destrieri parlanti Raimundino e Plith) impostano la cornice metateatrale del testo. In *La macchina da guerra più formidabile* l'elenco dei personaggi serve anche a svelare le abbreviazioni amicali dei nomi: Did (Diderot), Volty (Voltaire), Roos (Rousseau) ecc., per insinuare un racconto dell'impresa dell'*Encyclopédie* equivalente a quello dei rivoluzionari amici, resi contemporanei, armati di solo sapere contro il potere censorio. Peraltro Diderot, eroe di questo testo, è anche un raffinatissimo teorico del teatro, dell'attore e drammaturgo da cui la modernità discende: non è un aspetto secondario.

Roversi rifugge dall'uso di monologhi e di soliloqui, anche per i motivi di non gerarchizzazione delle voci di cui sopra, e anche perché nel Novecento diventano dispositivi quasi obsoleti, ma anche il dialogo è minato, evitando la comunicazione esplicita, camuffando la verità del pensiero, senza evitare quell'evidenza del conflitto che è la vera utilità del dialogo in scena. Le voci sono di per sé portatrici di un discorso egotico, di una posizione imm modificabile, lo scontro è dunque la scintilla tra falsi monologhi.

Ma se dovessi dire una particolarità della scrittura di Roversi, punterei sulla didascalia come «guida onnipotente e onnipresente [...] alla quale un fruitore crede più che a qualsiasi personaggio presente nel dramma».¹⁴ Essa diventa un elemento gestito a diversi livelli e sempre più

¹⁴ È la definizione di E. Gegi, *Dida. La didascalia del testo drammatico*, Roma, Infinito, 2008, p.

sottili nel tempo. *Unterdenlinden* è un caso piuttosto interessante: vi esistono le didascalie operative che introducono personaggi, tempi e spazi, come la prima di scena I «*Adolfo e Borman in una camera, nella notte fra il 7 e l'8 maggio 1965*»; esistono quelle interlineari di suggerimento dell'azione o descrittive dello stato dei personaggi (sempre dalla scena I): (*Si alza in piedi*), (*Sorseggia dalla tazza*), (*pronto*), (*sorride*), (*immobile in un atteggiamento di ambigua ammirazione*) – segno che in questo testo d'esordio la didascalia è controllata in maniera tradizionale pensando anche ad una recitazione più convenzionale, se così si può dire -; ma poi la scena II è solo didascalia (descrittiva del ballo della Ragazza dinnanzi ad un pubblico che fuma e beve nel buio della sala) e tra la scena I e la scena II non c'è nesso spaziale, non ve n'è nemmeno con la scena III che è collocata «*Nel camerino della Ragazza*». Evidentemente Roversi ragiona per quadri illuminati e simultanei. Il *metteur en scène* ha il suo bel daffare nell'interpretare tali repentini cambiamenti, che peraltro continuano ad ogni scena, affollandosi. Questo vuol anche dire che i cambiamenti di luogo manifestano un nessun luogo scenico, non è richiesta scenografia, mentre le luci, la scrittura delle luci, sono importanti, peraltro anche evocate dalla battuta di Bormann nella scena IV «*Nella sala da pranzo*»:

Bormann

Questa luce mi acceca (*Dà un pugno su una candela e sconquassa tutto*)
Il Padre fa un cenno al Cameriere e questo accende la luce grande, affrettandosi a portare via i tre candelieri.

La didascalia diventa veicolo di silenziose azioni che violentano perentoriamente la scena: sempre in questo IV quadro:

Si accendono luci rosse [ancora una indicazione illuminotecnica], entrano due Soldati armati, afferrano la Ragazza e la trascinano verso destra. Suona una musica, la Ragazza balla e ballando si spoglia lentamente. La scena ritorna normale; i seduti a tavola, alla fine del pranzo, sorseggiano il caffè.

La didascalia è la descrizione dell'irrazionale che sfonda i quadri, debordando direttamente dalla ferocia di Adolfo e Bormann, statici. I soldati che entrano e afferrano persone o mitragliano televisori (VII) sono presenze costanti della scrittura didascalica. L'accensione e lo spegnimento delle luci accompagnano queste apparizioni disturbanti per cui davvero l'attenzione di Roversi verso la scenografia verbale tutta contornata dalla luce è molto intensa.

21, ripresa in S. De Min, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Venezia, ArchetipoLibro, 2013, p. 5.

Una svolta avviene a livello di *Il crack*: la didascalia è un tutt'uno con l'ardimento della lingua generale del testo, incedendo sulle stesse fisime retoriche, tra cui gli elenchi (es. «*l'Arch. Incede benedicendo saloni stanze stanzucce uffici cessi*»), occupando intere scene per introdurre movimento (la folla che sale e scende scale), suoni (il colpo di pistola a fiamma ossidrica...), scena a vista. Però è qui che la didascalia è anche strumento interpretativo e ideologico, il che non ci deve stupire perché è una grande eredità novecentesca: già nella scrittura teatrale di Eduardo, che nessuno si sogna di non osservare con attenzione, l'inquadramento offerto dalle lunghe didascalie è sempre anche veicolo di interpretazione ideologica e, in questo caso, sociale.

Dopo *Il crack* la didascalia spaziale e illuminotecnica rispecchia anche la concezione del luogo teatrale come spazio politico. Il luogo della performance diventa fondamentale in accordo con la riflessione sulle istituzioni, sul luogo teatrale tradizionale e con i movimenti di spettacolo partecipato.

La macchia d'inchiostro, testo che completa una parabola (*Re Enzo*, come si diceva, fa storia a sé), mostra un utilizzo originale della didascalia in rapporto allo spazio e in rapporto al movimento degli attori (si veda proprio la prima con gli attori-cavalli da circo) ma soprattutto, in modo più esibito di *Il crack*, non pone distinguo tra la lingua del dialogo e la lingua della didascalia (che ovviamente non è pronunciata): il lettore è dunque interessato come destinatario principale dello scritto:

(I due attori si azzuffano menandosi alla dioboa fino a scomparire rotolando fuori campo.

Entra di corso P.L. il quale, come se niente fosse, balza in groppa al cavallo e via che vanno).

Lo stile è narrativo e fiabesco, se non ci inganna il lessico dissacrante, ben sviluppato dalle pagine successive del testo che hanno la funzione di inseguire la corsa libera di P.L. «*che vola raccogliendo il profumo del mondo col naso*» in sella al suo cavallo parlante. Siamo in presenza di un grottesco a tinte gentili, circense, divertente (se ne veda l'esito, anche per piccoli *morceaux* video, della messinscena della Compagnia Fregoli a Bologna nel 2020 da cui parte Massimo Marino per il suo contributo), sostenuto dai dialoghi frizzanti, ironici, salaci. La didascalia è dunque un supporto narrativo e pieno di aggettivazioni, incisi, connotazioni personali, racconto del racconto. Di avventura in avventura, quella di P.L., che sceglie alla guerra e alla storia – ecco un altro pacifista – lo studio della filologia e l'isolamento come il «monaco» Roversi, è un'icona che risponde a contrasto all'Adolfo di *Unterdenlinden*. La didascalia

accompagna anche la sbazzatura di questo personaggio originale, che nasce da quello storico di Courier per farsi simbolo e perfetta incarnazione brechtiana,¹⁵ mentre la battuta lo va a connotare per la sua invenzione linguistica («E voi una parpagnacca sugherosa...uno zalettino...un tocco di tutto rispetto», dice alla Sciantosa) che suona diversi registri della lingua italiana mentre molti personaggi, tra cui il cavallo Raimundino, gli rispondono in saporiti dialetti.

P.L. che macchia irrimediabilmente un prezioso inedito di Longo Sofista nella Biblioteca Laurenziana di Firenze, che scappa a Parigi e da quanti lo inseguono come disertore per «impipiario» ad un albero, che va in sollucchero nella grande biblioteca di Clavier, dove gusta libri «come la grappa i cani del San Bernardo», muore in scena sul filo di una didascalia che lo dice infilzato da un militare che lo ha finalmente catturato, complice Plith il cavallo. Raimundino fa l'orazione funebre in versi:

Raimundino

[...]

Ho sempre veduto uccidere la gente

Come si uccidono le mosche.

Allora perché un uomo è diverso dall'altro?

Il tenente voleva vivere perché era pieno di scienza

Ma loro avevano stabilito che ha da morire.

Perché?

Nessuno lo sa e così va il mondo.

Eppure io lo so e per me il mondo è un poco cambiato.

Non è partito mentre poteva [...]

Il sole è caldo quando uno muore. Lui adesso così voleva, senza rassegnazione, perché aveva finito tutto...il suo grande lavoro.

Un congedo luminoso che vale anche un sigillo sulla posizione ideologica di Roversi. Adolfo risorgerà sempre nel suo truce mondo grottesco, ma P.L. potrà decidere di morire avendo finito il suo grande lavoro. Che, detto per chiudere discorsi aperti prima, resta una posizione politica e non un martirio sacro come per Julian in *Porcile*.

Dovendo qui terminare questo necessariamente parziale *excursus* nella scrittura teatrale di Roversi, scelgo dunque proprio il saluto di Raimundino. Però il «grande lavoro» di Roversi drammaturgo merita affondi più decisi e sicuri: perché la sua vicenda attesta l'incrollabile

¹⁵ Commentando il significato delle opere di Brecht Roversi vi ravvisa «Da una parte un nemico (reale) che avanza, dilaga, schiaccia [...]; dall'altra uomini isolati che fuggendo si adattano a sperare e affilano le armi, non solo della ragione; oppure che si inviliscono in una lotta che pare non risolversi»: R. Roversi, *La rabbia e la ragione* [1966], in Id., *Tre poesie e alcune prose*, a cura di M. Giovenale, Roma, Luca Sossella editore, 2008, p. 418.

fiducia nel testo per lo spettatore, nella lingua come strumento di spietata analisi politica e nella necessità di intendere sempre il fruitore (lettore o spettatore) come soggetto politico da chiamare in causa, da coinvolgere. Non si è mai trattato, per Roversi, di indirizzare, catechizzare, puntare il dito: si è sempre trattato, anche dai testi questo si vede, di creare una comunità.



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

«Un coltello nella schiena del mondo». Lucio Dalla, la crisi della forma canzone e testi «intoccabili» di Roberto Roversi

JACOPO TOMATIS

Università di Torino

jacopo.tomatis@unito.it

Abstract. The collaboration between Roversi and Dalla – which includes the songs collected in *Il giorno aveva cinque teste* (1973), *Anidride solforosa* (1975) and *Automobili* (1976), as well as some unpublished material – is a one-of-a-kind in the history of the relationship between popular music and poetry in Italy: for the number of songs they co-authored, for the continuity of the relationship between the two and for the modalities of the collaboration itself. Roversi approached the song form as a self-taught experimenter, ignoring the conventions of the lyricist's work. Dalla, for his part, treated the lyrics provided to him by the poet as “untouchable,” developing original strategies for setting them to music, in the context of a period of great innovation in international popular music and a general crisis of the song-form.

Keywords: Italian canzone, song and poetry, popular music, Lucio Dalla, Roberto Roversi, song form.

Riassunto. La collaborazione fra Roversi e Dalla – che comprende i brani raccolti in *Il giorno aveva cinque teste* (1973), *Anidride solforosa* (1975) e *Automobili* (1976), oltre ad alcuni inediti – rappresenta un *unicum* nella storia del rapporto fra canzone e poesia in Italia: per la quantità di materiale prodotto, per la continuità del rapporto fra i due e per le modalità della collaborazione stessa. Roversi si avvicina alla forma canzone da sperimentatore autodidatta, ignorando le convenzioni del lavoro del paroliere. Dalla, dal canto suo, tratta i testi fornitigli dal poeta come «intoccabili», sviluppando originali strategie per musicarli, nel contesto di una fase di grande innovazione del pop internazionale e di una generale crisi della forma-canzone.

Parole chiave: canzone italiana, canzone e poesia, popular music, Lucio Dalla, Roberto Roversi, forma-canzone.

«Un coltello nella schiena del mondo». Lucio Dalla, la crisi della forma canzone e testi «intoccabili» di Roberto Roversi

I. Introduzione: poeti e canzone in Italia

La collaborazione fra i poeti “di professione” e i compositori di canzoni non ha mai goduto in Italia (con l’eccezione della canzone napoletana classica)¹ di una fortuna paragonabile a quella che il fenomeno ha avuto altrove. Pesa in particolare il confronto con la Francia, dove fin dagli anni Dieci del Novecento Yvette Guilbert intonava le poesie di Baudelaire e Verlaine, e dove nel secondo dopoguerra Yves Montand e Juliette Gréco cantavano le parole di Jacques Prévert, Paul Claudel, Raymond Queneau musicate da Joseph Kosma, fra gli altri.² Nulla di paragonabile avviene negli stessi anni nel nostro Paese. In fondo, lungo tutta la prima parte del Novecento sembra rimanere valida la considerazione di Eugenio Montale, che sosteneva che «la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un’altra», e che «solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l’attaccapanni di una successiva poesia».³

Quello di Montale è naturalmente anche un pregiudizio nei confronti della musica – o meglio, di *certa musica* – che va compreso in rapporto alla storia della lingua italiana per la canzone. La comune percezione dell’italiano cantato era, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, ancorata a una lingua molto lontana da quella d’uso: la lingua del melodramma, dell’opera, che la popular music dell’era della radio si era limitata ad aggiornare a un gusto più moderno senza mai metterne in dubbio l’impostazione generale. Da un lato, il dominio dei ritmi di origine africano americana nella “canzonetta” del «Trentennio»⁴ che va dalla fondazione dell’Eiar al boom del microscolco nel 1958 metteva in secondo piano le parole delle canzoni. L’obiettivo era quello di far ballare la gente: alla “musica leggera” bastavano testi riempitivi, fatti di tronche e monosillabi, in cui il contenuto passava in secondo piano. È dunque facile costruirsi l’impressione che la lingua italiana per la canzone proceda, per tutta la prima parte del ventesimo secolo, su un binario parallelo tanto alla lingua della letteratura, quanto all’italiano standard. Mentre la poesia moderna entrava nel Novecento abbandonando le forme metriche tradizionali ed evolvendo il suo linguaggio e i suoi contenuti, la

¹ P. Scialò, *Storia della canzone napoletana (1824-1924)*, Vicenza, Neri Pozza 2017.

² F. Fabbri, *Around the Clock. Una storia della popular music*, Torino, Utet 2008, pp. 24, 89.

³ E. Montale, *Parole in musica*, in «Il Corriere della Sera», 1963, poi in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, p. 143.

⁴ Sul «Trentennio»: F. Fabbri, *Il Trentennio: “musica leggera” alla radio italiana, 1928-1958*, in Id., *L’ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 376-398.

popular music cantata in italiano perpetuava un repertorio ottocentesco di apocopi e inversioni, di patrie lontane e di amori struggenti. D'altro canto – e il commento di Montale, ancora, è la spia di un pregiudizio diffuso – la “canzonetta”, in quanto forma comunicativa di serie b, non era in alcun modo percepita come spazio di possibile espressione poetica.⁵ L'inizio della storia repubblicana coincide con uno sconvolgimento profondo nella produzione artistica e nell'industria culturale italiana: cambia il cinema, cambia la letteratura, cambia il teatro. Non cambia – e non è una sorpresa – la “musica leggera”. Nel 1951 il neonato Festival di Sanremo cristallizza come tipici di un repertorio “tradizionale” italiano gli elementi stilistici già in uso durante il Fascismo. La canzone entra nel dibattito sulla cultura di massa, e alla scarsa considerazione da parte dei letterati si somma ora, sulla scorta della lettura di Adorno, un pregiudizio politico: la popular music è uno strumento dell'egemonia della “cultura dominante”, partecipe del suo progetto di controllo sulle masse popolari. La canzone, per gli intellettuali di sinistra del dopoguerra, è irredimibile: non è interessante né politicamente, né artisticamente; occuparsene significa comprometersi con “il potere”, con “il Capitale”, con il peggior gusto popolare.

È solo con gli anni del miracolo economico che si avviano i primi esperimenti di canzone fatta dagli intellettuali, anche grazie alla popolarizzazione, negli anni del miracolo economico, del nuovo disco in vinile, che contrasta il controllo di fatto che la radio di Stato esercitava sulla produzione musicale nazionale.⁶ Fin dal 1957 Laura Betti coinvolge alcuni degli scrittori in quel momento più in vista nella stesura di testi di canzoni, nel segno di una «via italiana al cabaret».⁷ Partecipano, fra gli altri, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Bassani, Camilla Cederna, Franco Fortini, Valentino Bucchi... Più o meno contemporaneamente si avvia a Torino l'esperienza del Cantacronache, che impegna da subito due letterati come Italo Calvino e il già citato Fortini. Le due esperienze seguono logiche differenti. Nel caso di Betti, gli scrittori producono testi quasi su commissione, modellandoli sull'oltraggioso personaggio pubblico dell'attrice-cantante.⁸ Sono scritti nel segno di un italiano letterario moderno, di sapore ora mondano (Bassani), ora neorealista (come nel caso di Pasolini, che usa il romanesco), accomunati da un valore politico perché – notava Umberto Eco – «in una situazione come quella della cultura italiana l'oltraggio aveva già un valore ideo-

⁵ J. Tomatis, *Apocalittici e popolare: gli intellettuali italiani e la canzone negli anni cinquanta*, in «Il Ponte» 73, 8-9, agosto-settembre 2017, pp. 120-126.

⁶ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore 2019, pp. 211 sgg.

⁷ U. Eco, *La canzone nuova*, in «Sipario», 18, 212, pp. 29-31.

⁸ J. Tomatis, *Quei quattro dischetti sfiatati. Laura Betti cantante e recording artist*, in «Cinergie – Il Cinema e le altre arti», 13, 25, 2024, pp. 191-206.

logico».⁹ Nel caso del Cantacronache, l'interesse degli intellettuali per la canzone "leggera" ha invece un movente che è più politico di quanto non sia espressivo: si usa la forma canzone per appropriarsi delle "armi del nemico", ovvero del Capitale, come teorizza lo stesso gruppo nella sua rivista.¹⁰ In tutti questi casi (a cui si possono aggiungere altre collaborazioni più occasionali negli stessi anni, come quella fra Pasolini e Sergio Endrigo), pur nella distanza fra i diversi esiti, si riconosce un minimo comune denominatore stilistico. Sul versante dei testi, è quasi sempre lo scrittore che si piega alle esigenze della canzone e che ragiona da paroliere, aderendo a una gabbia metrica e alle imposizioni della rima. Quando ciò non avviene, il lavoro dei musicisti coinvolti è di riportare il testo alla forma-canzone standard e normalizzarlo. Per quanto possa essere sperimentale nei contenuti verbali, cioè, la "canzone degli intellettuali" degli anni Sessanta rimane ancorata ai modelli di canzone pop più diffusi.

II. Una collaborazione eccezionale

Letta attraverso la lente di questi precedenti, la collaborazione fra Lucio Dalla e Roberto Roversi – oggetto di questo contributo – rappresenta una anomalia nella storia della canzone italiana. Intanto, per la continuità della frequentazione fra i due. Se già gli incontri fra letterati e canzone rappresentano, come si è visto, l'eccezione più che la regola, quasi inesistenti sono quelli meno che occasionali ed estemporanei. Basta pensare che Italo Calvino, uno degli scrittori più citati per il suo pionieristico ruolo di autore di canzoni in Italia, ha firmato in tutto non più di sette brani, di cui solo cinque fissati su disco.¹¹ Limitandosi ai titoli pubblicati da Lucio Dalla su testo di Roberto Roversi nel periodo della loro collaborazione, fra il 1973 e il 1976 – ovvero nei tre album *Il giorno aveva cinque teste* (1973), *Anidride solforosa* (1975) e *Automobili* (1976) – il conteggio arriva già a ventisei. A questi si aggiungono numerosi inediti concepiti nello stesso periodo, oltre a un lotto di brani per lo spettacolo *Enzo Re* del 1998.¹² Nell'archivio delle opere Siae risultano ben novantadue testi depositati a nome Roversi, a cui vanno sommati altri mai musicati presenti nel suo archivio. È ragionevole dunque affermare che,

⁹ U. Eco., *La canzone nuova* cit.

¹⁰ «Il Cantacronache», 1, 1958. Cfr. anche J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* cit., pp. 240 sgg.

¹¹ Sono: *Dove vola l'avvoltoio*, *Canzone triste*, *Sul verde fiume Po*, *Oltre il ponte*, *Il padrone del mondo* (tutte su musica di Sergio Liberovici). Mai registrate, *Turin la nuit o Rome by night* (musica di Piero Santi) e *La tigre* (musica di Mario Peragallo), dal repertorio di Laura Betti.

¹² Molti dei materiali preparatori di Roversi e degli inediti sono raccolti in L. Dalla, R. Roversi, *Neveca sulla mia mano*, Milano, Sony Music, 2013.

fra i poeti “professionisti” in Italia, Roversi sia stato uno dei più attivi e prolifici autori di testi di canzoni. In questa duplice eccezionalità, il metodo di lavoro della coppia Dalla-Roversi rappresenta poi un ulteriore *unicum*. Al contrario di tutte le esperienze precedenti, Roversi produce dei testi che nella loro struttura, nella loro lingua, nel loro ritmo, nella scelta delle parole hanno una logica (una “musica”, potremmo dire con Montale) che prescinde tanto dalla forma canzone, quanto dalla cantabilità più comunemente intesa. Sta dunque a Dalla “lottare” con questi materiali per domarli, e tramutarli in canzone.

III. Dalla e Roversi

La carriera di Lucio Dalla comincia alla metà degli anni Sessanta. Il suo personaggio stravagante, difficile da incasellare secondo i parametri del divismo dell'epoca, porta la sua casa discografica (la Rca, specializzata nel mercato giovanile) a collocarlo nel filone del beat, ovvero della nuova musica di ispirazione inglese e americana. Dalla ne rappresenta, in questi primi anni, una sorta di «linea comica»,¹³ con pezzi leggeri in cui trova sfogo la sua verve vocale unica, che il cantante ha sviluppato nella lunga gavetta come jazzista, cantando e suonando il clarinetto. Le vendite però non decollano, nonostante due partecipazioni a Sanremo, nel 1966 e 1967. Nel 1971, alla sua terza presenza al Festival, Dalla trova infine un certo riscontro di vendite con il brano *4/3/1943*, che riesce a intercettare efficacemente il cambiamento del gusto che sta attraversando la canzone italiana. Negli anni che seguono la morte di Luigi Tenco (1967) si sta infatti aprendo una importante fetta di mercato per quella che di lì a poco verrà chiamata canzone d'autore. Nonostante il testo del brano sia firmato da Paola Pallottino, *4/3/1943* offre al pubblico proprio l'immagine di un “Dalla cantautore”, grazie all'arrangiamento acustico e ai riferimenti autobiografici del titolo (data del compleanno del musicista) e della copertina del singolo (in cui una freccia indica la casa estiva di Dalla, in una vecchia veduta di Manfredonia). L'anno seguente *Piazza grande* (testo di Gianfranco Baldazzi e Sergio Bardotti) cerca di replicare la stessa formula.

È a questo punto che Dalla, in difficoltà creativa, avvia la collaborazione con Roversi, grazie alla mediazione del manager Renzo Cremonini. «Fu lui che vedendo questa mia grossa crisi, propose di mettermi in contatto con Roberto Roversi».¹⁴ Il musicista ricorda così l'inizio della collaborazione.

¹³ J. Tomatis, «Siamo noi, siamo in tanti. I molti Lucio Dalla e l'arte di essere popolari», in *Lucio Dalla, Ericomincia il canto. Interviste*, a cura di J. Tomatis, Milano, il Saggiatore, 2021, pp. 13-38: p. 19.

¹⁴ L. Dalla, R. Roversi, *Neveca sulla mia mano* cit., p. 14.

Roversi cominciò a fare qualche testo sperimentale e ricordo che la prima canzone mi lasciò perplesso, era talmente fuori dagli schemi soliti che dissi: «sì, è bella...»; mi ricordo addirittura che Bardotti la corresse; ci mise una virgola nel testo... Poi non ricordo quale fu la canzone che mi mosse. Fu una chiave che mosse tutto, per cui mi decisi a lavorare con Roversi e lo decisi seriamente. Fu il verso «Nevica sulla mia mano».¹⁵

La collaborazione fra i due in effetti «era una strana idea, in un certo senso», come ha ammesso lo stesso Dalla.¹⁶ Nel 1972-73 Roversi è un letterato già affermato, di vent'anni più anziano del musicista, e mai si è occupato di canzone. Per di più vi si accosta, come è nell'*habitus* di un intellettuale di sinistra dell'epoca, con un movente politico.

Anche con una sola canzone (d'accordo: purché sia cantata in un certo modo) oggi si può infilare un coltello nella schiena del mondo. Dunque non è vero che con la canzone non si può fare altro che cantare. Con una canzone oggi si può intanto discutere sbagliare ridere avvertire comunicare, lottare.¹⁷

A differenza di altri intellettuali negli stessi anni, Roversi non intende però la canzone come un veicolo di messaggi, uno strumento di propaganda da mettere al servizio di un'ideologia o addirittura della linea di un partito. La vive, piuttosto, come uno spazio di sperimentazione, la cui politicità deve emergere tanto dal contenuto quanto dalla forma, che deve essere *nuova, inaudita*.

La canzone politica è anche violenza deterrente di una nuova fantasia politica [...]; la quale è o dovrebbe essere invenzione straordinaria e tempestiva di un linguaggio mai cantato e di suoni mai uditi. Come ricominciare a cantare da capo.¹⁸

Dalla, dal canto suo, pur avendo corteggiato in passato l'idea di una canzone dotata di contenuti – ad esempio firmando il manifesto della cosiddetta «linea gialla», teorizzata dall'amico Luigi Tenco nel 1966¹⁹ – non si è mai occupato di politica, e la sua cifra stilistica e performativa è distante anni luce da quella della canzone di protesta e d'autore. Se per il periodo della frequentazione con Roversi sembra spesso adottare il punto di vista del più anziano collaboratore, e in molte interviste

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R. Roversi, testi per lo spettacolo *Il futuro dell'automobile*, 1975, *ivi*, p. 92.

¹⁸ R. Roversi, «Lo sterminato vocio delle canzoni», in L. Dalla, *Il futuro dell'automobile, dell'anidride solforosa e di altre cose*, a cura di S. Dessi, Roma, Savelli, 1976, pp. 9-22: p. 14.

¹⁹ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana cit.*, pp. 320-321.

sembra di fatto citarlo,²⁰ dopo il 1976-1977 il musicista prende pubblicamente le distanze dalla figura del “cantautore impegnato”, che va in crisi proprio intorno al 1976.²¹ A questo punto, però, i percorsi di Dalla e di Roversi si stanno già separando. La rottura si consuma proprio intorno alla politicità possibile della canzone, che nella popular music deve essere negoziata nel rapporto con il mercato: nel 1976, durante la lavorazione del terzo album della coppia, la Rea ottiene una modifica del titolo (da *Il futuro dell'automobile*, come lo spettacolo che Dalla sta portando in giro su testi del poeta, a *Automobili*) e il taglio di alcuni brani. Roversi in polemica rinuncia a firmare i testi (sono infatti indicati sull'etichetta con lo pseudonimo Norisso). Una dura requisitoria contro l'ex collaboratore è affidata a un libretto pubblicato dall'editore Savelli, in cui Roversi accusa Dalla di aver

preferito proseguire, puntando sul labile giuoco di un grottesco affatto inventato, esemplificato e inconcludente ma adatto, forse, a una società genericamente indicata come pubblico e che si estenua aspettando e vuole illudersi ascoltando. Illudersi, certamente, non di vivere e di pensare ma illudersi di essere e di esserci. E molto poco, ho risposto, andandomene.²²

Lo stesso volume contiene anche una piccata replica dello stesso Dalla, che rivendica un atteggiamento diverso nei confronti della canzone, più aperto e meno elitario, quasi umanista, che contraddistingerà le sue riflessioni sul tema anche negli anni successivi.

Per fare canzoni amate dalla gente bisogna amare la gente, starci in mezzo, e soprattutto raccogliere dati sufficienti a riflettere e a fare l'autocritica. Quando ho avuto la sensazione di non essere stato capito ho sempre pensato di essere stato io a sbagliare.²³

IV. Musicare Roversi

L'originalità stilistica dell'incontro fra Dalla e Roversi deriva tanto dal modo in cui il primo è abituato a organizzare i processi di scrittura di nuovo materiale, quanto dalla scarsa familiarità del secondo con la canzone. Nelle testimonianze dei suoi collaboratori dell'epoca, Dalla viene descritto come musicista dotato di grande sensibilità ed esuberanza, ma di complessa gestione. Ha ricordato ad esempio Gianfranco

²⁰ Si vedano ad esempio le interviste del periodo raccolte in: L. Dalla, *E ricomincia il canto* cit.

²¹ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* cit., pp. 497 sgg.

²² R. Roversi, «Lo sterminato vocio delle canzoni» cit., p. 14.

²³ L. Dalla, «Una brusca replica», in Id., *Il futuro dell'automobile* cit., pp. 149-153, poi in Id., *E ricomincia il canto* cit., pp. 102-106: p. 104.

Baldazzi, suo collaboratore fisso fino a quel momento:

Quando io cominciai a lavorare con [Dalla] mi colpì il fatto che quando aveva un'idea musicale non era mai melodica, ma armonica. Stava poi al paroliere il compito di aggiustare eventualmente la melodia, di metterla in modo che fosse canzone. [...] un giorno te la faceva sentire in un modo e il giorno dopo in un altro. Rimaneva uguale la successione armonica, ma la melodia cambiava a seconda dei suoi umori. Per cui interveniva il paroliere, dava l'alt e fermava tutto.²⁴

Nella partnership creativa descritta da Baldazzi, il ruolo del paroliere non è quello di fornire il testo perché sia messo in musica o di adattare un testo su una melodia, ma di interagire direttamente con il musicista durante la fase di scrittura, fungendo da regolarizzatore e finalizzatore. La gabbia metrica e il testo, prodotto dal paroliere in mediazione con il musicista, sono cioè funzionali per arrivare a una stesura definitiva della melodia, che Dalla – forse anche come conseguenza della sua formazione da jazzista – tendeva a variare a ogni performance (in quanto, appunto, «quando aveva un'idea musicale non era mai melodica, ma armonica»).

Dal canto suo, Roversi non sembra avere particolare familiarità con le specifiche tecniche e professionali del mestiere di paroliere. Nel sistema produttivo della canzone italiana fino almeno agli anni Sessanta del Novecento, e in parte anche dopo, era prassi comune che l'autore del testo interagisse con il compositore sulla base della cosiddetta “mascherina”.²⁵ La melodia, di solito preesistente, veniva intonata dal compositore su sillabe riempitive, di norma numeri. Il risultato, trascritto, suggeriva al paroliere non solo la scansione degli accenti e la durata dei versi, ma anche – potenzialmente – quali vocali erano più adatte per intonare determinati intervalli. Come nota Zuliani, «tanto più la musica è importante rispetto al testo, tanto più quest'ultimo tende a [seguire la mascherina]». ²⁶ Negli anni successivi al boom del rock'n'roll e del pop inglese in Italia un sistema simile prevedeva l'uso di testi riempitivi in finto inglese. Registrati o trascritti, essi ugualmente suggerivano al paroliere gli accenti e i colori vocalici, con un procedimento simile alla produzione di nuovi testi in italiano per le cover di brani angloamericani, caratteristica degli anni Sessanta. È peraltro probabile che Dalla lavorasse in modo simile nell'interazione con i suoi parolieri, partendo da un'idea melodica improvvisata in scat o in finto inglese.

Nella collaborazione con Roversi, al contrario, il punto di partenza è il testo, che il poeta confeziona senza alcuna preoccupazione per metri-

²⁴ M. Giulietti, *Come è profondo il mare*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 84.

²⁵ Si veda ad es. L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2020, p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

ca o cantabilità. Proceede piuttosto – e lo spiega lui stesso – in maniera sistematica e sperimentale, andando per tentativi.

Essendo io completamente sprovveduto in questo campo specifico, scrissi alcune canzoni con dei linguaggi diversi: populista, d'amore, epico. Le consegnai a Cremonini aspettando di avere un giudizio critico circa l'opportunità che questi testi, eventualmente corretti, o altri simili potessero poi diventare testi di canzoni. Passarono circa un paio di mesi e fui avvertito da Cremonini che erano stati musicati da Dalla e quindi sarebbe stato opportuno incontrarci per ascoltarli e discuterne insieme. Non era stata fatta nessuna sostanziale correzione: *così come io avevo scritto i testi, Dalla li aveva cantati.*²⁷

Dalla si trova dunque a lavorare al di fuori della sua *comfort zone* abituale, avendo a che fare con testi che lui reputa compiuti – e per giunta dotati di uno status superiore rispetto ai “normali” testi delle canzoni, che l'autorità poetica e politica di Roversi conferisce loro – e senza poter interagire in tempo reale con l'autore nella fase di scrittura. E se Roversi sembra ammettere (almeno all'inizio) di essere consapevole dei compromessi necessari alla cantabilità dei testi («eventualmente corretti», scrive), Dalla ha a più riprese ricordato come i testi forniti dal poeta fossero da ritenersi non modificabili, «compiuti e assolutamente intoccabili».

I testi di Roversi erano compiuti e assolutamente intoccabili. E questo, se da un lato ha rappresentato un handicap, dall'altro è stato uno stimolo fortissimo. Era una gran fatica, ma la mia palestra è stata quella. A volte, per esempio, ero costretto a tornare a Roma perché nel cantato non si coglieva il punto interrogativo che chiudeva una frase. Io gli spiegavo che era molto difficile: non si può cantare «ma mi vuoi beeenee» facendo sentire che è una domanda, come fai?²⁸

A questo punto della collaborazione, ancora a livello embrionale, le regole del gioco sono già tutte fissate. Nello scambio creativo fra Dalla e Roversi è la musica che deve piegarsi alla parola, e mai viceversa.

V. La crisi della forma canzone

La supremazia della parola ha conseguenze, innanzitutto, sulla diatassi:²⁹ è il flusso del testo roversiano che struttura la forma della canzo-

²⁷ L. Dalla, R. Roversi, *Neveca sulla mia mano* cit., p. 40, corsivo mio.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Il termine “diatassi” è usato per indicare l'organizzazione strutturale degli elementi di una canzone. Cfr. P. Tagg, *Music's Meaning*, New York-Huddersfield, The Mass Media Music

ne, facendo a meno di ritornelli e schemi predefiniti, e non viceversa. Il particolare momento storico in cui avviene l'incontro fra Dalla e Rovessi è in realtà propizio a questo genere di esperimenti. Fin dalla seconda metà degli anni Sessanta le sperimentazioni in studio di registrazione hanno alzato l'asticella dell'ambizione artistica nel pop internazionale e rivoluzionato il modo in cui si compongono le canzoni, sempre più frutto di un lavoro di bricolage in sala di incisione che non di un progetto a tavolino. A farne le spese è stata anche la forma canzone tradizionale, allungata a dismisura in suite che occupano intere facciate, sfidata dagli autori e resa sempre più flessibile. Se l'inizio di questa tendenza nel mainstream internazionale può essere fatto risalire ai Beatles del periodo più sperimentale, fra *Revolver* e *Sgt. Pepper* (1966-67),³⁰ nell'Italia dei primi anni Settanta le nuove correnti sono già state pienamente recepite. Nel 1971 è uscito *Amore non amore* di Lucio Battisti, in cui a brani "normali" si alternano strumentali dotati di titoli lunghissimi. Nel 1972 Franco Battiato ha aperto una nuova via per la canzone di ricerca con gli album *Fetus* e *Pollution*. Nello stesso 1973 di *Il giorno aveva cinque teste*, Fabrizio De André pubblica un concept album fortemente debitore ai suoni del progressive rock, *Storia di un impiegato*, ed escono capisaldi del genere come *Io sono nato libero* del Banco di Mutuo Soccorso e *Felona e Sorona* delle Orme, che pure approcciano la forma canzone con grande libertà e creatività.

L'apertura di *Il giorno aveva cinque teste – L'auto targata TO* – sembra riassumere tutta la temperie culturale dell'epoca. Nell'introduzione un arpeggio di campane lascia immediatamente spazio a un tema di pianoforte e archi, seguito da un cambiamento di tempo con la chitarra acustica che sostiene la prima strofa (A). Invece di una seconda strofa, come sarebbe lecito aspettarsi, comincia una nuova sezione a tempo più sostenuto (B1), di sapore *prog*, con basso e batteria, che sembrerebbe funzionale a lanciare un ritornello ma che invece, dopo un altro stacco, viene replicata in versione acustica e *soft* (B2). A questo punto il pezzo sembra azzerarsi, e riparte con una nuova strofa A, di lunghezza ridotta, che lancia una coda cantata, che sfuma a sua volta senza soluzione di continuità in un lungo strumentale con lo stesso loop di accordi, che chiude in *fade out* intorno ai 4 minuti e 30 secondi. Una durata che sfora gli standard della forma canzone – ma del resto, come è chiaro anche osservando lo schema del brano (fig. 1), di "forma canzone",³¹ qui, c'è davvero poco.

Scholars' Press, 2012.

³⁰ G. Salvatore, *I primi 4 secondi di «Revolver». La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, Torino, EDT, 2016.

³¹ Sulla forma canzone e la ripetizione, si veda R. Middleton, *Song Form*, in *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production*, London, Bloomsbury 2003.

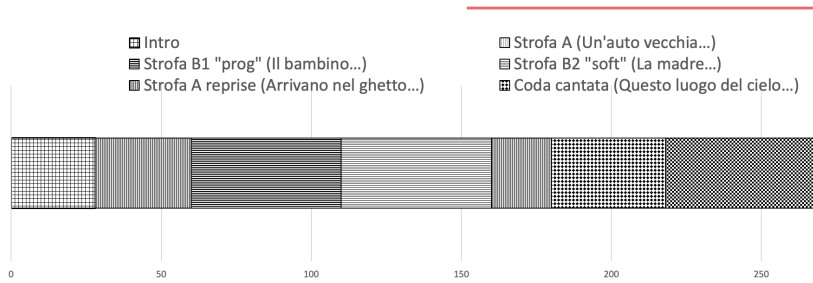


Fig. 1: Diatassi di *L'auto targata TO*. Sull'asse orizzontale, i secondi.

V. Cantare testi «intoccabili»

Se la forma libera è funzionale a testi che non sono organizzati secondo le ripetizioni tipiche di una canzone pop, l'altro spazio di innovazione introdotto da Dalla è il modo in cui i versi – ugualmente non concepiti secondo schemi standard – vengono intonati. È possibile riconoscere alcune strategie ricorrenti che Dalla mette in atto nella sua “lotta” con il materiale roversiano. Si tratta di scelte spesso eterodosse, che rivelano tanto la sua musicalità unica quanto la diversità delle fonti musicali su cui si è formato. Innanzitutto, la lunga pratica di solista jazz, che gli offre un modello di elasticità, un modo di “stare sul groove” funzionale ad “appoggiare” i testi sulla scansione ritmica della musica; ma anche il teatro musicale, che affiora tanto nell’uso di recitativi quanto nella tendenza a dare voci diverse a personaggi diversi, o a variare più volte registro interpretativo anche nel corso della stessa canzone.

In molti casi Dalla ricorre a una specie “canto parlato” in cui la scansione delle sillabe è continuamente accelerata o rallentata, in funzione delle battute da riempire, che possono rimanere fisse o mutare. Si prenda come esempio la prima strofa di *Alla fermata del tram* (da *Il giorno aveva cinque teste*). Ognuno dei primi sei versi, a cui segue un riff di pianoforte sempre uguale, ha una lunghezza diversa.

Ascolti? Mia cara.
Sembra che tutto proceda a dovere
che dietro ogni autunno vada in orario l'inverno
che la neve chiuda ogni stagione di sole
che si calmi l'inferno
Ma è solo perché camminano i tram.³²

³² Il dattiloscritto di Roversi è riprodotto in L. Dalla, R. Roversi, *Nevica sulla mia mano* cit., p. 37. Sono qui modificati gli a capo per indicare la scansione dei versi di Dalla, diversa da quella che il poeta aveva indicato sulla pagina.

Un altro esempio di questa “elasticità” delle sillabe si ritrova in *Anidride solforosa*, dall’album omonimo, in cui Dalla sembra imitare direttamente un recitativo da musical, accelerando in modo artificioso e innaturale la seconda metà dei versi, assecondato dal pianoforte di accompagnamento.

Sono andata via
perché rimanere sempre a Faenza non è che mi interessasse troppo
non puoi sempre rifugiarti nella foresta
né sulla spiaggia del mare
l'ombra si scioglie, ti fa disperare.

La stessa strategia si ritrova anche in sezioni più melodiche e con ritmo più regolare. Ad esempio, in *Mela di scarto* (da *Anidride solforosa*), in cui Dalla contrae continuamente il *flow* del cantato, in maniera controintuitiva.

Ferrante Aporti
queste che vedi le puoi chiamare “tampe”
unica consolazione sentire dal finestrone
la vita del mondo.

Altrove, il cantante rinuncia a questa densità testuale (che in *Mela di scarto* arriva a una scansione quasi virtuosistica per velocità) per andare nella direzione opposta, frantumando la frase melodica e con essa il flusso del testo. Si può riconoscere questa strategia, ad esempio, sul groove più lento e rilassato, di sapore folk-blues, di *Carmen Colon* (ancora da *Anidride solforosa*).

Carmen Colon
con i suoi dieci anni
con i suoi piedi nudi
sull’asfalto
dell’autostrada.

Quando invece deve appoggiare i testi su giri armonici e su ritmi più “bloccati”, Dalla si trova a dover deformare le parole, arrivando a sillabarle e ad allungare le vocali grazie a dei melismi, ancora in maniera profondamente innaturale e poco ortodossa. Questo approccio lo mette nella condizione di intonare parole piuttosto difficili da cantare in maniera credibile. È il caso della sdruciola *trabòccano* (in *Anidride solforosa*), di cui, secondo una prassi comune nella canzone, viene sfruttato

l'accento secondario sull'ultima sillaba³³ ma che diviene, storpiata nella bocca di Dalla, *trabò-o-o-ccanò*.

Sapremo quante volte fare l'amore
O quante volte i fiumi in Italia traboccano.

Simile tattica si ritrova, ad esempio, in *L'ingorgo* (da *Automobili*). La deformazione delle parole avviene anche in maniera più sottile, ancora al confine con il recitativo, in brani più delicati come *Tu parlavi una lingua meravigliosa* (da *Anidride solforosa*). Qui Dalla, esitando e singhiozzando nel cantato, propone un *flow* che guarda a quello dei *crooner* americani, che rappresentano un pezzo importante della sua formazione di jazzista, riuscendo a rispettare gli accenti linguistici.

I sassi della stazione sono di ruggine nera
sto sotto la pensilina dove sventola adagio una bandiera
in un campo una donna si china su due agnelli appena nati
striscia il vento nudo sopra il fuoco, il fuoco violento dei prati.

VII. Tracce di stile: Dalla dopo Roversi

L'arco temporale dell'esperimento di collaborazione fra Dalla e Roversi coincide con una fase di grande creatività, in cui le estetiche e le categorie della musica italiana passano attraverso un radicale sconvolgimento. Si apre negli anni che vedono l'emergere della seconda generazione dei cantautori, del folk revival politico, del progressive rock. Si chiude, appena un pugno di stagioni dopo, alle soglie del riflusso, con sullo sfondo la profonda crisi di tutte queste novità. La stessa forma canzone – sfidata, manipolata, messa in dubbio – torna prepotentemente di attualità nel nuovo periodo, rivitalizzata da generi come il punk, il reggae o la stessa canzone all'italiana sanremese (che non a caso “risorge” negli anni ottanta). Sebbene progetti di musica politica sopravvivano anche nel nuovo decennio, la centralità che la categoria di “impegno” ha nella produzione di musica pop durante gli anni Settanta rimane di fatto un *unicum* mai più replicato.

A posteriori, possiamo affermare che il dialogo creativo fra Dalla e Roversi ci ha lasciato alcune dei più originali e riusciti tentativi di usare la canzone come strumento di comunicazione politica, e di innovare l'italiano per la canzone. Allo stesso tempo, la loro collaborazione rappresenta un vicolo cieco nella storia della musica pop nazionale: ha fallito nell'aprire una via per quanti sono venuti dopo, e non vanta

³³ L. Zuliani, *L'italiano della canzone* cit., p. 51.

praticamente tentativi di imitazione. Già nel corso degli anni Settanta i cantautori vengono consacrati come intellettuali e poeti,³⁴ e la canzone d'autore si trova a occupare lo spazio pubblico che prima era della poesia.³⁵ Dal canto suo, la poesia contemporanea procede per la sua strada, non incrociando più di tanto le traiettorie della canzone. Negli anni Ottanta e Novanta il dialogo fra forme letterarie e musica pop sembra riguardare più la prosa che non la poesia, come in molti esperimenti del cosiddetto “nuovo rock italiano”,³⁶ e nello sviluppo di uno «stile “grave” moderno».³⁷

E tuttavia, lo stile che Dalla ha sviluppato nei tre album roversiani contribuisce non poco a definire la cifra caratteristica della sua scrittura “da cantautore” nella seconda parte della sua carriera, quella che gli regalerà i maggiori successi di pubblico. Superata la contingenza del divorzio creativo, a posteriori il musicista tornerà spesso sull'importanza della collaborazione con Roversi: «Da lui ho imparato tutto»,³⁸ dirà nel 2002. Lo si coglie benissimo già in *Come è profondo il mare*, del 1977, il primo album interamente composto da Dalla, in cui il neo-cantautore rinuncia alla complessità delle forme a vantaggio di ritmi e strutture meno sperimentali. Il quasi-reggae di *Disperato erotico stomp*, o la *title track*, si espandono su lunghezze superiori ai cinque minuti, su groove ripetitivi e regolari. I testi sono però incredibilmente densi, costruiti in un flusso di coscienza di versi “storti”: Dalla li affronta grazie al suo originalissimo modo di stare sul tempo (che è anche il singolo elemento che è più difficile replicare quando si cantano queste canzoni) che è evidentemente figlio delle sfide poste dai testi «intoccabili» dei tre album precedenti.

Un esempio fra i molti possibili, proprio dalla canzone *Come è profondo il mare*: quando Dalla intona la parola *linotipisti* – ragionevolmente un *hapax* nella storia della canzone italiana – è difficile non intravedere sullo sfondo la sagoma, austera e ironica, del poeta bolognese.

Siamo noi, siamo in tanti
ci nascondiamo di notte
per paura degli automobilisti, dei *linotipisti*

³⁴ M. Santoro, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, il Mulino, 2010.

³⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Milano, Feltrinelli, 2005; F. Stella, «L'incontro con Ivano Foscati», in *Lezioni di poesia*, a cura di A. Francini et al., Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 155-179.

³⁶ Cfr. ad es. L. Zuliani, *L'italiano della canzone* cit.; G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, il Mulino, 2020; J. Tomatis, *Gli anni Ottanta, Tondelli e la provincia: immaginari di un “nuovo rock italiano”, da Vasco Rossi ai CCCP*, in «La valle dell'Eden», 40, 2022, pp. 163-175; J. Tomatis, «Cantare in prosa. Beppe Fenoglio e i C.S.I.». Atti del convegno *Beppe Fenoglio (1922-1963): al fuoco della controversia*, in corso di pubblicazione.

³⁷ L. Zuliani, *L'italiano della canzone* cit., p. 89.

³⁸ L. Dalla, R. Roversi, *Neveca sulla mia mano* cit., p. 186.

siamo i gatti neri, siamo pessimisti
siamo i cattivi pensieri
e non abbiamo da mangiare
come è profondo il mare...



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

«Ulisse coperto di sale». Roversi e Dalla

MARIO MARCHIONNE

marchionnemario@libero.it

Abstract. The article tries to take stock of a little-studied aspect of Roberto Roversi's activity, namely the partnership with Lucio Dalla. Between 1973 and 1976 the two artists created three important albums in the field of Italian song. The contribution highlights the most significant moments, both from the point of view of the construction of the songs and the content choices. Central is the attention relating to the problem of communication, of the public, of the final meaning of this “daring” operation, that is, writing songs in which music and text are combined equally: neither the music nor the text act as accompaniment. In the three albums different realities emerge aimed at drawing some moments of our history and everyday life, with an almost anthropological attention, capable of digging deep, enhancing the singing and musical skills of Lucio Dalla.

Keywords: fury, tenderness, communication, epic, environment.

Riassunto. L'articolo cerca di fare il punto su un aspetto poco studiato nell'attività di Roberto Roversi, ossia il sodalizio con Lucio Dalla. Fra il 1973 e il 1976 i due artisti hanno realizzato tre album importanti nell'ambito della canzone italiana. Il contributo evidenzia i più significativi momenti, sia dal punto di vista della costruzione delle canzoni, sia delle scelte contenutistiche. Centrale è l'attenzione relativa al problema della comunicazione, del pubblico, del senso finale di questa operazione “ardita”, e cioè scrivere canzoni in cui musica e testo si combinino paritariamente: né la musica, né il testo fungono da accompagnamento. Nei tre album emergono diverse realtà volte a disegnare alcuni momenti della nostra storia e quotidianità, con un'attenzione quasi di carattere antropologico, in grado di scavare nel profondo, esaltando le doti canore e musicali di Lucio Dalla.

Parole chiave: furore, tenerezza, comunicazione, epico, paesaggio.

«Ulisse coperto di sale». Roversi e Dalla

Nello scenario letterario italiano non sono molti i casi di poeti che decidano di scrivere testi per canzoni: possiamo rammentare Franco Fortini, Italo Calvino, Gianni Rodari, Pier Paolo Pasolini e pochi altri. La novità che apporta Roversi risiede nel particolare lavoro sviluppato con Lucio Dalla: dove la realizzazione di tre dischi, *Il giorno aveva cinque teste* del 1973, *Anidride solforosa* del 1975 e *Automobili* del 1976, ha preso corpo con una collaborazione assidua ed estremamente intensa. Quel che interessa maggiormente sta nel connubio tra parole e musica, dove nessuna delle due forme artistiche è rappresentata come ancella dell'altra.¹

Il primo disco è del 1973, si intitola *Il giorno aveva cinque teste* e consta di dieci brani. È immediatamente visibile un motivo conduttore che si snoda lungo l'intero arco dell'opera; si evidenzia lo stretto rapporto con le due maggiori fatiche poetiche di Roversi: *Dopo Campofornio* del 1965 e *Le descrizioni in atto* del 1969 in edizione ciclostilata, veri e propri poemi epici ambientati nell'Italia del secondo dopoguerra e del "miracolo economico". Egli rappresenta momenti parziali della vita in Italia, individuali ma generalizzabili e generalizzati. C'è l'andamento ritmico e discorsivo del primo poema e l'accentuazione della frammentarietà, la crisi del rapporto uomo-ambiente e gli scarti stilistici del secondo, che sono evidenziati dalla relazione fra parole e musica e dall'alternarsi di brani dalla struttura favolistica ad altri duramente realistici.

L'opera si presenta con notevoli caratteri di novità, poiché non si tratta di una raccolta ma di un album con un suo percorso unitario, una storia in musica dell'Italia, operazione non frequentata da molti autori. Le storture generate dal "miracolo economico" sono denunciate dalle ricerche di Goffredo Fofi e Danilo Montaldi sull'emigrazione interna e sulle contraddizioni che tale fenomeno ha comportato.²

La prima canzone si intitola *Un'auto targata "To"* e ci introduce con forza nel tragico scenario dell'emigrazione. L'inizio è abbacinante: «Un'auto vecchia torna / da Scilla a Torino / dentro ci sono dieci occhi e uno stesso destino»,³ seguito dalla cruda esplicazione delle condizioni

¹ «All'inizio del nuovo decennio [Roversi] scrive le ultime *Descrizioni in atto* e dal 1973 inizia a collaborare con Lucio Dalla, uno dei maggiori cantautori italiani, che veniva dal successo sanremese ma che voleva imprimere una svolta alla sua carriera. Ambedue gli artisti erano alla ricerca di un dialogo e di un confronto con il nuovo pubblico politicizzato che stava emergendo in quel periodo nella società italiana in continua trasformazione». Vedi G. Muraca, *Lottare per le idee. Roberto Roversi, poeta e protagonista della cultura italiana contemporanea*, Bologna, Pendragon, 2023, pp. 141-142.

² F. Alasia, D. Montaldi, *Milano, Corea* [1960], Milano, Feltrinelli, 1975; G. Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino* [1964], Milano, Feltrinelli, 1975.

³ *Un'auto targata "To"*, in *Lucio Dalla*, Roma, Savelli, 1976, p. 43.

di vita di questi personaggi dai «capelli di latta», che corrono sull'asfalto e «il paesaggio è un'Italia sventrata / dalle ruspe che l'hanno divorata».

Non viene ritratto l'operaio classico e scolpito nel marmo, tipico delle più diffuse canzoni "politiche" del periodo, ma povera gente, un uomo «schedato e spiato», un'umanità diretta al «ghetto». Le ultime due strofe della canzone sono estremamente significative, in quanto precisano lo svolgimento stilistico del disco. La penultima è terribile nella sua absurdità: sembra tratta da un *dépliant* pubblicitario torinese, poiché crea un'atmosfera di pace e serenità anche paesaggistica, accentuata dall'andamento melodico: «Questo luogo del cielo è chiamato Torino / lunghi e grandi i viali / splendidi monti di neve / sul cristallo verde del Valentino / illuminate tutte le sponde del Po». ⁴ Sono le stesse aspettative dell'emigrante che contribuiscono a idealizzare i luoghi, visti come possibilità di riscatto dalla sudditanza economica e culturale. L'ultima parte prosegue nella stessa andatura musicale, ma con un testo che si contrappone pesantemente a tali precedenti aspettative: «Mattoni su mattoni / sono condannati i terroni / a costruire per gli altri / appartamenti da cinquanta milioni». ⁵

Le storie si susseguono, generalmente non sono corali ma individuali, sofferte e descritte in momenti diversi della giornata; alle volte si tratta di pretesti tratti dal teatro dell'assurdo, come in *A una fermata del tram* dove il dialogo (o le considerazioni) tra due persone (forse amanti?), si sviluppa in astratto, in un'atmosfera labile e soffocante. Viene acquisita la coscienza dell'instabilità dell'esistenza non attraverso discussioni o descrizioni dell'autore, ma tramite una serie ininterrotta di associazioni mentali "strane" realizzate dal protagonista, sempre più cosciente della propria precarietà: egli vive in una falsa libertà, dove il dialogo (o le considerazioni) tra due persone si svolge in una falsa tranquillità, sembra «Che si calmi l'inferno: / ma è solo perché camminano i tram».

Potrebbe essere un'accezione grottesca, ma non lo è. Il progresso tecnico viene utilizzato dalla borghesia come simbolo di grande civilizzazione, mentre si presenta come un volgare paravento di miserie (anche psicologiche) crescenti. ⁶ La canzone termina con un'espressione non concitata ma freddamente espressa, come di chi abbia acquisito la consapevolezza della propria condizione, senza rimanerne soffocato:

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «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, rombi, grida, / martelli, tonfi sordi nella terra; / il fumo dei vulcani / copre la pietra del gran sasso. / Basse, di notte fischiano dal mare / navi cisterne, lunghe, stese, nere / come un morto sull'acqua; / uno sgomento a sentirle chiamare. / Su gli oleodotti splende luna nuova». Vedi R. Rovarsi, *Dopo Campoformio*, Torino, Einaudi, 1965, p. 22.

«Mia cara / per strada aspettiamo guardiamo / la vita che avanza a dovere / e sembra ordinata / che non ci sia altro errore / che non esista il potere. / Ma è solo perché camminano i tram».⁷

Le sfaccettature psicologiche e materiali dell'Italia anni Sessanta si coprono anche di coloriture mitiche, come in *È li* dove un uomo, nato dalla terra e da antiche credenze pagane, viene caricato di un'energia vitale e combattiva che non avranno gli altri personaggi del disco. È un ennesimo frammento antropologico sparso in quest'opera, emergente dal fango della terra: «Gli occhi, gli occhi / no, non ho visto gli occhi / gli occhi erano coperti coi rami / erano neri di terra / erano verdi di boschi».⁸

È un corpo che nasce e si solleva, pianta o animale, certamente non *cittadino* o *contadino*. L'iterazione, la ridondanza, l'epifora e l'anafora sottolineati dalle rime, sviluppano mirabilmente il senso della vita che si erge nella sua terzestrività. Il finale definisce la connessione della vita che scaturisce con l'unica dimensione cui possa riferirsi, cioè quella dell'unione uomo-natura. Potremmo considerare questa canzone come un ringraziamento pagano agli elementi naturali, se non ci fosse quel richiamo dell'ultimo verso alla attualità del combattimento, sintetizzato dal fucile: «La mano, la mano / Sì, la sua mano viveva / Era coperta di rami e di sassi / era coperta di terra / ma la sua mano splendeva bruciava / sì, la sua mano cantava; / la mano stringeva un calcio infangato / di un fucile da guerra».⁹

Le due canzoni che seguono, *Passato, presente* e *L'operaio Gerolamo* sviluppano il tema della contraddizione fra speranza e realtà, dove «Il passato è la mia rabbia che si fa tuono / Il passato è un fuoco che brucia i pensieri / Il passato è un ragazzo che diventa uomo».¹⁰ Mentre «Il presente è un aratro che / scava dentro al cuore in fretta», dove si può constatare lo sforzo di Roversi nel rafforzare l'intensità dei versi e delle immagini, che disestano i canoni usuali dei testi per canzoni. Racconta delle vere e proprie storie dure come corteccia, recuperando l'energia espressiva di *Dopo Campofornio* per affidarla alla voce rugosa e tagliente, sincopata e rabbiosa di Lucio Dalla che le inserisce non all'interno di un *accompagnamento* musicale, ma le struttura nella canzone nel suo complesso. Come scrive Giovanna Marini:

la prima impressione all'ascolto di Lucio Dalla è di avere a che fare con un musicista. Tanto più serio in quanto non è in cerca di virtuosismi gratuiti, di stravaganze non necessarie: la sua musica è melodica e consonante per quanto riguarda l'impianto strumentale, dissonante e dissacrante

⁷ *A una fermata del tram*, in *Lucio Dalla* cit., p. 44.

⁸ *È li*, *ivi*, p. 45.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Passato, presente*, *ivi*, p. 46.

nell'uso della voce. E questa divisione fra strumenti e voce parlando di musiche con parole mi pare giusta.¹¹

Il filo conduttore del disco lo possiamo trovare nel senso di precarietà, addirittura esistenziale, che pervade l'italiano contemporaneo. Non si tratta però di una concezione disperata della vita, poiché si presentano svariati spunti partecipativi, pur tra mille difficoltà. Una scena è particolarmente originale rispetto alla precedente produzione di Rovarsi: quella del giovane che si cimenta all'interno di un'auto in demolizione o nelle costruzioni di cemento che lo cingono d'assedio. È in lui che l'autore vede, comunque, fra un sentimento di pena e di rabbia, delle possibilità di riscossa. Difatti «Il presente è stanze strette è autostrade infinite / Il presente è una macchia di sangue da 50 km / Il presente è un fiume di sole con giovani vite».¹²

L'epicità di tante rappresentazioni non è data dall'eroismo o dal messaggio positivo, ma le vicende sono impastate di "normalità", anche se si parla di guerra. Come si vedrà successivamente, nelle canzoni questo elemento è fortissimo, sia che si parli della Mille miglia che del muratore emigrato a Torino, o dei massacri compiuti dal governo sabauda nel Meridione. Ogni elemento presenta una sua compiutezza, che tende a risaltare non soltanto in termini contenutistici ma proprio nell'interazione esplicitata nella quotidianità.

Con *L'operaio Gerolamo*, i personaggi e le situazioni sembrano vagare in atmosfere da favola, sognanti, sottratti al tempo, novelli cavalieri tristi, orgogliosi, comunque drammatici. Figure senza tempo eppure nostri conoscenti, questi personaggi ci rincorrono, sono ammiccanti e travolgenti, sembrano fragili pedine del destino, mentre ci lasciano nelle viscere più profonde della loro (e nostra) esistenza, senza soluzione di continuità. La stupenda monotonia melodica e testuale di questa canzone è esemplare nella storia raccontata a gradini, come una novella in musica. Sono gli occhi dell'operaio che guardano la vita e la scrutano, ma alla fine siamo noi che cerchiamo di morderla, attraverso le sue considerazioni divenute anche le nostre: «S'alza il sole sui monti / e sono ferito a morte, ferito sul petto o condannato / (povero operaio, povero contadino, pastore) / cala il sole sull'acqua / e sono già morto e sotterrato // S'alza il sole sui monti / un altro al mio posto è entrato».¹³

Il brano successivo ci racconta una splendida favola, *Il coyote*, di vago sapore surreale, dove il motivo è quello di una gara fra il coyote e una stella impegnati a raccontare storie: potrebbe essere una parabola sul-

¹¹ G. Marini, *Osservazioni musicali*, in Lucio Dalla cit., p. 134.

¹² *L'operaio Gerolamo*, *ivi*, p. 46.

¹³ *Ibidem*.

la vita tra la fantasia e la realtà, su quale delle due possa prospettare un futuro migliore e dare la possibilità di partecipazione più viva. Dopo questa lotta aspra e drammatica, tuttavia, il dubbio permane. È la stella che viene sconfitta: «si dichiara spenta e muore /ed è un pugno di cenere il suo fulgore», lasciando spazio al coyote che è un «mancatore di parola». Il problema centrale è quello della comprensione della realtà, con vitalità e spregiudicatezza, fantasia appunto:

Perché vince il coyote il racconto
 non lo dice ma lo lascia immaginare:
 la vita è fantasia, coraggio, lotta dura
 o la voglia di inventare;
 se la stella con la coda storie vere raccontava
 la fantasia del coyote col suo fuoco la bruciava
 e faceva ascoltare l'erba crescere sulla mano
 o il grido della risacca di un prossimo uragano.¹⁴

Le canzoni intermedie *Grippaggio*, *La bambina* e *Pezzo zero* utilizzano stili diversificati. La prima usa un termine tecnico per non farci cadere nella dimensione splendidamente favolistica, con la trasfigurazione violentissima del paesaggio e degli uomini che si muovono in un ambito quasi spettrale “nell'improvvisa aria di guerra”. La seconda combina la favola con la balbuzie conoscitiva e le pause della bambina, unico personaggio presente in questa non-storia, che termina con la ripetizione ossessiva: «L'inverno è neve, l'estate è sole / l'inverno è neve, l'estate è sole / l'inverno è neve, l'estate è sole / l'inverno è neve, l'estate è sole».¹⁵

L'ultimo pezzo, estremamente suggestivo, si intitola *La canzone di Orlando*, personaggio cavalleresco errante nel tempo, alla ricerca di una giusta dimensione umana. Il disco si apre con il viaggio dell'emigrante e termina con l'accorata ricerca e speranza di Orlando. Quale sia la favola e quale la realtà non è facile stabilirlo ma credo che le parole che meglio sintetizzano il discorso siano proprio gli ultimi versi:

Tu, luce che vai alla foce
 con una corsa veloce,
 bagnami con un riso solo;
 se i monti sono foreste
 e le strade nelle tempeste
 io mi fermo nel volo;

e potrò raccontare

¹⁴ *Il coyote*, *ivi*, p. 47.

¹⁵ *La bambina*, *ivi*, p. 50.

la mia vita passata
e ti saprò aspettare
Anser anser che va.¹⁶

Roversi in questo *Il giorno aveva cinque teste* ha inserito la dimensione favolistica in squarci di esistenza, rappresentati anche con una espressività dirompente, amalgamando le varie scelte formali con le qualità vocali e musicali di Lucio Dalla.

Un passaggio essenziale che connota la biografia è da evidenziare nel ruolo dell'intellettuale secondo Roversi: non deve essere avulso dalla realtà sociale e politica. Di conseguenza si presenta come imprescindibile l'individuazione dei canali comunicativi più adatti:

È significativo che un autore solitario, ostinatamente lontano dalla ribalta e da ogni riconoscimento ufficiale, percorra con costanza, in questa fase della sua attività, le vie del teatro, dello spettacolo, della canzone d'autore, intensificando gli scambi e i collegamenti con gruppi politico-culturali organizzati. Non v'è dubbio che l'interesse teorico per il genere teatrale; la stesura – a cavallo dell'inizio degli anni Settanta – di tre opere destinate alla rappresentazione; la sperimentazione intorno ad un teatro fondamentalmente *politico e pubblico*,¹⁷ siano aspetti da collegare alla volontà di collaborare e di partecipare attivamente ai fermenti che agivano nel contesto italiano del tempo.¹⁸

La seconda opera realizzata in comune è *Anidride solforosa* del 1975. Gli attori rappresentati e recitanti sono maggiormente personalizzati e investigati nel loro ambito quotidiano. La prima canzone dà il titolo al disco e verte sull'incombere sempre più minaccioso e soffocante della tecnologia, pronta a spossare l'uomo delle sue intrinseche qualità. È tutto un mondo che viene stravolto: «Ieri il mare si scuoteva da far pena / oggi il mare ha la barba tutta nera», dove l'elaboratore ci permette anche di sapere «quante volte far l'amore» e di stabilire ogni nostro movimento. La composizione però non termina nel pessimismo, poiché Roversi esprime una grande capacità nel chiudere gnomicamente i testi, senza per questo emettere sentenze assolute: «Nevica nevetica nevetica / e l'inverno fa nevicare / State attenti accidenti / come nei vecchi tempi / che non si spenga il fuoco / E questo non è un giuoco».¹⁹ È un urlo di speranza, un incitamento alla lotta. I personaggi che si incammina-

¹⁶ *La canzone di Orlando*, *ivi*, p. 50.

¹⁷ Si tratta di tre testi teatrali, ripubblicati recentemente dalla casa editrice bolognese Pendragon: *Unterdenlinden* (1965), *Il crack* (1968), *La macchia d'inchiostro* (1976).

¹⁸ F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Modugno, Edizioni dal Sud, 2003, pp. 169-170.

¹⁹ *Anidride solforosa*, in *Lucio Dalla cit.*, p. 52.

no fra queste note e situazioni sono precisi e combattivi, inseriti in un mondo sempre più freddo e contraddittorio ma anche maggiormente conosciuto. Vaga una bambina come «Carmen Colon / con i suoi dieci anni / con i suoi piedi nudi / sull'asfalto dell'autostrada».²⁰

Patetica e graziosa, morta ammazzata senza che nessuno si fermasse ad aiutarla, figura emblematica di un'assurdità razionalizzata a norma di vita. C'è anche Ulisse che gira per le strade, per le stanze. Non si tratta dell'epico personaggio omerico dominatore degli eventi, ma dell'Ulisse sconfitto, un uomo come tanti altri, «coperto di sale». I testi presentano evidenti fratture al loro interno, con l'inserimento di frasi discorsive in margine alle descrizioni, di osservazioni, suggestioni o considerazioni dolorose sul viaggio umano nei meandri di un'esistenza oscura ma combattuta: «I sassi si consumano / non si consuma la vita / la giornata è uguale / a una mano che è ferita; / e io sono Ulisse al ritorno / Ulisse coperto di sale / Ulisse al principio del giorno».²¹

La quotidianità e comunicabilità di queste osservazioni materiali e al contempo collettive vengono a depositarsi su di una società dominata da rapporti-merce e prodotti-merce, dove il denaro e il capitale assurgono al livello di vere e proprie divinità. È esemplare e originalissimo, in questo senso, il tentativo di rappresentare la situazione. Utilizzando le straordinarie capacità vocali di Lucio Dalla, Roversi ha composto un pezzo, *La borsa valori*, che non è altro che la registrazione di uno scambio in borsa, con gli indici commerciali e l'elencazione dei prodotti. L'ironia e il sarcasmo che pervadono il testo e, soprattutto, l'interpretazione di Dalla, eliminano il rischio dell'ovvietà.

Altre figure popolano l'Italia, come i ragazzi incarcerati al Ferrante Aporti, vittime del perbenismo dominante, dove le sbarre di una galera stabiliscono i confini fra il bene e il male. Sono esistenze misere e prive di qualsiasi forma di garanzia o protezione, dedite ovviamente al piccolo furto: «Furto d'auto / furto d'auto / furto di gomme / furto di gomme / e furto di benzina / Anche tentata rapina».²²

L'indignazione di Roversi per questo stato di cose si esprime in un'altra satira nei confronti di determinate aberrazioni delle consuetudini sociali: «unica consolazione / sentire dal finestrone / la vita del mondo / Ferrante Aporti / sei il confine del mondo / che ci fa degni d'entrare / fra i buoni cittadini».²³

Le parole incrociate chiude il disco. È una vera e propria canzone epica, intensa fusione fra i racconti dei cantastorie, l'"immaginario collet-

²⁰ *Carmen Colon*, *ivi*, p. 56.

²¹ *Ulisse coperto di sale*, *ivi*, p. 56.

²² *Mela da scarto*, *ivi*, p. 58.

²³ *Ivi*, p. 58.

tivo” capace di creare una realtà mitica parallela, e il poema epico. I padroni dell’Italia si susseguono in un tragico gioco al massacro sulle spalle del popolo, da Bava Beccaris a Nicotera. Il potere avvinghia l’Italia, scossa dal furore popolare e dalla reazione della borghesia, che opera un vero «macello a sangue caldo del popolo italiano». È tutto un rincorrersi di rivolte e repressioni, quasi che il gioco fosse sempre comandato da chi sta a cavallo: «di pietra non è l’uomo / l’uomo non è un limone / e se non è pietra / neanche è carne per un cannone / Cavallo di re / la figlia di un re / l’ombra del re / e la voglia di un re / Il gioco dei potenti / è di cambiare se vogliono / anche la corsa dei venti».²⁴

La lotta di classe è una costante della storia e Roversi lo sa bene. Non è possibile e pensabile chiudere l’opera con una situazione univoca e dominata dagli uomini del potere. Il filo rosso di tutta la sua attività esprime esattamente la negazione di un tale incontrastato dominio. Il processo storico va conosciuto a fondo per abitarlo da protagonisti: è questo il nocciolo della concezione politica roversiana.²⁵

Anidride solforosa termina con una consapevolezza e vitalità brucianti: «Sei le colonne in fila, il gioco è terminato / Nel bel prato d’Italia c’è odore di bruciato / Un filo rosso lega tutte queste vicende / Attenzione: / dentro ci siamo tutti è il potere che offende».²⁶

C’è in Roversi la decisa presa di posizione a fianco degli oppressi, rappresentati non come personaggi portatori *tout court* di valori positivi da contrapporre ai disvalori del potere. L’epicità di tante rappresentazioni, già riconoscibili con forza in *Dopo Campoformio*, non è data dall’eroismo o dal messaggio positivo, ma le vicende sono impastate di “normalità” anche se lo scenario è la guerra. Nelle canzoni questo elemento è fortissimo, sia che si parli della Mille miglia che del muratore emigrato a Torino o del massacro compiuto dal governo sabauda nel Meridione.

Il terzo disco, *Automobili*, del 1976, è tratto dallo spettacolo *Il futuro dell’automobile*, storia dell’Italia considerata attraverso l’evoluzione del mito automobilistico. Rispetto alla rappresentazione dal vivo, il disco è incerto, meno graffiante e compiuto, anche se i brani registrati riman-

²⁴ *Le parole incrociate*, *ivi*, p. 63.

²⁵ Ci preme sottolineare l’interesse di Roversi nei confronti di Ignazio Buttitta, figura di poeta-cantastorie, uno dei personaggi letterari e politici più particolari e icastici del Novecento: nato a Bagheria, ha vissuto le guerre mondiali, combattendo sempre in prima linea a fianco degli oppressi, fin da prima della marcia su Roma. Incarcerato e vessato, ha partecipato alla Resistenza e ha svolto un’importantissima attività poetica, che riprende la tradizione dei cantastorie siciliani e dei pupi, il dialetto è una struttura per essere costruita per essere recitata e cantata. Roversi ha prefato *La paglia bruciata* del 1968. Buttitta è riuscito a interpretare il dolore l’amore e lotte e la dignità della parte più derelitta della sua gente, riuscendo ad essere veramente il cantore di un popolo.

²⁶ *Lucio Dalla* cit, p. 64.

gono a un notevole livello. Sono sei canzoni, rispetto alle dodici del *Futuro*. Il problema non risiede ovviamente nella quantità ma nel discorso complessivo. Nello spettacolo compariva la Fiat come sede della classe operaia, che si inserisce nella dialettica storica occupando le fabbriche e scrivendo alcune delle pagine più ricche e affascinanti della coscienza del proletariato italiano. Il racconto prende le mosse da “gente” che «sta dentro la storia», che viene anche sconfitta e repressa: «Ma queste giornate di ferro / queste giornate di gloria / si sono fatte leggenda, sono già nella storia».²⁷

Ci sembra interessante mettere in rilievo che, dopo diverse rappresentazioni, lo spettacolo *Il futuro dell'automobile e altre storie*, diventerà uno show in sei puntate trasmesso dalla Rai nel 1977. Si tratta di un progetto di musical, da cui prende forma il disco, come si è detto, che però non corrisponde all'idea iniziale e “censurato” in diversi brani, provocando, con la sua controversa pubblicazione, il rifiuto di Roversi e la conseguente rottura.

L'opera racconta il semplice momento, reso peraltro con grande efficacia, della mitologia che uomini e automobili hanno sviluppato negli anni del dopoguerra e seguenti, mentre nello spettacolo la descrizione della lotta e quella del mito si richiamano in continuazione.

La prima canzone è *L'intervista dell'avvocato*, dove ascoltiamo l'intervistatore del «Manchester Guardian» affannarsi con domande complesse strutturate, alle quali risponde Agnelli (mai citato per nome), che non parla ma farfuglia parole incomprensibili. È un'ironica e interessante parodia delle interviste che vengono quotidianamente proposte, in cui Lucio Dalla si scatena con le sue grandi capacità di interprete musicale. Va ricordato che la versione discografica stravolge completamente quella concepita per la rappresentazione dal vivo. Rimangono le strofe più innocue, macchiettistiche, che non rendono assolutamente la concezione originaria, in cui si parlava di taylorismo, di treni degli immigrati, di decentramento della produzione, della densità abitativa.

Ci piace concentrarci un attimo su questa strofa di rara intensità poetica, cancellata nel disco:

Ha scritto un bambino
in una inchiesta recente
“Lager in una scuola italiana”:
“Mio padre è povero e magro
povero magro e basso
Ma l'auto non avrebbe un futuro
se potesse portare a spasso

²⁷ *I muri del Ventuno*, ivi, p. 66.

anche quel padre con quel bambino
cavandoli al loro destino?²⁸

Seguono le gesta epiche delle *Mille miglia*, gare che rimandavano ad altri tempi. Il mito degli eroi automobilistici attraversa l'Italia con i suoi Nuvolari o Ascari, moderni cavalieri in lotta contro le avversità naturali e contro il tempo, alla guida di macchine create dall'uomo; quasi un miracolo, se non fossero composte di ferro e benzina: «Partivano di notte / arrivavano di sera / lungo mille chilometri / di una fantastica carrera / Quando facevano ritorno / il cielo scendeva basso / colpiva la terra al cuore come un sasso».²⁹

È una corsa epica e indimenticabile, fra «Sbruffi di polvere, zaffate / d'olio, puzza di benzina / per le strade di un'Italia contadina», dove Roversi ci riconduce nella realtà contraddittoria, oscillante fra il mito dell'automobile e la distruzione dell'ambiente, lo sfruttamento e la miseria delle classi subalterne. La caratteristica dei testi dei tre dischi è quella di sviluppare un perenne corto circuito tra immaginario e realtà, svoli poetici e cruda raffigurazione di vissuti individuali e corali, in una continua interconnessione.

Il contrasto fra l'atto epico e quello critico è sviluppato in virtù dell'inserimento di brani musicali dell'epoca in funzione parodistica.

Dopo la descrizione dei "cavalieri" al ritorno la sera, si affaccia prepotente la scena paesaggistica, tutt'altro che rasserenante: «Poi il sole si spaccava / contro il ferro dei gasometri / e dall'alto lasciava / una riga rossa di sangue / sulla strada per chilometri / Mentre sul prato italiano / c'era la morte secca che falciava il grano».³⁰

La seconda parte della canzone, la *Mille miglia del '47*, ci incanala nel mito, ma non un mito astratto e senza tempo, bensì nella carne e nel brulicare di un paesaggio attonito, il paesaggio di un'Italia reduce da una guerra devastante. La corsa si snoda tra macerie e smania di riscatto:

Una corsa epica fu
sul cuore verde di un Gesù,
sul suo costato sporco d'amore,
la Mille Miglia del quarantasette:
corsa spaccacuore
e dura come non mai,
vera crocifissione
esecuzione d'orchestra

²⁸ *Intervista con l'avvocato, ivi*, p. 81.

²⁹ *Mille miglia, prima, ivi*, p. 66.

³⁰ *Ibidem*.

un'avventura di pioggia e di paura
 autentico massacro e antica festa fra macerie, case
 Una vera tempesta.³¹

La carovana sembra inghiottita da tanto frastornante alternarsi di giravolte, tra dolore e fragore di vita, finché non compare, in pochi icastici tratti, Nuvolari:

mantovano volante
 vetro e biacca nel cuore
 sulla Cisitalia millecento
 te ne fregghi anche della vita
 Sei un ometto di Keaton
 che corre per la vittoria
 Sbattevano gli alberi
 mentre la corsa passava;
 l'Italia aveva il cuore smozzicato
 quando i campioni per i rettifili
 passavano in un baleno
 e si vedevano appena.³²

Tutto il contesto sembra inchinarsi di fronte a tanto smaccato furore agonistico, guerrieri in lotta, cavalieri senza macchia e senza paura. Il brano è sempre evocato dalla musica e dai vocalizzi di Lucio Dalla, in continua tensione e passaggi stranianti sincopati, tra ritmi saltellanti e sgarci vocali di grande efficacia narrativa; una narrazione tuttavia mai lineare, così come non lo è tutto lo svolgimento della gara e delle sue immagini nella vertigine degli eventi. Il finale si presenta con grande espressività, schegge di paesaggio investite dal rombo dei motori: «Era un mare coperto /di erbe lunghe e amare / Macerie della guerra / L'Italia a pezzi rovesciati in terra / Ma l'urlo dei motori strappava / la gente dalle case E c'erano voci luci colori, / luci voci colori».³³ *Nuvolari* è il titolo della terza canzone, dove è continua l'iterazione del nome, in un'efficace esplicazione della trasfigurazione operata dalla fantasia e dai desideri popolari, un uomo trasformato in vendicatore e riscattatore dalle miserie e dai limiti umani, per trasportare la collettività in un mondo fiabesco:

Nuvolari è basso di statura
 Nuvolari è al di sotto del normale

³¹ *Mille miglia del '47*, *ivi*, p. 69.

³² *Ivi*, p. 70.

³³ *Ivi*, pp. 70-71.

Nuvolari ha cinquanta chili d'ossa
 Nuvolari ha un corpo eccezionale
 Nuvolari ha le mani come artigli,
 Nuvolari ha un talismano contro i mali,
 Il suo sguardo è di un falco per i figli
 i suoi muscoli muscoli eccezionali

Gli uccelli dell'aria perdono le ali
 quando passa Nuvolari.³⁴

La seconda parte è ambientata nei nostri giorni, in cui l'assurdità degli ingorghi automobilistici crea situazioni paradossali e drammatiche, dove file di automobili ferme per giorni interi danno adito alle situazioni più incredibili. *Il motore del 2000* seziona con occhio acutamente critico questa nuova creatura umana: la macchina. La vita sembra non appartenere più all'ambiente naturale, ma alle realizzazioni tecnologiche. Roversi guida queste parole con un dolore e una disperazione estremamente lucidi:

Noi sappiamo tutto del motore
 questo lucente motore del futuro,
 questo lucente motore del futuro,
 ma non riusciamo a disegnare il cuore
 di quel giovane uomo del futuro;
 non sappiamo niente del ragazzo
 che sarà fermo sull'uscio ad aspettare
 Dentro a quel vento dell'anno duemila
 non lo sappiamo ancora immaginare.³⁵

L'ultima canzone del disco, *Due ragazzi*, esplicita il paradigma del pensiero di Roversi in questi tempi duri e incredibilmente vivi: come regista di un'affascinante e violenta storia che tutti ci riguarda, inserisce due giovani che fanno l'amore dentro un'auto in demolizione. È il maggiore paradosso cui potessimo arrivare a questo punto, ma è la situazione della società ad essere tale e come tale è stata rappresentata da Roversi e Dalla.

Ora esaminiamo ciò che compariva nello spettacolo *Il futuro dell'automobile*, purtroppo non riproposto su disco.

I muri del Ventuno racconta l'occupazione delle fabbriche, descrivendo un paesaggio industriale non più semplicemente alienato, ma vivo e palpante, con gli operai al lavoro, a produrre sotto la propria

³⁴ *Nuvolari*, *ivi*, p. 68.

³⁵ *Il motore del duemila*, *ivi*, p. 78.

direzione. La musica jazzata realizza continui scarti e rimandi tra lavoro, coscienza politica e movimenti proiettati in un presente che è diventato futuro. Il mito dell'automobile nasce da questi stabilimenti, da questo sfiancante lavoro, da ferro e sudore, che verranno trasfigurati nelle gesta di Nuvolari. A Roversi preme rappresentare la macchina in tutte le sue implicazioni, non soltanto mitologiche, o meglio, in cui il mito non è soltanto quello delle epiche gesta, ma quello della durissima epicità quotidiana di chi lavora, di chi si trova invischiato in un ingorgo infinito:

Dietro alla 2HP c'è una Volkswagen
con dentro una ragazza e un soldato
certamente sposati da poco,
hanno le spalle bruciate dal fuoco [...]

Parigi è laggiù bella lontana
sembra un pavone con le piume aperte,
ha un giallo acceso per divertimento
qua c'è rumore e strisciare di vento [...]

Assurdo sentimento di speranza, cavalli cavalli corrono nei prati,
foglie bianche si aprono cadendo, Il laser del sole le taglia ridendo,

Luci rosse rosse sempre accese danno il via a una pazza rincorsa
centomila bisonti scatenati verso Parigi stretta in una morsa.³⁶

Tra i pezzi dello spettacolo spicca, per l'intensità narrativa, *Statale Adriatica, chilometro 220*, che non compare nel disco. Tante sono le figure che s'intrecciano in una trattoria, luogo d'incontro, sosta ristoratrice:

Al chilometro 220 si incrociano le strade del mondo
stesa sull'erba c'è una ragazza bionda che conosco
dieci giovani merli le calano sul ventre di foglie
manderà scintille come la paglia in un giorno d'agosto [...]

Al chilometro 220 ci avviciniamo al nostro appuntamento
Fermo la cisterna, con un fischio chiamo l'amico
dicono che l'amico l'altra notte è partito
non scendo, metto in moto e non mi volto indietro

Al chilometro 220 l'impatto è terribile come un colpo di vento
È uno scarabeo la macchina rovesciata nel fosso

³⁶ *L'ingorgo, ivi*, pp. 74-75.

brucia e sembra un tronco, un tronco arroventato,
corre corre la gente a guardare, il cielo rosso

Poi la vita torna a sorridere, la vita non può aspettare.³⁷

Come si vede, è un continuo intrecciarsi di destini di vario genere, tutti in ogni caso contrassegnati da contraddizioni, sfasature tra immaginazione e realtà, ostici barlumi di esistenza, da ricomporre a fatica, come ostiche sono le esistenze narrate. Nel brano successivo, *Rodeo*, l'auto, le strade, i vissuti sfilacciati si raggomitano per poi disperdersi in mille rivoli. In questo caso la precarietà non è esistenziale ma innervata da un presente corale, di tutti o almeno di molti, tra cortei e frasi smozzicate sulla crisi economica. Un affresco più vicino al cubismo che al figurativismo (non a caso Roversi in *Assemblaggio*, citerà espressamente Pollock).

Esce un odore lungo di caffè
dalle finestre spalancate
L'ultimo raggio di sole dorme sul tuo ginocchio

[...]
Ruote di gomma, cataste, altoparlanti che gridano,
donne e ragazzi allineati
allungano un foglio attraverso i vetri abbassati,
parlano di fabbriche
dicono di cinque fabbriche occupate

[...]
Questi uomini e le donne
dicono dieci parole,
sono parole dure come un sasso,
non è carbone acceso da spegnere sotto il tacco

Dentro quest'anno
per la prima volta
avremo una recessione globale;
dicono che tutto cambi
e gli uomini lo sanno
nel mondo industriale

[...]
Il silenzio intorno
è un silenzio strano

³⁷ *Statale adriatica, chilometro 220, ivi, p. 71.*

un silenzio duro
un silenzio bello.³⁸

Dopo il *tourbillon* che brucia nei corpi e nei pensieri, improvvisamente vediamo questi cuori affannati piombare in un silenzio avvolgente, duro e bello, quasi un ossimoro ma, come si è visto finora, questa figura retorica risalta in tutta la sua obliqua potenza nell'insieme dell'opera roversiana.

A questo punto è necessario chiarire i motivi della rottura tra i nostri due coautori. Sono entrate in collisione due concezioni profondamente diverse di intendere la canzone.

Per Dalla, come emerge anche da alcune delle successive scelte discografiche, la canzone non può avere uno spessore nel tempo (anche se l'album *Lucio Dalla* del 1979 rimane uno dei più importanti nella sua discografia), non viene concepita come una autonoma forma artistica, in quanto tale capace di durata e incisività. Secondo lui «la canzone è un oggetto che dura lo spazio di pochi mesi o giorni, viene mangiato e subito cagato, può venire sputato e calpestato; e sbagliano quelli che vogliono far credere che dietro una propria canzone si possa nascondere la verità».³⁹ Lascia come minimo perplessi che proprio colui il quale, in ben tre album, ha cantato con testi e musiche originali e intelligenti, capaci di far pensare e riflettere, non abbia compreso il senso del suo lavoro precedente. L'importanza di questi dischi infatti sta proprio nel non aver voluto dare risoluzioni assolute, ideologiche, ai problemi, ma nel tentativo di rappresentare dialetticamente la realtà. Superando, cioè, i limiti della canzone commerciale. Sicuramente queste scelte e teorizzazioni, nascono anche dalla necessità di doversi affermare autonomamente, senza un tutore che lo indirizzasse. Roversi è ovviamente di ben altro avviso di Dalla, dando alle canzoni altre valenze e possibilità di quelle attribuite loro dalla gran parte dei cantautori:

la musica, la canzone (la tua canzone 'antropologica', didascalica, cartografia del presente) è dialogica, non monologica. Riconoscere che non si canta per cantare, ma si canta per lottare e trasformare: descrivere gli uomini nella loro mutabilità, nel loro mutamento, brechtianamente; e, quindi senza 'realismo', se non dialettico. Per sciogliere, se possibile, parole e suoni dal loro 'valore di scambio'.⁴⁰

In Roversi in questo frangente non c'è ovviamente il rifiuto della poesia, c'è semplicemente un rapportarsi alla realtà (anche artistica) in

³⁸ *Rodeo*, *ivi*, pp.78-79.

³⁹ L. Dalla, *Una brusca replica*, *ivi*, p. 151.

⁴⁰ G. Scalia, *La vita è rumore*, *ivi*, p. 123.

modo moderno, intelligente e vivo, non come un letterato arroccatosi sulle proprie posizioni; egli lavora su fatti e linguaggi incandescenti, li elabora e studia mentre ancora bruciano, proprio per evitare il rischio dell'incomunicabilità. Nota Gian Carlo Ferretti:

Per il Rovarsi delle *Descrizioni in atto*, non soltanto la letteratura, ma “lo scrivere” in senso lato (come professione e “qualifica”, appunto, come ruolo nella società, come modo di essere e di agire) è ormai un’operazione incapace d’incidenza o di intima resistenza nei confronti dell’irrealità che lo circonda, o è addirittura un atto di colpevole impotenza. Ma al tempo stesso egli sente la necessità di reinvestire la sua ricerca poetica proprio di questa coscienza profondamente autocritica; unica scelta forse che possa giustificarlo, ormai.⁴¹

Questa sua attenzione costante e ininterrotta alle pieghe più riposte della società, gli permette di non essere mai travolto o colto impreparato, ma di riuscire ad inserirsi costruttivamente nel flusso storico, rinnovato ma non reinventato come tanti teorici del gioco linguistico. Chiudiamo questa escursione nella poesia roversiana con alcuni passi esplicativi della sua idea di canzone:

La canzone è una comunicazione con un segno specifico (che è la voce che canta); è anche un mezzo straordinariamente efficace e diretto di distribuzione di messaggi; perciò non può esimersi (se non sottraendosi a se stessa e consegnandosi alla cenere) di interferire nella realtà, incorporandola e semmai risputandola – con una bava che lascia il segno. [...] Oggi la realtà non è solo diversa ma è completamente stravolta rispetto al passato anche prossimo; per questo il modo di criticare il mondo, il modo di *fare* la politica, anche il modo di raccontare le canzoni (un momento di eccezionale efficacia provocatoria e ideologica) debbono essere e stanno diventando diversi. C’è una trasmutazione e sostituzione di segni.⁴²

È questo il nocciolo della questione, il nodo irrisolto della stessa letteratura: l’incomprensione del proprio ruolo, dell’entità sociale delle proprie realizzazioni. Rovarsi critica aspramente i cantautori che subordinano la canzone al mercato, negandole di fatto qualsiasi validità artistica e sociale, preoccupati più di riempire le piazze e gli stadi che di *come* le persone partecipano. Sono osservazioni addolorate le sue, anche esasperate forse, ma senza peli sulla lingua, in un estremo tentativo di chiarire problemi nello sforzo di non dare nulla per scontato:

⁴¹ G.C. Ferretti, *L'autocritica dell'intellettuale*, Venezia, Marsilio, 1970, p. 46.

⁴² R. Rovarsi, *Lo sterminato vocio delle canzoni*, in *Lucio Dalla* cit. pp. 18-19.

La canzone è passata e passa dalla piazza, dal palazzetto dello sport allo stadio; si gonfia non di aria anzi vento, ma di orecchie che ascoltano e di nasi che fiutano attenti. Da lotta senza vergogna (com'era nei momenti *alti* degli anni sessanta) diventa spettacolo senza lotta; una rappresentazione di se stessa in mezzo a gente che non ha più volto ed è soltanto massa. Anzi, più che una rappresentazione diventa una ripetizione di se stessa; la gente ha il volto cancellato perché anche il cantante rifiuta di farsi guardare.⁴³

Fortunatamente, dal 1990 c'è un riavvicinamento tra i due che, peraltro, manterranno sempre un forte rispetto reciproco: Dalla riconoscerà in Roversi il maestro che gli ha permesso di volare e Roversi dirà che *Dalla* «mi ha insegnato molto, mi ha dato una lezione, forse sono cambiato io dopo l'incontro con lui».⁴⁴

Ci sembra veramente un bel finale, suggellato tra l'altro dalla collaborazione del cantante bolognese alla realizzazione musicale di un vecchio testo teatrale di Roversi, *Enzo re*, messo in scena a Bologna nel giugno del 1998, ma in realtà risalente ai primi anni Settanta, con grande successo.

Fra il settembre 2009 e il gennaio 2010 si è svolta, allestita a Mantova, la mostra *Quando scatta Nuvolari*, accompagnata da un piccolo ma prezioso libro *Nuvolari Frusta implacabile di velocità e furore*, dove compaiono una breve introduzione di Gabriele Cremonini, testi di Roversi e una nota di Dalla. Pur nella sua stringatezza, presenta notevoli spunti d'interesse. Cremonini si sofferma sul disco che nel 1976 ha fatto “rinascere” *Nuvolari*, concentrandosi su Roversi ma:

Bimbo fra tanti bimbi, Roberto Roversi aveva cullato, in quell'angolino della mente che custodisce i sogni dei ragazzi, questo suo Olimpo fatto di eroi carnali e non eterei.⁴⁵

Io vedo, io sento, io ascolto l'epico suono e l'epica luce di quelle battaglie che rendevano misterioso anche il fango.⁴⁶

Oggi sono in pista buoni e spesso validi professionisti, non guerrieri. Ma allora quando correva *Nuvolari* fra una siepe di folla impazzita! [...]. Poi le auto, disegnate (non da un acido astuto gelido e arrogante computer, tali da essere tutte uguali e strizzate, a parte il colore) con le linee morbide e

⁴³ R. Roversi, *Cantare stanca*, in C. Bernieri, *Non sparate sul cantautore*, Milano, Mazzotta, 1978, p. 112.

⁴⁴ L. Dalla, R. Roversi, *Neve sulla mia mano. La trilogia, la storia, canzoni inedite e manoscritti*, Sony Music, 2013, p. 187.

⁴⁵ R. Roversi, *Nuvolari*, Bologna, Pendragon, 2009, p. 7.

⁴⁶ *Ivi*, p. 33.

sovrane di un pittore, di un artista, che non si accontenta di sentire ma vuol vedere, partecipare, percepire, ascoltare mentre trasferisce i suoi segni.⁴⁷

Questa mini-sillogè, tratta da un lavoro così particolare, ci è sembrata una doverosa testimonianza, nel tentativo di mettere in rilievo l'intensità con cui Roversi si è prodigato in tutte le sue espressioni, e sicuramente questa, legata al mito di Nuvolari, getta una luce ulteriore sull'affascinante percorso attraversato con Lucio Dalla.

Credo che sia proprio questa consapevolezza della partecipazione umana e del suo procedere, in definitiva, la costante del discorso poetico-ideologico di Roversi.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 34-35.



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 impreveduto 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 Rovorsi

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 disegnate» 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 sapiente- / 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.



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

«Un'interminabile luciferino Settecento». Il meridiano critico di Roberto Roversi

SALVATORE RITROVATO

Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

salvatore.ritrovato@uniurb.it

Abstract. This article explores the reasons and the methods with which Roberto Roversi edits his anthology of Arcadian poetry from early 1700s to Parini. For Roversi this book represents an important moment to develop his critical view of the Eighteenth century, dealt without bias and in all its complexity. He identifies the details, nuances and the secondary paths of every author.

Keywords: Roversi, poetry, the Eighteenth Century, Arcadia, canon.

Riassunto. Il presente contributo perlustra le ragioni e le modalità con cui Roberto Roversi costruisce la sua antologia della poesia arcadica dagli albori del Settecento al Parini. Di là dalla specifica commissione editoriale, il volume costituisce per Roversi un momento essenziale per mettere a punto la sua visione critica di un secolo decisivo quale fu il XVIII, spogliato da ogni schematismo interpretativo e colto nella sua complessità, con i dettagli, le sfumature, i sentieri talvolta affatto liminali dei singoli autori affrontati.

Parole chiave: Roversi, poesia, Settecento, Arcadia, canone.

«Un'interminabile luciferino Settecento». Il meridiano critico di Roberto Roversi

«La storia non è altro che una continua serie di interrogativi rivolti al passato in nome dei problemi e delle curiosità – nonché delle inquietudini e delle angosce – del presente che ci circonda e assedia»
F. Braudel, *Mediterraneo*

Non sono molti i lavori antologici, su un corpus più o meno ampio di poesie, che diventano, a un certo punto dell'opera di uno scrittore, una sorta di faro in grado di illuminare una ricerca partita tempo prima, anzi annidata in anni lontani, imperscrutabile anche dai più potenti cannocchiali filologici. Non meraviglia, quindi, se Roberto Roversi abbia finito per compilare un'antologia della poesia del Settecento sulla cui copertina campeggia un titolo neutro, editoriale, *Dall'Arcadia al Parini*, ma contrassegnata da un interesse pregresso verso il secolo in questione, e già riscontrabile nella sua più celebre raccolta di poesie, *Dopo Campofornio*, che sottendeva l'ultimo atto della fortunata campagna italiana di Napoleone: l'armistizio firmato, nel 1797, con un'Austria già alla frutta. Non è difficile convenire che la storia si sia fermata proprio a seguito di quell'improvvido armistizio (deprecato tanto da Jacopo Ortis quanto da Carlino Altoviti) che segnò l'inizio della "restaurazione", molti anni prima di quella di Vienna, dopo la rivoluzione dell'89: in fondo al giovane generale non interessava mantenere le premesse di una rivoluzione radicale, verso la quale spingevano i gruppi libertari più estremi, ma tendere la mano alla vecchia classe dirigente per raggiungere lo stesso livello di benessere, in prospettiva di una Francia espansionista, e magari di superarlo. Dopo milioni di morti nel Continente sarebbe tornato lo *status quo*. O quasi, perché l'unico effetto immediato fu la consapevolezza che la borghesia maturò di sentirsi il motore della storia. (Non era che un antipasto rispetto a quanto ancora sarebbe accaduto nell'Ottocento, il secolo delle nazioni che incubò, a sua volta, i nazionalismi, poi esplosi nel Novecento.)

Ma altro punto di abbrivo per comprendere l'attenzione che Roversi portò verso un'epoca che apre il sipario alla fine del Seicento e si dipana per tutto il Settecento,¹ lasciando, nella memoria degli italiani, saltuarie tracce di un mondo in decadenza, fra candide pastorelle e affettati

¹ In tutt'altra direzione, si può dire, rispetto a quella tracciata da scrittori quali Calvino, Sciascia, Manganelli, Frassinetti, Celati ecc., i quali si erano confrontati con il Settecento dell'età dei Lumi e con quello, forse più intrigante per le ricadute sulla cultura popolare, del libertinismo di Casanova (una prima puntuale ricostruzione ne dà Riccardo Donati, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Roma, Bulzoni, 2010).

cicisbei, marchesi incipriati e mandrilli libertini, locandiere intraprendenti e visconti dimezzati, fino ad apparire quasi un corpo estraneo (cheché avesse tentato di dimostrare Carducci nelle sue *Lecture del Risorgimento*) rispetto al vasto movimento romantico della “rivoluzione nazionale” – bene, altro punto d’abbrivo furono le lezioni universitarie di Carlo Calcaterra, che Roversi ebbe modo di seguire all’università di Bologna. Maestro dell’italianistica, studioso impareggiabile di Carlo Innocenzo Frugoni e di Afonso Varano, Calcaterra fu autore di una monografia fondamentale sulla letteratura del Sei e del Settecento, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana* (Mondadori, 1940), cui sarebbe seguito *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento* (Zanichelli, 1950) e *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica* (Zanichelli, 1951). L’opera di Calcaterra valica i confini del magistero meramente letterario e spazia in un orizzonte di riferimenti storico-culturale in cui ogni poesia e ogni romanzo trova nuovo senso. Ma sarebbe un piano metodologico incompleto se Roversi non integrasse il magistero del suo professore senza fare sponda sulle rive più inquiete della riflessione storiografica: di qui l’approdo a Fernand Braudel (del quale campeggia una citazione programmatica nell’antologia, riportata in esergo al presente contributo), con il supporto di tanti informatissimi eruditi e storici di spessore che condiscono di aneddoti e descrizioni, ora vivaci ora drammatiche, la narrazione di un secolo cui partecipa tutta la penisola: Girolamo Tiraboschi, Ireneo Affò, Dino Provenzal, Naborre Campanini, Giovanni Natali, Attanasio Mozzillo e altri, fino a Nino Cortese, Giorgio Candeloro, Franco Venturi, e perfino Renzo De Felice, citato per un lavoro giovanile, prezioso e poco noto (almeno rispetto ai maggiori studi sul fascismo), *L’Italia giacobina*, del 1965.

In verità, con parole di Roversi, non si dovrebbe parlare di narrazione bensì di viaggio: o meglio, di un resoconto di un viaggio per il quale viene invocato, alle soglie dell’impresa e nel congedo, a mo’ di nume tutelare, il Bruce Chatwin del viaggio in Patagonia. Un resoconto senza date, ricco però di tappe e soggiorni, che restituiscono l’immagine geograficamente e socialmente composita di un’Italia aristocratica e contadina, tanto fastosa quanto pitocca, a tratti orgogliosa di un passato intramontabile, nondimeno ignara della frana che incombe sulla sua farsesca impalcatura di stati e staterelli, da un lato alla ricerca, nel groviglio di ipotesi riformatrici, di una via d’uscita libera e illuminata dal famigerato *ancien régime*, dall’altro lato involupata nel suo sonnambulismo reazionario e codino. È un modo, implicito, per prendere le distanze dalla tentazione storicistica di collocare il letterato nel letterario, o un ironico tentativo di depistaggio? Scrive Roversi:

Così, per andare a vedere da vicino le cose di questo secolo che, una volta

percorso senza fretta, si disvela quasi come un fratello di sangue del tempo appena trascorso chiudendo il millennio, ho potuto farlo mettendomi, come un cane, dietro le orme di Chatwin per il suo viaggio in Patagonia. Il quale Chatwin, prefazionando l'altro libro di viaggi dell'amico Byron (Robert), dice a voce alta: «lo scrivo da partigiano, non da critico». Con tale avallo, ho cercato di inoltrarmi dentro i boschi e per i sentieri d'Arcadia. «La Patagonia – scrive Chatwin – comincia sul Rio Negro. A mezzogiorno l'autobus attraversò un ponte di ferro e si fermò davanti a un bar». Il bar, per me, è la crestomazia leopardiana.²

Roversi riprende il filo che aveva da par suo cucito Leopardi, nella sua *Crestomazia* della poesia italiana, intorno alle due metà del secolo XVIII, partendo da un quadro che il Conte di Recanati non aveva ancora, a così breve distanza di tempo, chiaro nelle sue potenziali implicazioni storiografiche: ovvero che il triste status della penisola, di presentarsi come una “espressione geografica” (conciata con tardivo cinismo da Metternich alla vigilia del Quarantotto), può diventare, paradossalmente, il punto di forza di una letteratura che non si nutre di un unico paradigma politico centralizzato, ma dell'interazione fra diversi paradigmi non isolati ma in tesa convivenza, se non in reciproca tenzone. Paradigmi comunicanti fra loro come vasi nei quali l'italiano convive con le sue varie declinazioni regionali senza perdere di lustro, entro un complesso sistema che tende a stabilizzare, grazie a un invisibile principio di gravità, un suo proprio livello equipotenziale.

Che letteratura ne viene fuori allora? Da dove cominciare il diario di viaggio, scritto – alla stregua di Chatwin – «da partigiano, non da critico»? Forse dalla Roma in cui una sovrana in esilio, colta e anticonformista, Cristina di Svezia, decide di aprire un salotto per letterati, scienziati e uomini di cultura chiamato Arcadia? No, Roversi parte dalla sua città, Bologna, e in particolare da una pagina del sopra citato Provenzal (*I riformatori della bella letteratura italiana*, Cappelli, Bologna, 1900), per fare rotta a sud, verso la sempre fermentante Napoli e Sicilia, diventata nel frattempo l'estrema destinazione di un Gran Tour sognato dagli alto-locati cadetti delle famiglie nobili europee; quindi, prima di fermarsi finalmente a Roma, Roversi riparte per il Nord, verso Venezia e Milano, senza trascurare il Piemonte e altre città, già al centro dei complessi maneggi di un Dio minore, ora però lasciate a sé stesse, come attempate primedive in pensione. Ci riferiamo a Ferrara dove vive e opera Alfonso Varano, cui Roversi dedica pagine di appassionata indagine sulle orme del suo maestro e, aggiungerei, di Leopardi che lo aveva già valo-

² R. Roversi, *Il cioccolato di Pietroburgo*, in *Dall'Arcadia al Parini*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. III-XXXIII: pp. IV-V.

rizzato nella *Crestomazia*. Roversi percorre tutto il territorio nazionale, tralasciando poche regioni, non per pigrizia ma perché queste spesso vivono a ridosso di centri urbani che calamitano ogni altra risorsa intellettuale (caso esemplare, in tal senso, è Napoli, nei confronti delle altre sussidiarie regioni del regno, eccezion fatta per la Sicilia).

Ad amalgamare l'eterogeneo impasto di voci poetiche, disposte in ordine di nascita – ben cinquantasei, nell'arco di neanche cent'anni – è l'impietosa fermezza con cui il generoso selezionatore di una rosa così ampia e variegata di giocatori, da suscitare serie perplessità nei "fedeli" del canone, ha rimescolato in una tavola anti-gerarchica la sua visione di un'epoca tramontata da anni nei manuali scolastici (nonché esclusa da quei «bagnasciuga ternari di ascendenza medievale e di catalogazione accademica: Dante, Petrarca, Boccaccio...»),³ con un'idea coerentemente tesa alla confutazione del virus della specie "ideologia tedesca" (per usare termini marxiani) inoculatosi nello storicismo letterario. Nessun automatismo interpretativo, per quanto solidamente poggi su una narrazione ampiamente condivisa, può da un lato resistere a una verifica *in re* sui testi, e dall'altro reggere, *post rem*, all'esame degli articolati rapporti che ogni antologista deve affrontare confrontando l'opera di un autore con la sua vita. In altri termini, qualsivoglia immagine di un secolo sfaccettato e ricco di contraddizioni, refrattario a ogni canonizzazione, come il Settecento (ma il discorso varrebbe anche per il Seicento), ove non si riduca alla sintesi di uno slogan manualistico (del tipo "L'Età dei Lumi"), risulterà sempre insufficiente, inadeguata, ai fini di una elaborazione critica, tanto urgente quanto necessaria non solo per comprendere il presente ma anche per dialogare con quella parte di noi che chiamiamo "passato". Passato che non passa mai, ovviamente, soprattutto se proviamo a ingabbiarlo in griglie e schemi che confortino le ansie editoriali o concorsuali dei funzionari della letteratura.

Della gran messe di autori che l'antologia passa compitamente in rassegna, con un conciso e sapido cappello introduttivo, fornito di bibliografia dell'autore e della critica, Roversi trasceglie solo alcuni nomi, nella sua introduzione, argomentandone il valore storico-antropologico, perfino esistenziale, tralasciando per contro una valutazione estetico-estetizzante della "poesia" (o non poesia?) che porterebbe dritti in un *cul-de-sac*. Se è vero che gli interrogativi che ci poniamo su un periodo storico – giusta quanto ammoniva Braudel nel passo sopra riportato – riguardano il nostro presente, non possiamo prescindere dall'orizzonte di convinzioni personali cui attendeva Roversi, spesosi al superamento

³ Così nella *Conversazione in atto* con Gianni D'Elia, in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella Editore, 2008, pp. 471-503: p. 490.

di un'idea di letteratura che, sfrattata dalla sua *turris eburnea*, diventa «strumento sia pure liso e banale rivolto verso obiettivi (o risultati) non letterari»:

So bene che il “lavoro” letterario non serve, ovviamente, a *fare* la rivoluzione o a *produrre* il dissenso politico, ma so altrettanto bene, intanto, che *posso e devo* scrivere per questa rivoluzione e per questo dissenso [...] Non uso questa sporca lingua, invece, per le mie caccole private o per celebrare le belle mani di una laurabeatrice, moglie figlia o ganza di colonnello. Così l'atto dello scrivere resta, sia pure rognoso, un atto politico.⁴

Eppure molti dei poeti antologizzati cercano la loro «laurabeatrice», celebrano belle mani e bei fianchi, ritessono il filo con quell'Arcadia nella quale due secoli prima, nel pieno delle guerre d'Italia, Giovanni Pontano aveva intravisto un eden da riconquistare. Va da sé che la poesia del Settecento segni un riallineamento neopetrarchista con la tradizione, istigato dal trionfale ritorno anti-barocco di un'epoca che si ispira al buon senso e alla ragione, non di rado tuttavia annebbiato da una letterarietà che gli autori difendono adottando pseudonimi, cifrati a volte da un'involontaria ironia. Ma non è solo questo, e basterebbero a dimostrarlo alcuni nomi che, se allora non assurgevano al rango di modelli, tuttavia, disposti in un quadro che non ha alcuna pretesa di esaustività, ci consentono di squadernare, di fronte al forse incredulo lettore-medio, come (a) non sia possibile alcuna *reductio ad unum*; (b) non valga la pena distinguere fra autori maggiori minori e minimi; (c) non esista letteratura – per quanto raccolta nella sua rassicurante letterarietà, allevata in serre-trappole che la coltivano facendola crescere florida e grassa come una pianta al riparo da ogni rovescio meteorologico – che non sia venata di pieghe e piaghe tali da ricordarci, magari *e contrario*, la bufera della storia.

Un'antologia, dunque, questa di Roversi, niente affatto celebrativa, commemorativa, esemplificativa, ma di scavo – accorto e pure audace – nel detto e nel non detto che la poesia, con il suo grado mistificante di maschere e infingimenti, può riservare. È come se la poesia avesse una forma indipendente dalla lingua e dallo stile con cui tenta di legittimarsi, una sorta di terza dimensione che lega lo scrittore alla società, alla sua classe o sotto-classe, alla sua lacunosa coscienza sociale o asociale, ai suoi slanci e alle sue intemperanze, e ne esprime, in maniera involontaria, un messaggio morale che finisce non di rado per rovesciare quanto premesso da un testo o stigmatizzato dalla sua fortuna o sfortu-

⁴ Così Roversi nell'intervista a Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 162-185: p. 170.

na critica, spiazzando così il lettore. Riprendiamo il filo dell'introduzione di Roversi:

Molti di questi autori italiani settecenteschi, infatti, pur sembrando stabili e immersi nel gruppo, se ascoltati da soli nell'affannoso progredire di tante giornate del secolo, rotte dal rumore delle carrozze o dallo strascicare di truppe da acuartierare, riescono ad acquistare, o conquistare un margine di maggiore forza o più risentita autenticità. Tenderei, per questo, ricavandolo dall'intera armata arcadica, a ricuperare un concetto di sincerità di fondo, di drammatica tenerezza (alle volte teatrale), di autentica e conculcata angoscia da solitudine (che le radunanze serali nei salotti riuscivano ad attenuare ma mai a compensare del tutto lungo il rotolare delle giornate).⁵

Non ci si può avventurare nella gran selva della poesia del Settecento senza ricordare, *en passant*, come il mondo bruciasse fuori dei saloni affrescati delle Accademie traboccanti di versi caramellosi e rincuoranti, tra perbenismo e buon gusto. Dove troveremo «le voci discordanti e dissacranti degli uomini in pena, delle donne immerse nella volgarità tetra del dolore, della desolazione senza sole»⁶ di un paese che, mentre gli Arcadi inviano colonie in ogni provincia, conosce terremoti, carestie, epidemie? Certo non nella poesia di un Giovanni Meli, palermitano di origine borghese, medico, massone, raffinato poeta arcade in un dialetto siciliano illustre che non ama il «canto spiegato», ma il «falso di raffinata suggestione»,⁷ e alla fine trasforma la lava in un prato fiorito. L'amabilità, la grazia di un Meli, tra i pochi nomi appena citati, sussurrati con pudore dai manuali, si confondono davanti agli «astratti furori» e «alle cupe malinconie» di un Domenico Tempio, autore di un poemetto screanzato e impetuoso, *Caristia*, che pare «il *Giorno* scritto in cantina da un Parini siciliano».⁸ A lungo tenuto fuori dalle stanze dorate dell'ufficialità, abbandonato per strada come un borderline, da chi assegna al Settecento-Età dei Lumi una pervicace diffidenza verso la poesia sanguigna e rumorosa, Domenico Tempio merita un ritratto che vale a prescindere dalla sua presunta veridicità. Leggiamo Roversi:

[Domenico Tempio] sconciato, dimesso, in preda ad astratti furori, cupe malinconie, beve, dialoga, vomita oscenità con aspro piacere per divertire un momento i marinai appena sbarcati e affamati di donne; sottoscrive rapido storie o storielle da bordello, in quel dialetto che si fa turgido e sembra graffiare la pagina come fa un aratro con la terra da aprire.

⁵ R. Roversi, *La cioccolata di Pietroburgo* cit., p. VI.

⁶ *Ivi*, p. X.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Poi, appartato in casa misera fuori dal coro dei lazzi, nelle notti del suo infuriato tormento, nella solitudine di queste notti che gli sembra non abbiano mai un domani e che devono quindi essere consumate in fretta come un boccale di vino, ottava dietro ottava, canto dopo canto, scrive il suo lungo poema *La Caristia*, che è il *Giorno* scritto in cantina da un Parini siciliano.⁹

Come questa pagina, di una letteratura che sanguina, scalda, ferisce, lascia strani odori e tracce, insomma non restituisce un'immagine imbalsamata del poeta estinto, così ve ne sono altre, nell'introduzione di Roversi, che meriterebbero un breve assaggio, purché lette non a sé stanti, ma in un quadro che non ignora disarmonie e stravaganze dell'epoca in questione, e prova a conciliare perspicaci digressioni e inflessibili affondi, così come richiede un secolo tanto simile al nostro – «secolo maledetto da massacri inauditi» eppure, commenta Roversi, «contenitore di accadimenti scientifici di eccezionale novità e di conclamata, ma spesso e nei particolari, di discutibile utilità»¹⁰ – da riempire anche uno spazio singolarmente ovattato, tra collari scampananti e arpe eolie, come quello della poesia, di vibratili e ostinate inquietudini o sentimenti di malcelata rivolta, non solo letteraria, sicuro che «anche il suono straziante o soave di una poesia d'Arcadia potesse esprimere il veleno sottile di un momentaneo disinganno, anche fra grida e lacrime».¹¹ Di rimbalzo, però, dalle odicine sospirose e malinconiche del Rolli (cui Calcaterra dedicò un'ampia edizione nella prestigiosa collana Utet), al Tempio prima sorvolato (le cui poesie rividero la luce nel 1967 presso un piccolo editore siciliano), il *locus amoenus* della poesia settecentesca si riempie di «violente impazienze», si disunisce «in un vortice dissacrante».¹² Se la «tenerezza» del Rolli non è mai leziosa, il vitale tenebroso del Tempio sbiadisce a tratti in una mai rassegnata «tenerezza».

A Roversi non importa rilevare tanto le contiguità emotive quanto il collante esplosivo di un secolo sul punto di franare (così come difatti avvenne con la rivoluzione francese e, almeno simbolicamente, con la decapitazione di un potere ritenuto assoluto, eseguita fisicamente sulla persona di Louis-Auguste de France, al secolo Luigi XVI, detto anche Louis le Derniers), quanto seguire il suo viaggio senza ignorare la cornice entro cui trova senso il suo resoconto. Cornice di terremoti e alluvioni, di vani tentativi di riforme politiche ed economiche (come quelli, più di facciata che concreti, di Carlo III di Borbone, re di Napoli),

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. XI.

¹¹ *Ivi*, p. XII.

¹² *Ibidem*.

di miseria e fame atavica, di aspirazioni frustrate e malcontenti malpressi. Roversi:

Ma si possono, anzi si devono recuperare gli anni del passato e rivisitare le faccende e le tragedie popolari e la poesia – là dove è necessario portare gli occhi e la mano, per radunare quanti più dati minuti è possibile, anche scaglie, che siano utili in qualche modo a dare i contorni della vita in un momento che altrimenti sarebbe di morti con la corona, stanze di musei, scaffali di biblioteche, busti di marmo. Perciò, dove è possibile ricordare qualcosa, qua lo ricordo; e dove è possibile, talvolta necessario, collegare, cerco di collegare, con l'uso della memoria. Così, poco per volta, sul mare della storia, galleggiano e affiorano relitti, come da una zattera della Medusa affondata.¹³

Ne è una riprova il sogno della Repubblica Napoletana, spezzato dalla reazione borbonico-sanfedista (con l'appoggio dell'Inghilterra). È il 1799 e anche l'*Arcadia*, sbriciolata e frollata, come una vecchia pasta insapore, nella nuova malta del giacobinismo, vede alcuni suoi fedeli salire «sul patibolo, con una dignità e fermezza di convinzioni e un lascito poetico ancora oggi esemplari».¹⁴ Ne sono vittime, per la poesia, Luigi Serio, Ignazio Ciaia e Luigi Rossi (l'autore dell'inno della Repubblica, che Roversi non antologizza ma ricorda nell'introduzione). È qualcosa che non ha eguali, un'eccezione, ma da non trascurare, per comprendere come i letterati alla fine non vivano completamente fuori dalla storia, e il deprecato linguaggio dei loro versi non sia che un socioletto lirico, ereditato dalla tradizione, per resistere alle avversità dei loro tempi.

Vero che un malessere corre lungo tutta la penisola, fino alla Milano di Parini e alla Venezia dei Gozzi e di un Giovanni Pindemonte (poeta *engagé*, se così si può dire, «tra i pochi che con una cannuccia succhia l'anima dell'*Arcadia* per poi sputarla fuori»),¹⁵ oscurato forse dal fratello traduttore d'Omero, Ippolito, amico della tranquillità campestre. Senza dimenticare l'inquieta Toscana di un Tommaso Crudeli, campione del libero pensiero, massone della prima ora, ultima vittima dell'inquisizione, di un Domenico Luigi Batacchi, pastore d'*Arcadia* e membro dell'Accademia dei Polentofagi, eppure poeta giacobino, insofferente dei clericalismi e (in anticipo su Manzoni) dei vacui mitologemi che intasavano la poesia, e infine di un Giovanni Fantoni, libertino, teofilantropo, acceso repubblicano e letterato alla moda, comunque inteso a una poesia (leggiamo nella premessa all'edizione genovese delle sue poesie) capace di «servire la pubblica istruzione» e di «formare il popolo».

¹³ *Ivi*, p. XIV.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. XXVII.

Entrare nei dettagli delle vite di ognuno di questi autori non sarebbe inutile, ma porterebbe senz'altro molto lontano. Se le osterie del Tempio sono «piene di fumo di pipa e d'arrosto, odori di cibo forti e di sudore», le stanze del *Giorno* pariniano spirano incensi e profumi parigini. Se il Tempio passa le sue notti «squatrinato e dolente ma a letto con la amatissima (anche riservata e costante) serva», il Parini, fedele alla sua «solitudine secca», si gira intorno «nel freddo cauto e nel silenzio delle sue stanze illuminate dalla lucerna appoggiata su un tavolo accanto agli ultimi fogli appena vergati». Senza dimenticare il povero Pier Jacopo Martello, «di garbatissima conversazione ma umoroso di carattere», che morì per sbaglio avvelenato da una tazza di cioccolata insieme all'amico Alamanno Isolano, cui in verità quella tazza era destinata.¹⁶ Anche gli aneddoti che Roversi ricorda e ricorderà nel volume contribuiscono a comporre un quadro “instabile” (in senso chimico, del gas facilmente infiammabile) di un periodo che, come del resto molti altri, non merita formule liquidatorie. Quanto siamo lontani da un De Sanctis che ne misurava severamente, a giochi fatti, la sostanziale inettitudine al progetto di unità e indipendenza di cui bisognava la nazione! Facile buttare il bambino con l'acqua sporca. Versi e prose fredde, languide, insipide, piene di adulazioni, giochetti di parole, putti vagheggianti, lamenti e sospiri, e così via. Ma quel che vede un contemporaneo di quel secolo, l'erudito Ireneo Affò, in un suo soggiorno a Napoli, e che Roversi opportunamente sottolinea, è la solitudine in cui spesso versano i letterati. Questi, scrive l'Affò, «non formano società, e vivendo tutti, per così dire, isolati, difficile è farne conoscenza».¹⁷ Non siamo lontani da quanto avrebbe appurato Leopardi nel suo *Discorso sopra lo stato presente del costume degl'italiani* (scritto nel 1824, ma pubblicato solo nel 1906), in merito alla mancanza, in Italia, di una società ristretta, di una élite intellettuale, politicamente intelligente, preparata, in grado di guidare il paese.

Ovviamente la situazione non è così nera. Qua e là, nell'articolata carta geografica della penisola, si possono distinguere autori o circoli intellettuali operativi come gli amici raccolti intorno al «Caffè» dei fratelli Verri, e le audaci riflessioni di Cesare Beccaria sulla necessità di riformare il sistema delle pene; ma non si dimentichi quell'altro centro che fu Napoli, culla di opere forse meno scalpitanti che bizzarre come il trattato di Ferdinando Galiani *Del dialetto napoletano*, uscito nel 1779, deciso a giustificare la scelta linguistica di tanti letterati suoi concittadini procurando loro una patente grammaticale. È un fatto che il Settecento riconosca dignità al dialetto forse più di altri secoli, e che Roversi,

¹⁶ *Ivi*, p. 33.

¹⁷ *Ivi*, p. XVII.

traduttore impareggiabile di Tonino Guerra, apprezzati a sua volta e valorizzati questo dato accogliendo ben quindici poeti in dialetto (nove napoletani, senza contare gli anonimi autori di tre canzoni oggi famose in tutto il mondo, due siciliani, un anonimo di area bolognese, un veneziano, un milanese, un piemontese). Il significato di questa ampia rappresentanza, che non mira a consolidare una sezione-ghetto, risiede nella valorizzazione di un registro che va dal lirico-melico al comico-triviale, allargando così lo spettro stilistico della poesia arcadica, e scendendo dalle altezze solitamente auliche ed elegiache all'aura carnevalesca dei bassifondi dove spuntano parodie coprolaliche e pornografiche (ecco Lombardo, Capassi, Baffo ecc., cui si può affiancare un Batacchi o l'anonimo del *Bertoldo*).

Siamo davanti a un orizzonte tenue ma ben delineato della poesia del Settecento, che non manca di riflettere alcuni temi del variegato universo letterario della cultura libertina, di fronte al quale stanno le tragiche, apocalittiche *Visioni* di un poeta tormentato da un cattolicesimo intransigente come «l'austerissimo e riservatissimo» Alfonso Varano, «che ha collocato le sue *Visioni* in mezzo all'Arcadia, come lava che si riversa friggendo vapori in un lago o in un mare».¹⁸ Sul Varano Roversi spende pagine di una forza espressiva che possiamo dire rara. Qualcosa lo accende, una ricerca di assoluto che balugina, oltre la sfarzosa coltre di un tragico anti-classicismo, ancora modulato su paradigmi senecani e lucanei (forse mediati da un D'Aubigné), con una disperazione affatto moderna, quella di chi teme non che Dio non esista ma che esso non sia più da queste parti. Nei versi del nobile ferrarese non è soltanto un succedersi di disastri, ma un tormento più profondo che scende nell'anima dell'autore, «un tormento prolungato e incandescente; un tormento da fuochi notturni misteriosi, notturne visioni intraviste e scomparse, tra ossessioni che non si quietano e martellano sentimenti e immaginazione».¹⁹ A prima vista parrebbe che il poeta, dopo un esordio arcadico fra vagheggiamenti bucolici ed esercitazioni petrarchesche, trovi una via nuova dopo i famosi versi che Voltaire dedica al terremoto di Lisbona, o addirittura si sintonizzi sulla poesia sepolcrale inglese (ormai un genere a sé, dopo il grande successo, nel 1746, di *The Grave* di Robert Blair). Ma a Varano non interessa vagliare l'ipotesi che si viva nel migliore dei mondi possibili, né toccare i sentimenti del lettore infastidito dal pensiero che un giorno o l'altro dovrà lasciare questo mondo, le sue cose, gli affetti. La morte che si affaccia nella poesia di Varano – osserva Roversi – non pone fine al conflitto con Dio: «un conflitto temuto come ripetizione e oppressione in un tempo senza più fine, senza più speranza di

¹⁸ *Ivi*, p. XXII.

¹⁹ *Ibidem*.

salvazione». ²⁰ È il probabile esito di una fede già incerta, «mai realizzata», che apre – parole ancora di Roversi – «abissi di oscurità e di dubbi di indicibile lacerazione», ²¹ come una scommessa pascaliana (se posso permettermi) accettata con il presagio della sua vanità. Degno allievo di Calcaterra e lettore di Leopardi (che guardava con grande interesse al Varano), Roversi si sofferma a guardare dall'esile balcone della sua introduzione al volume quella «mancanza di cielo» che deluderà l'attesa di una morte salvifica, senza speranza, e sottolinea come entri, in tal modo, in questa Arcadia sempre più fitta d'ombre, il tema della carne, del dolore, della morte. Lasciamo la parola a Roversi:

Nella poesia del Varano, in altre parole, è rappresentata una allucinazione di morte che è ben difficile collegare ad altri autori coevi o sul filo di una letteratura esclusivamente letteraria. Morte veduta, non temuta ma partecipata. Non immaginata, soltanto; non sfiorata con la mente ma toccata, in qualche modo, con i sensi – come se fosse una morte viva. Un incubo reale degli occhi, più che un incubo mentale (o della fantasia squassata). Come se i personaggi indicati, presentati, rivisitati saltassero sul terreno e si mettessero, disperati e stravolti, a urlare appena usciti dalle tombe. La danzante pomposità metastasiana, che è orpellata anche quando sembra o vuole apparire leggera, e nel suo lindore sembra così attenta e innocente (con malizia) da compiacere letterati, critici e principi, è lontana le mille miglia e sembra illuminare un altro mondo. ²²

La notte, è là che vanno e vengono i pensieri, prendono forma le immagini di un mondo che nasce per la morte, e nascono i versi, si scontrano, si confondono. È il luogo spirituale della poesia che attraversa il Settecento, dalle solatie e apriche radure di un'Arcadia perduta, alle sempre più buie e cupe atmosfere ossianesche che preludono al tramonto irreversibile della società di cui poeti sono talvolta soltanto marginali orpelli. E come Parini, «un insonne della poesia» – scrive Roversi – in quanto per inseguirla non dorme mai, anche Varano scrive a notte fonda, «quando si muovono freddi o ardenti i fantasmi della mente; al lume di un'unica luce sul tavolo, la grande stanza vuota», mentre giunge alle spalle, dopo le vicende quotidiane del giorno, «il soffio del tempo che trapassa la vita». ²³ A differenza della «religiosità catacombale» del Varano, Parini si strugge per una religiosità civile, etica, affatto umana, difficile come i suoi versi che schivano melodia e recitar cantando, rifiutano di essere apprese *par coeur*, a dispetto di una «società che sembra

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. XXIV.

²² *Ivi*, p. XXII.

²³ *Ivi*, p. XXIII.

ignorare i poveri», ma orgogliosa dei suoi teatri affollati, compresa nelle sue pose melodrammatiche mentre infiamma di guerre l'intero continente per risolvere mere questioni dinastiche; una società che si illude di sopravvivere «sulla spalla di una plebe reietta e spesso gravemente affannata, e di pochi intellettuali destinati al martirio» o a una vigilata solitudine.²⁴ Di fronte a questo scenario Parini (sublime la sua entrata in scena: «Lo vedo magro e teso, mai interamente rilassato; con l'orecchio intento ad ascoltare e lo sguardo frugante, irrimediabilmente, a raccattare dettagli, impressioni»)²⁵ è più di un poeta. La sua «modernità sconcertante» non si misura con il metro di un limpido intimismo lirico dal sapore pre-romantico, ma con quella – degno di «Officina» – di una tensione etica nella quale vive la passione dell'azione e della resistenza. Parini è un maestro, un saggio appartato (se ne accorse già l'Ortis di Foscolo e qualche anno dopo, in un'operetta morale, Leopardi), che ci guarda ancora da laggiù, ci interroga. Chiarisce Roversi:

è la punta aguzza di ghiaccio che ferisce al petto quella congrega di valentuomini senza drammi, indaffarata a travagliare per unire pratica e poesia, la pratica alla poesia, avendo il beneplacito di una nobiltà non disattenta né trasandata. Il Parini ha una grandezza impietosa. Non è facile amare Parini, leggendolo; ma arrivati al fondo lo si rilegge, è inevitabile; e resta dentro. È assorbente, con spietata lucidità. Ha una freddezza da stanza gelata d'inverno, non solo da ferro abbandonato sul marmo; una freddezza, direi, da fiato che si rafferma se alitato contro un vetro. Ma poi è anche virtuoso, talvolta grazioso o malizioso con eleganza [...]; talvolta è scaltro fino all'exasperazione, con tutti quei piccoli aghi che si porta addosso. [...] la poesia del Parini è la poesia del silenzio che stride.²⁶

Che cos'è questa poesia che stride come il calamaio che grafia la carta nel silenzio delle notti, al chiarore di una lucerna appoggiata sul tavolo? Il ruminare lento di parole che Parini, scrivendo per «dovere» di verità, non di cronaca (altrimenti avrebbe fatto il giornalista), contro una classe che lo stipendia ma non lo asservisce, anzi gli suscita «il fastidio secco della ragione», si traduce in uno sguardo gettato in tralice, «con l'amaro in bocca, stringendo in mano un piccolo pugnale che non è di acciaio freddo ma è una penna, un calamo».²⁷ E la verità, bandita e rimossa, riemerge nell'ironia tagliente dei versi che non cedono alla tenerezza né indulgono alla disperazione, anzi cercano un porto più accogliente: quello della «pazienza (che non è mai, in alcun modo, rasse-

²⁴ *Ivi*, p. XXIX.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. XXX.

²⁷ *Ibidem*.

gnazione)». ²⁸ Tale è la strana misteriosa «grandezza» di Parini, che potrebbe essere collocata in una cornice più ampia e problematica, vicino a scrittori del rango di Lessing, Swift, Diderot:

E questa è la vitalità delle menti eccelse di quel tempo, che appartengono all'Europa intera, in un intreccio di problemi, rapporti, riflessioni, amarezze e speranze comuni. E in un periodo in cui l'Europa ancora non c'era. ²⁹

Così Roversi conclude la sua presentazione di Parini prima di giungere a Roma, dove pernotta riprendendo le fila di un racconto che già da lì poteva partire, dall'atto innocente di una regina esonerata che raccoglie attorno a sé una comunità di liberi spiriti accendendo, in maniera preterintenzionale, un barlume di coscienza nazionale, sia pure affidata alla pratica sociale della poesia. Come spesso accade nel nostro paese, non passano pochi decenni che quella comunità, mentre si propaga in tutta la penisola, unendo centri e periferie, comincia a spaccarsi fra due partiti, del Crescimbeni e del Gravina, per futili sottigliezze accademiche, e nel lento precipitare degli eventi storici vede vieppiù esaurirsi la sua funzione politico-letteraria. Alla pluralità di voci che compongono un quadro a mala pena declinabile in una sola antologia, si aggiunge l'esportazione in ogni corte europea di un prodotto qual è la lingua dei letterati librettisti (da Metastasio a Da Ponte, ai tanti finiti nell'oblio, come Pietro Pariati, cui Roversi, alla fine della sua introduzione, dedica un passaggio): una lingua cristallina, traslucida, asettica, denaturata, facilmente accessibile e cantabile. Se è «la vera poesia che insegue la vita, o la precorre in qualche modo», ³⁰ se (ancora chicche di Roversi) «non c'è pace nella storia, e nella poesia che è dentro la storia», ³¹ alla fine del viaggio nella poesia del Settecento potremo concludere che, se quel che resta di un'epoca è solo il mondo filtrato dai libretti, allora la lingua della poesia si può ridurre a poche sequenze algoritmiche. È chiaro, invece, che non è possibile ottenere da un secolo «interminabile luciferino», come il Settecento, «fortemente dolente, per infinite lacerazioni», ³² quello che non *sa* dire: per esempio, la capacità di mettere a fuoco le contraddizioni tra quel che si afferma nell'autocoscienza degli scrittori e gli organismi politici che ne condizionano l'opera. Sarà una questione novecentesca. Almeno in Italia, la letteratura del sec. XVIII si muove con impaccio maggiore di quanto non avvenga in altri paesi eu-

²⁸ *Ivi*, p. XXXI.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. XXXII.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. IV.

ropei, e tranne pochi casi ben noti arranca a traguardare la società, che resta drammaticamente oltre le quinte, lontana eco di un altro mondo, anzi di un “non-mondo” (sinché il vero mondo, per un poeta, resta quello dell’Arcadia). E tuttavia siamo davanti a un secolo che è molto più di quanto non presumiamo di poter sapere dai vaghi indizi raccolti in un diario di viaggio, pur intenso e suggestivo, ma di sola andata. Non si tratta perciò di tirare le somme. Roversi lascia le porte dischiuse. Qualcuno si chiederà ancora che cosa c’entra quella cioccolata di Pietroburgo che campeggia ironicamente nel titolo di un’introduzione così impegnativa. L’unico approdo, soprattutto in condizioni di emergenza (come queste che oggi viviamo), è una letteratura in rivolta permanente, che viva nel sangue di coloro che la adottano e la tramandano.



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

Notizia e testo di una traduzione dispersa di Roberto Roversi, con un'analisi metrica e una postilla

RODOLFO ZUCCO

Accademia Olimpica di Vicenza

rodolfozucco@gmail.com

Abstract. The anthology *Poeti latini tradotti da scrittori italiani* contains four passages of the *Georgics* translated by Roberto Roversi. The translator mainly uses a long verse whose analysis leads to grouping four hexametric forms. In the perspective that considers the verses accentuatively, the hexametricity is constituted by the six *ictus*. The presence of verses on six *ictus* is indeed significant. The hexametric nature of these *Georgics* is therefore guaranteed, in addition to the clause, on the one hand by their continuity with the hexameter in the forms of the *Odi barbare*, and on the other by their accentual profile. Hence the hypothesis that counting *ictus* could also be useful in evaluating the metricity of the long verse in Roversi's own poems.

Keywords: Vergil, *Georgics*, translations, Italian imitations of classical meters, accentuative metrics.

Riassunto. L'antologia di *Poeti latini tradotti da scrittori italiani* contiene quattro brani delle *Georgiche* tradotti da Roberto Roversi. Il traduttore impiega prevalentemente un verso lungo la cui analisi porta a raggruppare quattro varianti esametriche. Nella prospettiva che considera i versi accentuativamente, l'esametricità è costituita dai sei *ictus*. La presenza di versi su sei *ictus* è in effetti significativa. L'esametricità di queste *Georgiche* è dunque garantita, oltre che dalla clausola, da un lato dalla loro continuità con l'esametro nelle forme delle *Odi barbare*, dall'altro dal loro profilo accentuale. Da qui l'ipotesi che il computo degli *ictus* possa essere utile anche nella valutazione della metricità del verso lungo di Roversi poeta in proprio.

Parole chiave: Virgilio, *Georgiche*, traduzioni, metrica barbara, metrica accentuativa.

Notizia e testo di una traduzione dispersa di Roberto Roversi, con un'analisi metrica e una postilla

I. Notizia e testo

Una preziosissima antologia di *Poeti latini tradotti da scrittori italiani* curata da Vincenzo Guarracino ormai una trentina d'anni fa¹ contiene quattro brani delle *Georgiche* nella traduzione di Roberto Roversi:² i vv. 125-159 del primo libro, 487-474 e 490-540 del secondo, 116-146 del quarto. I quattro passi,³ entro la sezione dedicata a Virgilio, sono numerati da 2 a 5, con il numero 1 attribuito alla prima *Bucolica* nella traduzione di Fernando Bandini. Seguono sette prelievi dall'*Eneide*, nelle traduzioni di Luciano Erba (6), Mario Grasso (7-8), Cesare Vivaldi (9), Vincenzo Guarracino (10-11), Luca Canali (12). Trascrivo di seguito i testi sostituendo alla numerazione originaria quella in numeri romani (per cui 2 diventa I ecc.) e numerando fra parentesi i singoli versi:

- I.
 (I, 1) Mai prima di Giove i coloni aravano i campi
 (I, 2) né era un delitto segnarne i confini o dividerli,
 (I, 3) di tutti erano i frutti e anche la terra la terra
 (I, 4) dava molto di più eppure nessuno chiedeva.
 (I, 5) Giove iniettò un cattivo veleno nei tetri serpenti
 (I, 6) ai lupi disse predate, al mare di tempestare
 (I, 7) dalle foglie il miele colare poi fece nascondere il fuoco
 (I, 8) prosciugare il vino che a fiotti liberamente scorreva
 (I, 9) così che il bisogno spingesse l'uomo a inventare le cose
 (I, 10) una per volta, a cercare la spiga fra il solco
 (I, 11) a scovare il fuoco dentro la pietra.
 (I, 12) Allora i primi tronchi scavati solcarono i fiumi;
 (I, 13) allora il nocchiero chiamò dalla nave gli astri per nome
 (I, 14) Pleiadi, Jadi e la figlia di Licaone, la splendida Orsa;
 (I, 15) allora trovarono il modo coi lacci di catturare le fiere,
 (I, 16) di attirarle col vischio, di circondare i boschi coi cani
 (I, 17) mentre uno sferza col giacchio il cuore profondo del fiume
 (I, 18) e uno cava fuori dal mare le reti stillanti;
 (I, 19) allora scoprirono il ferro inflessibile e la sega dentata
 (I, 20) che stride, mentre in passato la legna leggera

¹ *Poeti latini tradotti da poeti italiani contemporanei*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1993. Ulteriore notizia: già nei *Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1991, alle pp. 143-153, Roversi compariva come traduttore dei vv. 1-64 dell'*Eunomia* (fr. 3 Diehl) e dell'*Elegia alle Muse* (fr. 1 Diehl) di Solone.

² *Ivi*, vol. 1, pp. 313-325, con testo latino alle pagine dispari (nell'edizione de «Les Belles Lettres» curata da E. de Saint-Denis).

³ D'ora in avanti *GR.I*, *GR.II*, *GR.III* e *GR.IV*.

(I, 21) era spaccata con cunei. Così ebbero inizio tanti mestieri.
(I, 22) Ogni ostacolo è vinto dal lavoro accanito e dal bisogno che
(I, 23) preme sull'uomo nel corso delle aspre vicende dei giorni
(I, 24) Cerere, fu lei che insegnò ai mortali a rivoltare la terra
(I, 25) con l'aratro, quando dal bosco sacro corbezzoli e ghiande
(I, 26) erano quasi scomparsi e Dodona non faceva mangiare.
(I, 27) Poi s'aggiunse la malattia del frumento, il carbonchio
(I, 28) divorava gli steli e senza più vita nei campi
(I, 29) il cardo faceva tristezza, tutte le messi morivano
(I, 30) e avanzavano sterpi di lappole e pruni, su solchi
(I, 31) ancora fertili prevale il loglio funesto prevale la sterile avena.
(I, 32) Perché se non ti danni a sarchiare l'erba cattiva
(I, 33) e picchiando e gridando non metti in fuga gli uccelli
(I, 34) e con la falce non poti i rami che cadono in ombra sul campo
(I, 35) e non preghi perché cada la pioggia dal cielo, oh allora
(I, 36) è inutile invidiare il mucchio alto di grano
(I, 37) nel campo del tuo vicino e potrai soltanto cavarti la fame
(I, 38) scuotendo con rabbia le querce nel fondo dei boschi.

II.

(II, 1) Contadini tre volte felici se sanno apprezzare la loro fortuna.
(II, 2) Perché lontani da guerre e da ogni altra contesa
(II, 3) la terra così generosa regala un cibo tranquillo.
(II, 4) Fortunati se un palazzo dalle porte stupende ogni giorno
(II, 5) non vomita di qua e di là una ondata di gente che adula;
(II, 6) se davanti agli stipiti non sbalordiscono perché sono
(II, 7) intarsiati di tartaruga, o ai drappi tutti lavorati nell'oro
(II, 8) e ai bronzi che arrivano dalla lontana Efiria;
(II, 9) se non colorano la lana bianca con la tintura d'Assiria;
(II, 10) se non corrompono con la cannella il limpido olio che usano.
(II, 11) Al contrario, loro non perdono mai una pace sicura
(II, 12) e una vita che non conosce gli inganni
(II, 13) ricca di molti beni nelle vaste campagne e di ozi infiniti
(II, 14) antri, laghi limpidi d'acque, vallate fra i monti
(II, 15) il muggito dei buoi, il riposo dolce del sonno
(II, 16) all'ombra di un albero. Lì pascoli e tane di fiere,
(II, 17) giovani allevati alla buona fatica e a una vita severa
(II, 18) al culto verso gli dèi e al rispetto dei padri, agli anziani.
(II, 19) La Giustizia impresse queste orme prima di lasciare la terra.

III.

(III, 1) Felice l'uomo che ha potuto conoscere il perché delle cose
(III, 2) e si è buttato alle spalle ogni paura e il destino
(III, 3) che non dà tregua e lo strepito dell'avarò Acheronte.
(III, 4) Poi fortunato chi conosce gli dèi della campagna
(III, 5) Pane e Silvano ormai vecchio e le ninfe sorelle!

(III, 6) Perché non è stato piegato da avidità di potere né
 (III, 7) dalla porpora regale né dalla discordia che dannava
 (III, 8) i fratelli infedeli né dai barbari
 (III, 9) che dal Danubio discendono avventandosi a Roma,
 (III, 10) non dalla forza di Roma e dai regni che si distruggono.
 (III, 11) Egli non deve compiangere il povero o invidiare il signore.
 (III, 12) Deve solo raccogliere i frutti prodotti dai rami
 (III, 13) o quello che i campi regalano con vigore spontaneo
 (III, 14) e non deve patire le inflessibili leggi o i giuochi pazzeschi
 (III, 15) dei tribunali o il peso indecente della burocrazia.
 (III, 16) Altri coi remi incalzano i flutti pericolosi,
 (III, 17) corrono alle armi, si insinuano nei palazzi dei re;
 (III, 18) c'è chi riempie di stragi la città e i focolari per potere
 (III, 19) bere nei ricchi bicchieri fra la porpora che arriva da Tiro;
 (III, 20) un altro ammassa tesori e dorme su l'oro nascosto;
 (III, 21) e chi guarda stupito ammirato le prede di guerra
 (III, 22) o nelle arene è sorpreso da strepiti grida furore
 (III, 23) su gradinate e tribune, dei senatori e del popolo;
 (III, 24) si spingono alcuni a sporcarsi le mani col sangue fraterno
 (III, 25) ma poi con l'esilio perdono i beni e la serenità della casa
 (III, 26) e nuova sotto un cielo straniero devono cercarsi la patria.
 (III, 27) Il contadino con l'aratro ricurvo scassa a fondo la terra
 (III, 28) ricava i prodotti annuali e sostiene l'intera famiglia
 (III, 29) la mandria di buoi e i giovenchi che fanno sperare.
 (III, 30) Né ha riposo finché il raccolto non esplose di frutti
 (III, 31) o di agnelli del gregge o di covoni di grano
 (III, 32) e i solchi non sono pieni, non sono pieni i granai.
 (III, 33) Poi nei frantoi con l'inverno è spremuta l'oliva migliore,
 (III, 34) pascolando nei boschi i maiali ingozzano ghiande
 (III, 35) e i corbezzoli fanno traboccare le selve;
 (III, 36) ma anche l'autunno risplende di molti prodotti
 (III, 37) quando sui dorsi dei colli ancora assolati è pronta
 (III, 38) la dolce vendemmia. Intanto i piccoli figli si stringono
 (III, 39) al collo materno, pura e linda è la casa,
 (III, 40) le vacche hanno le poppe gonfie di latte
 (III, 41) e i capretti ingrassati s'affrontano sopra il fitto dell'erba.
 (III, 42) Anche il colono sdraiato sull'erba gode i giorni di festa,
 (III, 43) in mezzo al campo gli amici accendono i fuochi
 (III, 44) e incoronati i crateri di vino brindano e invocano Bacco
 (III, 45) poi messo su l'olmo un bersaglio si sfidano in gare di fionda
 (III, 46) e con i corpi nudi sono impegnati a lottare.
 (III, 47) Questa era la vita un tempo cara ai Sabini,
 (III, 48) questa la vita di Remo e il fratello, per questo l'Etruria
 (III, 49) acquistò forza e potenza e Roma diventò la più bella
 (III, 50) di tutte le cose del mondo e grande tanto da stringere
 (III, 51) sette colli con un solo lunghissimo muro.

(III, 52) Era proprio questa la vita di Saturno coperto di oro
(III, 53) Prima dell'arrivo di Giove e prima che i sacri vitelli
(III, 54) fossero uccisi e mangiati da uomini empì e crudeli.
(III, 55) Né su sfavillanti incudini si forgiavano spade.

IV.

(IV, 1) E se arrivato alla fine del canto e di questa fatica
(IV, 2) non dovessi abbassare le vele e approdare subito in porto
(IV, 3) vorrei raccontare il lavoro che fa belli i giardini
(IV, 4) e fa fiorire i roseti di Pesto due volte nel corso dell'anno
(IV, 5) e come siano liete di bere l'acqua dei freschi ruscelli
(IV, 6) l'indivia e le rive cariche del verde prezzemolo;
(IV, 7) e come il cocomero immerso nell'erba si gonfia rotondo;
(IV, 8) e non lascerei da parte il narciso che tardi fiorisce
(IV, 9) né l'agile fusto d'acanto o le pallide edere
(IV, 10) o il mirto che preferisce fiorire lungo la spiaggia del mare.
(IV, 11) Mi ricordo che sotto le torri della fortezza di Taranto
(IV, 12) là dove il fiume Galeso che ha acque assai scure
(IV, 13) sfiora appena bagnando i campi splendenti di grano
(IV, 14) ho incontrato un vecchio di Corico con poca terra matrigna
(IV, 15) per l'aratro e il gregge e neanche buona per l'uva.
(IV, 16) Eppure lui ha piantato in giro fra i rovi un po' di legumi
(IV, 17) e gigli bianchi e verbene e il papavero dal seme leggero
(IV, 18) così si sentiva un re quando a notte profonda
(IV, 19) tornando a casa si preparava la cena con i cibi del campo.
(IV, 20) In primavera era il primo a raccogliere rose e i frutti in autunno
(IV, 21) poi quando l'inverno col gelso perfino i sassi spaccava
(IV, 22) e con il ghiaccio bloccava il corso fluente di fiumi
(IV, 23) egli cimava già la chioma del molle giacinto
(IV, 24) non badando all'estate che arriva sempre in ritardo
(IV, 25) e ai venti di primavera.
(IV, 26) Dunque, primo fra tutti, possedeva tantissime api regine
(IV, 27) e sciami di api, così raccoglieva miele schiumante
(IV, 28) dai favi pigiati; poi aveva tigli e fertilissimi pini
(IV, 29) e quanti erano i piccioli che rivestivano gli alberi in fiore
(IV, 30) tanti frutti maturi coglieva nell'autunno inoltrato.
(IV, 31) Ed anche piantò allineandoli tutti per fila
(IV, 32) olmi invecchiati, durissimi peri, pruni innestati
(IV, 33) con già le susine e i platani grandi che coprono
(IV, 34) d'ombra l'uomo sudato che beve.

Fu il curatore dell'antologia – è lui stesso a confermarlo – a proporre a Roversi la traduzione di questi brani, basandosi – come già aveva fatto per gli estratti da Solone – sull'individuazione di affinità tematiche tra l'opera del poeta antico e quella del contemporaneo. Resta il

fatto che le proposte furono accettate: l'intuizione critica di Guarracino aveva dunque colto nel segno. Mi pare già questo un significativo apporto al profilo intellettuale di Roversi. Al contempo, l'analisi del modo in cui il poeta affrontò il suo corpo a corpo con l'esametro offre la possibilità di gettare luce sul suo rapporto con la tradizione metrica italiana.

II. Analisi metrica

Non occorre più di un colpo d'occhio per vedere come a monte delle altre – di cui qui si discuterà – sta la decisione di impiegare, prevalentemente, un verso lungo: soluzione non ovvia entro una tradizione, quella italiana, in cui la corrispondenza tra l'esametro latino e l'endecasillabo arriva ben dentro il Novecento: come testimoniano, qui, i cinque versi in cui Luciano Erba rifonde i vv. 893-896 del sesto libro dell'*Eneide*:

Quaggiù due porte danno ai sogni il varco
l'una è di corno, semplice, si dice
che non vane visioni vengano da lei
l'altra invece, di avorio risplendente,
si apre a false parvenze d'oltretomba.⁴

Assumendo come *verso lungo* quello uguale o superiore alla misura di dodici sillabe metriche, sono quattro i versi che non rientrano nel tipo. Due sono endecasillabi: I, 11 (di 3^a5^a7^a) e III, 8 (regolare, di 3^a6^a); uno è un decasillabo: IV, 34 (di 1^a3^a6^a); l'ultimo, IV, 25, un ottonario (di 2^a). All'altro capo mensurale è I, 31, che conta ventitré sillabe.

La scelta del verso lungo – che in quarantasette casi supera la misura delle diciassette sillabe, quella massima dell'esametro – non comporta il rispetto del principio per cui la traduzione debba avere lo stesso numero di versi del testo tradotto.⁵ Così i 35 versi di *GR.I* diventano 38, i 17 di *GR.II* 19, i 51 di *GR.III* 55, i 23 di *GR.IV* 25, per un totale di 137 versi italiani a fronte di 126 esametri.⁶

⁴ *Poeti latini tradotti da poeti italiani contemporanei* cit., vol. 1, p. 325.

⁵ È il principio esposto (e rispettato, nella prassi) da Giudici: «Da questo lavoro [i.e. la traduzione delle poesie di Robert Frost] imparai, quasi senza avvedermene, diverse cose: una è che un poema (o una poesia, se proprio così vuole l'abitudine) deve avere nella traduzione lo stesso numero di versi dell'originale, anche se ciò richieda di fare dei versi più lunghi» (così in G.G., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017, p. 77).

⁶ Le espansioni sono facilmente individuabili. Schematicamente: *GR.I*, vv. 19-26 < *Georgicon*, I, vv. 142-149 (8<7); *GR.I*, vv. 32-38 < *G.*, I, vv. 155-159 (7<5); *GR.II*, vv. 4-10 < *G.*, II, vv. 461-466 (7<6); *GR.II*, vv. 11-19 < *G.*, II, vv. 467-474 (9<8); *GR.II*, vv. 4-11 < *G.*, II, vv. 493-499 (8<7); *GR.III*, vv. 12-17 < *G.*, II, vv. 500-504 (6<5); *GR.III*, vv. 18-26 < *G.*, II, vv. 505-512 (9<8); *GR.III*, vv. 33-40 < *G.*, II, vv. 519-526 (9<8); *GR.IV*, vv. 1-10 < *G.*, IV, vv. 116-124 (10<9); *GR.IV*, vv. 20-25 < *G.*, IV, vv. 134-138 (6<5); *GR.IV*, vv. 131-134 < *G.*, IV, vv. 144-146 (4<3).

Una prima lettura è più che sufficiente per apprezzare la fondamentale dattilicità di questi versi, con *dattilicità* intendendo, nella prima impressione acustica, la riproduzione della clausola esametrica con la successione metrico-prosodica *tonica-atonata-tonica-atonata(-atonata)*. In *GR.I* le eccezioni sono date da I, 6 («di tempestare»: verso, come vedremo, non irrecuperabile all'esametricità), I, 22 («accanito e dal bisogno che») e I, 35 («dal cielo, oh allora»: recuperabile all'esametricità se scandito con una non troppo ardua dialefe: «dal cielo, ˘oh allora»); in *GR.II* non hanno clausola esametrica i vv. II, 6 («perché sono») e II, 8 («dalla lontana Efiria», regolarizzabile praticando la dialefe: «dalla lontana ˘Efiria»);⁷ in *GR.III* i vv. III, 4 («gli dèi della campagna»), III, 8 («né dai barbari»), III, 10 («né dai règni che si distruggono»; ma vd. *infra*), III, 15 («indecente della burocrazia»), III, 16 («i flutti pericolosi»; ma vd. *infra*), III, 18 («e i focolari per potère»), III, 37 («assolati è pronta», che però sarebbe regolarizzabile con dialefe: («assolati ˘è prònta») e III, 52.

Quest'ultimo verso – «Era proprio questa la vita di Saturno coperto di oro» – offre forse una spia per cogliere le intenzioni di Roversi; il quale sceglie di non elidere – com'è linguisticamente naturale – la preposizione (*«coperto d'oro»), come a suggerire la lettura con dialefe – «copèrto di ˘oro» –, lettura che restituisce la clausola esametrica. Ad avvalorare l'ipotesi contribuisce un'altra forzatura, questa di carattere morfologico-sintattico. Si veda III, 48, dove Roversi non ha *«questa la vita di Remo e del fratello, per questo l'Etruria» bensì un anomalo «questa la vita di Remo e il fratello», il che gli permette di conservare al verso il suo passo dattilico («quèsta la vita di Rèmo e il fratello, per quèsto l'Etrùria»).

Si tratterà, in prima battuta, di verificare che parte abbia entro questi testi la pressione dell'esametro carducciano strettamente inteso: una verifica per la quale mi baserò sull'*Indice degli esametri delle «Odi barbare»* stilato da Paolo Giovannetti.⁸ Gli esametri carducciani nelle *Georgiche* di Roversi sono cinquantasette. Ma prima di procedere all'accertamento delle corrispondenze con i tipi morfologici repertoriati da Giovannetti occorre innanzitutto avvertire *a)* che la dialefe in cesura, minoritaria in Carducci (si dà in 24 esametri sui 307 delle *Odi barbare*)⁹ è piuttosto frequente in Roversi (27 esametri su 57);¹⁰ *b)* che lo stesso vale per la cesura inarcante.¹¹ Questo fa sì che nel computo rientrino versi la cui percezione esametrico-carducciana non è immediata, come

⁷ Mia, qui e nei casi analoghi, l'apposizione dell'accento grave sulle toniche.

⁸ P. Giovannetti, *Indice degli esametri delle «Odi barbare»*, in «Lingua e letteratura», XI, 21, autunno 1993, pp. 147-178.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Sulla dialefe in cesura cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 464.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 493-494.

(I, 23) preme sull'uomo nel corso | delle aspre vicende dei giorni
 (III, 12) Deve solo raccogliere | i frutti prodotti dai rami
 (IV, 13) sfiora appena bagnando | i campi splendenti di grano,

versi dei quali, tuttavia, il “passo” esametrico è chiaramente risonante a prescindere dal computo metrico, vale a dire considerando questi versi sinarteti.¹²

Avverto anche *c*) che il novenario di 3^a5^a come secondo emistichio, minoritario in Carducci (di 23 esametri su 240), è invece ben attestato in Roversi (7 versi su 33); *d*) che lo stesso vale per il secondo emistichio decasillabo senza accento di 3^a (6 esametri su 13 in Carducci, 4 su 8 in Roversi); *e*) che il secondo emistichio sdrucchiolo, non previsto dal sistema carducciano, è invece relativamente frequente in Roversi. Infine, la lettura come esametro carducciano di un verso delle nostre *Georgiche* è possibile alla condizione che, come in Carducci,¹³ sia legittimo promuovere a tonica una preposizione: è il caso di

(I, 6) ai lupi disse predate, | al mare di tempestare,

caso che autorizza, mi pare, di estendere la lettura esametrica a un caso di accentazione del *che* relativo:

(III, 10) non dalla forza di Roma | e dai regni che si distruggono.

Ciò premesso, i nostri esametri carducciani rientrano in tredici dei diciassette tipi morfologici individuati da Giovannetti.¹⁴ Sono assenti i tipi A1 (5+8), A4 (5_s+11; ma in Roversi, come si vedrà, è ben attestata la forma 5+11), C2 (7_t+8), C4 (7_s+9). Il quadro complessivo è il seguente (contrassegno con l'asterisco i versi con dialefe in cesura):

A. *Primo emistichio quinario*

A2 (5+9): II, 2; III, 36;

A3 (5+10): I, 10*; I, 20*; III, 5*; III, 9.

B. *Primo emistichio senario*

B1 (6+8): III, 43; III, 47*; IV, 12; IV, 15*;

B2 (6_s+8): II, 14.

¹² Per l'estensione del termine alla metrica italiana cfr. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 286.

¹³ Si vedano, nel saggio appena citato, i versi siglati B5, 2; C1, 4; C3, 7; C3, 47; C3, 70; C3, 103; C3, 115; D2, 31.

¹⁴ Indico con la «t» e la «s» in pedice al numero che rappresenta la misura versale rispettivamente il verso tronco e il verso sdrucchiolo: così, per esempio, «7_t» indica il settenario tronco, «7_s» il settenario sdrucchiolo.

B3 (6+9): I, 1^{*}; I, 2 (6+9_g); I, 18 (leggo con dialefe: «e[˘]uno»); I, 38; IV, 6 (con novenario di 3^a5^a); IV, 9 (6+9_g); IV, 18^{*}; IV, 33^{*} (6+9_g);
B4 (6_g+9): II, 16; III, 12^{*};
B5 (6+10): III, 29^{*}; III, 50 (6+10_g).

C. *Primo emistichio settenario*

C1 (7+8): I, 3^{*}; I, 33; I, 36^{*} (leggo con dialefe: «il mucchio[˘]alto di grano»); III, 31^{*}; III, 46; IV, 24;
C3 (7+9): I, 5; I, 12; I, 28^{*}; I, 30; I, 32^{*} (con novenario di 3^a5^a); II, 15^{*} (con novenario di 3^a5^a); III, 34^{*} (con novenario di 3^a5^a); IV, 13^{*};
C5 (7_t+9): IV, 23;
C6 (7+10): I, 16 (con decasillabo di 4^a6^a); III, 21^{*}; IV, 30 (con decasillabo di 2^a6^a).

D. *Primo emistichio ottonario*

D1 (8+8): I, 6^{*} (vd. *supra* per l'*ictus* sulla preposizione); III, 2^{*}; III, 23 (8+8_g); III, 32;
D2 (8+9): I, 17^{*}; I, 23; I, 35 (leggo con dialefe: «dal cielo, [˘]oh allora»); III, 7 (con novenario di 1^a5^a); III, 10^{*} (vd. *supra* per l'*ictus* sul *che* relativo); III, 20^{*}; III, 22; III, 37^{*} (leggo con dialefe: «assolati[˘]è pronta»); III, 38^{*} (8+9_g); III, 54 (leggo con due dialefi: «da[˘]uòmini[˘]èmpi e crudèli»); IV, 1; IV, 22^{*}.

Altri esametri barbari della traduzione si possono leggere come varianti non carducciane. Sono i versi composti da emistichi che compaiono nelle forme delle *Odi barbare* ma non in combinazioni attestate nel libro, e in un caso (III, 17) con secondo emistichio tronco. Insieme alla possibilità di accentare le preposizioni (così in III, 4: «Poi fortunato | chi conosce gli dei della campagna») va accolta quella di promuovere a tonica una sillaba atona in quintultima posizione, come ancora autorizza a fare Carducci. È il caso, in verità, del solo III, 16: «Altri coi remi | incalzano i flutti perìcolosi». ¹⁵ Ebbene, due di questi versi sono accostabili al tipo giovannettiano D2 (8+9), variato per l'ossitonia del primo emistichio (8_t+9): I, 4^{*} e IV, 27; un altro è dato dalla combinazione di ottonario tronco e decasillabo: II, 18^{*}, verso da leggersi con «dèi» monosillabo – come del resto è normale all'interno del verso. Altri diciassette versi danno corpo a un'innovazione più notevole. Dico *innovazione* e non *variazione* perché il fattore caratteristico è l'impiego come secondo emistichio di un endecasillabo (ovviamente di 7^a): il che nelle *Odi barbare* si dà nel solo «sghebbi tessevano | e ritessevano intorno le gronde» di *Una sera di San Pietro*, v. 9. ¹⁶ Seguendo il criterio di ordinamento di Giovannetti (la misura del primo emistichio, in ordine crescente), abbiamo:

¹⁵ Si vedano, in P. Giovannetti, *Indice degli esametri delle «Odi barbare»* cit., i versi siglati C1, 10; C3, 18; C3, 120.

¹⁶ Cfr., *ivi*, il tipo A4.

A. *Primo emistichio quinario*

(5+11): III, 4 (vd. *supra*); III, 16* (vd. *supra*; end. di 2^a5^a), III, 17 (5+11_s); IV, 32 (end. di 2^a5^a).

B. *Primo emistichio senario*

(6+11): I, 8; I, 9; I, 13 (end. di 2^a5^a); I, 25; I, 29 (6+11_s); III, 6 (6+11_s, leggendo con «né» atono); III, 13; III, 53; III, 55*; IV, 3*; IV, 21 (end. di 2^a5^a); (6_t+11): IV, 31*.

C. *Primo emistichio settenario*

(7_t+11): III, 30*.

Usciamo dal sistema strettamente carducciano con quei versi in cui sia sì riconoscibile in uscita un ottonario, un novenario o un decasillabo, ma che hanno in attacco un segmento versale di lunghezza inferiore alle cinque o superiore alle sette sillabe. Conviene distinguere il gruppo dei versi rientranti nella misura esametrica da quello dei versi di misura superiore alle diciassette sillabe metriche (non trattandosi propriamente di versi composti, pratico, nel computo, la sinalefe anche nell'incontro vocalico tra i due pseudo-emistichi).¹⁷ Il primo è costituito – con la sola eccezione di III, 51, che di sillabe ne ha quattordici – di versi di diciassette sillabe. Li elenco nell'ordine in cui compaiono nel testo, mettendo fra parentesi la misura del segmento versale in uscita: II, 3 (8); II, 5 (10); III, 33 (10); III, 48 (10); III.49 (10); III, 51 (10); IV, 8 (9); IV, 16 (8). Elencherò i versi di misura superiore secondo la lunghezza sillabica, in ordine crescente, indicando fra parentesi, separati dalla sbarretta i numeri che indicano la lunghezza sillabica del verso e del segmento versale in uscita: I, 7 (18/9); I, 24 (18/8); II, 4 (18/10); II, 11 (18/8); II, 17 (18/9); II, 19 (18/9); III, 24 (18/9); III, 28 (18/10); III, 45 (18/9); III, 52 (18/10; come già detto, leggo con dialefe «di ~ oro»); IV, 2 (18/9); IV, 5 (18/8); IV, 7 (18/9); IV, 11 (18/8); IV, 14 (18/8); IV, 28 (18/9); I, 34 (19/9); I, 37 (19/9); II, 9 (19/8); II, 10 (19/9; computo con due dialefi: «il limpido ~ olio che ~ usano»); II, 13 (19/8); III, 44 (19/9); IV, 10 (19/8); IV, 26 (19/9); IV, 29 (19/10); I, 15 (20/8); III, 25 (20/10); IV, 4 (20/9); IV, 19 (20/10). I versi superiori alle venti sillabe sono due: II, 1, di ventidue (uscita in decasillabo), e il già citato I, 31, di ventitré (uscita in novenario).

Trasversalmente all'uno e all'altro gruppo converrà segnalare quei versi che diremmo a *dattilicità accentuata*: quelli, cioè, formati per iterazione della molecola ritmica *tonica-atona-atona*. Essi coincidono con la forma dell'esametro pascoliano quando esso sia formato con cinque dattili:

¹⁷ Il che si ha in II, 3; II, 5; III, 33; III, 48; III.49; III, 51; IV, 8; IV, 16.

(III, 33) Pòi nei frantòi con l'inverno è spremùta l'oliva migliore (17)
(III, 48) quèsta la vita di Rèmo e il fratello, per quèsto l'Etrùria (17).

Ne costituiscono varianti i versi con una o due sillabe in attacco: versi propriamente anfibrachici nel primo caso, anapestici nel secondo. Per la comodità del lettore li trascrivo qui, facendo seguire fra parentesi il numero delle sillabe:

(III, 24) si spingono alcuni a sporcarsi le màni col sàngue fraterno (18)
(III, 28) ricàva i prodòtti annuali e sostiene l'intera famiglia (18)
(III, 45) poi mèsso su l'òlmo un bersàglio si sfidano in gàre di fiònda (18)
(IV, 7) e còme il cocòmero immèrso nell'èrba si gònfia rotòndo (18)

(II, 1) Contadini tre volte felici se sanno apprezzare la loro fortuna (22).

Tre versi sono accostabili al gruppo in ragione di una dattilicità "imperfetta", vale a dire da una iteratività ritmica intaccata dall'anaclasi:¹⁸

(II, 5) non vòmita di quà e di là una ondàta di gènte che adùla (17, 5^a → 6^a)¹⁹
(II, 17) giovani allevàti alla buòna fatica e a una vita sevèra (18, 2^a → 1^a)

(IV, 4) e fà fiorire i rosèti di Pèsto due vòlte nel còrso dell'anno (20, 1^a → 2^a).

Specularmente, individueremo un gruppo di versi *ad esametricità ridotta*, costituito da quelli in cui in uscita sia riconoscibile un segmento sillabico di misura inferiore all'ottonario: un quinario di 1^a (I, 21: «era spaccata con cunei. Così ebbero inizio | tanti mestieri»), un senario di 2^a (III, 19: «bere nei ricchi bicchieri fra la porpora | che arriva da Tiro») o un settenario di 3^a (III, 49: «acquistò forza e potenza e Roma | diventò la più bella»). La loro lunghezza va dalle tredici alle ventuno sillabe. Sono III, 39 (13/7); III, 35 (14/7); I, 27 (15/6); IV, 19 (15/7); III, 3 (16/7); II, 3 (17/6); III, 49 (17/7); IV, 16 (17/6); I, 26 (18/7); III, 11 (18/7); III, 41 (18/7); III, 42 (18/7); IV, 17 (18/6); I, 14 (19/6); I, 19 (19/7); I, 21 (19/5); III, 1 (19/7); III, 14 (19/6); III, 19 (19/6); III, 26 (19/6); III, 27 (19/6); IV, 20 (19/6); II, 7 (21/7).

Riassumendo, la ripartizione in tipi morfologici del verso lungo di Roversi, accantonati i pochi senza uscita esametrica (vd. *supra*) ci ha portato a raggruppare *a*) versi coincidenti con forme esametriche carducciane; *b*) versi esametrici in varianti compositive non carducciane; *c*) versi esametrici in cui l'eredità carducciana si limita al segmento ver-

¹⁸ Adotto *anaclasi* in luogo di *inversione di battuta* seguendo A. Menichetti, *Metrica italiana* cit., p. 373.

¹⁹ Qui l'accento su «adùla» è di Roversi.

sale in uscita (ottonario, novenario, endecasillabo), ripartibili in misure esametriche (di 12-17 sillabe) e non esametriche (superiori alle 12 sillabe); *d*) versi in cui di esametrico non c'è più che il segmento pentasillabico finale (versi in cui, cioè, la misura individuabile in uscita sia un quinario, un senario o un settenario), ripartibili anch'essi come quelli del tipo precedente. Ora, c'è una prospettiva metrica che ci permette di individuare un gruppo di versi trasversale ai quattro tipi, ed è quella che sposta l'analisi al numero di *ictus*: la prospettiva per la quale un verso del tipo *a* come III, 47 (B1, 6+8, che scandito con dialefe in cesura ha tredici sillabe metriche) è equivalente a un verso del tipo *d* come II, 7 (di ventuno sillabe) in quanto entrambi hanno sei *ictus*:²⁰

(III, 47) Quèsta èra la vita un tèmpo càra ai Sabini²¹

(II, 7) intarsiàti di tartarùga, o ai dràppi tùtti lavoràti nell'òro.

L'esametricità, considerati i nostri versi accentuativamente, è costituita dai sei *ictus*. Guardando ai cinquantasette versi del gruppo *a*, tre hanno quattro *ictus*,²² trentadue ne hanno cinque,²³ ventidue ne hanno sei.²⁴ Il verso a sei *ictus* diventa maggioritario nel gruppo *b*, dove si riscontra in undici versi su venti.²⁵ Qui hanno cinque *ictus* otto versi;²⁶ uno ne ha sette.²⁷ Presi in esame complessivamente i versi dei gruppi *c* e *d*, ciò che si osserva è che in quelli di lunghezza fino alle sedici sillabe solo uno (IV, 19, di quindici sillabe) ha sei *ictus*, gli altri ne hanno quattro²⁸ o cinque.²⁹

Nei cinquantuno versi di lunghezza superiore prevalgono di gran lunga quelli a sei *ictus* (sono quarantuno);³⁰ quattro versi di *ictus* ne han-

²⁰ Considero *ictus* gli accenti lessicali (cfr. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea* cit., pp. 275-276).

²¹ Per l'*ictus* sul pronomo dimostrativo vd. M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, d'ora in avanti *PS*), § 69.

²² III, 9; III, 23; III, 31.

²³ I, 2; I, 6; I, 10; I, 16; I, 20; I, 28; I, 30; I, 32; I, 33; I, 35 (per *perché* atono vd. *PS*, § 36); I, 36; I, 38; II, 2; II, 15; III, 2; III, 5 (considero *ormai* atono perché seguito immediatamente da sillaba accentata, analogamente ad *assai* in *PS*, § 19); III, 10; III, 21; III, 22; III, 29; III, 34; III, 36; III, 43; III, 46; IV, 1; IV, 6; IV, 9; IV, 12 (per *là dove* monoaccentuale e *ha* atono vd. *PS*, rispettivamente ai §§ 44 e 96); IV, 15; IV, 22; IV, 24; IV, 33.

²⁴ I, 1; I, 3; I, 5; I, 12; I, 17 (per *mentre* atono vd. *PS*, § 37); I, 18; I, 23; II, 14; II, 16; III, 7 (per l'*ictus* su *né* non segue *PS*, § 37); III, 12; III, 20; III, 32; III, 37; III, 38; III, 47 (vd. *PS* § 69 per l'*ictus* sul pronomo dimostrativo); III, 50; III, 54; IV, 13; IV, 18; IV, 23; IV, 30.

²⁵ I, 4; I, 9; I, 13; I, 25; II, 18, III, 4; III, 6; III, 13; III, 53; IV, 27; IV, 32.

²⁶ I, 8; I, 29; III, 16; III, 17, III, 30, III, 55, IV, 3; IV, 31.

²⁷ IV, 21.

²⁸ Metto fra parentesi il numero delle sillabe: III, 3 (16; per *dà* atono vd. *PS*, § 96) e III, 35 (14).

²⁹ I, 27 (15; per *poi* tonico vd. *PS*, § 39); III, 39 (13); III, 51 (14).

³⁰ I, 7 (18; per *poi* atono vd. *PS*, § 65); I, 14 (19); I, 15 (20); I, 19 (19); I, 21 (19); I, 24 (18); I, 26 (18); I, 34 (19); I, 37 (19; nell'accentare *tuo* non segue *PS*, § 12); II, 3 (17; per *così* tonico vd. *PS*, § 39);

no cinque,³¹ cinque ne hanno sette,³² uno (il più lungo del testo) arriva a otto.³³

La considerazione come fattore metricamente pertinente del numero degli *ictus* permette di recuperare all'esametricità due dei cinque versi di 14-19 sillabe privi di clausola esametrica: I, 22 (18) e III, 18 (19).³⁴

In sintesi, l'esametricità del verso lungo nelle *Georgiche* di Rovarsi, oltre che dalla clausola, è garantita da un lato dalla continuità con l'esametro nelle forme delle *Odi barbare*, dall'altro dalla costruzione del verso su sei *ictus*: un sistema complesso, in cui non sono infrequenti i versi che diremmo *iperesametrici*, quelli cioè in cui il verso morfologicamente carducciano si trova ad avere sei *ictus*. Li ho già elencati *supra*, ma eccoli trascritti di seguito (si noterà qualcosa che a me pare significativo: sei dei ventidue versi si trovano nei primi ventitré di *GR.I*) con accentazione degli *ictus*, segnalazione della cesura e l'asterisco apposto ai versi con *ictus* sulla prima sillaba – i più fedeli al modello latino:³⁵

- (I, 1) Mài prima di Giòve | i colòni aràvano i càmpi
(I, 3) di tùtti èrano i frùtti | e ànche la tèrra *la tèrra*
*(I, 5) Giòve iniettò un càttivo | velèno nei tètri serpènti
(I, 12) Allòra i primì trònchi | scavàti solcàrono i fiùmi
(I, 17) mentre ùno sfèrza col giàcchio | il cuòre profondo del fiùme
*(I, 18) e ùno càva fuòri | dal màre le rèti stillànti
*(I, 23) prème sull'uòmo nel còrso | delle àspre vicènde dei giòrni
*(II, 14) àntri, làghi limpìdi | d'acque, vallàte fra i mònti
(II, 16) all'òmbra di un àlbero. | Lì pàscoli e tàne di fière
(III, 7) dalla pòrpora regàle | né dalla discòrdia che dàna
*(III, 12) Dève sòlo raccògliere | i frùtti prodòtti dai ràmi
(III, 20) un àlto ammàssa tesòri | e dòrme su l'òro nascòsto
(III, 32) e i sòlchi non sòno pièni, | non sòno pièni i granài.
*(III, 37) quàndo sui dòrsi dei còlli | ancòra assolàti è prònta
(III, 38) la dólce vendèmmia. Intànto | i piccòli figli si stringòno

II, 5 (17); II, 7 (21); II, 9 (19; nell'accentare *non* mi discosto da *PS*, § 57); II, 10 (19; nell'accentare *non* mi discosto da *PS*, § 57); II, 11 (18); II, 17 (18); II, 19 (18; per *queste* atono vd. *PS*, § 2); III, 1 (19); III, 11(18); III, 14 (19); III, 19 (19); III, 24 (18); III, 25 (20; per *poi* tonico vd. *PS*, §65); III, 26 (19; per *sotto* atono vd. *PS*, § 67); III, 27 (19); III, 28 (18); III, 33 (17); III, 44 (19); III, 45 (18; nell'*ictus* su *poi* mi discosto da *PS*, § 65); III, 48 (17); III, 49 (17); IV, 2 (18); IV, 4 (20); IV, 5 (18, con *siano* atono); IV, 7 (18); IV, 10 (19; per *lungo* tonico vd. *PS*, § 67); IV, 14 (18); IV, 17 (18); IV, 19 (20); IV, 20 (19, considerando monoaccentuale il sintagma «era il primo»); IV, 28 (18; per *poi* atono vd. *PS*, § 65); IV, 29 (19).

³¹ II, 4 (18); III, 41 (18; *sopra* tonico vd. *PS* § 65, 3b); IV, 8 (17); IV, 11 (18; per *sotto* tonico vd. *PS* § 65).

³² II, 1 (22); II, 13 (19); III, 42 (18); III, 52 (18); IV, 26 (19).

³³ I, 31 (23).

³⁴ Nel secondo considero *ogni* tonico, *che* atono. I tre rimanenti hanno quattro *ictus*: sono II, 8 (14); III, 15 (17); II, 6 (18, negando l'*ictus* a *non* e a *perché*).

³⁵ Escluso dal gruppo il primo, in ragione degli *ictus* ribattuti in attacco.

- * (III, 47) Quèsta èra la vita | un tèmpo càra ai Sabini
(III, 50) di tutte le còse del mòndo | e grànde tanto da stringere
- * (III, 54) fòssero uccìsi e mangiàti | da uòmini èmpi e crudèli
- * (IV, 13) sfiora appèna bagnàndo | i càmpi splendènti di gràno
(IV, 18) così si sentiva un rè | quàndo a notte profonda
- * (IV, 23) ègli cimàva già | la chiòma del mòlle giacinto
- * (IV, 30) tànti frùtti matùri | coglièva nell'autunno inoltràto.

III. Postilla

Concluderò con uno sguardo al poeta in proprio, chiedendomi se il criterio del computo degli *ictus* non possa essere utile nella valutazione della metricità del suo verso lungo, e cioè se non sia questo, dico il numero degli *ictus* – e non quello delle sillabe – a poter dettare una tipologia convincente. Prendendo come esempio la *Decima descrizione in atto*,³⁶ si tratterebbe di distinguere i gruppi di versi a tre, quattro, cinque, sei, sette *ictus* e oltre (ma la mia impressione è che raramente si vada oltre gli otto).³⁷ Metto fra parentesi la misura sillabica e il numero degli *ictus*:

macellàto in una sòrdida ignominia (12/3)
da quèste contraddiziòni che non distinguono (13/3)

il sàngue di un uòmo per tèrra decapitàto (14/4)
pèrfida e dolcemènte, vicino alla pòrta (13/4)

Vilipèndio di istituziòni (di gràvi legittime còlpe) (18/5)
Tutto scompàrso, assopito, scancellàto, annegàto (15/5)

fra nòi farneticàndo (prèsto, fra nòi) di dolòri antichi (17,6)
e dei nuòvi congègni. Ammonisce così riservàta e supèrba (19,6)

Quèsto non sarà polito, eh nò, costumàto non è (le circostànze (20/7)
dell'ottùsa avidità borghèse la spàlla modulàta dolcemènte suonàva (24/7)

Ièri in via Andegàri scùra e strètta, raffinatà via che condùce a (19/8).³⁸

³⁶ Leggo in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella, 2008, pp. 151-155.

³⁷ Ma eccone tre a nove *ictus* nella *Tredicesima descrizione in atto* (ivi, pp. 201-203): «e le nuòve spinte si propàgano soltànto in apparènza mèntre risucchiàno adàgio sòpra una», «anziana dònna, sud-vietnamita durànte un interrogatòrio condòtto da un poliziòtto del regime di Saigòn» (ivi, p. 202), «e su tutte le picche pòvere tèste spòrche di sàngue, legionàri in pòsa, inchieste». Essendo che 9 vale 7+2, il limite dei nove *ictus* farebbe pensare che valga nel verso lungo di Roversi la cosiddetta “legge di Miller” (vd. G.A. Miller, *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on our Capacity for Processing Information*, in «Psychological Review», LXIII, 1956, 2, pp. 81-97).

³⁸ Qualche altro verso ad otto *ictus*, pescato qua e là: «la sua necessità, perché così dovèva

Resterebbe poi da vedere che parte ha l'influenza "barbara": che certamente – ma di computi il lettore ne avrà abbastanza – è avvertibile in uscita di verso: «(vedere a pàgina ottànta)», «(un fiùme), c'è un fiùme», «spappolàto, c'è il piànto», «sul bancòne di lègno», «(un rosso filo) che stènde», «a una càsa laggiù», «di gravi legittime còlpe», «i refùsi scompòsti», «per più dègne canzòni», «per brevissimo tèmpo», «sé con-sùma e sfoltisce» ecc.

èssere, nòi permettèndolo» (*ivi*, p. 161), «Ànche Varsàvia (Polònia) quando Adòlfo abbattè il mùro (frontièra)» (*ivi*, p. 173), «Cappèlli uguàli e bàrba sguardi occhiàli inflessiòni dialettàli omòloghe» (*ivi*, p. 203).



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

La solidarietà degli opposti. Roberto Roversi e Vittorio Sereni

LUCA DAINO

Università degli Studi di Milano Statale

luca.daino@unimi.it

Abstract. The essay explores the relationship between Roberto Roversi and Vittorio Sereni. It examines their intellectual connections, including their collaborations in journals they directed (such as «Rendiconti» and «Questo e altro», as well as «Paragone» – and their editorial interactions. In his role as literary director at Mondadori, Sereni pursued, albeit unsuccessfully, the idea of bringing Roversi into the Milanese publishing house. The analysis then shifts to their respective views on the role of the writer and literature, as well as their expressive strategies. The study reveals a dynamic in which mutual personal and literary respect does not preclude recognition of the profound differences between the two authors, who represent opposing poles within the progressive cultural milieu of mid-to-late twentieth-century Italy.

Keywords: Vittorio Sereni, Roberto Roversi, 20th century Italian Literature.

Riassunto. Il saggio propone un'indagine intorno al rapporto tra Roberto Roversi e Vittorio Sereni. Si prendono dapprima in considerazione le loro relazioni intellettuali (le collaborazioni alle riviste da loro dirette: «Rendiconti» e «Questo e altro», ma anche «Paragone») e editoriali: Sereni, in quanto direttore letterario della Mondadori, ha trattato a lungo, ma senza successo, l'approdo di Roversi all'editore milanese. Vengono poi passate al vaglio le loro idee circa la funzione dello scrittore e della letteratura, nonché le rispettive strategie espressive. Emerge un quadro nel quale la reciproca stima personale e letteraria non impedisce di misurare le profonde differenze fra questi due scrittori, che si collocano agli antipodi del mondo culturale progressista del secondo Novecento italiano.

Parole chiave: Vittorio Sereni, Roberto Roversi, letteratura italiana del Novecento.

La solidarietà degli opposti. Roberto Roversi e Vittorio Sereni

«Sempre coraggio e tutto sarà niente»¹

«Il pasàto mi castiga
il presente non mi piace
l'avenire mi spaventa
MDCLXVIII»²

I.

Il rapporto tra Roberto Roversi e Vittorio Sereni è istruttivo per svariati motivi e in special modo uno. Dal loro scambio epistolare³ e dall'accostamento dei loro percorsi poetici, narrativi e saggistici⁴ emergono qua e là dati e spunti di non piccolo interesse per gli studiosi; ma soprattutto risulta possibile mettere a fuoco l'elemento che più di ogni altro ha caratterizzato, a vari livelli, questo rapporto: Roversi e Sereni, ciascuno con la propria identità artistica e intellettuale, si sono collocati ai poli opposti del campo letterario e politico progressista, in una fase decisiva per la storia italiana, fra la ricostruzione postbellica e lo scatenarsi del consumismo.⁵ Da tale punto di vista, la distanza fra Roversi e Sereni è perfino maggiore di quella, come sappiamo tutt'altro che esigua, fra quest'ultimo e l'amico comune Franco Fortini: il che deriva dall'alto grado di contiguità che Roversi, con crescente tenacia, ha stabilito fra la propria attività di scrittore e la propria lettura vigorosamente politica del mondo – mentre la tenacia dei suoi colleghi in questo senso andava dissolvendosi.⁶

Certo, non mancano gli elementi di vicinanza tra i due, come ha suggerito Fabio Moliterni, il più fedele studioso di Roversi: insieme ad altri

¹ Frase di Alcide Cervi citata in R. Roversi, *I diecimila cavalli*, Roma, Editori Riuniti, 1976; ora disponibile online all'indirizzo: <http://www.robertoroversi.it/testi-narrativi/romanzi/item/693-i-diecimila-cavalli.html> (ultimo accesso: 1/9/2024).

² Frase collocata su un androne di Melano (Ticino, Svizzera) citata in V. Sereni, *Il pasàto mi castiga* (1964), in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di M.T. Sereni, Milano, il Saggiatore, 1983; poi in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 637.

³ R. Roversi, V. Sereni, *“Vincendo i venti nemici”. Lettere 1959-1982*, a cura di F. Moliterni, Bologna, Pendragon, 2020, d'ora in avanti *Vvn*.

⁴ Roversi, classe 1923, ha pubblicato i suoi libri fra il 1942 e i primi anni Duemila; Sereni, classe 1913, fra il 1941 e il 1983.

⁵ Con calcolata genericità, si intende qui con “progressista” il composito orizzonte della sinistra italiana postbellica, dal campo socialista e riformista, a cui Sereni aderiva, ai movimenti cosiddetti extraparlamentari, con i quali Roversi ha intrattenuto intensi legami dalla seconda metà degli anni Sessanta.

⁶ Qualche cenno di Fortini, nel contempo amichevole e polemico, sull'«estremismo soddisfatto» di Roversi nella fase post-sessantottesca si trova in F. Fortini, *Roversi, scuola* (1971), in Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 434-439.

coetanei – fra cui lo stesso Fortini, Giorgio Caproni, Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, Andrea Zanzotto – hanno condiviso l'«apprendistato» negli anni del Fascismo, l'ingresso nell'età adulta fra «i traumi ravvicinati della guerra e del miracolo economico» e la necessità di confrontarsi, come scrittori, con «il lento dissolversi della tradizione lirica “novecentesca”», che li ha chiamati a «sperimentare nuovi percorsi espressivi». ⁷ Inoltre, non è casuale la fitta collaborazione di Roversi con «Paragone» fra il 1965 e il 1967, che ha avuto luogo precisamente nella fase in cui l'editore della rivista di Roberto Longhi e Anna Banti era la Mondadori di Sereni, il quale intendeva dare seguito in quella sede, attraverso la rubrica *Questioni di poesia*, all'esperienza di «Questo e altro» (1962-1964). ⁸ Una collaborazione segnata dal condiviso dissenso nei confronti della scrittura neoavanguardista (che tuttavia Roversi stava a suo modo costeggiando) ⁹ e ancor più nei confronti del tentativo del Gruppo 63 di egemonizzare il dibattito letterario e di occupare alcuni posti chiave nell'industria culturale. ¹⁰

Qualche tempo prima Roversi aveva cercato di ottenere un testo sereniano per la propria rivista, «Rendiconti», fondata nel 1961. Già nel giugno di quell'anno, appena uscito il primo numero, scrive a Sereni – dandogli ancora del “lei” – in vista del numero due: «Le chiedo se [...] potrà decidersi a inviarcì un testo, o più, un gruppetto, da inserire magari nel secondo fascicolo che esce a luglio». ¹¹ Sereni risponde affermativamente, proponendo inoltre a Roversi una collaborazione, poi non realizzatasi, con «Questo e altro»: «io ti sono grato di aver pensato a me nel guardarti in giro quando avevi in mente di fare la rivista. È questo che conta. E potremo contare su di te per quella che a nostra volta (Gallo, Isella, Pampaloni, io) ormai quasi sicuramente faremo ad aprire?

⁷ F. Moliterni, *Una «spina di furore». Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, in *Nei cieli di carta. Studi per Ettore Catalano*, a cura di C.A. Augieri, L. Facecchia, A. Miglietta, Bari, Progreedit, 2017, poi in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 66.

⁸ L'avvicinamento di Roversi a «Paragone» è stato favorito anche dall'amico Giorgio Cesarano (cfr. la lettera di Sereni a Roversi del 26 febbraio 1964, *Vvn*, p. 72, nt. 63. Roversi su «Paragone-Letteratura» ha pubblicato alcuni testi poi confluiti nelle sue *Descrizioni in atto* (182, aprile 1965, pp. 98-113); un *Intervento* su Pietro Jahier (188, ottobre 1965, pp. 103-107); un *Intervento* su Giorgio Cesarano (190, dicembre 1965, pp. 149-151); una *Nota* su Roberto Rebora (194, aprile 1966, pp. 90-93); un *Intervento* sul medesimo Sereni (204, febbraio 1967, pp. 98-101).

⁹ Si pensi al romanzo *Registrazioni di eventi*, Milano, Rizzoli, 1964 (per cui si rimanda a O. Del Buono, *Una felice contraddizione*, in «Corriere d'informazione», 10 giugno 1964, p. 5) e ai versi di *Le descrizioni in atto* (1963-1969), ciclostilato fuori commercio, Bologna, 1969 (per cui si veda F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977; poi, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 227).

¹⁰ Cfr. F. Moliterni, *Introduzione* (*Vvn*, p. 9).

¹¹ Lettera di Roversi a Sereni del 20 giugno 1961 (*Vvn*, p. 47). Sereni avrebbe pubblicato su «Rendiconti» *Appuntamento a ora insolita* (2-3, giugno-settembre 1961, pp. 78-79).

Lo spero proprio».¹² In seguito, lo stesso Sereni, sulla base di un'attenta lettura del secondo fascicolo di «Rendiconti» – e pur ricavandone, come già dal primo, reazioni contrastanti¹³ – accenna alla possibilità di proporre alla rivista un articolo in forma di commento: «può darsi che proprio sulla spinta di questo numero [...] butti giù qualche nota, a modo mio, e te la manderò per il prossimo».¹⁴ Roversi teneva molto a una collaborazione sereniana, che infatti sollecita a stretto giro: «prepariamo il nuovo fascicolo che uscirà nei primi dieci giorni di marzo [1963]. Io ho, e conservo ben stretta, una tua promessa di pagine; posso esserne certo? Limite massimo il 20 febbraio. Ti prego di scrivermi a proposito».¹⁵

II.

L'avvio del sodalizio fra Roversi e Sereni precede i primi anni *Sesanta* e l'attività delle rispettive riviste. Come testimonia il loro carteggio, il primo contatto risale al 24 gennaio 1959, quando Sereni era direttore letterario di Mondadori da meno di tre mesi. Sin dall'inizio il Sereni editore ha mostrato nei confronti del Roversi autore, allora nemmeno trentenne, un interesse davvero speciale.¹⁶ Già nel febbraio

¹² Lettera di Sereni a Roversi del 31 dicembre 1961 (*Vvn*, p. 62). L'invito di Sereni a Roversi è confermato il 26 febbraio 1964: «avrei voluto parlarti di "Questo e altro" (che tra poco dovrebbe inaugurare una nuova serie) e chiederti di collaborare, magari accordandoci prima sul "come". È inteso che il giorno che avrai un gruppo di poesie che ti interessino non farai altro che darcele o mandarcele addirittura» (lettera di Sereni a Roversi, *Vvn*, p. 72). Nessun testo di Roversi sarebbe apparso su «Questo e altro».

¹³ Così reagisce alla lettura del primo numero: «Certe cose urtano sulla mia sensibilità, educazione, abitudini e affetti» (lettera di Sereni a Roversi del 13 gennaio 1962, *Vvn*, p. 63) e così a quella del secondo: «Ci sono poi molti punti nel numero destinati a dispiacermi o addirittura a ferirmi» (lettera di Sereni a Roversi del 16 dicembre 1962, *Vvn*, p. 68).

¹⁴ Lettera di Sereni a Roversi del 16 dicembre 1962 (*Vvn*, p. 69).

¹⁵ Non presente nel carteggio a stampa, questa lettera inedita del 19 gennaio 1963 (dattiloscritta, ha in calce la firma manoscritta con inchiostro nero; un foglio su una carta 14 x 22 cm) è conservata presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino: Lettere Mondadori Pirelli - Roversi, Roberto, 1961-1976, b. 59, fasc. 42. Ecco la risposta di Sereni, anch'essa inedita, risalente al 22 gennaio dello stesso anno: «Caro Roversi, non dimentico affatto quella che dopo tutto era una mia proposta. Sta a vedere se ce la farò per il 20 febbraio. Ho vari dubbi in proposito (e me ne dispiace) perché in quest'ultimo periodo le cose non si sono messe bene per me. Mi farò vivo non appena possibile» (velina dattiloscritta, senza firma; un foglio su una carta 21 x 29,7 cm – il documento è conservato nel medesimo archivio e fascicolo appena citati). Sereni non avrebbe inviato alcun pezzo di commento da pubblicare su «Rendiconti».

¹⁶ In altri casi, Sereni arginava non senza affanno le assidue proposte di pubblicazione dei giovani scrittori, *in primis* dei poeti: lo provano i numerosi fascicoli intestati a coloro che avevano inviato in visione i loro dattiloscritti alla Mondadori; fascicoli che offrono testimonianza di tutte le numerose fasi del lavoro svolto in seno alla casa editrice (l'imponente e composito materiale è conservato presso l'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano). Non c'è ancora uno studio complessivo sull'attività redazionale di Mondadori negli anni della direzione letteraria di Sereni, tuttavia abbiamo almeno due studi che si concentrano sull'attività mondadoriana di Sereni: G. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori,

del 1960 Sereni gli prospetta una pubblicazione nella prestigiosa collana dello «Specchio» e – approfittando del fatto che Roversi fosse già, per la narrativa, un autore di Mondadori¹⁷ – gli propone di stabilire «un rapporto di prelazione [anche] per quanto riguarda il suo lavoro in questo campo», vale a dire la poesia.¹⁸ Poco dopo, venuto a conoscenza che Roversi ha in cantiere un romanzo, in quello stesso febbraio glielo chiede in lettura: «ci teniamo molto ad averlo, e la preghiamo di non iniziare trattative con nessun altro editore».¹⁹

Perdute le tracce di questo romanzo, con tutta probabilità rimasto incompiuto, e in mancanza di risposte certe da parte di Roversi, il 12 gennaio 1964 Sereni scrive una lettera in cui la pianificazione editoriale, la stima intellettuale e la vicinanza umana si fondono in un invito che pare davvero provenire *ex imo corde*:

sarò un testone, ma credo che dovremmo parlare dei tuoi futuri progetti. [...] Non si tratta di puntiglio editoriale, ma si vorrebbe fare qualcosa per sentirsi intorno un'aria più respirabile. [...] Prevedi di venire a Milano abbastanza presto? In caso contrario potrei tentare io di raggiungerti a Bologna. Dimmene, per favore, qualcosa. Mi pare che qui [alla Mondadori], oggi, esista un gruppo di persone con cui puoi sentirti più a tuo agio che altrove.²⁰

In quel giro di mesi, Roversi sta predisponendo la stampa di un altro romanzo, stavolta portato a conclusione: *Registrazione di eventi*.²¹ Tuttavia – a differenza della gran parte dei parecchi scrittori allora in rapporto con Sereni – Roversi non vede più nella pubblicazione presso un grande editore come Mondadori un fattore imprescindibile per la con-

1999, e A. Loreto, «Se io fossi editore». Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013.

¹⁷ L'anno precedente era uscita nella «Medusa degli Italiani», con il consenso di Elio Vittorini, una raccolta di racconti, *Caccia all'uomo*.

¹⁸ Lettera di Sereni a Roversi del 2 febbraio 1960 (*Vvn*, p. 33). Come segnala il curatore del carteggio, la «proposta di Sereni avrà esito negativo, in quanto Roversi, già in contatto con Bassani sin dai tempi dei primissimi esordi [...], darà alle stampe con Feltrinelli la sua prima raccolta organica, *Dopo Campojormio* (1962), nella collana "Biblioteca di Letteratura" che Bassani dirige dal 1958 al 1963» (*Vvn*, nt. 11). Ma Sereni sarebbe tornato a sollecitare altre volte Roversi per stampare con Mondadori le sue poesie: cfr. le lettere del 22 luglio e del 31 dicembre 1961 (*Vvn*, rispettivamente alle pp. 55 e 62).

¹⁹ Lettera di Sereni a Roversi dell'11 febbraio 1960 (*Vvn*, p. 38). Roversi, che aveva promesso il romanzo entro il settembre del 1960, riceve da Sereni un sollecito nel marzo successivo: «dalla fine dell'estate scorsa non abbiamo sue notizie, se non quelle sporadiche di certi comuni amici. | Come sta? E il suo nuovo romanzo a che punto è?» (lettera di Sereni a Roversi del 27 marzo 1961, *Vvn*, p. 45). Di tale romanzo («è una semplice storia di soldati», così Roversi nella lettera del 30 marzo, *Vvn*, p. 46) i due non avrebbero più parlato.

²⁰ Lettera di Sereni a Roversi del 27 marzo 1961 (*Vvn*, p. 71).

²¹ Rizzoli, Milano 1964. Per un'analisi del romanzo cfr. S. Luciani, *La pazienza «cauta e astuta» di Roberto Roversi*, in «Allegoria», 33, 1999, pp. 231-236.

sacrazione della propria carriera. È vero che aveva cercato, attraverso Pasolini, di far stampare il libro presso Garzanti e che infine, grazie a Giorgio Cesarano, sarebbe uscito per Rizzoli; ma proprio il rapporto epistolare con Cesarano testimonia la precoce «intenzione di Roversi di pubblicare il libro autonomamente, e cioè fuori dai circuiti editoriali ufficiali, fondando una casa editrice autogestista (una “Biblioteca” collegata alle attività di “Rendiconti”)». ²² Così che Roversi non risponde alla premurosa lettera di Sereni, il quale, un mese dopo, nel febbraio del 1964, torna a sollecitarlo, anche perché ha avuto notizia dell'imminente uscita del nuovo volume:

Oggi è venuto da me Gallo e mi ha parlato di un libro – un po' romanzo, un po' versi²³ – che tu avresti pronto e che hai intenzione di dare, se già non lo hai dato, a qualche altro editore. Non è che io voglia agitare il contratto, con relativa opzione, che hai presso Mondadori.²⁴ Ma ti parlo ora della questione, perché non c'è dubbio che l'editore prima o poi si stupirà di non essere stato interpellato.²⁵

La replica di Roversi dà conto sia della volontà di pubblicare autonomamente la nuova opera, sia dell'insofferenza nei confronti dei lunghi tempi di gestazione dei dattiloscritti da parte della Mondadori: «Oggi il mio progetto è di pubblicare (subito) da solo, avviando finalmente la “Biblioteca” di “Rendiconti” [...]. Non potrei davvero aspettare mesi e mesi, forse anni, decisioni opinabili, interlocutorie. Io credo che non abbiamo più tempo da perdere». ²⁶ Come accennato, *Registrazioni di eventi* sarebbe però uscito presso Rizzoli pochi mesi dopo.²⁷ Sereni allora “cede le armi”, limitandosi a comunicare il proprio disappunto con un tono tanto fermo quanto garbato:

prevale un senso di enorme stanchezza [...]. Stando a questo tavolo penso che esista un “gioco” editoriale e che questo gioco sia una regola. [...] Altrimenti chiunque ha il diritto di fare ciò che gli pare e ciò che meglio

²² Notazione di F. Moliterni (*Vvn*, p. 81, nt. 72).

²³ Si tratta dell'appena menzionato *Registrazione di eventi*.

²⁴ Il contratto stipulato con Mondadori per la stampa del volume di racconti del 1959 (il citato *Caccia all'uomo*) vincolava Roversi a presentare in primo luogo all'editore milanese qualsiasi nuovo libro che intendesse pubblicare.

²⁵ Lettera di Sereni a Roversi del 26 febbraio 1964 (*Vvn*, p. 73).

²⁶ Lettera di Roversi a Sereni del 2 marzo 1964 (*Vvn*, pp. 75-76).

²⁷ Queste le giustificazioni addotte da Roversi con Sereni per il repentino cambio di intenzioni: «[L'opera] era tutta composta in tipografia, tranne le ultime 20 pagine, quando non sollecitata o richiesta ho ricevuto all'improvviso questa offerta precisa [da Rizzoli]: saremo lieti di pubblicare il suo libro, come esso sia, alle seguenti condizioni: le bozze fra quindici giorni, l'opera compiuta e in libreria dopo un mese. Nessun'altra proposta mi avrebbe smosso, se non questa che era la sola che volevo (e cercavo, in una mia speranza)» (Lettera di Roversi a Sereni del 2 marzo 1964, *Vvn*, pp. 81-82).

gli conviene a seconda delle circostanze. [...] La verità è che io tenevo a – come si dice? – ad annoverarti tra gli autori validi della Casa.²⁸

Si chiude così, per sempre, la collaborazione di Roversi con la Mondadori. È questa la prima crepa del legame tra lui e Sereni, frutto di due idee difficilmente conciliabili non solo dell'editoria, ma dell'attività letteraria *tout court*. Roversi, oltre a guardare con crescente diffidenza al congegno spersonalizzante dell'industria culturale, concepiva ormai la scrittura come uno strumento di azione incalzante sulla realtà: aveva preso ad auspicare una comunicazione letteraria che avvenisse attraverso «un canale diretto, meno viziato dal consumo o da ogni ingorgo programmatico», per rispondere appunto all'esigenza di «una ricerca pragmatica calata nel reale», di «un aggancio reale alle necessità del momento».²⁹ Mentre Sereni, in quanto dirigente Mondadori, non poteva che conformarsi alle modalità di funzionamento di quel complesso produttivo e, in quanto autore, era ben lontano dal concepire la letteratura come un mezzo di intervento a caldo sul mondo.

Sull'inadeguatezza di tale posizione sereniana Roversi ha le idee chiare sin da quel 1964, sia perché convinto dell'impossibilità di «concludere qualcosa, nell'ordine dell'opposizione a siffatto sistema, presumendo di operare dal di dentro»;³⁰ sia perché consapevole della minaccia a cui quella condotta esponeva il proprio lavoro letterario e la propria stessa vita: «Pretendere che sia possibile “revisionare i motori” [per mettersi a scrivere, a vivere dignitosamente] nella calma domenicale del sistema neocapitalistico è un'illusione, che trascina [...] alla staticità».³¹ La medesima diagnosi l'avrebbe proposta, chiamando in causa esplicitamente Sereni, ancora trent'anni dopo:

Gli altri accettavano, non si accorgevano di entrare (sia pure dialetticamente) nel sistema [...]. Si diventava deputati della sinistra, docenti universitari, giornalisti di grido, funzionari editoriali (è il caso a me molto

²⁸ Lettera di Sereni a Roversi del 13 aprile 1964 (*Vvn*, p. 85).

²⁹ R. Roversi, *Conversazione introduttiva con Gian Carlo Ferretti*, in Id., *I diecimila cavalli cit.*; poi in Id., *Tre poesie e alcune prose*, a cura di M. Giovenale, Roma, Sossella, 2008, pp. 447 e 450. Il medesimo Ferretti ha precisato che Roversi «tende continuamente ad attribuire alla poesia un valore agonistico, di opposizione ed eversione e rivoluzione nei confronti del sistema [...]; ma egli ha altresì la lucida consapevolezza dell'assoluta impotenza di ogni fatto letterario a investire qui e ora il livello dei rapporti reali»; dunque «per un verso la sua soluzione sembra realizzarsi pur sempre in un ambito letterario, ripristinando con ciò – quasi paradossalmente – una sfera operativa “autonoma” nel momento stesso in cui la demistifica e la nega» (G.C. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979 pp. 202-203).

³⁰ R. Roversi, *10 domande su neocapitalismo e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, marzo-giugno 1964, ora in Id., *Tre poesie e alcune prose cit.*, p. 400.

³¹ *Ivi*, p. 403.

caro di Vittorio Sereni). Tutti erano, in un modo o nell'altro, nel disagio o nell'indifferenza, dentro il sistema, dentro gli apparati del sistema culturale.³²

III.

Nonostante tali divergenze, tutt'altro che trascurabili, la stima personale e il reciproco apprezzamento per ciò che entrambi andavano pubblicando sarebbero rimasti immutati ancora per qualche tempo, se non altro fino all'*annus mirabilis* 1968, assai rilevante per Roversi, molto meno per Sereni: il primo è forse lo scrittore italiano che «vive in maniera più intransigente ed *estremo* quel passaggio dalla “letteratura del rifiuto” al “rifiuto della letteratura”»,³³ Sereni, nel giugno del 1964, due soli mesi dopo la diatriba editoriale, ricevuto il volume conteso, *Registrazioni di eventi*, si complimenta con l'amico perché, anche soltanto «sfogliando il libro», ha inteso che «è nella direzione lungo la quale io stesso mi muovo ora – o credo di muovermi».³⁴ Questa comunanza di intenti con Roversi (il cui vero significato, lo vedremo, non è così semplice da penetrare) Sereni l'aveva già affermata nel 1962, all'uscita della prima edizione di *Dopo Campofornio*: «mi pare che tu sia così vicino a quello che io vorrei fare...».³⁵ E l'avrebbe confermata, per l'ultima volta, a proposito della *pièce* teatrale del 1965, *Unterdenlinden*:³⁶ «persino quest'ultimo non grosso libro [...] per tante ragioni – anche di affinità – mi interessa molto».³⁷

Nei medesimi anni in cui registrava questa adiacenza di proponimenti, Sereni rivolgeva all'amico bolognese una fitta sequenza di richieste di incontro. Contiamo una dozzina di inviti e sollecitazioni da parte di Sereni, concentrati negli anni di più stretto contatto, vale a dire fra il 1961 e il 1967.³⁸ Riporto soltanto una di queste esortazioni (del 25 maggio 1967), l'ultima a esprimere in toni accorati un sincero desiderio, al

³² R. Roversi, *Una matita e un pezzo di carta*, in F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Modugno, Edizioni del Sud, 2003, disponibile a questo indirizzo: <http://www.robertoroversi.it/testimonianze/testi-su-r-r/item/558-roberto-roversi-un-idea-di-letteratura.html> (ultimo accesso: 1/9/2024).

³³ G.C. Ferretti, *Il mercato delle lettere* cit., p. 201.

³⁴ Lettera di Sereni a Roversi dell'11 giugno 1964 (*Vvm*, p. 88).

³⁵ Lettera di Sereni a Roversi dell'14 giugno 1962 (*Vvm*, p. 66).

³⁶ R. Roversi, *Unterdenlinden*, Milano, Rizzoli, 1965; poi, a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2004.

³⁷ Lettera di Sereni a Roversi del 1° gennaio 1966 (*Vvm*, p. 100; la missiva – che porta l'indicazione «Capodanno 1966» – nel careggio a stampa è collocata in coda alle lettere di quell'anno e non in testa: così che la tardiva replica di Roversi, del 24 febbraio 1966, che inizia proprio con le scuse per non aver «risposto subito alla tua lettera», pare riferirsi a una missiva che non è stata conservata; si tratta invece, con tutta probabilità, di quella del 1° gennaio).

³⁸ Lo osserva anche Moliterni nella sua Introduzione al carteggio (cit., p. 9).

di là di qualsiasi formula di cortesia: «Spero di vederti, pur sapendo che il discorso con te si svilupperebbe piano piano e che occorrerebbe una consuetudine che le circostanze negano [...]. Cerca di farti vivo qualche volta e davvero te ne sarò grato, anche se non oso pensare che avrò la fortuna di fare qualcosa in tua compagnia un giorno o l'altro». ³⁹ È palese l'ammirazione di Sereni per il Roversi intellettuale implicato con il proprio tempo: una condizione che egli, lo sappiamo, non aveva saputo e voluto fare propria, pur non smettendo di provare a causa di ciò un vivo rimorso. Così si confessa con lo stesso Roversi a proposito del loro diverso grado di compromissione con «la sfera del pubblico»: «Lo scrivevo oggi a una comune conoscenza: Roversi comincia là dove io finisco». ⁴⁰

Tuttavia, di fronte all'opera roversiana che segue *Unterdendlingen*, vale a dire *Le descrizioni in atto*, del 1969, la reazione di Sereni è significativamente diversa dalle precedenti. Pur non venendo meno la stima intellettuale, pare raffreddarsi l'interesse per la produzione letteraria roversiana. Prevalgono ora il silenzio e la sospensione del giudizio. Contrariamente al passato, Sereni, ricevuto il volume, non scrive subito all'amico per dimostrarli il proprio consenso; il primo cenno cade addirittura due anni dopo la pubblicazione: «Veramente devo scriverti da tempo (molto tempo ormai) per il grosso fascicolo delle *Descrizioni in atto*. Difficile spiegare perché non l'ho fatto: difficile soprattutto spiegarlo a me stesso». ⁴¹ Nel seguito della lettera Sereni sostiene che *Le descrizioni* richiedano un'adesione di ordine politico prima che letterario: «È un modo per dire che il libro esige delle risposte che probabilmente non so darti»; Sereni non sa offrire all'interlocutore il «consenso che [...] implicitamente tu chiedi, o meglio il solo che oggi ti interessa davvero». ⁴² Al solito, Sereni è disponibile alla denuncia delle proprie inadempienze politico-intellettuali, che qui si concretano nell'incapacità di chiudere i rapporti con l'apparato economico-editoriale, cosa che Roversi invece aveva fatto: ⁴³ «non è un caso se non riesco a compiere l'atto di coraggio (anch'io "ho famiglia", ah già) di rompere con un lavoro e con un ambiente che mi disgustano e rattristano ogni giorno di più». ⁴⁴ Roversi

³⁹ Lettera di Sereni a Roversi del 25 maggio 1967 (*Vvn*, p. 108). Si vedano inoltre gli altri appelli alle pp. 50, 55, 64, 89, 98, 100, 102, 112, 124, 129 (è significativo che le ultime due proposte di incontro, collocate negli anni Settanta, coincidano con spostamenti verso Bologna che Sereni aveva già programmato indipendentemente dalla presenza di Roversi).

⁴⁰ Lettera di Sereni a Roversi del 25 maggio 1967 (*Vvn*, p. 104).

⁴¹ Lettera di Sereni a Roversi del 5 aprile 1971 (*Vvn*, p. 110).

⁴² *Vvn*, pp. 110-111.

⁴³ *Le descrizioni in atto* non vengono stampate da una casa editrice, ma ciclostilate autonomamente dal loro autore: realizzano quindi il progetto già elaborato negli anni Sessanta per *Registrazione di eventi*.

⁴⁴ Lettera di Sereni a Roversi del 1° gennaio 1966 (*Vvn*, p. 111).

finisce così per assumere presso Sereni la funzione di un più o meno lontano e flebile pungolo ideologico: «tutto questo è anche un modo per dire che *Le descrizioni in atto* non sono un libro che si ripone: è un conto aperto che aspetta di incontrarsi al momento giusto col discorso che uno fa a se stesso tra interruzioni e ritorni». ⁴⁵ Tuttavia, il momento giusto per quell'incontro-scontro, in Sereni, non si sarebbe mai dato.

Da parte sua, Roversi era un ammiratore della poesia e della prosa narrativa sereniana successiva a *Diario di Algeria*. ⁴⁶ La più precoce testimonianza di ciò è anteriore all'inizio del loro scambio epistolare privato. La troviamo in una cartolina spedita da Roma il 3 marzo 1958 e firmata da Roversi insieme a Leonetti e Pasolini: «D'accordo nel trovare / bellissime le tue poesie / sul Verri, ti salutiamo / con affetto». ⁴⁷ A proposito degli *Immediati dintorni* (1962), dell'*Opzione* (1964) e degli *Strumenti umani* (1965) l'approvazione di Roversi riguarda la capacità di Sereni, quasi da raddomante, di condurre ogni volta la scrittura sul confine più avanzato dei possibili letterari di un dato momento storico. Così gli scrive riferendosi agli *Immediati dintorni*, e confermando la comunione di propositi che poco sopra abbiamo visto rilevata anche da Sereni: «Il tuo libro è un centro, intorno a cui si articolano i due o tre problemi "primi" della nostra ricerca». ⁴⁸ Così su *L'opzione*: «un lavoro magistrale, a me pare, che dà ancora una volta la misura di una intelligenza delle cose modernissima [...] e al livello delle reali circostanze della cultura». ⁴⁹ E così sugli *Strumenti umani*: «Il tuo libro fa onore alla nostra cultura e dà nuovo fiato, esemplarmente, a quanti si affaticano a lavorare con qualche dignità (nei propositi, almeno) e ora che c'è, compiuto dinanzi a noi, ci sentiamo più forti e rafforzati nei programmi». ⁵⁰

Un'illustrazione meglio articolata di questo assenso si rinviene negli interventi pubblici di Roversi sulla scrittura sereniana. Per *Gli strumenti umani* abbiamo una disamina apparsa su «Paragone» nel 1967, dove si trova prima una sintetica cronistoria dell'itinerario poetico di Sereni e poi un affondo sul libro del 1965. L'esegesi di Roversi si concentra su un aspetto: il grado di permeabilità di quei versi rispetto alla realtà circostante. La tappa iniziale del percorso sereniano, *Frontiera*, ⁵¹ viene

⁴⁵ *Vvn*, p. 112.

⁴⁶ Firenze, Vallecchi, 1947, poi Milano, Mondadori, 1965.

⁴⁷ Il documento, inedito, consiste in una cartolina illustrata (Arco di Tito, Roma) manoscritta con penna nera; è conservato presso l'Archivio Sereni di Luino (Lettere Mondadori Pirelli - Roversi, Roberto | 1961-1976 | b. 59, fasc. 42). Le poesie apparse su «Il Verri» (I, 4, 1957, pp. 46-49), poi confluite in *Gli strumenti umani* (Torino, Einaudi, 1965) sono *Finestra; Le sei del mattino; Mille miglia*.

⁴⁸ Lettera di Roversi a Sereni del 7 giugno 1962 (*Vvn*, p. 65).

⁴⁹ Lettera di Roversi a Sereni del 18 febbraio 1965 (*Vvn*, pp. 93-94).

⁵⁰ Lettera di Roversi a Sereni del 24 febbraio 1966 (*Vvn*, p. 95).

⁵¹ Edizioni di Corrente, Milano, 1941; poi con il titolo *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942; ristabi-

ridimensionata muovendo dalla constatazione che in quella raccolta predomina ancora «il segno di un lamento *sui generis* sulla propria vita delusa, l'accarezzamento di un esistenzialismo romantico e commiseratorio da *morte nel diluvio*, da *dopo di me il silenzio*»; e il «*Diario* non determina un trapasso dalla situazione di equilibrio privato di cui sopra». ⁵² Tale transizione verso la dimensione collettiva avviene soltanto con *Gli strumenti umani*, che significano appunto «un trapasso, un rilancio di vista, una rinnovata presa di posizione»: il libro infatti «rappresenta una partecipazione diretta alle vicende dell'epoca, non più soltanto una odissea privata», ma «un braccio di ferro che si svolge ogni giorno, a occhi aperti». ⁵³ In questo, sentenzia Roversi, «mi pare consista la sua tempestiva necessità, nell'ordine delle ricerche comuni». ⁵⁴

È lo stesso Sereni a correggere questa lettura, in effetti un po' parziale, o forse "proiettiva". Nella lettera del 25 maggio 1967 ammette di aver provato «un leggero imbarazzo nel vederti riconoscere [negli *Strumenti umani*] qualcosa che a te sta molto a cuore in quello che leggi e, più particolarmente, nel tuo lavoro» – cosa che «altri che stanno più o meno nelle stesse tue posizioni non riconoscono facilmente e nemmeno vedono in me». ⁵⁵ Ma su questo piano Sereni non può che misurare le differenze esistenti fra la propria scrittura (i moventi, i modi, gli scopi) e quella di Roversi: «L'assenza [in me] di quello che ti anima, o meglio l'assenza di una continuità di un certo tipo d'interessi e passioni, rende episodico, casuale l'ingresso nella sfera del pubblico»; e prosegue:

sembra questo il mio limite e di buona parte della mia generazione: l'inclinazione a vedere i grandi fatti del mondo, e mettiamo pure i più grandi e abnormi, come lo sfondo di una nostra storia privata, più o meno intensa e squisita, che magari per contrasto prende risalto da quello sfondo, ma non lo modifica di fatto perché non sa né in fondo vuole modificarlo. ⁵⁶

Roversi sarebbe tornato a scrivere della poesia di Sereni quindici anni dopo, nel 1982, in occasione dell'uscita di *Stella variabile*. ⁵⁷ È facile constatare come continui a cercare il qui e ora del mondo nei versi sereniani; ma in questa fase il suo discorso critico sembra aver accettato la dimensione letteraria in cui si trova prioritariamente ad agire e, se pure continua a forzare tale perimetro, non è più per spingere l'oggetto

lito il titolo originario, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966.

⁵² R. Roversi, [Intervento sulla poesia di Sereni], in «Paragone», 204, febbraio 1967, poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., p. 428.

⁵³ *Ivi*, p. 430.

⁵⁴ *Ivi*, p. 429.

⁵⁵ Lettera di Sereni a Roversi del 25 maggio 1967 (*Vvn*, p. 103).

⁵⁶ *Vvn*, p. 105.

⁵⁷ V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

dell'indagine verso la realtà sociale, ma per aprirlo a una più vasta (e più sereniana) problematicità di tipo esistenziale, non senza far propri accenti suggestivi e perfino criptici:

Custode non di anni ma di attimi, il suo segno resiste e ci lega al progressivo sondaggio dentro al nostro mondo. Che è anche “questo” mondo. Perché sono le cose del mondo che interessano la sua poesia; purché scelte per estro o per necessità, non per obbligo. Questo andare per «farfalle e per baratri», su «acque in perpetuo turbate». Lo interessa accettare l'inquietudine quasi come un desiderio e comunque senza rassegnazione, legando la propria poesia al moto (cioè allo svolgersi, in tutti i sensi) del mondo; perché, come riafferma, «dopotutto ho pozzi in me abbastanza profondi». Cercando la realtà ma senza accettarne, senza subirne i contatti, le sopraffazioni; oppure gli incerti fragili deliri.⁵⁸

IV.

Naturalmente, chi voglia cogliere l'effettiva prossimità, o la distanza, esistente fra Roversi e Sereni non deve limitarsi a considerare le parole che hanno speso l'uno per l'altro in privato e in pubblico. Vanno passate al vaglio anche le peculiarità che ne hanno determinato le rispettive figure autoriali, a partire dalle loro concezioni della letteratura e dai loro versi.

Le diverse prospettive entro cui hanno agito sono chiare sin nei nomi e nei programmi che hanno assegnato alle già citate riviste da loro fondate nei primi anni Sessanta: «Rendiconti. Rivista bimestrale di letteratura e scienze» e «Questo e altro. Rivista di letteratura». Per Roversi l'obiettivo era arrivare a una “resa dei conti” con la realtà, aderire immediatamente alle sollecitazioni dello spazio politico-sociale, non distinguendo tra gli apporti forniti dalla letteratura e dalle altre discipline umanistiche e scientifiche. Per Sereni si trattava invece di occuparsi di “questo” (la letteratura) tenendo sullo sfondo “l'altro” (il mondo) o, invertendo i termini, di guardare all'“altro” stando ben saldi in “questo”.

Al di là degli slogan, è opportuno accostare un articolo programmatico di Roversi uscito su «Rendiconti», *La settimana zavorra* (novembre 1962), e l'editoriale del primo numero di «Questo e altro», non firmato, ma senz'altro ispirato e approvato da Sereni (luglio 1962). Partiamo da quest'ultimo, nel cui incipit si legge: «Il gruppo di amici che ha preso l'iniziativa di pubblicare una nuova rivista di letteratura e di dirigerla, non ha in sé un grande cemento ideologico a tenerlo unito, né inclinazioni spiccate a enunciazioni programmatiche»; al limite constata che

⁵⁸ R. Roversi, *Stella variabile, ma costante*, «il manifesto», 5 giugno 1982, p. 7; ripubblicato in occasione della morte di Sereni con il titolo *Il valore d'uso della poesia di Sereni*, *ivi*, 11 febbraio 1983, p. 7 (le citazioni fra virgolette basse provengono da *Stella variabile*).

«non da oggi, apparteniamo tutti al campo socialista». ⁵⁹ Il «tema centrale» della rivista è «quali siano, oggi, i confini della letteratura»: perciò non stupisce che si intendesse farne «un libero repertorio di testimonianze d'ogni natura, affidando agli uomini della letteratura il compito di definirne, oggi, limiti, significato, valore». ⁶⁰

Ad animare «Rendiconti» sono toni e intenzioni assai diverse. Basti osservare che l'articolo di Roversi non muove dalla letteratura, ma dalla politica («Chi, come noi, si dichiara marxista»), e approda a una diatriba letteraria (tre i principali idoli polemic: la neoavanguardia, Alberto Arbasino, Carlo Bo) soltanto dopo aver chiarito la propria acumita e coraggiosa interpretazione del tempo presente: «aveva ragione Mann quando predisse che il fascismo sarebbe stato importato in America e riesportato col nome di libertà. Noi viviamo infatti in un *clima* di “falsa” libertà, di provvisorietà paternalistica, di liberismo condizionato; [...] la facciata è intonsa ma le palafitte del nostro apparato sociale sono logore». ⁶¹ Non per caso Roversi si sofferma sull'alleanza, che proprio allora prendeva corpo, fra la DC e il PSI nel cosiddetto centro-sinistra; un'operazione politica da lui intesa come la conferma della definitiva deriva centrista del partito guidato da Pietro Nenni. Di qui la condanna senza appello, per non dire la derisione, di quella che era l'area politica di riferimento di «Questo e altro»:

Ancora una volta il socialismo, messo dalle circostanze e dalla congiuntura storica nella condizione di potere operare sulla (e non soltanto nella) situazione italiana; di influire in maniera discriminata, con tempestività e col decoro della fermezza, è mancato all'impegno, o lo ha deluso. Ha preferito mimetizzarsi, indossare non si sa bene quale abito dell'uomo civile, coprirsi il volto con la maschera, moderare l'operosità aggressiva per mettersi al passo con le schiere cattoliche; anziché restituire colpo a colpo, serrandosi nelle proprie file. [...] da cinquant'anni il partito socialista in Italia non colleziona che brutte figure. Rassegniamoci. ⁶²

Coerenti con le impostazioni delle rispettive riviste sono le concezioni della poesia e della letteratura difese da Roversi e da Sereni. Andrà rilevato che quest'ultimo, precisamente come nell'editoriale di apertura di «Questo e altro», non ha perso occasione per dichiarare la

⁵⁹ V. Sereni *et alii*, *Perché «Questo e altro»*, in «Questo e altro», I, 1, luglio 1962, poi in A. Lamugnani Nigri, «Questo e altro». *Storia di una rivista e di un editore*, Varese, Stampa 2009, 2020, p. 81.

⁶⁰ *Ivi*, p. 82.

⁶¹ R. Roversi, *La settima zavorra*, in «Rendiconti», 4-6, novembre 1962, ora disponibile online all'indirizzo: <http://www.robertoroversi.it/articoli/su-riviste/item/928-la-settima-zavorra.html> (ultimo accesso: 1/9/2024).

⁶² *Ibidem*.

propria ostilità nei confronti delle «enunciazioni programmatiche» e delle verità di portata generale. Non mancano le meticolose indagini intorno alla poesia e alla poetica di Sereni,⁶³ perciò basti qui osservare che già nel 1947 additava il dubbio come il più fedele compagno dello scrittore di versi: i «poeti [...] ci appaiono perennemente tentati, perennemente perplessi tra opposte definizioni e suggestioni: si direbbe che la loro, guardata attimo per attimo, metro per metro, è più una strada di dubbi che di certezze».⁶⁴ Naturalmente non abbiamo a che fare con un'apologia dell'agnosticismo; è noto che quella di Sereni è una posizione di tipo fenomenologico, irriducibilmente in contrasto con le idee aprioristiche. Anche per questo l'unica verità esprimibile da un autore vive nella concretezza dei suoi versi: «Le certezze vere sono finali e complessive; e sono valutabili in base alla loro fecondità più che alla loro verità e incontestabilità obiettiva e assoluta. In tal caso lasciamo parlare, prima di tutto, la poesia quale nasce dai testi poetici e dura attraverso quei testi».⁶⁵ Altrettanto determinata è la difesa dell'imponderabilità della scrittura poetica «autentica».⁶⁶

Tutto questo può spiegare l'imbarazzo, la impossibilità quasi, da parte del poeta, di prospettarsi in termini logici, o comunque differenziati, rapporti come quello intercorrente fra poesia e società, o fede e poesia e perfino poesia e cultura: come prospettarsi un contenuto e pensare di metterlo in versi. Quale operazione più astratta e destinata a fallire?⁶⁷

Sereni avrebbe continuato a esprimersi in questi termini nel corso dell'intera carriera in tutti i (non molti) testi di valore programmatico che si è trovato (più o meno spontaneamente) a produrre.⁶⁸ Vi si rileva al più

⁶³ Si vedano, fra le altre: F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010; E. Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015; L. Lenzini, *Verso la trasparenza*, Macerata Quodlibet, 2019; P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, poi Macerata, Quodlibet, 2022.

⁶⁴ V. Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 581.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 581-582.

⁶⁶ Si tratta di un aggettivo che Sereni volentieri applicava alla poesia, della quale avrebbe sempre difeso un'idea nobile e alta, sia pure avvolgendola tra mille attenuazioni, e nonostante i tempi sempre più avversa tale concezione. Si vedano, per esempio, *Il nome di poeta* (1956), dove l'attributo «autentico» ricorre attraverso una citazione da Sergio Solmi (V. Sereni, *Gli immediati dintorni* cit., p. 609) e le risposte di Sereni all'inchiesta *7 domande sulla poesia*, dove fa capolino in una citazione da Pavese («Nuovi argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, p. 92). Si veda anche questa conferma tarda della presunta «miracolosità» dell'ispirazione poetica: «da una prima sensazione, da un fatto anche accidentale che le si apparenti, si formi un primo nucleo espressivo magari concentrato in un verso di quelli – dicono – dettati degli dei», frutto di un «fenomeno [...] da noi vissuto, salutato come un piccolo miracolo» (V. Sereni, *Autoritratto* [1978], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., pp. 671-672).

⁶⁷ V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., p. 584.

⁶⁸ Un solo esempio, risalente al 1960: «Si vorrebbe non aggiungere verbo mai a quel che si scrive. Lasciare che la cosa scritta parli da sé, posto che ne abbia la forza» (V. Sereni, *Sul*

un progressivo inasprimento, fra anni Cinquanta e Sessanta, del rifiuto delle dichiarazioni di poetica, che proprio allora trovavano invece un rinnovato vigore: nel 1962 lamenta l'affermarsi di «una specialità che vanta ormai una folta schiera di esponenti, di dottori in ideologia letteraria: il discorso sulla poesia appunto e il suo linguaggio parascientifico, parapolitico, parasociologico, parapsicologico, parafilologico, paratutto».⁶⁹

Quest'ultima citazione proviene da quanto affermato da Sereni in risposta alle sette domande sottoposte dalla redazione di «Nuovi Argomenti» (marzo-giugno 1962) ad alcuni poeti, fra i quali Roversi. Vale la pena di esaminare le posizioni difese da quest'ultimo in tale occasione, in una fase per lui decisiva: sulla soglia d'ingresso della piena maturità, conclusa l'esperienza di «Officina», inaugurata «Rendiconti» e pubblicati il romanzo *Caccia all'uomo* (1959) e i pometti di *Dopo Campofornio* (la prima edizione è del 1962). Se la distanza da Sereni è facilmente preventivabile, ne sorprende tuttavia l'ampiezza. Al contrario di Sereni, Roversi è a suo agio con le dichiarazioni di poetica e le questioni teoriche: su «Nuovi Argomenti» si impegna in ampie e articolate risposte, citando con partecipazione le dispute in corso e facendo precipitare subito il ragionamento dalla letteratura alla società ai destini generali. Così si apre la sua prima risposta: «Dibattiti recenti (alcuni qualificati e sottili) pare abbiano almeno chiarito che la crisi della poesia, come quella del romanzo e della critica [...] sia da identificare non già in una generica degradazione dell'espressione in versi o delle arti in genere [...], ma nella crisi più ampia, nella *ferita grande* della società in cui viviamo», quella «neo-capitalista».⁷⁰

Roversi propugna una scrittura il cui «fine» sia «svolgere tutti i possibili motivi di critica alle istituzioni», così che «il discorso della poesia non può essere descritto che come un discorso politico».⁷¹ Siamo agli antipodi di Sereni, che alla medesima domanda reagisce ribadendo la propria «crescente apprensione al sistematico processo alle intenzioni di partenza, alla sistematica classificazione delle intenzioni stesse [...] di cui si sappia, in partenza, quali sono le elette e quali le reprobe».⁷² Mentre per Roversi l'«artista, in questo caso, l'uomo che scrive, è consapevole di ciò che deve fare sino alla fine; si propone scopi, risultati, verità determinate».⁷³

rovescio di un foglio, in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 616).

⁶⁹ V. Sereni, *7 domande sulla poesia* cit., p. 94 (l'intervento, vigorosamente scorciato e intitolato *Ciechi e sordi*, si trova in Id., *Gli immediati dintorni* cit., pp. 628-630). Altre riflessioni sulla poesia di Sereni, da affiancare a quanto fin qui citato, sono: *Intermezzo neocapitalistico* (1962, *ivi*, pp. 868-874); *La città* (1975, *ivi*, pp. 662-664); *Poeta a palazzo* (1976, *ivi*, pp. 664-665); *Quella scritta di Luxor* (1982, *ivi*, pp. 682-683).

⁷⁰ R. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., poi in Id., *Tre poesie e alcune prose* cit., pp. 370-371.

⁷¹ *Ivi*, pp. 374-375.

⁷² V. Sereni, *7 domande sulla poesia* cit., p. 89.

⁷³ R. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 381.

Anche sull'ingrediente decisivo della scrittura in versi, vale a dire il linguaggio, le posizioni risultano divergenti. Sereni, dalla sua prospettiva pragmatica, osserva non senza soddisfazione i capitali rinnovamenti che avevano contraddistinto la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta: la «maggiore disponibilità e vorrei dire duttilità dell'ispirazione, [...] un allargamento cioè (conseguente all'abbattimento di taluni feticci paralizzanti) dello spazio [linguistico] consapevolmente o no, programmaticamente o no, destinato all'operazione poetica».⁷⁴ Roversi, invece, si dibatte di fronte all'insanabile contraddizione – di origine marxista, nei termini cui asserisce la priorità della struttura economica sulla sovrastruttura culturale – secondo la quale «non si possa avere un linguaggio nuovo [...] se non si collabora a progettare, in termini realistici, la società dentro la quale l'artista [...] opera e vive».⁷⁵

V.

Il riferimento al linguaggio ci conduce a un'ultima verifica del rapporto Roversi-Sereni: quella che si rivolge ai testi. Prendiamo, per adiacenza cronologica a quanto appena visto a proposito dei rispettivi programmi poetici, versi composti tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. I libri di riferimento non possono che essere *Dopo Campofornio* e *Gli strumenti umani*. In queste raccolte si trovano due poesie, o meglio un brano poetico (*L'autostrada del Sole*, prima parte di *Il sogno di Costantino*) e una lirica (*Ancora sulla strada di Zenna*) che propongono una situazione narrativa del tutto simile: un io pensieroso è alla guida di un'automobile, sulla quale sta attraversando una zona rurale. Nel caso di Roversi si tratta della campagna toscana: l'io è in viaggio verso Firenze, dove vedrà gli affreschi di Masaccio nella Cappella Brancacci, e poi verso Arezzo, nel cui Duomo si trovano *Le storie della vera Croce* dipinte da Piero della Francesca. Con Sereni siamo sulla strada che costeggia la sponda lombarda del Lago Maggiore fra Luino e il confine svizzero, situato a Zenna. In entrambi i testi il motivo è quello della contrapposizione fra passato e presente, fra ciò che resta del mondo agreste e la precipitosa corsa della modernità meccanica e tecnologica targata USA e inaugurata negli anni Cinquanta.

Su questo sfondo condiviso si stagliano ben visibili le differenze. Nel caso di Roversi siamo di fronte a un ampio discorso, a un'architettura intellettuale che prende le forme dilatate e sinuose del poemetto (*Dopo Campofornio* è concepito dal suo autore come un corpo unico), il cui proposito è restituire un vasto quadro d'insieme. Con ciò Roversi ha inteso

⁷⁴ V. Sereni, *7 domande sulla poesia* cit., p. 91.

⁷⁵ R. Roversi, *7 domande sulla poesia* cit., p. 379.

approdare al «superamento dell'egocentrismo (dell'autobiografismo) lirico, in direzione di una testimonianza "civica" e sociale, una sorta di radiografia del reale».⁷⁶ Mentre Sereni, che non può che rifiutare le vaste campagne poetico-politiche, conserva una problematica ma tenace fiducia nella forza di penetrazione del singolo testo lirico-autobiografico: dunque, Sereni né intende dare vigore ai propri versi disseminandoli di parole-chiave e concetti di ordine intellettuale, né dà vigore alle proprie posizioni intellettuali esprimendole in versi.

L'io roversiano, come sarebbe avvenuto sistematicamente nei libri successivi, tende a presentarsi come un registratore di immagini, suoni e impressioni, fino all'estremo dell'*ekphrasis* degli affreschi di Piero. È però un io che non si limita a osservare e descrivere, perché nel contempo tutto soppesa e valuta con piglio raziocinante e generalizzante. Sono emblematici i versi finali del *Sogno di Costantino*, dove si condensano le due tendenze dell'osservatore («il resoconto») e del giudice politico («una guerra»): «Finisce il resoconto del viaggio estenuante / dentro a una guerra». In effetti, Roversi qui attende criticamente al dissolvimento delle culture contadine, facendo di *Dopo Campofornio* una «testimonianza postuma di un mondo [...] scomparso, sconfitto, spazzato via dai "progressi" della storia».⁷⁷

Sereni ovviamente ha accenti più sfumati e intimi. In *Ancora sulla strada di Zenna* si è a sua volta confrontato con i cambiamenti economici e antropologici in atto («E io potrò per ciò che muta disperarmi | portare attorno il capo bruciante di dolore...»), ma in modo assai diverso. Diverso è anzitutto il modo in cui l'io sta dentro al paesaggio, vale a dire senza alcuna ambizione interpretativa o pretesa di oggettività. L'io è a sua volta in viaggio, ma soltanto per tornare sui propri luoghi d'infanzia, dove giunge con il consueto sguardo turbato e meditabondo. È emblematico l'incipit su una doppia sospensione interrogativa: prima una vera e propria domanda, poi un'esitante ipotesi: «Perché quelle piante turbate mi inteneriscono? / Forse perché ridicono che il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?». È un sguardo alieno dalle considerazioni di vasto respiro, ma capace di stabilire un rapporto empatico e commosso con ciò che lo circonda. In questo modo percepisce (con l'aiuto qui delle memorie d'infanzia) ciò che sta al di là delle apparenze distinguibili da un mero osservatore di passaggio: «l'opaca trafila delle cose / che là dietro indovino». A differenza di Roversi, Sereni è tutto teso a valorizzare il singolo istante vissuto in prima persona, la singola "occasione" che pare poter suggerire qualcosa che si trova

⁷⁶ F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura* cit.

⁷⁷ *Ibidem*. Si veda anche A. Motta, *Roberto Roversi*, in «Italianistica», 1, gennaio-aprile 1995, pp. 209-220.

oltre le sembianze esteriori. Sereni interroga l'attimo presente e lo perlustra per strappargli un segreto. Così, al di sotto delle radicali trasformazioni storico-economiche, percepisce nei dintorni della sua Luino (e con tutta probabilità dentro di sé, e forse nell'intero Paese) una sorta di forza centripeta, una coazione all'invarianza, che determina ancora l'identità dei luoghi, e dunque «trova che nulla nulla è veramente mutato». Il Sereni poeta si muove insomma in un orizzonte esistenziale che è allo stesso tempo più stretto e più vasto di quello di Roversi: più stretto perché avvinto ai dati minuti del reale, più vasto perché muove da questi per esplorare a fondo il loro enigmatico *esserci*.

Torniamo ora al linguaggio. Quello di Roversi esibisce un vigore, «un'energia, una presenza, un volume innegabile»,⁷⁸ che gli derivano da almeno tre fattori. Anzitutto dal montaggio di ingredienti lessicali di origine diversa: dal banale quotidiano al colto, fino alle ricercatezze della tradizione aulica. In secondo luogo, da un ornato dove hanno ancora patria le rime, anche a contatto e ravvicinate, e dove si affastellano le metafore, le similitudini e le analogie, a tratti di una foggia degna del barocco: «immagini tese ognuna da scoppiare, al punto che stai per veder saltare le cerniere sintattiche e logiche».⁷⁹ Infine, dalla consistente presenza degli aggettivi, vero e proprio segno distintivo di questi versi: un'«aggettivazione, che ora è esornativa e decorativa ora esplosiva e stridente».⁸⁰ Gli attributi, «forma primaria dell'estetismo» e sia pure in modo implicito «luogo privilegiato della soggettività»,⁸¹ costituiscono «la finestra sul retro» da cui torna ad affacciarsi – e il lettore a percepire – l'individualità autoriale di Roversi. La sua poesia quindi rifugge il lirismo, ma non teme la verbosità e la ridondanza, in conformità con i propositi ragionativi e esplicativi di una voce che decifra, giudica, esorta. Forse, come ha sostenuto Fortini, si tratta più in fondo di una «mozione allo scrivere» che è il «traslato di una sensualità repressa»: «furore d'impotenza, furore impotente».⁸² A ogni modo, nulla a che vedere con il tessuto linguistico di Sereni che, lo sappiamo, tende a una *medietas* intimamente lirica, in cui sobriissime raffinatezze vengono distillate in una lingua, che almeno in superficie, è piana e neutra, pronunciata come sottovoce.⁸³

⁷⁸ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il menabò», 2, 1960; poi in Id., *Saggi italiani*, Bari De Donato, 1974; poi in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 555.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ P.V. Mengaldo, *Lettura di una poesia di Pasolini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 217.

⁸² F. Fortini, «Dopo Campoformio», in «Questo e altro», 2, 1962; con il titolo *Di Roversi*, in Id., *Saggi italiani* cit.; poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 607.

⁸³ Sulla lingua della poesia sereniana è doveroso rimandare al «classico» D. Isella, *La lingua*

Se l'io poetante di Roversi in *Dopo Campoformio*, e non solo, poteva venire effigiato da Fortini come «un vecchio crudo e indomito, indurito in un ideale virile, roso da rancori, violenze, nostalgie: il fuoco rosso di un immaginare tormentoso, poi il gesto di rottura, di sprezzo»;⁸⁴ quello di Sereni all'altezza degli *Strumenti umani* è altrettanto tormentato e indomito, ma ha piuttosto le sembianze di un taciturno uomo nell'«estate dei suoi anni», che abita territori psicologici di tutt'altro tipo: in lui gli ideali virili sono scalzati da cupi, ostinati dubbi; i rancori dalla vocazione a un lancinante colloquio mentale con l'altro, senza distinzione tra vivi e morti; le violenze da angosciosi rimorsi.⁸⁵ E nessun gesto di rottura: caso mai un trepido silenzio, soltanto esteriormente imperturbabile. Lo stesso Fortini leggeva la poesia di Sereni come «mimesi della malsicurezza e dell'esitazione»,⁸⁶ situando l'amico «nella grande tradizione simbolista e metafisica piuttosto che in quella della esperienza esistenzial-romantica e dei conflitti terrestri».⁸⁷

poetica di Sereni, in *La poesia di Vittorio Sereni*. Atti del Convegno di Milano (28-29 settembre 1984), Milano, Librex, 1985; poi in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 263-277.

⁸⁴ F. Fortini, «*Dopo Campoformio*» cit., p. 608.

⁸⁵ Persino *Scoperta dell'odio* con il suo piglio deciso – «Ma venga, a ora tarda, venga un'ora / di vero fuoco un'ora fra me e voi, / ma scoppi infine la sacrosanta rissa» (V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., poi in Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 133, vv. 8-10) – veicola una minaccia più vagheggiata che reale.

⁸⁶ F. Fortini, *Il libro di Sereni*, in «Quaderni piacentini», V, 26, marzo 1966, poi, con omissione di una nota introduttiva e con il titolo *Di Sereni*, in Id., *Saggi italiani* cit.; poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 629.

⁸⁷ F. Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi saggi italiani 2*, Milano, Garzanti, 1987, p. 206.



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

Mappa del carteggio Roversi-Fortini (1957-1993)

ALESSANDRO VUOZZO

Università degli Studi di Padova

alessandro.vuozzo@unipd.it

Abstract. The study offers a general survey of the unpublished correspondence between Roberto Roversi and Franco Fortini, preserved partly in the Archivio Franco Fortini of the University of Siena and partly in the private archive of Antonio Bagnoli in Bologna. Through a selection of letters, the central themes and episodes of the epistolary exchange are explored, from the common participation in the editorial board of «Officina» to the political tensions that led in the late 1970s to the definitive break between the two intellectuals. The analysis of the documents is accompanied by an essential reconstruction of the cultural context in which the dialogue between two of the protagonists of the literary and critical-militant history of the second half of the 20th century was developed.

Keywords: Franco Fortini, Roberto Roversi, 20th century poetry, militant journals, critical Marxism.

Riassunto. L'articolo offre una panoramica generale del carteggio inedito tra Roberto Roversi e Franco Fortini, conservato in parte presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, in parte presso l'Archivio privato di Antonio Bagnoli a Bologna. Attraverso una selezione di lettere vengono esplorati temi ed episodi centrali dello scambio epistolare, dalla comune partecipazione alla redazione di «Officina» fino alle tensioni politiche che portarono verso la fine degli anni Settanta alla definitiva rottura tra i due intellettuali. All'analisi dei singoli documenti è affiancata una ricostruzione essenziale del contesto culturale al cui interno si sviluppò il dialogo tra due dei protagonisti della storia letteraria e critico-militante del secondo Novecento.

Parole chiave: Franco Fortini, Roberto Roversi, poesia del Novecento, riviste militanti, marxismo critico.

Mapa del carteggio Roversi-Fortini (1957-1993)

Esiste una minima zona emersa del dialogo epistolare tra Roberto Roversi e Franco Fortini rappresentata da uno scambio di lettere “aperte” svoltosi nel dicembre 1986 sulle pagine del settimanale «L'Espresso» che può aiutare a fissare sinteticamente gli estremi, non soltanto cronologici, del loro rapporto intellettuale e umano. L'occasione della breve corrispondenza in pubblico è fornita dall'uscita del primo volume dell'epistolario postumo di Pier Paolo Pasolini.¹ Roversi e Fortini sono invitati dalla redazione del giornale a un confronto sul tema della delicata gestione, a oltre dieci anni dal suo assassinio, dell'eredità letteraria, culturale e politica dello scrittore bolognese. Si tratta di un'opportunità di comunicazione che, per ragioni che andremo a esplorare, manca da diverso tempo: «Caro Roversi, sono molti anni che non ci vediamo e l'occasione di scriverti mi riporta ad epoca anche più lontana: dai tempi di “Officina” sono passati 30 anni».² Così Fortini in apertura della propria lettera rievoca il contesto in cui avvenne alla metà degli anni Cinquanta il suo incontro con Roversi, co-fondatore insieme a Leonetti e Pasolini del «Fascicolo bimestrale di poesia» (questo il sottotitolo della rivista) con cui i tre ex-compagni di liceo si proponevano di rinnovare il discorso critico sulla tradizione letteraria italiana suggerendo, anche attraverso esempi di una concreta prassi poetica, il superamento della linea ermetico-novecentista.³ Di quel sodalizio Fortini, dietro insistenti pressioni di Pasolini, diventò presto collaboratore fisso, entrando poi ufficialmente a far parte della redazione con l'inaugurazione, nella primavera del 1959, di una Nuova serie di impianto più culturalista e militante che terminerà le sue pubblicazioni dopo appena due numeri.⁴ È in

¹ P.P. Pasolini, *Lettere: 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986.

² F. Fortini, *Io, tu e Pier Paolo*, in «L'Espresso», XXXII, 48, 7 dicembre 1986, p. 192.

³ Per un inquadramento generale di «Officina» si rimanda all'antologia curata da G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, a cui va utile affiancato *Officina (1955-1959)*, a cura di K. Migliori, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979, che ricostruisce il lungo dibattito seguito alla pubblicazione del volume di Ferretti. Per una più ampia contestualizzazione della rivista all'interno del dibattito intellettuale e militante del secondo dopoguerra in Italia è ora fondamentale lo studio di L. Mozzachiodi, *Preparando il sessantotto: saggisti e scrittori nelle riviste della nuova sinistra (1956-1967)*, Pisa, Pacini, 2024. Si vedano inoltre E. Zinato, «“Mi ricordo questo futuro”: l'attualità di “Officina”, tra storia e prefigurazione», in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 19-39 e G. Muraca, «“Officina”», in Id., *Un fare comune. Da «Politecnico» a «Diario». Riviste italiane del secondo Novecento*, Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2024, pp. 39-46. Tutti i fascicoli sono accessibili in edizione anastatica: *Officina. [1-12; N.S. 1-2]. Bologna, 1955-1959*, presentazione di R. Roversi, Bologna, Pendragon, 2004.

⁴ Sulle vicende redazionali che accompagnarono la chiusura della rivista nell'estate 1959, oltre agli studi appena citati, ci sia consentito rinviare a A. Vuozzo, *Il Lukács di Fortini e la fine di «Officina»*, in *Il testo violato e l'inchiostro bianco: varianti d'autore e potere*, a cura di P. Italia e M.

questo arco temporale che tra Fortini e Roversi si consolida un rapporto di reciproca stima e vera e propria amicizia che proseguirà poi ben oltre la chiusura di «Officina».

Nel proprio intervento Fortini, attraverso il richiamo a quell'antica esperienza comune, fornisce un'indicazione cronologica che gli è funzionale a difendere la coerenza delle proprie posizioni, ovvero delle proprie riserve, nei confronti dell'opera e della figura di Pasolini, motivo per cui Roversi sembra esservi coinvolto piuttosto come testimone che come interlocutore: «non sono mancati coloro che, nelle divergenze, anche aspre, da me in questi anni dette e scritte su quel poeta, hanno voluto leggere non so che invidia per la fama o persino per la orribile morte. Non puoi averlo certo pensato tu perché meglio di te nessuno sa che i motivi maggiori di quelle divergenze e critiche, a Pasolini vivente le dissi e scrissi sin da allora».⁵ Da parte sua Roversi, constatato il ruolo che Fortini vorrebbe assegnargli («so di essere, per l'occasione, una sponda di biliardo per le tue riflessioni»),⁶ prima di svolgere le proprie considerazioni in merito alla questione del lascito pasoliniano inserisce nella lettera due citazioni che paiono rivelare un certo disagio nei confronti del suo corrispondente:

pungolato dalla lettura, per potermi rimuovere fra i vari sentimenti e riferimenti di lettore, mi aiuto, in principio, col richiamo a un breve colloquio di Goethe, una sera di dicembre del 1824, a Weimar, con il cancelliere von Müller, quando gli disse: “Non bisogna mai più rivedere i vecchi amici, non ci si intende più, ognuno ha imparato a parlare in un'altra lingua”. Potrei fermarmi qui, ma il discorso continua fino a conclusione: “Se ne guardi chiunque ha a cuore la propria vita, perché la dissonanza che ne nasce può agire su di noi soltanto come un perturbamento, e la pura immagine dell'antica amicizia si intorbida”.⁷

Meglio si comprenderà l'allusione di Roversi sapendo che la frequentazione con Fortini si era interrotta bruscamente nell'autunno 1979 a seguito di un duro scontro epistolare che aveva portato alla luce una profonda incrinatura nel loro rapporto dovuta, oltre che a irrisolte tensioni personali, a dissensi di carattere politico e morale legati in qualche modo anche alla figura di Pasolini. Leggendo il loro carteggio

Zanardo, Roma, Viella, 2022, pp. 183-196.

⁵ F. Fortini, *Io, tu e Pier Paolo* cit., p. 193.

⁶ R. Roversi, *Lasciamolo sconosciuto*, in «L'Espresso», XXXII, 48, 7 dicembre 1986, p. 195.

⁷ *Ibidem*. La citazione è tratta dalla traduzione italiana degli *Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller* a cura di Renzo Gabetti (J. W. Goethe, *Colloqui con il cancelliere von Müller*, Roma, Astrolabio, 1946), di cui Roversi riprende puntualmente il testo eccetto che per la soppressione di un aggettivo: «chiunque ha a cuore la propria vita» < «chiunque ha a cuore la propria vita *interiore*» (*ivi*, p. 174).

privato, che si snoda per oltre vent'anni, è possibile non solo rintracciare le ragioni di quella rottura ma – ciò che più importa – osservare l'evolversi di un intenso dialogo le cui diverse tappe coincidono con altrettanti episodi significativi della storia della cultura letteraria e critico-militante del secondo Novecento. Tenteremo di offrire qui una sintetica introduzione alle lettere dei due corrispondenti la cui edizione integrale è in corso di allestimento.⁸

La prima lettera conservata è del 20 febbraio 1957 e riguarda, come la maggior parte di quelle relative agli anni Cinquanta, il lavoro redazionale per «Officina». È Roversi a scrivere a Fortini in risposta a una sua probabile richiesta di invio degli estratti dell'ultimo numero della rivista, a cui aveva partecipato con i versi di *Al di là della speranza* in un dialogo-scontro a distanza con Pasolini.⁹

Caro Fortini,
siamo senza soldi – poveri veramente, come tutti gli uomini “buoni” – ma vogliamo che lei abbia gli estratti. Diamo l'ordine alla tipografia.
E i suoi versi sono ancora vivi e veri; sia certo di questo.
Spero di rincontrarla durante una delle sue prossime visite a Bologna.
Con i migliori saluti di Leonetti e i miei,
il suo
Roberto Roversi¹⁰

Non è necessario soffermarsi su questa lettera “di servizio” se non per notare la terza persona impiegata da Roversi, segno della scarsa familiarità che, a questa altezza, ancora doveva sussistere tra i due corrispondenti. Nel seguito del carteggio si manifesta tuttavia un rapido cambio di tono, segnale di un progressivo avvicinamento che è desumibile pure dal sempre maggiore spazio concesso allo scambio di giudizi e riflessioni che partono innanzitutto dalla valutazione di ciò che en-

⁸ Il carteggio Roversi-Fortini è conservato in parte a Siena, presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena (d'ora in avanti AFF), e in parte a Bologna, presso l'Archivio privato di Antonio Bagnoli, erede delle carte di Roversi (d'ora in avanti AAB). Il corpus epistolare consta di 120 documenti totali, manoscritti e dattiloscritti, di cui 63 missive di Roversi e 57 di Fortini, e coprono un arco cronologico che va dal 1957 al 1979, fatta eccezione per un'unica lettera di Roversi – priva di replica – risalente al 1993. Sono escluse dal conteggio le minute o le copie di lettere di cui si possiedono gli originali spediti. La corrispondenza è pressoché continuativa per gli anni Cinquanta e Sessanta, comincia a diradarsi a partire dal 1972 per subire poi una netta interruzione dopo il 1979.

⁹ F. Fortini, *Al di là della speranza*, in «Officina», 8, gennaio 1957, pp. 319-323, con cui l'autore rispondeva a P.P. Pasolini, *Una polemica in versi*, in «Officina», 7, novembre 1956, pp. 283-290. Motivi e sottintesi di quel dibattito poetico sono stati ripercorsi con minuziosa precisione dallo stesso Fortini in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 63 e ss.

¹⁰ R. Roversi lettera a F. Fortini del 20.02.1957, AFF, cartolina postale manoscritta su carta intestata «OFFICINA | Fascicolo bimestrale di poesia | 4, via Rizzoli – Bologna», 1 f.

trambi vengono pubblicando in quel periodo. Si vedano, per esempio, la lettera del 12 febbraio 1959 dove Roversi esprime le proprie entusiastiche reazioni alla lettura di *Poesia ed errore*, appena uscito per Feltrinelli, e la risposta inviategli da Fortini pochi giorni più tardi:

Bologna, il 12/2/1959

Caro Fortini,
ti abbraccio. Ho letto, riletto il libro (ma già, appena uscito, l'avevo portato a casa), e ho avuto la conferma che sei un uomo straordinario, dal quale tutti abbiamo da imparare. Lo dico così semplicemente, un poco arrossendo.

La tua vicenda, non solo quella che conosciamo e ti onora, ma quella più intima, ombrosa, patita (fatta di risucchi e di voli, di uno scalpellare fitto sul sasso, con scintille e scaglie che fuggono qua e là e s'avventano anche negli occhi) – acquista dal libro intero una risonanza più alta e scandita che ci percuote (ma anche i dieci inverni erano stati un tuo grande momento). Oggi mi accade di considerare quante cose non avevo letto, o letto male; suggestionato, frastornato direi dal “fumo” di questi anni – e da un più nascosto dolore; troppe cose, che tu, sul momento, con una gran generosità pazzesca e stupenda, suscitavi, regalavi, offrivi.

Ora ci dai una summa che comprende il passato furore ma lo compone con la tua voce segreta: classica nella sua turbata malinconia, esaltante di autentico amore; virile, non notturna.

Così si conforta il mio rammarico dei mesi scorsi: quanto poco ci conosciamo, noi due; appena uno sfiorarsi; e parlarsi a tentoni – seppure a te volevo già bene. Ma oggi ti posso scrivere questo biglietto, col cuore in mano.

Tuo,
Roberto Roversi¹¹

Milano, febbraio 1959

Grazie, caro Roberto; parole come le tue, se penso chi è che le scrive, ripaiano di anni di amarezze. Le merito solo in parte perché bisognava aver conosciuto in anticipo la ‘trama’, aver controllata una storia, abbandonata invece au petit malheur...

‘Farò meglio la prossima volta’, cioè altri farà meglio.

Grazie ancora, grazie della tua generosità. Lavora, scrivi. Un mese fa mi rilessi tutti i versi tuoi che avevo in casa (te lo disse Romanò?) e sentii che vanno giusti, elementi di una costruzione robusta. Tu sei dei pochi che abbiano il senso dell'architettura.

Ti abbraccia il tuo
Franco Fortini¹²

¹¹ R. Roversi lettera a F. Fortini del 12.02.1959, AFF, dattiloscritta con firma aggiunta a penna su carta intestata «PALMAVERDE | Libreria Antiquaria | 4, via Rizzoli – Bologna (Italia)», 1 f.

¹² F. Fortini lettera R. Roversi del 15.02.1959, AAB, manoscritta, 1 f. La data è desunta dal

Le due lettere sono esemplari del tipo di rapporto che va instaurandosi tra Roversi e Fortini a latere del comune impegno in «Officina». Si tratta di un confronto schietto e partecipe intorno al lavoro letterario che ciascuno conduce parallelamente alla rivista e dai cui emergono talvolta, insieme ai frequenti consensi, anche espressioni di velate riserve se non di critiche esplicite.¹³ È un dialogo che in ogni caso rivela una sempre maggiore affinità e consonanza di interessi e che, in vista dell'imminente epilogo dell'esperienza officinesca, sembra porre le basi per la costruzione di un nuovo progetto culturale condiviso.

Tra la primavera e l'estate 1959, complice lo scandalo suscitato da un epigramma di Pasolini sul Papa, si consuma infatti la spaccatura definitiva con Bompiani, editore della Nuova serie, che pone seriamente in dubbio la sopravvivenza del gruppo redazionale, visti anche i profondi contrasti interni emersi durante la preparazione degli ultimi numeri.¹⁴ Su questa fase il carteggio Roversi-Fortini offre notevoli illuminazioni, soprattutto per quanto riguarda gli estremi tentativi di salvataggio della rivista, fra cui la trattativa, presto naufragata, per una transizione editoriale di «Officina» all'Einaudi. Fortini si fa energico promotore di tale soluzione proponendo a Roversi di esercitare una direzione «dittatoriale» della redazione fino a quando non verranno ricontrattate le modalità di partecipazione dei singoli collaboratori.¹⁵ Dal canto suo Roversi si dimostra piuttosto scettico verso una simile alternativa («se la proposta che fai mi sarà ripetuta da una maggioranza chiara e decisa dei redattori, e in modo tale che mi sia consentito di esercitare il mandato senza alcuna interferenza [...] vedrò. Ma intanto: accetterebbe Einaudi? io lo escludo»)¹⁶ e a poche settimane di distanza, dopo che in un incontro

timbro postale.

¹³ In una lettera degli stessi mesi, per esempio, Fortini esprime un giudizio sostanzialmente negativo sul romanzo di Roversi *Caccia all'uomo*: «devo dirti che il libro mi ha fatto una impressione strana, affatto inaspettata, e non buona. Per quel che conoscevo e stimavo di te – cioè le poesie, di cui, come sai, faccio grande stima – non mi sarei mai aspettato un libro così. Cioè questa sorta di poemetto epico-lirico dove il più vero è l'atmosferico, l'aggettivale e il più falso è lo psicologico, il figurale. Insomma, non lo capisco, voglio dire non capisco perché lo hai scritto» (F. Fortini lettera a R. Roversi del 25.07.1959, AAB, manoscritta su carta intestata «Fortini, v. Novegno, 1. Milano. 410417», 1 f.).

¹⁴ Sarà lo stesso Roversi anni dopo a riconoscere come principale causa della chiusura della rivista il «disagio politico (ideologico)» che si era venuto a creare tra i diversi collaboratori (cfr. l'intervista a Roberto Roversi in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 166-167).

¹⁵ «Caro Roversi, come Romanò ti scriverà, Einaudi mi ha telefonato ieri sollecitando per la rivista. È dunque urgente che il 2° numero esca e che ci si veda per deliberare se continuare col terzo, in Einaudi. Qui non c'è via d'uscita: tu devi fare un gesto di forza, accettare, con il voto di Romanò, mio e di Scalia la direzione di Officina ed esercitarla. Senza redazione» (F. Fortini lettera a R. Roversi del 26.06.1959, AAB, manoscritta su carta intestata «Fortini, v. Novegno, 1. Milano. 410417», 1 f.). Il testo completo della lettera è riprodotto in A. Vuozzo, *Il Lukács di Fortini* cit., p. 196.

¹⁶ R. Roversi lettera a F. Fortini del 01.07.1959, AFF, dattiloscritta con firma a penna aggiunta

redazionale a Parma è stata ratificata la chiusura della rivista, pare già proiettarsi verso un futuro progetto nel quale sembra auspicare la presenza di Fortini:

io mi sento del tutto fuori ormai dai “problemi” di Off.[icina], e veramente rasserenato, con molta voglia di fare per me. Pertanto non intendo riesaminare nulla di quanto fu deciso; né intendo servire altre voglie, interessi, piaceri. Voglio servire interessi, piaceri, voglie di Roversi, finalmente; e di qualche amico che mi stima, lo dice, è contento di lavorare con me, e con il quale io sia d'accordo. Se non ne trovo, resto solo.

Ma già sul mio piccolo quaderno credo di potere segnare il tuo nome. Meglio se verrà anche quello di altri.

E sul tuo, se ti serve, segna il mio, in ogni occasione.¹⁷

Della discussione sul dopo «Officina» rimangono diverse testimonianze all'interno del carteggio, forse tra i documenti di maggior interesse, per lo sforzo teorico che vi è profuso, di tutta la corrispondenza. Accantonata ogni possibilità di rivitalizzare il vecchio gruppo redazionale, nell'autunno 1959 si svolge un serrato scambio di lettere a tre che vede impegnati Fortini, Roversi e Scalia nella pianificazione di un nuovo periodico letterario-militante. La volontà sembra essere quella di procedere in parziale continuità con l'esperienza appena conclusa ma rinnovando «linguaggio» e «fini» della pubblicazione nella direzione di una più accentuata rottura con la cultura e la politica ufficiali. Si legga in merito un estratto da una lettera programmatica di Fortini ai due potenziali collaboratori:

Mi vado persuadendo che non è possibile porre alla base di una attività letteraria, nel senso di comunicazione scritta concernente i cosiddetti fatti letterari, consensi o dissensi di ordine morale e politico se questi non si formano (si esprimono) in fatti di linguaggio. [...] In altri termini: non pongo limiti di oggetto ad una rivista letteraria [...] bensì una sola condizione: la tendenziale responsabilità linguistica; ossia la coerenza fra i mezzi linguistici impiegati ed i fini che ci proponiamo. Ma quali, questi fini?

In assoluto: promozione di una letteratura volta a proporre ai suoi destinatari e ai suoi autori il superamento della loro condizione presente, in tutti i sensi e cioè sia come autocoscienza esistenziale sia come coscienza e prassi sociale sia come 'stato' di classe.¹⁸

su carta intestata «PALMAVERDE | Libreria Antiquaria | 4, via Rizzoli – Bologna (Italia)», 1 f.

¹⁷ R. Roversi lettera a F. Fortini del 27.07.1959, AFF, dattiloscritta con firma a penna aggiunta su carta intestata «PALMAVERDE | Libreria Antiquaria | 4, via Rizzoli – Bologna (Italia)», 2 ff.

¹⁸ F. Fortini lettera a R. Roversi e G. Scalia del 26.09.1959, AAB, dattiloscritta, 2 ff.

I punti fermi che emergono dalla proposta di Fortini sono essenzialmente due: sforzo di “democratizzazione” del linguaggio critico, di sua semplificazione, che si accompagna alla ricerca di una tendenziale omogeneità tra i contributi dei diversi autori, e assunzione di posizioni politiche chiare, non mistificate da discorsi astrattamente metodologici, rispetto ai problemi e alle discussioni del presente, il tutto però mantenendo quale ambito d’interesse principale della rivista quello letterario.

È su quest’ultimo punto, difeso strenuamente da Fortini anche in un’altra lunga lettera di questi mesi,¹⁹ che si vengono a scontrare gli interessi dei tre intellettuali. Il rischio maggiore che intravede Roversi in un tipo di pubblicazione che privilegi il discorso sui testi è quello di riproporre «quasi senza volere, una similia a Campo di Marte o alla Ronda di buona memoria; proprio perché c’è nell’aria questa pacifica atmosfera di disarmo; e il ritorno (o richiamo) alla buona letteratura, ai sani progetti, al tranquillo lavoro, infine alle opere, è insinuato con sorridente blandizia e con premurosa impudicizia da tutti i sabotatori».²⁰ Per lo scrittore bolognese sarebbe invece più che mai urgente

rompere le scatole alla gente, scendendo però – e questo è il consapevole e autentico progresso rispetto alle nostre esperienze passate – dal limbo delle elucubrazioni sperimentali, disarmoniche e viziate da un conturbato intimismo e spiritualismo – allo scontro e alla prova di dibattiti precisi, chiari, consapevoli; non più dunque l’astrattezza metafisica, ma di volta in volta, al limite delle singole tecniche, problemi circoscritti, essenziali e seccamente dichiarati.²¹

Il dibattito proseguirà tra riunioni e lettere per alcuni mesi senza tuttavia approdare a una sintesi capace di mediare tra le istanze dei diversi componenti. All’inizio del nuovo anno Roversi e Scalia decidono di muoversi in autonomia dando vita – secondo il telegrafico ragguaglio inviato per lettera a Fortini – a «un fascicolo trimestrale di 32 pagine esatte, dal titolo “Rendiconti (di scienze e lettere)”». Comprensivo sempre di un saggio importante di 24 pagine, di vario argomento, anche scientifico; e di otto pagine finali riservate a quattro interventi di due pagine cd. (3 cartelle) mordenti sulla cronaca, sull’attualità politica e

¹⁹ F. Fortini lettera a R. Roversi e G. Scalia del 17.10.1959, AAB, dattiloscritta con aggiunte e correzioni manoscritte, 3 ff. È parzialmente riprodotta con il titolo *Per un discorso comune* in F. Fortini, *Un giorno o l’altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 258-260.

²⁰ R. Roversi lettera a F. Fortini del 11.11.1959, AFF, fotocopia di lettera dattiloscritta, 6 ff. Il documento è pubblicato tra le appendici di G.C. Ferretti, «*Officina*» cit., pp. 456-459.

²¹ *Ibidem*.

letteraria»,²² il cui primo numero vedrà però la luce soltanto nella primavera del 1961. L'impostazione della rivista, come ha notato Mozzachiodi,²³ intercetta in realtà molti dei presupposti teorici discussi con Fortini già a partire dalla progettazione della Nuova serie di «Officina» e non stupisce dunque che, nonostante la rinuncia a un impegno diretto nella redazione, egli decida di contribuirvi in più occasioni con l'invio di testi sia saggistici che poetici.²⁴

Con la nascita di «Rendiconti» si inaugura in qualche modo una nuova fase del carteggio tra Roversi e Fortini, in cui i due corrispondenti, meno coinvolti nelle questioni pratiche di organizzazione di un'attività pubblicistica collettiva, sembrano aprirsi a un dialogo più intimo e slegato da interessi contingenti. Ciò non toglie che tra loro, ancora per tutti gli anni Sessanta e oltre, si verifichino contatti frequenti all'interno tanto dell'ambiente letterario quanto di quello politico-culturale del marxismo cosiddetto "eterodosso", con la partecipazione comune a riviste come «Il Menabò», «Quaderni piacentini» e, più tardi, «il manifesto». Il diuturno scambio di giudizi e critiche sulla rispettiva produzione poetica e saggistica trova spazio sempre più spesso anche all'interno di testi pubblici: nel 1962 Fortini recensisce su «Questo e altro» la raccolta di poesie di Roversi *Dopo Campofornio* (Milano, Feltrinelli),²⁵ verso la quale aveva già espresso per lettera la propria approvazione entusiasta all'amico («Solo ora mi pare di aver letto "Lo Stato della Chiesa". È splendido. Secondo me il tuo libro ti situa tra i primissimi»),²⁶ mentre nel 1965 contribuisce con una nota di commento alla pubblicazione su «Paragone» della prima se-

²² R. Roversi lettera a F. Fortini del 03.01.1960, AFF, dattiloscritta con correzioni a penna su carta intestata «PALMAVERDE | Libreria Antiquaria | 4/D, via Caduti di Cefalonia | Bologna (Italia)», 1 f.

²³ Cfr. L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto* cit., p. 176 n.

²⁴ Nel 1961 Fortini propone a Roversi la pubblicazione di alcune sue poesie («ti mando una montagna di versi (piccola parte del lavoro di questi ultimi 2 anni) dalla quale sei pregato d'estrarre un topolino», lettera del 07.07.1961, AAB) che usciranno sul n. 2-3 di «Rendiconti» (settembre 1961, pp. 80-83) con il titolo *Due lettere da Babilonia e altri versi* (poi confluite in F. Fortini, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963). L'anno successivo apparirà invece sulla rivista bolognese, in polemica con un precedente articolo di Pietro Bonfiglioli, il saggio *I giudici naturali ovvero contro gli stoici* («Rendiconti», n. 4-6, novembre 1962, pp. 145-150; poi ripreso, con varianti, in Id., *Verifica dei poteri*, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 58-65), e nel 1967 Fortini offrirà a «Rendiconti» uno scritto in ricordo di Vittorini (*Alla fine*, in «Rendiconti», 15-16, luglio 1967, pp. 276-277). Dalla lettura del carteggio emergono anche altre proposte di collaborazione da parte di Roversi che, per ragioni diverse, non andranno in porto. Tra esse ricordiamo almeno la commissione di un articolo sulla storia dei gruppi minoritari della sinistra italiana nel dopoguerra e un saggio critico sulla manualistica per la scuola (per cui vedi *infra*).

²⁵ F. Fortini, *Roversi*, in «Questo e altro», 2, 1962, pp. 94-98 (poi incluso in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 138-140).

²⁶ F. Fortini lettera a R. Roversi del 12.02.1962, AAB, manoscritta su carta intestata «Fortini, v. Legnano, 28. Milano. 635893.», 1 f.

rie delle *Descrizioni in atto*;²⁷ nello stesso anno all'uscita di *Verifica dei poteri* (Milano, il Saggiatore, 1965) Roversi programma di riunire su «Rendiconti» una serie di interventi critici intorno al libro di Fortini,²⁸ che appariranno effettivamente nel fascicolo tredicesimo della rivista.²⁹

Nei primi anni Sessanta si registra anche una curiosa iniziativa editoriale da parte dello scrittore bolognese che, in veste di stampatore, propone a Fortini la pubblicazione di una silloge di versi inediti per i tipi della Libreria Antiquaria Palmaverde da accompagnarsi a tre incisioni originali di Carlo Leoni, artista emergente allievo di Giorgio Morandi.³⁰ L'operazione andrà in porto nel dicembre 1962 con la stampa in tiratura limitata della *Poesia delle rose*, il poemetto fortiniano poi incluso l'anno successivo, ma con sostanziali varianti, nella raccolta *Una volta per sempre* (Milano, Mondadori, 1963). L'episodio – su cui non possiamo soffermarci qui ma che meriterebbe senz'altro un approfondimento, vista anche la quantità di materiali preparatori conservati – è di per sé indicativo del grado di intesa raggiunto in questa fase dai due corrispondenti («sei una delle poche anime fraterne» scriverà Fortini a Roversi in una lettera del luglio 1964).³¹

Nel periodo che va all'incirca dal 1965 ai primi anni Settanta cominciano a manifestarsi all'interno del dialogo epistolare delle frizioni, in certi casi più evidenti, in altri più celate, la cui origine va probabilmente ricercata in alcune aspre critiche mosse dall'autore di *Verifica dei poteri* alla linea politico-culturale seguita da «Rendiconti». In particolare, è in una lettera del 29 marzo 1965 che Fortini si scaglia contro l'editoriale *Revisione di un problema: l'intellettuale fra scienza e ideologia* apparso nel fascicolo 10 della rivista (marzo 1965, pp. 308-311), ritenendo che esso rischi addirittura di squalificare retrospettivamente l'intero discorso critico svolto sulle pagine del periodico:

Il periodo finale è tale da non lasciar sospetto sulla volontà di mistificare, ribadendo i termini di un rapporto fra cultura e politica che sono quelli

²⁷ R. Roversi, *Le descrizioni in atto*, in «Paragone», XVI, 182, aprile 1965, pp. 99-113; il commento anepigrafo di Fortini si trova alle pp. 117-119. Lo stesso numero ospita anche gli interventi di Giovanni Raboni e Giorgio Cesarano (pp. 120-124).

²⁸ «Di una "summa" così imponente non posso parlarti per lettera, ovviamente; vorrò farlo su Rendiconti dedicando alla "Verifica" una serie d'interventi, da più parti» (R. Roversi lettera a F. Fortini del 20.07.1965, AFF).

²⁹ G. Giudici, G. Raboni, A. Pozzi, A. De Paz, *F. Fortini, Verifica dei poteri*, in «Rendiconti», 13, luglio 1966, pp. 53-70.

³⁰ Sull'interessante attività tipografica di Roversi si veda il *Catalogo editoriale della libreria antiquaria Palmaverde*, a cura di A. Bagnoli, Bologna, Pendragon, 2010. Per un approfondimento della figura ancora poco studiata di Leoni si rimanda al catalogo (non completo) *Carlo Leoni*, presentazione di A. Emiliani, testi di A. Baccilieri, P. Castagnoli, S. Ceccarini, regesto biografico a cura di O. Ognibene, Casalecchio di Reno, Grafis, 1987.

³¹ F. Fortini lettera a R. Roversi del 01.07.1964, AAB, manoscritta, 1 f.

del ventennio di Togliatti e che considero non tanto falso teoreticamente quanto pernicioso politicamente: “Nel contesto di una praxis democratica (sic) e di una scienza funzionale (e ‘dove’ e ‘da chi’ ‘applicata?’) il partito (quale?) è in grado di fornire al pubblico (ecco una categoria, il ‘pubblico’, che è davvero una novità nel linguaggio marxista!) di una cultura nuova rispetto a quella del mercato culturale (quando è scritta questa frase? Nel 1946? Nel 1936? Nel 1955?): una cultura oppositiva intesa a fare della scienza il presupposto di fondo (?) della cultura di massa e dell’industria culturale uno strumento di informazione”.

Questa prosa è degna di Spinella. Questo stolto scientismo (vedi la 3a glossa a Feuerbach) lo conosco bene. Sostituisci alla parola “partito”, la nozione di “piano capitalistico amministrato dalla sinistra” e il discorso torna lo stesso. No, Roberto. No e no e no.

Roversi incassa la critica senza ribattere, limitandosi anzi a rimarcare la grande considerazione in cui tiene le opinioni del suo interlocutore («arriva in questo momento il tuo espresso – che come ogni tuo scritto, per me, e in ogni sua forma, è sempre sconvolgente, provocante, eccitante nel senso culturalmente più “alto”»),³² ma un certo malumore inizia a serpeggiare tra i due. Nell’autunno successivo Roversi invia alla redazione di «Quaderni piacentini», senza prima farne parola all’amico, una nota in cui polemizza con un suo intervento apparso sul numero 23-24 della rivista a commento di un dialogo tra Cases e De Martino.³³ Piergiorgio Bellocchio, dopo averne mandata copia a Fortini, ne sconsiglia la pubblicazione in ragione del «tono sproporzionatamente aggressivo».³⁴

Negli anni seguenti la frequenza delle comunicazioni epistolari cala drasticamente. Le poche lettere scambiate sono per lo più di carattere pratico e denunciano un sensibile raffreddamento del rapporto. Invitato nel 1969 a contribuire a un numero speciale di «Rendiconti» sul tema dei libri di testo per la scuola, Fortini rinvia la consegna di mese in mese prima di rinunciare definitivamente alla pubblicazione. Uno scritto apparso postumo in *Un giorno o l’altro* rivela i contorni di tale decisione:

Ho ricevuto qualche giorno fa il biglietto di Roversi che mi chiede di rispondere ad una inchiesta sul libro scolastico per «Rendiconti». È molto tempo che non vedo Roversi né ho sue notizie. Non so davvero perché,

³² R. Roversi lettera a F. Fortini del 30.03.1965, AFF, dattiloscritta con firma aggiunta a penna su carta intestata «Libreria Palmaverde | Via Caduti di Cefalonia, 4/d – Bologna (Italia)», 1 f.

³³ F. Fortini, *Gli ultimi tempi*, in «Quaderni piacentini», n. 23-24, maggio-agosto 1965, pp. 11-17 (poi ripubblicato con il titolo *Due interlocutori* in Id., *Questioni di frontiera: scritti di politica e di letteratura, 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 7-15).

³⁴ Cito da una lettera inedita di Piergiorgio Bellocchio a Roberto Roversi del 3 novembre 1965 conservata presso AAB. Devo ad Antonio Bagnoli la segnalazione del documento. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile reperire alcuna copia dell’intervento polemico di Roversi.

ma c'è stato senza dubbio un dissenso politico negli anni scorsi. [...] Leggo oggi: La moglie del tiranno, interviste con alcuni dei maggiori narratori italiani, scritto e compilato da Ferdinando Camon. Vi trovo, registrate nel 1968, le opinioni di Roversi e i suoi propositi. Ho l'impressione che le differenze di valutazione politica siano molto diminuite ma che i caratteri di tutti noi, alla nostra età, si siano irrigiditi a che non sia più possibile sfuggire ad una sfiducia (o cinismo) di fondo. Viene dalla certezza che le strutture delle nostre persone siano inalterabili ormai.³⁵

I dissensi percepiti confusamente da Fortini esploderanno in tutta la loro durezza una decina d'anni più tardi. Le prime avvisaglie di crisi si registrano nell'autunno del 1978 e si intersecano con un dibattito pubblico sorto intorno al caso giudiziario di Marco Caruso.

Il 5 dicembre 1977 nella borgata romana di Torrespaccata il quattordicenne Caruso uccide a colpi di pistola il padre per difendere sé e la madre dalle sue ripetute violenze. Un anno dopo, in corrispondenza dell'apertura del processo per omicidio volontario, «Lotta continua» si fa promotrice di una campagna a sostegno dell'assoluzione del ragazzo a cui aderiscono diversi intellettuali e figure di rilievo del mondo politico. Fortini rifiuta di firmare l'appello e manda una lettera aperta al giornale in cui illustra le ragioni del proprio disaccordo.³⁶ Pochi giorni dopo Roversi, che è tra i sostenitori dell'assoluzione, pubblica sul «manifesto» un intervento in cui affronta il tema dei limiti della giustizia istituzionale prendendo spunto da alcune considerazioni svolte da Fortini nel suo pezzo.³⁷ Questi protesta con Rossana Rossanda per la pubblicazione dell'articolo che interpreta essenzialmente come un attacco contro di lui. «Sfido ogni galantuomo – scrive Roversi all'amico sollecitato da Rossanda – a intendere come offensivo, o comunque come un attacco, il mio breve intervento sul “Manifesto”. Che partiva sì dalla rapida dichiarazione di un dissenso su una tua affermazione – e questo, credo che mi sia ancora concesso – ma che poi si svolgeva con buone ragioni, e con chiarezza (per dio), sulle generali; non implicandoti né coinvolgendoti in alcun modo ma premendo sulle spalle dei giudici e di quelli che amministrano questa sconcia giustizia, fingendosi giusti e diversi».³⁸ Fortini replica ribadendo le ragioni della propria

³⁵ F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., pp. 434-439. Il testo è rubricato da Fortini sotto l'anno 1971, ma la proposta di collaborazione di Roversi va retrodatata di almeno due anni, come testimonia una lettera del 20 ottobre 1969 in cui Fortini comunica al direttore di «Rendiconti» di avere «già scritto qualche cartella sull'argomento dei libri di testo» (20.10.1969, AAB, lettera manoscritta, 1 f.).

³⁶ F. Fortini, *Per quel ragazzo*, in «Lotta continua», 29 novembre 1978, p. 5 (poi con il titolo *Un parricida*, in Id., *Insistenze: cinquanta scritti, 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 204-206).

³⁷ R. Roversi, *Ragazzo, chi ti ha ucciso?*, in «il manifesto», 5 dicembre 1978.

³⁸ R. Roversi lettera a F. Fortini del 15.12.1978, AFF, manoscritta, 2 ff.

posizione («Sono persuaso che è una vergognosa semplificazione anarco-illuministica quella di battersi per una assoluzione celebrata come oblio, come cancellazione dell'accaduto, come rifiuto di vedere che cosa significa una, una qualsiasi, uccisione volontaria») ma ammette di aver reagito troppo violentemente allo scritto di Roversi, al quale riconosce «lealtà», «affetto», «rispetto» e «stima».³⁹ La rottura tra i due è però soltanto rimandata di alcuni mesi.

Nel novembre 1979 la federazione del P.C.I. di Perugia organizza un incontro in memoria di Pasolini invitando a intervenire alcuni dei suoi amici e collaboratori dei tempi di «Officina». Fortini decide di non partecipare all'iniziativa poiché ritiene il contesto inadeguato per affrontare il problema dell'interpretazione postuma dell'opera del poeta scomparso e, soprattutto, non intende elaborare alcun «discorso comune» insieme ai suoi compagni di allora. Tali ragioni vengono esposte in una lettera spedita a uno degli organizzatori:

Recentemente mi sono rifiutato di partecipare, a Carpi, ad una serata che mi avrebbe situato nella casella di quelli di «Officina». In questi vent'anni ognuno <h>a vissuto, scritto, assunte posizioni e responsabilità. Che cosa ho a che fare con Leonetti redattore di «Alfabeta» ossia di una pubblicazione che, a mio avviso, difende l'ordine sociale stabilito; con Roversi, che accetta di collaborare ad un giornale, il «Manifesto» il cui direttore si meraviglia pubblicamente di aver potuto avermi collaboratore per un decennio, senza nemmeno curarsi di farmi sapere se la sua intemerata coscienza morale ha qualcosa da dire in proposito? [...] Sederci intorno a un microfono e parlare di Pasolini e del secolo e della nostra vecchiaia. Siamo seri. Bisognerebbe, prima, misurare le nostre distanze.⁴⁰

Il rimprovero indirizzato a Roversi presuppone lo scontro avvenuto pochi mesi prima tra il co-direttore del «manifesto» Luigi Pintor e Fortini a margine della pubblicazione su «Quaderni piacentini» di una sua severa recensione al *Doppio diario* di Giaime Pintor,⁴¹ fratello di Luigi morto nel 1943 mentre tentava di superare le linee tedesche nei pressi di Castelnuovo al Volturno, recensione che aveva provocato la temporanea sospensione delle collaborazioni dell'intellettuale fiorentino con il quotidiano comunista.⁴²

³⁹ F. Fortini lettera a R. Roversi del 24.12.1978, AAB, dattiloscritta con firma aggiunta a penna, 1 f.

⁴⁰ Lettera inedita di Franco Fortini ad Andrea Pera, datata «1979», conservata in AFF (sc. XXVIII, c. 31). Ringrazio Jacopo Maria Romano per avermene cortesemente fornita la trascrizione.

⁴¹ F. Fortini, *Vicini e distanti. A proposito del «Doppio diario» di Giaime Pintor*, in «Quaderni piacentini», 70-71, maggio 1979, pp. 123-129.

⁴² L'articolo era stato originariamente commissionato a Fortini da Severino Cesari, respon-

Il testo del biglietto viene trasmesso telefonicamente a Roversi. Lo scambio epistolare che segue – per ragioni di spazio non possiamo riportarlo integralmente – rappresenta, come intuirà Fortini, un vero e proprio «regolamento di conti» tra i due:

A Franco Fortini,

Dalla federazione del P.C.I. di Perugia mi hanno letto per telefono, con una specie di apprensivo stupore, la tua lettera; e io annoto soltanto la squalifica che hai voluto assegnarmi; con l'imputazione di continuare a collaborare al "Manifesto" anche dopo il tuo scontro con Pintor. Essa squalifica non mi tocca; ti invito soltanto a considerare che il "Manifesto" è un giornale militante, che per vivere deve recepire l'aiuto di una nostra fatica e non la nevrosi della nostra vita quotidiana. Ma il discorso, una volta per tutte, è generale. [...] La vicenda odierna mi convince che tu non sai (più?) scegliere con giustizia né pensare con lealtà; e che hai scelto di ridurti soltanto a giudicare e a condannare come il dispotico e facinoroso milite di una qualche assatanata congrega della Controriforma. E di far questo io non ti riconosco né l'autorità né il diritto [...] sei (scegliendo) terribilmente solo e infelice, caro Fortini, e non te ne accorgi. Questa è la tua mancanza di poesia.

Io che avevo amicizia, e molta amicizia, adesso ho pietà, per te. E ti lascio ai tuoi invitati di pietra.⁴³

Caro Roversi,

ho trovato la tua lettera l'altra sera, che tornavo piuttosto stanco da Siena. Vi ho letto molte insolenze. Mi dicevi che merito solo disistima e pietà per la mia solitudine frenetica e aggressiva. [...] Ci dev'essere molto di vero nella pittura del mio carattere, almeno per chi crede solo ai caratteri. E che sia causa di mancanza di poesia. È una condizione che non ti deve essere sconosciuta. [...]

Nei cento tomi del mio epistolario postumo troverà posto anche la tua lettera, non temere. Si potrà sapere, a tuo onore, che in un giorno di novembre del 1979, mi hai dato del pazzo, del disonesto e del miserabile. Qualcuno potrà anche trovarvi la conferma di quel che avevo letto in un tuo scritto sul "Manifesto", quando avevi difesa una causa sbagliata – il ragazzo omicida – prendendotela con me. È difficile perdonare a chi ha

sabile della sezione culturale del «manifesto», ma venne poi rifiutato dalla direzione del giornale per iniziativa di Rossana Rossanda (cfr. R. Rossanda, *Prefazione*, in F. Fortini, *Disobbedienze. I: Gli anni dei movimenti: scritti sul manifesto, 1972-1985*, Roma, manifestolibri, 1997, pp. 9-17). Fu poi ripubblicato in F. Fortini, *Insistenze* cit., pp. 162-171 insieme a una nota in cui l'autore rievocava il contrasto con Luigi Pintor: «Questo scritto [...] mi valse sul settimanale "L'Espresso" una risposta polemica del fratello di Giaime. Concludeva chiedendosi come fosse stato possibile che per tanti anni avessimo potuto scrivere sul medesimo giornale. Considerando che di quello egli era direttore e io, da non pochi anni, solo collaboratore "militante", dovetti (dopo un mio infruttuoso tentativo di chiarimento) rinunciare alla collaborazione» (*ivi*, p. 293).

⁴³ R. Roversi lettera a F. Fortini del 15.11.1979, AFF, manoscritta, 2 ff.

ragione. Questa tua lettera è anche un regolamento di conti. [...] L'errore morale che ti ha spinto al "discorso generale" della tua lettera diventa errore di stile nel vocativo "A Franco Fortini" e nella nuda firma "Roversi" [...] tu non sei solo l'autore dello sciagurato autoritratto che hai voluto porgermi come specchio ma anche sei una vita e una scrittura che per tanti anni mi ha accompagnato e giovato. E se mi firmo "tuo Fortini" è perché so che le mie poesie, i miei libri, quel che ho pensato e scritto, quel che sono stato e sono, tu li porti ben dentro di te né potrai liberartene.⁴⁴

A un'ulteriore lettera di Roversi che cerca di stemperare la veemenza dello scontro a distanza non seguirà risposta. I dissensi politici dell'ultimo periodo, riemersi sotto forma di contrapposti «errori morali», hanno ceduto a un contrasto più viscerale, di intensità pari soltanto al legame profondo che ha unito i due amici per oltre un ventennio.

Si può dire che, di fatto, la comunicazione epistolare termini qui. Non si conservano testimonianze successive, eccetto una lettera di Roversi, priva di risposta, del 29 giugno 1993, che anticipa di pochi mesi la scomparsa di Fortini:

29 giugno '93

a Franco Fortini, Milano.

Majorino, un'ora fa, mi ha detto di un tuo malanno, per fortuna controllato. Saperlo mi ha, come se si strappasse un velo, immediatamente ravvicinato a te, nel pensiero nel ricordo e nell'affetto. So che tornerai a scuotere le nostre stanze con immutata e lucida tenacia.

Prendi le mie parole secondo il tuo umore; io ho sentito subito il bisogno di dirle. E poi, parole? No, segni bene incisi dentro le nostre vite.

Un abbraccio,

Roversi⁴⁵

La rilevanza che ebbe lo scambio tra due degli intellettuali fra i più ostinati e conseguenti nel panorama della cultura marxista del secondo Novecento, di cui abbiamo qui brevemente ripercorso gli snodi principali attraverso la documentazione epistolare superstite, non fornendo nulla di più che una mappa per orientarsi all'interno di un rapporto lungo e articolato come il loro, può essere valutata fino in fondo solo guardando all'opera complessiva di entrambi, a quello che dell'uno è trapassato nella riflessione e nella scrittura dell'altro. È questa, d'altronde, l'indicazione che essi ci hanno lasciato. «Quel che ho pensato e scritto, quel che sono stato e sono, tu li porti ben dentro di te né potrai

⁴⁴ F. Fortini lettera a R. Roversi del 25.11.1979, AAB, dattiloscritta con aggiunte e firma a penna, 1 f.

⁴⁵ R. Roversi lettera a F. Fortini del 29.06.1993, AFF, manoscritta, 1 f.

liberartene» recita la clausola dell'ultima lettera di Fortini. Quella sentenza, scagliata con rabbia attraverso anni di silenzio e distacco, torna a risuonare nelle involontarie parole di congedo di Roversi: «segni bene incisi dentro le nostre vite».



scrittura/lettura/ascolto

«Squinternati e crassosi romanzi»: per un'indagine su Gadda lettore di Céline

FRANCESCO BASILE

Università degli Studi dell'Aquila

francesco.basile3@graduate.univaq.it

Abstract. The essay offers a comparative analysis of two textual loci from *La cognizione del dolore* and *Voyage au bout de la nuit*, aiming to shed light on the possible presence of *Voyage* among the many sources Gadda utilized during the composition of *La cognizione del dolore*. The first part of the essay presents a thematic comparison of the two passages, suggesting that the segment in *La cognizione del dolore* might have been inspired by the reading of the Célinian passage. Subsequently, the study focuses on certain linguistic aspects of the two excerpts, formulating the hypothesis that a neologism present in the Gaddian text could be considered a linguistic calque derived from French, and specifically from Céline's novel.

Keywords: Carlo Emilio Gadda, Louis Ferdinand Céline, *La cognizione del dolore*, *Voyage au bout de la nuit*, intertextuality, neologism, linguistic calque.

Riassunto. Il saggio propone quindi un'analisi comparata tra due loci testuali provenienti da *La cognizione del dolore* e da *Voyage au bout de la nuit* per mettere in luce la possibile presenza del *Voyage* tra le molteplici fonti cui Gadda attinse durante la stesura della *Cognizione*. La prima parte del saggio presenta un raffronto tematico tra i due brani per suggerire che il segmento della *Cognizione* potrebbe essere stato ispirato dalla lettura del passo céliniano. Successivamente, lo scritto si focalizza su alcuni aspetti linguistici dei due estratti, formulando l'ipotesi che una neoforazione presente nel testo gaddiano potrebbe essere considerata un calco linguistico proveniente dal francese e, nello specifico, dal romanzo céliniano.

Parole chiave: Carlo Emilio Gadda, Louis Ferdinand Céline, *La cognizione del dolore*, *Voyage au bout de la nuit*, intertestualità, neoforazione, calco linguistico.

«Squinternati e crassosi romanzi»: per un'indagine su Gadda lettore di Céline

Nonostante nell'ambito della critica comparata sia stata talvolta messa in luce un'affinità tra le opere di Carlo Emilio Gadda e quelle di Louis-Ferdinand Céline, il numero di saggi dedicati a un effettivo confronto tra i loro scritti è al momento piuttosto esiguo. Eppure, le prime avvisaglie riguardo una vicinanza tra i romanzi dell'ingegnere milanese e quelli del medico delle periferie parigine si possono attualmente datare al 1947, anno in cui Gianfranco Contini pubblica sulla rivista «Letteratura» (luglio-ottobre 1947) la sua *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*.¹ In questo articolo-introduzione – nel quale si registra la prima occorrenza della fortunata «funzione-Gadda»² – il critico annovera Gadda e Céline nella schiera dei «macaronici»,³ affiancandoli a autori come Teofilo Folengo, François Rabelais e James Joyce. Nel 1971 sarà invece lo stesso Gadda a legittimare l'accostamento tra i propri romanzi e quelli di Céline, riconoscendo all'autore di *Voyage au bout de la nuit* il merito di averlo «preceduto nell'impostazione narrativa e stilistica».⁴

Tra i contributi che propongono un confronto fra le opere di Céline e Gadda, spiccano il saggio *Il naso e l'anima*⁵ di Giancarlo Leucadi e l'articolo *Defilement, War and the Corpse. On Abjection in Gadda and Céline*⁶ di Katrin Wehling-Giorgi. Lo studio di Leucadi rileva la particolare sensibilità che i due autori manifestano nei confronti degli odori nauseanti, per poi inscrivere i nomi di Gadda e Céline in una «tradizione letteraria» fondata su di una «retorica dell'olfatto malinconico».⁷ Lo scritto di Wehling-Giorgi impiega invece le intuizioni di Julia Kristeva su *Voyage au bout de la nuit* per mostrare il ruolo centrale della metafora del «violated/dead body» nel *Voyage* e nella *Cognizione*. Questa immagine ricorrente esprimerebbe lo scetticismo di Gadda e Céline riguardo la solidità dell'io, allineando il pensiero dei due autori ai cambiamenti che coinvolgono «the late modernist notion of subjectivity».⁸

¹ In G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 533-566.

² *Ivi*, p. 539.

³ *Ivi*, p. 540.

⁴ C.E. Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, p. 213.

⁵ G. Leucadi, *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, il Mulino, 2000.

⁶ K. Wehling-Giorgi, *Defilement, War and the Corpse. On Abjection in Gadda and Céline*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», novembre 2011, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue7/articles/wehlingdefile07.php> (ultimo accesso: 15/4/2024).

⁷ G. Leucadi, *Il naso e l'anima* cit., p. 101.

⁸ K. Wehling-Giorgi, *Defilement, War and the Corpse* cit.

Gli studi tematici di Leucadi e Wehling-Giorgi mostrano quanto un approccio comparatistico alle opere di Céline e Gadda possa dimostrarsi fecondo, offrendo nuovi spunti interpretativi sugli scritti gaddiani.⁹ Al momento, il rapporto diretto tra Gadda e i romanzi di Céline non è stato però indagato in maniera approfondita. In particolare, non è ancora stato dimostrato se lo scrittore milanese avesse effettivamente letto le opere di Céline – nello specifico, *Voyage e Mort à crédit* – prima della stesura di romanzi quali *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, o del pamphlet *Eros e Priapo*. In tal senso, il saggio *Gadda verso Céline*¹⁰ di Simone Giusti contiene alcuni spunti interessanti sia riguardo una possibile mediazione di Contini tra i romanzi di Céline e lo scrittore milanese,¹¹ sia riguardo alcune somiglianze stilistiche tra le opere dei due autori.

Un lavoro di approfondimento sulla ricezione di *Voyage e Mort à crédit* da parte di Gadda presupporrebbe una ricerca dettagliata sulla fortuna delle due opere in Italia, seguita da uno studio intertestuale degli scritti dei due autori. Per il momento mi limiterò a proporre una rapida analisi comparata di due *loci* testuali, provenienti rispettivamente da *La cognizione del dolore* e da *Voyage au bout de la nuit*. Pur non dimostrando con assoluta certezza una conoscenza del romanzo céliniano da parte dello scrittore milanese, questo confronto potrà essere il punto di partenza per uno studio che voglia provare un influsso dei primi due romanzi di Céline sulle opere di Gadda.

All'interno di un romanzo dal tono prevalentemente tragico quale *La cognizione del dolore* non mancano intermezzi comici o satirici; addirittura, come ha notato Raffaele Donnarumma, nella *Cognizione* «la satira appare come il rovescio del tragico».¹² A titolo esemplificativo si possono richiamare il terzo e il quarto *tratto*¹³ della prima parte del romanzo, che riportano la visita medica del protagonista Gonzalo Pirobutirro. Il

⁹ Un altro spunto particolarmente interessante si trova nel contributo di Pierluigi Pellini per il volume Carocci *Il testo letterario* (P. Pellini, *Romanzi, in Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, a cura di E. Russo, Carocci, 2020, pp. 337-351). Nel suo saggio, Pellini individua una somiglianza tra le metafore culinarie impiegate da Gadda e Céline per descrivere rispettivamente il cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio* e la morte di un soldato francese nel *Voyage*. L'autore sottolinea inoltre come l'uso di metafore culinarie in un contesto macabro compaia anche in altre opere sulla Prima guerra mondiale (ad esempio la poesia *Sogno del prigioniero* di Montale), assumendo il ruolo di «disperata difesa contro un orrore indicibile e indiretta denuncia di una totale perdita di valori condivisi» (*ivi*, p. 350).

¹⁰ S. Giusti, *Gadda verso Céline* [1999], in *Id.*, *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 91-106.

¹¹ Significativa l'osservazione che Giusti fa a proposito di una lettera tra Gadda e Contini, nella quale il romanziere chiede al critico di indicargli un dizionario di *argot* francese (*ivi*, p. 105).

¹² R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 60.

¹³ Il termine "tratti" per definire i capitoli della *Cognizione* è scelto dallo stesso Gadda.

dialogo-confessione tra Gonzalo e il dottor Higueroa – dopo aver toccato una *pointe* tragica in cui il paziente esprime le sue preoccupazioni riguardo lo stato di salute della madre – si conclude con un divertito pettegolezzo del medico. Il dottore narra infatti a Gonzalo «la storia della guarigione»¹⁴ del vigilante notturno Gaetano Palumbo e spiega come il reduce di «quota 131» perse la sua «pensione di sesto grado, categoria quinta», ottenuta inizialmente «perché trovatosi a esser lasciato sordo d'entrambi gli orecchi da scoppio di granata “penetrante e dilacerante”». ¹⁵ Riportando i dettagli del soggiorno forzato del finto invalido di guerra nell'ospedale militare di Pastrufazio,¹⁶ il narratore indugia su un particolare scatologico:

Le settimane si consumavano lente, malvage; il Palumbo si credeva ormai dimenticato all'Ospedale Centrale di Pastrufazio dalle more della procedura, e dalla burocrazia militare. Squinternati e crassosi romanzi giravano per le camerate, perdendo di tanto in tanto qualche nuovo foglio, adibito da qualche malato privo di risorse a fronteggiare le improvvisazioni del mal di corpo. Arricchendosi da un lettore all'altro, di sempre nuovi strati di crassume; oltreché di capelli, di cerume e di forfora.¹⁷

L'uso alternativo dei romanzi che si aggirano per le camerate dell'ospedale potrebbe apparire come una rielaborazione di un topos atto a screditare un certo tipo di letteratura.¹⁸ Il passo potrebbe anche essere visto esclusivamente come un *divertissement* umoristico. Poco più avanti il narratore si sofferma infatti sugli altri pazienti dell'ospedale, intenti a riassumere la trama degli «squinternati e crassosi romanzi» a Gaetano Palumbo, malgrado la sua presunta sordità.¹⁹

La descrizione delle corsie dell'ospedale di Pastrufazio assume però un valore significativo se paragonato a un estratto di *Voyage au bout de la nuit*. Nel passo in questione Ferdinand Bardamu, il protagonista del romanzo, si trova nell'Africa francese, dove è impiegato della Compagnie Pordurière. Riportando gli effetti del clima africano e della malaria sugli europei, Bardamu descrive l'ospedale di Fort-Gono. Gli ospedali ricoprono un ruolo particolarmente importante nel romanzo, tanto da

¹⁴ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rondoni, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 659.

¹⁵ *Ivi*, p. 577.

¹⁶ Dove attendeva la conferma della sua pensione d'invalidità.

¹⁷ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 661.

¹⁸ O potrebbe ricordare l'articolata dissertazione che Gargantua tiene a suo padre a proposito della sua scoperta del migliore tra tutti i «torchecul» (F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di L. Sozzi, Milano, Bompiani, 2013, p. 96).

¹⁹ «I compagni, talvolta, glie ne sunteggiavano il curioso intreccio» (C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 661).

essere indicati quali unici luoghi in cui il protagonista può considerarsi «à l'abri des hommes du dehors, des chefs».²⁰ Tuttavia, nel passo che interessa questa analisi il dettaglio più rilevante non ha propriamente a che fare con il contesto sanitario:

Dans l'hébétude des longues siestes paludéennes il fait si chaud que les mouches aussi se reposent. Au bout des bras exsangues et poilus pendent les romans crasseux, des deux côtés des lits, toujours dépareillés les romans, la moitié des feuilles manquent à cause des dysentériques qui n'ont jamais de papier suffisamment et puis aussi des Soeurs de mauvaise humeur qui censurent à leur façon les ouvrages où le Bon Dieu n'est pas respecté.²¹

Mettendo a confronto i brani dei due romanzi, la somiglianza appare evidente. Entrambi gli episodi hanno come cornice le corsie di un ospedale e in entrambi i casi i narratori si soffermano su uno stesso dettaglio: la presenza di romanzi impiegati per sopperire alla mancanza di carta igienica. Tale coincidenza potrebbe essere considerata fortuita e non sufficiente a dimostrare che Gadda avesse letto il *Voyage* prima di scrivere *La cognizione del dolore*. Osservando più attentamente i testi, si possono però notare alcuni particolari decisivi per suffragare questa ipotesi.

La fama di Gadda quale inventore di neologismi è ampiamente riconosciuta, tanto da aver ispirato la recente pubblicazione del *Gaddabolario*.²² Anche nel breve frammento riportato sopra, Gadda conia un lemma di cui il *Grande dizionario della lingua italiana* nel *Supplemento 2009*²³ e il *Grande dizionario italiano dell'uso*²⁴ registrano l'unica occorrenza nel testo della *Cognizione*: l'aggettivo «crassosi». Entrambi i dizionari attribuiscono al neologismo gaddiano il significato di “grossolani” e individuano l'origine del termine nell'aggettivo “crasso”. A partire da questo lemma, Gadda avrebbe quindi fatto ricorso alla suffissazione per coniare la parola «crassosi».

Questo *hapax* gaddiano figura anche tra le duecentodiciannove voci presenti nel *Gaddabolario*.²⁵ Secondo l'interpretazione del filologo Claudio Vela, i termini «crassosi» e «squinternati» (altro aggettivo che caratterizza i romanzi) sarebbero da intendere in modo prevalente-

²⁰ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], in Id., *Romans 1932-1934*, eds. H. Godard, P. Fouché, R. Tettamanzi, Paris, Gallimard, 2023, p. 138.

²¹ *Ibidem*.

²² *Gaddabolario. Duecentodiciannove parole dell'Ingegnere*, a cura di P. Italia, Roma, Carocci, 2022.

²³ *Crassoso*, in *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2009*, a cura di S. Battaglia, E. Sanguineti, Torino, UTET, 2008, s.v.

²⁴ *Crassoso*, in *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. De Mauro, Torino, UTET, 2000, s.v.

²⁵ C. Vela, *Crassoso*, in *Gaddabolario* cit., pp. 50-51.

mente metaforico; i due attributi farebbero dunque riferimento più alla natura sconcia e sconclusionata dei libri che alla loro materialità in quanto oggetti concreti. Un breve confronto lessicale tra il passo del *Voyage* e quello della *Cognizione* induce invece a privilegiare un'interpretazione prevalentemente letterale dei due termini, individuando la probabile fonte dell'aggettivo «crassosi» e determinandone la natura di gallicismo.

Rileggendo il passo cèliniano, spicca la presenza dell'aggettivo «crasseux». A differenza della neoformazione gaddiana, in francese il lemma «crasseux» non è affatto un neologismo: il *Dictionnaire de l'Académie française* ne stabilisce infatti un'origine cinquecentesca, attribuendo all'aggettivo il significato di «couvert de crasse».²⁶

Considerando la longevità del termine in francese e la dimestichezza di Gadda con la lingua e la letteratura d'Oltralpe, sarebbe difficile attribuire univocamente alla lettura del *Voyage* la comparsa di «crassosi» nella *Cognizione del dolore*. Un particolare che però potrebbe risultare decisivo può essere notato estendendo l'analisi all'intero sintagma in cui l'aggettivo compare: «romans crasseux». Questo sintagma può essere accostato al «crassosi romanzi» della *Cognizione*, nemmeno la sua presenza è però sufficiente a stabilire con assoluta sicurezza la matrice cèliniana del neologismo gaddiano. Eppure, se sommata al raffronto tematico svolto in precedenza, questa notazione etimologica potrebbe risultare utile al fine di dimostrare almeno la conoscenza del *Voyage* da parte di Gadda. È dunque possibile supporre che l'autore della *Cognizione* abbia fatto ricorso al calco linguistico «crassosi romanzi» per trasporre il sintagma francese «romans crasseux» in italiano. Gadda mostrerebbe quindi una ricettività linguistica nei confronti del romanzo cèliniano e non solo tematica.

Per concludere l'analisi del lemma «crassosi», è interessante considerare brevemente la prima versione italiana del *Voyage*; realizzata dal piemontese Alex Alexis (pseudonimo di Luigi Alessio), la traduzione venne pubblicata dalla casa editrice Corbaccio nel 1933. Il primo traduttore del *Voyage* ricorre al sintagma «romanzi bisunti»²⁷ per trasporre «romans crasseux» in italiano. La discrepanza fra la traduzione di Alex Alexis e il calco impiegato da Gadda farebbe dunque supporre una particolare attenzione del romanziere milanese alle sfumature linguistiche dell'opera di Céline.²⁸

²⁶ *Crasseux*, in *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4821> (ultimo accesso: 15/4/2024).

²⁷ L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte*, trad. it. di A. Alexis, Milano, Corbaccio, 1933, p. 141.

²⁸ In tal senso, non sarebbe da scartare l'ipotesi di una lettura del *Voyage* sia in francese, sia in italiano.

Infine, anche l'aggettivo «squinternati» potrebbe essere utile a suffragare l'ipotesi secondo cui il passo della *Cognizione* sarebbe una rielaborazione della descrizione che Bardamu fa dell'ospedale di Fort-Gono. Come osservato da Vela, «squinternati» può essere interpretato sia in modo letterale, sia in modo figurale. In quest'ultimo caso, il termine assumerebbe il senso – più vicino all'uso corrente – di «sconclusionati».²⁹ Anche qui può però rivelarsi utile un confronto con il romanzo di Céline. Nel *Voyage ai «romans crasseux»* viene infatti assegnato un secondo attributo: «dépareillés». Questo aggettivo può essere avvicinato al termine «squinternati» che figura nella *Cognizione*. In questo caso è possibile supporre che l'autore non abbia impiegato una traduzione letterale o una neoformazione per trasporre l'immagine cèliniana nel suo romanzo. La scelta trova una probabile spiegazione nel fatto che la traduzione più intuitiva del termine «dépareillés» («sparigliati», calco impiegato anche da Alex Alexis)³⁰ non sarebbe stata idonea allo stile che contraddistingue la «prosa dura, incollata, che nessuno legge»³¹ di Gadda. Il lemma della *Cognizione* appartiene invece a un gergo prettamente tecnico e si riferisce a un volume i cui quinterni siano stati scomposti; il vocabolo «sparigliati» avrebbe invece evocato con molta meno accuratezza l'aspetto esteriore dei libri che Gadda descrive.³² La scelta del termine «squinternati», affiancato dalla neoformazione «crassosi», potrebbe dunque esser stata dettata dalla volontà di riprodurre quanto più fedelmente possibile la materialità dei romanzi che i pazienti dell'ospedale di Pastrufazio sunteggiavano al finto invalido Gaetano Palumbo.

In conclusione, i due aggettivi potrebbero essere considerati il frutto di un «attacco di zolianesimo»,³³ probabilmente coadiuvato dalla lettura della prima opera del romanziere che fin dal suo esordio letterario fu considerato l'erede novecentesco del Naturalismo.³⁴ In ogni caso, l'interpretazione letterale e quella metaforica non sono da contrapporre; anzi, è nell'ottica di una coesistenza delle due interpretazioni che il passo della *Cognizione* riacquista la sua completezza. Escludere una delle due letture avrebbe ben poco senso se si considera la proverbiale cupidigia linguistica di Gadda, che lo spinse a rinnegare persino il parere del venerato maestro Manzoni sulla questione della lingua:

²⁹ C. Vela, *Crassoso*, in *Gaddabolarario* cit., p. 51.

³⁰ L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte* cit., p. 141.

³¹ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 616.

³² D'altronde, è lo stesso Gadda a definirsi «maniaco dei tecnicismi» (C.E. Gadda, *Intervista al microfono*, in Id., *Saggi giornali e favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 504).

³³ C.E. Gadda, *La meccanica*, in Id., *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 471.

³⁴ Céline, tuttavia, rimase sempre scettico nei confronti dei ricorrenti paragoni tra il suo romanzo e le opere dell'autore dell'*Assommoir*.

I dopplioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso raro rarissimo. Sicché dò palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientedimeno potare, ecc. ecc.: per unificare e codificare: «d'entro le leggi, trassi il troppo e 'l vano». Non esistono il troppo né il vano per una lingua.³⁵

Attraverso il confronto tra due *loci* testuali provenienti rispettivamente da *Voyage au bout de la nuit* e dalla *Cognizione del dolore*, si è potuto verificare come uno studio comparato tra le opere di Céline e quelle di Gadda – supportato in questo caso da alcune osservazioni linguistiche su due vocaboli presenti nella *Cognizione* – possa risultare proficuo al fine di offrire nuove interpretazioni di alcuni aspetti della produzione gaddiana. Pur non potendo attualmente suffragare l'ipotesi di una conoscenza precoce del *Voyage* da parte di Gadda con ulteriori evidenze filologiche, la possibile agnizione proposta mi pare un indizio da non sottovalutare.

³⁵ C.E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in Id., *Saggi giornali e favole e altri scritti I* cit., p. 490.



scrittura/lettura/ascolto

Memoria e lutto in *Fragmentos de un libro futuro* di José Ángel Valente

JULIO PÉREZ-UGENA

Università degli Studi di Siena

julio.perezugena@unisi.it

Abstract. Starting with the mournful character in the motifs, themes, and structural design of José Ángel Valente's latest book, in this essay I also address the ways in which grief manifests itself in his language and prosody. I have thus tried to show how grief is not only related to death, it is intrinsic to writing and can be fruitful for the poem, the poet and the reader. From meditations on personal experiences to those on historical catastrophes, including spiritual ones, Valente's poetry, aware of its own fragility, modulates itself in the multiplicity of the 'counter-word' linked to memory in the face of the violence of history.

Keywords: poetry, death, son, *Autrui*, "counter-word".

Riassunto. Partendo dal carattere luttuoso nei motivi, nei temi, e nel disegno strutturale dell'ultimo libro di José Ángel Valente, in questo saggio mi soffermo anche sulle modalità con cui il lutto si manifesta nella sua lingua e prosodia. Ho cercato quindi di mostrare come il lutto non sia relativo solo alla morte, sia intrinseco alla scrittura e possa essere fecondo per la poesia, per il poeta e per il lettore. Dalla meditazione sulle esperienze personali a quella sulle catastrofi storiche, ivi comprese quelle spirituali, la poesia di Valente, consapevole della propria fragilità, si modula nella molteplicità della "controparola" legata alla memoria di fronte alla violenza della storia.

Parole chiave: poesia, morte, figlio, *Autrui*, "controparola".

Memoria e lutto in *Fragmentos de un libro futuro* di José Ángel Valente

I.

Fragmentos de un libro futuro, concepito da José Ángel Valente come il termine della propria opera e il cui punto finale coinciderà con la sua morte, è avvolto nel lutto, o per dire meglio nei lutti: quello per il figlio, cui sono rivolte alcune poesie, come *Hic locus*, *Insomnio*, *In pace* o *Lo blanco*; quello per la morte prossima del poeta stesso, sebbene della propria morte non sia ovviamente possibile fare esperienza anticipata e tanto meno anticipare immagini, presente in *Proyecto de epitafio* o *Elegía: fragmento*; il lutto per gli altri uomini, e in modo particolare per alcuni poeti (Cernuda, Celan, Hölderlin, Lorca, Rosalía de Castro) e per le vittime della violenza; e anche il lutto per Dio o dio, con la minuscola usata con frequenza da Juan Ramón Jiménez, il cui verso citato in esergo – «*Dios del venir, te siento entre mis manos*» – ci orienta sull'orizzonte in cui vengono scritte queste poesie valentiane: l'attesa di un dio, invocato da un libro a venire.¹

Il lutto che percorre il libro, oltre a manifestarsi nei motivi o nella “fabula”, si avverte senza difficoltà nella lingua e nella prosodia stessa. A questo proposito è stato suggerito un parallelo fra *Paisaje con pájaros amarillos* – un'elegia dedicata al figlio il cui tema ritorna in diverse altre poesie di *Frammenti di un libro futuro* – e *Pour un tombeau d'Anatole* di Mallarmé.² La tensione verso l'origine, o la frustrazione di non poterlo raggiungere, rintracciabile in tante poesie di Valente,³ si incrocerebbe con l'insegnamento della poesia mallarmeana, più incentrata forse sulla trasmissione che sulla fondazione di quel rapporto originario.⁴

In *Frammenti di un libro futuro* non solo Valente riprende e riformula

¹ [«Dio del venire, ti sento tra le mie mani»]. *Fragmentos de un libro futuro* (d'ora in avanti *Frag*), scritto tra il 1991 e il 2000, è stato pubblicato pochi mesi dopo la morte del poeta, avvenuta il 20 luglio 2000, presso l'editore Galaxia-Gutenberg - Círculo de Lectores, a Barcellona. È stato ripubblicato in J.A. Valente, *Obras completas. 1. Poesía y prosa*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2006, pp. 539-582, d'ora in avanti *OC1* (la citazione di Juan Ramón Jiménez a p. 541 di questa edizione). Le traduzioni sono state condotte da chi scrive in collaborazione con Gianni Scalia. La versione completa di *Frammenti di un libro futuro* sarà pubblicata dalle Edizioni dell'Orso, con uno studio introduttivo di Pietro Taravacci.

² J. Ancet, *Préface*, in *Fragments d'un livre futur*, Paris, José Corti, 2002, p. 8.

³ «INMERSIÓN de la voz. Las aguas. Entraste en el origen. Cabeza decapitada junto al mar. Después no quedan más silencios», scrive Valente in *No amanece el cantor*, libro diviso in una parte omonima e nell'elegia *Paisaje con pájaros amarillos* (*OC1*, p. 492). Per l'impossibilità di raggiungere l'origine, cfr. «Canción del eterno in retorno», in J.A. Valente, *Cántigas de Alén* (*OC1*, p. 536).

⁴ Cfr. M. Ferraris, J. Derrida, *Après-coup*, in S. Mallarmé, *Poesie*, trad. it. di L. Frezza, Milano, Mondadori, 1991, pp. 226 ss.

temi, modalità e forme delle sue opere precedenti (il libro ha come radice dichiarata l'ultima poesia di *Treinta y siete fragmentos*),⁵ ma inserisce nelle proprie poesie interi versi o frammenti di poeti spagnoli o stranieri, con piena coscienza di quello spazio di trasmissione in cui vive il poeta al quale non è concesso di possedere nemmeno la propria parola (non per caso Valente ha ripetutamente parlato del poeta come di un *medium*). Il suo è il *trādere* insito nella traduzione, con il ricorso fraterno all'intertestualità.

Questo, che è fenomeno di sempre, ha assunto nella modernità un ruolo particolarmente significativo. Si pensi a Eliot nella *Terra desolata*, in cui la combinazione di versi altrui dà luogo a sintesi della tradizione dilaniate al loro interno, di straordinaria bellezza e profondità:

Poi s'aspose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih

Anche Valente ha “puntellato le sue rovine” con frammenti analoghi, e anche la sua drammatica opera finisce con una manifestazione di pienezza, sebbene non rituale come questa benedizione finale upanishadica: «la pace che sovrasta la nostra conoscenza».⁶ I testi altrui vengono disposti nel fluire di una lingua che si è resa talmente sottile fino a confinare con il silenzio – forse il vero protagonista di questa poetica – così da offrire la massima ospitalità, l'apertura di ogni apertura per ogni tempo e luogo: apertura che la scrittura deve preservare.⁷ Esempio eloquente di questo modo di far poesia, in cui l'accoglienza di testi

⁵ «SUPO, / después de mucho tiempo en la espera metódica / de quien aguarda un día / el seco golpe del azar, / que sólo en su omisión o en su vacío / el último fragmento llegaría a existir. // (*Raíz de Fragmentos de un libro futuro. Fragmento XXXVII de Treinta y siete fragmentos*)» (*OC1*, p. 543). [«SEPEPE, / dopo molto tempo nell'attesa metodica / di chi aspetta un giorno / il secco colpo del caso, / che solo nella sua omissione o nel suo vuoto / l'ultimo frammento sarebbe arrivato a esistere»].

⁶ T.S. Eliot, *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 280-285. Cfr. anche le pp. 169-171 dell'introduzione di V. Patea. In questo collage tutti i frammenti alludono a un anelito di purificazione: Arnaut Daniel che accetta le fiamme purificatrici nel purgatorio dantesco, la leggenda di Filomela, il principe di Aquitania del sonetto di Nerval disposto a recuperare l'eredità, e Hieronymo, protagonista della tragedia di Thomas Kyd, *Spanish Tragedy*, che riunisce una grande quantità di frammenti in diverse lingue per ricomporre l'uccisione del figlio e rendergli giustizia. Sono tutti elementi molto affini a Valente.

⁷ Cfr. E. Jabès, *Le soupçon le désert*, Paris, Gallimard, 1978, p. 56, e J. A. Valente, *La memoria del fuego*, in Id., *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008, pp. 431-432, d'ora in avanti *OC2*.

altrui (di Eckhart, di Hölderlin, di san Giovanni della Croce) rinnova la loro forza in un'intensa e inedita visione, è *La nada*.⁸

Numerosi versi o poesie da altre letterature, come le versioni da Li Po, Takoboku o Wang Wei, non solo si manifestano nel silenzio ma sono, per così dire, intimamente partecipi della sua essenza. A questo proposito, Borges ha scritto una volta di preferire all'originale di un verso della *Noche oscura del alma* la traduzione inglese fatta da Roy Campbell: il verso «estando ya mi casa sosegada» suona nella versione inglese «when all the house was hushed», con la parola *all* che – come osservava il poeta argentino – suggerisce immensità, e la bellissima parola *hushed*, che secondo lui offre la vera musica del silenzio.⁹ Anche se ci si astiene dal giudicare la qualità delle versioni di Valente dalle lingue orientali, si può tuttavia affermare che esse offrono la vera musica del silenzio nel senso medesimo della parola tanto lodata da Borges, alla cui luce dovremmo leggere *Frammenti di un libro futuro*: un libro che porta al silenzio.

Dante, nel libro II del *De vulgari eloquentia* dove tratta della disposizione delle rime nella canzone (XIII, 7-8), scrive: «Pulcherrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt».¹⁰ Nelle poesie del nostro libro non troviamo esempi di rime; anzi, molte rientrano in un tipo di composizione non ripetitiva, lineare,¹¹ ma si resta colpiti da come diversi di questi “frammenti” autonomi suonino come finali di altrettante poesie e da come la sensazione di silenzio risulti perciò esserne singolarmente rilevata:

⁸ «ESTÁS / en tu luz no visible, no engendrado, / único, el único. / Se posa tu mirada / en la ausencia de ti o en la no descifrable irrupción de tu forma en tu vacío. // Y allí dejas las huellas de tu paso. // Salí tras ti. / Devuélveme a tus ojos / que llevo en mis entrañas dibujados. // (*La nada*)», (*Frag*, p. 571) [«STAI / nella tua luce non visibile, non generato, / unico, l'unico. / Si posa il tuo sguardo / nell'assenza di te o nella non decifrabile / irruzione della tua forma nel tuo vuoto. // E là l'orma lasci del tuo passo. // Sono uscito dietro a te. / Ridonami ai tuoi occhi / che porto nel mio ventre disegnati. // (*Il nulla*)»].

⁹ J.L. Borges, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 78-79.

¹⁰ [«Bellissime sono tuttavia le terminazioni degli ultimi versi, se cadono, con le rime, nel silenzio»]. Citato in G. Agamben, *La fine del poema*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 117.

¹¹ «En la música de Webern, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como elemento de composición, sino – y, acaso, sobre todo – el silencio que rodea la música. El principio de no repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio». Cfr. J.A. Valente, *Palabra, libertad, memoria* (OC2, pp. 467-468); in un altro saggio dichiara come la scrittura musicale di Webern forse abbia influito sulla propria poesia più di qualsiasi altra scrittura contemporanea. Cfr. J.A. Valente, *Cuatro referentes para una estética contemporánea* (OC2, pp. 545-555). Ancora sul valore di Webern per il nostro autore cfr., tra le altre pagine, J.A. Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, pp. 177, 199, 221, 222, e sul principio di non ripetizione e sulla scrittura lineare nell'opera di Valente cfr. *ivi*, p. 151, e S. Pradel, *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2018, e in particolare le pp. 146-150.

ESTE sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste no visible, limita con la nada. // (*Ausencia*) (*Frag*, p. 543)

[QUESTO sogno, che ho appena sognato e nel cui tenue bordo ti rendesti non visibile, confina con il nulla. // (*Assenza*)]

Niente ci viene detto di questo sogno, tranne ciò che potremmo chiamare “variazioni sul dileguarsi ultimo”, come se questa scrittura provenisse dall’idea stessa del finale: «sogno», «non visibile», «nulla», «assenza», parole che avrebbero potuto figurare in un’enumerazione barocca nell’*explicit* di una poesia stretto fra il bianco della pagina, parallelo visivo del silenzio.¹² «Du livre au livre le blanc est le lieu et le lien», scriveva Jabès;¹³ come dal poema al poema, dalla parola alla parola, e ancora dalla lettera alla lettera. La poesia genera silenzio. Come ha scritto bene Valente, la poesia è l’arte di comporre il silenzio attraverso luoghi bucherellati, crateri, vuoti dove, in assenza di ogni segno, possa manifestarsi il dio.¹⁴ Un’altra poesia in cui «el fin es el comienzo» (*Frag*, p. 548)¹⁵ è questa:

CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala. (*Frag*, p. 543)

[«CADERE in verticale. Sogno senza fine della caduta. Che improvvisa formazione l’ala»]

Brevissima poesia, il cui inizio è già un finale e che tuttavia è senza finale, senza contorni: uno sprofondare nel silenzio, una caduta nel sogno, con un sottofondo luttuoso. Un sogno della caduta in cui il genitivo non sarebbe né soggettivo né oggettivo: proprio un caso (*casus*: “caduta”) di genitivo assoluto, il che denoterebbe un’appartenenza senza soggetto né oggetto.¹⁶ E la generazione poetica (l’ala) avviene improvvisa, oltre il

¹² Ricordiamo l’ultimo verso del sonetto *Mientras por competir con tu cabello* di Góngora, sul quale del resto Valente si sofferma ne *La experiencia abisal* (OC2, pp. 757-758): «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» («in terra, fumo, polvere, ombra, niente»), L. de Góngora, *Le solitudini e altre poesie*, trad. it. di N. von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 74-75.

¹³ E. Jabès, *Le livre des questions*, Paris, Gallimard, 1989, vol. II, p. 495.

¹⁴ «BORRARSE. / Sólo en ausencia de todo signo / se posa el dios», J.A. Valente, *Al dios del lugar* [1989] (OCL, p. 464).

¹⁵ «La fine è l’inizio», v. 11 di *Luces hacia el poniente* [*Luci verso il ponente*].

¹⁶ Agamben, in un suo commento pubblicato in spagnolo alla poesia «*El cuerpo del amor se vuelve transparente*» (Cfr. J.A. Valente, *No amanecer el cantor* [1992], OCL, p. 491), scriveva: «creo que se puede hablar de generación, de génesis, más allá del sujeto y del objeto y que tal vez no haya ningún otro modo justo de hablar de generación. ¿Y qué es una pertenencia sin sujeto ni objeto sino una caída? La poesía, nos dice Valente, es el eterno y genitivo no amanecer del cantor» (Cfr. G. Agamben, *No amanecer el cantor*, in *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 57 per queste parole e pp. 47-57 per tutto l’articolo).

soggetto e l'oggetto: *palabra aparicional*, come teorizza lo stesso Valente, «forma *aparicional* del conocer. Lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación».¹⁷

Dal pianto per perdite di cui non ci viene detto altro, da questa “fine”, inizia la seguente poesia:

LLORAR por lo perdido cuando no deja huella el pie en la arena que no sea borrada por la cierta sucesión de las aguas. (*Frag*, p. 544)

[«PIANGERE per le cose perdute quando non lascia traccia il piede sulla sabbia che non sia cancellata dalla certa successione delle acque»]

Oltre o forse prima ancora della parola, affiorano qui le lacrime, testimoni di un silenzio che trova in esse la sua più profonda espressione, nell'intervallo tra ciò che è perduto e ciò che svanisce o sta inesorabilmente per svanire.¹⁸ «La nostra più bella esistenza s'inscrive nella loro caduta», osserva Jean-Loup Charvet, il quale aggiunge: «Le vere lacrime si offrono. O, più precisamente, si ricevono. Sono l'ultima cosa che si ha il diritto di sprecare, perché non è possibile procurarsele. Essendo la cosa più preziosa al mondo, si offrono, o piuttosto vengono offerte. Si parla del dono delle lacrime».¹⁹ La parola poetica viene offerta, si espone, e il suo sapere non deve restare in contemplazione di quello che testimoniano le lacrime, figlie del dolore e della gioia intensi? Forse piangere, come ha osservato Unamuno, è la *sabiduría*, «la saggezza», *suprema*.²⁰ Saggezza dei vivi, che i morti non possono però ricambiare. La poesia che segue,

¹⁷ J.A. Valente, *Conocimiento y comunicación* (nella prima versione nel 1957, pubblicata nel 1963), in Id., *Las palabras de la tribu* (1971 e 1994, *OC2*, pp. 40-41, n. 1). Cfr. anche *Cómo se pinta un dragón* (*OC2*, p. 458).

¹⁸ Colpisce la vicinanza con questo testo: «La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción» (*OC2*, p. 464).

¹⁹ J.-L. Charvet, *L'eloquence delle lacrime*, trad. it. di A. Carenzi, Milano, Medusa, 2001, pp. 25 e 23.

²⁰ «Un pedante que vio a Solón llorar la muerte de un hijo, le dijo: “¿Para qué lloras así, si eso de nada sirve?”. Y el sabio le respondió: “Por eso precisamente, porque no sirve”. Claro está que el llorar sirve de algo, aunque no sea más que de desahogo; pero bien se ve el profundo sentido de la respuesta de Solón al impertinente. Y estoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si saliendo todos a la calle, y poniendo a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos pusieramos en común a llorarlas y a dar gritos al cielo y a llamar a Dios. Aunque no nos oyese, que sí nos oiría. Lo más santo de un templo es que es el lugar a que se va a llorar en común. Un *Miserere*, cantado en común por una muchedumbre, azotada del destino, vale tanto como una filosofía. No basta curar la peste, hay que saber llorarla. ¡Sí, hay que saber llorar! Y acaso ésta es la sabiduría suprema. ¿Para qué? Preguntádselo a Solón», M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 21-22.

anch'essa nata come finale di un discorso non fatto, è la constatazione disperata di un impossibile pianto reciproco, alla quale si aggiunge una richiesta: che il figlio gli parli. I morti non possono parlare, ma dal e verso il loro silenzio possono nascere parole negli esseri umani, parole decisive:

PERO tú, muerto,
ya no puedes llorar, llorararme.

Dime.

(*Insomnio*) (*Frag*, p. 544)

[MA tu, morto, / non puoi più piangere, piangermi. / Dimmi. // (*Insonnia*)]

II.

Poemas a Lázaro è il titolo del secondo libro di Valente. La distanza tra il Dio cristiano e l'uomo, a eccezione di rari momenti, vi si manifesta in un vero e proprio dissidio che tocca anche la risurrezione.²¹ La poesia esaminata più avanti, che reca in esergo «*Antonio in perpetuum*», riprende il tema della perdita presentata come in una visione, o in un sogno. Non viene detto esplicitamente, ma le «acque lustrali» dei primi due versi sono mescolate al pianto di colui che le vede. Nessun uomo avrà il potere di resuscitare le persone che piange. Ma nella responsabilità per esse o, con più esattezza, per «Altri» (*l'autrui* lévinasiano), nella «passività a morte» che arriva alla sostituzione, il rapporto con gli estinti può assumere un senso diverso da quello della perdita. Ciò renderebbe più sfumata la distinzione che fa Jankélévitch tra indicibilità e ineffabilità, sebbene una lettura plausibile di alcune poesie di Valente – benché nei suoi scritti teorici non vi sia traccia di una chiara distinzione tra indicibile e ineffabile – sembrerebbe avvalorarla: esiste una certa distanza tra le poesie già osservate e *Lo blanco*, per esempio, dove si percepisce l'ineffabilità del silenzio divino, che per sovrabbondanza eccede ogni parola.²²

²¹ Cfr. le prime tre poesie della raccolta, *Soliloquio del creador*, *El muro (voz de la criatura)* e *El emplazado* (*OCI*, pp. 109-111). Poesie come *El emplazado*, *El día*, *La cabeza de Yorick*, ma anche *El peregrino* o *La ciudad destruida* allontanano la possibilità della risurrezione dei morti (e se ne *El resucitado* questa possibilità sembra esistere, l'assoluta incomunicabilità nei confronti degli altri la priva di senso). Ci sono bensì alcune poesie che trasmettono un senso di armonia con Dio (*Salmodia de la buenahombria*) e anche una stupenda poesia piena di fiducia nel ciclo vitale della natura e nel ruolo di Dio in essa, come *Rotación de la criatura*; ma il desiderio di risurrezione, espresso fortemente nella preghiera dell'ultima poesia, *La salida*, non trova la risposta della fede: «estamos solos. / Alrededores son, postrimerias, / ecos remotos cuanto llega ahora / de más allá de la distancia» (*OCI*, p. 160).

²² «L'ineffabile silenzio evoca la vita onnipresente e infinitesimale diffusa nell'immensità dell'universo. Il silenzio ineffabile, risposta tacita, ha qualcosa di sublime, mentre il silenzio indicibile ci ispira solo terrore e angoscia. In contrasto col silenzio di un cielo cosparso di stelle, l'indicibile silenzio della morte evoca piuttosto il mutismo opprimente di quegli spazi bui che un tempo sgomentarono Pascal: qui il nostro interrogativo resta senza risposta, qui

Antonio in perpetuum

Y tu cuerpo surgía de las aguas
lustrales, resurrecto,
como una espada inextinguible.

(*Lo blanco*) (*Frag*, p. 560)

[*Antonio in perpetuum* // E il tuo corpo sorgeva dalle acque / lustrali, risorto,
/ come una spada inestinguibile. // (*Il bianco*)]

Alludevo prima all'elemento luttuoso che nella scrittura di Valente va al di là del tema o motivo trattato. Maurizio Ferraris, in un colloquio su Mallarmé con Jacques Derrida, osservava:

La lettera allontana dalla cosa, ne celebra l'assenza, perché una lettera comporta, come proprio requisito fondamentale, la *possibilità* (non necessariamente la fattualità) della scomparsa dell'autore e del referente, e dunque reca con sé una struttura costitutivamente testamentaria. D'altra parte, senza lettere non ci sarebbe trasmissione, tradizione, verità, possibilità della memoria e anche del futuro, perché nessuna verità sarebbe tale se non potesse sopravvivere all'esistenza finita del suo inventore, nessun futuro e nessuna promessa potrebbero darsi senza la memoria del passato: col risultato, per nulla paradossale, che la stessa possibilità dell'autentico, del presente, dell'originario, viene dalla lettera come trasmissione, ripetizione e contaminazione. La presenza del presente vivente si costituisce dunque a partire da una dimensione testamentaria, e da un lavoro del lutto.²³

la nostra voce risuona nel deserto. Muto e sordo, il morto non fa eco ai nostri richiami, e il dialogo ricade ben presto nella solitudine disperante del monologo» (V. Jankélévitch, *La morte*, trad. it. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2009, p. 82). Come dicevamo sopra, Valente non distingue tra indicibile e ineffabile: «El poema, al igual que el Señor del oráculo, no dice, no afirma ni niega, sino que hace signos; significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación» (J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros*, OC2, p. 423); «Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir» (Id., *La memoria del fuego*, OC2, p. 430); «Identificación con el vacío indecible, la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal ante todo de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación. En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez» (Id., *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, in M. de Molinos, *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 11-12). Non ci sarebbe differenza fra indicibile e ineffabile, come non c'è per Valente differenza tra corpo e anima o come per lui «el espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia»? Non ci sarebbe differenza per il fatto che è per la nostra condizione mortale che facciamo esperienza del divino? (Id., *Notas de un simulador*, OC2, p. 460)

²³ M. Ferraris, J. Derrida, *Après-coup* cit., p. 227.

E a queste parole di Ferraris rispondeva Derrida:

La crisi e la perdita del senso sono ciò che si potrebbe chiamare il lutto di Mallarmé. Tutti i suoi testi sono luttuosi [...] [Il lutto] sarebbe piuttosto una certa condizione della stessa scrittura [...]. La scrittura porta di per se stessa il lutto, porta il lutto per la perdita stessa di ciò che produce e donde si stacca, che lei emancipa separandosene: firmando. In quello che si potrebbe chiamare il *Trauerspiel* mallarmeano, l'origine luttuosa della letteratura si mette in gioco contemporaneamente come *chance* del poema, come dono del poema [...]. Questa *chance* è affermata attraverso il lutto, con una affermazione che non necessariamente è nostalgica, non per intero, così come la sua nostalgia non è completamente negativa o melanconica [...]. Tutto ciò che, come si dice, porta il lutto, non significa soltanto la morte. E non si volge soltanto verso la negatività del nulla o del nichilismo. Anche l'Idea mallarmeana, l'idealizzazione dell'Idea, che, certo, si può sempre interpretare non solo nella tradizione degli idealismi filosofici, da Platone a Hegel, ma anche come l'esperienza stessa del lutto (idealizzazione come interiorizzazione, *Erinnerung*, introiezione o incorporazione) – non è impossibile leggerci il sorgere stesso del senso, l'avvento del poema. Il senso del fiore, della parola fiore o del poema “fiore”, avviene là dove si produce “L'absente de tous bouquets”. L'effetto di senso nasce, si potrebbe dire, da un certo lutto. Non il lutto per la referenza, ma per il referente, più precisamente per la posizione assoluta del referente in sé, per la tesi del referente naturale, come alcunché di estraneo a qualunque differenza, a quella differenza che reca in sé la traccia di una interpretazione, di una appropriazione, di un dono o di una promessa, di un rinvio all'altro.²⁴

Il *descondicionamiento* della parola²⁵ sul quale tanto insiste Valente – una parola che potrebbe allora galleggiare in totale libertà, infinitamente aperta, senza essere incatenata a un referente fisso – porta con sé questo lutto, il cui significato non si esaurisce nella morte. Ed è qualcosa che ha origini lontane: sono innumerevoli le poesie, che si potrebbero citare qui, nelle quali Valente manifesta il lutto per la perdita non solo del referente, ma anche della referenza medesima e del cantore.

²⁴ *Ivi*, pp. 227-228. Con diverse sfumature, e senza che occorra risalire a Platone o a san Paolo, molti scrittori hanno fatto esperienza del rapporto tra la lettera e la morte. Unamuno, meditando sulle conseguenze che comportava il singolare caso in cui si era trovato nel tradurre in spagnolo la versione francese della sua opera *Come si fa un romanzo*, il cui originale aveva perduto, arrivava alla conclusione generale che «ciò che si chiama in letteratura produzione è [...] una consunzione [...] Non appena un nostro pensiero è fissato dalla scrittura, espresso, cristallizzato, resta già morto e non è più nostro di quanto sarà un giorno sotto terra il nostro scheletro». Al contrario della storia, sola cosa viva che è anche presente eterno, la letteratura sarebbe per Unamuno «nient'altro che morte». Ma con una virtù: da questa morte altri, compreso l'autore, «possono prendere vita» quando leggono il testo.

²⁵ Cfr. J.A. Valente, *Las condiciones del pájaro solitario* (OC2, p. 275).

Valga questa per tutte:²⁶

Perdimos las palabras

Perdimos las palabras
a la orilla del mar,
perdimos las palabras
de empezar a cantar.

Volvimos tierra adentro,
perdimos la verdad,
perdimos las palabras
y el cantor y el cantar.

La vita intrinseca alla poesia, l'esistenza che essa conferisce al poeta, proviene da questo lutto. Valente non nega virtù comunicativa alla poesia, ma sostiene che nell'esperienza oscuramente luminosa della creazione poetica la poesia stessa venga trasmessa al poeta, il quale la canta tra due incomunicazioni.²⁷ È del resto convinzione analoga a quella di Blanchot, per il quale «il poeta esiste solo poeticamente: come la possibilità stessa del poema [...]. Dire che il poeta esiste soltanto dopo il poema, vuol dire che egli trae la sua "realtà" dal poema, ma che di questa realtà dispone soltanto per rendere possibile il poema». E aggiunge queste parole illuminanti: «In questo senso, non sopravvive alla creazione dell'opera. Vive morendo in essa». In pochi libri come in *Fragments de un libro futuro* questa condizione della poesia si manifesta con tanta chiarezza.²⁸

Il poeta dipende dall'opera, certamente – «il poeta parla solo ascoltando, quando si tiene entro quel *margin*e in cui il ritmo ancora privo di parole, la voce che non dice nulla e non cessa tuttavia di dire, deve diventare facoltà di dare nome in colui che solo l'intende, ed è completamente l'intelligenza e la mediazione capace di contenerla», scrive an-

²⁶ J.A. Valente, *Breve son* [1968] (*OCL*, pp. 237-238).

²⁷ J.A. Valente, *Conocimiento y comunicación* (*OC2*, pp. 39-46). Cfr. anche un interessante testo in cui l'esperienza poetica, nel suo carattere indeterminato di incomunicazione primordiale, protettrice e materna, viene contrapposta alla «sorda letania quotidiana, la letanía aciaga de la muerte», in Id., *Notas de un simulador* (*OC2*, p. 460).

²⁸ Sono molto significative queste parole di Valente: «Testamentaria raíz de la palabra. Tránsito de tiempo, se abre ésta así a su supervivencia o intemporalidad, más allá del hablante que, en realidad, es hablado por ella. De la naturaleza misma de su propio decir es que el poema [...] sea siempre opera aperta. Se abre a su propia extinción – tal es su abrirse – para que en la forma que acaso hemos alcanzado sólo se perpetúe la formación. Queda, pues, la palabra suspendida cuando el tiempo – súbitamente roto – ha desvanecido el cantor. *Canto sospeso*. Oímos la palabra y volvemos el rostro para ver quién la ha dicho y ya no está», J.A. Valente, *Del don de ligereza* (*OC2*, p. 632).

cora Blanchot.²⁹ Ma questa dipendenza, come ha osservato Derrida in un saggio su Jabès, non può diventare sottomissione se non al prezzo di scivolare nella follia: «La saggezza del poeta realizza la sua libertà in questa passione: tradurre in autonomia l'obbedienza alla legge della parola. Senza questo, e se la passione si fa sottomissione, è la follia».³⁰

Alla luce di tutto ciò possiamo capire meglio i versi di Valente rivolti alla «Materia. / Madre / del mundo» nella poesia *Sobrevolando los Andes*: «Acógeme de nuevo en ti, / mas sólo cuando haya acabado mi canto» (*Frag*, p. 577).³¹ E anche possiamo capire meglio lo spirito con cui lesse per la radiotelevisione spagnola, poco tempo prima di morire, i seguenti versi di Jorge Manrique, entrati da molto tempo nella memoria condizionalizzata della poesia in lingua spagnola:³²

y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura,

²⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 197-198. È interessante confrontare le parole di Blanchot con queste di Valente: «Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir», J.A. Valente, *Notas de un simulador* (OC2, p. 460).

³⁰ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 2002, p. 83. E. Jabès ricorda che «le parole scelse il poeta», e altrove parla di girare «attorno a una parola come attorno a una lampada» e di come la questione consista, «per vivere, nel trovare altri sensi alla parola, nel proporgliene mille, i più strani, i più audaci, affinché abbagliati, i suoi fuochi smettano di essere mortali». Che smettano di essere mortali o – come commentava Derrida – che non portino alla follia: «Il folle è la vittima della ribellione delle parole». Cfr. E. Jabès, *Les mots tracent*, in Id., *Le Seuil. Le Sable*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 174, 156 e 175. La vicinanza tra follia e poesia, argomento di lunga tradizione, è esaminata anche da Valente dal punto di vista della parola: «De la palabra poética, situada esencialmente en este preaparecer, en esta anterioridad-interioridad con respecto de la significación, habría que decir en primer término que es ininteligible [...] La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda, es anterior a él. Ambas transgreden el orden inmediato de las significaciones, la convención sobre la que también el orden del discurso se cristaliza [...]. Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje. De ahí que todo novum estético se presente ante los lenguajes constituidos con una inquietante señal de ininteligibilidad» (J.A. Valente, *Sobre la operación de las palabras sustanciales*, OC2, pp. 303-304). Sulla medesima falsariga parla di «zonas contiguas, compartidas, de libertad de la palabra en la locura, en la poesía», Id., *Notas de un simulador* (OC2, p. 467). Io parlerei più di zone contigue che di zone condivise. Parafrasando Antoine Berman, direi che il rapporto del poeta con la “lettera” della follia, se deve riuscire nella sua scrittura, dovrebbe essere quello di ospitarla nella lontananza, oppure ricorderei le sagge parole di Barthes: «Ogni scrittore dirà allora: *folle non posso, sano non degno, nevrotico sono*», riferendo la nevrosi al “fondo impossibile” di cui parlava Bataille. R. Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

³¹ «Materia. / Madre / del mundo. // [...] Accogliami di nuovo in te, / ma solo quando avrò / finito il mio canto. // (*Sobrevolando le Ande*)».

³² *[Coplas] de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, in J. Manrique, *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1983, p. 171 [«e acconsento al mio morire / con volontà compiacente / chiara e pura, / poiché voler l'uomo vivere / quando Dio vuole che muoia / è follia»] (Id., *Stanze per la morte del padre*, trad. it. di L. Allamprese, Torino, Einaudi, 1991, p. 33).

que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura.

Versi letti certamente presentando l'imminente morte fisica in obbedienza alla legge naturale e, per il credente, divina, ma in obbedienza anche alla legge della parola poetica.

III.

L'ultima poesia di *Fragmentos de un libro futuro*, presentata come versione da un anonimo e scritta poco meno di due mesi prima della morte, è un haiku di profonda bellezza, di squisito equilibrio. Non è probabilmente un caso che Valente abbia fatto ricorso a questa forma, se lui stesso ricordava che «formas poéticas como el haiku tienen, según entiende Barthes, por finalidad sustancial no generar o provocar lenguaje, sino suspenderlo». ³³ Il *topos* dell'usignolo appare qui pienamente rivitalizzato: la poesia è più che mai poesia della poesia, il poeta è più che mai poeta del poeta, nella desoggettivizzazione che apre alla genesi della voce, del canto, ³⁴ in «una aproximación radical a un estado de desnudez o transparencia, en el que las palabras, dice Moisés Cordero en el *Sefer Guiruchim*, “se pronuncian a sí mismas”»: ³⁵

CIMA del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.

(Anónimo: versión) (Frag, p. 582)

[CIMA del canto. / L'usignolo e te / già siete uno. // (Anonimo: versione)]

«Lo mismo»: “la stessa cosa”. L'articolo neutro allontana ogni possibile lettura di un soggetto ipertrofico. Il “tú” apre a chiunque: spazio in cui scrittura e lettura, voce e ascolto, contemplazione e contemplato si fecondano reciprocamente. E la confluenza finale di questo canto nelle parole «(Anónimo: versión)», attutite e portate al silenzio («cuando toda la casa estaba callada» – *hushed*) anche dalle parentesi, riapre il canto medesimo a un giro infinito.

³³ J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros* (OC2, p. 424). Il lettore italiano può trovare il testo cui allude Valente in R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984, p. 84.

³⁴ Cfr. G. Agamben, *No amanece el cantor* e J. Ancet, *La voz y el dolor*, in *En torno a la obra de José Ángel Valente* cit., rispettivamente pp. 55-57 e 17-22.

³⁵ J.A. Valente, *La memoria del fuego* (OC2, p. 433).

Andrés Sánchez Robayna ritiene che si tratti, presumibilmente, della traduzione di un haiku. Nelle ricerche da me condotte non ho potuto rinvenire l'originale, per cui la questione resta aperta. Valente difendeva l'anonimato nella poesia, riteneva altrettanto sue le poesie scritte da lui o tradotte da altri autori,³⁶ e quindi – anche se personalmente ritengo plausibile che questa poesia sia originale di Valente – ciò non ha molta rilevanza nella prospettiva in cui ci poniamo.³⁷ Condivido con Sánchez Robayna l'opinione che questo usignolo sia l'uccello solitario di cui parla san Giovanni della Croce, le cui «condizioni» (pensate *ab origine* per l'anima contemplativa e correlate ai misteri della fede cristiana) Valente riteneva un modello per ogni poeta. Queste sarebbero cinque: «La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente».³⁸ Parole di straordinaria penetrazione e bellezza, che si sposano bene con la poesia citata. Ma, pur consapevole dell'universalità del *topos* dell'usignolo, proporrei anche un'altra assonanza: *La lámpara maravillosa* di Valle-Inclán, che Valente qualificava come «quizá la más bella vía de acceso a las estéticas de la modernidad en el novecientos español», e più specificamente aggiungeva: «Obra mayor de la reflexión creadora sobre la creación, *La lámpara* unifica experiencia estética y experiencia de la interioridad en un descenso radical hacia el centro de

³⁶ J.A. Valente, *El jeroglífico y la libertad*, intervista concessa a J. Pérez-Ugena, in «Archi-pielago», 37, 1999, pp. 55-57; poi in Id., *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, a cura di A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 351-358.

³⁷ Come per Hölderlin (di cui Valente ha tradotto alcune poesie in gallego, significativamente le sole rese in quella lingua delle sue origini) le traduzioni erano uno «specchio attivo» e «l'immagine che riflettevano diventò quella della sua parentela con le ombre eccelse del remoto passato», per Valente – senza un riferimento temporale, spaziale e linguistico così marcato come quello che l'antica Grecia ha significato per Hölderlin – i poeti tradotti sono stati uno specchio di infinite immagini dove modulare lingua e poetica nell'esilio (parallelo a quello vissuto) e che approderanno alla lingua bianca e alla poetica del ritirarsi che caratterizzano anche *Frammenti di un libro futuro*. Ai poeti da lui tradotti si deve aggiungere il prologo del *Vangelo* di s. Giovanni e molti brani incastonati nelle sue poesie o prose: Omero in «Rapsodia vigesimosegunda» (*El fin de la edad de plata*), che riprende il libro XXII dell'*Odissea*; Virgilio in «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras» (*Interior con figuras*), che richiama versi del libro VI dell'*Eneide*; Machiavelli in «Maquiavelo en San Casciano» (*La memoria y los signos*), dove è ripresa una famosa lettera a Vettori; Leopardi nella VI poesia di *Siete representaciones*, dove ricorrono brani da *Le ricordanze*, e altre ancora. Come per Hölderlin, «una metafisica completa del tempo o dell'atemporalità è implicita in queste traduzioni. La sua parafrasi migliore è il verso di Mallarmé: "tel qu'en lui même enfin l'éternité le change"». Non a caso Valente sosteneva che la poesia sospende il tempo (cfr. J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros*, OC2., pp. 422-425; si veda anche G. Steiner, *Oltre il greco e il tedesco. La «terza lingua» di Hölderlin*, in *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, trad. it. di G. Lombardo Radice, Torino, Einaudi, 1996, p. 175).

³⁸ S. Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, in Id., *Obras completas*, Madrid, Ediciones de Espiritualidad, 1993, p. 106. Cfr. J.A. Valente, *Las condiciones del pájaro solitario* (OC2, pp. 275-276). Cfr. A. Sánchez Robayna, *Introducción* (OC1, p. 54).

ésta».³⁹ Valente scriveva queste parole l'anno stesso in cui pubblicava *Al dios del lugar*, quando già aveva fatto lunga esperienza di discesa nella memoria umana, nella memoria del mondo e nella memoria della materia: non vanno dunque attribuite a una affine scoperta tardiva. Questo testo di Valle-Inclán lo ha accompagnato dalle prime letture in gioventù fino agli ultimi giorni della sua vita,⁴⁰ e in esso leggiamo, proprio all'inizio:

Amé la soledad y, como los pájaros, canté sólo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchaba se hizo contento. Pensé que estando solo podía ser mi voz más armoniosa, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor.

Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fue la primera de mis Normas.

I

*Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.*⁴¹

Valente conclude la raccolta con quest'immagine dell'uccello che canta per antonomasia, e che canta nella notte. L'elegia che Valente dedicò al figlio Antonio porta il titolo, ripreso da un quadro di Paul Klee, di *Paisaje con pájaros amarillos* [*Paesaggio con uccelli gialli*].⁴² In questo quadro gli uccelli, che tra le loro molte valenze simboliche annoverano quella di psicopompi, guide di anime, «sono appollaiati su piante fantastiche [...]. Sul margine superiore del quadro un uccello è dipinto capovolto, indicando la fluidità spaziale. Richiama l'esperienza dell'essere sott'acqua, dove il corpo può muoversi in ogni direzione, liberato dalle leggi di gravità», scrive Sigfried Giedion, notando l'affinità con l'arte preistorica non nei motivi, ma nella concezione spazio-temporale: «l'arte primitiva non pone mai gli oggetti in una vicinanza immediata» e «non ha sfondo» e «tutte le direzioni lineari hanno uguale diritto e parimenti tutte le superfici, siano esse regolari o irregolari, possono essere inclinate ad ogni angolo con l'orizzontale per un giro di 360 gradi», non essendoci per essa «né su, né giù, né sopra, né sotto [...]. Tutto si svolgeva entro un eterno presente, il perpetuo confluire dell'oggi, ieri e domani».⁴³

³⁹ J.A. Valente, *Breve historia de una edición* [1989] (OC2, p. 439).

⁴⁰ È da immaginare che l'abbia letto prima del 1954, ma a questo anno risale un articolo, *Modernismo y 98*, in cui *La lámpara maravillosa* occupa un luogo importante (OC2, pp. 925-928 e 1626-1627).

⁴¹ R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 70.

⁴² J.A. Valente, *Paisaje con pájaros amarillos*, in Id., *No amanece el cantor* [1992] (OC1, pp. 497-502). Cfr. anche Id., *Non si desta il cantore*, trad. it. di S. Pradel, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

⁴³ S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, trad. it. di F. Jesi, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 548-552.

La discesa valentiana nella memoria, e in modo particolare nella memoria legata al figlio, avviene in questo eterno presente, in cui però è solo il poeta a poter ricordare:

TÚ duermes en tu noche sumergido. Estás en paz. Yo arañó las heladas paredes de tu ausencia, los muros no agrietados por el tiempo que no puede durar bajo tus párpados. Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.

(*In pace*) (*Frag*, p. 546)⁴⁴

[TU dormi nella tua notte sommerso. Stai in pace. Io graffio le gelate pareti della tua assenza, i muri non screpolati dal tempo che non può durare sotto le tue palpebre. Cenere tu. Io sangue. Lieve foglia la tua voce. Impietrito questo canto. Tu non sei più nemmeno tu. Io, il tuo vuoto. Memoria io di te, tenue, lontano, che non potrai mai più ricordarmi. // (*In pace*)]

In *Fragmentos de un libro futuro* possiamo assistere a esperienze della notte tra loro molto diverse. Se quella di *Anónimo: versión* è davvero pacifica, intrisa di canto, accogliente e aperta insieme, accettata in libertà, *In pace* mostra un'altra notte, la notte di un altro, che in quanto morto sfugge in essa ad ogni possibilità di comprensione e partecipazione. Il poeta diventa il vuoto del figlio nella sua cancellazione di sé stesso, di quel sé stesso che tuttavia era – ed è, anche morto – irriducibilmente altro. «La fécondité du moi n'est ni cause, ni domination. Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant», scrive Emmanuel Lévinas, il quale spiega come «la paternité est une relation avec un étranger qui tout en étant autrui [...] est moi; une relation du moi avec un soi qui cependant n'est pas moi. Dans ce "je suis" l'être n'est plus l'unité éleati-que. Dans l'exister lui-même, il y a une multiplicité et une transcendance».⁴⁵ Ora questa molteplicità è assorbita dalla morte del figlio, da questo evento “naturale” che tuttavia non appartiene al mondo e trascende sempre il mondo,⁴⁶ che riguarda il padre nella più intensa

⁴⁴ Un poeta che Valente ammirava e che ha fatto della memoria un motivo costante di meditazione, Giuseppe Ungaretti, ha scritto parimenti una lunga elegia a un figlio perduto, *Il dolore*. In questo libro, con un sottofondo religioso cristiano che non è il medesimo che ispira *Frammenti* ed è anche diverso sotto il profilo formale, è tuttavia possibile rintracciare versi affini alle parole di Valente: come «Disperazione che incessante aumenta / La vita non mi è più, / Arrestata alla gola, / che una roccia di gridi» (*Tutto ho perduto*), o «La memoria non svolge che le immagini / E a me stesso io stesso / Non sono già più / Che l'annientante nulla del pensiero» (*Se tu mio fratello*). Cfr. G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 201 e 202. È l'Ungaretti dell'*Allegria*, ad ogni modo, con il suo lavoro di scavo nella parola e nel silenzio e le sue epifanie, ad avere influito con maggiore potenza su Valente.

⁴⁵ E. Lévinas, *Totalité et infini*, Kluwer Academic, Paris, 2001, p. 310.

⁴⁶ E. Lévinas, *La mort et le temps*, L'Herne-Librairie Générale Française, Paris, 1992, p. 130.

prossimità immaginabile, che lo prende a ostaggio fino a portarlo alla sostituzione.⁴⁷

La poesia può mostrare queste vertigini, essere queste vertigini. E «la vertigine è memoria, perché ogni vera memoria è vertiginosa nell'offrire la propria atopia dell'esistenza, ciò che ha luogo senza avere luogo».⁴⁸ La memoria delle poesie di *Fragments* ripropone queste vertigini al cospetto di altri eventi: uno di essi è il ricordo del tentativo di cancellazione di ogni memoria di milioni di persone dopo l'ignominiosa morte inferta loro nei campi di sterminio nazisti. La poesia *Sonderaktion*, 1943 ricorda l'operazione lanciata per distruggere i corpi delle vittime nel campo di Treblinka tra il marzo e il luglio del 1943, nella quale i cadaveri furono disseppelliti per incenerirli in enormi bracieri, dopodiché le ossa furono spezzate e seppellite di nuovo nelle stesse fosse con le ceneri. La perversione delle parole accompagnò in questo caso, come in tanti altri della storia, quella dei fatti: "Sonder" significa "separato", "singolare", "speciale", "bizzarro", e nella sua neutralità venne adoperata in espressioni come *Sonderbehandlung* "trattamento speciale", e cioè messa a morte con il gas; *Sonderbrau* "costruzione speciale", vale a dire bordello riservato ai privilegiati; e *Sonderkommando*.⁴⁹

In *Sonderaktion*, 1943 si leggono questi versi:

La historia como el viento dorado del otoño
arrastraba a su paso los gemidos, las hojas, las cenizas,
para que el llanto no tuviera fundamento.

E la poesia conclude così:

Para jamás, me digo.

Para nunca. (*Frag*, p. 545)⁵⁰

⁴⁷ E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, 2001, pp. 156-205, e in particolare pp. 197-199 (Id., *Altrimenti che essere*, trad. it. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, pp. 123-163, e in particolare pp. 156-158). A. Domínguez Rey analizza i limiti dell'esotismo di Valente rispetto alla radicalità delle proposte lévinasiane, a suo parere attinte soltanto in alcune occasioni (cfr. A. Domínguez Rey, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002, pp. 231-234). Ritengo tuttavia che diverse poesie ispirate dalla tragica perdita del figlio abbiano questa valenza.

⁴⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *La poesia como experiencia*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 32 [traduzione mia].

⁴⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, in *Il male. Scritture sul male e il dolore*, a cura di F. Rella, Bologna, Pendragon, 2001, pp. 31-32.

⁵⁰ La poesia completa, dedicata ad Andrés Sánchez Robayna, recita così nella nostra traduzione: [Il fumo infausto delle vittime. // Tutto si disfaceva nell'aria. / La storia come il vento dorato dell'autunno / trascinava con sé al suo passaggio i gemiti, le foglie, le ceneri, / perché il pianto non avesse fondamento. / Fallace dissoluzione della memoria. / Sembrava / come se tutto fosse per sempre cancellato. // Per mai, mi dico. / Per mai più. // (*Sonderaktion*, 1943)].

La poesia-memoria è qui traccia, resto, residuo più che mai, e riscatto del fondamento del pianto. Fa rabbrivire l'evocare qui il «Singbarer Rest» celaniano, il «residuo cantabile»,⁵¹ con cui tanto si è identificata la scrittura di Valente. Si può ancora “cantare” dopo tanta tragedia? In una poesia di *Al dios del lugar* [1989], *Hibakusha* (*OC1*, pp. 483-488),⁵² ricorrono questi versi:

¿No habría que escribir precisamente
Después de Auschwitz o después
de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses
de un tiempo roto, en el después
para que al fin se torne
en nunca y nadie pueda
hacer morir aún más a los muertos?

È nel potere della poesia fare questo «nunca», questo «mai», perché «nessuno possa / far morire ancora di più i morti»? Valente ha difeso strenuamente il senso della scrittura poetica proprio laddove le possibilità di sapere e di dire sono più ardue, più oscure. Una poesia di *Fragmentos* dedicata a Lorca, *Viznar, 1988*, il cui titolo evoca il luogo dove fu assassinato e seppellito in una fossa comune il poeta, conclude così: «Él ya no es él, le dije. Es el nombre que toma la memoria, no extingüible, de todos» (*Frag*, p. 558).⁵³ La *contraparola* della poesia, la memoria contro la violenza della storia. Il viaggio valentiano nella memoria eccede quindi l'ambito gnoseologico per investire anche quello soteriologico e teologico, e nel rischio della perdita della parola mostra il suo fiorire.

⁵¹ Cfr. P. Celan, *Svolta del respiro*, in Id., *Poesie*, trad. it. di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1999, pp. 556-557.

⁵² «Después de Auschwitz» scrive J. M. Cuesta Abad «ya no hay para la poesía ningún antes. La memoria poética es desde entonces – desde un “entonces” del que proviene el olvido – la posteridad del presente, la de ese después de... que cifra la necesidad de lo poético, la de una contrapalabra que encuentra una presencia olvidada en la imposibilidad del encuentro» (J.M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2001, p. 68).

⁵³ [«Lui non è più lui, le dissi. È il nome che prende la memoria, non estinguibile, di tutti»]. E come se le sue parole fossero un commento a questa poesia valentiana, scriveva ancora Cuesta Abad nel suo primo libro dedicato a Celan: «Así como una fecha se borra y deja paso a otra, venida de un olvido que abre espacio a la memoria y a la presencia, así también el otro deviene en el presente de un olvido de sí que recuerda un yo-mismo. El poema da lugar al otro en el olvido, como si el olvido fuera el lugar de destino del encuentro. Presencia – de tan secreta – ostensible y, sobre todo, euable. Acontecer infinitivo de una presencia en la que el advenimiento del recuerdo está siempre por venir. Recordar es ya la presencia del olvido. Olvido inolvidable de un presente separado de todo presente [...] El encuentro [en el poema] tiene entonces lugar allí donde nada tiene lugar, donde saber y no saber se conjugan sin contradicción» (J.M. Cuesta Abad, *La palabra tardía* cit., pp. 61-62).



scrittura/lettura/ascolto

Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: un'ipotesi di ricerca

GIULIA PEROSA

Alexander von Humboldt-Stiftung / Humboldt-Universität zu Berlin
giulia.perosa@hu-berlin.de

Abstract. This essay employs the concept of Case to investigate the re-appropriation of psychological theories in Federigo Tozzi's short stories, as well as the broader dialogue between literature and psychology. The introduction outlines this approach and discusses it in relation to Tozzi's works. The following section provides an overview of the features of the novellas which can be read as *Fallgeschichten*; then, a close analysis of a selection of Tozzi's texts is presented. This analysis highlights the similar dynamics of case representation between psychology and Tozzi's works, and shows how the strategies developed for narrating clinical cases affect the form of the novella.

Keywords: Federigo Tozzi, short stories, experimental psychology, *Fallgeschichten*, case.

Riassunto. Questo saggio utilizza il grimaldello teorico del Caso per interrogarsi sulle modalità di ripresa e deformazione del sapere psicologico nelle novelle di Federigo Tozzi e, più in generale, sul dialogo tra letteratura e psicologia. L'introduzione è dedicata alla presentazione di tale approccio e a una sua discussione in rapporto alla novellistica tozziana. La sezione successiva offre una panoramica delle caratteristiche delle novelle che si configurano come *Fallgeschichten* (storie di casi), cui segue un'analisi ravvicinata di alcuni testi. Tale analisi mette in luce le simili dinamiche adottate per la rappresentazione del caso in ambito psicologico e nelle novelle tozziane, e mostra altresì come le strategie elaborate per la resa dei casi clinici incidano sulla forma della novella.

Parole chiave: Federigo Tozzi, novelle, psicologia sperimentale, *Fallgeschichten*, caso.

Le novelle tozziane come *Fallgeschichten*: un'ipotesi di ricerca¹

A partire dagli anni Novanta negli studi di area tedesca e francese si è cominciato a riflettere sul concetto di *Fallgeschichte* come modalità di scrittura al servizio della conoscenza.² Nucleo di questo modello è il “caso” (*Fall*), cioè quell’eccezione che disattende una norma e al tempo stesso richiede la creazione di un nuovo quadro normativo che la riasorba e la contempra. Si tratta di una modalità di scrittura che, grazie al suo situarsi al crocevia tra particolare e generale, ha costituito, e rappresenta tuttora, una strategia fondamentale di argomentazione, costruzione e circolazione del sapere, tanto nel diritto, quanto nella medicina, tanto nella psicologia, quanto nelle scienze sociali. È una modalità che, nel suo corredo genetico e dunque a prescindere dalle discipline, contempla sempre il ricorso alla narrazione e si sviluppa in un continuo scambio con le forme narrative: lo schema del caso prevede infatti il *racconto* di un’esperienza umana nel tempo, di cui vengono individuate, articolate e messe in luce le caratteristiche che rendono quell’esperienza una deviazione rispetto a quanto inizialmente previsto, una deviazione che rappresenta al contempo la «smentita» a una previsione e la «necessità di una norma».³ Tale modello condivide con la narrazione di ambito letterario una serie di proprietà fondamentali – la struttura narrativa, l’attenzione a specifici snodi della vita dell’individuo, l’eccezione rispetto alla norma, l’esemplarità⁴ –, e si configura così come una strategia altamente produttiva e similmente adattabile tanto alla comunicazione scientifica quanto a quella letteraria. Lo schema narrativo del caso sfuma infatti i confini tra i registri discorsivi della scienza e della

¹ Questo contributo nasce nell’ambito di un finanziamento della Humboldt-Stiftung per un soggiorno di ricerca biennale presso la Humboldt-Universität di Berlino. Desidero ringraziare anzitutto Marie Guthmüller, per avermi generosamente accolto nell’Institut für Romanistik, per la lettura critica e per i suggerimenti che mi ha fornito in questo primo anno berlinese. Sono inoltre grata a Silvia Contarini, a cui devo l’idea originaria del progetto, per l’ascolto prezioso e il dialogo mai interrotto, e a Federico Francucci per le recenti e ricche discussioni su novellistica e psicologia.

² Si confrontino almeno *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*, hrsg. U. Stuhr, F.-W. Deneke, Heidelberg, Asanger, 1993; *Penser par cas*, dir. J.-C. Passeron, J. Revel, Paris, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2005; *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, hrsg. R. Behrens, C. Zelle, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012; *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, hrsg. S. Düwell, N. Pethes, Frankfurt a. M., Campus, 2014; B. Marquer, *Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire?*, in *Belle lettres, sciences et littératures*, éd. A.-G. Weber, Épistémocritique, 2015, pp. 178-186; N. Pethes, *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz, Konstanz University Press, 2016; *Le Cas médical. Entre norme et exception*, dir. P. Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2020.

³ S. Contarini, *Il Caso fra medicina e letteratura: un grimaldello teorico. Conversazione con Paolo Tortonese*, in «Between», XI, 21, 2021, pp. 327-336: p. 332.

⁴ J. Passeron, J. Revel, *Penser par cas. Raisonner à partir de singularités*, in *Penser par cas* cit., pp. 9-44.

letteratura attraverso una intersezione costante tra le rispettive forme di rappresentazione e i rispettivi interessi.⁵

Anche in quest'ottica, e nell'ambito di un discorso condiviso intorno alla costruzione di una soggettività moderna,⁶ psicologia e letteratura dialogano ininterrottamente scambiandosi conoscenze, strumenti e strategie comunicative.⁷ Sul fronte medico-psicologico questo dialogo non si esplica soltanto nella chiamata in causa di personaggi letterari come rappresentanti di una patologia – casi, appunto – all'interno della comunicazione scientifica (si pensi solo alla *Madame Bovary* di Charles Richet),⁸ ma, più significativamente, nell'adozione di un simile schema narrativo ed ermeneutico, che prevede la documentazione di una vita individuale, segnata da uno stato di crisi, di cui vengono osservate, raccontate e interpretate alcune caratteristiche particolari al fine di elaborare riflessioni di ordine generale rispetto al rapporto normale-patologico.⁹ Senza giungere alla celebre affermazione di Freud nei suoi *Studien zur Hysterie*¹⁰ e ripercorrendo la dorsale tra letteratura e psicologia, basti pensare alla casistica esemplare e affascinante di Pierre Janet, nei cui interventi il racconto del caso diventa «une histoire à péripéties dans la quelle le thérapeute est narrateur et protagoniste».¹¹ Più in generale le forme testuali della medicina devono molto, storicamente, alle forme della letteratura: l'ha ricostruito, per l'area francese, Juan Rigoli che ha mostrato come la medicina ottocentesca «si appropria delle risorse retoriche della tradizione letteraria, ingaggiando con

⁵ Cfr. N. Pethes, *Epistemische Schreibweisen. Zur Konvergenz und Differenz naturwissenschaftlicher und literarischer Erzählformen in Fallgeschichten*, in *Der ärztliche Fallbericht* cit., pp. 1-22: p. 19 («Poes gezieltes Verwechslungsspiel und Büchners dokumentarischer Realismus zeigen, wie das Erzählschema des Falls die Grenze zwischen den diskursiven Registern der Wissenschaft und der Literatur aufgrund der immensen Schnittmenge der jeweiligen Darstellungsformen und -interessen beider zu verwirren vermag»).

⁶ Su questo si veda B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Milano, Meltemi, 2018, in particolare pp. 137-160.

⁷ Mi limito a rimandare, per l'Ottocento, al fondamentale J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001 e a Y. Wübben, *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2013.

⁸ C. Richet, *Les démoniaques d'autrefois*, in «Revue des Deux Mondes», XXXVII, 1, 1880, pp. 340-372: p. 346.

⁹ Sul simile rapporto particolare-generale e sull'importanza della «crisi» nella *Fallgeschichte* e nella novella cfr. M. Krause, *Zu einer Poetologie literarischer Fallgeschichten, in Fall – Fallgeschichte – Fallstudie* cit., pp. 242-273: pp. 257-258.

¹⁰ Scrive Freud: «es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind» (S. Freud, J. Breuer, *Studien über Hysterie*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt, M., Fischer, 1999, p. 277; [«sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle», S. Freud, J. Breuer, *Studi sull'isteria*, in S. Freud, *Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, ed. it. a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, vol. 1, p. 313]).

¹¹ J. Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle)*, in *Penser par cas* cit., pp. 201-228.

quest'ultima una rivalità sul piano stesso della scrittura». ¹² Sul fronte opposto, non pare troppo diverso il discorso in ambito letterario, dove il dialogo con la psicologia non solo fornisce un repertorio vasto e vario di figure patologicamente connotate, ma, come emergerà nelle prossime pagine, incide anche sulle strutture della narrazione, svuotando a poco a poco le precedenti modalità di messa in scena dell'esperienza – anch'esse frutto di uno scambio di lunga durata con la scienza ¹³ – e contribuendo al costituirsi di nuove strategie rappresentative che mettono al centro l'interiorità, per lo più patologica, del soggetto.

Il paradigma che si pone alla base della *Fallgeschichte* ottocentesca e che diventa il punto di partenza di qualsiasi scrittura *par cas* (e della stessa psicologia al momento della sua nascita) è il paradigma dell'osservazione: scrive per esempio Théodule Ribot in un testo fondativo, *La psychologie anglaise contemporaine* (1870), che, nell'atto dell'osservazione clinica, i passaggi necessari sono «observation extérieure, perception de signes et gestes, interprétation de ces signes, induction des effets aux causes, inférence, raisonnement par analogie» e, infine, seguendo quanto già indicato da Taine nel *De l'intelligence*, trascrivere ciò che è emerso. ¹⁴ Ciò presuppone «qu'existe ou ait existé effectivement un rapport d'observateur à observé ou de thérapeute à patient, ou encore une investigation sur soi», ¹⁵ un rapporto tra chi racconta e chi è attante della vicenda, tra narratore e personaggio (o, quando l'osservazione è diretta sul *moi*, un rapporto tra un sé narratore e un sé osservato). Pare allora evidente che la pratica medica dell'*observation clinique* non soltanto offra un motivo che viene variamente declinato in tutto l'Ottocento letterario – si pensi, per limitarsi a due esempi in area italiana, a Tarchetti e a Capuana ¹⁶ –, ma condivida con la narrazione simili strategie di costruzione e rappresentazione della materia narrata.

¹² J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle* cit. Riprendo la citazione da R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in «Between», XI, 21, 2021, pp. I-XIII: p. II.

¹³ Cfr. almeno M. Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im Französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 2002 oltre che il fondamentale J.-L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

¹⁴ T. Ribot, *La psychologie anglaise contemporaine* [1870], II édition revue et augmentée, Paris, Librairie Germer Baillière, 1875, p. 27. Su questo cfr. J. Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 5-8.

¹⁵ J. Carroy, *L'étude de cas psychologique et psychanalytique* cit., pp. 201-228.

¹⁶ S. Contarini, *Le «fuggevoli cose dell'anima». Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca*, in *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga*, dir. C. Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2023, pp. 141-159; C. Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème, Scapigliatura*, Firenze, Cesati, 2024. Sul paradigma dell'*observation clinique* cfr. R. Behrens, *"L'éloquence de la nature". Strumenti retorici di rappresentazione dell'observation clinique nel primo ottocento*, in *Parole e immagini dal manicomio. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di R. Panattoni, Milano-Torino, Mondadori, 2011, pp. 277-298.

La questione su cui ci si vuole qui interrogare è relativa alle modalità di ripresa, ricezione e deformazione di queste strategie nell'opera di Federigo Tozzi.¹⁷ Adottando questa prospettiva, si può infatti provare a leggere una parte consistente delle sue novelle come uno sviluppo del repertorio ottocentesco di *Fallgeschichten* a confine tra letteratura e psicologia,¹⁸ un repertorio di casi clinici che idealmente non è troppo distante, nella varietà, dalle micro-narrazioni presentate in più occasioni da Pierre Janet. È la fisionomia della produzione di Tozzi a suggerire l'opportunità di adottare questa prospettiva: nel *corpus* novellistico dello scrittore si contano infatti una quarantina di novelle che presentano almeno una figura (narratore o personaggio) caratterizzata da atteggiamenti riconducibili o perlomeno avvicinabili alla sintomatologia patologica.¹⁹ Non si tratta sempre di figure connotate patologicamente in tutto e per tutto, ma senz'altro – come la critica ha rilevato sin da subito – nella narrativa tozziana si riscontra una vera e propria invasione di figure caratterizzate da disturbi della memoria, preda di idee fisse o allucinazioni, incapaci di comprendere la realtà circostante e di rapportarsi con essa, di reagire adeguatamente agli stimoli esterni.²⁰ Proprio per

¹⁷ Le opere sono citate da F. Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 1987, d'ora in avanti *Op*; da Id., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, d'ora in avanti *PC*; da Id., *Novelle postume*, edizione critica a cura di M. Tortora, Pisa, Pacini, 2009, d'ora in avanti *NP*; da Id., *Giovani*, a cura di P. Salatto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, d'ora in avanti *Gio*.

¹⁸ Già Jolles, nel suo *Einfache Formen* aveva segnalato la possibilità che il caso sconfinasse in una forma artistica e in particolare nella novella attraverso l'aggiunta di informazioni che appaiono «superficiali e secondarie, per nulla essenziali», che però ne accrescono «l'impatto emotivo»; cfr. A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 386-387.

¹⁹ Le novelle a cui mi riferisco, suddivise per edizione (cioè tra *Giovani, Novelle postume* e le due sezioni pubblicate nell'edizione dei «Meridiani», *L'amore e Altre novelle*), sono: da *Giovani - Pigionali*, *La casa venduta, Miseria, Un giovane, Una recita cinematografica, Una figliuola, Mia madre, I nemici, Marito e moglie, Una sbornia*; da *Novelle postume - La madre, Storia semplice, La sorella, Lettera, Gli olivi, Gli amori vani, Un ragazzo, La fame, L'adultera, La paura degli altri, Una polmonite, La vera morte, Una giovinetta, Contrasti, Donata, Colleghi, L'allucinato, Il nonno e il nipote, Novella sentimentale, Un'allucinazione, Il poeta, La specchiera*; da *L'amore - La mia amicizia, La vendetta*; da *Altre novelle - Tregua, Una donna, La cognata, La scuola di anatomia, Il miracolo*. Su temi, stile e poetica delle novelle si vedano almeno l'introduzione e il commento di Romano Luperini in F. Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Milano, BUR, 1994; R. Castellana, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 81-89; E. Saccone, *Narrative di crisi. Sulla forma di alcuni romanzi e novelle di Federigo Tozzi*, in «MLN», 118, 1, 2003, pp. 194-208; «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*. Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, a cura di M. Tortora, Perugia, Morlacchi Editore, 2014. Per una lettura di una selezione delle novelle alla luce della psicologia, cfr. P. Ureni, *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, in «Nuova Antologia», 2223, 2002, pp. 249-271; G. Biondi della Sdriscia, *Psicologia e scrittura nelle novelle di Tozzi*, in *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, a cura di M. Marchi, Firenze, Cesati, 2021, pp. 199-217.

²⁰ Riprendo qui una riflessione di Giacomo Debenedetti, che per primo ha messo in rilievo quel «fenomeno della bruttezza fisica dei personaggi» proprio del romanzo moderno, sintomo «di una sofferenza personalmente patita dal personaggio», ma anche di un «malessere» collettivo. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 2015, pp.

tale ragione è utile chiedersi quali siano le strategie elaborate da Tozzi per la resa di quelli che non parrebbe inappropriato chiamare casi clinici, e come queste incidano sulla struttura della novella. Da questa prospettiva, i modi in cui i personaggi patologicamente connotati vengono inseriti all'interno della materia narrativa, così come i loro ruoli nella trama, sono vari: in alcuni casi, come in *L'allucinato* o in *Il poeta*, è proprio la resa della condizione patologica a essere l'oggetto esplicito della narrazione; in altri, come in *Pigionali*, il disturbo è un elemento fondamentale per la costruzione dell'intreccio, ma lo è in maniera implicita; in altri ancora si possono riscontrare alcuni tratti patologici, che però non interferiscono quasi minimamente nella vicenda e rimangono sullo sfondo: è il caso di *Il musicomane*.

A fronte della presenza decisiva e capillare di personaggi con disturbi patologici, è invece rarissima la figura del medico. Si tratta di un cambiamento decisivo tanto rispetto alla narrativa ottocentesca, in cui il medico è onnipresente ed è figura di interlocuzione privilegiata (anche quando, con Tarchetti e Capuana, comincia a perdere la sua "aura"), quanto rispetto all'operazione di raccordo che Svevo compie rispetto a questa tradizione attraverso la parodia.²¹ Nell'opera di Tozzi, anche quando è in scena, il medico riveste un ruolo assolutamente minore, a tratti irrilevante e, in ogni caso, mai connesso all'interpretazione o alla guarigione dei disturbi mentali, guarigione che sembra in qualche modo esclusa a priori dall'universo tozziano, dove a ben vedere manca, ancora in un raffronto con Svevo, la dimensione dell'ironia. Emerge allora una prima differenza fondamentale di cui è necessario tener conto se si vuole comprendere, a un primo livello, come muta la rappresentazione della patologia nella novellistica di Tozzi e, più in generale, se si vuole provare a interpretare alcune delle particolarità della sua scrittura narrativa: quando in queste novelle scompare la figura del medico,²² chi descrive e interpreta i sintomi? È possibile attribuire questo ruolo al narratore, che seleziona, descrive e talvolta – ma solo talvolta – interpreta gli eventi più importanti dei casi di cui intende raccontare? In che quadro epistemologico si colloca? Con quali paradigmi dialoga?

442, 452. Sulla questione della bruttezza e della caricatura cfr. anche V. Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 145-202.

²¹ *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di R. Cepach, Trieste, Museo sveviano, 2008; S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Cesati, 2018.

²² Non voglio con questo postulare un cambiamento storico o storico-medico riflesso nel campo letterario (ipotesi che sarebbe del resto improponibile pensando anche solo unicamente all'operazione coeva di Svevo), piuttosto mi pare utile marcare la scomparsa di questa figura nell'opera di Tozzi, che così facendo si discosta, direi consapevolmente, dai modelli ottocenteschi e, come Svevo, ne mette in crisi, pur adottando soluzioni diverse, alcune delle strategie narrative portanti.

Nel tentativo di rispondere a queste domande si può anzitutto osservare che sono diverse le modalità di costruzione del discorso narratologico: in alcune novelle, come in *L'allucinato*, l'io narrante descrive la propria condizione patologica rivolgendosi, forse in un dialogo immaginario, a un indefinito "voi"; in *Il poeta*, invece, un primo narratore omodiegetico presenta l'amico «pazzo» e il loro rapporto in quella che potrebbe vagamente sembrare una sorta di anamnesi, ma lo fa secondo un vocabolario che, salvo forse in un caso («seconda fase»), non è quello della scienza e anzi risente di un altro ambito cui Tozzi guarda assiduamente, e cioè quello delle scritture religiose:²³

Erminio Toti era pazzo: lo sapeva. Se non il primo ad accorgersene, era stato il primo a dirlo. Proprio da sé! Una sensazione a pena avvertibile, dolce, nascosta; che si rivelava in certi momenti preceduti invece da una calma angelica; meravigliosa. Poi, quasi repentinamente, una violenza sconvolgente, acre; che lo faceva disperare e piangere. Ma, in questa seconda fase, il senso della dolcezza doventava una bontà umile; lamentevole. Ed era una umiltà che lo feriva e lo addolorava. Avrebbe voluto che gli passasse rapidamente: era certo che la disgrazia e l'angoscia sorridero insieme; per fare di più compassione.

Gli occhi castagni, sbigottiti e colpevoli; con due orecchie voltate dinanzi. E, poi, una bontà così profonda e assoluta che si pensava ad un'umanità fatta in un altro modo.

[poi cassata] E pure, quando non era assalito dal male, il Toti aveva la convinzione di non avere avuto mai niente.

Senza genitori, aveva due sorelle tutte e due monache a Roma; dove era nato anch'egli. Non le aveva più viste, ma pensava sempre a loro; e non voleva prendere moglie. Del resto, era restato vergine. (NP, p. 479)

Il narratore cede poi la parola all'amico attraverso l'inserzione di sette scritti in cui il «pazzo» si auto-osserva e descrive i sintomi di un vero e proprio sdoppiamento; il primo narratore riprende infine le redini della narrazione per chiudere il racconto e annunciare il suicidio dell'amico. Dunque, diversamente da quanto accade nel caso precedente (*L'alluci-*

²³ Lo dimostrano anzitutto i libri oggi conservati nella sua biblioteca privata e le consultazioni presso la Biblioteca degli Intronati di Siena (cfr. C. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001; L. Anderson, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, in «MLN», 105, 1, 1990, pp. 119-137). È in particolare l'opera di Caterina da Siena a interessare lo scrittore, come testimonia, tra l'altro, l'edizione Santa Caterina da Siena, *Le cose più belle*, a cura di F. Tozzi, Lanciano, Carabba, 1918. Cfr. M. Guthmüller, *Jenseits von Freud? Der Traum in der italienischen Moderne. Luigi Capuana, Federigo Tozzi, Italo Svevo*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2021, pp. 199-213 (è il capitolo «Tozzis Lektüren II: Caterina da Siena (*Le cose più belle*)»); sul modo in cui Tozzi coniuga questo filone con la psicologia, cfr. Ead., *Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federigo Tozzi und William James*, in «ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 1, 2021, pp. 119-132.

nato), il dispositivo dell'auto-osservazione è inserito all'interno di una struttura narrativa più articolata,²⁴ in cui gioca un ruolo importante anche lo sguardo dall'esterno. In altri casi ancora, come in *Un'allucinazione*, è un narratore etero-extradiegetico onnisciente a raccontare la storia del personaggio e viene allora a mancare quel dispositivo dell'auto-osservazione impiegato nelle altre due novelle. Si riscontrano del resto anche casi in cui chi racconta non possiede alcuna capacità analitica e tende a configurarsi come un narratore inattendibile; o altri ancora in cui colui che narra è un personaggio della storia e la sua onniscienza è difficilmente giustificabile: se ne vedranno a breve alcuni esempi.

Ripercoro questi aspetti prima di soffermarmi nel dettaglio su una delle tipologie più emblematiche perché mi pare si possa anzitutto rilevare come Tozzi sperimenti diverse possibilità narrative che mettono al centro l'(auto-)osservazione e la rappresentazione della patologia. La dinamica non pare troppo diversa, sul piano della sperimentazione narrativa, da quella rilevata da Rudolf Behrens per le varie versioni di *Le Horla* di Maupassant (pubblicato nel 1886 e, in una seconda versione, nel 1887), dove tra l'altro si riscontra una simile messa in scena di un sé altro da sé, ancora in dialogo con le teorie psicologiche dell'epoca.²⁵ Questo per dire che, sebbene alcune strategie e alcuni motivi sfruttati da Tozzi appartengano alla tradizione letteraria, senz'altro nascono da un dialogo a più voci anche con il *côté* scientifico o perlomeno ne condividono una simile problematica. Si tratta di strategie che sembrano porsi in un crocevia assieme alle questioni maggiormente discusse nel dibattito psicologico contemporaneo e che contribuiscono ad avviare un profondo cambiamento delle strutture e dei codici letterari. Per limitarsi a un unico esempio, se in un primo momento nel romanzo ottocentesco «l'un de procédés les plus commodes pour insérer les matériaux médical dans les textes romanesques consiste à doter le narrateur d'un savoir absolu»,²⁶ questa tecnica, messa in discussione nel secondo Ottocento anche in uno scambio con la medicina e la psicologia dell'epoca, viene rivoluzionata definitivamente nella narrativa che oggi definiamo modernista, in cui tanto il narratore rinuncia al privilegio dell'onniscienza e spesso si configura come una voce inattendibile, quanto i personaggi sono incapaci di comprendere la realtà circostante e risultano sempre più alla mercé di disturbi, allucinazioni e automatismi.

²⁴ Per quanto, dopo aver introdotto i primi tre scritti (con formule quali: «questi scritti li ho io; ed eccone uno:»; «Lo ricopio»; «Il terzo scritto che mi fece leggere, fu questo»), gli altri quattro vengano disposti uno di seguito all'altro separati da un asterisco senza intercalari narrativi.

²⁵ Cfr. R. Behrens, «Le Horla», un cas?, in *Le Cas médical* cit., pp. 99-116.

²⁶ J.L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie* cit., p. 226.

I. Tra normalità e patologia:²⁷ i personaggi e la quotidianità

Che la quotidianità sia al centro delle novelle di Tozzi non è certo una novità, né che la sua rappresentazione, per la quale si è parlato di «epica del casuale»,²⁸ sia da mettere in relazione con la ormai celebre poetica dei “misteriosi atti nostri”, secondo cui «è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue per la sua passeggiata» (*Come leggo io, PC*, p. 328). Ciò che forse vale la pena approfondire è il modo in cui si possa effettivamente parlare di «epica del casuale» per le novelle che vedono come protagonista un personaggio patologicamente connotato. In questi testi, infatti, paiono essere condensate in maniera paradossale due accezioni potenzialmente opposte della parola “caso”: quella legata appunto all'«epica del casuale», che ha a che fare con l'oggetto della narrazione, e che denota un avvenimento fortuito, accidentale, ma tale perché mosso da un *quid* che risulta misterioso e incomprensibile nella percezione dei personaggi (e talvolta del narratore); e quella che invece riguarda le modalità narrative e che, seguendo il modello della *Fallgeschichte*, prevede che quel frammento casuale diventi un caso, cioè un esempio deviante rispetto a una legge generale; tale esempio, come spesso accade nell'opera tozziana, non trova una spiegazione completa, ma assurge a oggetto della narrazione. Per entrambe le accezioni riveste un ruolo fondamentale il rapporto dei personaggi con la quotidianità e, più in generale, con la dimensione del tempo: l'evento, la *tranche de vie* che il narratore seleziona e narra, si staglia su una quotidianità reiterata, priva di avvenimenti significativi, sostanzialmente piatta.

Da un punto di vista strutturale si riscontrano grosso modo due modalità attraverso cui Tozzi costruisce queste novelle: una tipologia prevede una serie di sequenze iterative, generalmente all'imperfetto, che restituiscono la trita quotidianità entro cui vivono i personaggi; a queste seguono alcune sequenze singolative,²⁹ caratterizzate dall'adozione del perfetto o del presente, dove a svolgersi è l'evento che rompe o dovrebbe rompere la *routine* (è per esempio il caso di *Pigionali, Un giovane, Una figliuola*); l'altra modalità prevede un unico evento singolativo che si accampa nell'intero racconto, come accade, per limitarsi ad alcuni

²⁷ Il titolo riprende il fondamentale saggio di Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. Di D. Buzzolan, Torino, Einaudi, 1998.

²⁸ R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 97-118.

²⁹ La categoria è naturalmente genettiana (cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, p. 163).

casi, in *Marito e moglie*, *Miseria*, o *Il nonno e il nipote*. Si tratta, in entrambe le modalità, di eventi – la morte di una inquilina, un litigio, un attacco di paralisi, un matrimonio mancato e così via – che si innestano e complicano una quotidianità spesso già malata. Problematico è infatti il legame che questi personaggi instaurano con la dimensione del tempo: cristallizzati in un passato da cui non riescono a uscire, o in un presente ripetitivo, in cui il passato, recente o remoto, è dimenticato, molte delle figure che abitano l'universo tozziano vivono nei loro automatismi abitudinari, provano, per dirlo con Janet, un persistente “sentiment d'incomplétude” da cui non riescono tuttavia a sbrigliarsi perché deficitari di volontà, incapaci di uscire da una condizione che li fa vivere a tutti gli effetti in un *continuum* tra normalità e patologia, un *continuum* in cui, con Ribot, è impossibile distinguere dal punto di vista psicologico «une différence positive entre le cas normal et le cas morbide». ³⁰ Marta e Gertrude di *Pigionali*, per esempio, vivono in un eterno presente, in cui gli anni «erano sempre uguali» e «[il] loro tempo passato s'era staccato tutto da loro» (*Gio*, p. 213); il protagonista di *Un giovane*, Alfonso, si sente al contrario «lontano ed estraneo a tutto ciò che gli era intorno», agisce e reagisce sempre «per effetto dell'abitudine» (*Gio*, p. 267); Fiammetta «non credeva né meno che il tempo passasse» (*Una figliuola*, *Gio*, p. 288). Vittorio e Giulia, protagonisti rispettivamente di *La madre* e di *Gli olivi*, sono costantemente invasi dai ricordi del passato, ³¹ mentre Costanzo Baretti, della novella *Colleghi*, «non credeva più a niente: non era né meno sicuro di esistere. Aveva [...] il ricordo del tempo scorso; ma egli non ci faceva più caso, e questo ricordo si affievoliva come una cosa che non ha più motivo di restare» (*NP*, p. 349). Talvolta il rapporto malato col tempo non si configura come un basso continuo della vita dei personaggi, ma rappresenta l'evento scatenante, il *turning point* di un'esistenza: ciò accade per esempio in *Il nonno e il nipote* (*NP*), in cui un'allucinazione sorta durante un gioco col nipote riporta Domenico Bernardoni nei campi di battaglia e lo *choc* emotivo gli provoca una paralisi; o in *Marito e moglie* (*Gio*), in cui in una sorta di crisi psichica Vittorino Landi perde la concezione del tempo, non riconosce la moglie, smette di amarla e comincia a vivere senza avere alcuna presa sulla realtà. La stessa novella *Pigionali* incastona un'alterazione temporale all'interno

³⁰ T. Ribot, *Qu'est-ce qu'une passion?*, in «Revue Philosophique», 5, mai 1906, pp. 472-497: p. 483. Sull'importanza di Ribot per la poetica tozziana, in un'indagine limitata alla lettura di quest'unico articolo e con presupposti e conclusioni solo in parte condivisibili, cfr. F. Bocaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologia del primo Novecento*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana, I. de Seta, Roma, Carocci, 2017, pp. 143-148.

³¹ «E le immagini de' ricordi correvano rapide, mescolandosi con le realtà che vedeva dinanzi; con una calda e febbrile rapidità» (*NP*, p. 6); «ella dovette abbandonarsi ai ricordi» (*NP*, p. 106).

di una temporalità che – lo si è detto – è malata: morta Gertrude, Marta vive all'interno di una dimensione allucinatoria entro cui la scomparsa dell'amica-nemica viene rimossa e «la morta [...] era più viva di prima; e tra loro avvenivano conversazioni di una lunghezza snervante» (*Gio*, p. 217). Come viene spiegato dal multiforme narratore di questa novella,³² la morte della pigionale altera il modo in cui Marta percepisce il tempo, riportandola a un passato «artificiale»:

Tuttavia aveva anche lei una tristezza insolita, che le ricordava altri tempi; e rivedeva le cose lontane con una chiarezza che le parevano pitture: in certi momenti, anche i fiori finti si credono veri.

Marta sentiva una vecchia anima, che parlava invece di lei; e non glielo poteva impedire. Perché i suoi ricordi avevano una vita artificiale indipendente. (*Gio*, p. 216)

Insomma, a trovare spazio nelle novelle, spesso attraverso un processo di narrativizzazione che in parte deforma e riscrive la teoria scientifica, paiono una serie di sintomi e disturbi che sono al centro dell'attenzione in quei decenni. Faccio per esempio riferimento ai disturbi della memoria, a cui Ribot dedica un saggio imprescindibile per gli studi successivi, *Les maladies de la mémoire*, presente nella biblioteca di Tozzi in traduzione italiana. Al centro dell'indagine di Ribot, che sulla scorta di Taine vede l'io frammentato, si stagliano gli stati della coscienza, la cui alterazione può produrre una serie di disturbi: a provocare le diverse forme di amnesia si riscontra una debolezza degli stati di coscienza, mentre nei momenti di eccitazione, rileva Ribot, «une grande masse des souvenirs sourgit dans toutes les directions».³³ Assieme alla memoria, al centro di molte novelle tozziane pare anche quello che Janet chiama «allontanamento del reale» e che Janet stesso mette in relazione con i disturbi «a proposito del senso del tempo»: il presente, scrive, «“fa l'effetto dell'intruso”» mentre il passato è maggiormente accessibile, e dunque la percezione della realtà, la capacità di agire su di essa, la «credenza», «sono diventati impossibili».³⁴ Ciò che però è ancor più significativo a fronte di questo repertorio di personaggi malati, di cui si è reso conto per sommi capi, ma in modo rappresentativo, è che in alcuni casi, per raccontare la loro quotidianità patologica, Tozzi non si limita a tematizzare il caso clinico, ma lavora sulla fisionomia della voce narrante e lo fa rinnovando dall'interno alcuni moduli variamente

³² Sulla novella si veda l'importante saggio di Massimiliano Tortora: *Marta lotta contro la morte. Lettura di «Pigionali» di Federigo Tozzi*, in «Diacritica», VI, 6, 36, 2020, pp. 107-119.

³³ T. Ribot, *Les maladies de la mémoire* [1881], dix-huitième édition, Paris, Alcan, 1906, p. 140.

³⁴ P. Janet, *Le nevrosi* [1909], ed. it. a cura di F. Ortu, G. Craparo, Milano, Raffaello Cortina, 2022, pp. 280, 286.

sperimentati nell'Ottocento:³⁵ se ne vedranno due casi emblematici nel paragrafo che segue.

II. Coesistenze narrative: voci sdoppiate, sfilacciate o incoerenti

Tra gli esiti più interessanti della sperimentazione tozziana spetta un posto di rilievo a quelle novelle il cui sviluppo narrativo è segnato da un'alterazione nella modalità enunciativa. Ciò si verifica grazie all'uso di procedimenti che contribuiscono a differenziare, sdoppiare o almeno sfumare le voci che abitano il testo, e che in tal modo rendono la narrazione sfilacciata, inattendibile o sospesa. Non si tratta di procedimenti del tutto nuovi – basti pensare al doppio narratore di *Fosca*, che si chiude con le parole di un medico del tutto inattendibile, o ad alcuni simili espedienti dei racconti tarchettiani –, ma trovano un ulteriore sviluppo o perlomeno altre declinazioni nella novellistica tozziana, in cui, come emergerà a breve, il particolare rapporto che si instaura tra narratore e personaggio restituisce una sorta di narrazione doppia del sé e sfuma i confini tra racconto biografico e autobiografia.³⁶

Tra le soluzioni narratologiche di maggior rilievo nell'ottica di questo discorso si può annoverare la scelta adottata per le novelle *Un ragazzo* e *Una giovinetta*. In entrambe, il testo è incorniciato da due interventi del narratore in prima persona che inserisce alcune riflessioni nell'incipit e nell'explicit, e nel mezzo racconta, adottando due espedienti narrativi diversi, la storia di un altro personaggio.

Guardiamoli nel dettaglio a cominciare da *Una giovinetta* (1916):

[incipit] Su le fotografie dei miei ricordi chi sa quante cose mi dimentico di vedere! Forse, le più buone. Ma sono così triste di pensare alla limonaia del mio vicino!

L'avevano riscialbata a marzo, e i suoi vetri scintillavano sul muro come specchi. I ragni, che si fermavano di colpo sempre prima di correre lesti lesti fino a terra, <parevano> anche più neri e lucenti. E le piante di limone avevano un odore che stordiva e faceva venire le lacrime.

La signorina Anselma restava quasi tutto il giorno sola in casa, con la donna di servizio. (NP, p. 291)

³⁵ Naturalmente molte novelle del corpus qui individuato presentano una narrazione più tradizionale o comunque meno significativa rispetto ai casi presi in esame, per quanto siano piuttosto frequenti la presenza di un narratore multiforme (o di un doppio narratore), o il ricorso a strategie narrative particolari, come la scelta di una narrazione esclusivamente al presente (in *Una recita cinematografica* e in *Marito e moglie*). Mi pare che ciò sia in generale segno della sperimentazione tozziana e della necessità di lavorare ancora e più nel dettaglio sulla sua novellistica a partire da un'indagine dei procedimenti formali e narratologici utilizzati.

[explicit] La sotterrarono nel cimitero della sua parrocchia; in campagna.
Ed io, tutte le volte che passo dinanzi alla limonaia, ho paura. (NP, p. 297)

Protagonista del racconto è Anselma Viti, una ragazza orfana di madre, uscita dal convitto in cui ha studiato e vissuto per qualche anno, e in cui, in una sorta di passato cristallizzato, continua a vivere nei pomeriggi trascorsi nella limonaia: chiusa lì dentro la giovane spende la maggior parte del tempo preda di allucinazioni che la riportano al passato.³⁷ Ma anche quando è altrove, oltre a ripensare continuamente al periodo del convitto,³⁸ l'atteggiamento di Anselma si distingue per una predisposizione che pare analoga a un tratto tipico delle isteriche, e cioè la tendenza alla suggestività: qualsiasi idea, anche insignificante, si trasforma nella protagonista in «*sentimenti* che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi»,³⁹ dove pare risuonare la definizione di suggestione elaborata da Janet, secondo cui «l'idea si sviluppa completamente fino a trasformarsi in atto, in percezione, in *sentimento*, ma sembra svilupparsi da sola, isolatamente, senza partecipazione né della volontà, né della coscienza personale del soggetto».⁴⁰

Se, su un piano narrativo, incipit ed explicit sembrano mostrare una certa debolezza nella coesione tra chi racconta e la vicenda narrata, quasi venisse utilizzato un espediente "posticcio", ancora non abbastanza rodato da Tozzi, vale la pena soffermarsi proprio sulla fisionomia di chi questa coesione non riesce a crearla: il narratore.

³⁷ «Qualche volta riprendeva addirittura una conversazione e la continuava dentro di sé: qualche volta accompagnava i suoi pensieri gesticolando e smovendo un piede come se una compagna le si avvicinasse. Pensava che aveva ancora da imparare le lezioni; e né lei né le sue compagne cambiavano mai. Qualche volta, si metteva anche a ridere; nel mentre ricordava una giornata gioconda. Qualche volta piangeva, piangeva; e tutto il lavoro si bagnava. Riudiva ancora i rimproveri e le voci delle insegnanti: ella abbassava la testa, e nel suo cervello quelle voci non smettevano più. Tornando in convitto avrebbe avuto una cuffia con i nastri di seta rossa anche lei, non avrebbe più fatto sciocchezze e sarebbe doventata tanto felice. / Quando tornava in sé, il sole non c'era più; anche dentro la limonaia faceva quasi freddo; e allora si avvolgeva un'altra volta lo scialle attorno al collo, e stringeva le gambe insieme» (NP, p. 292).

³⁸ «Confusamente, cercava di spiegarsi se i pensieri hanno nessuna influenza nella vita; e allora le pareva di essere stata troppo poco tempo in convitto; e non si decideva a convincersi che ormai n'era staccata irrimediabilmente» (NP, p. 296).

³⁹ «Ora, anche le cose più insignificanti che passavano a traverso la sua anima o che le avvenivano da vero, le destavano sentimenti che la tenevano giornate intere; dai quali non avrebbe potuto liberarsi. Se si bucava un dito con l'ago, ella credeva di non doversene dimenticare mai più. Le poche stille di sangue erano come quantità enormi. E anche il giorno dopo, quando il dito era assolutamente guarito, il ricordo del dolore bastava a darle la paura che quel fatto non avesse cessato di avvenire; e aveva l'illusione di sentire ancora il dolore al dito. Ella lo avrebbe scritto a qualcuna delle sue amiche, se ne avesse avuta una. E lo diceva a suo padre. Se le si rompeva la catinella, non cessava mai di pensarci; e vedeva sempre la catinella andare a pezzi» (NP, p. 295; il corsivo nella citazione a testo è mio).

⁴⁰ P. Janet, *Le nevrosi* cit., pp. 236-237, corsivo mio.

Si tratta, come si è detto, di un narratore-personaggio che prende la parola dichiarando sin da subito l'incapacità di ricordare il proprio passato e, attraverso una congiunzione coordinante avversativa che denota tutta l'estemporaneità dell'idea, menziona quello che il lettore scoprirà essere il luogo principe della vicenda (la limonaia dove Anselma è solita passare le giornate). Dunque sulla pagina si accampa una voce narrante che dichiara di essere soggetta a un qualche disturbo della memoria e il cui flusso discorsivo segue l'involontarietà e la casualità dei propri pensieri, che però muovono, ed è significativo, da una forma di empatia nei confronti del personaggio di cui parla. L'aspetto interessante è che l'inattendibilità dell'istanza narrativa viene contraddetta dalla fisionomia che essa assume nelle pagine successive, quando a parlare è una voce che non sbaglieremmo a definire onnisciente: a raccontare la storia della giovinetta è un narratore che si sofferma nel dettaglio sulla vita, anche interiore, della protagonista e ne ricostruisce la vicenda in quella che, per certi aspetti, potrebbe essere paragonata a un'anamnesi accurata. Tale modalità sembra porsi allora all'incrocio e sostituire due modalità tipiche della narrativa dell'Ottocento e cioè, da un lato, la voce del medico che racconta e commenta un caso clinico basandosi sull'osservazione oggettiva e, dall'altro, la figura del personaggio-testimone che si trova di fronte e descrive un soggetto patologico.⁴¹ Si riscontra, in altre parole, un cambio di statuto del narratore la cui doppia fisionomia incide sulla sua attendibilità, che risulta immediatamente problematica e richiede di conseguenza una continua messa in dubbio da parte del lettore. Se le cose stanno così, si può anzitutto osservare come il discorso psicologico non interessi soltanto il tema delle novelle, ma anche la fisionomia di chi parla e, di conseguenza, la modalità enunciativa del racconto: la narrazione del caso spetta a un narratore in qualche modo sdoppiato, le cui due "personalità" non sono in alcun modo assimilabili tra di loro.

Un procedimento analogo aveva caratterizzato anche la struttura della novella *Un ragazzo* (1908-1913), in cui Tozzi sembra mettere alla prova un'altra strategia narrativa, che forse reca traccia della lettura della novella di Verga *Lacrymae rerum* (1882), almeno per la messa in scena di uno sguardo esterno verso l'interno di una casa, salvo poi rimodulare il meccanismo *camera eye*⁴² per restituire, attraverso un narratore onnisciente con focalizzazione perlopiù fissa e in una prosa che

⁴¹ J.L. Cabanès, *Le Corps et la Maladie* cit., p. 227.

⁴² Per una lettura narratologica di *Lacrymae rerum*, coniugata alla questione del *camera eye*, si confrontino le importanti riflessioni di Paolo Giovannetti in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 230-260.

risente dell'influenza dannunziana, l'interiorità del protagonista. Sono ancora una volta le soglie della novella a testimoniare:

[incipit] Ho una voglia di piangere che mi sconvolge. Sento il mio cuore così triste e così stanco, che non so come faccio a vivere. Per solito, lo so, le domeniche entrano nella mia anima come aratri che squarciano e vanno innanzi. Ma questa è anche peggiore!

Sono io solo, del resto, che al meno tento di darmi qualche suggerimento; ma tutto è stato distrutto dalla forza di una primavera che in vece dei fiori ha veleni di cose lontane e veleni, anche più potenti, di cose attuali.

Ma tutto questo forse è meno della tristezza di quel ragazzo pallido e magro (*sono io?*) che vedo nel mezzo di una casa dove nessuno si occupa di lui. (*NP*, p. 151, corsivo mio)

[explicit] Oggi questo ragazzo, forse adesso già padre a sua volta, m'è tornato a mente, con un miscuglio di cosa sentita dire e di cosa immaginata. Ma mi prendono i brividi lo stesso; e mi viene di dirgli che appoggi la fronte su la mia tristezza. Nessuno lo brontolerà. (*NP*, p. 158)

Sul piano della vicenda, il protagonista è di nuovo un personaggio patologicamente connotato: Cesare «si crede idiota» (*NP*, p. 152), non è in grado di relazionarsi con la realtà esterna (realtà che spesso non comprende perché preda di allucinazioni o di atti involontari), ha un deficit di volontà e una serie di disturbi fisici (tremori, difficoltà a gestire alcune parti del corpo).⁴³ Anche in questa novella, però, la tematizzazione del caso clinico va messa in dialogo con le strategie narrative: se l'introduzione del personaggio muove in un primo momento da un moto empatico del narratore, la parentetica – «(sono io?)» – pare alludere a una sorta di sdoppiamento della figura della voce narrante, che insieme racconta e si guarda dall'esterno come fosse un altro da sé. A favore di questa lettura può essere utile riprendere una prosa della raccolta *Cose*, in cui, attraverso una metafora, la casa viene chiamata a rappresentare la coscienza:

Talvolta nella mia casa ci sono dimensioni enormi. Da una stanza ad un'altra è come se ci fosse un chilometro. Da una cosa ad un'altra bisogna attraversare innumerevoli stati di animo; che le fanno sembrare quasi di epoche differenti.

Talvolta, ho anche paura a muovermi perché la realtà diviene trasparente, e vi si sostituisce la realtà del mio passato; e io ho paura che una cosa non mi si cambi in un'altra mentre la tengo in mano. (*Op*, p. 637)⁴⁴

⁴³ Difficile e forse poco utile far rientrare il caso di Cesare in una patologia ben definita: Tozzi sembra coniugare alcuni sintomi dell'idiotismo con quelli della psicastenia.

⁴⁴ Un simile paragone si riscontra anche nella prosa [21] della stessa raccolta, dove si legge:

Se, con un procedimento intertestuale, si riprende l'uso metaforico e lo si usa per leggere il passo della novella, allora la «casa» in cui sta «quel ragazzo pallido e magro» non è che la coscienza di chi parla, una coscienza propria di un sé che il narratore osserva e descrive. È tenendo conto di questa interpretazione che il lettore fruisce del racconto sino al finale, quando torna in scena il primo narratore e in qualche modo confuta questa ipotesi alludendo a un intreccio di storia sentita e immaginazione che avrebbe dato vita al racconto.

Ciò invita a due considerazioni di ordine diverso.

Da un punto di vista narratologico siamo ancora una volta di fronte a una voce narrante che cambia statuto nel corso della narrazione e che si rivela sostanzialmente inattendibile: il narratore autodiegetico dell'incipit, che si descrive in una condizione di estrema disperazione e angoscia, veste poi i panni di un narratore onnisciente e racconta la storia di Cesare adottando quasi esclusivamente il tempo presente (sei pagine su otto), per poi ritornare infine all'autodiegesi e chiudere il racconto. Si noti, pur *en passant*, che la scelta del presente sembra porsi in sintonia con la tecnica *camera eye* allusa all'inizio della novella, anche se la restituzione in presa diretta dei pensieri e delle sensazioni di tutti i personaggi distorce gli esiti che sarebbero propri di una narrazione impersonale.

Sul piano della sperimentazione narrativa, invece, l'effetto generato dalla «congiunzione» tra la parentetica iniziale, che insinua il sospetto che il personaggio di cui si parla in terza persona sia in realtà il narratore stesso, e l'adozione pressoché esclusiva del tempo presente, che esclude la possibilità che questo personaggio sia un «io» del passato, restituisce l'impressione di una coesistenza di due coscienze, di due personalità diverse, vale a dire un io che racconta di un altro sé, entrambi presenti. Questa modalità consente di avvicinare la novella a un testo che, pur adottando strategie proprie della narrazione, non è né letterario né finzionale, e cioè il resoconto in prima persona di una paziente di Morton Prince affetta da disturbi della personalità, pubblicato in due parti tra il 1908 e il 1909 in «The Journal of Abnormal Psychology»: *My Life as a Dissociated Personality*.⁴⁵ La prima parte dell'articolo è narrata da una delle tre personalità della paziente, C, creata da Prince attraverso

«E certo la stanza e la mia anima sono proprio due pazze» (*Op*, p. 625).

⁴⁵ B.C.A., *My Life as a Dissociated Personality*, in «The Journal of Abnormal Psychology», October-November 1908, pp. 240-260; A Personality (B) claiming to be conscious, *An Introspective Analysis of Co-conscious Live (My Life as a Dissociated Personality)*, in «The Journal of Abnormal Psychology», December 1908-January 1909, pp. 311-334. Due anni prima Prince aveva pubblicato una sorta di romanzo biografico dove raccontava una vicenda in parte analoga, in cui la protagonista era la paziente Miss Beauchamp, cfr. M. Prince, *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*, New York, Longmans, Green & Co, 1906. Su questo cfr. B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé cit.*, pp. 181-220.

l'ipnosi e auto-definitasi normale; C racconta in prima persona di essere stata le altre personalità, diverse e contemporanee, in cui è scissa la paziente (A e B), e lo fa adottando una formula – «myself as A» (*vel sim.*) – che, nota Barbara Chitussi, sfuma la possibilità di parlare di un racconto propriamente autobiografico, considerato che chi narra – e la considerazione sembra valere anche per la novella di Tozzi – «non parla in realtà di sé stessa, racconta piuttosto la storia di alcuni personaggi». ⁴⁶ Si tratta in altre parole di una sorta di narratrice che ha consapevolezza delle altre personalità e racconta una parte della loro storia. La consapevolezza di A e di B viene però fornita a C da Prince al momento della sua «creazione» e anche tale strategia sembra convergere con ciò che si legge nel finale di *Un ragazzo* quando il narratore parla di «storia sentita» come matrice del racconto.

Prima di trarre qualche ultima considerazione a tal proposito, è forse interessante aggiungere alla costellazione di testi un'altra novella, *Contrasti* (1916), in cui il meccanismo narrativo non risulta troppo diverso da quello appena descritto. Il racconto si apre con un narratore in prima persona che, dopo qualche riflessione relativa al proprio passato, all'affidabilità della memoria e all'amore (dove tra l'altro emerge qualche disturbo legato alla percezione del tempo), ⁴⁷ racconta «[facendo] conto d'essere» un amico (*NP*, p. 300, corsivo mio), cioè narra la vicenda dell'amico utilizzando ancora la prima persona, ma mettendo in scena un narratore autodiegetico differente dal primo. Anche in questo caso, dunque, la prima voce narrante possiede una doppia natura, quella di narratore e di personaggio narrato, in un meccanismo che, anche per la formula utilizzata, non è troppo diverso dal «myself as» adottato dalla paziente di Prince.

Non abbiamo contezza della conoscenza da parte di Tozzi di questi due articoli e non si vuole qui supporre un debito filologico nei confronti di uno dei testi più affascinanti della letteratura psichiatrica di inizio Novecento (conoscenza che pure non è da escludere considerato che Morton Prince è citato da William James, attentamente letto da Tozzi, e che i suoi testi hanno una risonanza significativa). ⁴⁸ Piuttosto credo im-

⁴⁶ Diverso invece il caso della seconda parte dell'articolo, dove chi parla, B, può dire «io» e riferirsi a una sé del passato, e dunque il racconto può definirsi autobiografico. Cfr. B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé cit.*, pp. 209-220.

⁴⁷ «Bisognerebbe che io potessi rifare all'indietro la mia giovinezza; ma è quasi impossibile, o addirittura. Io, ormai, non vedrò che segni di scorcio o scancellature. Ma, stamani, si tratta di un'altra cosa: io prendo interesse ai miei ricordi, li discuto ancora, come fatti che mi avvengono adesso. E perché? Così non troverei strano se mi mettessi a scrivere un'altra lettera a una signora, della quale sono stato innamorato cinque anni fa. E, questa signora, non solo non l'ho più veduta da quel tempo ma non ho né meno continuato ad amarla dopo quel mese che io tentai di esserne corrisposto» (*NP*, p. 299).

⁴⁸ La stessa «Revue Philosophique» gli dedica alcune recensioni. Su Tozzi e James si veda

portante rilevare come letteratura e psicologia continuino, anche a inizio Novecento, a mettere in campo strategie di costruzione del caso che sono notevolmente simili e che contribuiscono, certo in modi differenti, sia a far circolare in contesti diversi le più importanti novità del campo psicologico, sia a proseguire un dibattito, quello rivolto alla definizione di una soggettività moderna, che è fondamentale in questi decenni tanto nell'ambito scientifico, quanto in quello letterario. In questo dibattito, con modalità che sono piuttosto diverse da quelle messe in campo da Svevo, ma altrettanto incisive e moderne, si inserisce, a conti fatti direi consapevolmente, anche Tozzi e lo fa lavorando su quella che risulta essere la vera novità della sua opera, su cui sarà necessario riflettere ancora: la figura del narratore.

almeno M. Martini, *Tozzi e James: letteratura e psicologia*, Firenze, Olschki, 1999.



scrittura/lettura/ascolto

Franz Kafka e Italo Svevo

LAVINIA BERTOCCHINI

Scuola Normale Superiore, Pisa

lavinia.bertocchini@sns.it

Abstract. The aim of this article is to explore the similarities, both in their works and in their biographies, between Franz Kafka and Italo Svevo. Both characterised by an indispensable literary identity to be defended and preserved in the strict world of bourgeois conventions, and at the same time by a strong and equally contradictory connection to their Jewish origins, the lives of Kafka and Svevo are constantly divided between authenticity and appearance, between integration and exclusion, between the need to nurture their nature as writers on the one hand, and the desire to fit into a social role on the other. This deep split in their personalities is clearly expressed in their stories about animals, which often adopt the parabolic structure of the Jewish tradition and effectively describe the inner conflict of the two authors.

Keywords: Franz Kafka, Italo Svevo, Middle-Europe, judaism, Martin Buber.

Riassunto. Il presente contributo intende proporre un'indagine circa le similarità nell'opera e nella biografia di Franz Kafka e Italo Svevo. Caratterizzati entrambi da un'identità letteraria irrinunciabile da difendere e preservare nel mondo severo delle convenzioni borghesi occidentali, e insieme dal forte e altrettanto contraddittorio legame con le origini ebraiche, l'esistenza di Kafka e Svevo è costantemente divisa fra autenticità e apparenza, fra integrazione e esclusione, fra il bisogno di alimentare la propria natura di scrittore da una parte, e quello di riconoscersi in un ruolo sociale dall'altra. Di questa profonda scissione insita nella loro persona sono chiara espressione i racconti a tema animale, che, assumendo spesso la struttura parabolica della tradizione ebraica, mettono in scena in modo efficace il dissidio interiore comune ai due autori.

Parole chiave: Franz Kafka, Italo Svevo, Mitteleuropa, ebraismo, Martin Buber.

Franz Kafka e Italo Svevo

Sappiamo per certo che Svevo lesse l'opera di Franz Kafka. Ce ne dà notizia lo scrittore stesso in una sua lettera a Benjamin Crémieux del luglio 1928, in cui comunica al corrispondente che le riviste «Convegno», «Fiera Letteraria» e «Solaria» gli chiesero di scrivere un articolo su Kafka.¹ L'informazione ci viene fornita poi dalla moglie Livia Veneziani, nella biografia del marito: «L'ultimo suo amore letterario fu Kafka, su cui si riprometteva di scrivere un saggio e un profilo»,² testimonianza confermata anche da Giacomo Debenedetti che nella *Lettera a Carocci intorno a «Svevo e Schmitz»* parla di una visita effettuata insieme ad Umberto Saba allo Svevo anziano nell'aprile del 1928 a Trieste, presso la villa dell'autore sopra l'Arsenale del Lloyd, durante la quale si parlò anche di Kafka.³ Svevo conobbe dunque l'opera di Kafka negli ultimi anni della sua vita, presumibilmente nella seconda metà degli anni Venti del Novecento, e, possiamo supporre, attraverso l'intermediazione di un caro amico, assai più giovane di lui ma già distintosi nell'élite triestina per la cultura sconfinata e la fortissima brama di libri: si tratta di Bobi Bazlen, anima dei circoli letterari e centro attorno cui ruotava la circolazione di libri nella Trieste di primo Novecento.⁴ Il 19 ottobre dell'anno 1923 Bazlen scrive a Saba, suo libraio di fiducia, raccomandandosi circa la segnalazione delle opere di Kafka da parte dell'amico, qualora ne fosse venuto in possesso: «Mi raccomando di segnalarmi le opere di Kafka!»; richiesta che diventa ancor più incalzante qualche giorno più tardi, nella missiva del 24 ottobre dello stesso anno: «Caro Libraio, dall'esilio genovese le chiedo di tenermi i libri di Kafka se passano sotto le sue mani sapienti. Li compro a qualsiasi prezzo e in qualunque stato siano [...]. Non mi deluda!».⁵ Dato il recente ritrovamento della copia personale di Bazlen del *Der Prozess* kafkiano, uscito nel 1925, copia che reca il timbro

¹ I. Svevo, *Lettere*, a cura di S. Ticcianti, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 1189.

² L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con altri inediti di Italo Svevo*, nuova edizione a cura di A. Pittoni Trieste, 1958, p. 145.

³ «Giù per le scale, mentre ci accompagnava nella veranda, dov'erano radunati gli altri ospiti, accennò a Franz Kafka. Voleva scrivere di lui: un profilo, un saggio. Fece una pausa: Sì, era ebreo. Certo quella dell'ebreo non è una posizione comoda...». G. Debenedetti, *Lettera a Carocci intorno a «Svevo e Schmitz»*, in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1999, p. 452.

⁴ «Questa sua qualità di braccio letterario io gliela scopro nella fisionomia: nei suoi occhi, sempre illuminati da un'intelligenza sensibilissima. [...] Il campo delle sue scoperte era il più vasto immaginabile. Si dirà cultura disordinata, raffinato diletterantismo. Io penso piuttosto a un'intuizione sul vivo e a un profondo orientamento del gusto». G. Stuparich, *Cuore adolescenziale, Trieste nei miei ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 79.

⁵ Le lettere in questione fanno parte di un corpus di 25 lettere ancora inedite di Bobi Bazlen a Umberto Saba (1919-1925) attualmente oggetto di studio, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

della libreria di Saba,⁶ possiamo dedurre che quest'ultimo riuscì infine a procurare al giovane amico l'opera di Kafka, ed è lecito pensare che di questo scambio beneficiò anche l'anziano Svevo, il quale appunto, come testimoniato, si appassionò agli scritti kafkiani negli ultimi anni di vita, quindi nello stesso tornio di anni in cui Bazlen ottenne il suo bottino.⁷ Fu del resto proprio Bobi a traghettare la conoscenza dell'opera di Kafka sul suolo italiano, come affermato dai suoi stessi amici e intellettuali triestini: «certamente Kafka fu una scoperta di Bobi per l'Italia».⁸

Ma obiettivo di questo contributo non sarà dimostrare una qualche influenza o ripresa diretta dell'opera kafkiana sulla produzione letteraria di Svevo, bensì mostrare quanto simili siano state le esperienze esistenziali dei due autori, il loro rapporto contraddittorio e spesso conflittuale con la natura letteraria che li caratterizzava, con le origini ebraiche, e col mondo della società borghese nella quale entrambi cercarono faticosamente di integrarsi.

I. Il contesto mitteleuropeo

Per comprendere l'analogia fra l'opera di Italo Svevo e quella di Franz Kafka, occorrerà basare prima di tutto il confronto sullo studio della loro comune origine insieme ebraica e mitteleuropea, visualizzandoli all'interno del contesto storico, geografico e culturale del quale entrambi fecero parte, nel quale si sviluppano le loro complesse personalità.

La fetta di mondo che chiamiamo Mitteleuropa si identifica geograficamente circa col bacino del Danubio e politicamente, fino al 1918, con l'Impero asburgico. In questo crogiolo di popoli e lingue che fu la monarchia austroungarica nacquero e si svilupparono a cavallo fra Ottocento e Novecento esperienze letterarie portavoce della frattura della modernità, nelle quali l'apporto ebraico risulta assai significativo.⁹ Sarà infatti lo scontro fra il vasto sistema culturale ed economico europeo occidentale e il mondo sino ad allora chiuso delle comunità ebraiche dell'Europa orientale, fedele ai costumi e alle tradizioni ancestrali, lo sfondo comune e perturbante dell'opera degli scrittori mitteleuropei e israeliti. Per questi scrittori l'integrazione e il connubio ebraico con la società borghese sarà, come nel caso di Svevo, sempre accompagnata

⁶ Attualmente conservata presso la Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste.

⁷ Fu infatti Bazlen a far conoscere l'opera di Kafka ai letterati triestini del tempo, contribuendo così a diffonderne successivamente la conoscenza in Italia. Il giornalista triestino Giuseppe Menassé tradusse per primo Kafka in italiano sul «Convegno» (IX, 8, 25 agosto 1928, pp. 383-390).

⁸ G. Stuparich, *Cuore adolescente* cit., p. 80.

⁹ P. Santarcangeli, *Simbiosi fra cultura ebraica e letteratura mitteleuropea e le sue fasi*, in *Ebrei e Mitteleuropa. Cultura letteratura società*, a cura di Q. Principe, Brescia-Gorizia, Shakespeare and Company - Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, 1984.

da un sentimento di colpa e alienazione, o, come avviene in Kafka, consapevolmente rifiutata, con conseguenti esclusione e esilio dell'artista dalla vita della comunità.

I grandi autori della modernità mitteleuropea sono in larga parte e non casualmente di estrazione ebraica. Del fatto che il rapporto con la religione ebraica abbia influenzato, fino quasi all'identificazione con essa, la crisi identitaria dell'individuo moderno mitteleuropeo, troviamo conferma nei numerosi scrittori centroeuropei e tedeschi di fine Ottocento e dei primi anni del Novecento. Pur essendo in ognuno di loro interpretato in modo soggettivo il rapporto fra l'ebreo e l'individuo moderno, è calzante in ciascuno di questi artisti, perlopiù di origine israelita, l'idea comune dell'individuo come carattere instabile e precario, indeciso e contraddittorio, insicuro e volubile nelle varie situazioni sociali in cui vive ed opera. Questo tipo umano è in primo luogo l'ebreo assimilato nel mondo occidentale, staccatosi dalle sue autentiche origini e tradizioni orientali. Una realtà che prende avvio nella seconda metà del Settecento dall'editto di tolleranza emanato dall'imperatore Giuseppe II d'Austria, in seguito al quale molti ebrei si stabilirono nei territori della monarchia costituendo un solido ceto di imprenditori e commercianti, e che, consolidatasi poi nell'Ottocento, trova la sua rappresentazione letteraria fra la fine di questo secolo e l'inizio del successivo. Importante dunque tener presente che l'opera di gran parte degli intellettuali ebrei mitteleuropei ha le sue origini nella vicenda dell'assimilazione ebraica, divenuta metafora della condizione dell'uomo moderno sradicato da ogni patria originaria, terrena e spirituale.

Praga e Trieste spiccano fra gli altri centri cittadini e culturali del territorio mitteleuropeo per ragioni simili. A metà Ottocento Trieste era diventata l'unico sbocco marittimo dell'Impero austroungarico. La sua vocazione marinara era cresciuta incessantemente dopo il 1719, con la proclamazione di Trieste porto franco e il conseguente grande sviluppo dei traffici tra l'area mitteleuropea e le aree più periferiche del Mediterraneo. I diversi gruppi immigrati, attratti da occasioni di commercio e benessere, diedero vita a molteplici identità differenti che non si fusero mai del tutto, influenzandosi tuttavia reciprocamente e alimentando un'atmosfera pacifica e stimolante.¹⁰ La comunità ebraica, composta da

¹⁰ Afferma Bobi Bazlen nell'*Intervista su Trieste*: «l'Austria era equa e tollerante [...], la costituzione riconosceva gli stessi diritti a tutti i popoli soggetti all'Austria, e la burocrazia, legata alla costituzione, veramente non commetteva ingiustizie [...] del resto fino al '18 ho frequentato scuole tedesche e ti posso assicurare che in classi miste di italiani, tedeschi e slavi, in proporzioni approssimativamente uguali, non ricordo che vi sia mai stata una presa di posizione offensiva, o una frase ironica o carica di odio al riguardo degli italiani e degli slavi». R. Bazlen, *Scritti. Il capitano di lungo corso, Note senza testo, Lettere editoriali, Lettere a Montale*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, pp. 245-246.

persone e famiglie di diversa origine e provenienza, si caratterizzò ben presto fra le più numerose e influenti nel tessuto sociale ed economico della città: da tutto l'Impero e da regioni anche più lontane moltissimi ebrei si diressero verso Trieste attratti dal clima di libertà che vi si respirava. Priva di barriere, la città non conosceva gerarchie e nemmeno una classe borghese consolidata, fu per questo abbastanza facile al gruppo israelita occupare un ruolo di primo piano nello sviluppo di un ceto medio moderno ed efficiente, formato da persone di differente estrazione culturale e geografica che si incrociavano in territorio triestino. La città mantenne inoltre sempre, nonostante i tenaci particolarismi, un'immagine interculturale, con la convivenza del tedesco, lingua dello Stato, dello slavo, lingua del popolo e dei contadini dell'entroterra, e dell'italiano, lingua degli irredentisti e spesso anche degli ebrei, spesso scelto per reazione all'antisemitismo di origine austriaca.¹¹ Se da una parte questo sentimento di libertà respirato a Trieste favorì l'integrazione e la convivenza di gruppi israeliti all'interno del tessuto sociale ed economico della città, dall'altra essere ebrei agli inizi del Novecento a Trieste fu certamente un'esperienza singolare, data l'eterogeneità del gruppo ebraico triestino, diviso tra diverse lingue e diverse culture. È da notare, tuttavia, che proprio a Trieste la comunità ebraica era in gran parte laica. Per citare un dato,¹² da un censimento del 1910 risultava che rispetto al 1900, coloro che avevano rinunciato alla confessione di appartenenza erano circa un migliaio, e molti di questi erano ebrei. Ebreo convertito al cristianesimo fu anche, sebbene non di rado incline a sensi di colpa e rimorso, Italo Svevo, il quale, in un ambiente ebraico triestino fortemente incline all'assimilazione, diede voce al suo rapporto con le origini religiose e culturali in modo «particolarissimo, intenso, ironico, segretamente dissolto e interiorizzato in forme universalizzanti».¹³

Non molto dissimile l'atmosfera respirata a Praga negli stessi anni. «Il sortilegio di Praga scaturiva in gran parte dalla sua indole di città di tre popoli: il ceco, il tedesco, l'ebraico. La mescolanza e l'attrito di tre culture dava alla capitale boema un particolare carattere, una straordinaria dovizia di impulsi [...]. Mentre, nel secolo scorso, il popolo ceco

¹¹ Scrive ancora Bazlen riguardo la sua città: «A occhio e croce, direi che Trieste è stata tutto meno un crogiolo: il crogiolo è quell'arnese nel quale metti dentro tutti gli elementi più disparati, li fondi, e quello che salta fuori è una fusione, omogenea, con una distribuzione eguale di tutte le componenti, e con caratteristiche costanti. Ora, a Trieste, che io sappia, un tipo fuso non s'è mai prodotto, o un tipo con caratteristiche costanti, c'erano le possibilità di quello che gli italiani chiamano 'dialoghi', di molti incontri, di accostamenti tra elementi che normalmente non si avvicinano», R. Bazlen, *Scritti* cit., p. 251.

¹² *Ebrei e Mitteleuropa* cit.

¹³ L. De Angelis, «Qualcosa di più intimo». *Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di M. Carlà e L. De Angelis, Palermo, Palumbo, 1995, p. 11.

compiva il suo risorgimento e Praga si rislavizzava per l'afflusso di gente dalle campagne, gli israeliti boemi e moravi, uscendo dal ghetto, in gran parte sceglievano la lingua e la cultura tedesca». ¹⁴ Praga era infatti una città ceca, dominata da una esigua minoranza di lingua tedesca, composta a sua volta per quasi l'ottanta per cento da ebrei. Se gli austriaci, che toccavano qua l'estremo avamposto orientale del germanesimo, rappresentavano la nobiltà, il clero, la burocrazia e l'armata, gli ebrei, che in questa città avevano avuto uno dei più antichi e dei più fiorenti centri mistici della loro storia diasporica, rappresentavano invece la borghesia industriale, commerciale, bancaria e soprattutto il mondo della cultura. Una borghesia nella quale tuttavia rimaneva assai presente a livello di inconscio collettivo l'assopita memoria del ghetto, il problematico sostrato di quella cultura tedesca che gli ebrei praghensi avevano assimilato nel loro processo di secolarizzazione e della quale erano ormai i rappresentanti più qualificati. ¹⁵

È questo il punto critico che gli ebrei praghensi, così come quelli triestini, si trovarono ad affrontare: accomunati perlopiù dall'appartenenza ai territori centro-orientali dell'impero austro-ungarico, nei quali il processo di integrazione era stato meno immediato e dunque reso più problematico da un'eco più profonda delle tradizioni originarie, queste comunità avvertivano maggiormente la grande frattura tra ebraismo occidentale ed ebraismo orientale, tra emancipazione ed ortodossia, tra il mondo moderno della realtà borghese e quello più antico e teocratico delle realtà israelite dell'Europa orientale.

II. Le origini ebraiche

Un primo basilare punto di incontro fra i due scrittori sarà quindi la loro forte appartenenza alla cultura ebraica orientale in opposizione al tipo di ebreo occidentale vittima di un'assimilazione che ne cancella i tratti distintivi e originari. In entrambi, la condizione di solitudine ed esclusione di cui l'autore si sente vittima e che caratterizza tutti i protagonisti delle sue opere, ha la sua radice in questa rottura interna alla cultura di estrazione ebraica, che risente appunto della più vasta scissione tra due esperienze storiche dell'ebraismo, quella orientale e quella occidentale. Tale cultura è identificabile come una sorta di terreno comu-

¹⁴ A.M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 27-28.

¹⁵ Rappresentante e portavoce di questa frattura, profonda in quasi tutti gli scrittori mitteleuropei israeliti, fu il filosofo viennese Martin Buber (1878 Vienna – 1965 Israele), le opere del quale, pubblicate nei primi decenni del Novecento, ebbero una grandissima diffusione, e prospettarono la possibilità di una riconciliazione con le perdute origini e tradizioni ebraiche ancestrali ormai dimenticate nel mondo occidentale, ma ancora vive e fervide nei territori orientali.

ne, indipendentemente dagli sviluppi diversi delle poetiche dei singoli scrittori. L'organizzazione sociale moderna, di cui Kafka con le sue parabole ci dà una visione perversa e demonizzata, e che Svevo mette alla berlina nella sua opera con spietata ironia, è percepita in entrambi gli autori come oppressione dei più deboli e tendenza ad assimilare o ad emarginare. Tutta la cultura mitteleuropea risente profondamente di questo travaglio: le implicazioni religiose dell'autentico e originario messaggio ebraico orientale riemergono in modo più o meno evidente come metafore della condizione di crisi dell'uomo moderno inserito nel gioco di forze sociali ed economiche del mondo occidentale. In questo senso, l'incapacità e la debolezza congenita del singolo vanno esaminati nel più generale processo di annientamento e di soffocamento che le strutture sociali della borghesia dirigente operano sull'individuo.¹⁶ Il richiamo all'assimilazione storica e alla diaspora ebraica costituisce dunque condizione necessaria per comprendere a fondo anche il tema dell'inettitudine, per rendere più chiaro l'entroterra culturale e sociale in cui il rifiuto individuale dell'azione tipica della figura dell'inetto viene a collocarsi. Richiamando le parole di Claudio Magris: «l'inserimento sul piano orizzontale storico è sentito non come potenziamento dell'individuo affrancato da ogni costrizione bensì come indebolimento e lacerazione del singolo, trappato da un contesto di legami e valori sovraindividuali e minacciato nella sua stessa persona, esposta alla solitudine, alla mercificazione, e allo stesso annientamento».¹⁷

Si fa impellente in questi scrittori la ricerca di libertà individuale da ritrovare e ricostruire faticosamente nell'ordine di una società di valori gerarchici, al di fuori della quale li attende solo emarginazione. Esprime bene questo disagio proprio Svevo nell'articolo *Un individualista*: «infine a noi di quest'ultimo trentennio parve di fare soltanto il nostro dovere lasciandoci monturare e disciplinare nella più feroce delle collettività»,¹⁸ e più tardi in un appunto del 1928: «rividi tutte le stanchezze della mia vita, da quelle derivate nella mia infanzia dalle mie lotte con l'incomprensione di mio padre. Come tutto fu difficile, insormontabile. Ora soggiaccio. Una grande dolcezza s'accompagnò all'inerzia del vinto che mi pervase. Era finita l'ultima lotta».¹⁹ Si sente in questa annotazione della vecchiaia la frustrazione derivata dal costante tentativo mai davvero portato a compimento di integrarsi e sopravvivere nel mondo crudo della società dei funzionari e degli affaristi, il mondo capitalistico e mercantile in cui è viva la componente degli ebrei assimilati, e che è,

¹⁶ G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984.

¹⁷ C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1972, p. 116.

¹⁸ I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 1038.

¹⁹ I. Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1968, p. 841.

a ben vedere, lo stesso mondo dei padri e dei borghesi. Da ciò deriva un'altra constatazione altrettanto importante per il confronto fra i due autori: nel mondo mitteleuropeo il contrasto tra padri e figli non è una cosa diversa dalla polemica antiborghese, ma anzi la sua fede primaria, necessaria e coerente.²⁰ Tutti i personaggi sveviani riflettono questa verità, a partire da Alfonso Nitti, protagonista di *Una vita*, il quale si sente escluso e rifiutato dal superbo mondo borghese raffigurato nella figura della banca di cui il Maller è il "padre" e il padrone, fino ad arrivare all'episodio della morte del padre di Zeno nella *Coscienza*. È del resto Svevo in prima persona, nel *Profilo autobiografico*, a definire il padre un *assimilato*: «il padre d'Italo era già un assimilato quando giovanetto intraprese a Trieste un attivo e lucroso commercio di vetrami».²¹

III. Difesa dell'identità letteraria

Il rapporto fra padri e figli, insieme alla difesa dell'identità dell'uomo come singolo, sono i primi emergenti topoi della condizione ebraica riconvertita in sofferta tematica letteraria che qui affronteremo in una sintetica rassegna. Proprio su questo rapporto, confrontando precisi passaggi di *Das Urteil* di Kafka e *La coscienza di Zeno* nel capitolo «La morte di mio padre», è stata notata la possibile derivazione di Svevo da Kafka.²² Viene ricordata in particolare la scena in cui il padre costretto a letto dalla malattia ribatte al figlio Georg di essere ancora lui il più forte («Ich bin noch immer der viel Stärkere»), passaggio che ricorda, con ruoli ribaltati, l'affermazione di Zeno: «Insomma io, accanto a lui, rappresentavo la forza e talvolta penso che la scomparsa di quella debolezza, che mi elevava, fu sentita da me come una diminuzione».²³ Nella *Coscienza*, i padri con cui si confronta il protagonista sono due, quello vero, dal quale riceve lo schiaffo traumatico in punto di morte, e il suocero

²⁰ Scrisse Walter Benjamin: «Molti indizi fanno ritenere che il mondo dei funzionari e quello dei padri sia – per Kafka – lo stesso. La somiglianza non va a loro onore. Essa è fatta di otusità, degradazione e sporcizia. L'uniforme del padre è macchiata da capo a piedi; la sua biancheria è sporca. Il sudiciume è l'elemento vitale dei funzionari [...]. A tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari, che essi si potrebbero quasi considerare come giganteschi parassiti [...]. Anche il padre nelle strane famiglie di Kafka, vive del figlio, pesa su di lui, come un enorme parassita. Egli non consuma solo la sua forza ma il suo diritto di esistere. Il padre che è il giudice è insieme l'accusatore. Il peccato di cui accusa il figlio è una specie di peccato originale». W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 263.

²¹ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 799.

²² P.E. Bondarella, *Franz Kafka and Italo Svevo*, in *Proceedings of the Comparative Literature Symposium – Franz Kafka: His Place in World Literature*, Jan., 28 and 29, 1971, Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas University Lubock, Texas, 1971.

²³ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 657.

Giovanni Malfenti, definito «quel mio secondo padre, ordinario, ignorante, feroce lottatore»,²⁴ entrambi totalmente incapaci di comprendere l'intima natura del figlio, come avviene nel caso di Kafka. Ancora nel capitolo «La morte di mio padre», il protagonista descrive in questi termini il genitore: «Mio padre sapeva difendere la sua quiete da vero pater familias. L'aveva questa quiete nella sua casa e nell'animo suo. Non leggeva che dei libri insulsi e morali. Non mica per ipocrisia, ma per la più sincera convinzione: penso ch'egli sentisse vivamente la verità di quelle prediche morali e che la sua coscienza fosse quietata dalla sua adesione sincera alla virtù»,²⁵ parole che ricordano assai da vicino anche la caratterizzazione che Kafka fa del padre borghese nel 1919, attribuendo la perdita d'autorità morale che lo caratterizza proprio alle degenerazioni del processo assimilativo, per cui il padre è messo sotto accusa come rappresentante di una generazione ebraica che ha accettato l'integrazione fino allo sfiguramento della propria identità:

Ma che tipo di ebraismo ho ricevuto da te! [...] Quattro volte all'anno Tu Ti recavi al Tempio, là eri più vicino agli indifferenti che a quelli che facevano sul serio, sbrigliavi con impazienza le preghiere come una formalità [...]. Questi fatti non sono isolati, la stessa cosa è accaduta a buona parte della generazione ebraica di transizione, che da paesi relativamente religiosi s'era trasferita in città [...]. In sostanza la fede che guidava la tua vita era tutta qui: tu credevi nella verità indiscussa delle opinioni di una certa classe sociale ebraica.²⁶

Identità e individualità che invece il figlio strenuamente difende proprio nel suo identificarsi come scrittore e uomo che vive di letteratura e per la letteratura. La rivelazione della vera natura del Kafka scrittore si manifesta chiaramente all'autore stesso proprio nella stesura del racconto *Das Urteil*, secondo quando Kafka scrive nei diari, il 23 settembre 1912.²⁷ La sua identità di ebreo assimilato che vive nella comunità, aderendo alle sue regole e convenzioni, prima fra tutte quella del matrimonio, si scontra in modo irreparabile con la tirannia della letteratura, letteratura che diventa esperienza totalizzante della sua esistenza.

²⁴ *Ivi*, p. 75.

²⁵ I Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 656.

²⁶ F. Kafka, *Brief an den Vater*, mit einem Nachwort von W. Emrich, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1975, pp. 44-45: «Aber was war das für Judentum, das ich von Dir bekam! [...] Du gingst an vier Tagen im Jahr in den Tempel, warst dort den Gleichgültigen zumindest näher als jenen, die es ernst nahmen, erledigtest geduldig die Gebete als Formalität [...]. Im Grund bestand der Dein Leben führende Glaube darin, daß Du an die unbedingte Richtigkeit der Meinung einer bestimmten jüdischen Gesellschaftsklasse glaubtest».

²⁷ F. Kafka, *Tagebücher*, hrg. H.-G. Koch, M. Müller und M. Pasley, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, vol. I, p. 460. In queste pagine di diario, Kafka scrive di aver avuto in mente, durante la composizione del racconto, anche l'opera di Freud.

Ciò è quantomai visibile nelle vicende biografiche di quegli anni, in cui evento catalizzatore fu, accanto al difficile rapporto col padre, la relazione instaurata nel 1912 con la fidanzata Felice Bauer, il carteggio con la quale è non a caso tutto incentrato sul tema della giustificazione della letteratura,²⁸ della presentazione della propria radicale alterità di uomo della letteratura, e in quanto tale escluso, emarginato, diverso. Kafka tenta di far capire a Felice che la sua vocazione non è, come lei crede, una qualsiasi lodevole inclinazione alla quale sia possibile indulgere con la saggezza di un borghese avveduto: «Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nicht anders und kann nichts anders sein» («Io non ho interessi letterari. Io sono fatto di letteratura, non sono nient'altro e non posso essere nient'altro che letteratura») scrive Kafka nel 1913,²⁹ cercando di giustificare la sua natura di uomo devoto alla letteratura più che alla vita stessa, chiedendo di essere accettato per quel terribile mondo che ha dentro la testa, che fa di lui un essere del tutto perduto ad ogni commercio umano e ruolo sociale, incapace di conciliare la sua natura di scrittore con il ruolo di ebreo integrato e assimilato alla comunità borghese.³⁰ Ancora, il 13 luglio 1913, scrive: «Nur die Nächte mit Schreiben durchrasen, das will ich. Und daran zugrundegehn oder irrsinnig werden, das will ich auch, weil es die notwendige längst vorausgeföhlte Folge dessen ist» («Passare le notti scrivendo, io voglio soltanto questo. E voglio anche distruggermi o impazzire scrivendo, perché questa ne è la conseguenza necessaria e da lungo tempo presagita»)³¹ Come afferma Baioni, è probabile che nessun altro scrittore abbia conosciuto una voglia altrettanto intensa di letteratura, che in Kafka diventa spesso una vera e propria libidine, «con tutta l'oscenità e la vergogna di un vizio solitario».³² In nome della vocazione alla letteratura e della sua natura di scrittore, Kafka riconosce e rivendica la sua inettitudine alla vita, la sua incapacità di integrazione, che lo porterà a rinunciare al matrimonio, percepito come un dovere costrittivo e innaturale.³³ Isolato dal proprio mondo dunque, ma anche

²⁸ G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo* cit., p. 70.

²⁹ F. Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 444.

³⁰ Lettore assiduo del carteggio di Flaubert, Kafka certamente trasse dal narratore francese l'idea della letteratura come ascesi ed eremitaggio penitenziale nel quale lo scrittore cerca la felicità nell'infelicità e si isola completamente dal mondo per nutrire la letteratura con tutto quanto sottrae alla propria vita, così come la fame insaziabile della scrittura contrapposta alla completa inappetenza per la vita, tema centrale, fra gli altri nel racconto *Il digiunatore* (*Der Hungerkünstler*, 1922). Flaubert fu fra le letture predilette anche di Italo Svevo.

³¹ *Ivi*, p. 427.

³² G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo* cit., p. 73.

³³ Scrive Kafka all'amica di Felice Bauer, Grete Bloch: «Ein durch seine Lebensumstände und durch seine Natur gänzlich unsocialer Mensch, mit nicht festem augenblick schwer zu beurteilendem Gesundheitszustand, durch sein nichtzionistisches und nichtsgläubiges

perfettamente consapevole che la capacità di rappresentare la sua sognante vita interiore gli ha reso del tutto insignificanti quei legami con la comunità che invidia negli altri con malinconica rassegnazione, afferma instancabilmente il bisogno di difendere la propria indipendenza di scrittore, minacciata dallo status sociale nel quale è costretto dalla vita di comunità. Sarà questo esasperato bisogno a causare la rottura del fidanzamento con Felice, insieme all'incomprensione che la donna avrebbe mostrato verso il desiderio dello scrittore di vivere solo per la letteratura:

Du willst eine Erklärung meines letztes Verhaltens und diese Erklärung liegt aber darin, daß ich Deine Angst, Deinen Widerwillen dauernd vor mir sah. Ich hatte die Pflicht, über meiner Arbeit zu wachen, die mir allein das Recht zum Leben gibt, und Deine Angst zeigte mir oder ließ mich fürchten, mit einer viel unerträglicheren Angst, daß hier für meine Arbeit die größte Gefahr bestand. («Tu vuoi una spiegazione del mio comportamento e la spiegazione è appunto nel fatto che vedevo sempre davanti a me la tua paura e la tua avversione. Io avevo il diritto di vigilare sul mio lavoro, la sola cosa che mi dia il diritto di vivere e la tua paura mi mostrava o mi faceva temere, con una paura ancora più insopportabile, che qui ci fosse per il mio lavoro il pericolo più grande»³⁴).

La sintesi fra lo scrittore e l'uomo inserito nella famiglia e nella comunità, dissidio interiore costante e sempre vissuto con un profondo senso di colpa da parte di Kafka,³⁵ è motivo di altrettanti conflitti e

Judentum von jeder großen, tragenden Gemeinschaft ausgeschieden, durch die Zwangsarbeit des Bureau in seinem besten Wesen unaufhörlich auf das quälendste erschüttert – ein solcher Mensch entschließt sich, allerdings unter dem stärksten innersten Zwang, zum Heiraten, also zur socialsten Tat. Das scheint mir nicht wenig für einen solchen Menschen» («Un uomo, del tutto negato alla vita sociale per il suo carattere e per le circostanze della sua esistenza, con una salute incerta e in questo momento difficilmente valutabile, escluso per il suo ebraismo agnostico e non sionista dal sostegno di una grande comunità, scosso nella sua migliore natura, senza tregua e nel modo più crudele, dal lavoro forzato d'ufficio, un uomo siffatto, certo per una fortissima costrizione interiore, si decide per il matrimonio e dunque per la più sociale di tutte le azioni. Non mi sembra poco per un uomo come questo») in F. Kafka, *Briefe an Felice* cit., p. 598.

³⁴ *Ivi*, pp. 619-620.

³⁵ Scrive Kafka a Felice Bauer in una lettera del novembre 1914: «Es waren und sind in mir zwei, die miteinander kämpfen. De reine ist fast so wie Du ihn wolltest, was ihm zur Erfüllung Deines Wunsches fehlt, das könnte er durch weitere Entwicklung erreichen. [...] Der andere aber denkt nur an die Arbeit, sie ist seine einzige Sorge, sie macht, daß ihm die gemeinsten Vorstellungen nicht fremd sind. [...] Die zwei kämpfen nun, aber es ist kein wirklicher Kampf, bei dem je zwei Hände gegeneinander losschlagen. Der erste ist abhängig vom zweiten, er wäre niemals, aus innern Gründen niemals imstande, ihn niederzuwerfen, vielmehr ist er glücklich, wenn der zweite glücklich ist, und wenn der zweite dem Anschein nach verlieren soll, so kniet der erste bei ihm nieder und will nichts anderes segn als ihn». («C'erano e ci sono in me due persone che si combattono. Il primo è quasi come tu lo volevi e ciò che gli manca per esaudire il tuo desiderio potrebbe raggiungerlo con un futuro svilup-

contraddizioni anche nell'esperienza esistenziale di Italo Svevo. Dopo la morte del padre, nel 1892, e della madre nel 1895, con due romanzi di scarso successo alle spalle, Ettore Schmitz pensò di sposarsi con la cugina Livia Veneziani, la cui famiglia aveva fatto fortuna con l'invenzione di una speciale formula di vernici anticorrosive per le chiglie delle navi. La famiglia Veneziani manifestò inizialmente qualche dubbio circa la liceità della coppia, sia per la fede cattolica di Livia, battezzata seppur con padre e nonno ebrei, sia per le velleità letterarie del pretendente, considerate alla stregua di un vizio solitario e disprezzato. Ciononostante i due si fidanzarono ufficialmente il 20 dicembre del 1895. Durante il fidanzamento Ettore avvertì spesso un senso di inferiorità sociale nei confronti della famiglia di Livia sentendosi, come sarebbe spesso accaduto ai suoi personaggi, inetto e incapace: «Io non sono buono di conquistare nulla. Io voglio avere, tenere senza sforzo... se non posso avere e tenere senza sforzo, io volentieri rinuncio, senza esitazioni rinuncio»,³⁶ scrisse alla fidanzata chiedendole di accettare la sua inettitudine, come già abbiamo visto fare a Kafka con Felice Bauer. Vi fu inoltre il problema religioso a ostacolare la coppia: Ettore non volle subire la conversione nonostante le forti pressioni ricevute, e il matrimonio fu inizialmente celebrato nel 1896 con il rito civile; solo in un secondo momento, e con poca convinzione, egli accettò di convertirsi, ma con svariati ripensamenti nel corso degli anni successivi. Nel 1899 Svevo era entrato nella ditta Veneziani, diventando un industriale e un commerciante che aveva messo da parte le passioni giovanili. La sua inclinazione per la scrittura diventò sempre più un affare privato e lo sforzo di mettere da parte la letteratura fu intenso. Tuttavia nel giugno 1900, solamente un anno dopo l'inizio della nuova professione, scrisse alla moglie:

Sai, ad onta che io sia tutto intento a divenire nel più breve tempo possibile un buon industriale e un buon commerciante, io di pratico non ho che gli scopi. Resto sempre dinanzi al nuovo oggetto l'antico sognatore... deve esserci nel mio cervello qualche ruota che non sa cessare di fare quei romanzi che nessuno volle leggere e si ribella e gira vertiginosa-

po. [...] Il secondo, però, pensa solo al suo lavoro, che è la sua unica preoccupazione e fa sì che i pensieri più infami non gli siano estranei. [...] I due si combattono, ma non è una vera lotta, nella quale due paia di mani si avventano le une contro le altre. Il primo è indipendente dal secondo, per motivi interiori mai e poi mai sarebbe in grado di abbatte-erlo, anzi, è felice quando è felice il secondo e se il secondo sembra che stia per perdere, ecco che il primo si inginocchia dinanzi a lui e non vuole vedere nulla fuori che lui», *ivi*, p. 617. Ugualmente cfr. quanto scrive Svevo in un frammento: «Un letterato sa sempre di essere composto di due persone. [...] Dal letterato una persona è compiacente e lo acclama. L'altra è più dura e lo irride», in *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 781.

³⁶ *Ivi*, p. 685.

mente te presente e te assente... devi pensare quanta violenza mi feci per entrare nelle nuove occupazioni.³⁷

Ritroviamo dunque anche in Svevo un'integrazione nella vita e nelle attività borghesi faticosa e sofferta da parte di una persona per natura incline alla letteratura e ai sogni, piuttosto che alla vita pratica. Anche per uno scrittore come Ettore Schmitz la coscienza dell'esclusione in quanto letterato si manifesta visibilmente nel contrasto tra il mondo familiare borghese e il mondo interiore, fatto di idee ma anche, come in Kafka, di alienazione intellettuale. Svevo si sente in esilio nella sua stessa casa borghese, offeso nella sua più intima personalità intellettuale, ed è esemplare quanto scrive nella *Cronaca della famiglia*, del 12 agosto 1897:

Una volta sola si discussero le mie idee [...], poi mi si lasciarono le mie idee, e con abilissima, dolcissima politica si evitò di inquietarmi parlandomene. Già per quella borghese la cosa essenziale è vivere in buona pace con tutti e tenersi le proprie idee nella piccola testa difesa da tanti capelli, non le importa di convincere. Mentre noi siamo tutti apostoli di qualche idea o del Nulla [...]. Insomma mia moglie, i miei suoceri, le cugine e cugini, dicono che io sia un buon marito e il peggio è che quando me lo dicono io non mi adiro.³⁸

La figura del "buon marito", tra le più virtuose dell'ideale borghese, sta non a caso alla base di molte invenzioni ironiche della narrativa sveviana e indica il perfezionamento di un processo alienante che la famiglia opera sull'individuo,³⁹ che nel caso di Svevo vediamo adeguarsi, seppur recalcitrante, alle convenzioni sociali.⁴⁰ Lo scrittore scompare così nella sua personalità autonoma e inalienabile e vive secondo il ruolo che la famiglia prima e la società poi gli assegnano, come emerge da un altro racconto:⁴¹

Che cosa sono io quest'oggi? Un padre, un nonno, uno zio. Mi designano per le mie relazioni con altre persone che sono attualmente i veri protagonisti in casa mia. È grande la mia virtù adesso. Vivo per gli altri. Final-

³⁷ I. Svevo, *Lettere* cit., p. 306.

³⁸ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 716

³⁹ G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002 p. 35.

⁴⁰ Ed è tuttavia da notare che gli eventi e la partecipazione alla vita sociale che seguì la pubblicazione del primo romanzo *Una vita* (l'amicizia col pittore Umberto Veruda nel 1890, il fidanzamento nel '95 e quindi il matrimonio nel '96, la frequentazione dei circoli culturali della città) «giovarono a determinare nell'animo dello Svevo una disposizione meno univocamente tesa, ostile, polemica nei confronti del mondo e della vita, effetto non più d'un isolamento penoso e totale, sì invece d'una partecipazione pur cauta e prudente al consorzio degli uomini», B. Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1961, p. 35.

⁴¹ I. Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse* cit., p. 521.

mente. È stato il desiderio della mia vita. Ci sono arrivato, definitivamente. Posso dirmi veramente contento. Sono incline molto allo sbadiglio. Ma forse è questione che di sera si sbadiglia molto e la mia età è una sera prolungata.

Un tono più polemico è presente nella caratterizzazione che Svevo fa del personaggio di Aghios in *Corto viaggio sentimentale*:⁴² «mai s'era sentito oltre che vecchio, anche tanto ruggine. E la ruggine proveniva sicuramente dalla famiglia, l'ambiente chiuso ove c'è muffa e ruggine. Come non irrugginire in tanta monotonia? Vedeva ogni giorno le stesse facce, sentiva le stesse parole, era obbligato agli stessi riguardi e anche alle stesse finzioni, perché egli tuttavia accarezzava giornalmente sua moglie che certamente lo meritava. Persino la sicurezza di cui si gode in famiglia addormenta, irrigidisce e avvia alla paralisi».

L'estraneità e l'incomprensione che l'intellettuale incontra nell'ambiente familiare è la medesima in Svevo e in Kafka, del quale leggiamo una altrettanto implacabile accusa ai rapporti familiari nei *Diari*.⁴³

Ecco, io vivo in famiglia, tra le persone migliori e più amorevoli, più estraneo di un estraneo. Con mia madre non ho scambiato in questi ultimi anni più di venti parole al giorno, con mio padre niente più di un saluto. Con le mie sorelle maritate e coi cognati non parlo affatto, senza che perciò sia in collera con loro. Il motivo è semplicemente questo, che a loro non ho assolutamente niente da dire. Tutto ciò che non è letteratura mi annoia e provoca il mio odio perché mi disturba o mi è d'inciampo, sia pure soltanto nella mia opinione. Per la vita di famiglia mi manca ogni sensibilità salvo, nel migliore dei casi, quella dell'osservatore. Non ho alcun senso di parentela, e considero le visite addirittura come atti di cattiveria contro di me. Il matrimonio non potrebbe modificarmi come non potrebbe modificarmi l'ufficio.

Da una parte dunque c'è il mondo borghese con i suoi ottusi rituali, e dall'altra ci sono i testimoni del dubbio e della crisi, *gli apostoli di qualche idea o del Nulla*, come si definisce Svevo, gli esiliati dall'esistenza borghese, una frattura del tutto consapevole nell'animo dello scrittore, che ancora una volta rivendica la sua indifferenza alla vita in nome della sua identità letteraria. Così Svevo ammonisce Livia nel *Diario per la fidanzata* circa la sua vera e irrinunciabile natura di scrittore:

Bada, non è tutto come a te sembra e tutto resta commedia perché calerà poi il sipario. Di più l'indifferenza per la vita è l'essenza della mia vita in-

⁴² *Ivi*, p. 145.

⁴³ F. Kafka, *Tagebücher* cit., p. 580.

tellettuale. In quanto è spirito o forza, la mia parola non è altro che ironia ed io ho paura che il giorno in cui a te riuscisse di farmi credere nella vita (è cosa impossibile) io mi troverei grandemente sminuito. Quasi, quasi ti pregherei di lasciarmi stare così. Ho un gran timore che essendo felice diverrei stupido e, viceversa poi, son felice (quale compassione ti faccio) soltanto quando sento movermi nella grossa testa delle idee che credo non si movano in molte altre teste.⁴⁴

Queste parole ricordano da una parte quanto dice Kafka nei *Diari* a proposito del suo ineluttabile destino votato alla letteratura: «Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar» («il mondo mostruoso che ho nella testa, Ma come liberarmi o liberarlo senza strapparsi. E mille volte meglio strapparsi che sotterrarlo e rinchiuderlo dentro di me»),⁴⁵ e dall'altra rimandano anche al contraddittorio e sofferto rapporto di Kafka con Felice Bauer. Un tipo di ammonimento molto simile a quello sveviano leggiamo anche in una lettera che Kafka scrive alla fidanzata nel 1913:⁴⁶

«Liebste Felice, Du kennst mich nicht, in meinem Schlechtsein kennst Du mich nicht, und auch mein Schlechtsein geht auf jenen Kern zurück, den Du Literatur nennen kannst oder wie Du willst. [...] Es sind ja kaum Tatsachen, die mich hindern, es ist Furcht, eine unüberwindliche Furcht, eine Furcht davor, glücklich zu werden, eine Lust und ein Befehl, mich zu quälen für einen höheren Zweck. Daß Du, Liebste, mit mir unter die Räder dieses Wagens kommen mußt, der nur für mich bestimmt ist, das ist allerdings schrecklich»

(«Carissima Felice, tu non mi conosci, tu non mi conosci nella mia cattiveria e anche la mia cattiveria ha origine in quel nucleo che puoi chiamare letteratura o comunque tu voglia. [...] Il mio ostacolo non sono certo dei dati di fatto, è una paura, una paura invincibile, una paura di essere felice, è un piacere e un comandamento di torturarmi per uno scopo più alto. Che tu, mia cara, debba finire insieme con me sotto le ruote di questo carro, che è destinato soltanto a me, è certo una cosa terribile»).

IV. La malattia come qualità individuale

L'istituto familiare occidentale con la sua ruggine, il suo conformismo e il suo cerimoniale esemplifica nel modo più negativo il processo di assimilazione dell'individuo non integrato, il quale tenta di resistere

⁴⁴ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 681.

⁴⁵ F. Kafka, *Tagebücher* cit., p. 562.

⁴⁶ F. Kafka, *Briefe an Felice* cit., pp. 457-458.

a questa ulteriore perdita di identità ed espropriazione di ogni autentica qualità privata. Qualità che, come abbiamo visto, rivendica il prevalere della letteratura sulla vita, del mondo interiore sulle apparenze e convenzioni esteriori, della natura dello scrittore sul ruolo sociale di uomo di mondo borghese. È proprio da queste peculiari caratteristiche personali che nasce il disagio e il rifiuto provato tanto da Kafka quanto da Svevo per il mondo in cui si vedono costretti. Questo tema percorre tutta l'opera di Svevo, a cominciare dai tre romanzi, i cui protagonisti vivono la loro presenza sociale con estremo imbarazzo e in modo del tutto innaturale, comportamento sotto il quale si cela l'incapacità di saldare il destino individuale e quello storico. Il personaggio sradicato ed esiliato sbaglia sempre i tempi del proprio intervento pubblico, non riesce ad esprimere nel contesto della società moderna e occidentale i propri pensieri e aspirazioni individuali. Si pensi ad Alfonso Nitti in *Una vita*, il quale «aveva meditato molto sul modo di contenersi in società, e s'era preparato alcune massime sicure sufficienti a tener luogo a qualunque altra lunga pratica»,⁴⁷ o a Emilio Brentani in *Senilità*, che traveste con un sorriso il suo comportamento forzato «per simulare meglio disinvoltura»,⁴⁸ o ancora al disagio di Zeno Cosini con la signora Malfenti nella *Coscienza*: «La mia falsità mi pesava producendomi un vero dolore».⁴⁹ Questo disagio è la più evidente manifestazione della malattia dei personaggi di Svevo, malattia che la psicoanalisi di Freud tenterà di recuperare ad una presunta normalità di rapporti di fronte alle convenzioni e ai comportamenti dominanti consolidati. Vale a questo punto la pena sottolineare anche il simile approccio alla psicanalisi che accomuna Kafka e Svevo sul tema cruciale della malattia, attraverso cui viene ancora una volta esaltata la strenua difesa delle particolarità individuali contro ogni possibile intrusione di agenti esterni.

Non è un caso che l'avversione alla psicanalisi come terapia, vista spesso anche come uno strumento dell'Occidente nell'illusione di poter guarire i traumi dell'assimilazione sociale e della transizione storica, sia diffusa in pressoché tutti gli scrittori mitteleuropei, i quali tuttavia non hanno intenzione di rinunciare alla propria sofferenza che li distingue e caratterizza in quanto individui.⁵⁰ Kafka conobbe l'opera di Freud già nel 1912, ma conservò sempre nei confronti della dottrina freudiana un atteggiamento di grande distanza. In una lettera a Franz Werfel,⁵¹ egli respinge decisamente la cura psicanalitica, pur accettandola come espressione della sua generazione: «Nella parte terapeutica della psi-

⁴⁷ I. Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 28.

⁴⁸ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 453.

⁴⁹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 720.

⁵⁰ G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa* cit., p. 43.

⁵¹ Ricordata già da G.A. Camerino in *ivi*, p. 214.

coanalisi vedo un lamentabile errore. Tutte queste presunte malattie (*angeblichen Krankheiten*), per tristi che appaiono, sono un atto di fede, l'ancoraggio dell'uomo in crisi in un qualche terreno materno; così la psicoanalisi, come origine delle religioni, non trova altro se non ciò che costituisce le malattie del singolo [...]. E qui si vuol curare?». ⁵² «*Hier will man heilen?*», queste stesse parole risuonano anche in una lettera di Svevo a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927:

E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione. Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata. [...] Ma intanto – con qualche dolore – spesso ci avviene di ridere dei sani. ⁵³

La psicoanalisi, che si compiace di riuscire a curare le malattie del singolo, in realtà vuol dunque guarire l'individuo della colpa di essere individuo stesso. Il personaggio di Zeno nella *Coscienza* osserva che «solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi», ⁵⁴ e, in conclusione del romanzo, che curare le proprie malattie «sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite». ⁵⁵ Ancora nel medesimo ordine di idee, nuovamente scrive Svevo a Valerio Jahier, il quale era intenzionato a tentare la cura della psicoanalisi: «Non Le cambieranno l'intimo Suo io. E non disperi perciò. Io dispererei se ci riuscissero». ⁵⁶ Nell'opera di Svevo il ridimensionamento della figura e della funzione del medico non riguarda soltanto il più celebre romanzo di Zeno, ma è evidente in altre pagine dello scrittore (sono da ricordare a riguardo *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Vino generoso*, *Il vegliardo*). Leggiamo, in particolare, in *Soggiorno londinese* (1926):

come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa. Anzi la mia antipatia per lo stile del Freud fu interpretata da un Freudiano cui mi confidai come un colpo di denti dato dall'animale primitivo che c'è anche in me per proteggere la propria malattia. ⁵⁷

⁵² F. Kafka, *Confessioni e immagini*, trad. it. di I.A. Chiusano, A. Rho e G. Tarizzo, Milano, Mondadori, 1960, p. 347.

⁵³ I. Svevo, *Lettere cit.*, p. 1150.

⁵⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno cit.*, p. 793.

⁵⁵ *Ivi*, p. 1084.

⁵⁶ I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1978, p. 244.

⁵⁷ I. Svevo, *Teatro e saggi cit.*, pp. 897-898.

È noto tuttavia che, se Svevo rifiutò sempre la psicoanalisi come terapia, ne comprese il potenziale letterario e a piene mani attinse per la sua opera dalle teorie freudiane, temperandole con il suo pungente sarcasmo. Illuminanti a riguardo sono le lettere indirizzate dallo scrittore a Jahier nel dicembre del 1927: «Letterariamente Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto io una cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più intero» (27 dicembre), e «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati» (10 dicembre).⁵⁸

È tuttavia importante tenere a mente, quando parliamo di malattie dei personaggi sveviani, l'interpretazione fornita già nel 1929 da Giacomo Debenedetti secondo cui dietro il ritratto morale dei personaggi di Italo Svevo si nasconde in realtà, non sapremo mai con che grado di consapevolezza da parte dell'autore, il ritratto dell'ebreo occidentale, e in particolare di quel tipo umano che abbiamo visto essere stato il dolente prodotto dell'assimilazione ebraica nel mondo occidentale.⁵⁹ Scrive Debenedetti nel suo saggio *Svevo e Schmitz* che,

come il Weininger, sotto veste di filosofo, a liberarsi da questo personaggio che lo infestava, si era provato a scagliarlo via dentro l'involucro di una tesi antisemita [...], così Svevo se ne libera in una figura di romanzo, costruita col sentimento di una intransigente compassione, e aggiustata con gli strumenti di una critica consapevole fino a diventare sospetta. Con una implacabilità, un gusto della ritorsione che ricordano l'appassionata ferocia dell'antisemitismo semita, ha portato il suo personaggio alla disfatta, senza concedergli tregua, ma nel tempo stesso ve lo ha accompagnato con un cruccio carnale, suscettibile e pronto alle difese come l'innata solidarietà di razza.⁶⁰

Il carattere di inettitudine, la malattia dei personaggi sveviani, è da considerare dunque in congiunzione con quelle silenziose origini ebraiche che Svevo non ostentava e che tuttavia dovettero influenzare la sua opera più di quanto ancora si pensi. Giova a proposito ricordare anche quanto scrive Kafka a Max Brod nel 1921 individuando il dramma della letteratura ebraica tedesca del suo tempo «nel rapporto tra i giovani ebrei e il loro ebraismo, nella terribile situazione interiore di queste generazioni». Kafka identificò nell'origine ebraica piuttosto che nella psicoanalisi freudiana la radice di alcuni traumi comuni agli scrittori israelitici:

⁵⁸ Sul rapporto fra letteratura e psicoanalisi in Svevo si veda M. Lavagetto, *Zeno e Weiss*, in Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

⁵⁹ Leggiamo in G. Debenedetti, *Lettera a Carocci intorno a «Svevo e Schmitz»* cit., p. 456: «E suggerivo, come sai, la somiglianza tra il tipo del protagonista di Svevo e il tipo dell'ebreo [...], ebreo emancipato ma non del tutto libero tra la società circostante».

⁶⁰ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1999, p. 442.

Più della psicanalisi mi piace in questo caso la convinzione che questo complesso paterno, del quale taluno si nutre spiritualmente, non riguarda il padre innocente, bensì l'ebraismo del padre. La maggior parte di coloro che cominciarono a scrivere in tedesco volevano allontanarsi dall'ebraismo, per lo più con il non chiaro consenso dei padri (rivoltante era questa mancanza di chiarezza), volevano bensì, ma con le zampe posteriori erano ancora attaccati all'ebraismo paterno e con le anteriori non trovarono un terreno nuovo. La conseguente disperazione era la loro ispirazione.⁶¹

Questa ispirazione non costituì però una cura, ma solo una sorta di palliativo per lo scrittore, allorché «la disperazione non era qualcosa che si potesse placare con lo scrivere, era una forza ostile alla vita e allo scrivere, lo scrivere era qui soltanto qualcosa di provvisorio, come per uno che scrive il proprio testamento poco prima di impiccarsi – qualcosa di provvisorio che può durare tutta una vita».⁶² Appare chiaro dalle lettere che Kafka, che pur nella sua opera non parla mai esplicitamente di ebrei o ebraismo, interpretò la sua letteratura come risultato dell'assimilazione e della secolarizzazione dello spirito ebraico, per cui la sua generazione, cresciuta ed educata in senso borghese occidentale, aveva perso, a differenza dei genitori, ogni autentico e diretto legame con le tradizioni ancestrali. Con la comunità ebraica tanto Kafka quanto Svevo cercarono tuttavia di mantenere sempre un legame più o meno forte durante tutta la loro vita.

V. Il legame con l'ebraismo

Sappiamo che Kafka visse un importante avvicinamento alla comunità ebraica orientale attraverso la compagnia di attori jiddish che nel 1910 svolsero alcune recite presso il Café Savoy di Praga, destando particolare interesse e ammirazione nell'animo dell'autore. Questi vide infatti in queste persone una possibilità di riconciliazione con le sue origini ebraiche e di recupero di un legame reale con le autentiche tradizioni che percepiva invece come ineluttabilmente spezzate nell'ebraismo predicato dal padre. Fu l'amico Jizchak Löwy, attore jiddisch, a comunicare a Kafka il sentimento, mai conosciuto prima, di una solidarietà ebraica.⁶³ Un riavvicinamento alla comunità che tornerà a concretizzarsi in modo più sereno e completo alla fine della vita dello scrittore, quando, insieme alla compagna Dora Dymant, «unico "miracolo" nella

⁶¹ F. Kafka, *Lettere 1902-1924*, ed. it. a cura di F. Masini, Milano, Mondadori, 1988, p. 399.

⁶² *Ivi*, p. 400.

⁶³ W. Jens, *Un ebreo di nome Kafka e altri saggi di letteratura contemporanea*, Urbino, Argalia, 1964, p. 175.

vita di Kafka»,⁶⁴ finalmente realizzerà il tanto auspicato trasferimento a Berlino, «più vicino, vicinissimo agli ebrei»,⁶⁵ dove Kafka frequenterà i bambini del *Jüdisches Volksheim* conosciuti a Müritz,⁶⁶ dove leggerà esclusivamente testi ebraici in lingua originale e dove, una volta a settimana, si recherà alla Hochschule für Wissenschaft des Judentums per ascoltare un corso di lezioni sul Talmud.⁶⁷

Altrettanto forte, sebbene meno esplicita, appare l'appartenenza all'ebraismo di Italo Svevo qualora si scavi a fondo nella biografia dello scrittore. Come Kafka, Svevo venne educato in scuole tedesche, frequentate quasi esclusivamente dai figli della borghesia ebraica, dalla scuola elementare ebraica triestina fino al *Brüsselsche Handels – und Erziehungsinstitut* in Baviera,⁶⁸ imparando fin da piccolo la lingua ebraica e le orazioni impartite come istruzione di base negli istituti ebraici triestini. Sappiamo poi che anche la famiglia di Svevo conosceva la lingua jiddish,⁶⁹ e che il padre Francesco Schmitz prendeva correntemente parte alle importanti festività della comunità ebraica. Quest'ultima notizia ci viene restituita in parte dal diario del fratello di Svevo, Elio,⁷⁰ e confermata dal «Corriere Israelitico» pubblicato a Trieste dal 1862 al 1915, nel quale troviamo registrate mensilmente le principali attività della comunità ebraica triestina, fra i cui partecipanti non di rado leggiamo il nome del padre di Svevo.⁷¹ Svevo stesso compare del resto più

⁶⁴ G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 282.

⁶⁵ F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. M. Brod, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, Lizenzausgabe von Schocken Books, New York, 1958, p. 442.

⁶⁶ Dei quali scrive all'amico Robert Klopstock: «Quando sono tra di loro non sono felice, ma alla soglia della felicità», *ivi*, p. 436.

⁶⁷ Scrive a Klopstock riguardo queste lezioni: «La scuola di discipline ebraiche è per me un luogo di pace nella tumultuosa Berlino e nelle tumultuose regioni dell'animo», *ivi*, p. 470.

⁶⁸ «It is significant that in the school register for the year 1875-76, the foreign pupils, including three from Tralz, one from Romania and one from Sweden, were Jewish. [...] The years spent at the Brüsselsche Institut were crucial to the emotional and intellectual development of the young Ettore Schmitz [...]. Particularly with regard to religion and politics», E. Schächter, *Origin and identity: essays on Svevo and Trieste*, Leeds, Northern universities press, 2000, p. 43.

⁶⁹ «La conoscenza dell'jiddish nella famiglia Schmitz [...] era [...] sufficiente a permettere l'uso di un lessico familiare [...] come avviene nella maggior parte delle famiglie ebre» M. Beer, *Alcune note su Ettore Schmitz e i suoi nomi: per una ricerca sulle fonti di Italo Svevo*, in *Contributi sveviani*, a cura di R. Scrivano, Trieste, Lint, 1979, p. 22.

⁷⁰ Cfr. E. Schmitz, *Lettere a Italo Svevo, Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1973, p. 237: «Papà fu eletto a Hadan Bereschid».

⁷¹ Troviamo il nome di Francesco Schmitz nel «Corriere Israelitico» nel maggio 1881 fra coloro i quali aderirono alla Filiale dell'Alleanza Israelitica di Vienna; nel luglio 1882 come donatore di 60 franchi per le offerte pervenute alla ditta Morpurgo e Parente. Vengono inoltre ricordate la morte di Elio, il fratello di Svevo, nel settembre 1886. I nomi dei genitori di Svevo compaiono poi, dopo la data della loro scomparsa, fra le elargizioni pervenute alla Direzione della Confraternita Israelitica in occasione della morte di persone care, negli anni 1892 e 1895, anno quest'ultimo della morte della madre Allegra, ricordata nel «Corriere» del mese di ottobre.

volte nel «Corriere»: una prima volta nel 1897, ricordato nella lista dei partecipanti alle offerte pervenute alla Confraternita Israelitica Triestina per l'acquisto di terreno ad uso Cimitero, e, una seconda volta, di particolare interesse, nel 1912, fra gli appartenenti al Circolo Sionistico di Trieste, nella funzione di segretario. Quest'ultima informazione risulta assai curiosa dal momento che, come noto, Svevo si convertì alla religione cattolica per volere della moglie Livia un anno dopo il loro matrimonio, il 25 agosto del 1897: la sua appartenenza e attiva partecipazione al Circolo Sionistico triestino nel 1912 (che, ancora dal «Corriere», sappiamo si riunisse con convegni regolari ogni mercoledì sera presso la sede centrale in via dello Squero nuovo 7, II p.) pare suggerire che Svevo rimase sempre legato alle sue origine ebraiche.

Ma le pagine del «Corriere Israelitico» ci concedono ulteriori deduzioni. La partecipazione di Svevo al Circolo Sionistico fa infatti pensare ad un interesse dello scrittore per la questione sionista e ad una conseguente attenzione per i principali esponenti del movimento di quel periodo. Ciò ci conduce di fronte alla complessa figura di Martin Buber, profeta e teorico dell'avanguardia culturale ebraica, il quale, sulle orme del fondatore del movimento sionista Achad Haam (pseudonimo letterario di Asher Ginzberg), formulò il programma di un sionismo culturale fuso con le categorie occidentali della creatività e dell'educazione estetica.⁷² Nell'inverno 1900-1901 Buber fondò presso l'associazione sionista di Berlino una sezione artistica, con lo scopo di riscoprire e rivalutare l'arte nazionale ebraica che i secoli dell'esistenza nel ghetto avevano reso, secondo lui, una creatura deforme e disarmonica. Queste idee furono ampiamente espresse dallo stesso Buber nel dicembre del 1901, quando, dopo essersi trasferito a Vienna come redattore della rivista sionista «Die Welt», presentò la sua ideologia al quinto Congresso sionista di Basilea, in qualità di capo della corrente democratica. Il testo del discorso che Buber tenne a Basilea, considerato come l'atto di nascita ufficiale del culturzionismo tedesco, è riportato per intero nel «Corriere»,⁷³ anno XLI, e il nome di Martin Buber ricompare più volte anche nei numeri dell'anno successivo XLII. Mi pare lecito supporre con una certa sicurezza che Svevo, lettore del «Corriere» e partecipe della vita ebraica triestina così come della nascita e sviluppo del movimento sionistico, conoscesse le idee di Martin Buber. Al 1923 risale la pubblicazione del libro di Buber *Reden über das Judentum* (Frankfurt

⁷² Martin Buber fu fra i rappresentanti più eminenti dell'ebraismo novecentesco. Per un approfondimento sulla sua figura si veda: H. Kohn, J. H. Schoeps, R. Weltsch, *Martin Buber: sein Werk und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Mitteleuropas 1880-1930*, Wiesbaden, Fournier, 1979; M.S. Friedman, *Martin Buber. The life of dialogue*, New York, Harper, 1960; H. Urs von Balthasar, *Einsame Zwiesprache. Martin Buber und das Christentum*, Köln, Hegner, 1958.

⁷³ «Corriere Israelitico», Anno XLI, 1902-1903, pp. 36-38, pp. 60-63, pp. 84-87.

am Main, Rütten & Loening) e dello stesso anno è anche la pubblicazione fiorentina della versione tradotta dell'opera.⁷⁴ I *Discorsi* dovettero tuttavia circolare già da qualche anno in Germania e in Italia,⁷⁵ quantomeno in forma di divulgazione orale e per stessa volontà dell'autore,⁷⁶ dal momento che di dal momento che di questi scrive già nel 1920 il giornale ebraico fiorentino «Israel».⁷⁷ Il giornale parla di un ciclo di discorsi tenuto da Martin Buber e intitolato «La via sacra» (titolo dell'ultimo dei sette discorsi sull'ebraismo), durante il quale il filosofo espone le sue idee sull'ebraismo moderno. L'articolo si concentra in particolare sulla descrizione del contenuto dei primi tre discorsi di Buber⁷⁸ e sui corrispondenti tre elementi cardinali per l'auspicato rinnovamento dell'Ebraismo. Primo punto su cui viene focalizzata l'attenzione è «l'unità che è la base dell'Io»,⁷⁹ «lo sforzo dell'Ebreo verso l'unità. Il tendere che fa l'Ebreo all'unità fa dell'Ebraismo un fenomeno dell'Umanità, della questione ebraica una questione umana»,⁸⁰ dal momento che l'uomo «è separato, caduto, divenuto manchevole, fatto non uguale a Dio. [...] Scisso è il mondo soggettivo. [...] e si troverà dappertutto il sentimento e l'esperimento del dissidio, e dappertutto *l'anelito verso l'unità*».⁸¹ Proseguendo, scopriamo che nel pensiero di Buber «la seconda idea dell'Ebraismo è quella dell'azione»,⁸² e leggiamo nell'articolo su «Israel» che «l'idea dell'azione è basata sulla singolarità ebraica di considerare l'azione come il fattore più importante del movente psichico»,⁸³ per cui l'azione umana è più essenziale del processo psicologico, e «ciò può essere considerato in generale come una differenza fondamentale fra Oriente ed Occidente: il legame fondamentale fra uomo e Dio è per l'orientale l'azione, per l'occidentale la fede».⁸⁴ Infine, la terza tendenza è l'idea dell'avvenire: «essa getta l'Ebreo da una parte nel meccanismo degli scopi pratici e stimola il suo istinto di guadagno, il quale però è diretto non al benessere personale, ma alla felicità della generazione futura, alla quale si impone subito il compito di preoccuparsi della generazione prossima, in modo che ogni realtà dell'esistenza si dissolve

⁷⁴ M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo*, trad. it. di D. Lattes e M. Beilinson, Firenze, Israel, 1923.

⁷⁵ M. Buber trascorse un breve periodo di circa due anni della sua vita anche in Italia, a Firenze, dal 1904.

⁷⁶ Importante tener presente che i discorsi I-III risalgono già agli anni 1909-10, i IV-VI agli anni 1912-14, il VII al maggio 1918.

⁷⁷ «Israel», a. 5, n. 14, 15 aprile 1920, p. 5.

⁷⁸ I tre discorsi furono pubblicati già in quello stesso anno: M. Buber, *Drei Reden über das Judentum*, Frankfurt am Mein, Rütten & Loening, 1920.

⁷⁹ «Israel», a. 5, n. 14, 15 aprile 1920, p. 5.

⁸⁰ M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 21.

⁸¹ *Ivi*, pp. 22-23.

⁸² *Ivi*, p. 43.

⁸³ «Israel», a. 5, n. 14, 15 aprile 1920, p. 5.

⁸⁴ M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 43.

nella cura dell'avvenire».⁸⁵ L'idea dell'unità, l'idea dell'azione e l'idea dell'avvenire «non sono concetti astratti bensì le tendenze naturali del carattere e quindi della storia ebraica».⁸⁶ L'articolo uscito nell'aprile del 1920 sul giornale ebraico fiorentino desta interesse dal momento che la materia trattata nei *Tre discorsi* da Buber pare ricordare quelli che a ben vedere sono effettivamente anche alcuni temi dell'ultimo romanzo di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, alla quale in quel periodo l'autore aveva da poco cominciato a lavorare (l'opera fu realizzata dal 1919 circa al 1923). Sappiamo che Svevo vide Firenze per la prima volta molto tardi, secondo una sua lettera del gennaio 1923 ad Attilio Frescura: «Firenze – ad onta del lungo desiderio – non vidi che a Cinquant'anni»,⁸⁷ ciò non toglie che egli, tanto più dopo il soggiorno avvenuto, secondo quanto indicato, probabilmente fra gli anni '10 e '20 del Novecento, fosse assai probabilmente a conoscenza del giornale ebraico della città e avesse avuto modo di leggerne alcuni numeri di particolare interesse. Data la sua appartenenza attiva al Circolo Sionista testimoniataci dal «Corriere Israelitico Triestino» nel 1912, e l'importanza riservata anche da quest'ultimo giornale alla figura di Martin Buber, riteniamo molto plausibile che Svevo abbia avuto modo di leggere anche l'articolo del 1920 dedicato ai *Discorsi* buberiani. Dopo aver esposto i tre punti fondamentali dell'*unità*, dell'*azione*, e dell'*avvenire*, l'autore dell'articolo Mose Beilinson aggiunge:

Dopo aver così esposto in questi tre discorsi la sostanza dell'Ebraismo come egli la concepisce e la sua situazione spirituale del mondo, Buber tratta nei tre successivi [...] delle forze che potrebbero determinare l'auspicato rinnovamento. La differenza principale fra occidente ed oriente consiste, secondo lui, nel «pathos dell'esigenza» proprio dell'uomo orientale: la verità non dev'essere solo indagata o contemplata o espressa nella creazione artistica – essa dev'essere vissuta, realizzata, il mondo vero dev'essere fatto il mondo reale.

Questa affermazione ricorda gran parte della filosofia della *Coscienza*, secondo quella scoperta dell'azione che Maier ha identificato come caratteristica peculiare di quest'ultimo romanzo, che lo differenzia e distacca dai lavori precedenti, nei quali assistiamo invece ad un chiaro prevalere dell'interiorità dei personaggi sulle loro azioni pratiche. «L'azione è la nuova verità del mondo sveviano»,⁸⁸ scrive Maier, «è proprio

⁸⁵ *Ivi*, p. 50.

⁸⁶ «Israel», a. 5, n. 14, 15 aprile 1920, p. 5.

⁸⁷ I. Svevo, *Lettere* cit., p. 954.

⁸⁸ B. Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo* cit., p. 109.

la scoperta dell'azione la nota nuova della *Coscienza di Zeno*»,⁸⁹ «il gran segreto dell'originalità dell'esistenza»,⁹⁰ ancora

ciò che caratterizza il nuovo romanzo è la consapevolezza che per vivere non è necessaria la scienza della vita e che proprio la teoria – quella teoria che era stata la croce e la delizia degli anteriori protagonisti –, l'eccessivo riflettere o filosofare sulle cose, viene a impacciare o interdire l'azione, a determinare la malattia in luogo della salute [...]. E si comprende che la salute è tutt'uno con l'azione.⁹¹

novità rispetto a *Una vita e Senilità*, i cui protagonisti sono privi di questo slancio e disponibilità vitali verso i quali Zeno, pur nelle sue ancora palesi fragilità e incertezze esistenziali, invece è predisposto, e grazie ai quali infine esce vincitore rispetto alla vita. Certo sarebbe azzardato affermare che fra «lo scompenso tra le facoltà teoretiche e le facoltà pratiche», fra «la sovrabbondanza della vita interiore e l'inconsistenza della vita esteriore» dei primi personaggi sveviani, e la «conquista dell'azione» di Zeno, si nasconda l'influenza dei *Discorsi* di Martin Buber come movente dell'evoluzione del tipo umano dell'opera di Svevo, tuttavia è da tenere in considerazione la assai plausibile lettura di quegli anni, da parte dell'autore, dell'articolo del giornale ebraico sull'opera buberiana, se non addirittura una lettura diretta dei *Tre discorsi*, pubblicati, come ricordato, nel 1920. Il passo sopra ricordato, secondo cui la convinzione che la verità non debba essere solo indagata o contemplata ma invece vissuta e realizzata sarebbe la differenza principale fra il pensiero ebraico occidentale e quello orientale, viene ripreso anche in un secondo luogo dei *Discorsi*, poco più avanti, in cui viene auspicato «il rinnovamento della religiosità dell'azione nell'Ebraismo»: «Solo nel Cristianesimo sincretista dell'Occidente, la *fede*, famigliare all'uomo occidentale, divenne l'elemento principale; ma nel centro del Cristianesimo primitivo stava l'*azione*»,⁹² affermazioni nei quali non è difficile vedere rispecchiata, in forma secolarizzata (e del resto nella filosofia e nel programma di Buber religione e vita quotidiana sono tutt'uno), quella contrapposizione fra teoria e pratica che rappresenta la principale differenza fra Alfonso Nitti ed Emilio Brentani da una parte, e Zeno Cosini dall'altra.

A far propendere per una conoscenza e un'influenza di quest'opera di Buber su Svevo sta la coincidenza anche degli altri due punti cardine del pensiero buberiano con alcuni ulteriori temi della *Coscienza*. Non pare sia

⁸⁹ *Ivi*, p. 45.

⁹⁰ *Ivi*, p. 46.

⁹¹ *Ivi*, p. 45.

⁹² M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 44.

stato ad oggi ricondotto a qualche fonte o particolare lettura sveviana il ricorrere, nella *Coscienza*, dell'importanza del sentirsi o vedersi *intero* da parte del protagonista. Già nelle prime righe del capitolo «Il fumo», Zeno ci dice che il Dottor S. lo incitò a scrivere proprio a questo fine: «Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero».⁹³ Lo stesso termine, usato nel medesimo significato di unità e interezza dell'interiorità dell'Io, torna altre due volte nel capitolo del «Matrimonio», una prima volta quando Zeno, incontrata per caso Ada per strada, si propone di accompagnarla a casa, e di approfittarne per confessarle il suo sentimento «tentando di sentir di nuovo *intero* il mio amore annebbiandosi nell'ira e nel dubbio»,⁹⁴ e una seconda volta nel momento in cui il personaggio, sfumata la possibilità di prendere in moglie Ada, improvvisamente pensa di chiedere la mano della sorella più giovane Alberta: «Io cessai dall'analizzarmi perché mi vidi *intero!*».⁹⁵ Ulteriore occorrenza troviamo anche nella lettera di Svevo del dicembre 1927 indirizzata a Valerio Jahier: «Letterariamente Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto io una cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più *intero*».⁹⁶ Accanto a queste ricorrenze più calzanti nel significato propriamente corrispondente al concetto di intima unità e integrità, il termine, quando in forma di aggettivo e quando in forma avverbiale, ritorna assai frequentemente nella *Coscienza*, sempre a restituire un senso di completezza e compiutezza della cosa o persona a cui è riferito. Ricordiamo ad esempio quanto dice Zeno nel capitolo «La morte di mio padre» «con ciò si manifesta la stessa intelligenza che volle la Creazione *intera*»,⁹⁷ in un passo in cui il protagonista nota come il sentimento di altissima intelligenza del padre, giudicato da lui fittizio o illusorio, fu originato da una improvvisa ispirazione religiosa di quest'ultimo, allorché il figlio aveva in quel frangente ricordato di essersi occupato delle origini del Cristianesimo. O ancora, nel capitolo «La storia del mio matrimonio», prefigurandosi Ada come moglie Zeno immagina che il matrimonio con la donna lo «avrebbe addotto a una vita *intera*, virile, di lotta, e di vittoria».⁹⁸ In questa ricerca di unità, in questa rappresentazione dell'intero come meta cui il soggetto aspira per sé e i propri sentimenti, possiamo forse in parte riconoscere anche quell'anelito bu-

⁹³ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 628.

⁹⁴ *Ivi*, p. 734.

⁹⁵ *Ivi*, p. 761.

⁹⁶ I. Svevo, *Lettere* cit., p. 1150.

⁹⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 665. Ricordiamo a proposito quanto scrive Martin Buber: «E perfino questo Dio è uscito dall'anelito verso l'unità, da un oscuro appassionato anelito verso l'unità. Egli è sbocciato non dalla natura ma dal soggetto. L'Ebreo credente [...] non lo aveva attinto dalla realtà ma dal suo desiderio ardente, poiché egli non lo aveva veduto nel cielo e nella terra, ma se l'era costruito come l'unità al di sopra del proprio dualismo, come la salvezza al di là del proprio dolore», M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 23.

⁹⁸ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 705.

beriano verso l'unità sopra ricordato dall'articolo di «Israël», unità cui il soggetto ebraico per natura tende e che innesta in lui «le forze creatrici»: «nel divenir uno dell'anima affonda le sue radici la sua azione creativa».⁹⁹

Anche la terza tendenza dell'Ebraismo secondo Buber, l'idea dell'*avvenire*, è, seppur storpiata, rintracciabile nel terzo romanzo sveviano, laddove, come sappiamo, Zeno è un esperto raccoglitore di buoni propositi puntualmente non concretizzati, e la sua propensione verso l'avvenire è sempre caratterizzata da qualche cosa di vigliacco e fasullo. Si parla in particolare di *avvenire* nel capitolo «La morte di mio padre», quando Zeno, scomparso il padre, si ritrova costretto a progettare seriamente un futuro:

Lui morto non c'era più una dimane ove collocare il proposito. Tante volte, quando ci penso, resto stupito della stranezza per cui questa disperazione di me e del mio avvenire si sia prodotta alla morte di mio padre e non prima», e, poco più avanti: «guardavo nell'avvenire indagando per trovare perché e per chi avrei potuto continuare i miei sforzi di migliorarmi.¹⁰⁰

L'ipocrisia dei buoni propositi formulati da Zeno si mostra forse in modo ancora più evidente nel capitolo «La moglie e l'amante», nel quale l'avvenire per cui il protagonista falsamente si preoccupa è quello dell'amante Carla: «il giorno seguente avrei chiarita la mia relazione con Carla e avrei trovato il modo di assicurare la povera fanciulla del suo *avvenire*, senza perciò essere obbligato di darle dei baci»; ancora, così giustifica Zeno la sua relazione clandestina con la ragazza: «ch'io m'incaricavo del suo *avvenire*». Quando infine Zeno rompe la relazione con Carla, è afflitto dai sensi di colpa nei confronti della moglie e della piccola figlia, al punto da affermare: «Non mi pareva di poter trovare conforto in un proposito per l'*avvenire*, e per la prima volta non ne feci affatto. Occorsero molte ore per ritornare al ritmo solito che mi traeva dal fosco presente al luminoso *avvenire*». Capiamo che l'*avvenire* del personaggio sveviano, pur rivelandosi alla fine della vicenda di Zeno tutto sommato positivo per il protagonista, il quale raggiunge nonostante la sua inettitudine una tranquilla ed arricchita serenità borghese, non poggia le basi su propositi e progetti reali nell'animo del personaggio, che usa questa idea dell'*avvenire* più spesso per formulare scuse e giustificazioni piuttosto che pianificare un legittimo futuro. Quel che accade per il supposto riutilizzo di quest'ultimo concetto avviene tuttavia anche per i primi due. L'idea dell'*unità*, così come quella dell'*azione* e dell'*avvenire*, è presente nel personaggio di Zeno intrisa di ironia, per cui possiamo distinguere nella vicenda e nella carat-

⁹⁹ M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 30.

¹⁰⁰ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 681.

terizzazione di Zeno i tratti dell'ebraismo messi in evidenza da Buber, ma ripresi sottoponendoli ad un processo di ridimensionamento parodico. Il protagonista si ritrova sì a prender parte, a differenza dei personaggi dei romanzi precedenti, all'*azione*, ma in modo del tutto inconsapevole e privo di reale responsabilità etica o morale, e a raggiungere nonostante tutto un'*unità* e un'integrità interiori che gli permetteranno di affermare alla fine del romanzo di amare e aver inteso infine la propria vita, vedendosi spianato davanti, contro ogni previsione, un buon avvenire caratterizzato da ricchezza e stabilità.

La pur parziale partecipazione al nascente movimento sionista nel secondo decennio del Novecento, e la conseguente conoscenza della personalità e del pensiero di Martin Buber, possono dunque esser tenute presenti quali ulteriori fattori determinanti la svolta del personaggio sveviano, che da tipo umano caratterizzato da un'ipertrofia del mondo interiore contro ogni concreta attività pratica, inadeguato alla vita di società così come ad ogni tipo di relazione interpersonale, diviene, pur conservando il suo sfondo di inettitudine, individuo che agisce e conquista un ruolo nel mondo familiare e professionale. Il senso di insicurezza che ha accompagnato l'ebreo nel suo trapiantarsi nel mondo occidentale si è tramutato in giudizio disincantato di sé stesso e nella coscienza della provvisorietà e relatività di tutti gli atteggiamenti umani, così come la sofferenza si è fatta comprensione umana verso il prossimo, tipica di chi a sua volta ha sentito il desiderio di non essere osteggiato per le proprie particolarità.¹⁰¹ L'ebreo orientale trapiantato contro la sua volontà nel mondo borghese occidentale, smarrito e destinato a soccombervi, che troviamo in Alfonso Nitti e ancora in Emilio Brentani, si trasforma nell'ebreo occidentale che in qualche modo trova il suo posto in questo mondo a lui inizialmente estraneo, scoprendo dentro di sé quella capacità di azione che è, per citare ancora Maier,¹⁰² la vera novità della *Coscienza* e il gran segreto dell'originalità dell'esistenza.¹⁰³

VI. Riconciliazione fra vita e scrittura

È importante a questo punto notare un fondamentale sviluppo della poetica sveviana, che ci mostra come lo Svevo più maturo riesca a realizzare con l'età senile, propria e dei suoi personaggi, una consapevo-

¹⁰¹ G. Voghera, *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1980, pp. 138-139.

¹⁰² M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 46.

¹⁰³ Sappiamo che anche Kafka, pur tenendosi sempre lontano dal pensiero sionista, fu colpito e affascinato dalla personalità di Martin Buber, che conobbe personalmente a Berlino nel 1914, e alla rivista del quale, «Der Jude», collaborò pubblicandovi alcuni suoi racconti, come testimoniano anche le lettere dello scrittore inviate a Buber fra il 1915 e il 1917. Cfr. Kafka, *Lettere 1902-1924* cit., p. 604 ss.

lezza e un'accettazione maggiore della propria condizione. Riflessioni sul tema della scrittura e della vecchiaia permetteranno all'autore di concepire una visione del ruolo sociale assai meno rischiosa e traumatica, così come di affermare con maggior sicurezza la legittimità della propria identità letteraria, nella misura in cui a partire dalla stesura della *Coscienza* entra in scena quell'inconfondibile ironia che continuamente tempera la brutalità dello scontro con le convenzioni del mondo borghese. È proprio la sua natura di scrittore, spesso vissuta, al pari di Kafka, in inevitabile contrasto con la vita reale e i ruoli di marito e industriale rivestiti in società, che adesso pare invece riuscire a mettersi a disposizione della vita stessa, la devozione alla letteratura che sempre lo caratterizzò viene rielaborata ed espressa in forma di unica cura e di possibilità di comprendere sé stessi e il proprio essere. Così leggiamo in uno dei frammenti dell'ultimo incompiuto romanzo di Svevo, *Le confessioni del vegliardo*:

Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: la descrizione da me fatta di una sua parte. [...] La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. [...] Oh! L'unica parte della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno.

Da qui deriva anche il senso più profondo della personalità narrativa di Italo Svevo, il suo «scribacchiare giornalmente»:

Si deve tentare di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che non sia il o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarra, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. Altrimenti facilmente si cade in luoghi comuni o si travia quel luogo proprio che non fu a sufficienza disaminato. Insomma fuori dalla penna non c'è salvezza.¹⁰⁴

Ricordiamo a proposito un passo di Kafka, nel quale sentiamo emergere la medesima esigenza di rintracciare i sintomi oscuri, autentici del proprio essere:

Debolezza della memoria intorno ai particolari e alla struttura della propria concezione del mondo. [...] Solo frammenti di un tutto. Come vuoi an-

¹⁰⁴ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 733.

che solo sfiorare il tuo compito supremo, come vuoi anche solo soggarne l'esistenza, anche solo invocarne il sogno, anche solo osare d'imparare le lettere che compongono l'invocazione, se non sei in grado di concentrarti a tal punto che, quando sarà il momento decisivo, tu possa stringere il tuo tutto nella mano come si stringe un sasso da scagliare, un coltello per macellare?¹⁰⁵

esigenza che in entrambi i casi trova riscontro, come già notato da Camerino,¹⁰⁶ nei già ricordati *Discorsi sopra l'ebraismo* di Martin Buber, laddove viene scritto: «Tentiamo di estrarre la nostra vita riponendola nella nostra mano come si estrae la secchia dal pozzo; raccogliamola nella nostra mano come si raccolgono i granelli sparsi».¹⁰⁷ La tirannia della letteratura che ostacola e impedisce il normale compiersi dell'esistenza si trasforma adesso nell'opera sveviana in strumento per la conoscenza, per l'accettazione e l'amore di sé. «Da vecchi – si legge nella *Coscienza* – si sorride della vita e di ogni suo contenuto»,¹⁰⁸ ancora «E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! Com'era stata più bella la mia vita che non quella dei cosiddetti sani».¹⁰⁹ Un passaggio che lo Svevo anziano riesce a realizzare, e che invece rimarrà apparentemente precluso a Kafka, che del resto morì assai prematuramente di tubercolosi a soli trentaquattro anni, senza aver avuto il tempo di riconciliarsi con quella prepotente natura letteraria che così violentemente si scontrava con la sua vita di comunità e il suo ruolo sociale. È allora nel segno di questo nuovo approccio al suo essere letterario e alla sua esistenza mediato dal mezzo dell'ironia, che possiamo vedere infine nel personaggio sveviano una sorta di superamento di Kafka, allorché nella *Coscienza*, pur fra mille peripezie vediamo affermato positivamente e consapevolmente quel diritto alla vita che Kafka continuerà invece, proprio in quanto scrittore, a negarsi. Il protagonista della *Coscienza* si salva dunque grazie all'incredibile mezzo dell'ironia e dell'autoironia con cui l'autore ritornò alla letteratura dopo il grande silenzio degli anni 1898-1923, rappresentando con distanza e umorismo il destino di escluso e inetto che ha sempre caratterizzato i suoi personaggi, di risolvere almeno in parte il dissidio fra mondo reale e mondo interiore.

È interessante notare a questo proposito che, se il dissidio tra mondo esteriore e interiore rimane comunque assai presente nell'ultima produzione di Svevo, esso pare tuttavia progressivamente risolversi a favore di un distanziamento dall'assolutezza della letteratura, dall'abbandono

¹⁰⁵ F. Kafka, *Gli otto quaderni in ottavo*, in Id., *Confessioni e immagini* cit., p. 92.

¹⁰⁶ G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa* cit., p. 154.

¹⁰⁷ M. Buber, *Sette discorsi sull'ebraismo* cit., p. 12.

¹⁰⁸ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 632.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 1066.

no al richiamo totalizzante dell'io letterario, come necessaria presa di distanza da un impulso autodistruttivo. Esemplare a riguardo soprattutto la vicenda compositiva del finale di *Vino generoso* (1927), laddove, nelle tre diverse stesure, l'anziano protagonista opera una rimozione sempre più accentuata della sua vita onirica e interiore adattandosi alle prescrizioni del medico e alle limitazioni del mondo reale. Mentre infatti quest'ultimo viene descritto inizialmente come un «recinto»¹¹⁰ o un «antro» coercitivo, successivamente, nella definitiva stesura, si trasforma in «benefico regime» dietetico che difende dalle verità inconscie e garantisce un fittizio equilibrio psicologico.¹¹¹ Nel testo definitivo il protagonista respinge dunque del tutto l'incubo («Non era la mia la vita del sogno») allontanandosi assai più drasticamente dalla realtà onirica che lo caratterizza. Questa alterazione significativa della versione originaria è stata naturalmente soggetta a diverse interpretazioni, ma pare rispecchiare la tendenza senile dell'ultimo Svevo a quella presa di distanza (anche col mezzo dell'ironia) da una concezione assolutistica della personalità dello scrittore, dell'impossibilità di assecondare fino in fondo e in modo totalizzante la prepotente vocazione letteraria che vive in lui (e che nel racconto prende la forma di veri e propri incubi onirici) sacrificando ad essa ogni altro aspetto della propria esistenza. Una tendenza che, come ricordato, differenzia lo Svevo senile da Kafka e che torna anche nei racconti sveviani di cui adesso ci occuperemo.

VII. L'animale nei racconti di Kafka e Svevo

Kafka cercò più volte, nel corso della sua vita e della sua esperienza letteraria, di dare una spiegazione del problema del rapporto fra il racconto e il romanzo. «L'inizio di ogni novella», scrive nel dicembre del 1914, «è dapprima ridicolo. Pare disperato pensare che questo nuovo organismo ancora incompiuto e delicatissimo possa reggersi nella compiuta organizzazione del mondo che come ogni organizzazione compiuta aspira a concludersi». Timore infondato allorché aggiunge che «ogni autentico racconto porta in sé medesimo la propria compiuta organizzazione anche se questa non si è ancora del tutto sviluppata».¹¹²

L'annotazione viene fatta nel momento in cui Kafka interrompe *Der Prozess* considerandolo fallito. Ciò suggerisce che è il racconto a rap-

¹¹⁰ Definizione che ricorda, come vedremo, il racconto *La madre* qua sotto analizzato.

¹¹¹ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 921.

¹¹² «Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich. Es scheint hoffungslos, daß dieser neue noch unfertige überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt sich wird erhalten können, die wie jede fertige Organisation danach strebt sich abzuschließen. Allerdings vergiß man hierbei, daß die Novelle falls die berechtigt ist, ihre fertige Organisation in sich trägt, auch wenn sie sich noch nicht ganz entfaltet hat», F. Kafka, *Tagebücher* cit., p. 771.

presentare per lo scrittore un organismo capace di vivere, svilupparsi e concludersi, a differenza dei due romanzi che, come dichiarato a Max Brod, rimasero inevitabilmente incompiuti e imperfettibili. Solo nel racconto Kafka riesce allora a dare voce e ad esprimere quel mondo spaventoso (*die ungeheure Welt*) che credeva di avere dentro di sé, attraverso l'ampio e del tutto personale utilizzo che l'autore fa della metafora all'interno di esso.

«Non esiste null'altro che un mondo spirituale» scrive Kafka nei suoi quaderni, «ciò che noi chiamiamo mondo sensibile è il male del mondo spirituale», e poi «il mondo interiore può essere solo vissuto, ma non descritto». ¹¹³ Questa verità non solo è, come afferma Baioni, ¹¹⁴ il tema esclusivo dell'opera di Kafka, ma è anche la giustificazione della sua poetica della quale determina i modi e le forme: da questa sua posizione Kafka trarrà il suo linguaggio metaforico e parabolico, la sua particolarissima iconografia. ¹¹⁵ Certo anche in questo lo scrittore boemo è influenzato dalle sue origini ebraiche. Erede delle tradizioni mistiche e religiose della famiglia materna, egli ha effettivamente trasformato tutto il suo mondo poetico in una Cabala, convinto, come i cabbalisti, che la coscienza individuale, la ragione, le troppo umane interpretazioni fossero l'inganno che ha ottenebrato il mondo, e che l'uomo non abbia altro strumento per rappresentare la verità del suo mondo interiore che la metafora,

perché soltanto la metafora gli permette di cogliere un riflesso della situazione in sé, prima della parola, prima che venga turbata dallo specchio deformante ed ingannevole delle interpretazioni psicologiche in un'immagine precisa e concretissima nella quale egli vive il mondo dell'anima senza descriverlo razionalmente. ¹¹⁶

All'interno di questa programmatica impostazione della narrativa kafkiana, ruolo di primo piano occupa la figura animale, nel quale la metafora vuole appunto sostituire una argomentazione razionale ed esplicita circa la percezione che l'autore ha di sé stesso e del mondo circostante. L'elementarità e la concretezza delle metafore animali risultano estremamente più valide dell'astratta argomentazione razionale al fine di rappresentare il tormentato rapporto che Kafka intrattiene da una parte col proprio mondo interiore e dall'altra con quello esteriore.

Impossibile prescindere, per una breve trattazione dell'animalizzazione in Kafka, dall'analisi della più famosa fra le sue metafore e la pri-

¹¹³ F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, in Id. *Gesammelte Werke* cit., p. 91.

¹¹⁴ G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola* cit., p. 20.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 16-17.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 19.

ma immagine animale che troviamo nella scrittura dell'autore: quella dell'insetto in *Die Verwandlung* (1916). Il racconto si apre con un estremo grado di oggettività per il quale la metafora si fa essa stessa realtà concreta e percepibile, secondo la poetica kafkiana sopra brevemente ricordata: «Allorché Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni inquieti, si trovò trasformato nel suo letto in un gigantesco scarafaggio» («Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt»).¹¹⁷ Concretezza che viene resa anche nella minuziosa descrizione dell'animale, del quale pare che Kafka, con le incredibili capacità mimetiche che gli son proprie, riesca a percepire ogni cosa: il brulicare delle zampette, la rotondità del dorso che gli procurerà tanti problemi quando deciderà di alzarsi dal letto, il brivido di freddo nel toccare una macchia sul ventre che scopre cosparsa di piccolissimi punti bianchi, la sostanza viscosa che ricopre l'estremità delle zampe e gli permette di compiere le più disperate evoluzioni sulle pareti del soffitto della sua stanza, il liquido bruno che gli cola dalle mandibole sdentate.¹¹⁸ A questa oggettività corrisponde tuttavia un altissimo grado di soggettività. Il conflitto tra padre e figlio che permea il racconto si presta ad interpretazioni di tipo freudiano secondo lo schema del complesso edipico, che tuttavia è solo una piccola parte di un'interpretazione molto più ampia.¹¹⁹ La colpa insita nel protagonista, e nell'autore di riflesso, non è diversa da quella di essere, ancora una volta, semplicemente quello che è, nella sua identità di letterato escluso dalla realtà borghese, dalla vita del matrimonio, dell'ufficio, delle convenzioni sociali in genere, così che la metamorfosi rappresenterebbe anche la masochistica liberazione da parte dell'autore dalla menzogna della vita quotidiana del lavoro e delle relazioni sociali: la forma dell'insetto sarebbe pertanto, per dirlo con Baioni, il *Selbst* che rifiuta l'oggettivazione della sfera del *man*.¹²⁰

Troviamo un medesimo uso metaforico dell'immagine dell'insetto nel protagonista del frammento giovanile del 1907 *Hochzeitvorbereitungen auf dem Land*, il quale, per sottrarsi alla responsabilità e alla fatica del dover vivere in società, sogna di mandare in campagna il proprio corpo e di restarsene nella quiete della propria stanza disteso nel suo

¹¹⁷ F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. W. Kittler, H.-G. Koch und G. Neumann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, November 2002, p. 115.

¹¹⁸ G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola* cit., p. 85.

¹¹⁹ Come già sottolineato, Kafka conobbe l'opera di Freud ma si mantenne sempre assai distante dalla psicanalisi e dalle teorie in merito.

¹²⁰ Fa notare ancora Baioni, che i tre pensionanti che appaiono nell'ultima parte del racconto, tutti e tre barbuti, gravi, compunti e compositissimi, che non si spaventano affatto alla vista di Gregor e sembrano anzi divertirsi rappresentano tre figure di borghesi, molto probabilmente di funzionari, primo esempio della stilizzazione caricaturale della società borghese a cui Kafka darà ampio spazio nella sua opera. G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola* cit., p. 100.

letto nella forma di un grande insetto, con le zampette raccolte intorno al corpo convesso, «come se si trattasse di un letargo invernale».¹²¹ Il sordido piacere col quale Gregor Samsa si abbandona all'animalità riflette il rifiuto di quelle convenzioni borghese e sociali, con particolare allusione al matrimonio, alle quali lo scrittore si vedeva costretto, e alle quali cerca di sottrarsi nel letargo dell'insetto.

È stato proposto per *Die Verwandlung* il termine di anti-favola, in quanto rovesciamento del motivo presente nella tradizione favolistica di tutti i tempi:¹²² la creatura trasformata per un qualche maleficio in un animale brutto e repellente può essere salvata soltanto in virtù dell'amore di un'altra creatura. Il panorama desolante della famiglia che ci viene tuttavia presentato nel racconto è il medesimo che ritroviamo anche nella *Brief an den Vater*, e fa sì che la metamorfosi del protagonista non fosse in alcun modo reversibile: «I miei rapporti con la famiglia acquistano per me un significato unitario solo quando mi considero perdizione e rovina della famiglia stessa. È questa l'unica spiegazione organica possibile».¹²³

Speculare, per certi versi, a *La metamorfosi*, è il racconto *Ein Bericht für eine Akademie (Una relazione accademica)*, nel quale la trasformazione avviene al contrario da un animale a un essere umano. La scimmia che è stata catturata e rinchiusa in una gabbia sa benissimo che non potrà mai ritrovare l'assoluta libertà della sua vita nella foresta. Ma poiché deve pur, per vivere, crearsi una qualche illusione di libertà, rinuncia alla fuga, smette di essere scimmia e decide di diventare uomo vincendo la sua naturale avversione per gli esseri umani e riuscendo infine a parlare e farsi una cultura di un europeo medio: «io, scimmia libera, mi sottoposi a questo giogo».¹²⁴ La scimmia è stata colpita da due spari che gli han provocato una ferita e che coincidono con la fine della sua libera esistenza e col suo risveglio dentro la gabbia. La ferita rappresenta, come nel *Medico di campagna (Ein Landarzt)*, una ferita spirituale, l'irredimibile condizione dell'uomo che, aspirando a una superiore verità che si cela dietro le opprimenti forme del mondo quotidiano, evoca invece forze incontrollabili che lo trascinano verso la rovina: «con questa bella ferita io venni al mondo; questo fu tutto il mio corredo».¹²⁵ L'esigenza insopprimibile di verità e di libertà che è

¹²¹ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. M. Pasley, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, November 2002, pp. 17-18.

¹²² C. Heselhaus, *Kafkas Erzählformen*, in «DVJS», Jg. 26, H. 3, Stuttgart, 1952, pp. 353-376.

¹²³ «Mein Verhältnis zu der Familie bekommt für mich nur dann einen einheitlichen Sinn, wenn ich mich als das Verderben der Familie auffasse. Es ist die einzige organische, alles Erstaunliche glatt überwindende Erklärung, die es gibt», F. Kafka, *Tagebücher* cit., pp. 704-705.

¹²⁴ F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten* cit., p. 299.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 260-261.

inscindibile per Kafka dalla condizione umana e lo spinge ad abbandonare la prigione dell'ingannevole e angusta realtà empirica in cerca della propria ipseità, lo pone invece di fronte all'angosciosa esperienza dell'Assoluto, che è la meta dello scrittore ma anche la sua dannazione. La creatura, e fuor di metafora lo scrittore, che abbia dunque obbedito al proprio richiamo interiore di ricerca della libertà e della verità oltre i limiti della realtà, deve ben presto ricercare la sua salvezza nuovamente nella prigione del mondo data l'incapacità, insita nella limitata condizione umana, di sopportare la vera libertà. Una tematica che troviamo anche in *Piccola favola (Kleine Fabel)*,¹²⁶ dove il topolino libero viene spinto nella trappola appunto dall'angoscia e dalla vertigine della libertà che lo porta a cercare rifugio in un mondo ben definito nelle sue dimensioni e nelle sue prospettive, il quale però altro non è che la trappola in cui lo attende il gatto. Non esiste dunque per l'uomo la vera, la grande libertà, esiste semmai un surrogato, una illusione di libertà, la piccola libertà dell'esistenza oggettivata del mondo empirico e sociale. La scimmia di *Una relazione accademica* che si sveglia dentro la gabbia e la cui memoria coincide con la scoperta della sua ferita è la creatura che prende coscienza della propria singolarità come prigione che la divide dalla mitica libertà dell'inconscio, prigione dalla quale sceglie di uscire adeguandosi alla vita degli uomini:

Non avevo una via d'uscita, ma dovevo procurarmela, perché non avrei potuto viver senza. A star sempre contro la parete di quella cassa sarei certamente crepato. [...] Temo che non si comprenda bene cosa intenda per via d'uscita. Uso la parola nel suo senso più comune e più completo e di proposito non dico libertà. Non voglio parlare del grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione. Quand'ero una scimmia forse lo conoscevo e ho conosciuto uomini che vi anelavano. Quanto a me però, non ho mai aspirato alla libertà allora, né oggi. Tra parentesi: troppo spesso gli uomini s'ingannano fra di loro con la libertà.¹²⁷

Allo scrittore, dunque, incapace di sopravvivere alla propria singolarità che stimola in lui un costante istinto di libertà e di ricerca dell'Assoluto senza possibilità che queste possano in alcun modo venire soddisfatte, non resta, per sopravvivere alla propria condizione, che abdicare alla propria natura e omologarsi: «Ed imparai, signori miei.

¹²⁶ «„Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ — „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie», F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes, Novellen Skizzen Aphorismen aus dem Nachlass*, in Id., *Gesammelte Werke* cit., p. 119.

¹²⁷ F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten* cit., p. 305.

Oh, s'impара quando si deve imparare; s'impара quando si vuol trovare una via d'uscita; s'impara disperatamente. Si sorveglia noi stessi con la frusta; ci si lacera le carni alla minima resistenza. La mia natura di scimmia uscì da me, fuggendo in corsa frenetica». ¹²⁸ Questo, afferma infine il protagonista, «*mi ha aiutato ad uscire dalla gabbia e procurata questa singolare via d'uscita, questa via d'uscita dell'umanità.* [...] Non avevo scampo, sempre ammesso che non c'era da scegliere la libertà». ¹²⁹

Il tema kafkiano della creatura che, pur spinta per istinto alla ricerca della libertà, è tuttavia incapace di sopportarne l'esistenza e dunque abdica alla sua stessa natura accontentandosi di un illusorio surrogato di libertà, può fungere da chiave di interpretazione anche per alcune ricorrenze della figura animale nella narrativa di Italo Svevo. Come vedremo anche per i prossimi testi con protagonisti animali, in queste particolari favolette alla morale edificante caratteristica della favola tradizionale vediamo sostituirsi una morale scettica e misantropica. Come sottolineato, ¹³⁰

tra la struttura tradizionale della favola, che in pratica fornisce al lettore il suo primo orizzonte d'attesa, e lo svolgimento effettivo della favola sveviana, si verifica una specie di cortocircuito. Lo svolgimento della favola sembra condurre verso un vicolo cieco, e dalla sua trasformazione metasememica si ricava, quale unica "morale della favola", una visione profondamente scettica sull'umanità.

Questa descrizione delle favole sveviane ci ricorda la già citata definizione di anti – favola attribuita a *Die Verwandlung* di Kafka da Clemens Heselhaus, ¹³¹ per il risvolto scettico e anzi traumatico che caratterizza il racconto kafkiano, offrendo, invece di una morale positiva della realtà, un'allegoria di un mondo crudele, privo di amore e solidarietà, così come privo di felici possibilità individuali di realizzazione del singolo, esattamente come avviene nelle favole di Italo Svevo qua prese in considerazione.

Particolare interesse desta la favola che Svevo scrisse nel 1911 per la figlia Letizia, ¹³² per le numerose ricorrenze e rielaborazioni che presenta all'interno dell'opera sveviana. Leggiamo nella prima versione del 1911:

¹²⁸ *Ivi*, p. 309.

¹²⁹ *Ivi*, p. 310.

¹³⁰ B. Van den Bossche, *Tanti piccoli passerì e qualche lunga serpe: la vena favolistica nei racconti di Italo Svevo*, in «Narrativa», 13, 1998, p. 3.

¹³¹ C. Heselhaus, *Kafkas Erzählformen* cit.

¹³² *La Favola per Letizia*, il cui manoscritto recava il titolo *Fiaba* e la data 18 ottobre 1911, è stata pubblicata postuma nel 1931.

La porticina della gabbia era rimasta aperta. L'uccellino con lieve balzo fu sull'uscio e da lì guardò il vasto mondo prima con un occhio e poi con l'altro. Passò per il suo corpicino il fremito del desiderio dei vasti spazi per cui le ali erano fatte. Ma poi pensò: se esco potrebbero chiudere la gabbia ed io resterei fuori prigioniero. La bestiola rientrò e poco dopo, con soddisfazione, vide rinchiudersi la porticina che suggellava la sua libertà.¹³³

Immediatamente percepibile è il paradosso che risiede nell'accostamento fra la parola *prigioniero* e il *vasto mondo* a cui è riferita rispetto alla gabbia. A questi due elementi possono corrispondere quindi due diverse interpretazioni: da una parte l'immagine di un mondo esterno potenzialmente ostile al singolo da contrapporre alla solitudine del mondo interiore percepita come gabbia che, seppur limitante, è da preferire a una realtà sociale incapace di accoglierlo e integrarlo nella sua differente identità; dall'altra, al contrario, e sulla scia della semantica kafkiana di *Ein Bericht für eine Akademie*, un mondo sociale con le sue convenzioni percepito come gabbia e al contempo come unica soluzione possibile per l'identità dello scrittore.

Come anticipato, l'immagine dell'uccellino indeciso tra la libertà cui aspira e la sicurezza della cattività ritorna altre due volte almeno nella narrativa sveviana: nella *Coscienza di Zeno* e nel racconto *Una burla riuscita*. Nel romanzo, nel capitolo «Storia di un'associazione commerciale», la storia è la medesima: un uccelletto accortosi che lo sportellino della sua gabbia è aperto, pensa di approfittarne per volar via, ma poi cambia idea temendo che se lo sportellino fosse stato richiuso egli avrebbe perso la libertà.

La prima favola diceva di un uccelletto al quale avvenne d'accorgersi che lo sportellino della sua gabbia era rimasto aperto. Dapprima pensò di approfittarne per volar via, ma poi si ricredette temendo che se, durante la sua assenza, lo sportellino fosse stato richiuso egli avrebbe perduta la sua libertà. [...] Rise poi anche per compiacenza quando gli fu spiegato che l'uccellino temeva di essere privato della libertà di ritornare in gabbia.¹³⁴

Cambia invece quasi radicalmente la versione della favola che troviamo in *Una burla riuscita*. Il racconto viene pubblicato su «Solaria» il 2 febbraio del 1928, firmato Italo Svevo e datato in calce 14 ottobre 1926.¹³⁵

¹³³ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 656.

¹³⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 948.

¹³⁵ Per genesi e percorso redazionale dell'opera si vedano il commento e le note di C. Bertoni in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., pp. 952-958.

L'originalità del racconto trae molto del suo potenziale dalla particolare vena favolistica che lo caratterizza, per la quale gli avvenimenti che si succedono nella vicenda del personaggio vengono affrontati elaborandoli metaforicamente in forma di favola i cui protagonisti sono sempre degli uccellini.¹³⁶ Il motivo dei volatili, già presente nell'immaginario sveviano prima della stesura di questo racconto, si fa qua espressione della sensibilità stessa del personaggio, dalla sua vita reale, e tutto il racconto è appunto imbastito di riferimenti animali, puntualizzati poi in forma di favola: «Spesso la sua favola fu dedicata alla delusione che segue ad ogni opera umana. Pareva volesse consolarsi della propria assenza dalla vita dicendosi: Sto bene io che non faccio, perché non fallo».¹³⁷ Ne scaturisce l'immagine della scrittura come surrogato della vita stessa, consolazione alle delusioni che essa infligge ai personaggi sveviani.

Nella versione della favola che troviamo in *Una burla riuscita*, l'inizio della cattività è parte della vicenda ed è attribuita all'ingordigia dell'uccellino, causa della cattura dell'animale. L'esistenza in gabbia viene descritta poi con dettagli sulla sofferenza dovuta al fatto che le ali non possono aprirsi nella piccola prigione, dettaglio che di nuovo fa pensare all'immagine della gabbia come metafora di uno spazio percepito come angusto e limitante per il soggetto, quale appunto il mondo borghese per il letterato. Quando la gabbia viene lasciata aperta, l'uccellino ne esce, ma il piacere della libertà dura poco perché l'esperienza della cattura lo ha reso diffidente al punto che teme il cibo come fosse un inganno, arrivando a morire di fame, epilogo improvviso dovuto ad un eccesso di consapevolezza che inibisce del tutto l'azione, ovvero la vita stessa. Questa evoluzione fa pensare a una nuova volontà di abbandono alla propria pulsione letteraria da parte dello scrittore (Italo Svevo stesso, ma anche la sua incarnazione Mario Samigli, autore anch'egli di un romanzo giovanile ignorato dalla critica e rimasto indifferente agli occhi dei più), che tuttavia, proprio sulla scia del precedente sofferto insuccesso letterario, teme il cibo/letteratura come un'*insidia*, rifuggendola e dunque morendo, in un certo senso, spiritualmente, cessando di alimentare la sua identità di scrittore, che rappresenta poi la sua vera natura, identificata metaforicamente come cibo, bene primario e irrinunciabile.

Un uccellino accecato dall'appetito si lasciò impaniare. Fu posto in una gabbiuccia ove le sue ali non potevano neppure stendersi. Sofferse orri-

¹³⁶ Sul racconto *Una burla riuscita* si veda M. Lavagetto, *Non scrivere libri*, in Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* cit.

¹³⁷ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 205.

bilmente, finché un giorno la sua gabbia non fu lasciata aperta, ed esso poté riavere la sua libertà. Ma non ne godette a lungo. Reso troppo diffidente dall'esperienza, dove vedeva cibo sospettava l'insidia, e fuggiva. Perciò in breve tempo morì di fame.¹³⁸

È da notare inoltre che nel racconto, questa è la terza di tre favole su uccellini scritte dal protagonista scrittore Mario Samigli per consolarsi della burla subita: «Eran tre le gentili soccorritrici e si tenevan per mano, ma ciascuna gli si rivelò distinta al momento opportuno per confortarlo e guidarlo».¹³⁹ Le prime due recitano così:

E nasceva la favola: “Un uccellino fu strozzato da uno sparviero. Non gli fu lasciato il tempo sufficiente ad una protesta molto breve, un solo altissimo grido d’indignazione. All’uccellino parve di aver fatto tutto il suo dovere, e la sua animuccia se ne vantò, e volò superba verso il sole per perdersi nell’azzurro”. Quale conforto! Mario si fermò ad ammirare quell’azzurro cui l’anima degli uccellini appartiene come la nostra al paradiso.

Un uccellino fu colpito da un colpo di fucile. L’ultimo suo sforzo fu dedicato a involarsi dal luogo ove era stato colpito con tanto fragore. Riuscì a ficcarsi nell’oscurità del bosco ove spirò mormorando: - Son salvo.¹⁴⁰

Nella prima abbiamo il paragone fra l’anima animale e quella umana, fra l’azzurro del cielo e il paradiso degli uomini. L’uccellino è in fin di vita e morendo gode del volo e del cielo dopo aver ricevuto il colpo di grazia da un altro volatile. Chiara è la presa di coscienza della burla che ispira questa amara versione della favola.¹⁴¹

Molto simile alla precedente è anche la seconda, sebbene questa volta carnefice dell’uccellino non sia un suo pari ma un’arma da fuoco che colpisce la bestiolina, la quale va a ripararsi non nell’azzurro del cielo ma nell’oscurità del bosco dove muore affermando di essere finalmente salvo.¹⁴² Ulteriore variazione di quel sentimento di libertà negata che

¹³⁸ *Ivi*, p. 256.

¹³⁹ *Ivi*, p. 255.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 256.

¹⁴¹ Questa prima favoletta combacia inoltre, con l’eccezione di alcune varianti lessicali, con il terzo di quattro brevissimi apologhi compresi in un autografo sveziano: «Un augellino fu strangolato da uno sparviero. Non gli fu lasciato il tempo che di fare una protesta molto ma molto breve. Un lieve grido. All’augellino tuttavia parve di aver fatto tutto il suo dovere e la sua anima volò superba verso il sole», *ivi*, p. 657.

¹⁴² La morte come salvezza ci ricorda gli epiloghi dei racconti kafkiani, in cui la morte dell’animale, metafora dell’autore, è insieme salvezza da quel mondo di convenzioni sociali in cui lo scrittore si sente prigioniero, e liberazione dalla morsa del suo stesso istinto letterario che costantemente gli fa aspirare e tendere verso mete e ambizioni destinate a rimanere frustrate e irraggiungibili. Cfr. qui sotto in riferimento a *La tana (Der Bau)* di Kafka.

prova il protagonista crudelmente burlato, e della quale fu vittima l'autore stesso, cui venne negato, quasi per tutta la vita, il riconoscimento di quella identità letteraria che egli sentiva invece estremamente propria e confacente alla sua più intima natura.

Concentriamo infine l'attenzione su un altro importante racconto sveviano a tema animale, intitolato *La madre* e caratterizzato anch'esso da una evidente fisionomia allegorico – parabolica. Protagonista della vicenda è un pulcino chiamato Curra, il quale, come tutti gli altri pulcini del cortile dove vive, è nato in un'incubatrice meccanica e desidera dunque ardentemente avere una vera madre, tanto che un giorno decide di mettersi alla ricerca di questa, esplorando il giardino limitrofo oltrepassando la siepe che lo separa. Qua, avendo visto una maestosa gallina che identifica subito con la Madre, pensa di guadagnarsene l'affetto mostrando la sua bravura e astuzia nel cibarsi del vermicello che la gallina aveva dissotterrato per i suoi propri pulcini, ma questa si avventa rabbiosamente su Curra infilzandolo con i lunghi artigli e costringendolo a fuggire precipitosamente. L'amara conclusione del pulcino è che per lui sarebbe stato meglio non avere mai conosciuto una simile madre. Questo epilogo del racconto fu censurato nella prima pubblicazione.¹⁴³ È importante ricordare, per leggere la novella nel suo contesto di concepimento originario, che la prima stesura del testo avvenne nel 1910, secondo quanto ricorda la moglie Livia Veneziani,¹⁴⁴ nel mezzo degli anni del così detto silenzio o gran rifiuto sveviano della letteratura, per cui l'insoddisfazione e frustrazione che trasmette la vicenda allegorica del racconto potrebbe riferirsi in primis alla delusione di Svevo nei confronti del mondo letterario e culturale italiano.¹⁴⁵ Frustrazione che vediamo riemergere tuttavia anche nelle revisioni successive del racconto degli anni '24 e '27, rispecchiando stavolta il rammarico del romanziere (di cui si hanno numerose attestazioni nelle lettere di quel tempo) di sentirsi, pur avendo finalmente raggiunto il riconoscimento e la fama agognati, ancora osteggiato e denigrato dal contesto letterario nazionale.¹⁴⁶

Esaminando da vicino il racconto, sulla scia delle considerazioni operate anche sulle favole di *Una burla riuscita*, notiamo come ritorni

¹⁴³ Per la storia editoriale del testo rimandiamo nuovamente al commento e alle note di C. Bertoni in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., pp. 883-886.

¹⁴⁴ L. Veneziani, *Vita di mio marito, con inediti di I.S.*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1950, p. 148.

¹⁴⁵ Così interpretano L. De Castris (*I racconti di I. S.*, in *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Bari, Adriatica Editrice, s.a. [1960], pp. 29-69) e B. Maier (*La personalità e l'opera di Italo Svevo* cit.).

¹⁴⁶ In una lettera al Crémieux del 16 maggio 1928, Svevo esprime la sua sofferenza di «essere considerato come un pezzo d'aglio nella cucina di persone che non possono soffrirlo» I. Svevo, *Lettere* cit., p. 1176.

anche qua l'allegorica incertezza circa la scelta fra la libertà e la prigionia, il veloce convertirsi del desiderio di esplorare il mondo nel ritorno all'angusto ambiente di partenza, caratteristico anche del segregarsi nel proprio mondo interiore simboleggiato dagli animali di Kafka.¹⁴⁷ Il pulcino Curra, alla ricerca della madre tanto idealizzata che per lungo tempo si è prefigurato, sguscia con un balzo fuori dalla fitta siepe che contorna il cortile dove è nato, e si sente subito intontito: «Dove trovare la madre nell'immensità di quella valle su cui un cielo azzurro sovrastava ancora più esteso? A lui, tanto piccolo, non era possibile di frugare in quell'immensità. Perciò non s'allontanò di troppo dal giardino natio, il mondo che conosceva, e, pensieroso, ne fece il giro. Così capitò dinanzi alla siepe dell'altro giardino».¹⁴⁸ La condanna di Curra è forse ancora una volta lo stesso dissidio dell'uccellino della favola sopra analizzata, il quale, impotente di fronte all'immensità della libertà e degli infiniti spazi, sceglie l'angusta sicurezza della gabbia, così come il pulcino si limita a fare il giro del proprio giardino, non avendo il coraggio di spingersi nella sua ricerca verso più ampi orizzonti: «Sottrattosi all'imbarazzo dell'infinito spazio, non ebbe altre esitazioni. Con un balzo attraversò anche quella siepe, e si trovò in un giardino molto simile a quello donde veniva», ma il giardino dove Curra si ritrova si rivela tutt'altro che disposto ad accoglierlo: vi è sì una madre che tutela i pulcini lì nati e abitanti, ma che si rivela violenta e crudele con Curra, l'«intruso». Questo «raro, atroce destino» che il pulcino lamenta è rappresentazione della condizione dello scrittore e del letterato,¹⁴⁹ escluso dalla realtà sociale borghese della città in cui vive, e, insieme, la con-

¹⁴⁷ Esempio, accanto alla *Metamorfosi*, come espressione della radicale libertà kafkiana che si risolve in totale negazione del rapporto tra l'uomo e il reale, è il racconto *Der Bau (La tana)*, scritto nell'inverno berlinese del 1923. Kafka giunge qua a una totale rarefazione del mondo, al totale sprofondare nel mondo interiore identificato ancora con la pura bestialità e la forma animale. Se la *Metamorfosi* nel suo contrasto tra il mondo degli uomini e il mondo interiore dell'insetto/scrittore instaurava, per così dire, un rapporto, qui il contrasto sparisce del tutto e sussiste solo un mondo solipsistico in cui lo scrittore, oramai completamente alienato dal mondo reale e sociale, si perde alla ricerca della verità del proprio mondo interiore, di quell'ideale di libertà assoluta cui tende, e che lo porterà inevitabilmente all'autodistruzione. Secondo quanto riferito da Dora Dymant, compagna dell'autore nei suoi ultimi anni di vita, il racconto, giuntoci in stesura incompiuta, si sarebbe dovuto concludere con la morte dell'animale dilaniato dal misterioso nemico che avanza nel buio verso il centro della tana. Un ritorcersi dunque dell'interiorità dello scrittore su sé stessa, la tensione estenuante verso una libertà e una verità assoluta che, dopo averlo escluso dal mondo reale, si è in definitiva rivelata causa di dannazione e autodistruzione. Scrive Baioni «che Kafka per essere libero deve insomma distruggersi e solo la distruzione è l'ultimo fine della sua ricerca» G. Baioni, *Kafka. Romanzo e Parabola* cit., p. 289.

¹⁴⁸ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 123.

¹⁴⁹ Interpretazione che più pare confermare il bisogno narcisistico di ammirazione e riconoscimento tipica della figura dello scrittore: «esigeva la madre prima di tutto perché lo ammirasse: La madre di cui si diceva che sapesse procurare ogni dolcezza e perciò anche la soddisfazione dell'ambizione e della vanità», *ivi*, p. 123.

dizione dell'ebreo nella società occidentale, di quella sofferta assimilazione che abbiamo visto esser stata vicenda traumatica e mai del tutto compiuta in Svevo così come in Kafka. Il passo del racconto in cui viene detto che «il desiderio della madre presto infettò tutto il pollaio», e che quando «soffrivano pulcini, anatroccoli e tacchinucci divenivano veri fratelli perché sospiravano la stessa madre», ci restituisce ancor più l'idea di una mancata integrazione sofferta non solo dalla componente ebraica triestina, ma da gran parte dei gruppi etnici immigrati nella città che rappresentava il più grande esempio di centro multietnico del periodo, con una convivenza fra le varie componenti non sempre pacifica. Si propongono dunque due interpretazioni strettamente collegate fra di loro: una spiegazione legata alla condizione di esclusione che vive l'autore, di *intruso* nella città e nel suo tessuto sociale a causa della sua natura di scrittore e letterato (alimentata anche dal mancato riconoscimento prima e dalle continue critiche poi che la sua opera continua a ricevere anche dopo lo scoppio del “caso Svevo”), e un'altra spiegazione di carattere sì biografico ma insieme collettivo, legata alla vicenda esistenziale di Svevo ma che coinvolge contemporaneamente tutto quel gruppo di ebrei e, più in generale, di immigrati, di cui egli faceva parte.¹⁵⁰ Trieste quindi come madre non amorevole né inclusiva, madre incapace di accogliere l'autore nella sua doppia natura e *raro destino* di scrittore e di ebreo, madre che viene definita «bestiaccia orrenda che sarebbe stato meglio non conoscere mai», una madre che ti trafigge con i suoi artigli, esattamente come descrive Kafka la sua Praga, anch'egli ripiegato nella sua faticosa identità di scrittore e ebreo assimilato: «Praga non ci lascia più andare. Questa piccola madre ha gli artigli. Non c'è altro da fare che cedere».¹⁵¹

Le analogie fra i due autori mitteleuropei paiono in definitiva molte. Di capitale importanza il retroscena ebraico che con le sue tradizioni permea l'opera, la mentalità e il percorso esistenziale di entrambi. Altrettanto significativa la comune condizione di scrittore e letterato, vissuta come esclusione e senso di colpa per l'incapacità di adeguarsi fino in fondo alle convenzioni sociali borghesi entro le quali si trovano a dover vivere (o sopravvivere).

¹⁵⁰ L'elemento ebraico nella produzione letteraria sveviana è presente perlopiù in modo velato e sottinteso, ma si rende più percepibile in sede di racconti o apologhi dalla struttura parabolica, genere appunto esso stesso di tradizione ebraica: è il caso in particolare della novella-parabola *La tribù* (1897), in cui viene chiaramente espresso il concetto ebraico, caro anche alla produzione kafkiana, dell'erranza del popolo e dell'individuo come carattere originario dell'ebreo, perduto e corrotto nel momento in cui il nomadismo millenario viene interrotto a favore di uno sviluppo di tipo occidentale. Cfr. G.A. Camerino, *Svevo e la crisi della Mitteleuropa* cit., pp. 144-145.

¹⁵¹ F. Kafka, *Briefe 1902-1924* cit., p. 14: «Prag läßt nicht los. Diese Mütterchen hat Krallen. Da muß man sich fügen».

Interessante è inoltre l'utilizzo della figura animale come espressione di questo irresolubile contrasto fra la realtà sociale e borghese e il proprio mondo interiore. In Kafka vediamo la valenza metaforica dell'animale inasprirsi sempre più e caricarsi di significato negativo fino ai suoi termini estremi, fino a giungere all'abdicazione totale dello scrittore alla coscienza umana e sociale in nome di un ripiegamento interiore totale e di una ipseità votata alla disperata ricerca di assoluta libertà e verità, una ricerca che condurrà inevitabilmente all'autoannullamento dell'autore, perduto nella sua «diabolica caccia interiore», alla quale ha sacrificato la sua intera esistenza. Nelle favole e racconti apologetici di Svevo sopra analizzati, l'animale torna nella *Burla riuscita* come sorta di commento crudo e amaro sui casi della vita del protagonista, espressione del dissidio impellente anche nell'opera e nella personalità di Svevo fra mondo reale e mondo interiore, fra abbandono alla tensione verso la libertà che spinge l'uccellino della favola fuori dalla gabbia, e richiamo all'adeguamento alle regole sociali del sicuro ma estremamente limitante mondo borghese. D'altra parte, in *La madre*, scopriamo anche una figura animale come incarnazione vera e propria della figura dell'autore, così come avviene nei racconti kafkiani, una figura di orfano e di intruso, di esclusione ed emarginazione da una patria e da un contesto sociale del quale ripetutamente si è cercato di sentirsi parte. Ricorre poi, nel momento in cui l'animale deve decidere quanto lontano spingere la sua ricerca incalzante, il comune dissidio fra libertà e prigionia, fra un cedere al proprio bisogno e richiamo interiore (che altro non è che la tensione alimentata dalla stessa natura di scrittore) verso un oltre indefinito e potenzialmente distruttivo (come sarà per Kafka), e un rimanere invece circoscritto entro i limiti imposti dalla società e del reale, contenendosi «nel giardino natio, il mondo che conosceva», o al più, spingendosi in «un giardino molto simile a quello donde veniva».¹⁵² Dissidio che di nuovo, come nella *Burla*, viene risolto a favore della seconda, nel momento in cui vediamo il pulcino sottrarsi «all'imbarazzo dell'infinito spazio».

¹⁵² Mi pare verosimile che quando Svevo scrive «Dove trovare la madre nell'immensità di quella valle su cui un cielo azzurro sovrastava ancora più esteso? A lui, tanto piccolo, non era possibile di frugare in quell'immensità. Perciò non s'allontanò di troppo dal giardino natio, il mondo che conosceva, e, pensieroso, ne fece il giro. Così capitò dinanzi alla siepe dell'altro giardino», egli voglia indicare, con un certo rammarico, la scelta dello scrittore di cercare accettazione, riconoscimento, legittimità, ammirazione (sentimenti che solitamente ci si aspetterebbero proprio da una madre) entro i confini spiritualmente angusti della città di Trieste e forse del territorio italiano, dai quali effettivamente per lungo tempo gli furono negati, piuttosto che identificare la tanto aspirata legittimità come letterato in quella ricerca di libertà assoluta e assoluta verità verso cui i suoi animali non hanno mai osato spingersi, e alla quale vediamo invece Kafka immolare la propria vita.

Forse è questa, in fondo, la grande differenza che possiamo individuare fra i due scrittori, scissi entrambi fra la loro condizione di ebreo assimilato e funzionario/industriale in un mondo borghese da una parte, e dall'altra essere umano devoto per natura e inclinazione solamente alla letteratura: il rifiuto categorico da parte di Kafka della condizione sociale che gli veniva prepotentemente richiesta e imposta, e l'immolare fino in fondo la propria vita alla letteratura abbandonandosi al richiamo del proprio mondo interiore; e, viceversa, il faticoso e sofferto adattamento di Svevo alle convenzioni del mondo borghese, ai ruoli di funzionario prima e industriale poi, di marito, di ebreo convertito persino, per volere della moglie, ai quali lo scrittore si sottopone, frenando quella stessa pulsione alla quale Kafka si è invece molto consapevolmente abbandonato. Due funzioni complementari dunque, con due esiti molto diversi: se Kafka infatti, cedendo a quella tirannia della sua natura letteraria, ha abdicato alla vita stessa per rincorrere quel richiamo, quel *rumore*¹⁵³ che lo condurrà ad una auto esecuzione e alla morte, Svevo da parte sua, conciliando, con non meno sofferenze, la sua particolare identità con un mondo dal quale tuttavia sempre si senti escluso e isolato, riesce a trovare una via d'uscita, la via d'uscita della *Relazione per un'accademia* kafkiana, che non è libertà, non il «grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione», ma solo una via d'uscita, che avrebbe consentito di «aprire la gabbia, se fosse divenuto come loro».¹⁵⁴

¹⁵³ «Io costruirò in direzione del rumore una vera e propria galleria e non smetterò di scavare finché io, indipendentemente da ogni teoria, non trovi la vera causa del rumore». [...] questa certezza mi porterà pace o disperazione» («Ich werde in der Richtung zum Geräusch hin einen regelrechten großen Graben bauen und nicht früher zu graben aufhören, bis ich, unabhängig von allen Theorien, die wirkliche Ursache des Geräusches finde. [...] Diese Gewißheit wird mir entweder Beruhigung oder Verzweiflung bringen»), F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* cit., p. 205.

¹⁵⁴ F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten* cit., p. 312.



scrittura/lettura/ascolto

Lo scrittore e lo storico. Percorsi di una lettera di Italo Calvino a Delio Cantimori sul *Barone rampante*

JACOPO PARODI

Università di Pisa / Università degli Studi di Siena
jacopo.parodi@phd.unipi.it

Abstract. Starting from a letter by Italo Calvino to Delio Cantimori, this contribution aims to read the relationship between historical truth and fictional truth, trying to understand the thread that runs between *Il Barone rampante* and Cantimori's historiography, in particular that which focuses on the Italian Jacobins. What does it mean that Calvino's novel has a close connection with Cantimori's *Utopisti*? In other words, was Baron Cosimo born from the reading of a particular historiography, with a narrative scope, such as that of Delio Cantimori or, to give another example, of Franco Venturi? What is the feeling of history and history as tragedy that inhabits and expresses a fantastic novel such as Calvino's?

Keywords: Calvino, *Barone rampante*, letter, Cantimori, utopianism.

Riassunto. Partendo da una lettera di Italo Calvino a Delio Cantimori, questo contributo si propone di leggere il rapporto tra verità storica e verità romanzesca, cercando di comprendere il filo che intercorre tra il *Barone rampante* e la storiografia cantimoriana, in particolare quella che si concentra sui giacobini italiani. Che cosa vuole dire che il romanzo di Calvino intrattiene con le pagine degli *Utopisti* di Cantimori uno stretto legame? In altri termini, il Barone Cosimo è nato dalla lettura di una storiografia particolare, dal respiro narrativo, come quella di Delio Cantimori o, per fare un altro esempio, di Franco Venturi? Qual è il sentimento della storia e della storia come tragedia che abita e permea un romanzo fantastico come quello di Calvino?

Parole chiave: Calvino, *Barone rampante*, lettera, Cantimori, utopismo.

Lo scrittore e lo storico. Percorsi di una lettera di Italo Calvino a Delio Cantimori sul *Barone rampante*

[Torino] 3 - 7 - 57

Caro Cantimori – la tua lettera m’ha riempito di gioia, perché tra i “lettori ideali” del *Barone* (quei lettori che si tengono presenti scrivendo; non si scrive mai “da soli”) c’eri tu. Ero ansioso del giudizio dello storico – del distillatore e buongustaio d’aromi storici – che mi è qui più prezioso del giudizio del letterato “puro”. È anche dall’esser vissuto un poco accanto a studiosi e innamorati di quel periodo e dall’averne sentito l’atmosfera ideale prima nelle persone vive che nelle carte, che è nato questo libro. Se non ho travisato troppo questo spirito (cioè il riflesso attuale di questo spirito) son contento. Quel che mi piace è che un libro accenda un gran numero di significati e allegorie polisense, ma pur sempre su un univoco filo principale. Perciò la tua lettera, il tuo modo di leggermi mi dà grande soddisfazione e non smetterei più di starti a sentire.

Sono incuriosito dal romanzo del Viganò: chissà dove è rintracciabile.

Ho fatto leggere la tua lettera a Einaudi che è uscito in clamorose manifestazioni di giubilo, e ha dato ordine di mandare una copia del libro anche a Maturi!

Ti saluto e ancora ringrazio con affetto

tuo Calvino¹

© Eredi Calvino

I. Il romanzo di Cantimori: sulle tracce di una lettera e di un Settecento

Innumeri sono stati i libri, i fogli, i periodici, le lettere, le carte, i documenti che ogni generazione ha lasciato a testimonianza delle proprie speranze e delusioni, dei propri successi e fallimenti.

F. Venturi, *Premessa al Settecento riformatore*

Scrivendo a Giulio Bollati il 18 giugno 1966, in una delle ultime lettere inviate all’ex-allievo divenuto alto funzionario dell’Einaudi, Delio Cantimori descriveva il suo archivio, diviso tra i «sotterranei» della Scuola Normale di Pisa e la sua casa di Firenze, come una sorta di

¹ La presente lettera, autografa su carta intestata «Giulio Einaudi editore», di Italo Calvino a Delio Cantimori del 3-7-1957, è stata ritrovata dallo scrivente, con l’ausilio di Maddalena Taglioli, nell’Archivio della Scuola Normale di Pisa (da qui, SNS), nelle Carte Cantimori presenti a loro volta nella Donazione Leandro Perini, allievo di Cantimori e depositario di parte del suo archivio. Il presente lavoro di ricerca e commento è stato svolto sotto la guida di Nicolò Scaffai, che l’autore ringrazia per i preziosi suggerimenti e l’ascolto. Un ringraziamento particolare va anche ad Albertina Bollati e suo marito Mario Napoli, a entrambi con consueta allegria, per l’aiuto nelle ricerche, e a Giovanna Calvino per i diritti gentilmente concessi. Consigli e indirizzi di pensiero sono giunti anche da Carlo Ossola, cui chi scrive è grato.

avventuroso deposito di carteggi intercorsi nel corso di una vita tra se stesso e molti esponenti illustri della cultura italiana, e non solo, tra il primo e il secondo Novecento.² Tra i nomi che Cantimori cita, in questo passaggio, figura ovviamente quello di Giovanni Gentile, a testimonianza dell'influenza iniziale avuta da quest'ultimo sullo studioso alle prime armi, sospeso tra la fascinazione per la filosofia e la passione per le ricerche storiche concrete, d'archivio.³ Ma accanto ai maestri della sua formazione, agli interlocutori accademici a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Cantimori menziona la ricca corrispondenza riguardante i suoi rapporti con la casa editrice Einaudi.⁴ Quali sono le voci di questo epistolario editoriale? Sicuramente, tra le personalità "giovani" di via Biancamano cui Cantimori è più legato, vi sono gli ex-allievi passati dagli studi universitari al mondo dell'editoria, tra cui spicca lo stesso Bollati, ma anche Corrado Vivanti, Daniele Ponchiroli, e, in un primo tempo, Ubaldo Scassellati.⁵ A questi va aggiunto Italo Calvi-

² La lettera, autografa, conservata presso nell'Archivio privato Bollati nella disponibilità di Agnese Incisa, è datata 18 giugno 1966: Cantimori sarebbe morto il 13 settembre dello stesso anno: «Da qualche parte, se avrete voglia, – quando sarò andato a far terra da ceci – di cercare fra le carte mie (che sono a Pisa, nei "sotterranei" della S.N.S. in sette sacchi e cinque casse oltre che qui in Firenze) lettere del Pavese e vostre [,] del Gentile, del Capitini e di altri illustri – presenti e passati e futuri –». Nelle righe precedenti aveva citato Konrad Burdach come corrispondente della sua giovinezza e punto d'incontro tra di sé (nato nel 1904) e la cultura europea tra Ottocento e Novecento, affermando che scrivere a personaggi del genere era come venire in contatto con Nietzsche, con Wagner. Su Giulio Bollati, ex-normalista laureatosi nel 1947 con Luigi Russo, saggista, storico della letteratura, della fotografia, autore del primo saggio sull'ideologia italiana, cioè sul valore dell'essere italiani di fronte ai problemi posti dalla modernità industriale, e vera anima della casa editrice Einaudi, almeno dal punto di vista gestionale, cfr., almeno, L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 444-445. La corrispondenza tra Bollati e il suo vero maestro, Delio Cantimori, è estremamente ampia e va dal 1945 al 1966, per quello che è al momento ricostruibile.

³ Su questo punto, cioè sull'influenza di Gentile e sull'indecisione di Cantimori tra filosofia e storia, nei termini sopra descritti, cfr. A. Prosperi, *Introduzione*, in D. Cantimori, *Gli eretici italiani del Cinquecento e Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, a cura di D. A. Prosperi, Torino, Einaudi, 2009, pp. XII-LXII, in particolare pp. XVII-XVIII. Ovviamente su Cantimori, non si può che rinviare, per un profilo generale che a G. Miccoli, *Delio Cantimori. La ricerca di una nuova critica storiografica*, Torino, Einaudi, 1970.

⁴ Il rapporto con la casa editrice Einaudi, che è stato studiato da G. Miccoli, *Delio Cantimori* cit., pp. 247-260, nasce sotto l'egida dell'incontro tra Cantimori e Giaime Pintor, il primo a parlare a Giulio Einaudi dello storico, definendolo capace di unire un'erudizione senza pari a una sensibilità per problemi culturali, in apparenza minimi o "invisibili", che altri non avrebbero considerato meritevoli di essere valorizzati, cfr. G. Pintor, *Doppio diario. 1936-1943*, a cura di M. Serri, Torino, Einaudi, 1978, p. 153.

⁵ Corrado Vivanti, laureatosi con Cantimori a Firenze con una tesi, poi pubblicata, sulle lotte religiose nella Francia del Cinquecento, entrò in Einaudi assunto da Giulio Bollati su consiglio di Cantimori nel 1962 (lo storico ne scrive in questi termini all'ex-allievo Bollati il 15 agosto 1962: «Caro Giulio, sono molto contento che, all'entusiasmo che Vivanti mostra per te nelle sue lettere, corrisponda un così vivo interesse per lui; della stoffa ne ha certamente; per la preparazione, credo che l'abbia più sicura e ordinata di tutti noi delle vecchie generazioni»), autografa, conservata presso il Fondo Bollati di Albertina Bollati ancora da

no, anche se le lettere tra i due conservate sono scarse e spesso inerenti a questioni di carattere strettamente editoriale. Eppure, se ripercorriamo il menzionato carteggio tra Bollati e Cantimori, a più riprese lo storico afferma di apprezzare estremamente Calvino come funzionario editoriale, e di seguire la sua partecipazione d'intellettuale, della generazione successiva rispetto alla propria, alla vita pubblica come un punto di riferimento con cui confrontarsi.⁶ E ricorda, soprattutto, di aver apprezzato anche lo scrittore.

Infatti, in una breve lettera del 23 aprile 1952, Cantimori, rivelandosi ben più che un consulente per la saggistica storica, scrive di aver

inventariare, ora al Centro Studi Fortini dell'Università di Siena, da qui CSF). Daniele Ponchirolì, italianista, compagno di studi di Bollati, più filologo che storico della letteratura "alla Luigi Russo" fu sostanzialmente un allievo di Gianfranco Contini ma sentì molto l'influenza umana e culturale di Cantimori, e venne chiamato all'Einaudi da Bollati (cfr. T. Munari, *Vita attraverso le lettere editoriali*, in D. Ponchirolì, *Lettere editoriali (1951-1978)*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2017, pp. IX-XIV). Al contrario, Ubaldo Scassellati, figura che sarebbe meritevole di uno studio sistematico, in quanto testimonianza di quella tensione intellettuale che spinse alcuni intellettuali comunisti ad avvicinarsi, almeno nelle iniziative culturali, a un cattolicesimo di stampo reazionario, anticonciliare, era redattore all'Einaudi prima dell'arrivo di Bollati, nel 1949. Grazie a Scassellati, Bollati venne assunto nella casa editrice. I rapporti tra Scassellati e Cantimori si deteriorano con l'abbandono di Scassellati della casa editrice (cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., pp. 443-444).

⁶ Cfr. quanto scrive Cantimori a Bollati, il 28 settembre 1956 (ripreso dopo un primo accenno in una lettera del 13 settembre sempre di Cantimori), in difesa dell'intervento di Calvino alla Commissione cultura del PCI del luglio 1956 (cfr., per l'intero contesto di tale relazione e la sua analisi all'interno di esso, L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 860): «Curioso che il Lup[orini] [...] non abbia capito per nulla il discorso di Calvino, anzi l'abbia affiancato e abbinato a quella [la demagogia di Negarville]. [...] Voglio dire che dev'esserci stato preconcetto grave di Lup. e sua ostilità preesistente, perché abbia potuto fare quell'errore e quella mescolanza. Ad ogni modo gliene parlerò quando lo vedrò», autografa, Fondo Bollati, CSF. Bisogna ricordare, anche, una lettera oltremodo significativa, successiva a quella qui pubblicata, di Calvino a Cantimori, del 27 giugno 1958 (in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1997, p. 254): «M'è molto piaciuta la tua prefazione al Bainton [intende il libro di R.H. Bainton, *La riforma protestante*, appena uscito presso Einaudi, con introduzione dello storico]; è un manifesto sul modo d'intendere il lavoro dello storico e di servirsi di tutti gli strumenti ideologici e sociologici, ma solo avendoli digeriti e ritrovando un contatto immediato con gli uomini e i fatti e con i propri motivi interiori. Lo spirito di tutto il tuo discorso si può tradurre anche riferendolo al lavoro letterario, perché anche la cultura letteraria delle ultime generazioni ha la stessa situazione». Risulta chiaro come la lettera sul *Barone* consenta di leggere questa come una riproposizione di temi e di idee sul rapporto tra letteratura e storiografia cantimoriana già espressi e conati per parlare di un libro dello stesso Calvino apprezzato da Cantimori, definito suo lettore ideale, quindi a sua volta letto e studiato dal romanziere nell'intreccio di storia e umanità delle sue pagine di saggista. Invece, nell'edizione delle lettere di Calvino curata da Luca Baranelli viene riportata solo una lettera a Cantimori per intero e uno stralcio di un'altra in nota: sono lettere, pur di grande importanza e bellezza, di servizio editoriale (cfr. I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 319 [lettera del 10-5-51, integralmente riportata], p. 784 n. 1 [lettera del 18 marzo 1964, citata parzialmente ma di carattere editoriale, nonostante un'allusione, tra letteratura e autobiografia, a un viaggio di un mese a Cuba]). Non risultano aggiunte sul fronte del rapporto Calvino-Cantimori nella riedizione accresciuta di tale scelta epistolare del 2023, sempre per le cure di Baranelli.

letto la traduzione di Anita Rho dei *Buddenbrook* di Thomas Mann⁷ e di averci trovato degli errori; subito dopo, dichiara di «essere entusiasta del *Visconte dimezzato* – ma mi pare di avertene scritto, o scritto a Calvino». ⁸ Questo rapido riferimento al *Visconte* è significativo non solo per la particolare natura del romanzo in questione. Certo, non meraviglia che l'autore degli *Eretici* si interessi di letteratura: d'altronde, i suoi pareri editoriali per l'Einaudi sono un esempio emblematico di quel particolare modo che egli ha di catturare lo spirito, l'essenza di un periodo storico o di un libro che vuole farsene portatore attraverso una sorta di “ragnatela” di riferimenti ed equivalenze. Da questo punto di vista occorre almeno ricordare il giudizio negativo di Cantimori sui *Minima Moralia* di Theodor Adorno, in cui per descrivere l'inopportunità, a suo giudizio, di un tale libro intreccia alle sue riflessioni, anche autobiografiche, un episodio tratto da *Verdi colline d'Africa* di Ernest Hemingway.⁹

Dunque, il ritrovamento della lettera di Italo Calvino a Cantimori del 3-7-1957 permette di ricostruire il dialogo tra due personalità che si rapportano con lo studio del passato e il racconto, la narrazione di esso in modi diversi, ma non per questo non complementari o persino intrecciabili tra loro. Leggendo con attenzione queste due facciate scritte con una grafia rapida, quasi di getto, si possono dedurre alcuni elementi di contesto, tenendo presente anche la lettera di Cantimori, con il proprio giudizio sul romanzo, inviata allo scrittore qualche giorno prima.¹⁰ Avendo presente l'entusiasmo dello storico per il *Visconte*

⁷ Si tratta di una lettera di Cantimori a Bollati, per l'appunto del 23 aprile 1952, autografa, conservata presso l'Archivio Einaudi, incart. Cantimori (da qui, AE).

⁸ Nella medesima lettera, dopo aver fatto l'elogio del *Visconte*, Cantimori dichiara, in uno dei suoi accostamenti subitanei e non argomentati, tipici della sua prosa epistolare, simile spesso a un flusso di coscienza, di non aver per nulla apprezzato un libro di Tobino, forse la *Brace dei Biassoli* uscito nel 1956 ma letto nello stesso periodo del romanzo di Calvino: lo ritiene una ricostruzione storico-narrativa, pensabile come il racconto di una generazione, in cui Cantimori non si ritrova per nulla: «Il libro del Tobino è *schifoso*, lasciamelo dire, son gente della mia generazione, più o meno».

⁹ Si tratta di una lettera di Cantimori a Bollati, che si affianca al vero e proprio giudizio dello storico su Adorno (cfr. *Centolettori. I pareri di lettura 1941-1991*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2015, pp. 100-101), maggio 1952 [senza numero preciso di giorno]: «Ti ricordi quelle pagine dello Hemingway in *Verdi colline d'Africa*, dove lui H. sta alla posta per certa grossa selvaggina sospettosissima, e tutto gli viene guastato [...] da un tale [...] che faceva conversazioni intellettuali e “intelligenti” e seccava immensamente Hemingway? [...] Ecco l'effetto che mi ha fatto il signor Adorno», autografa, AE, incart. Cantimori.

¹⁰ La lettera di Delio Cantimori a Italo Calvino (datata 30 giugno 1957), e che sarà il necessario sottotesto per la nostra riflessione che comunque verterà sullo sguardo dello scrittore (e delle sue possibili letture storiche e cantimoriane), è autografa e conservata presso il Fondo Calvino, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, fasc. 21, f. 74. Se ne tengano presenti alcuni passaggi fondamentali: «Caro Calvino, prendo, anzi strappo questo foglio da un quaderno di appunti che forse è stato proprietà del Barone Rampante portato dal vento delle vostre montagne a queste mie colline [...] così cerco di ringraziarti [...] e infine di averlo chiamato “giacobino”. E sì, i miei cari giacobini, ma anche il Dalmazzo Vasco di Venturi, erano così, e tu ne hai capito l'intima natura: perciò ti sono grato, perché hai chiarito a tut-

dimezzato di cinque anni prima, risulta chiaro il perché egli si fosse, di là dell'amicizia personale,¹¹ accinto e immerso quasi totalmente in una simile lettura, in cui il gusto per il fantastico si confonde con la ricostruzione di un periodo storico, il Settecento, apparentemente lontano dal Cinquecento degli *Eretici* e delle parallele ricerche sulla storia della Chiesa e sul Rinascimento. In realtà, Cantimori, come ricorda egli stesso scrivendo a Calvino, aveva studiato i conflitti e le proposte intellettuali di tale secolo con pionieristico rigore documentario all'inizio degli anni '40 in *Utopisti e riformatori italiani*, libro che fa luce sull'eredità dell'Illuminismo, partendo dalla Rivoluzione francese e spingendosi fino al 1848. Si ricordino almeno le pagine su Vincenzo Russo, vero e proprio "sconfitto" della Storia, travolto dalla caduta delle varie Repubbliche sorte in Italia su modello francese: viene tratteggiato in modo, sì, erudito ma anche con passione e slancio mentre fuori, – il libro esce nel 1943 –, si consuma il collasso dell'identità nazionale ed europea. Il Settecento di questo giacobino italiano, dalla morte precoce, è fatto parlare da Cantimori attraverso le citazioni dai suoi testi, risvegliati da biblioteche polverose. L'utopismo di Russo, volto a un miglioramento illuministico e originalmente socialista della realtà, graduale ma alimentato dagli impulsi rivoluzionari, rappresenta una via fallita di cambiamento.¹² A questa visione lo studioso non solo re-

ti che, se anche non non avevano i piedi per terra, destinati all'opposizione perpetua e a rapida stanchezza, tuttavia, tuttavia, proprio nelle nuvole non vivevano! Anche gente più vicina a loro nel tempo, che forse ne aveva conosciuto qualcuno qualcuno, li immaginava e fantasticava così, fra il cielo e la terra». Cercheremo nelle pagine seguenti della presente trattazione di comprendere come la natura di Cosimo sia vicina e accostabile, tra visione lucida, dei problemi storici (giacché nutrita di lettura e di studio), e sogno disperato, a quella dei giacobini di Cantimori. Ci concentreremo soprattutto sulla figura di Vincenzo Russo, tutta cantimoriana. Francesco Dalmazzo Vasco, protagonista della prima monografia, pubblicata nel 1940 a Parigi, di Franco Venturi, fu invece aristocratico, illuminista e riformatore, e paradigma dell'eterno ribelle, isolato, anche se in contatto con Rousseau, morto nel 1794 in carcere, poco prima della vittoria delle truppe francesi rivoluzionarie. Cfr. F. Venturi, *D. F. V. 1732-1794*, Paris, Droz, 1940.

¹¹ Si può ricordare, a questo proposito, cioè per quanto riguarda l'amicizia tra i due, che nelle Carte Cantimori presenti nella Donazione Leandro Perini, SNS, è presente, oltre alla lettera qui pubblicata, una cartolina di Italo Calvino a Delio Cantimori, «Natale 1954», da Sanremo, raffigurante la locale Chiesa Russa: «Ricevi un caloroso augurio per il migliore dei 1955 possibili».

¹² Cfr. D. Cantimori, *Utopisti e riformatori italiani*, a cura di L. Biasiori e F. Torchiani, Roma, Donzelli, 2021, pp. 73-75: «La posizione caratteristica degli utopisti settecenteschi ritorna nelle parole di Vincenzo Russo, che la riassumono in maniera suggestiva. [...] Nei suoi *Pensieri politici*, alla trattazione teorica che è una filosofia dell'uomo e della società s'intreccia, mantenendosi però distinta, la tendenza alla applicazione pratica, immediata o quasi immediata: per il Russo la storia è in piena attuazione, e sarà in breve, forse, compiuta: "Volgiamoci quindi al popolo, stringiamoci a lui per la Democrazia". Si veda anche, l'introduzione all'antologia Laterza, negli «Scrittori d'Italia», dei *Giacobini italiani*, per la precisione al primo volume del 1956, dove lo storico usa il filo delle ansie, delle speranze tradite del Russo e degli altri per conferire dignità se non a un pensiero politico originale, almeno a un ambiente

stituisce la sua voce storica, ma ne rende anche tutta la tensione umana, bilanciandosi tra immedesimazione e distacco storiografico. Le carte d'archivio diventano, quindi, sia una base imprescindibile per mantenere il legame con la filologia applicata allo studio del passato, sia un modo per pensare dentro la metodologia storiografica, superandola, senza però mai abbandonarla. Cantimori, in altri termini, insegue l'uomo, anzi, le storie e le vicende degli uomini sempre tenendo in considerazione le comuni affinità che stanno alla base dell'umanità di ciascuno, e non le astratte categorie di un metodo, storico, filologico o filosofico che sia: «Come quel tale, che *ci mise tanto* a perfezionare la sua fianda, che la selvaggina era già alla terza generazione, la quale com'è noto, era furbissima, e non si lasciava più cogliere: *era già l'ora d'inventare qualcos'altro*».¹³

Ripercorrendo gli altri cenni al contesto e all'ambiente culturale in cui il *Barone rampante* è stato scritto, riscontrabili nella lettera di Calvino, occorre ricordare la presenza, non nominata per via diretta ma evocata implicitamente dallo scrittore, di uno specialista del Settecento – forse il massimo del Novecento italiano – impegnato nel lavoro editoriale presso Einaudi, ossia Franco Venturi. Del resto, è Delio Cantimori a fare cenno al primo libro del grande storico dell'illuminismo: la sua tesi su Dalmazzo Vasco. A differenza dell'autore degli *Eretici*, il quale si rapportava da consulente con la casa editrice e i suoi collaboratori per lettere, inviando i propri pareri di lettura o le sue osservazioni alle riunioni editoriali, Venturi era il vero direttore della parte di saggistica storica dell'Einaudi e dettava, nella sostanza, la linea da seguire. Quindi, il suo era un vivere e lavorare quasi giornaliero accanto a Calvino, come egli stesso suggerisce con il riferimento velato, che per Cantimori era di certo un'allusione facile da comprendere. Il *Barone* era cresciuto, potremmo dire, all'ombra dei lavori in corso per la monumentale edizione degli *Illuministi italiani* curati da Venturi, vero e proprio “romanzo storico-geografico” di speranze, ambizioni e frustrazioni inseriti all'interno di una lotta progettuale, di proposte più o meno ascoltate e raccolte dal

intellettuale e ideale che dette alla luce un primo modo di pensare e attuare la vita politica italiana moderna: Id., *Giacobini italiani*, in Id., *Studi di storia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 629-38. Per comprendere come questo libro sul Settecento sia una parte centrale non solo della produzione ma anche della “lezione” di Cantimori, si legga quanto il giovane Bollati scrive, ricordando il periodo bellico appena terminato, al professore, il 1° ottobre 1945, autografa, SNS, incart. Cantimori: «Ricordo che una mattina, nell'inverno del '44, a Novara trovai in una libreria il suo libro sugli utopisti e riformatori: fu per me un bell'incontro, e venne in buon punto a ricordarmi la via da seguire: coerenza ai propri impegni, serietà e moralità del proprio lavoro, e tante altre cose tutte altrettanto importanti. Non è questa la sua lezione?».

¹³ Lettera di Cantimori a Franco Ferri, autografa, s.d., SNS, incart. Cantimori, corsivo mio: lo storico se la prende con la filologia e il metodo storico-filologico privo di capacità interpretativa autentica, che si perfeziona, quindi, senza tener conto davvero dei problemi che dovrebbe inseguire.

potere.¹⁴ Se, invece, ci volgiamo verso la fine della lettera,¹⁵ comprendiamo che la reazione ammirata di uno storico considerato tra i primi a livello internazionale, e che godeva come tale di un prestigio incondizionato presso gli einaudiani, aveva generato il desiderio di “ripetere l’esperimento”, nato con tutta probabilità casualmente. Detto altrimenti, se Cantimori, noto per il suo rigore filologico-documentario ma anche per l’ampio respiro dei problemi affrontati nei suoi saggi speciali-

¹⁴ Non sono ancora gli anni dell’impresa einaudiana del *Settecento riformatore*, iniziata con la pubblicazione di *Dal Muratori al Beccaria* del 1969, capolavoro del Venturi settecentista, ma nel 1958 escono curati da Venturi per la Ricciardi gli *Illuministi italiani, III, Riformatori lombardi, piemontesi e toscani* (in cui viene antologizzato anche il Dalmazzo Vasco, l’illuminista piemontese, studiato in giovinezza e ricordato da Cantimori a Calvino), seguiti nel medesimo giro d’anni poi dal volume V dedicato ai *Riformatori napoletani* (1962) e dal VII, non interamente per le cure di Venturi, dei *Riformatori delle antiche repubbliche, dei ducati, dello Stato pontificio* (1964). Per l’operato editoriale di Venturi, iniziato al principio degli anni ’40, e la sua direzione della «Biblioteca di cultura storica», cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., pp. 310-314. Sullo storico, per quanto rimangono centrali le tanto studiate pagine di Bronislaw Bazcko sul metodo di Venturi, sul suo trattare il fatto storico sempre e comunque come storia delle idee, unendo astrazione e contingenza con naturalezza, curiosità erudita e riflessione profonda, crediamo sia più opportuno citare direttamente un passaggio dell’introduzione ai *Riformatori napoletani*. In esso è possibile sentire con evidenza il “respiro” degli uomini, tratteggiato con uno stile asciutto ma letterario (si noti l’anafora che vivifica in modo icastico il discorso che segue e lo attualizza), ed è forse un vertice della scrittura venturiana: «Genovesi [Antonio Genovesi] aveva insegnato loro molte cose: a sentire l’immensa distanza che separava gli uomini colti dalla massa contadina, [...] Aveva detto loro quale fosse la radice profonda di questo pericolo, [...] Aveva detto che il perno di questa trasformazione era la classe media e soprattutto quel cetto di uomini colti che vedeva ogni giorno di fronte a sé, quando saliva sulla cattedra» (F. Venturi, *Introduzione*, in *Illuministi italiani, V, Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. IX-XVII: pp. XII-XIII).

¹⁵ Alla fine della lettera, Calvino accenna a un certo Viganò, di cui vorrebbe procurarsi il libro. Si tratta di Francesco Viganò, economista e romanziere, massone, nutrito di istanze riformiste e progressiste, fondatore di banche popolari, e vissuto interamente nell’Ottocento (1807-1891). Per comprendere bisogna rifarsi sempre a quanto scriveva il 30 giugno 1957, Cantimori a Calvino, rispolverando questa curiosità romanzesca, sconosciuta allo scrittore, e che proveniva dall’erudizione dello storico, lettore instancabile di testi dimenticati: «ne ricordo uno, uno scrittore storico Viganò, di cento e più anni fa, che ha un vecchio giacobino che raggiunge tutte le parti d’Europa andando non proprio per le cime degli alberi, ma per le cime e i crinali dei monti; ed è in lega con uno che sa tutte le caverne e le strade sotterranee: e vorrebbero prender vivo Napoleone». Sicuramente, questo passaggio epistolare, in cui si rievoca il tentativo di un giacobino eccentrico, che non si arrende al crollo dei propri ideali, e vorrebbe catturare Napoleone, ricorda a sua volta quando Cosimo, antico sostenitore della Rivoluzione francese, spera di vedere apparire l’Imperatore in fuga, dopo la sconfitta in Russia (e così costringerlo, in qualche modo, a confessare i suoi errori per ricominciare insieme una società nuova). Eppure, Cantimori precisa subito: «Ma ti chiedo scusa [...] di avere anche solo unito per associazione d’idee il Barone rampante [qui in minuscolo] e Mino della Spinetta, [...] così lieto e vivo il Cosimo, così, permetti, profondo e sprofondato nella storia [...] – così grigio e superficiale e professorale il personaggio del Viganò». Il romanzo storico che Cantimori intende, alterando leggermente il nome del protagonista (Giuseppe Mayno della Spinetta, personaggio storicamente esistito, attivo tra il 1803 e il 1806, celebre brigante che difende i contadini piemontesi dai soprusi degli occupanti francesi), è F. Viganò, *Il Brigante di Marengo o sia Mayno della Spinetta. Leggenda popolare*, Milano, Borroni e Scotti, 1845.

stici, dedicati perlopiù a personaggi e vicende minori (eretici, utopisti, emarginati dal punto di vista religioso e politico), aveva apprezzato il *Barone*; allora, si poteva, secondo la fulminea intuizione di Giulio Einaudi, inviare il libro anche a un altro stimato storico, Walter Maturi, docente all'Università di Torino di storia del Risorgimento (ma soprattutto storico della storiografia dalla fine del Settecento all'Unità).¹⁶ E aspettarne e saggiarne la reazione di fronte a un romanzo che gioca con il Settecento e lo rimodella con uno sguardo rivolto alla contemporaneità e alle sue questioni.

Come testimonia la lettera dello storico terminata la seconda lettura del *Barone*, la visione cantimoriana del "fare storia" era aperta a soluzioni di meditazione sul passato non canoniche, davanti ai profondi mutamenti della situazione italiana, europea e mondiale, come il crollo delle ideologie in cui Cantimori aveva creduto nella speranza che facilitassero un radicale cambiamento dell'ordine vigente. In una direzione più equa e di maggiore coscienza civile e intellettuale da parte delle masse, di quegli "ultimi" che sono la maggioranza inascoltata della società, quindi in termini che definiremmo umanistico-sociali.¹⁷ Nelle ultime lettere che, alla fine della sua vita, Cantimori si è scambiato con Giulio Bollati emerge con forza la sua tensione al "romanzo".

¹⁶ Per un profilo del pensiero storiografico di Maturi, o almeno, del suo spirito, della sua essenza di fronte allo studio della storia e del modo di studiarla, quindi sul come egli la "viveva", cfr. E. Sestan, *Prefazione*, in W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento. Lezioni di storia della storiografia*, Torino, Einaudi, 1963, pp. XV-XXIV: p. XXIV: «il suo scopo primo, da Maestro vero, non è di prospettare e tanto meno di imporre una visione sua [...] ma prima di tutto mostrare come la storiografia, attraverso il ripensamento dei suoi presupposti interpretativi e sotto la suggestione del clima morale, religioso, culturale, politico, sociale dei tempi, si arricchisca, cresca, direi, su se stessa, non tuttavia, verso una storia ideale perfetta: ci sono le storie, non c'è la "Storia", viene fuori dalle pagine di Maturi».

¹⁷ Delio Cantimori ha attraversato gli errori e le speranze del primo Novecento e, in parte, anche del secondo: è stato mazziniano, attratto dal socialismo rivoluzionario, ha creduto che Mussolini avrebbe fatto la rivoluzione, è rimasto affascinato da alcuni aspetti della Germania nazista, ha creduto al comunismo tanto da tradurre, lui storico moderno, il primo libro del *Capitale* di Marx e iscriversi al PCI. E si è distaccato da tutto questo: nel 1956, anzi in realtà dall'anno prima, egli matura progressivamente il suo "addio" al partito che si consuma definitivamente con i fatti di Ungheria: «1 miei grandi sbagli: 1. credere di capire qualcosa di politica, e farmene un dovere "mazziniano"; 2. [...] che i fascisti la rivoluzione l'avrebbero fatta loro; [...] 4. Saltare fra i comunisti. 5. Iscrivermi al PCI. 6. Lasciare i miei studi per tradurre Marx, etc» (appunto datato 28 marzo 1956, pubblicato da A. Vittoria, *La «ricerca oggettiva»: il rapporto fra la politica e la cultura per Gastone Manacorda e Delio Cantimori. Introduzione al carteggio*, in D. Cantimori, G. Manacorda, *Amici per la storia. Lettere 1942-1966*, a cura di A. Vittoria, Roma, Carocci, 2013, pp. 9-142: p. 73). Cfr., anche, la raffinata riflessione sull'intreccio tra ideologia e metodo storico di F. Torchiani, *Sdoppiarsi per comprendere*, in D. Cantimori, *Il furibondo cavallo ideologico. Scritti sul Novecento*, a cura di F. Torchiani, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 319-360. Sul rapporto tra politica e storia nel Cantimori degli anni '30 e sugli scritti sulla Germania, cfr., ovviamente, il fondamentale saggio di L. Mangoni, *Europa sotterranea*, in D. Cantimori, *Politica e storia contemporanea. Scritti 1927-1942*, Torino, Einaudi, 1991, pp. XIII-XLII.

Ciò accade dopo che lo storico, finita la sua militanza nel PCI con i fatti del '56 (che tra l'altro lo vedono pubblicamente accostato a Calvino, insieme a Gastone Manacorda, per l'uscita dal partito),¹⁸ è tornato ai suoi studi sul Cinquecento e sul Rinascimento, riflettendo su una riscrittura degli *Eretici*.¹⁹ Dunque, nei suoi ultimi mesi, lo storico dibatte nelle lettere a Bollati del 18 e del 28-29 giugno, – anche se usando la maschera dell'ironia epistolare –, della possibilità di scrivere la storia, mescolando alla ricerca scientifica una bizzarra condensazione di autobiografia e narrazione, o meglio, di «romanzesco».²⁰ Per esso s'intende, su suggerimento dell'interlocutore, non soltanto il gusto letterario, bensì qualcosa di molto preciso, che a nostro giudizio può essere utile almeno per immaginare il giudizio di Cantimori al *Barone rampante*. Per capire un po' di più sul suo pensare e giudicare un personaggio come Cosimo Piovasco di Rondò in quel Settecento indagato sotto il segno dell'utopia vissuta ed esperita da figure brillanti ma marginali. Sono personaggi fascinosi e al tempo stesso fallimentari, poiché incapaci, se non per brevi periodi straordinari ed effimeri, di avere l'appoggio della comunità intorno a loro (è il caso del Dalmazzo Vasco di Venturi, ma anche del cantimoriano Vincenzo Russo, il cui utopismo, nella sua applicazione, crolla con il cadere delle Repubbliche rivoluzionarie durate un "soffio"):

Il fatto è, caro Delio, che tutti sono capaci di dire che sei uno storico dei primi, ma nessuno sa, almeno finché non glielo dico io, che sei tale perché capisci non solo il concetto, lo schema, lo scheletro delle cose, ma ne vedi il colore, l'ombra e la luce, le situi nell'attimo fuggente. Visto che mi sto ingolfando irrimediabilmente in un discorso proibito, ti dirò ancora, *infaticabile ricercatore del tempo perduto, che hai senso del romanzesco, cioè amore del labile presente e dell'irripetibile passato, da rifornirne cento di questi scrittorelli che ci assordano*.²¹

¹⁸ Cfr. Calvino, *Cantimori, Manacorda e il Partito Comunista Italiano*, in "Il Paese", 1 agosto 1957 (sulla questione, cfr., D. Cantimori, G. Manacorda, *Amici per la storia* cit., p. 343, n. 137, con ricca ricostruzione dei fatti e degli errori della stampa da parte di Albertina Vittoria).

¹⁹ Cfr. A. Prosperi, *Introduzione* cit., pp. LX-LXIII.

²⁰ Queste due lettere, la prima già menzionata e citata, di Cantimori a Bollati, entrambe presso AB, sono difficilmente riassumibili: in sostanza, Cantimori "gioca" con la scrittura epistolare, mescolando la storia della propria formazione, dei propri libri e lavori, della cultura europea con l'intimità, con lo spirito immaginifico, il sogno. Ne esce fuori una sorta di "romanzo" epistolare bizzarro, colto, che racconta la complessità di una ricerca storiografica tra primo e secondo Novecento attraverso il punto di vista, potremmo dire, della macchina da scrivere di Cantimori, una vecchia Remington (questo nella prima lettera, la seconda sviluppa invece il tema del viaggio immaginario da farsi con Bollati, intrecciando storia delle scoperte geografiche, bibliografia erudita e scherzo letterario).

²¹ Lettera di Giulio Bollati a Delio Cantimori, datata 14 giugno 1966, dattiloscritta, su carta intestata «Giulio Einaudi editore», SNS, incart. Cantimori, corsivo mio.

II. Qualche appunto tra lettera e romanzo

Era inutile, nulla eguagliava il sapore di vita che è nei libri.

I. Calvino, *L'avventura di un lettore*

Il capitolo XXIX del *Barone rampante* si chiude con uno svelamento: il vecchio Cosimo è «ormai un vecchietto rattappito, gambe arcuate e braccia lunghe come una scimmia, gibboso, insaccato in un mantello di pelliccia che finiva a cappuccio, come un frate peloso». ²² La delusione, ancora frammista di una tenue speranza – o meglio, l'attaccamento a un sogno svanito, a un'illusione di cambiamento che da tempo in realtà era morta («Cos'aspettava? Napoleone l'aveva visto, la Rivoluzione sapeva com'era finita, non c'era più che attendersi che il peggio») ²³ – è a dir poco tangibile. Cosimo si rivela, al modo dei personaggi studiati e indagati da Cantimori, un vinto, un utopista che trascina ancora la sua utopia, stanca ma incrollabile nelle sua fondamenta: «Eppure stava lì, a occhi fissi, come se da un momento all'altro alla svolta dovesse comparire l'Armata Imperiale, ancora ricoperta di ghiaccioli russi, e Bonaparte in sella, il mento malraso chino sul petto, febbricitante, pallido...». ²⁴ Questo sconfitto della Storia, dei suoi svolgimenti imperscrutabili (anche se volti sempre al tradimento delle idee di un miglioramento equo della società), immagina un Napoleone che, umiliato e battuto, si renda conto dei propri errori, degli egoismi che lo hanno condotto a essere sbaragliato dall'inverno russo, e che chieda all'intellettuale sognatore, suo antico ammiratore, di ricominciare insieme. Più sulla scia di Aristotele e Alessandro Magno, che nel segno del menzionato plutarchiano episodio di Alessandro e Diogene, sulla falsariga del quale si era svolto l'incontro tra Cosimo e l'Imperatore:

“Avevi ragione, cittadino Rondò: ridammi le costituzioni da te vergate, ridammi il tuo consiglio che né il Direttorio né il Consolato né l'Impero vollero ascoltare: ricominciamo da capo, rialziamo gli Alberi della Libertà, salviamo la patria universale!” Questi erano certo i sogni, le speranze di Cosimo. ²⁵

Dopo, però, che sono passati gli ussari sbandati dell'esercito napoleonico in fuga, giungono sotto l'albero del Barone i cavalleggeri dello

²² I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2013, pp. 347-777: p. 767.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 769.

Zar, che inseguono Napoleone. Che portano, come suggerisce Tolstoj in *Guerra e pace* nelle pagine di riflessione teorica sulla storia umana ed europea (intrecciate indissolubilmente insieme), la guerra fuori dalla Russia. L'uomo nuovo, lo Zar Alessandro I, opposto al Maresciallo Kutuzov, il conservatore difensore della Russia, vuole ampliare i confini di un paese, molto arretrato e in una certa misura asiatico, fino a quel momento chiuso in se stesso, ampliandosi a discapito dell'Europa: «Napoleone è venuto a far guerra al nostro Zar, e adesso il nostro Zar corre dietro a Napoleone».²⁶ Ma in questo scenario storico, che già di per se stesso ibrida storia e romanzo, si staglia un personaggio fatto della medesima sostanza di Cosimo, anche se sta dalla parte giusta delle vicende storiche europee: «Era malinconico e inquieto, eppure era un vincitore».²⁷ L'ufficiale, a capo del drappello di russi, si rivela, in un folgorante ma preparato con cura *coup de théâtre*, essere «*le Prince André*»,²⁸ uno dei massimi eroi della letteratura mondiale, e in fondo coscienza inquieta e tormentata del grande romanzo tolstojano, insieme a Pierre, controfigura dell'autore stesso. Anch'egli deluso, pur combattendo contro Napoleone, anch'egli sublime idealista che si ritrova a constatare con aristocratica amarezza che ogni guerra, anche se vinta, è una sconfitta tanto per chi perde quanto, paradossalmente, per chi vince («*Nous avons bien combattu. Très bien. Mais peut-être...*»)²⁹

Rileggere queste pagine del romanzo alla luce della lettera di Calvino di risposta a Cantimori (tenendo presente anche le impressioni di quest'ultimo), significa, a nostro giudizio, provare a comprendere il contributo che questo documento, nella ricostruzione degli equilibri tra storia e romanzo, può apportare rispetto all'esegesi dell'opera di Italo Calvino (soprattutto, s'intende, per la trilogia degli *Antenati*). Lo scrittore definisce lo storico come «distillatore e buongustaio d'aromi storici»: quindi investe, come si è detto, la severa, scientifica opera storiografica di Cantimori di quel sentimento narrativo, che permette alle vicende degli uomini di prendere vita e di raccontare la loro storia, sotto lo sguardo vigile di chi permette, con il proprio stile, tale miracolo. E, di conseguenza, è evidente che sempre nelle pagine di Cantimori esista una sintesi del tempo indagato, che si presenta come animata da una volontà di interpretare il passato, certo non per comprendere, ma almeno per situarsi con una qualche coscienza nel labirinto del presente. Oltre al saggio sugli utopisti settecenteschi, – che crediamo abbia avuto un qualche peso, per le ragioni sopraddette nella modulazione

²⁶ *Ivi*, p. 771.

²⁷ *Ivi*, p. 772.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

narrativa del Settecento da parte di Calvino – bisogna almeno ricordare l'ultimo scritto di Cantimori: *Umanesimo e religione nel Rinascimento*. La tragedia di un Cinquecento tormentato dalle guerre di religione, dei morti in nome delle dottrine luterane in opposizione all'ortodossia cattolica, si rispecchia con chiarezza nei totalitarismi novecenteschi.³⁰ Ma è altresì vero che Calvino parla soprattutto della propria scrittura: «È anche dall'esser vissuto un poco accanto a studiosi e innamorati di quel periodo e dall'averne sentito l'atmosfera ideale prima nelle persone vive che nelle carte, che è nato questo libro. Se non ho travisato troppo questo spirito (cioè il riflesso attuale di questo spirito) son contento». E prosegue, dopo aver quindi affermato come la contaminazione tra vita e ricerca documentaria apra di per sé alla sublimazione romanzesca, favorendola e presentandosi a essa assolutamente necessaria, sfociando in una sorta di confessione di natura squisitamente teorica: «Quel che mi piace è che un libro accenda un gran numero di significati e allegorie polisense, ma pur sempre su un univoco filo principale». Ciò si lega con quanto veniva detto, con la sottolineatura esplicita in parentetica, all'inizio della medesima lettera: «Caro Cantimori – la tua lettera m'ha riempito di gioia, perché tra i “lettori ideali” del Barone (quei lettori che si tengono presenti scrivendo; non si scrive mai da “soli”) c'eri tu».

Il tema della lettura in Calvino, del farsi e lasciarsi leggere dai libri, è qualcosa di estremamente vasto e complesso: d'altronde, non poteva essere diversamente per il letterato-editore autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (dove il lettore e la lettrice sono i protagonisti di un libro *in fieri*, sostituendosi metaforicamente a chi nominalmente ha scritto l'opera) e, per altri versi, delle *Città invisibili*.³¹ In generale l'opera di Calvino è costellata di personaggi-lettori, tra cui Cosimo figura tra i più evidenti e noti. Senz'altro, questa dichiarazione di reciprocità tra scrittura e mondo, tra dentro e fuori, tra scrittore e lettore, si aggiunge

³⁰ Cfr. D. Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento* – uscito postumo nel 1967 – ora in Id., *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 259-298: p. 270 (in questa pagina Cantimori – che, riguardo al Cinquecento, afferma che «tragico è tutto il secolo» – innesta uno spregiudicato e raffinato parallelismo tra Cinquecento e Novecento, tra i totalitarismi confessionali e quelli laici: nel Cinquecento i totalitarismi non erano meno spietati, anche se tecnologicamente meno pervasivi).

³¹ Per una bibliografia minima del tema della “lettura” in Calvino, almeno nei suoi tratti generali, si segnalano almeno due riferimenti: M. Lavagetto, *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, in Id., *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 13-34; più in generale, A. Sarchi, *Lettura*, in *Calvino. A-Z*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Electa, 2023, pp. 262-264. Sulla contaminazione tra storia, romanzo e gioco, si può citare, come suggestione, la celebre lettera di Calvino a Leonardo Sciascia, diventata ormai iconica, del 25 settembre 1957 (in I. Calvino, L. Sciascia, *L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985*, a cura di M. Barenghi e P. Squillacioti, Milano, Mondadori, 2023, pp. 44-45: p. 44): «E poi ci si sente il divertimento che devi aver provato a scriverlo, perché certo non c'è niente di più divertente che scrivere roba storica».

a una già ricca sequenza di rimandi a tale prospettiva presenti anche nelle pagine saggistiche e nelle interviste dell'autore. Per esempio, dichiara a trilogia finita, a Carlo Bo: «Adesso il ciclo è fatto, è chiuso, è lì, per chiunque voglia studiarci sopra o divertircisi; io non c'entro più. [...] Ciò che conta è quel che siamo, è approfondire il rapporto con il prossimo, un rapporto che può essere insieme d'amore per ciò che esiste e di volontà di trasformazione».³² Anche l'immagine del lettore ideale era già stata applicata da Calvino, di là dell'immagine di pubblico che egli sempre costituiva dentro di sé mentre scriveva, al suo primo, vero lettore Cesare Pavese: «Quando morì mi pareva che non sarei più stato buono a scrivere, senza il punto di riferimento di quel lettore ideale».³³ Forse, per un romanzo come per il *Barone* serviva un lettore di altro genere, cioè che condividesse, nel profondo, quel particolare modo di scrivere il passato.

Quello che, infatti, si vorrebbe porre in evidenza è come Italo Calvino e Delio Cantimori afferiscano, nonostante le apparenti e inconciliabili diversità di mestiere, alla medesima concezione di Storia e di libro. Dietro a Cosimo Piovasco di Rondò, così come dietro ai protagonisti (utopisti, giacobini, eretici cinquecenteschi, ma anche Erasmo da Rotterdam)³⁴ della storiografia cantimoriana, si sente palpabile l'ombra dell'intellettuale che attraversa un tempo che vorrebbe modificare, agendo su di esso ma mantenendosi sempre a margine di esso. Come a dire, su quei presupposti ideali che gli alberi di Cosimo sono. Dall'alto di quel distacco necessario e ineludibile per l'uomo di studio e pensiero, si può partecipare alla Storia, con il beneficio di avere l'illusione di non subirla mai completamente, perché la maggiore lucidità dovrebbe essere garantita rispetto a chi si muove nel gorgo di questa. Eppure, non è così: Cosimo, l'intellettuale che avrebbe voluto farsi consigliere della Rivoluzione, prima, e di Napoleone, poi, della Storia non comprende

³² I. Calvino, *Colloquio con Carlo Bo*, conversazione/intervista del 1960, in Id., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli. Milano, Mondadori pp. 67-75: p. 69.

³³ *Ivi*, p. 67. In realtà, qualcosa di simile scriveva, ma in modo forse più lapidariamente formulare o comunque più sintetico, anche a Leonardo Sciascia, il 18 gennaio 1958, sulla recensione dello scrittore siciliano sul *Barone* per «Il Ponte» (sempre in *L'illuminismo mio e tuo* cit., p. 56): «Caro Sciascia, il tuo articolo è il più bello che il Barone abbia avuto, [...] Bello perché serio, congeniale, proprio come vorrei essere letto e inteso. Anche con le critiche e le riserve concordo. Mi sembra d'avere in te l'ottimo dei lettori». La lettera in questione è successiva a quella a Cantimori e ne ricalca, *in minore* e quasi in modo stilizzato (d'occasione, diremmo), il tono, inserendosi però nel complesso rapporto tra i due scrittori, testimoniato dal ricco epistolario tra loro.

³⁴ Nel menzionato saggio *Umanesimo e rinascimento* cit., p. 289, Cantimori traccia, recuperando le sue letture dell'umanista risalenti agli anni '30, un profilo di un Erasmo incompreso ed emarginato tanto dai cattolici quanto dai protestanti, con la sua equilibrata e, parimenti, utopica idea di tolleranza religiosa e di riforma del cristianesimo nel segno di quello delle origini.

nulla.³⁵ Il suo studio del passato, derivato da letture costanti e approfondite, lo porta a fraintendere gli eventi e rimanere sospeso tra delusione, amarezza e, per converso, la costante fedeltà al sogno (anche se ormai disperato, minato da una constatazione dell'assurdo indistinto che domina il mondo). I confini allegorici del romanzo permettono il disfarsi della ricostruzione storica dentro il magma dell'invenzione, dell'ibridismo esplicito tra letteratura, meta-letteratura (la comparsa del principe tolstoiano, la sua invasione di campo come fosse un personaggio storico al modo di Napoleone o Voltaire), e per converso vicende reali.³⁶ Tutto ciò al fine di rendere più chiaro il tema principale che sottende l'intero libro («ma pur sempre su un univoco filo principale»). Anche se, come precisa Calvino in un'intervista che segue l'uscita del *Barone*, diverse nature e diversi linguaggi abitano e intessono il testo. Quel filo è il vuoto, che si compone e scompone in queste «allegorie polisense», fatte di gradazioni di un medesimo prisma, il reale:

Allo stesso modo si può dire che il senso vero della letteratura più fedele alla resa obiettiva della realtà è un senso di vanità del tutto. *Il grande scrittore realista è uno che dopo aver accumulato minuziosi particolari e costruito un quadro di perfetta verità, ci batte sopra le nocche e mostra che sotto c'è il vuoto, che tutto quel che succede non significa niente.* La terribilità di quel grande romanzo che è *L'Éducation sentimentale* è tutta qui: per centinaia di pagine scorri la vita privata dei personaggi e quella pubblica della Francia, finché non senti disfarti tutto sotto le dita come cenere. E perfino in Tolstoj, nel più grande realista che sia mai esistito, perfino in *Guerra e pace*, nel libro più pienamente realistico che mai sia stato scritto, cos'è

³⁵ D'altronde, occorre ricordare, riassumendolo, quanto aveva scritto Cantimori nella sua lettera a Calvino del 30 giugno 1957: Cosimo rappresenta, a suo giudizio, una controfigura di chi, vivendo «fra il cielo e la terra», ha una fortissima consapevolezza storica – conosce e studia il passato, lo interroga e cerca di coniugare a esso una filosofia della storia, una riflessione che, se non propone una teleologia, almeno sa indicare anche timidamente un rinnovamento collettivo – ma in realtà non riesce in nessun modo a desumere una prospettiva per il futuro. Al tempo stesso, però, la speranza che abita questi sconfitti, questi uomini, al modo di Cosimo, «destinati all'opposizione perpetua e a rapida stanchezza», infiamma il loro interprete, che afferma di poter trarre una lezione, non solo negativa, dalla loro esperienza: «tuttavia, tuttavia, proprio nelle nuvole non vivevano!». La contraddizione è evidente: Cosimo «è profondo e sprofondato nella storia», cioè ne ha una visione radicale ma lucidissima, eppure parimenti ne è soggiogato.

³⁶ Sempre nella lettera del 30 giugno, era Cantimori stesso a evocare il problema della pluralità di orizzonti di lettura, richiamandosi alla possibilità di leggere in un libro qualcosa di diverso rispetto alle intenzioni dell'autore. Lo storico, spiegando il perché delle sue due letture del libro (e del suo accingersi a una terza), menziona la presenza di significati nascosti e sotterranei, chiamando in causa, con ironia «seria», l'allegoresi: «Forse perché sui significati arcani, sulle allegorie e sul tempo, sulle interpretazioni cabalistiche, tendo a trovare nel tuo libro un mucchio di cose e di significati. Tu forse non vorrai: ma in fin dei conti [...] questa è la tua forza», cioè quella, al netto della lunga perifrasi di Cantimori, di «suggestione fantastica».

che veramente ci dà quel respiro d'immensità se non il suo passare dal cicaluccio d'un salone principesco alle rotte voci d'un accampamento di soldati come se queste parole ci giungessero attraverso gli spazi, da un altro pianeta, come un ronzio d'api in un bugno vuoto? Direi che sempre chi porta alle estreme conseguenze una sua fedeltà alla realtà giunge a una tensione addirittura metafisica.³⁷

Subito dopo, Calvino dichiara che la differenza tra gli scrittori realisti, pietosi nei confronti di un mondo di cui accettano il nichilismo, e quelli fantastici, che cercando, per motivazioni differenti, di modificare o agire sulla realtà ricorrono a rappresentazioni «violente e paradossali», risiede per l'appunto in questa contrapposta concezione della vita. Ma, incalzato dall'intervistatore, afferma che nell'intreccio tra queste due opzioni, anzi, queste due tensioni si situa la sua personale idea di scrittura:

Questo senso impareggiabile dell'individuo in mezzo a tutto il resto [...], dell'individuo in mezzo alla storia, al lavoro, all'amore, alla società in movimento, agli impegni umani, alla morte, il loro limpido delineare destini decisi dalla volontà, sconfitte vili, ambizioni e colpe, quest'essere insieme attenti al sapore aspro dell'esperienza di vita e pronti a far violenza su di essa per raccontare una storia che abbia un senso (come ogni uomo vivendo deve far violenza alla vita, per vivere una vita che abbia un senso), questo è forse il miglior modo di scrivere, che ha il bene dell'uno e dell'altro modo, la spietatezza dei pietosi e la pietà degli spietati. [...] Credo che nella mia opera si possano trovare non due anime e poetiche, ma molte. *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante* sono due racconti fantastici, ma d'una diversa gradazione di fantasia. *E in ognuno dei due libri (specie nel Barone) tra un capitolo e l'altro si possono trovare (grave difetto) degli scarti all'interno di questa gradazione.*³⁸

Risulta evidente come il Barone appartenga pienamente a un intersecarsi di forme narrative, di divergenti contrappunti stilistici e d'immaginario che si equilibrano tra di loro. La scena sopra descritta del *rendez-vous* tra Cosimo e il principe Andrej è emblematica: realismo tolostojano e paradosso fantastico si incontrano, ibridandosi e assottigliando i confini tra le tendenze letterarie, ma anche tra romanzo storico e prosa d'invenzione, protesa verso l'assurdo. Il risultato è, però,

³⁷ I. Calvino, *Invenzione fantastica, molteplicità dei linguaggi*, conversazione/intervista del 1957, in Id., *Sono nato in America* cit., pp. 28-31: p. 29, corsivo mio. Su *Guerra e pace* e sul principe Andrej come coscienza del romanzo, del suo nichilismo, cfr., anche, Id., *Natura e storia del romanzo*, in Id., *Saggi I. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 28-51: pp. 28-30.

³⁸ I. Calvino, *Invenzione fantastica* cit., p. 30, corsivo mio.

che si conferma quel senso di vuoto, di fallimento esistenziale e storico che sottende ogni esperienza di riforma della società, che sia pacifica, che sia una guerra: tutto si riduce in nulla. Eppure, al tempo stesso permane una qualche fiducia nel sogno, che, se avvalora l'idea che la fuga nell'onirico, nell'illusione riporta con costanza al sentimento del vuoto, a ogni modo sfuma il nichilismo e l'amarezza. A risaltare è quindi quella lotta per la vita, per la propria individualità che piega tanto il reale quanto il fantastico, nel tentativo di conoscersi, di scoprirsi sospesi tra vanità del mondo e speranza nelle risorse dell'interiorità. Come i personaggi che percorrono le pagine dello storico rigoroso Delio Cantimori, attento lettore di fonti e documenti poco conosciuti o del tutto inediti, Cosimo non riesce a convincere il mondo intorno a sé della bontà delle proprie idee, della portata innovativa del suo pensiero. Quindi, della via alla rivoluzione illuministica da lui meditata e progettata. O almeno, i riscontri popolari che ottiene sono solo temporanei, a dir poco effimeri e fugaci: si dissolvono ben presto. E, con loro, anche la possibilità di associarsi in modo costruttivo alla Massoneria e quella soprattutto di influenzare un potente svaniscono, giacché Napoleone, per quanto si mostri, nel loro unico vero incontro, ammirato da Cosimo, non gli invia neppure la legione d'onore (come a dire, un riconoscimento ufficiale minimo, anche se del tutto onorifico).³⁹ Al modo del menzionato Vincenzio Russo, il passare del vento, del clima rivoluzionario, del fragile consenso della comunità circostante condanna quanto di originale poteva esserci nel pensiero di un Piovasco di Rondò o, per l'appunto, di un Russo.

Verrebbe, però, da domandarsi se Italo Calvino e Delio Cantimori, che mescolano, con libertà diverse, scrittura storica e dimensione narrativa, che usano in modo spregiudicato il passato per parlare del presente (delle tragedie e delle sconfitte del presente), condividano, almeno a tale altezza cronologica, la medesima concezione di reale e di Storia. Hanno appena attraversato una difficile esperienza di militanza nel PCI che si conclude con l'uscita da esso da parte di entrambi. E che genera il sostrato di base per la metafora dell'intellettuale alla ricerca di una via per contribuire a un'umanità priva di discordie e che si scontra con la grettezza di fondo di chi, per conquistare o mantenere il potere, promette con facilità riforme sociali, rivoluzioni e simili. L'ombra del 1956, dei fatti di Ungheria e delle vicende che vedono accomunati questi due illustri esponenti della cultura di sinistra, è ostentatamente palpabile non soltanto nel Barone ma anche nel giudizio che Cantimo-

³⁹ Una buona analisi dei fallimenti di Cosimo, dalla Rivoluzione, alla Massoneria a Napoleone, si ritrova in F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, pp. 171-180 (in queste pagine si tratta con attenzione il problema dello sguardo dall'alto come possibilità di gestire gli sguardi altrui, di cui parleremo più avanti).

ri ha scritto a Calvino. Così come è tangibile nei suoi scritti di ritorno all'Umanesimo. Nonostante i toni sconsolati e disperati che chiudono la prefazione del 1962 alla *Crisi della civiltà* di Johan Huizinga,⁴⁰ il ricorso alla corrispondenza privata ed editoriale cantimoriana dimostra come il filo dell'utopia continuasse ad abitare lo storico. Al modo dell'immaginario calviniano Cosimo Piovasco di Rondò, e, sul fronte della realtà storica da lui ridisegnata, di Erasmo, di Vincenzo Russo (e degli altri giacobini italiani), Delio Cantimori ha attraversato "sugli alberi" la storia del Novecento, di quel secolo «tutto tragico». Lo spirito di questa storia, come nell'incontro impossibile, e per questo meta-fantastico, tra il Barone e il principe Andrej, si riflette nel confronto con le vicende storiche che lo hanno preceduto, in un difficilissimo equilibrio tra forzatura e chiarezza. Guardare il mondo dall'alto permette, come si sottolinea a più riprese nel corso del *Barone*, di sfuggire quando lo si desidera allo sguardo degli altri, ritagliandosi uno spazio di indipendenza, sì, ma anche un'identità che è possibile plasmare a nostro piacimento, non in necessaria opposizione con la società che ci circonda. Anzi, l'illusione di poter maturare una conoscenza di essa che porti a poterla modificare senza rinunciare a quel margine di distaccata, erudita lucidità è il vero rischio. Scriveva l'8 gennaio Calvino ad Armando Bozzoli, rispondendo a una lettera di questi dove probabilmente si cercava di legare il Barone eccessivamente «a un fatto attuale e o a un concetto teorico»:

Non è un racconto allegorico. Secondo me le vere creazioni poetiche rappresentano una concezione della vita; ma la rappresentano in modo che non può essere definita in altro modo che con quelle immagini, con quella vicenda, con quelle parole. Cercare di definirla in un altro modo è sempre, in qualche modo, tradirla, perché l'immagine poetica ha in sé sempre una molteplicità di significati, non contraddittori, ma che stanno l'uno nell'altro come le foglie. [...] Che idea della vita ho voluto esprimere con Cosimo? Ho voluto proporre una figura di uomo (di «intellettuale» se vogliamo) *impegnato*, che partecipa profondamente alla storia e al progresso della società, ma che sa di dover battere vie diverse dagli altri, come è destino dei non conformisti. Ho voluto esprimere anche un imperativo morale di volontà, di fedeltà a se stessi, alla legge che si si è imposta, anche quando essa costa la separazione dal resto degli uomini. È un credo di individualismo? Direi che è l'affermazione che per essere veramente con gli altri bisogna non aver paura di trovarsi anche soli. Che è nella propria forza e moralità individuale che sta la forza e la moralità

⁴⁰ Cfr. D. Cantimori, *Huizinga nelle ombre del domani*, in Id., *Il furibondo cavallo ideologico* cit., pp. 163-182: p. 182 (la chiusa del testo è un'istrionica messa in discussione della sperata catarsi che intellettuali come Huizinga si aspettavano dalla fedeltà ai valori umanistici: in fondo, è il fare i conti con una parte di se stesso, con le illusioni di rinnovamento idealistico che avevano percorso la sua vita).

che ci fa combattenti di lotte collettive. [...] Ciononostante, attribuire significati a un'opera di poesia è un'operazione più che legittima. Se un'opera è valida, si presta a considerazioni d'attualità non solo del tempo in cui è nata, ma anche dopo, quando è la realtà stessa che trova nelle immagini del poeta nuovi significati.⁴¹

Si conferma, in termini forse più ripetitivi e meno incisivi rispetto alla lettera di Calvino a Cantimori, l'idea che il *Barone* sia un testo che non si sovrappone meccanicamente agli eventi contemporanei, né li allegorizza in senso deteriore o banale ricorrendo al fantastico. Invece, è un libro capace di consegnare, nelle infinite sfumature di letture integrate e procurate dalle molteplici sensibilità del lettore, una visione della vita che si rifrange nello specchio della narrazione, della logica narrativa. Che segue le sue strade e può, anche felicemente, sviare il lettore. Eppure, il nodo del *Barone* risiede nella relazione che il protagonista, intellettuale impegnato, intrattiene, avendo il vantaggio della solitudine in potenza (libri come alberi, studio come attivo nascondimento), con l'apporto che può offrire al progresso della società civile. Ma la moralità individuale, l'imperativo di fedeltà a se stessi come un argine funzionale a un impegno migliore e più ponderato non cela, forse, una contraddizione, una tensione perpetua al fallimento? Del resto, la presenza dell'eroe tolstojano, posta a sigillo delle esperienze politiche e civili di Cosimo, non fa ricadere in un vuoto ontologico, o almeno, nel dubbio fortissimo dell'Assurdo qualsiasi volontà di modifica sostanziale del reale? La lettera qui presentata, con questa significativa ammissione iniziale, colloca Cantimori, sì, nella schiera dei lettori impliciti d'eccellenza. Ma soprattutto – sapendo bene Calvino che storico e che personaggio della storia italiana era il suo interlocutore – proietta sul volto di Cosimo le luci e le ombre di una genealogia di personaggi idealisti e tormentati, riassumibile nel segno di quello stesso studioso, alchimista di profumi dimenticati. Nel segno, dunque, di Delio Cantimori, l'uomo dagli innumerevoli errori politici (dal fascismo al comunismo, passando anche per simpatie e fascinazioni naziste), dai ripetuti travisamenti, inquisitore e inquisito di fronte al tribunale della Storia. L'ultimo di quella trafila da lui ricostruita è lui stesso:⁴² si può, dunque, ancora lottare e sperare? Op-

⁴¹ Si tratta di una lettera di Calvino ad Armando Bozzoli, 8 gennaio 1958: Id., *Lettere* cit., pp. 536-538.

⁴² Conferma di tale prospettiva è quanto scrive in una sorta di post scriptum Cantimori, al termine della sua lettera del 30 giugno 1957: «Ma che voglia che una volta tu scriva d'un eretico levitante!». Lo storico riconduce la personalità di Cosimo, quindi il messaggio complessivo del romanzo di Calvino, a una "figura" storica più complessa: fa risalire il modello, auspicando ironicamente un romanzo su un «eretico levitante» (su ispirazione degli *Eretici* cantimoriani), ai suoi studi cinquecenteschi, mostrando la continuità, tra oggettività storiografica e rispecchiamento, che corre dentro la sua opera di storico.

pure, sentendo la fine avanzare e la chiusura di ogni via d'uscita, occorre rifugiarsi nell'estremo del sogno? Magari in un balzo rifiutarsi del tutto al mondo, come fa Cosimo, appeso a una mongolfiera ormai agonizzante, negando agli uomini lo spettacolo della sua morte?

Nel personaggio di Cosimo, Calvino ha racchiuso una lezione lineare e, al tempo stesso, complessa: approssimarsi con leggerezza e ironia fantastica al nichilismo, alla constatazione dell'indistinto assurdo che domina e guida la Storia. Più che in un realismo alla Tolstoj, che consegna con chiarezza questo sentimento di effimero e di assenza di un significato sotterraneo al gran teatro della guerra, dell'amore, della politica e delle altre vicende umane, si direbbe che il miracolo della narrazione calviniana risieda in un "aroma" unico. Un aroma – appreso forse in parte nelle pagine storiografiche di Cantimori, così romanzesche e autobiografiche a loro modo, e dunque nel contatto con uomini come lui – di utopia, di sogno, in ultima istanza, infrangibile e, per converso, consapevolezza ontologica profonda, obiettiva ma sfumata con sapienza. Chiudendo il romanzo, Calvino scrive: «era ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, [...] ora si ritorce su se stesso, [...] e corre e corre e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito». La scrittura, condizione prima della lettura, è il luogo in cui l'illusione della vita si fa sentire più forte, più autentica, minata dal disincanto, certo (non ci sarebbe grande letteratura senza la coscienza disperata di personaggi come il principe Andrej). In fondo questo proliferare di «allegorie polisense» non previste dall'autore, perché manifestazione dell'autonomia del libro, della narrazione e della sua economia interna, completata dal lettore e non solo da quello implicito, ideale, salva costantemente l'incantesimo di essere al mondo. E di poter, di conseguenza, continuare a illudersi del reale e, paradosso dei paradossi, di poter modificarlo, persino. Anche quando il modello presentato è dell'intellettuale sconfitto, travolto da quella medesima preoccupazione di libertà e di creativa solitudine che avrebbe dovuto porlo nella possibilità di giovare agli altri. Lo sguardo dall'alto è in definitiva un fallimento: è la catastrofe nel vuoto della conoscenza storica, filosofica, di quel "dall'alto" che non consente in realtà, nonostante le aspirazioni e aspettative iniziali, di comprendere il presente. Tuttavia, la scrittura riesce a nascondere, raccontandolo. Cosimo è uno sconfitto. Ma al tempo stesso i fili narrativi impazziti (ad arte), che lo rendono racconto, dunque letteratura, agenti secondo un ordine altro dalla Storia, imbevuti al punto giusto della follia del fantastico, ne sanciscono una vittoria su un piano diverso. Un

piano allegorico, se si vuole, che inverte il reale (il suo progresso, la sua modifica), negandolo o distraendosi da esso. Ne è un esempio, di carattere metaletterario, il fatto che il trattato illuministico-sociale di Cosimo si trasformi in una sorta di romanzo di avventure, in cui però l'idea che lo anima sembra più trascendersi nel labirinto della digressione narrativa, e non, invece, annullarsi in essa:

Cominciò in quel tempo a scrivere un *Progetto di Costituzione d'uno Stato ideale fondato sopra gli alberi*, [...] Lo cominciò come un trattato sulle leggi e i governi ma scrivendo la sua inclinazione d'inventore di storie complicate ebbe il sopravvento e ne uscì uno zibaldone d'avventure, duelli e storie erotiche, inserite, quest'ultime, in un capitolo sul diritto matrimoniale.⁴³

E Delio Cantimori, lettore entusiasta del *Barone* e al cui giudizio Calvino teneva particolarmente, non poteva che aggiungere Cosimo, sublimazione delle maschere storiche fatte vivere «prima nelle persone vive che nelle carte», alla personale genealogia di intellettuali-attori di una Storia che va da un'altra parte. Mentre loro credono di giocare con essa una sorta di partita a rimpiazzino in nome della ragione («– Mio fratello sostiene, – risposi, – che vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria, – e il Voltaire apprezzò molto la risposta. – *Jadis, c'était seulement la Nature qui créait des phénomènes vivants, [...] maintenant c'est la Raison*»),⁴⁴ nel tentativo di cambiarla, anche se minimamente, dall'interno, evitando, però, di venire inghiottiti nelle sue dinamiche. Ciò invece accade puntualmente, ogni volta ed è la tragedia esistenziale celata dietro l'utopia di un ragazzo che sale sugli alberi per non scenderne più. Anche Cantimori, come il Calvino del *Barone rampante*, cammina in bilico tra la scoperta di essere a precipizio di un vuoto che, emergendo, fa precipitare dentro di sé il percorso dell'uomo verso un mondo migliore e, per converso, il non accettare che le conclusioni della propria analisi rappresentino una rinuncia totale all'azione. Anzi, allo studio del reale, che può condurre a quell'azione capace di restituire un significato alla speranza di chi non può difendersi da solo dai soprusi del potere, dalle ingiustizie dei totalitarismi, siano quelli dell'Antico regime, siano quelli più pervasivi e tecnicamente avanzati della modernità novecentesca. In una lettera del 1964, quindi quasi un decennio dopo la fine della sua militanza politica impegnata a fianco di un partito organizzato, rivolta a Giulio Bollati, a proposito dell'introduzione di questi alle *Tragedie* di Alessandro Manzoni, Delio Cantimori, correggendo l'impostazione metafisica totalmente nichilista di Bollati, scriveva:

⁴³ Id., *Il barone rampante* cit., pp. 695-696.

⁴⁴ *Ivi*, p. 698.

Sai che è curioso come per me (= mia generazione) *possibilità dell'agire umano* sia identico a *possibilità della storia*, e alla storia (degli uomini in società), – mentre mi pare che qui nel tuo testo la possibilità dell'agire umano» sia identica alla *morale* in quanto antitetica alla *storia*? Sarà perché son nato litigioso, ma che possibilità d'agire c'è, fuori della storia?⁴⁵

Gli appunti manzoniani per il suo ex-allievo sono la testimonianza di una fiducia nella Storia, nell'essere dell'uomo dentro di essa, minata, certo, da un sentimento di catastrofe immanente alle azioni umane; eppure che non può venire meno radicalmente. Dove Bollati legge la Storia come una landa desolata, Cantimori vede, al contrario, una corsa avventurosa, un procedere in fondo inutile ma vitale «entro, attraverso etc. una landa desolata».⁴⁶ In conclusione, possiamo affermare che la sua visione del progresso umano è un lungo, doloroso addio a qualsiasi teleologia, che fa sentire a lungo l'eco di tale distacco e disillusione. La lotta con questi sentimenti dura fino all'ultimo istante, anche quando incide nella pagina il segno della sconfitta, della sentenza definitiva contro di sé, intellettuale convinto di un rinnovamento auspicabile e favorevole senza eccessivi compromessi e viltà (senza mescolarsi eccessivamente nei fatti e nelle miserie umane). Avrebbe dunque potuto trovare Calvino, tornando dalla carta e dall'inchiostro della sua fantasticheria romanzesca alla carne viva della tragedia della Storia, una controfigura migliore per il Barone? O meglio, un paradigma esistenziale più efficace per il suo Cosimo, deluso ma deciso a mascherare con orgoglio e speranza la propria fine, vale a dire la connotazione ultima del vuoto? «Caro Cantimori – la tua lettera m'ha riempito di gioia, perché tra i “lettori ideali” del *Barone* [...] c'eri tu...», «così lieto e così vivo il Cosimo, profondo e sprofondato nella storia».

⁴⁵ Si tratta di una lettera di Delio Cantimori a Giulio Bollati, riguardo all'introduzione di quest'ultimo alle *Tragedie* di Alessandro Manzoni, uscite per Einaudi nel 1965: la lettera è datata 22 novembre 1964, autografa, Archivio Bollati presso Agnese Incisa.

⁴⁶ Sempre dalla suddetta lettera.



scrittura/lettura/ascolto

Spigolature steinbeckiane

STEFANO MOSCADELLI

Università degli Studi di Siena

stefano.moscadelli@unisi.it

Abstract. In the context of the attention received by Steinbeck's works between in the late 1930s and early 1940s, that towards *The Moon is down/Nuits sans lune* stands out. Already circulated in a first London edition (*Notte senza luna*, 1944) before its diffusion under the title *La luna è tramontata*, the text – strongly committed to supporting the partisan war – soon received a theatrical adaptation in Italy, which was widely commented by critics in the post-war period. Steinbeck's success in Italy continued during the 1950s, when the writer visited Italy several times. Traces of these trips remain in the archives, especially the one in spring 1957 when Steinbeck, staying in Florence, met among others Bernard Berenson, to whom he later sent a letter of gratitude for the hospitality he had received. The letter is here for the first time fully published and contextualized.

Keywords: personal archives, Franco Fortini, John Steinbeck, *The moon is down*, Bernard Berenson.

Riassunto. Nel contesto dell'attenzione ricevuta dalle opere di Steinbeck tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, spicca quella verso *The Moon is down/Nuits sans lune*. Fatto circolare già in una edizione londinese (1944) prima della sua diffusione col titolo *La luna è tramontata*, il testo fortemente impegnato nel sostenere la guerra partigiana ricevette ben presto in Italia una riduzione teatrale, ampiamente commentata all'indomani della guerra con grandi elogi dalla critica del tempo. Il successo di Steinbeck in Italia continuò nel corso degli anni Cinquanta, quando lo scrittore fu più volte in Italia. Di questi viaggi restano tracce negli archivi, specie di quello della primavera 1957 quando Steinbeck, soggiornando a Firenze, incontrò tra gli altri Bernard Berenson, al quale inviò poi una lettera di gratitudine per l'ospitalità ricevuta, qui per la prima volta integralmente pubblicata e contestualizzata.

Parole chiave: archivi personali, Franco Fortini, John Steinbeck, *La luna è tramontata*, Bernard Berenson.

Spigolature steinbeckiane*

Il «decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni»¹ – vero e proprio «spartiacque quantitativo e qualitativo della stagione di scoperta della letteratura americana in Italia»² – ebbe, com'è noto, tra i suoi protagonisti John Steinbeck, il celebre scrittore californiano nato a Salinas nel 1902.³ I suoi romanzi di maggior successo, editi negli Stati Uniti nel corso degli anni Trenta, furono infatti presto tradotti in lingua italiana,⁴ ottenendo un buon successo di vendite nonostante gli ostacoli posti dal regime fascista alla circolazione di testi di autori americani,⁵ di cui il caso più eclatante fu il noto sequestro dell'antologia *Americana* curata per Bompiani da Elio Vittorini (1942).⁶ Al successo editoriale delle traduzioni delle opere di Steinbeck contribuì senz'altro la qualità dei traduttori:⁷ Cesare Pavese

* Viene qui riedito, con gli opportuni adattamenti e ampliamenti bibliografici, l'articolo già uscito in *Ci vuole passione... Vita avventurosa e grandi imprese di mr. Guido gentiluomo*, pubblicazione fuori commercio in occasione del pensionamento del dott. Guido Badalamenti, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2024, pp. 43-62. Per i consigli e la collaborazione ringrazio: Gianfranca Balestra; Peter Van Coutren, archivista del «Martha Heasley Cox Center for Steinbeck Studies» della San Jose State University, California; Ilaria Della Monica, archivista de «I Tatti», The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze; Elisabetta Nencini, archivista della Biblioteca d'Area umanistica dell'Università di Siena; e mia figlia Elena. La pubblicazione dei documenti d'archivio, finora inediti, è stata autorizzata dagli aventi diritto. I siti citati sono stati controllati l'8 settembre 2024.

¹ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 233, da un testo datato 5 febbraio 1946.

² C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori, 1939-1968*, Milano, Fondazione Mondadori, 2022, pp. 13-14. Per una ricognizione delle opere di autori americani uscite in Italia in traduzione fino al 1950 si veda D. Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969, pp. 115-205.

³ J. Steinbeck, *Sempre qualcosa da fare a Salinas* [1955], in Id., *L'America e gli americani e altri scritti*, a cura di B. Osimo, Padova, Alet, 2008, pp. 25-35.

⁴ E. Vittorini, *Il caso Steinbeck*, in «Oggi», 1, 2, 10 giugno 1939, p. 10.

⁵ M. Nacci, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013; G. Fabre, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri*, Mondadori, Milano, Fondazione Mondadori, 2018; C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista* [2010], Roma, Carocci, 2019.

⁶ *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di E. Vittorini, introduzione di E. Cecchi, Milano, Bompiani, 1942, su cui si vedano G. Nocera, *Le complesse vicende editoriali di «Americana» di Elio Vittorini*, in «Lecture critiche», 10, 2009, pp. 51-90 e C. Pavese, *L'avventura di «Americana»*. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia, Milano, Unicopli, 2018.

⁷ S. Bozzola, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, e Id., *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, in «Studi novecenteschi», 18, 41, 1991, pp. 63-101 e n. 42, pp. 317-355; S. Guslandi, *Portare Steinbeck agli italiani. La traduzione vittoriniana di «The Pastures of Heaven»*, in «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», n. 3, 2012, disponibile online; P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi germanici», 3-4, 2013, pp. 373-443; p. 383; M. Colella, *Il lavoro e «La battaglia»*. Montale traduttore di Steinbeck, in *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, a cura di N. Di Nunzio e M. Troilo, Canterano (RM), Aracne, 2016, pp. 271-292; C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., p. 157.

per *Uomini e topi*,⁸ lo stesso Vittorini per *Pian della Tortilla*⁹ e *I pascoli del cielo*,¹⁰ Eugenio Montale per *La battaglia*¹¹ e *Al Dio sconosciuto*¹² ed Eugenio Giovannetti per *La lunga vallata*,¹³ mentre il romanzo, celeberrimo, *Furore* fu tradotto dal meno noto Carlo Coardi.¹⁴ Al successo contribuirono, però, soprattutto lo stile asciutto di Steinbeck e la qualità delle storie, centrate su un'umanità anti-eroica, semplice e desiderosa di libertà, che rivelavano l'attenzione dell'autore «per i diseredati della vita collettiva» e «per gli aspetti più segretamente drammatici della società nord-americana».¹⁵ Si trattava di aspetti che non potevano non attrarre quella parte della gioventù italiana insofferente verso i modelli culturali del regime fascista, come ha ricordato Fernanda Pivano, per la quale *Uomini e topi* e *Pian della Tortilla* furono

come un modello di scrittura comprensibile alle masse e come una scelta di tematiche ispirate alla tragedia economica degli anni Trenta e alla sua umanità disperata. Proprio il contrario dell'umanità proposta dal trionfalismo fascista, con diffidenza di chi a quel trionfalismo non credeva. I due libri erano arrivati in un'Italia dominata dalla prosa d'arte di allora, totalmente ignara della narrativa proletaria, e avevano accostato alcuni di noi a quelle tematiche e soprattutto a quel linguaggio. Era prevedibile che venissero disprezzati dai nostri critici come «picareschi e folkloristici» e che le nostre autorità governative li permettessero perché davano dell'America un ritratto di devastazione utile per la loro propaganda [...]. Gli scrittori americani del clima di Roosevelt costituivano dunque l'antitesi alla nostra autarchia culturale e alla nostra cultura ufficiale; a volte i nostri giovani cercavano ingenuamente in quegli scrittori gli aspetti di un'energia «primitiva» tale da evadere da una civiltà corrotta, tale da proporre un ritorno all'innocenza.¹⁶

⁸ Milano, Bompiani, 1938 [ed. orig. *Of Mice and Men*, New York, Covici-Friede, 1937].

⁹ Milano, Bompiani, 1939 [ed. orig. *Tortilla Flat*, New York, Covici-Friede, 1935].

¹⁰ Milano, Mondadori, 1940 [ed. orig. *The pastures of Heaven*, New York, Brewer, Warren & Putnam, 1932].

¹¹ Milano, Bompiani, 1940 [ed. orig. *In Dubious Battle*, New York, Covici-Friede, 1936].

¹² Milano, Mondadori 1946 [ed. orig. *To a God unknown*, New York, Robert O. Ballou, 1933].

¹³ Milano-Roma, Jandi Sapi, 1944 [ed. orig. *The Long Valley*, New York, The Viking Press, 1938].

¹⁴ Milano, Bompiani, 1940 [ed. orig. *The Grapes of Wrath*, New York, The Viking Press, 1939]. Sui limiti di questa traduzione si veda A. Tagliavini, *Il fantasma italiano di Tom Joad. Settant'anni e li dimostra tutti*, in «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 2, 2012, disponibile online; per una nuova recente traduzione si veda J. Steinbeck, *Furore*, trad. it. di S.C. Perroni, Milano, Bompiani, 2013, su cui L. Briasco, *Gli amari frutti del «Furore»*, in «il manifesto», 17 novembre 2013, e C. Scarpino, «Furore» di Steinbeck: la perdurante fortuna del romanzo di un popolo in fuga, in «L'Indice dei libri del mese», 34, 11, 2017, disponibile online. Sull'opportunità di procedere a nuove traduzioni di tutte le opere di Steinbeck si veda D. Saini, *Steinbeck e le riedizioni Bompiani*, in «La Balena Bianca», 30 agosto 2012, <https://www.labalenabianca.com/2012/08/30/steinbeck-e-le-riedizioni-bompiani/>.

¹⁵ M. Materassi, [Premessa], in W. French, *John Steinbeck* [1961], Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 1-3: p. 1.

¹⁶ F. Pivano, *Steinbeck, ora l'America riabilita i suoi vinti*, in «Corriere della sera», 24 febbraio

Al riguardo è interessante notare come Cesare Pavese abbia sottolineato la rilevanza delle «voci straniere» che «sorressero» i giovani intellettuali italiani e il fatto che il fascismo non poteva «ammettere che noi cercassimo in America [...] un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava. Meno ancora che cercassimo semplicemente noi stessi. Invece fu proprio così. Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi». ¹⁷ Ed è altresì significativo che lo stesso Pavese, ripensando alla diffusione della letteratura americana in Italia a fine anni Trenta, abbia scritto: «Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino con il vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci». ¹⁸

Non sorprende quindi scoprire che in quel torno di tempo abbiano guardato a Steinbeck con interesse intellettuali antifascisti – del rilievo di Vittorio Foa, Massimo Mila e Filippo Valenti ¹⁹ –, così come personalità

2002. Più in generale, Dominique Fernandez (*Il mito dell'America* cit., p. 65) sintetizza: «Mentre la letteratura, durante il fascismo, si rinchiude in una atmosfera accademica, il romanzo americano dà esempio di una fusione organica tra il mondo del lavoro e quello della cultura. L'eroe dei romanzi americani non è più l'uomo dei salotti, ma l'uomo della strada». E ancora, Nicola Carducci (*Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaita, 1973, pp. 89 e 164-165): «L'escursione entusiastica del nuovo continente finisce per apparire – ed essere – una sfida alle gerarchie, rappresenta per la più giovane intellettualità insofferente un bastione di lotta culturale e ideale. Tramite la letteratura, in America si cerca e si trova ciò che manca in Italia [...]. La letteratura transoceanica, nell'offrire lo stimolo autorevole a tentare in proprio un "colloquio" con gli strati sociali in disgregazione [...] prestava anche un modello, del tutto carente in Europa, di rinnovamento di coscienza artistica e di impegno intellettuale».

¹⁷ C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità», edizione di Torino, 20 maggio 1945, testo richiamato di recente da M. Crosetti, *Tutti i segreti di Pavese*, in «la Repubblica», 30 agosto 2023, articolo dedicato alle carte di Cesare Pavese.

¹⁸ C. Pavese, *Ieri e oggi*, in «L'Unità», 3 agosto 1947, testo più volte citato dalla critica, ad esempio da N. Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana* cit., p. 90; P. Albonetti, *Trafile di romanzi*, in *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, a cura di Id., Milano, Fondazione Mondadori, 1994, pp. 7-117: p. 40; A. Vittoria, *Editoria e traduzione nella Milano degli anni Venti e Trenta*, in *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, Milano, Angeli, 2019, pp. 13-26: p. 18; C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., p. 219. Sull'influenza degli scrittori americani degli anni Trenta nella coeva letteratura francese, ed anche sull'apprezzamento tra gli altri verso Steinbeck, si vedano ad esempio i contributi, ancora degli anni Quaranta, di J.-P. Sartre, *American Novelists in French eyes*, in «The Atlantic Monthly», 178, 2, August 1946, pp. 114-118 e di H. Peyre, *American literature through French eyes*, in «The Virginia Quarterly Review», 23, 3, 1947, pp. 421-438.

¹⁹ V. Foa, *Lettere della giovinezza. Dal carcere, 1935-1943*, a cura di F. Montevocchi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 825-826, 936-938 e 954-955, Foa ai genitori, 19 maggio 1940, 3 giugno e 11 agosto 1941, con richiami peraltro critici sia nei confronti di *Furore* – «L'ultimo romanzo notevole che ho letto è stato *Furore* di Steinbeck che ha avuto l'anno scorso in America un successo iperbolico, ciò che non mi stupisce data la mediocrità e banalità dell'opera [...]. Il socialismo di Steinbeck, nonostante la sua tronfia truculenza, mi ricorda il superficiale socialismo di De Amicis» – che di *La battaglia*: «L'ultimo romanzo americano che ho letto, e finito ieri sera, è *La battaglia* di Steinbeck. Non ve lo consiglio». Da parte di Foa, Steinbeck era anche oggetto di confronto in considerazioni letterarie di carattere generale: «Ho letto io pure ed ho sentito dire cose entusiastiche sul libro *Paesi tuoi* di Pavese. Forse lo leggerò. Leggetelo. Pare che non sia semplicemente un'imitazione di certe mode letterarie ameri-

attive nella resistenza in ambito “provinciale”²⁰ o partigiani combattenti,²¹ e persino ufficiali internati nei lager tedeschi dopo l’8 settembre 1943.²²

Di questo interesse verso Steinbeck è significativa una testimonianza di Franco Fortini risalente al dicembre 1943, scritta durante l’esilio in Svizzera, a commento della lettura della traduzione in lingua francese del volume *Nuits sans lune*,²³ ove, accanto ad una presa di distanza da quel romanzo, si nota la contestuale attenzione rivolta ad un’altra opera steinbeckiana degli anni Trenta, *La battaglia*, evidentemente conosciuta nella ricordata traduzione montaliana del 1940:²⁴

...cane, ma un'opera originale e profonda sulla vita piemontese, anche se improntata a quei modi espressivi spicci e vigorosi a cui ci hanno ormai abituati Dos Passos e Steinbeck». M. Mila, *Argomenti strettamente famigliari. Lettere dal carcere, 1935-1940*, a cura di P. Soddu, Torino, Einaudi, 1999, pp. 747-749 e 749-752, Mila alla madre, 14 e 21 gennaio 1940, con citazione di *Uomini e topi* (segnalato da Vittorio Foa: «mi pare che possa essere davvero un bellissimo romanzo») e di *Furore* («Hai visto che è uscito *Furore* di Steinbeck? 550 pagine, 18 E»). F. Valenti, *Lettera indirizzata a Claudio Pavone, con cenni autobiografici (24 febbraio 1994)*, in *Filippo Valenti. Un intellettuale in archivio: le parole, le carte, i libri*, a cura di A. Mulè, A. Spaggiari e G. Zacché, inventario a cura di E. Manenti, con la collaborazione di S. Alongi e S. Olivieri, Roma, Ministero della Cultura-Direzione Generale Archivi, 2022, pp. 115-118: p. 116. «Personalmente mi unii [...] al gruppo comandato dal [...] cattosocialista [Ermanno] Gorrieri. Se leggerai (posto che non le abbia già lette) le pp. 70-71 del suo *La Repubblica di Montefiorino*, ti renderai conto di come e quanto il suddetto “foglio” fosse ispirato [...], come del resto poco appresso certe posizioni di Vittorini, dalla lettura soprattutto di certa narrativa americana sul tipo di quella di uno Steinbeck e di un Saroyan, nonché dalla apologia del *man of the street* di Dewey».

²⁰ G. Bettalli, *La letteratura americana contemporanea*, in «Il Campo» – periodico senese d'area azionista –, 30 maggio, 6 e 13 giugno 1945; Id., recensione a J. Steinbeck, *La lunga vallata*, *ivi*, 11 luglio 1945. Più in generale si veda anche Id., *Le traduzioni degli ultimi venti anni*, in «Belfagor», 1, 2, 1946, pp. 169-179.

²¹ N. Augeri, *Trasportare una radio*, in *ANPI 25 aprile Milano*, a cura della sezione «25 aprile» di Milano Città Studi, 9 novembre 2020, <https://anpi25aprile.wordpress.com/2020/11/09/trasportare-una-radio/>; G. Carrara, *Savona. Dall'antifascismo alla nascita della Resistenza*, in Istituto ligure per la storia della resistenza e dell'età contemporanea, *Notizie*, 16 aprile 2020, <https://www.ilsrec.it/savona-dallantifascismo-alla-nascita-della-resistenza/>.

²² G. Prunai, *La sboba. Diario dell'internato militare n. 30067 dall'8 settembre 1943 al 5 settembre 1945*, 3 voll., Firenze, Polistampa, 2020, I, p. 210 e III, p. 657, con richiami alla lettura di *Furore* (lager di Deblin) e *Ipascoli del cielo* (lager di Wietzendorf).

²³ J. Steinbeck, *Nuits sans lune*, ver. fr. M. Marvédè-Fischer, Lausanne, Marguerat, 1943, ed. orig. *The Moon is down*, New York-London, The Viking Press-Heinemann, 1942, sulla quale si veda J.-M. Gouanvic, *John Steinbeck et la censure: le cas de «The Moon is Down» traduit en français pendant la Seconde Guerre mondiale*, in «TTR. Traduction, terminologie, rédaction», 15, 2, II sem. 2002, pp. 191-202. Altre traduzioni coeve: J. Steinbeck, *Der Mond ging unter*, Üb. A.K. Rehmann-Salten, Zürich, Humanitas Verlag, 1943; Id., *La luna è tramontata*, trad. it. di L. Peverelli, Roma, Editoriale Romana, 1944. Si veda anche Id., *Notte senza luna*, Londra, Heinemann & Zsolnay, 1944 e Id., *La luna è tramontata*, trad. it. di G. Monicelli, a cura di L. Sampietro, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2017.

²⁴ Università degli studi di Siena, Biblioteca d'Area umanistica, Archivio Franco Fortini 17, n. 12: «Prosa e appunti». Il riferimento, contenuto nella nota di Fortini, sia al titolo francese che a quello tedesco fa pensare che egli possa avere avuto sottomano le due traduzioni, editate entrambe per la prima volta in Svizzera (Losanna e Zurigo) proprio nel 1943. Dal testo appare comunque evidente che Fortini lesse la traduzione francese.

JOHN STEINBECK: Nuits sans lune – Die [*sic*, per: Der] Mond ging unter. Estremamente propagandistico. Alcuni passaggi buoni, i più secchi. Il resto, molto corrente.

p. 169: “Tom s’essuie le front. – Si nous réussirons à passer, nous leur transmettons votre message, monsieur le maire: mais... c’est que soi entendu dire qu’il y avait, chez nous amis, des hommes au pouvoir qui craignent de confier des armes aux du peuple.

Orden le regarde longuement. – Oh! Je n’y avais pas pensé! Enfin, nous verrons bien. Si de tels hommes gouvernent encore leur pays,²⁵ le monde est perdu de toute façon”.²⁶

Il libro è propagandistico nel modo minore [*sic*]. Si spiega il successo solo mediante il momento politico. Per comprenderlo bisognerebbe avere sottocchio il milieu nord-americano nel quale è nato. C’è una eccessiva semplificazione delle faccende. Non c’è confronto con “La battaglia” anch’esso propagandistico ma forte di stile e ben altrimenti umano.

14 dicembre 1943

Aldilà della posizione di Fortini, *The Moon is down/Nuit sans lune/Der Mond ging unter/La luna è tramontata* può considerarsi un testo di particolare significato in quel drammatico contesto storico.²⁷ «Dalla Norvegia alla Danimarca e dalla Svezia alla Francia», ha spiegato Luigi Sampietro, «in inglese o in traduzione, a stampa o in ciclostile, *La luna è tramontata* è stato il libro di propaganda di gran lunga più diffuso e influente nel corso della Seconda guerra mondiale [...]. Travisato dai primi recensori americani come invito a un lassismo politico dettato dalla convinzione che le cose possano sempre alla fine aggiustarsi da sole, il messaggio del libro di Steinbeck è in realtà servito da guida e conforto a chi, prima nei territori occupati dalla Germania, e, in seguito, nel mondo intero, si è dato da fare per opporsi alla forza brutta in nome della libertà di coscienza».²⁸

Il romanzo – ispirato dall’occupazione tedesca della Norvegia narra della conquista di una cittadina del nord Europa da parte di un esercito

²⁵ Con riferimento alla Gran Bretagna e agli Stati Uniti d’America.

²⁶ Il passo si inserisce in un colloquio in cui viene sottolineata la necessità del sostegno anglo-americano nell’armare la resistenza contro l’esercito di occupazione. Per la traduzione italiana cfr. l’edizione Giunti-Bompiani, citata alla nota 23, pp. 111-112.

²⁷ D.V. Coers, *John Steinbeck as propagandist. «The Moon is down» goes to war*, Tuscaloosa, University Alabama Press, 1991. Steinbeck «gave immense aid and comfort to his readers in the occupied or fearful countries of Europe, where men and women risked imprisonment and death to secretly print, distribute, read and even perform *The Moon is down»* (D.R. Noble, [*Recensione*] a D.V. Coers, *John Steinbeck* cit. e a T. Hayashi, *Steinbeck’s World War II fiction, «The Moon is down». Three explications*, Muncie (IN), Ball State University-Steinbeck Research Institute, 1986, in «South Atlantic Review», 61, 1, 1996, pp. 152-156: p. 154).

²⁸ L. Sampietro, *Presentazione*, in J. Steinbeck, *La luna è tramontata* [ed. 2017] cit., pp. 5-11: pp. 8-10. Sulla fortuna editoriale dell’opera, che in Italia contò anche numerose traduzioni pirata, si vedano A. Amelio, *Bibliographia Dystopia. 1: John Steinbeck’s «The Moon is down»*, Atlanta, Primedia, 2020 e C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., pp. 159-160.

straniero invasore – consolidò infatti la figura di Steinbeck nell'ambito dei movimenti resistenziali europei,²⁹ per i quali era stato concepito,³⁰ e ciò avvenne anche in Italia. Si consideri infatti che, durante l'avanzata alleata nella penisola, esso fu diffuso in una prima traduzione dal titolo *Notte senza luna* grazie a un'apposita edizione londinese.³¹ E la nota di possesso sull'esemplare che personalmente conservo («Alberto Pozzetti / Roma - ott. 1944») – oltre a far ipotizzare che lo stesso sia venuto nelle mani del regista e sceneggiatore Alberto Pozzetti (1914-2002), allievo del Centro sperimentale di cinematografia – attesta quanto meno la sua circolazione già all'indomani della liberazione di Roma (4-5 giugno 1944). Inoltre, il significato resistenziale di quest'opera, anche nella sua riduzione teatrale,³² emerge dal fatto che il 25 aprile 1946 – prima ricor-

²⁹ «It is true that the Germans tried to use the “pessimistic” works of your [Americans] authors for propaganda purposes – particularly Steinbeck, because Steinbeck was the most severe critic of the capitalistic form of production in the United States. [...] But at the same time, the clandestine Editions de Minuit [...] began to circulate *The Moon is down* by the same Steinbeck, which seemed to us all like a message from fighting America to the European underground. Thus the most rebellious, perhaps, of your writers held the ambiguous position of being acclaimed at the same time by the collaborationists and by the underground» (J.-P. Sartre, *American novelists in French eyes* cit.). Sull'influenza di *La luna è tramontata* e, più ampiamente di Steinbeck, su Beppe Fenoglio e in particolare su *I ventitré giorni della città di Alba* (Torino, Einaudi, 1952), si vedano tra gli altri i riferimenti in V. Pesce, *Beppe Fenoglio e la vera patria del partigiano*, in *La Letteratura degli Italiani. Rotte Confini Paesaggi*, a cura A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich, Genova, Università degli studi di Genova, 2012, https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Pesce%20Veronica_1.pdf; I. Duretto, «*La paga del sabato*» e *Steinbeck*, in «Italianistica», 42, 1, 2013, pp. 141-143; V. Pesce, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*». *Paesaggio, corpo e identità nella narrazione di Beppe Fenoglio*. Ravenna, Pozzi, 2015. Ricordo che lo stesso Steinbeck fu testimone della guerra in Italia come corrispondente del «New York Herald Tribune» dal settembre al dicembre 1943 (J. Steinbeck, *C'era una volta una guerra. Cronache della seconda guerra mondiale*, trad. it. di S.C. Perroni, Milano, Bompiani [ed. orig. *Once there Was a War*, New York, Viking Press, 1958], pp. 181-287).

³⁰ Sulla genesi dell'opera commissionata a Steinbeck dall'agenzia di propaganda «Foreign Information Service» si veda J.S. Benson, *The true adventures of John Steinbeck writer. A Biography*, London, Heinemann, 1984, pp. 486-492.

³¹ Si veda sopra la nota 23 e A. Faeti, *John Steinbeck 1902-1968. «I pascoli del cielo» 1932*, in Fondazione Cassa di risparmio di Bologna-Genus Bononiae Musei della Città, *XII Corso di Pedagogia della Lettura*, anno scolastico 2018-2019, <https://www.youtube.com/watch?v=PL-b5hV4z3vl>.

³² La prima rappresentazione teatrale dell'opera, prodotta da Oscar Serlin e adattata dallo stesso Steinbeck, regia di Chester Erskine, avvenne il 7 aprile 1942 – a soli 4 mesi dall'attacco giapponese a Pearl Harbor – al Martin Beck Theatre di Broadway dove fu messa in scena fino al 6 giugno seguente, per un totale di ben 71 *performances* in appena due mesi (Internet Broadway Database, *The Moon in down*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-moon-is-down-1185>). Ancora a guerra in corso fu approntata negli Stati Uniti anche una versione cinematografica, regia di Irving Pichel (*The Moon is down*, 20th Century-Fox 1943). La “prima” londinese, alla presenza del re di Norvegia in esilio, fu eseguita al Whitehall Theatre l'8 giugno 1943 dalla compagnia di Bernard Delfont (J.P. Wearing, *The London Stage 1940-1949. A calendar of productions, performers and personnel. Second Edition*, New York-Toronto-Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014, p. 114); risale ancora al 1943 la messa in scena in Svizzera, dove si conoscono «due recite semiclandestine a Basilea» e ben «settanta re-

renza della celebrazione della resistenza, a poche settimane dal voto referendario del 2 giugno – la RAI trasmise alla radio in prima serata, alle 21:15, un atto del dramma steinbeckiano interpretato addirittura da Ruggero Ruggeri.³³ «Al termine della *pièce*, che si era già affermata come un classico del teatro alleato di propaganda, un testo ambizioso, per di più interpretato da una stella di prima grandezza», sarebbero andati in onda alle 21:45 il discorso commemorativo della liberazione e un'ora di «Canti della liberazione».³⁴ Così Renzo Laguzzi presentava l'evento nel popolarissimo «Radiocorriere»:³⁵

Da noi in Italia giunse prima il romanzo già celebre in tutto il mondo con lo stesso titolo del dramma, poiché il dramma [...] fu portato alla ribalta soltanto recentemente da Ruggero Ruggeri. L'opera di Steinbeck fu una delle preferite dalla propaganda teatrale alleata presso le truppe combattenti [...]. La commedia è in sostanza una cronaca di fatti che le nostre città hanno purtroppo quasi tutte tragicamente conosciuta [...]. Una domanda viene spontanea allo spettatore: perché quel colonnello e quel tenente, se comprendevano la ferocia umana delle loro azioni e soprattutto la loro inutilità non si sono ribellati agli ordini dei capi ma hanno continuato a commettere inutili prepotenze e inutili stragi? Per noi la vera importanza del lavoro è data dall'interpretazione che ne ha fatta Ruggero Ruggeri che nel personaggio del sindaco Orden ci ha dimostrato come un grandissimo attore che appartiene al teatro del passato può interpretare i lavori degli autori modernissimi. Ruggeri nella sua parte ha la voce, lo stile, la dignità di quei vecchi campioni della libertà che tennero in vita questo ideale che sta riaccendendo le speranze e i fervori delle nuove

pliche» a Zurigo (L. Mazzucchetti, *Teatro europeo a Zurigo*, in «L'illustrazione italiana», n.s., 37, 15 settembre 1946, pp. 162-163), mentre è del 1944 la traduzione dell'opera in rumeno, dal testo francese, e il suo adattamento teatrale in Romania (D. Iosif, *John Steinbeck's «The Moon is down» in Romania. Translation, theatrical adaptation and propaganda*, in «The Annals of "Valahia" University of Târgoviște. Letters section», 10, 2021, n. 2, pp. 37-42). La riduzione teatrale dell'opera di Steinbeck è attestata inoltre all'indomani della fine della guerra anche in Olanda (B. Hunningher, *Ribalta olandese*, in «Il dramma», 23, 45, 15 settembre 1947, pp. 55-56). Sulla *pièce* steinbeckiana – oltre allo specifico studio di T. Hayashi, *Steinbeck's World War II fiction* cit. – si vedano W. French, «*The Moon is down*: John Steinbeck's Times», in «Steinbeck Quarterly», 11, 3-4, 1978, pp. 77-87; R. Simmonds, *Steinbeck and World War II: The Moon goes down*, *ivi*, 17, 1-2, 1984, pp. 14-34; J. Ditsky, *Steinbeck's 'European' Play-Novella: «The Moon is down»*, *ivi*, 20, 1-2, 1987, pp. 9-18.

³³ Su Ruggeri (1871-1953) si veda la voce redatta da A. Camaldo, nel *Dizionario biografico degli italiani*, 89, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2017, disponibile on line.

³⁴ G. Isola, *La celebrazione della Resistenza. Cinquant'anni di storia della Rai*, in «Italia contemporanea», 214, marzo 1999, pp. 87-104; p. 92.

³⁵ R.L. [Renzo Laguzzi], «*La luna è tramontata*» di Steinbeck, in «Radiocorriere», 23, 16, 21-27 aprile 1946, p. 5. Di Laguzzi è nota la militanza partigiana nell'ambito dell'area giellista torinese (M. Giua, *Ricordi di un ex-detentato politico, 1935-1945*, Torino, Cantone, 1945, p. 169), nonché la giovanile comunione di studi e l'amicizia con Norberto Bobbio (N. Bobbio, *Lettera introduttiva*, in R. Laguzzi, *Errori di «giovinezza». Memorie degli anni '30 e '40 a Torino*, Torino, Fògola, 1993, pp. 7-8).

generazioni. La sera del 25 aprile Ruggero Ruggeri interpreterà appunto alla radio un atto del dramma di Steinbeck. E Ruggeri alla radio è sempre il dono migliore per i radioascoltatori. Maggiormente gradito sarà poterlo ascoltare nella parte del sindaco Orden che è la sua più recente ed ammirata interpretazione.

Del resto il successo, in quella primavera 1946, del testo steinbeckiano si coglie anche in una lunga recensione che il critico teatrale fiorentino Celso Salvini³⁶ dedicò, sulle pagine della prestigiosa rivista «Il dramma», alla rappresentazione di *La luna è tramontata* fatta al Teatro della Pergola il 2 marzo, sempre dalla compagnia di Ruggero Ruggeri, con la regia di Vito Pandolfi,³⁷ personalità peraltro di spicco della resistenza romana:³⁸

Il romanzo è tra i più noti e popolari apparsi in questi ultimi anni; famoso in America e in tutta Europa, *The Moon is down* fu talvolta destinato a seguire le truppe alleate avanzanti, e da queste distribuito alle popolazioni appena liberate. Ebbe, in certo modo, un compito di propaganda; e divenne un po' il commento – e il canto – della resistenza partigiana. Forse per questo carattere propagandistico, qualcuno lo giudica inferiore in sede artistica alle altre opere dello Steinbeck; noi lo riteniamo fra le creazioni più equilibrate dello scrittore americano, perché la propaganda, se c'è, non vi appare fine a sé stessa, ma nasce dal contenuto, dal respiro – si vorrebbe dire – della vicenda [...]. Vito Pandolfi, che aveva già messo in scena *La luna è tramontata* in un'altra edizione, a Roma,³⁹ ci

³⁶ Celso Salvini (1889-1947) – su cui si veda la voce dedicatagli in «SIUSA», <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/> – appartenne a una celebre famiglia di attori e artisti, tra i quali spiccano il nonno Tommaso (attore, 1829-1915, cui Celso dedicò un'ampia biografia), il padre Mario (scultore, 1863-1940), il fratello Guido (regista e scenografo, legato a Pirandello, 1893-1965), lo zio Gustavo (attore, 1859-1930) e il cugino Alessandro (attore, 1890-1955).

³⁷ Per un "ritratto" di Ruggeri scritto dallo stesso Pandolfi (1917-1974) – sul quale si veda la voce redatta da A. Guizzi nel *Dizionario biografico degli italiani*, 80, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, disponibile on line – proprio nel periodo della collaborazione a *La luna è tramontata* si veda V. Pandolfi, *Volto del grande attore. Ruggero Ruggeri*, in «Il dramma» 22, 10, 1° aprile 1946, pp. 40-41, articolo corredato da fotografie di scene della rappresentazione.

³⁸ C. Salvini, *La luna è tramontata, dramma di John Steinbeck (Compagnia di Ruggero Ruggeri al Teatro della Pergola di Firenze, il 2 marzo 1946)*, in «Il dramma», 22, 9, 15 marzo 1956, p. 53. Così lo stesso Pandolfi (*Perché Steinbeck ha dato «La luna è tramontata». La luna è tramontata dramma in due parti e sei quadri di John Steinbeck, versione italiana di Pilade e Paolina Vecchietti*, in «Il dramma», 22, n. 18, 1° agosto 1946, pp. 10-39: p. 10) si esprime a commento dell'edizione dell'adattamento teatrale del testo di Steinbeck: «Quest'opera, sia pure nei limiti che tutti le riconosciamo, resta in ogni caso un raro esempio di moralità [...]. Questo lavoro dà e non toglie ai maggiori risultati artistici di Steinbeck, alla sua impetuosa battaglia, al suo caldo lirismo. È stato un libero e generoso dovere del '40-41: quando ancora non era possibile fare molto di più. Il dovere di un uomo: di ogni uomo».

³⁹ La prima rappresentazione romana, sempre con la regia di Vito Pandolfi, avvenne al Teatro Quirino il 15 febbraio 1945 da parte della compagnia di Ruggero Ruggeri, nella quale recitavano attori/attrici di fama come Wanda Capodaglio, Luigi Almirante e una giovane Anna Proclemmer; si veda A. Guizzi, *Pandolfi, Guido* cit.

offri una regia ricca di accorgimenti intelligenti, anche se sobriamente contenuta. Seppe dar valore ai personaggi e alle cose: il battere ritmico dell'antico orologio di casa Orden accompagnò l'azione, talvolta serrata e realistica, talvolta sentita come in clima di leggenda. E che adorabile sindaco fu Ruggero Ruggeri! Colla semplicità del suo gesto, con pacate tenui accentuazioni, egli dette alla figura di Orden un candore, e insieme una commozione intensa, profonda, inarrivabili. Un nuovo attore, Giovanni Hinrich,⁴⁰ si mise simpaticamente in luce accanto a lui, nel disegno netto, rilevantissimo e non privo di chiaroscuri, del colonnello Lanser [...]. Successo completo e calorosissimo. Una quindicina di chiamate agli attori e al regista.

Né è da trascurare il fatto che la sigla «r. s.» a indicare il celebre scrittore e critico teatrale Renato Simoni, già accademico d'Italia – dal 1914 firma autorevole del «Corriere della sera», epurato nell'aprile 1945 pur in assenza di un'effettiva connivenza col regime⁴¹ –, sia ricomparsa nel Corriere d'informazione il 4 aprile 1946 a identificare l'autore di una lunga e partecipata recensione a *La luna è tramontata*, così che, grazie all'analisi di un'opera che toccava questioni di stringente attualità, Simoni poté rivendicare il proprio ruolo al centro dell'influentissima cronaca teatrale milanese:⁴²

⁴⁰ La presenza di «Giovanni» (Hans) Hinrich (1903-1974) non è da trascurare nel contesto della compagnia di Ruggeri e dell'opera rappresentata. Attore e regista ebreo tedesco rifugiatosi nel 1938 in Italia, trovò protezione a Cinecittà riuscendo a lavorare per alcuni anni pur non comparando quasi mai ufficialmente nei titoli dei film (R. Martelli, *Hinrich, Hans*, in *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2003, disponibile on line). In calce all'articolo Celso Salvini scrisse: «Giovanni Hinrich: è un attore tedesco, berlinese, di notevoli attitudini. Scappato dalla Germania a suo tempo, perché antinazista, ha già recitato in Italia – in una edizione romana di *Il grande viaggio* di Sherriff – e si è ripresentato per la seconda volta sulla scena in questa nuova edizione di *La luna è tramontata*. Ha oltre quaranta anni, è già abbastanza padrone della nostra lingua, salvo certe accentuazioni – si capisce –, e spera di poter ottenere la cittadinanza italiana». A ciò faceva seguito una nota redazionale: «Auguriamo all'Hinrich di poter diventare “cittadino italiano” e attore italiano, se egli, non da ora, ha avuto fiducia nell'avvenire di libertà del nostro Paese. Noi lo consideriamo un compagno già da oggi». Hinrich avrebbe ottenuto la cittadinanza italiana nel 1947.

⁴¹ Su Renato Simoni (1875-1952) si veda la voce redatta da P. Puppa nel *Dizionario biografico degli italiani*, 92, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2028, disponibile on line.

⁴² r.s. [Renato Simoni], *Odeon. La luna è tramontata. 6 quadri in due parti di J. Steinbeck*, in «Corriere d'informazione», 4 aprile 1946. Il ritorno alla scrittura giornalistica da parte di Simoni, con la recensione a *La luna è tramontata* di Steinbeck, venne salutato con toni entusiastici da Lucio Ridenti (*Ritorno di Renato Simoni. L'altro volto della sua missione teatrale*, in «Il dramma», 22, 11, 15 aprile 1946, pp. 39-40): «Con vivissima emozione, trasformatasi in vera gioia, abbiamo ritrovato, la mattina del quattro aprile, la sigla “r. s.” alla critica del “Corriere d'informazione” per *La luna è tramontata* di J. Steinbeck. Critica smagliante, chiara e semplice, costruttiva, profonda, cesellata, come sempre. Esempio luminoso di onestà artistica, di probità professionale [...]. La nostra gioia [...] non è soltanto per l'amico, per la vera giustizia operata alla persona, ma per aver restituito all'attività del teatro italiano il maggiore fra tutti i suoi critici, il primo fra tutti i registi».

Derivata dal notissimo romanzo di Steinbeck del quale ripete il titolo, la commedia di ieri sera rappresenta soprattutto l'oscuro crescente terrore che ossessiona gli invasori nel Paese ingiustamente invaso [...]. Nei loro piani tutto è previsto; per ogni eventualità i capi della guerra hanno prescritto reazioni rigide e precise; l'occupazione e la dominazione sono movimenti e ritmi d'una macchina centrale impassibile e immutabile e, ove occorra, stritolatrice, costruita preventivamente per la vittoria ad ogni costo. Ma ben presto gli invasori sentono dilatarsi il gelo di una solitudine più paurosa dell'insurrezione [...]. Poi cominciano le uccisioni episodiche provocate dalla dura prepotenza dei vincitori; e son seguite da fucilazioni che quei soldati stranieri credono esemplari e invece armano mani invisibili, moltiplicano gli attentati, le insidie, le imboscate, le trappole e i misteriosi omicidi. Questa è la parte più bella di *La luna è tramontata*: l'aura di tragedia che s'addensa intorno agli oppressori, che incrina e corrode la loro armatura ferrea, che denuda la loro sofferente umanità, dà ad essi la vertigine d'un abisso arcano [...]. Il successo della *Luna è tramontata* è stato caldissimo. Continui applausi dopo ogni quadro, lunghi e prolungati e ripetuti. Dopo l'ultimo le chiamate raggiunsero la quindicina. Interpretazione eccellente. La regia di Vito Pandolfi viva, intensa, quasi sempre concisa, mirabilmente attenta a esprimere ogni intenzione dell'autore e tutto il valore artistico dell'opera; la recitazione degli attori assai buona sempre: particolarmente forte quella di Giovanni Hinrick [...]. Ruggero Ruggeri compose intorno alla semplice umanità del sindaco Orden un sempre più puro alone di poesia. La potenza di questo nostro grande attore si manifesta con una limpidezza ogni giorno più profonda. La sua arte è in continua vittoriosa ricerca. Egli non si appaga mai di sé e della perfezione raggiunta. Esempio stupendo e non frequente nella storia del teatro.

Ma le voci di Laguzzi, Salvini e Simoni non furono le sole nel 1946 a recensire con parole di elogio la rappresentazione teatrale del testo steinbeckiano. Anche il critico e drammaturgo Giuseppe Lanza, questa volta nell'elegante rivista «L'illustrazione italiana», esaltò la qualità della interpretazione di Ruggeri e i meriti della regia di Pandolfi:⁴³

Portare sul teatro episodi della recente guerra, e in modo da riassumerli validamente qualche suo aspetto essenziale, non è impresa da poco.

⁴³ G. Lanza, *La luna è tramontata. I giorni della vita*, in «L'illustrazione italiana», n.s., 15, 14 aprile 1946, p. 244, con fotografia di scena in cui compaiono Ruggero Ruggeri e Giovanni Hinrich. È interessante notare – a testimonianza dell'attenzione in quel frangente rivolta dalle compagnie teatrali e dalla critica alla drammaturgia americana – che l'articolo recensiva anche una rappresentazione della celebre opera *I giorni della vita* di William Saroyan (Premio Pulitzer 1940), tenuta negli stessi giorni al Teatro Olimpia di Milano dalla compagnia «Spettacoli F», di cui facevano parte fra gli altri Vittorio De Sica, Nino Besozzi, Vittorio Caprioli e Vivi Gioi, regia di Adolfo Celi. Su Lanza (1900-1988) si veda la voce a lui dedicata nel *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, a cura di E. Ronconi, Firenze, Vallecchi, 1973.

L'importanza dell'evento, l'elementare evidenza della sua dialettica più scoperta e la facilità dell'ultimo giudizio implicito nella sua natura determinano insidie pericolose [...]. Un dramma ispirato dalla guerra può correte insomma il pericolo di somigliare a un processo dove si oda soltanto la voce dell'accusato, e la difesa sia assente. Con ciò non si vuol dire che un approdo poetico sia a priori negato a consimili figurazioni. Ma per poter giungere onorevolmente a tale approdo occorre che il drammaturgo non si affidi del tutto alla suggestione dei fatti, che subordini i fatti all'essenza dei personaggi e li risolva in lievito di coscienza. In parole povere, occorre che i personaggi siano individualmente vivi e complessi, non generici portavoce di sentimenti e motivi appartenenti oramai a popoli interi. È appunto quello che ha fatto, in limiti modesti ma degni e legittimi, Steinbeck nel dramma *La luna è tramontata*, che Ruggero Ruggeri ha fatto applaudire con tanto calore all'Odeon [...]. La regia di Vito Pandolfi fu davvero rivelatrice: diede vistosità a tutti gli effetti teatrali più esteriori, ma rese evidenti anche ogni più riposto motivo e le più segrete vibrazioni. Compito, del resto, agevole quando un regista può valersi di un attore come Ruggero Ruggeri. Che fu anche questa volta interprete di stupenda semplicità e vigoria [...]. Ebbe un antagonista degno nell'interprete del colonnello Lanser, Giovanni Hinrich, attore di forte tempra e controllatissimo.

Per quanto gli scritti degli anni Trenta-Quaranta rappresentino l'apice della qualità letteraria di Steinbeck,⁴⁴ la sua ampia produzione successiva, sulla quale la critica ha espresso valutazioni controverse,⁴⁵ non è stata comunque del tutto minore né meno fortunata sul piano editoriale,⁴⁶ accompagnandosi a una popolarità incrementata dalla trasposizione cinematografica di alcune opere – si pensi a *The Grapes of Wrath*/

⁴⁴ John Steinbeck. *The years of greatness, 1936-1939*, ed. by T. Hayashi, introduction by John H. Timmerman. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1993.

⁴⁵ W. French, *John Steinbeck* cit.; P. Lisca, *Steinbeck's image of man and his decline as a writer*, in «Modern Fiction Studies» 11, 1, 1965, *John Steinbeck Special Number*, pp. 3-10; J. Benson, *The true adventures of John Steinbeck writer* cit.; Id., *Looking for Steinbeck's ghost*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988; C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., pp. 149-175.

⁴⁶ Nel 2002 la casa editrice Penguin ha comunicato che si vendevano ogni anno nel mondo più di 2 milioni di copie delle opere di Steinbeck e che continuavano a prodursi adattamenti teatrali tratti dalle stesse; si veda J. Schultz, L. Li, *Critical companion to John Steinbeck. A literary reference to his life and work*, New York, Facts on File, 2005, p. VII, ove si ricorda che «several generations of young readers in the United States have grown up reading such books as *Of Mice and Men*, *The Pearl*, *The Red Pony* and *The Grapes of Wrath*, and readers from Cairo to Beijing, from Tokyo to Stockholm continue to read Steinbeck's books, which have been translated into dozens of languages». Si vedano anche K.H. Holmes, *John Steinbeck in translation: sources of bibliograph information about foreign editions*, in «Steinbeck Studies», 15, 1, 2004, pp. 22-40; pp. 23-24 e C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., pp. 149-150, che riferiscono come nel 1974 fossero 57 le lingue in cui risultava tradotta almeno un'opera di Steinbeck, alle quali se ne sono aggiunte altre nei decenni seguenti, ad esempio la lingua giapponese nella quale sono state editate tra il 1996 e il 2001 tutte le opere steinbeckiane. In Italia, l'opera omnia di Steinbeck è attualmente oggetto di pubblicazione da parte della casa editrice Giunti-Bompiani, a cura di Luigi Sampietro, <https://www.bompiani.it/autori/john-steinbeck-424>.

Furore, diretto da John Ford,⁴⁷ che lanciò il giovane Henry Fonda, o a *Viva Zapata!*⁴⁸ e ad *East of Eden/La valle dell'Eden*,⁴⁹ entrambi diretti da Elia Kazan, rispettivamente con Marlon Brando e James Dean nel ruolo dei personaggi protagonisti⁵⁰ – e dall'aver ispirato canzoni celebri come *The Ballad of Tom Joad* di Woody Guthrie⁵¹ o ancora, in tempi più recenti, *The Ghost of Tom Joad*⁵² di Bruce Springsteen, entrambe centrate sul protagonista di *Furore*. La grande popolarità e una valutazione nel complesso positiva da parte della critica hanno quindi contribuito a far ottenere allo scrittore californiano il Nobel per la letteratura, in una fase di diffuso apprezzamento verso la letteratura americana: nel giro di pochi anni il premio venne infatti assegnato a William Faulkner nel 1949, a Ernest Hemingway nel 1954 e appunto a John Steinbeck nel 1962.⁵³

Anche in Italia il successo editoriale di Steinbeck nel dopoguerra è stato notevole,⁵⁴ accompagnandosi a una grande popolarità. Nel 1952,

⁴⁷ Il film (20th Century Fox 1940), che uscì in Italia nel 1952, ebbe nel 1941 sette candidature agli Oscar, ottenendo il premio per il miglior regista (John Ford) e la migliore attrice non protagonista (Jane Darwell). Su come *The Grapes of Wrath* di Steinbeck, ispirando John Ford e Woody Guthrie, rappresenti «[a] literary portrait that defined an era», si vedano K. Windschuttle, *Steinbeck's Myth of the Okies*, in «The New Criterion», 20, 2002, pp. 24-32 e G. Sealey-Morris, *Dust Bowl Iconography: Populist Translations of «The Grapes of Wrath»*, in «The Journal of Popular Culture», 48, 1, 2015, pp. 198-208: p. 198. Per l'apprezzamento del film in Italia nel contesto culturale comunista si vedano U. Casiraghi, «*Furore*». *Lo vedremo o non lo vedremo?*, in «Il calendario del popolo», 7, 81, giugno 1951, p. 873, e Id., «*Furore*». *Il film che ci rivela l'America*, *ivi*, 8, 94, luglio 1952, p. 1185, poi in Id., *Il cinema del Calendario del popolo*, a cura di L. Pellizzari, Roma-Gorizia, Teti-Associazione palazzo del cinema Hiša Film, 2017, pp. 141-142 e 169-171.

⁴⁸ Il film (20th Century Fox 1952) ebbe cinque candidature ai premi Oscar 1953, fra i quali allo stesso Steinbeck per la migliore sceneggiatura originale, ottenendo il premio per il miglior attore non protagonista (Anthony Quinn).

⁴⁹ Il film (Warner Bros. Pictures 1955) ebbe quattro candidature ai premi Oscar 1956, ottenendo il premio per la migliore attrice non protagonista (Jo Van Fleet).

⁵⁰ Sia Marlon Brando che James Dean ebbero la *nomination* agli Oscar.

⁵¹ Dopo l'uscita su disco a «78 giri» (Victor Records 1940), il brano confluisce nell'album di Guthrie, *Dust Bowl Ballads* (Folkways 1964), considerato una pietra miliare della *folk music*. Per l'ammirazione dello scrittore verso il grande *folk singer*, si vedano J. Steinbeck, *Woody Guthrie* [1967], in Id., *L'America e gli americani cit.*, pp. 167-169; E.S. Apthorp, *Steinbeck, Guthrie and popular culture*, in «San Jose Studies», 16, 1, 1990, pp. 19-39; H.R. Stoneback, *Rough People... Are the best singers: Woody Guthrie, John Steinbeck and folksong*, in *The Steinbeck Question. New Essays in Criticism*, ed. D.R. Noble, Troy (NY), The Whitston Publishing Company, 1993, pp. 143-170; Z. Trodd, *Star Signal: John Steinbeck in the American protest literature tradition*, in «Steinbeck Review», 5, 2, 2008, pp. 11-37.

⁵² La canzone dà il titolo all'omonimo album (CBS Records 1995), che ha procurato a Springsteen 8 dischi d'oro e 3 di platino.

⁵³ J. Steinbeck, *Discorso di accettazione del Premio Nobel* [1963], in Id., *L'America e gli americani cit.*, pp. 129-131. L'assegnazione del Nobel a scrittori statunitensi non fu comunque una novità del secondo dopoguerra. Il prestigioso riconoscimento era già stato infatti attribuito a Sinclair Lewis (1930), Eugene O'Neill (1936) e Pearl S. Buck (1938). La coincidenza del conseguimento del premio Nobel da parte di Faulkner, Hemingway e Steinbeck col loro successo editoriale negli anni Cinquanta-Sessanta in Italia – «pedina strategica delle politiche del patto atlantico» e, per questi scrittori, «scenario editoriale importante non solo in termini di profitti ma anche di prestigio» – è sottolineata in C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori cit.*, p. 8.

⁵⁴ In seguito, il giudizio su Steinbeck è stato altalenante, tanto che, dopo un certo «raffred-

1954, 1957 e 1961 John Steinbeck e la terza moglie Elaine Anderson⁵⁵ furono insieme nel nostro paese, soggiornando a Firenze, Roma, Napoli e Milano e ricevendo l'attenzione di rotocalchi e giornali,⁵⁶ così come dei cinegiornali dell'Istituto Luce – che nel 1952 lo mostrano, quale «ospite d'eccezione», a Roma nel contesto di un reportage relativo all'assegnazione del premio Strega assieme al vincitore Alberto Moravia – e dei servizi fotografici dell'Agenzia Dial-Press ove Steinbeck compare, sempre a Roma, nel 1957 all'inaugurazione di una mostra di Toti Scialoja.⁵⁷

In quel lasso di anni, tracce del passaggio in Italia di Steinbeck non mancano neppure negli archivi, che rivelano frequentazioni, iniziative e incontri. L'intreccio delle relazioni è, ad esempio, ben documentato per il viaggio italiano del 1957, quando Steinbeck, soggiornando nei mesi di aprile e maggio a Firenze, ricevette una lettera di saluto dal sindaco Giorgio La Pira,⁵⁸ assisté in piazza del duomo allo scoppio del

damento" (T. Guerrini, *Vicolo Cannery di Steinbeck*, in «Avanti!», 24 ottobre 1946; E. Vittorini, *Steinbeck*, in «La Stampa», 6 febbraio 1951; V. Riva, *Re Pipino IV di Steinbeck*, in «Avanti!», 13 giugno 1957; B. Tedeschini Lalli, *Steinbeck, John Ernst*, in *Enciclopedia italiana*, appendice, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1981, disponibile on line), solo di recente lo scrittore californiano ha avuto una rinnovata e favorevole attenzione, come si può cogliere da alcuni interventi di taglio giornalistico o divulgativo di Claudio Giunta (*Nomadi degli Stati Uniti sud occidentali*, in «ClaudioGiunta.it», 2015, <https://claudiogiunta.it/2015/12/nomadi-degli-stati-uniti-sud-occidentali/>), poi *I nomadi di Steinbeck*, in «Le parole e le cose2», 11 agosto 2016, <https://www.leparoleele cose.it/?p=24008>, Alessandro Baricco (*Steinbeck. Furore*, Rai 3, regia di F. Calvi, 2 ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=qZ15xM59izo>), Cinzia Scarpino («*Furore*» di *Steinbeck* cit.), Marco Cicala (*Dalla Bibbia secondo Steinbeck*, in «la Repubblica. Il Venerdì», 15 novembre 2018), Lorenzo Mazzoni (*John Steinbeck, a 50 anni dalla morte la sua attualità è spiazzante*, in «Il Fatto quotidiano», 20 dicembre 2018), Antonio Faeti (*John Steinbeck 1902-1968* cit.) e Filippo La Porta (*Steinbeck e Silone, i punti in comune di due cantori [di] diseredati*, in «Il Riformista», 9 gennaio 2020). Giudizi favorevoli verso Steinbeck si ritrovano inoltre nei recenti contributi, editi in contesti scientifici, di Massimo Colella (*Il lavoro e «La battaglia»* cit.) e Paola Chiarella (*Inglorious Thirties. La lotta tra capitale e lavoro nelle pagine di John Steinbeck e Oliver Wendell Holmes*, in «Sociologia del diritto», 46, 1, 2019, pp. 143-164), nonché soprattutto, in ambito statunitense, di John Ditsky, (*John Steinbeck and the critics*, Rochester, Camden House, 2000, su cui v. la recensione di R.E. Morsberger, in «Steinbeck Studies», 15, 1, Spring 2004, pp. 107-109); su Ditsky, considerato in assoluto tra i maggiori studiosi di Steinbeck, v. T. Hayashi, *In memory of Dr. John M. Ditsky (1938-2006). Scholar, Editor, Educator, Poet, Music Critic, Humanist and Humorist*, in «The Steinbeck Review», 3, 2, Fall 2006, pp. 13-15.

⁵⁵ «Elaine Steinbeck was a woman of immense passion, someone who loved life and, in particular, her own life. She never ceased to talk of John, to relate anecdotes, to thrive on discussing his work» (J. Parini, R.J. DeMott, S. Shillinglaw, *Elaine Steinbeck, 1914-2003*, in «Steinbeck Studies», 15, 1, 2004, pp. 176-182: p. 178). A Elaine Steinbeck e Robert Wallsten si deve la curatela dell'importante volume *Steinbeck. A life in letters*, New York, Penguin Books, 1976, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185162>.

⁵⁶ C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori* cit., pp. 152-153 e 162-175.

⁵⁷ Cinecittà Spa, Roma, Archivio Istituto Luce, Cinegiornali, «Mondo libero» M041, filmato ML004004: «Moravia vince il premio Strega», 4 luglio 1952; Fondo Dial, codici D521-11/23, DAD167-69/70: «John Steinbeck ad una mostra di quadri di Toti Scialoja», 1957, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/search/result.html?query=steinbeck&archiveType_string=. Ringrazio Davide Lacagnina e Luca Quattrocchi per la datazione della mostra.

⁵⁸ San Jose State University, California, Martha Heasley Cox Center For Steinbeck Studies, John and Elaine Steinbeck Papers, Box 3, Folder 2: «Travels, Europe, Italy», 1957, c. 1, lettera

carro nel giorno di Pasqua⁵⁹ e incontrò lo storico Armando Saporì, rettore a Milano dell'Università Bocconi, nel suo appartamento in Piazza S. Maria Novella.⁶⁰ E di quel soggiorno è testimonianza interessante anche un piccolo nucleo di documenti conservati nell'archivio personale di Steinbeck, ora in California alla San Jose State University, che fanno tra l'altro riferimento a un cocktail organizzato il 17 aprile in onore dello scrittore – alloggiato presso la rinomata Pensione Beacci di Via Tornabuoni⁶¹ – dall'agenzia fiorentina dell'USIS («United States Information Service»),⁶² avente sede nella stessa celebre via.⁶³ La lista degli invitati permette di comprendere i contatti che l'agenzia voleva garantire a Steinbeck in quella occasione e, al contempo, di valutare quale fosse il *gotha* intellettuale fiorentino cui l'agenzia stessa intendeva riservare la conoscenza diretta del noto scrittore. La lista preparata appositamente per Steinbeck contiene 17 nomi di invitati (in alcuni casi l'invito era esteso alla signora). A fianco di ogni invitato vennero specificate l'attività professionale, la conoscenza della lingua inglese e altre indicazioni ritenute utili.⁶⁴

del 12 aprile 1957; Fondazione Giorgio La Pira, Firenze, Archivio Giorgio La Pira, Sezione 1, Epistolario, Serie «Popoli, nazioni» 15, USA «Miscellanea», Corrispondenza varia, da La Pira Giorgio (Firenze) a Steinbeck John (Firenze), sez. 1, b. 15, fasc. 14, ins. 3, doc. 6. Il giorno seguente la presenza di Steinbeck a Firenze venne segnalata dal quotidiano «La Nazione», in terza pagina, con un articolo di Vittorio Brunelli (B.V., *Steinbeck uomo del presente*, in «La Nazione italiana», 13 aprile 1957).

⁵⁹ J. Steinbeck, *Florence's 'Explosion of The Chariot' at Easter is stepped in legend*, in «The Courier-Journal», 5 maggio 1957.

⁶⁰ Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Archivio Armando Saporì 30, fasc. 35: «Steinbeck, John», cc. 2, lettera del 16 maggio 1957, testo dattiloscritto sul *recto*, firma manoscritta, carta intestata: «John Steinbeck». Sui motivi dell'incontro si veda S. Moscadelli, *Una lettera di John Steinbeck ad Armando Saporì*, in *Archivi e archivistica*. Atti del convegno di studi in onore di Laura Giambastiani, Firenze, 5-7 giugno 2023, a cura di Annantonia Martorano, Lucca, Civita, in preparazione.

⁶¹ Agli ultimi piani del prestigioso palazzo Minerbetti, la Pensione Beacci (oggi «Hotel Tornabuoni Beacci») era di proprietà di Liana Beacci (1917-2000) – figlia, nata fuori dal matrimonio, di Lord Arthur Acton (1873-1953), padre del noto scrittore e collezionista Lord Harold Acton (1904-1994) – e rappresentava un punto di riferimento per il mondo anglo-americano che soggiornava in città.

⁶² S. Tobia, *Advertising America. The United States Information Service in Italy (1945-1956)*, Milano, LED, 2008. Sull'importante collezione composta da oltre 500 film fatti circolare per scopi culturali e propagandistici a sostegno del Piano Marshall, già presso la sede USIS di Trieste e ora a Roma all'Archivio Centrale dello Stato, si veda *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, a cura di G. Barrera e G. Tosatti, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2007.

⁶³ Per le piante dei locali e gli arredi si veda Archivio di Stato di Firenze, Archivio architetto Lando Bartoli, Attività professionale, sottoserie Firenze, n. 23; Firenze, Via Tornabuoni 16r, Progetto per United States Information Service (1948), rotolo di cc. 5.

⁶⁴ San Jose State University, California, Martha Heasley Cox Center for Steinbeck Studies, John and Elaine Steinbeck Papers, Box 3, Folder 2: «Travels, Europe, Italy», 1957, «List of participants in a party in honour of Steinbeck». Oltre ai coniugi Steinbeck avrebbe partecipato al cocktail anche la sorella dello scrittore, in arrivo da Venezia.

Cocktail April 17, 1957 at 7.00 p.m.

Dr. Ardengo Soffici – Famous writer and poet.

Prof. Salvatore Saladino – Professor of American History at the University of Naples. American citizen.

Prof. James Vitelli – Professor of English and American Literature at the University of Trieste. American citizen.

Prof. Mauro Calamandrei – Professor of American History at the University of Florence.

Prof. Giuliano Pellegrini – Professor of English Literature at the University of Pisa. Interested in American Literature. Speaks English.

Dr. Anna Banti (Longhi) – Writer. Director or review “Paragone.” President of Pen Club, Florence. Winner of Premium Viareggio (1952). Speaks English.

Prof. Roberto Longhi – Professor of Art History at the University of Florence. Art critic. Writer.

Dr. Giulio Caprin – Journalist and writer. President of Ass. Stampa Toscana 1955/56. Former director of the daily “La Nazione.” Speaks English.

Dr. Alessandro Bonsanti – Writer, director of Gabinetto Vieusseux and of the review “Letteratura.” Speaks English.

Prof. Sergio Baldi – Professor of English Literature at the University of Florence. Interested in English medieval literature.

Prof. Nemi D’Agostino – Professor of American Literature at the University of Florence. Conducts general survey in conjunction with Prof. Hayford’s seminar. Speaks English.

Prof. Harrison Hayford & Mrs. – Professor of American Literature at the University of Florence. American citizen.

Prof. Gianfranco Contini – Professor of “Filologia romanza” at the University of Florence. Literary critic. Speaks fluently English. One of the best philologists in the world.

Miss Naomi Huber – Cultural Affairs Officer at USIS, Florence.

John Stoddard & Mrs – Cultural Affairs Officer at USIS, Florence.

Dr. Bruno Cicognani – Writer, author of short stories, novels and poetries. Winner of the prize of literature of the Italian Academy in 1941.

Prof. Ettore Allodoli – Professor of Italian Literature at the University of Florence, literary critic for “La Nazione.” Interested in English Literature. Speaks English.

Altri materiali di provenienza archivistica testimoniano gli incontri avuti da Steinbeck a Firenze in quella primavera 1957. Già ho ricordato il colloquio che lo scrittore ebbe a casa di Armando Saporì, ma vale la pena soffermarsi brevemente su un altro illustre “fiorentino d’adozione” cui Steinbeck non mancò di far visita: Bernard Berenson. Da un appunto vergato nella propria agendina dall’illustre storico dell’arte, ormai molto anziano – era nato in Lituania nel 1865 –, veniamo a sapere che i coniugi Steinbeck furono accolti a pranzo a Villa «I Tatti» il

6 maggio. E accanto al cognome dello scrittore Berenson significativamente annotava: «author of “Grapes of Wrath”». ⁶⁵ Il giorno seguente, per ringraziare dell'ospitalità ricevuta, Steinbeck inviava a Berenson un biglietto di saluto, ove esprimeva la propria gratitudine: ⁶⁶

May 7, 1957

Dear Berenson:

At lunch on yesterday you gave me food I had almost forgotten. A man perishes not by shocks and cuts but by erosion. In our time, perhaps in all times, the country phrase “nibbled to death by ducks” describes the process.

By some magical formula compounded of example and clear clean clinking plus the jeweler's words, you made for me at one a medicine and a cloak of fine mail. One does not thank the doctor who saves one's life, but it is natural to be grateful that he exists and practices. I take strength from you and take it gladly and perhaps may distribute the loaves and fishes thereof among the poor.

I hope we may see you again before our migration.

Your patient –

John Steinbeck

⁶⁵ Biblioteca Berenson, Firenze, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Collection: Bernard and Mary Berenson Papers, Series: Diaries, Sub-Series: Bernard Berenson Datebooks and Diaries, File: –, Box: Berenson Identifier, BER, 8, Datebook *ad annum*.

⁶⁶ Biblioteca Berenson, Firenze, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Collection: Bernard and Mary Berenson Papers, Series: Correspondence, File: S, Box: Berenson 100 Identifier, BER, 8, fasc. Steinbeck, John Ernst, c. 1, testo manoscritto sul *recto*, carta intestata: «John Steinbeck». Il documento è stato solo in minima parte richiamato, senza indicazioni archivistiche, in E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge (MA)-London, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 579 e 658, e da lì in R. Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze* [2013], Milano, Adelphi, 2017, p. 260. Delle sensazioni lasciate dall'incontro con Steinbeck a «I Tatti», Berenson ha scritto un denso e lucido ricordo nel proprio diario (B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari, 1947-1958* [1963], a cura di N. Mariano, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 422, 7 maggio 1957): «La mia prima impressione di Steinbeck: grosso, pesante; sembra che il parlare gli costi grande fatica e in questo senso lo si può paragonare a Silone. Tutto questo è probabilmente colpa mia: nessuno dei due ci sentiamo a nostro agio assieme. Steinbeck si è tirato su quando ho lodato i suoi libri; nell'andar via mi ha detto che si sentiva “come se gli avessi dato un'iniezione di coraggio.” Non è certo uno stilista elegante, ma il fatto che in America lo apprezzano così poco non dipende da questo. Non lo apprezzano perché non urla contro le persone e contro i sistemi considerati responsabili per il male di oggi, male che lui attribuisce a delle forze, a dei movimenti tanto inevitabili quanto invisibili come succede appunto nel suo *Grapes of Wrath*. Ma è severissimo contro gli agitatori, i quali del creare zizzania fanno una professione, con pessimi risultati per le loro vittime. Temo che anche lui come Faulkner, come Hemingway, abbia ormai vuotato il sacco, che abbia scritto tutto e che ora non sappia più cosa fare. Non avendo mai scritto né versi né critica, non è probabile che incominci a farlo adesso seguendo l'esempio di alcuni romanzieri di successo. Comunque, conto di rivederlo ancora».



fortiniana

Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto *Andrea e il Presidente* a *Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini

JACOPO MARIA ROMANO

Università degli Studi di Siena

jacopomaria.romano@student.unisi.it

Abstract. The article analyses Franco Fortini's unfinished tragedy *Andrea e il Presidente* (circa 1943-1945) and traces its developmental trajectory through documents preserved in the Franco Fortini Archive. It shows how, despite being left incomplete by the author, the play maintains a complex relationship with his debut poetry collection *Foglio di via e altri versi* (1946), starting with the early versions of the poems *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, and *Varsavia 1944*. The study explores the evolution of these texts, from various drafts of the play to their inclusion in *Foglio di via*, focusing on formal changes, the implications of shifts in the subject of enunciation, and paratextual additions.

Keywords: *Andrea e il Presidente*, *Foglio di via e altri versi*, *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, *Varsavia 1944*, drama, tragedy, theater.

Riassunto. L'articolo analizza la tragedia incompiuta di Franco Fortini *Andrea e il Presidente* (1943-1945 circa) e ne esamina l'evoluzione progettuale tramite uno studio dei testimoni conservati nell'Archivio Franco Fortini. Si dimostra come il dramma, anche se abbandonato dall'autore, possieda un complesso rapporto con la raccolta d'esordio *Foglio di via e altri versi* (1946), a partire dalla presenza degli avantesti delle liriche *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto* e *Varsavia 1944*. Sono esaminate le evoluzioni che i testi hanno dalle diverse redazioni del dramma fino al loro inserimento in *Foglio di via*, privilegiando in particolar modo le modifiche formali, le conseguenze della variazione del soggetto di enunciato e le aggiunte paratestuali.

Parole chiave: *Andrea e il Presidente*, *Foglio di via e altri versi*, *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, *Varsavia 1944*, dramma, tragedia, teatro.

Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto *Andrea e il Presidente a Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini

I. Ricostruire un dramma incompleto

Alla vigilia del trentesimo anniversario della scomparsa dell'autore, si deve constatare che la produzione teatrale di Franco Fortini non è mai stata oggetto di uno studio sistematico ed esaustivo.¹ Le ragioni di questa carenza sono da ricercare nella mancata programmazione di un piano editoriale voluta in vita dal poeta, che di fatto ha preferito non diffondere la maggior parte della propria attività drammaturgica.² Si cadrebbe in errore, tuttavia, se si sottovalutasse il rilievo di questi testi: il ricorso ai generi teatrali non fu inteso da Fortini come semplice esercizio, ma come campo di indagine dove sviluppare e collaudare nuovi contenuti per la propria produzione poetica e saggistica.³ Sul piano critico e filologico, infatti, questi testi sono particolarmente degni di nota perché intessono rapporti di varia natura con la sua produzione maggiormente conosciuta. Più che un approfondimento del loro costituire un sistema estetico e filosofico autonomo, questo intervento intende mostrare come le sceneggiature fortiniane possano contribuire ai filoni di studi più fortunati sull'autore, a partire da quelli sull'esordio di *Foglio di via e altri versi*.

¹ I primi studi pionieristici sulle opere teatrali fortiniane si limitano a commentare una o due opere: cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta, 2006, pp. 79-85, e L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano, 2013, pp. 77-84.

² Il corpus teatrale di Fortini consta di una decina di titoli, la maggior parte risalenti agli anni svizzeri: *Anna. Dramma in tre atti* (1938), *Andrea e il Presidente* (incompiuto, 1943-1945 circa), *Giorni di sempre* (1944), *Il Soldato* (1944), un testo senza nome (incompiuto, 1944), *Giona in Ninive* (1945), *L'amore* (1945), *Evento e confessione. Dramma in due scene* (1950-1951 circa), il dittico *Due dialoghi quasi veri* (1944), la serie incompiuta *I dialoghi della retorica* (1942) e il monologo *Indignarsi è consolarsi*, scritto in occasione della rappresentazione *Antigone delle città* (1991), diretta da Marco Baliani. Si ha notizia poi di un dramma perduto intitolato *I Partigiani*, messo in scena nel 1944 a Zurigo, e di un adattamento radiofonico del *Soldato* per la Radio Svizzera Italiana. Presso l'Archivio Franco Fortini sono conservate anche due traduzioni in tedesco del *Soldato* (*Der Soldat*, 1945) e *Giona in Ninive* (1945).

³ Già Luca Daino ha notato che il primo dramma di Fortini, *Anna*, anticipa alcuni aspetti del Fortini più maturo, rappresentando «la testimonianza di una fondamentale trasformazione», per cui l'autore dimostra di possedere «la facoltà formatrice sulla vita», che avrebbe contraddistinto il Fortini maggiore per tutto il cinquantennio postbellico» (corsivo nel testo; Daino, *Fortini nella città nemica* cit., p. 177). Il caso più evidente in cui un testo teatrale riflette su alcuni temi fondamentali per il futuro percorso fortiniano è *Giona in Ninive*, libera riscrittura biblica strettamente legata ad alcuni articoli del «Politecnico» pubblicati da Fortini con lo pseudonimo Giona. Al loro interno, l'autore ragiona sui legami tra arte e profezia (Franco Fortini [ps. Giona], *Che cos'è un quadro?*, in «Politecnico», 28, 6, aprile 1946) e su alcune esperienze socialiste, come quella di Carlo Pisacane (Franco Fortini [ps. Giona], *Enciclopedia: Pisacane Carlo (Napoli 1818 - Sanza 1857)*, in «Politecnico», 5, 27 ottobre 1945), argomenti in nuce già presenti o vicini al dramma del 1945.

L'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena ospita la maggior parte dei manoscritti e dattiloscritti delle pièce fino ad oggi censite, tra cui si distingue la tragedia *Andrea e il Presidente* (1943-1945 circa) per la complessità della documentazione che la conserva. Se delle altre opere sono infatti conservati testimoni completi o con qualche lacuna, del dramma in questione rimangono solo numerosi frammenti, distribuiti caoticamente in un quaderno (Q) di ridotte dimensioni (215 x 175 mm) e in una raccolta di fogli sparsi (F).⁴ La loro natura rapsodica e disorganica ha reso necessario un consistente lavoro di riordino per chiarirne il contenuto. Superati alcuni ostacoli, come l'irregolarità della numerazione⁵ e degli orientamenti di pagina, una perizia approfondita ha rivelato che tra gran parte dei frammenti intercorrono molteplici rapporti di parentela: sono cioè ricopie, ampliamenti o continuazioni gli uni degli altri. Grazie a questa constatazione è stato possibile isolare le varie parti del dramma che sono sopravvissute, verificare il loro stato di lavorazione, ordinarle in base alle loro relazioni genetiche e costruire un quadro sinottico dell'opera nel suo divenire. Si riporta, di seguito, una tabella che sintetizza i tratti più importanti di ciascun insieme di frammenti (d'ora in poi chiamati anche "unità", U):⁶

Unità	Posizione nel dramma	Frammenti	Forma
U1	Atto primo	Q1-7 F1-3a (DS) F13-14 (MS)	In versi
<p>Scena dell'attesa di Andrea: il popolo, attendendo che l'eroe faccia ritorno dall'assemblea, esprime i propri bisogni primari e spera che Andrea possa porvi rimedio. Scena incompleta in tutti i frammenti.</p> <p>Q1-7 non contiene il coro d'apertura (una nota tra parentesi rimanda a un secondo momento la sua composizione). F1-3 presenta un coro d'apertura intitolato <i>Coro della notte</i> (F2), anche se si tratta di un foglio aggiunto successivamente. F13-14 contiene l'abbozzo manoscritto del coro d'apertura.</p>			

⁴ Archivio Franco Fortini, scatola XXIV, fascicolo 4.

⁵ Si è preferito conservare la numerazione di servizio segnata a matita sui testimoni, anche se non regolare: i numeri di pagina sono riportati talvolta solo sul recto, in altri casi anche sul verso. In un caso la numerazione si ripete: in F, due pagine sono segnate col numero 3. È stato perciò necessario distinguerle con la dicitura 3a e 3b.

⁶ U: Insieme che raccoglie tutti i frammenti tra loro affini (riscritture, ampliamenti, ricopie, continuazioni, ecc.); F: Fogli. Indica che il numero di pagina (o delle pagine) che segue appartiene alla sezione dei fogli sparsi; Q: Quaderno (sempre MS). Indica che il numero di pagina (o delle pagine) che segue appartiene al quaderno; MS: Manoscritto; DS: Dattiloscritto; ?: Informazione assente o dubbia.

U2	Atto secondo, scena prima	Q8-11 Q12-13 Q59-58	In versi
	<p>Dopo il coro di apertura del Secondo Atto, i funzionari si incontrano e commentano il comportamento sospetto di Andrea in assemblea. Scena incompleta in tutti i frammenti.</p> <p>Q8 e Q9 presentano due abbozzi diversi del coro. Q12 riporta una versione del dialogo dei funzionari praticamente identica a Q10-11. Q59-58 sono posti a fine del quaderno, ma l'orientamento della pagina è rovesciato. Per questo l'ordine dei numeri di pagina è regressivo. Non contengono il coro d'apertura.</p>		
U3	Atto primo?	Q14-18	In versi e prosa
	<p>Scena del ritorno di Andrea: inizia <i>ex abrupto</i> con i funzionari che festeggiano assieme alla folla il ritorno di Andrea, che parla disilluso al popolo. L'eroe accusa il Presidente di essere un traditore e discute con Marco sul senso delle loro azioni. Incompleto.</p>		
U4	Atto primo	Q20-22	In versi
	<p>Seconda versione (anche questa incompleta) della scena del ritorno di Andrea. Delle note a inizio Q20 segnalano che questa scena è preceduta da: Coro introduttivo (prologo); Coro di cittadini; Scena dell'attesa di Andrea. Un coro accoglie l'eroe, che risponde con un monologo contro il Presidente. I funzionari accusano Andrea di delirare.</p>		
U5	Atto secondo, scena seconda	Q24-30	In versi e prosa
	Dialogo tra Andrea e il Presidente.		
U6	Atto terzo	Q31-40 Q43-47 F19-F33 (DS)	In prosa
	<p>Dopo un coro che introduce l'ultima parte del dramma, seguono: un monologo notturno di Andrea; un dialogo tra Andrea e Giovanni e uno tra Andrea e Maria. L'eroe si reca dal Presidente, ma prima che possa agire viene ucciso dai funzionari. L'antagonista si rivolge al popolo per annunciare la morte dell'eroe.</p> <p>Q43-47 è la continuazione diretta di Q31-40. F19-F33 contiene (in parte in versi) anche il cordoglio dei compagni di Andrea, subito dopo il monologo del Presidente.</p>		

U7	Atto secondo?	Q61-60 F15 (DS)	In versi
	Frammento del confronto tra Andrea e il Presidente. In Q61-60 l'ordine è regressivo perché le pagine sono orientate al contrario.		
U8	Atto primo	F3b-6 (DS) F7-9 (MS)	In prosa
	I funzionari si riuniscono e commentano comportamento Andrea. Si scontrano con Giovanni, che in seguito dialoga con Maria. Infine, giunge Andrea. Incompleto.		
U9	?	F10 (MS)	In prosa
	Dialogo tra congiurati. Incompleto.		
U10	?	F11 (MS) F19? (MS)	In prosa
	Dialogo tra Andrea e Giovanni, a cui segue l'arrivo dei congiurati che cercano un confronto con Andrea. F19 sembra contenere il proseguimento del dialogo tra i congiurati e Andrea di F11.		
U12	?	F12 (DS)	In versi
	Dialogo tra Andrea e Massimo.		
Altri documenti		F16 (MS)	In prosa
	Contiene una breve narrazione in prosa degli avvenimenti che precedono il dramma.		

Questi dati restituiscono l'immagine di un progetto mai compiuto e soggetto a numerosi rimaneggiamenti nel corso della sua realizzazione: basti notare che del primo atto sono conservate quattro versioni differenti, tutte incomplete e non sempre coerenti tra loro (U1, U3, U4, U8).

Se ci si sofferma sulle caratteristiche di ciascun insieme, si intuiscono quali siano state le scelte contenutistiche e formali compiute nel corso delle diverse redazioni, le parti del dramma maggiormente rielaborate e le peculiarità del *modus operandi* di Fortini. Conviene, innanzitutto, prendere avvio da quest'ultimo aspetto. L'autore aveva l'abitudine di redigere una prima stesura manoscritta del testo; la ricopiava in seguito a macchina, riservandosi la possibilità di aggiungere correzioni manoscritte durante la revisione. Questa procedura è visibile con evidenza nei frammenti di U8, in cui le pagine manoscritte F7-9 sono la prosecuzione diretta di F3b-6 (DS). In particolare, F6 è la copia dattiloscritta e incompleta di F7 (MS), che si differenzia per poche varianti. I due frammenti, così come sono pervenuti, suggeriscono che Fortini si era preoccupato

di riscrivere a macchina il testo di F7-9, senza però concludere la trascrizione. Non è dato saperne il motivo. Si deducono, tuttavia, due informazioni fondamentali: *in primis*, almeno in F, la successione di pagina tra frammenti dello stesso insieme non corrisponde necessariamente a una progressione genealogica. Nel caso di F3b-6 e F7-9, per esempio, la disposizione sembra finalizzata ad agevolare la trascrizione, facendo precedere le pagine già copiate a quelle da ricopiare. In secondo luogo, l'unico principio generale che pare possibile rilevare è la precedenza genealogica dei manoscritti rispetto ai dattiloscritti. Questa dimostrazione non è di poco valore, perché permette di ordinare i testimoni e i diversi ruoli da essi sostenuti nel sistema compositivo. Si può perciò immaginare Q come una sorta di "codice degli abbozzi", in cui l'autore redigeva senza soluzione di continuità gli avantesti che solo in un secondo momento, una volta perfezionati, sarebbero stati ricomposti nel dramma.

Dalla tabella, inoltre, si evince come la *pièce* abbia subito consistenti ripensamenti anche nella forma: alcuni frammenti sono scritti interamente in versi (U1, U2, U4, U7, U12); in altri sono presenti delle sezioni in prosa (U3, U5), forse pensate per essere versificate dopo il completamento di una prima stesura; in altri ancora il verso è del tutto assente o fortemente limitato (U6, U8, U9, U10). Sono utilizzati soprattutto versi estesi con accentazione irregolare,⁷ anche se non mancano sezioni interamente dettate in metri tradizionali.⁸ È evidente, tuttavia, come col susseguirsi delle redazioni Fortini abbia gradualmente optato per la prosa, di pari passo con un attenuamento del registro. Lo dimostrano le datazioni: quella autografa più antica (in F2, dove è segnata a margine la data 1944) si riferisce a un testo in versi, mentre i manoscritti di U8, in prosa, sono su carta intestata rispettivamente del «Politecnico» e di «Einaudi», per cui non possono essere precedenti al 1945. Interessante è poi il caso di U6, in cui il cordoglio finale (F33 *recto* e *verso*) sembra testimoniare, in controtendenza, una propensione per il para-alessandrino. È un dato notevole poiché, essendo la scena contenuta in un dattiloscritto, rende probabile che l'utilizzo di versi irregolari fosse, almeno fino a un certo momento, una soluzione definitiva.

Infine, un terzo fenomeno che merita di essere segnalato riguarda il nome di uno dei personaggi principali. Oltre al Presidente e ai suoi funzionari, l'eroe condivide la scena con due alleati: Maria, donna schiva di lui innamorata, e un uomo, ex compagno d'armi. Quest'ultimo è chiamato in due gruppi di frammenti Marco (U3 e U4) e in altri Giovanni (U6, U8 e U10). Esiste la possibilità che allo stesso personaggio ne sia

⁷ U1, per esempio, presenta anche versi di quindici o sedici sillabe difficilmente riconducibili all'addizione di versi tradizionali.

⁸ Come si vede chiaramente in Q59-58, dove sono adoperati principalmente settenari.

riconducibile anche un terzo, uno scarsamente caratterizzato Massimo, che in una pagina sola (F12) dialoga con Andrea, anche se con toni più ostili rispetto alle due controparti.

Ricapitolando, se si guarda l'opera nel suo quadro generale le tendenze che emergono sono tre: la precedenza cronologica dei manoscritti ai corrispondenti dattiloscritti, il passaggio dal verso alla prosa e la variazione onomastica di uno dei personaggi. Questi tre dati possono offrire strumenti utili a meglio definire le relazioni tra le diverse unità, o almeno a suggerire certe contiguità fra insiemi di frammenti. Si veda per esempio il caso di U6, l'unico frammento che restituisce la conclusione del dramma: a meno di ritrovamenti futuri, non è possibile dire in modo incontrovertibile quale dei quattro atti d'apertura che ci sono giunti (U1, U3, U4 o U8) facesse parte della medesima fase redazionale di U6. Siamo in grado però di indicare quale tra loro è più affine sul piano progettuale: i frammenti di questo insieme, infatti, sono scritti principalmente in prosa (fa eccezione, come si è detto, il cordoglio finale) e tra i suoi personaggi compare Giovanni. Dunque, il testo non potrà essere congruente con U1, U3 o U4, tutti interamente in versi e sceneggiati con Marco quale miglior compagno di Andrea. Il solo a non presentare contraddizione rispetto a U6 è pertanto U8, accomunati dalla stesura in prosa e dalla presenza di Giovanni.

Benché quanto appena illustrato possa indirizzare verso una parziale sistemazione genealogica dei frammenti, non perciò si giungerebbe a ricomporre un testo omogeneo, bensì una più accurata identificazione delle diverse redazioni. Data la loro natura, è più utile considerare questi testimoni per quello che sono: un miscuglio eterogeneo di versioni distinte, anche lontane le une dalle altre, ma in comunicazione tra loro perché pur sempre interne al medesimo progetto. Perciò, se condotta con la necessaria prudenza, la lettura dei frammenti è in grado di svelare alcuni elementi fondamentali che possono fornire una trama orientativa. Di grande aiuto è la prosa riportata in F16. Ne rimane solo una pagina, sufficiente tuttavia a illustrare le basi fondative del dramma:

Andrea o il Presidente
tragedia contemporanea

Nella repubblica di X. uscita di recente da una guerra terribile e da una rivoluzione sociale alla quale è seguita una guerra civile, domina, dittatore venerato da tutti e temuto, il Presidente. Il popolo è contento di lui, che gli ha procurato, con la vittoria, il benessere e l'idea di gloria. Il Presidente ha proclamato poi che la rivoluzione che ha avuto luogo nel paese ha determinato per sempre la fine della lotta di classe. L'opposizione è stata da lui spietatamente stroncata. Nessuno osa più opporsi ai voleri del Pre-

sidente, che sono sostenuti anche da valorosi teorici e filosofi.

Fa parte del suo consiglio il giovane Andrea, che è stato un valorosissimo agitatore e combattente della guerra civile rivoluzionaria. Costui è stato finora fedelissimo del Presidente ed ha financo approvato la condanna alla deportazione di suoi antichi compagni. Ma improvvisamente egli ha dato le dimissioni, accennando alla volontà di ritirarsi nel proprio paese di origine. Il suo allontanamento è assai commentato.

È possibile che sia una delle parti più antiche dell'avantesto: la disgiuntiva «o» del titolo non è riscontrata in nessuno dei frontespizi pervenuti (ed è corretta in «e» in Q1), mentre la postura chiaramente riepilogativa ed esplicativa di queste righe suggerisce il loro impiego come guida nella creazione della sceneggiatura; ma soprattutto al loro interno sono rivelati gli antefatti e lo sfondo della vicenda, altrimenti non facilmente intellegibili. La tragedia si svolge in un futuro prossimo, in una società che ricorda l'Italia postbellica, reduce da una «guerra terribile» e da «una rivoluzione sociale alla quale è seguita una guerra civile», con chiara allusione alla Seconda Guerra Mondiale e alla lotta al nazifascismo. Lo confermano alcune porzioni di testo in cui la «repubblica di X.» coincide con la patria di Fortini: in U1 è scritto che la scena è ambientata in una «piazza italiana» (Q1); si menziona esplicitamente l'Italia in U4 («quando eravamo soli / nelle città d'Italia», Q21) e U5 («che per la nostra pena e per i nostri morti, Italia / doveva la terra dei liberi essere chiamata, Italia», Q25); in U6 l'identità del luogo è rivelata nel cordoglio finale («la nostra terra Italia», F33v).

Quasi ogni scena, tuttavia, non manca di menzionare l'antagonista principale, il Presidente, già faro della rivoluzione e ora despota senza scrupoli. L'avvio dell'azione ha luogo nel momento in cui Andrea rinuncia alla carica che gli era stata affidata ed esce dal Consiglio, perché intuisce la degenerazione reazionaria che affligge il nuovo governo. In ogni versione del primo atto, l'eroe è atteso o è di ritorno dall'ultima assemblea; talvolta gli altri personaggi ne commentano gli atteggiamenti ostili mostrati durante la seduta. Dove è presente un suo monologo, il protagonista non esita a esprimere la propria sfiducia nel potere in carica. Nella prima parte della pièce, insomma, lo spettatore avrebbe assistito alla presa di coscienza dell'eroe circa i pericoli del nuovo regime.

Nel secondo atto, invece, il protagonista sembrerebbe giunto alla necessaria conclusione di dover uccidere il Presidente. È la sezione della sceneggiatura più lacunosa e difficile da ricostruire. Probabilmente avrebbe dovuto essere composta da due scene (vedi U2 e U5) e in una di queste Andrea avrebbe dialogato direttamente con il dittatore.

L'ultima parte è la più lineare, in quanto il terzo atto è pervenuto quasi interamente in soli due frammenti tra loro coerenti. Nel giorno

prescelto per compiere l'agguato l'eroe affronta i propri dissidi: sa che morirà quando si troverà di fronte al nemico. Incontra il popolo, Maria e Giovanni, e rivela loro le proprie intenzioni. In molti immaginano che l'impresa non avrà lieto fine, ma nessuno lo accompagna ad affrontare il tiranno. Perciò, Andrea muore prima che possa sferrare il colpo, assassinato dai funzionari della Repubblica. La tragedia si conclude con un discorso pubblico del Presidente e il cordoglio dei compagni che piangono la scomparsa dell'amico.

Una trama a tratti molto simile è riscontrabile in un altro dramma, *Giona in Ninive*,⁹ che può essere immaginato come frutto dell'eredità spirituale di *Andrea e il Presidente*: al suo interno, il profeta sopravvissuto al Leviatano convince i Niniviti a ribellarsi alle angherie delle classi dominanti. Il popolo, però, abbandona la lotta dopo che il re concede una Costituzione ingannevole, presentata come una vittoria comune, in realtà intesa a rafforzare gli eterni assetti del potere. L'unico a restare fedele alla causa di Giona è un personaggio secondario, un giovane rivoluzionario che fugge in clandestinità e prede a diffondere il suo verbo. Il suo nome è Andrea.

II. Il coro del terzo atto

Tra le varie ragioni per cui *Andrea e il Presidente* può suscitare interesse, quella principale è la sua rilevanza all'interno del percorso poetico fortiniano, dato il suo legame con *Foglio di via e altri versi*. I tentativi di costruzione del dramma, infatti, ci appaiono come una "palestra lirica" dalla quale l'autore riesce a ottenere effetti particolarmente riusciti: ciò vale soprattutto per le parole pronunciate dal coro, dove sono accolte le istanze più intense dell'intero progetto. Contrariamente all'esempio di Manzoni,¹⁰ Fortini utilizza le battute dei coreuti come luogo riservato all'espressione dei sentimenti del popolo e ne fa un luogo tòpico simile allo stasimo della tragedia classica. Fortunatamente, sono giunti a noi – completi o in fase di elaborazione – i cori d'apertura di tutti e tre gli atti (coro d'apertura o *Coro della notte*, F2 e F13-14; coro del secondo atto, Q8-9; coro del terzo atto, Q31-32, F19 e F30). Non sarà sorprendente, a questo punto, rilevare che il terzo coro pervenutoci coincide con *Coro dell'ultimo atto*, la lirica che conclude la prima edizione di *Foglio di via*: i dattiloscritti e i manoscritti di *Andrea e il Presidente* diventano perciò il mezzo privilegiato attraverso cui indagarne la genesi. Nell'archivio

⁹ Il dramma e la sua controparte in prosa *Storia di Giona* sono stati recentemente pubblicati in F. Fortini, *Giona*, a cura di J.M. Romano, Hacca, Macerata, 2024.

¹⁰ Il coro manzoniano è notoriamente il luogo riservato al giudizio dell'autore ed è generalmente collocato alla fine dell'atto o della scena.

sono custodite, infatti, ben tre fasi di composizione che rispecchiano l'evoluzione del testo secondo le mutevoli intenzioni del suo autore. Si trascrive qui quella più antica (Q31-32) in edizione diplomatica:

[Q31]

1	<u>Atto terzo</u>	<u>atto terzo</u>
2	L'ora che precede l'alba Prima dell'alba	
3		
4	CORO	
5		
6	Dunque fra poco tutto sarà compiuto,	
7	sapremo la ragione ogni cosa sarà ferma per sempre	
8	come il mare perduto dent suona per sempre nei gusci morti	
9		
10	al suo riposo come un giorno compiuto.	
11		
12	Conoscerà ognuno una cosa vera:	
13	e voi tornerete alle case con una pietra	
14	sul cuore come nel pugno una pietra vera.	
15	Falba griderà sopra i tetti la luce il mattino	
16	Domani Aurora	
17	Ma Fra poco griderà sui i tetti il giorno griderà sopra i tetti il	
18		sole griderà
19	ignude delle montagne	
20	Le grandi opere si compiono	
21	quello che era finito riprenderà il cammino.	
22	e ogni cosa	
23		le grandissime
24		opere
25	e noi e voi torneremo al lavoro.	

[Q32]

26	Ma	
27	Per noi qualcuno osa il gelo verde delle fontane	
28	il viso alle aria	
29	dare la fronte , e al cielo verde le preghiere	
30	nitide come il passo delle fontane	
31	gelo	
32		
33	Per noi è giova ancora l'ombra a	
34	Noi siamo ancora nella notte; ma forse qualcuno è già	
35	vegliando già fonti	
36	è già mattino e per noi osa il gelo delle fontane,	già osano

potrebbe costituire un verso isolato. I tentativi delle successive pseudo-terzine, che avrebbero dovuto continuare il canto del coro, rendono però più plausibile la prima ipotesi; sostenere il contrario significherebbe accertare la rottura della regolarità strofica, fino a quel punto rigidamente rispettata, a causa di un verso di troppo nel centro del componimento.

La prima parte anticipa il passaggio dall'oscurità alla certezza, dal piano notturno a quello diurno, mentre quella lasciata incompiuta avrebbe dovuto ampliare la materia del componimento attraverso un nuovo sbilanciamento retrospettivo. Fino a quel momento il coro aveva guardato al futuro, alla luce imminente e all'adempimento, ma nelle strofe contenute in Q39 lo sguardo si sarebbe dovuto concentrare sulle tenebre («ombra», r. 33; «notte», r. 34) e sull'incertezza («forse», r. 34; «qualcuno», rr. 34 e 37), dove l'azione non è ancora atto compiuto, ma tentativo o rischio («osa», rr. 27, 36 e 37). Questa opposizione dicotomica che separa la notte dal giorno, rendendo la prima il luogo dell'esitazione e proiettando nel mattino il momento dell'agire e del compimento, rispetta perfettamente il percorso esistenziale di Andrea, che nella notte dominante i due atti precedenti discute le proprie certezze fino a giungere, sul far del giorno, all'estrema azione che chiude la sua parabola.

Il secondo testimone del coro del terzo atto, invece, è un dattiloscritto (F20):

ATTO TERZO – Scena prima –

CORO

Dunque fra poco tutto sarà compiuto,
ogni cosa sarà ferma per sempre
al suo riposo come un giorno compiuto.
Conoscerà ognuno una cosa vera:
e voi tornerete alle case con una pietra
sul cuore, come nel pugno una pietra vera.
Domani sopra i tetti il sole griderà
le grandi opere ignude delle montagne,
e noi e voi torneremo al lavoro.

Senza dubbio questa nuova redazione si presenta più ordinata: la seconda parte è stata completamente tralasciata, non ci sono correzioni e i dubbi sulle varianti alternative sono stati sciolti. L'unica vera innovazione riguarda l'eliminazione del consueto spazio interstrofico che era invece accennato nel manoscritto. La ragione risiede nel livello di lavorazione delle due redazioni: in Q31 la divisione strofica serviva da ausilio nella creazione del componimento, ancora in stato embrionale,

mentre qui il testo ormai compiuto richiede di aderire alla forma propria di un testo teatrale, ossia versi non disposti stroficamente.

La maggiore anomalia riguarda il supporto di F20. La battuta è riportata su un foglio di ridotte dimensioni (13x21 cm), diverse dalle misure generalmente registrate in F (29x21 cm). La singolarità di questa pagina dattiloscritta, che isola il coro dalla rimanente redazione del terzo atto, si potrebbe spiegare con l'intenzione dell'autore di riconoscere nel suo contenuto una possibilità di svolgimento autonomo rispetto al testo di origine: quasi che, al fine di assegnare a queste terzine un'identità indipendente, fosse necessario separarle anche fisicamente dal resto, ricopiandole in un foglio a parte o ritagliandole dal dattiloscritto originario. In ogni caso, la diversa qualità della carta e dell'inchiostro inducono a credere che questa pagina sia stata frutto di un momento separato di lavoro.¹¹ Solo in F18 (DS), però, questi versi sono effettivamente trascritti in modo da mostrare una chiara volontà di farne, per la prima volta, una lirica a sé stante:

CORO DELL'ULTIMO ATTO

Dunque fra poco tutto sarà compiuto.
Ogni cosa sarà ferma per sempre
al suo riposo, come un giorno compiuto.

Conoscerà ciascuno una cosa vera.
E voi tornerete alle case con una pietra
sul cuore, come nel pugno una pietra vera.

Domani sopra i tetti il sole griderà
le grandi opere ignude delle montagne,
e noi e voi torneremo al lavoro.

Dalle stesure precedenti sono stati epurati gli elementi testuali che ne indicavano la natura drammatica: non ci sono didascalie e nessun personaggio è esplicitato; le terzine sono ben visibili grazie allo spazio interstrofico; i legami con *Andrea e il Presidente* sono allusi nel paratesto, ma si tratta ormai solo di una suggestione residua. È un componimento autonomo a tutti gli effetti e le poche differenze dalla redazione di F20 riguardano la punteggiatura.

F18 è – anche se l'orientamento della pagina è rovesciato – il retro di F19 (MS), che contiene una scena appena abbozzata. Stabilire quale

¹¹ Le stesse caratteristiche, sia della carta che dell'inchiostro, sono riscontrabili in F33 *recto* e *verso*, che contiene il compianto del coro, Maria e Giovanni al cospetto della salma di Andrea. Non è da escludere che le due sezioni siano state trascritte nello stesso momento.

delle due facciate sia stata redatta per prima è utile a chiarire in quale momento della genesi del dramma sia avvenuto il definitivo completamento della lirica: se la più antica fosse la parte dattiloscritta, sapremmo con certezza che Fortini continuò a lavorare ad *Andrea e il Presidente* anche dopo aver estrapolato *Coro dell'ultimo atto*; in caso contrario, bisognerebbe ipotizzare che, in mancanza di carta su cui dattiloscrittore, l'autore abbia semplicemente riutilizzato dei fogli scartati di cui considerava sacrificabile il contenuto. Lo stesso dilemma si può riscontrare in F11, probabilmente appartenente per varie affinità¹² alla stessa unità genetica di F19 (U10), che condivide il supporto con la trascrizione dattiloscritta di un'altra lirica di *Foglio di via*, questa volta estranea al dramma, *Imitazione dal Tasso*.¹³ Purtroppo nessuna delle due ipotesi è confermabile con certezza, ma la somiglianza dei due casi, per cui gli unici due frammenti dello stesso insieme condividono il supporto con le trascrizioni dattiloscritte di due componimenti, spinge a ritenere più plausibile la seconda. Ciò è avvalorato dal fatto che le due liriche sono state pubblicate per la prima volta insieme sul «Politecnico» nell'ottobre 1945, il che potrebbe coincidere con l'occasione per cui questi testi sono stati trascritti. La cronistoria della creazione di *Coro dell'ultimo atto* sarebbe pressappoco questa: a partire dal 1943, Fortini lavora ad *Andrea e il Presidente*; dopo svariati tentativi, nel 1944 o nel 1945, non ha ancora raggiunto un risultato definitivo, ma rileggendo i dattiloscritti si rende conto che il coro introduttivo del terzo atto possiede tutte le qualità per diventare un componimento autonomo; lo isola, lo ricopia a macchina con il titolo che conosciamo e fa lo stesso con *Imitazione dal Tasso*, la cui origine ha però una storia esterna al dramma; si ritiene soddisfatto a sufficienza da decidere di pubblicarli insieme prima sul «Politecnico» nell'ottobre del 1945, e poi nell'ultima sezione della raccolta d'esordio, nel 1946.

Nel corso di questi passaggi il testo non solo si definisce e assume la sua forma definitiva, ma muta così profondamente da non essere più lo stesso del principio. Sul «Politecnico», Fortini fa precedere al componimento una didascalia:

¹² Entrambi i testimoni sono manoscritti a penna nera e sembrano contenere due momenti distinti dello stesso dialogo: sono gli unici frammenti ad attestare la presenza di un gruppo di personaggi, i Congiurati, che convincono Andrea a sposare la loro causa e prendere le armi contro il Presidente. In tutti gli altri testimoni, invece, l'iniziativa dell'attentato sembra provenire dallo stesso protagonista, che agisce da solo per tutta la tragedia.

¹³ Il testo contiene qualche variante rispetto alla versione contenuta nella prima edizione di *Foglio di via*: «Fummo un tempo felici. / Io credevo d'amarvi / e voi d'essere amata, se mirarvi, / se pensare di voi / era amore, se accanto / a voi fioriva ogni mia pena in canto. / Ora penso, e non tremo, / all'errore che volsi / lungo, in me stesso; e posano i rimorsi. / Posa anche il vento, brilla / cadendo il giorno; e un ramo appena appena oscilla».

Per taluni la poesia era un esercizio rischioso, avventuroso, anche quando la si voleva portare con l'umiliato orgoglio di un mestiere. Poi diventò un dovere. Stava per aprirsi la scena su un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – e il coro avvertiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinavano, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo a noi stessi che saremmo stati egualmente dannati, dopo, alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati.¹⁴

Stando a queste righe, la sua genesi sarebbe da ricondursi al “dramma” della guerra che l'autore aveva esperito durante gli anni svizzeri e la militanza nella Resistenza. Prima della scoperta di *Andrea e il Presidente*, i lettori e i commentatori di *Foglio di via* non hanno potuto guardare oltre il procedimento apposito messo in atto da Fortini, attraverso il quale si suggerisce una lettura metaforica («una vita, una guerra») dell'«ultimo atto di tragedia» e del «coro» del paratesto. Ora che è stata rivelata l'esistenza della sceneggiatura iniziata nel 1943, queste righe assumono una posizione problematica, perché creano una discrepanza con l'origine fattuale dei nove versi; è certo, infatti, che *Coro dell'ultimo atto* sia l'esito di una drammaturgia reale, dotata di battute, personaggi e didascalie. È a tutti gli effetti un depistaggio necessario a Fortini per nobilitare la lirica, per certificare che questa nasce da un momento poetico privilegiato, in cui convergono la propria esperienza esistenziale e i grandi eventi storici, e non da un testo teatrale mai ultimato. Questo provoca un evidente cambiamento di ciò che questi versi volevano essere e significare. Non è un'operazione superficiale: il mutamento avviene sul piano logico, all'interno della struttura linguistica nota come sistema enunciativo del linguaggio.¹⁵ Seguendo le categorizzazioni di Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung* – per cui il *proprium* della *Dichtung* è il linguaggio e la letteratura si può definire attraverso le qualità dei suoi enunciati – si passa da un enunciato di finzione a uno lirico. Ciò interferisce su alcune componenti fondamentali del sistema enunciativo. Infatti, i due testi – o meglio, i due enunciati – variano per il soggetto, che ne determina la tipologia: nel genere drammatico ci troviamo di fronte a un soggetto fittivo,¹⁶ il gruppo di uomini che si reca al lavoro e accompagna l'ultima notte di Andrea, mentre nella poesia se ne configura uno lirico, il «noi» che impersona i destini dei partigiani e dei coinvolti negli eventi bellici degli anni Quaranta. Per Hamburger, l'atto costitutivo della lirica consiste nella costruzione di una soggettivi-

¹⁴ F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*, in «Politecnico», 5, 27 ottobre 1945.

¹⁵ Cfr. K. Hamburger, *La logica della letteratura*, ed. it. a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 56-62.

¹⁶ *Ivi*, p. 210.

tà che può essere, a seconda delle sue infinite declinazioni, più o meno distante dall'io biografico.¹⁷ In questo caso, la diretta conseguenza del cambio di soggetto di enunciato è la possibilità da parte dell'autore di avvicinare a sé questi versi. Se infatti la tragedia incompiuta rappresentava i nodi esistenziali di personaggi fittizi, con la pubblicazione di *Coro dell'ultimo atto* Fortini li rivendica come parte della storia di un "noi" reale, a cui partecipa la propria.

In secondo luogo, il testo subisce il processo per cui «gli enunciati sono strappati dal polo oggettivo e assorbiti nella sfera del polo soggettivo».¹⁸ Hamburger spiega che nella lirica «l'insieme degli enunciati non dà luogo a nessun nesso oggettivo», ma «si relazionano l'uno all'altro e sono guidati dal senso che l'io lirico vuole esprimere con essi».¹⁹ Per questo motivo, quelli che prima erano dati fattuali dell'accadere intersoggettivo diventano declinazioni di uno stato interiore: si veda, per esempio, «Domani» (v. 7) che non indica più il mattino che segue le gesta di Andrea, o letteralmente un mattino reale, ma si fa emblema della «continuità dell'esistenza» nella più ampia tragedia umana. Lo stesso vale anche per i residui drammaturgici che sono sopravvissuti alle diverse fasi compositive: l'«ultimo atto» a cui rimanda il titolo non è più una sezione del testo teatrale, ma rimanda all'incombente compimento del destino di un soggetto plurale, decimato e sopravvissuto alla Storia.

È avvenuto, dunque, un processo di risignificazione che non ha intaccato il testo nella sua integrità formale, ma ne ha mutato intimamente il contenuto. È un procedimento molto simile a quello che Fortini adopererà nella realizzazione della raccolta d'esordio. Il migliore a illustrarlo è stato Riccardo Bonavita, il quale, nel tentativo di ricostruire le tracce dell'«effettivo itinerario poetico» di Fortini, si rese conto che non appena si varcano le soglie di *Foglio di via* la linearità cronologica si interrompe:

Qui infatti [le tracce] obbediscono a una strategia combinatoria che, scegliendo di disporle in un «ordine non cronologico», punta a risignificarle, a orchestrare le loro voci, diverse per età, forma, primitive intenzioni, in una composizione totalmente nuova, che aggrega materiali anche ingenui o acerbi in un'opera d'intensità, ricchezza ed articolazioni semantiche davvero insospettabili per un esordiente.²⁰

¹⁷ *Ivi*, pp. 269-286.

¹⁸ *Ivi*, p. 250.

¹⁹ *Ivi*, pp. 250-251.

²⁰ R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, Biblion, Milano, 2017, p. 25.

Si intuisce che, prima di consegnare il dattiloscritto a Elio Vittorini, l'autore si trovava tra le mani oggetti poetici disparati, provenienti da esperienze anche fra loro distanti. L'atto creativo di *Foglio di via*, dunque, coincide con l'individuazione di un ordine in grado di reinvestire di significato i componimenti, di far coesistere testi altrimenti destinati all'incomunicabilità: in particolare, *Coro dell'ultimo atto* entra in dialogo con un reticolato di liriche e fa dei suoi denominatori comuni i nodi connettivi che giustificano il diritto d'esistenza in un'opera organica, partecipando ai loro *leitmotiv* e ai loro percorsi interni. Il «Domani» del v. 7 si riallaccia all'andamento ciclico luce-ombra/sonno-veglia che attraversa la raccolta fin da *E questo è il sonno*.²¹ Il «coro» del titolo, invece, rimanda ad alcuni componimenti che condividono la stessa postura plurale, come *Coro dei deportati* e *Canto degli ultimi partigiani*.²²

Schematizzando le varie modificazioni che il loro contenuto ha subito nel percorso che va da *Andrea e il Presidente* fino alla raccolta d'esordio, si può affermare che i nove versi indagati subiscono tre stati di significazione: 1) una fase "fittiva", in cui Fortini ultima l'elaborazione compositiva del testo nella forma di enunciato finzionale; 2) una fase "lirica-autonoma", in cui avviene il passaggio a enunciato lirico e la conseguente rottura dei nessi oggettivi; 3) una fase "lirica-macrotestuale", in cui il collocamento nel libro d'esordio risemantizza il componimento come monade di un progetto complesso. In *Foglio di via*, infatti, *Coro dell'ultimo atto* diventa tappa di un "percorso di marcia"²³ esistenziale e la sua collocazione strategica sancisce la soluzione della dialettica tra l'io e la storia, grazie alla «definitiva assunzione da parte del soggetto poetico di una prospettiva collettiva: il destino del singolo non è più tenuto in considerazione in virtù delle sue "pene personali", ma solo ed esclusivamente perché immesso nel flusso dei *destini generali*».²⁴

²¹ *Ivi*, pp. 93-94.

²² Cfr. F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata, 2018, p. 305.

²³ All'interno di Q è presente un tentativo di traduzione, probabilmente con intento autodidattico, della lirica *Foglio di via*, il cui titolo viene reso con «*Marchroute*» (letteralmente "percorso di marcia"). Le due pagine che contengono questa prova sono state solo in parte scritte da Fortini: è visibile, infatti, una seconda grafia della quale non è stato ancora riconosciuto il proprietario. Potrebbe trattarsi della «traduzione in tedesco fatta nel 1944 in un campo di lavoro svizzero da un vecchio antifascista tedesco, un mite professore ebreo» che Fortini spedisce ad Hans Magnus Enzensberger nel 1961 (cfr. F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Quodlibet, Macerata, 2022, p. 76). La scelta di tradurre in questo modo il titolo del componimento è particolarmente interessante: nonostante il poeta abbia spesso insistito sull'accezione di «bassa di passaggio» (cfr. F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 314), il significato che qui viene conservato è quello di itinerario geografico che forse, a posteriori, si addice meglio alla raccolta che alla lirica eponima (cfr. L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 77-78).

²⁴ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 306.

A coro alto scendiamo, le mani strette alle mani
Intrepidi, le grotte vane: Anùbi
Enorme erra, testa di cane, ai trivi.

Confrontando le due versioni, si notano una serie di modifiche che l'autore ha messo in atto per adattare il testo a una forma nuova: muta il primo verso da endecasillabo ipermetro a doppio settenario (con primo emistichio tronco) ridistribuendo i sintagmi «Sempre», «dunque» e «così» e accrescendo il predicato di una sillaba (da «vedremo» a «gemeranno»); sposta «dei roghi» al terzo verso, facendo conquistare a «fumi» la posizione rimica; aggiunge poi «eterni» per rimediare allo scompenso sillabico causato dal movimento di «dei roghi» e dare vita così a un perfetto martelliano, mentre il nuovo «e giù s'ingorga la coorte», che sostituisce l'eliminato «discendono», completa un endecasillabo. Lo è anche l'ultimo verso della quartina, interamente occupato dal complemento di specificazione «D'uomini scimmie, di femmine implumi», prima soggetto al posto di «coorte». Il r. 5 del coro («Siamo gli ultimi vivi. Le mani strette dentro le mani») è invece scomposto nei vv. 11 («ma noi, gli ultimi, i vivi.») e 12 («le mani strette alle mani»).

Vi sono, poi, modifiche che non intaccano direttamente la fisionomia metrica o strutturale, ma riguardano il mantenimento dell'equilibrio tra i piani semantici: per esempio, al v. 2, «Rotano» prende il posto di un altro trisillabo sdruciolato, «Stridono», recuperato poi nella strofa successiva (v. 7). In questo caso, l'eliminazione della percezione uditiva a favore di un fatto visivo è con molta probabilità conseguente al cambio del predicato del v. 1, in cui, al contrario, si sostituiva «vedremo» con «gemeranno».

Merita qualche osservazione anche «testa di cane» (v. 14), reperibile nel dramma poche righe prima dell'intervento del coro. Giovanni, infatti, concludeva così il proprio vaticinio (F28-29, corsivo mio):

Ah, gli Dei più nascosti, dalle *teste di cane* e di bue che abitano le nostre viscere notturne e gli Dei più alti dal viso di fiamma e dal sorriso eterno si sono congiurati e non c'è più scampo per l'uomo. Ecco che cosa è vero.

Il discorso allude all'inappellabilità del fato: tutte le divinità del pantheon, tanto quelle ctonie e mostruose, quanto quelle celesti e benevole, hanno deciso all'unanimità che il corso degli eventi verterà in direzione degli esiti più nefasti. Nulla di queste parole è da interpretarsi metaforicamente. In *Andrea e il Presidente* ogni invocazione o imprecazione al divino è sempre declinata al plurale, per cui sembrerebbe che la drammaturgia sia intrisa di una spiritualità pagana che spiegherebbe la ri-

mozione di ogni riferimento al cristianesimo: in alcune redazioni, per esempio, esclamazioni come «Gesù!» o «Cristo!» (Q5) sono state accuratamente cassate. L'inserimento di un dato culturale alieno, il paganesimo, nonostante si ponga in contraddizione con l'identità dell'ambiente, l'Italia, trova la sua ragion d'essere nella pretesa universale della storia di Andrea, che Fortini realizza riprendendo i modi della tragedia classica, la forma che per eccellenza interroga la fragilità della condizione umana. In *Sonetto*, dunque, l'autore incorpora uno stilema proveniente da una battuta laterale al coro e intensifica la sua funzione: «testa di cane» infatti smette di essere un dato puramente descrittivo e diventa un'apposizione simbolica²⁵ che partecipa alla regressione bestiale dei dannati («scimmie» e «implumi»).

Se *Coro dell'ultimo atto* conserva almeno nell'apparato paratestuale un'allusione al contesto originario, nulla di ciò avviene in questa lirica, dove il titolo fa riferimento solo alla sua struttura metrica. L'unico indizio potrebbe essere costituito da «a *coro* alto scendiamo» (corsivo mio, v. 12), che evoca il soggetto originario e la sua postura plurale, ma che con maggiore probabilità risponde all'«inno» della strofa precedente. La distanza tra le due versioni, tuttavia, diventa maggiore nell'edizione del 1959, dove Fortini inserisce un *exergum* a introdurre il sonetto:

Non avevo tanta paura della morte quanto del fatto che i bambini non venivano fucilati ma sepolti vivi. Alcuni pregavano per la grazia di un colpo ben centrato. Altri cantavano i canti di Israele. La mamma cercava di calmarmi e prometteva che mi avrebbe coperto gli occhi, quando avessero cominciato a sparare. Mi calmai e cominciai a cantare...

(Dal diario di una dodicenne polacca, 1944)²⁶

La presenza di questa epigrafe invita il lettore a leggere i versi che seguono in relazione all'Olocausto e alle persecuzioni della comunità ebraica durante gli anni del Nazifascismo. Bernardo De Luca nel commento a *Sonetto* immagina che «probabilmente, all'epoca della prima stesura, Fortini venne a conoscenza di ciò che accadeva nei lager nazisti grazie ai racconti dei rifugiati nella neutrale Svizzera».²⁷ La scoperta di *Andrea e il Presidente*, tuttavia, rivela che almeno nella sua fase primordiale il testo di *Sonetto* era molto lontano da ogni allusione alla Shoah: entrambe le versioni descrivono sì una discesa negli Inferi, ma la prima è strettamente collegata all'accadere scenico e alla parabola di Andrea. Ciò confermerebbe le perplessità di Bonavita, che alludendo

²⁵ Nell'immaginario fortiniano il cane è «spesso connesso alla sfera della violenza cieca» (R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 160n).

²⁶ F. Fortini, *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano, 1959, p. 45.

²⁷ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 225.

alla possibilità di una risignificazione successiva nota come il riferimento allo sterminio ebraico è certo solo nelle riedizioni, con l'aggiunta delle *exerga*.²⁸

Un ultimo contatto tra *Andrea e il Presidente* e *Foglio di via* è contenuto nel cordoglio finale, dove tutti i personaggi alternano parole di conforto e disperazione per esprimere un lutto non solo personale (come il dolore di Maria per il suo amore mai confessato), ma anche collettivo, toccando l'intera comunità nella sua integrità morale («Ora guardate che cosa avete fatto / ora sapete che cosa avete voluto / ora la vergogna ora la pietà», 33r). Ancora una volta interviene Giovanni, interpellato per la sua vicinanza al defunto, e prova a riconoscere nella vicenda le forze universali che vi hanno partecipato. Nel suo esteso ragionamento, pronuncia questi quattro versi (F33v):

Ancora grideranno per voi libertà e giustizia,
ancora mentiranno per voi come da mille secoli,
e ancora pregherete il cielo perché vi strappi
dal cuore la paura che i padroni inchiodarono

Non è difficile riconoscere in questo estratto una forte somiglianza con la prima strofa di *Varsavia 1944*:

E dopo verranno da te ancora una volta
A contarti a insegnarti a mentirti
E dopo verranno uomini senza cuore
A urlare forte libertà e giustizia

Ma tu ricorda popolo ucciso mio
Libertà è quella che i santi colpiscono sempre
Per i deserti nelle caverne in se stessi
Statua d'Adamo faticosamente.

Giustizia è quella che nel poeta sorride
Bianca vendetta di grazia sulla morte
Le mie parole che non ti danno pane
Le mie parole per le pupille dei figli.

I punti di contatto tra i due testi sono fondamentalmente due: il primo è il parallelismo sintattico, che nella battuta di Giovanni coinvolge i primi tre versi, mentre nella lirica di *Foglio di via* diventa un gesto strutturale

²⁸ R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 159. Il pregio della lettura di Bonavita sta anche nell'intuizione per cui «la bizzarra trasfigurazione» interna al componimento assume i tratti di «un quadro» o di «una tragedia» dai tratti «manieristici o barocchi» (*ibidem*): senza conoscere l'avantesto di *Sonetto il critico coglie la primordiale natura drammaturgica del componimento.*

che divide la strofa in due distici sintatticamente simili; il secondo è la ripresa di alcuni elementi lessicali fondamentali: oltre ad «ancora» (v. 1), che in *Varsavia 1944* perde la posizione anaforica, e «mentirti» (v. 2), precedentemente «mentiranno», l'autore conserva i sintagmi «libertà» e «giustizia», parole chiave che costituiscono l'identità semantica delle due strofe successive («Libertà è quella...», v.6, «Giustizia è quella...», v.9).

Diversamente da *Coro dell'ultimo atto*, in cui il testo rimane invariato, e *Sonetto*, dove il contenuto di partenza era già consistente, in questo caso sembra che Fortini abbia costruito il componimento a partire dall'impressione di un paio di versi. Come negli altri casi, c'è anche qui c'è una distanza sul piano logico-enunciativo: nel testo teatrale, il soggetto è fittivo (Giovanni); si rivolge a un voi che comprende lo spettatore e i personaggi compresenti sulla scena; allude al Presidente e ai più generali nemici di classe («padroni»). Una volta rimodulata nell'enunciato lirico, questa triade pronominale, costituita da un "io", un "voi" e un "loro", cambia radicalmente identità. Utilizzando un lessico attinente all'ambito teatrale, forse intuendo la potenzialità drammatica di questi versi, De Luca spiega:

A differenza della poesia precedente [*Varsavia 1939*], gli attori in scena non sono più due ma tre; di conseguenza, la trama pronominale che intesse il testo è più complessa: abbiamo un "io", che però è presente non come protagonista delle vicende o personaggio, ma solo ed esclusivamente in quanto poeta; un "tu" collettivo, e cioè il popolo polacco; infine, una terza persona plurale da identificare, sul piano astratto, con la categoria dei nemici/oppressori, su quello concreto con i nazisti.²⁹

Al pari di *Coro dell'ultimo atto*, il cambiamento della tipologia di enunciato coincide col passaggio da soggetto fittivo a soggetto lirico, ma questa volta la distanza dall'io biografico è mantenuta: *Varsavia 1944* e *Varsavia 1939* sono infatti pensati come «traduzioni di un inesistente originale polacco».³⁰ La soggettività su cui è costruita questa falsa traduzione coincide con quella di un poeta osservatore dei grandi eventi della storia mitteleuropea, ma non è sovrapponibile all'autore reale del componimento. Il secondo pronomine della triade, invece, muta dal "voi" al "tu", che però conserva la dimensione collettiva impersonando il «popolo ucciso» (v. 5). Infine, la terza persona plurale cambia solo sul piano «concreto»: il Presidente e i suoi funzionari sono estranei alla poesia di *Foglio di via*, ma, come i nazisti, sono parte della categoria dei nemici/oppressori.

²⁹ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 129.

³⁰ *Ivi*, p. 315.

In questo caso, l'intervento maggiormente significativo coinvolge il titolo. All'interno della raccolta d'esordio vi è una pronunciata tendenza per il dato cronologico: la maggior parte delle liriche sono accompagnate da datazioni spesso arbitrarie, come visibile in *Coro dell'ultimo atto*, risalente almeno a uno o due anni prima rispetto alle date attribuitegli (1945 e 1946);³¹ la sezione *Gli anni*, invece, contiene tre componimenti il cui titolo è costituito dal binomio luogo-anno, che permette di identificare il loro contenuto partendo dalle sue coordinate spazio-temporali. Tra queste vi è proprio *Varsavia 1944*, pubblicata per la prima volta sull'«Avvenire dei lavoratori» nell'agosto 1944 con il titolo *1943*.³² Questo cambiamento di titolo non è una minuzia, perché modifica il riferimento storico a cui la lirica allude. Nel biennio 1943-1944, infatti, la città polacca è stata teatro di due distinte ribellioni armate contro l'occupazione nazista: quella del maggio 1943 fu organizzata dalla Resistenza ebraica (e non a caso ricordata col nome "Rivolta del ghetto di Varsavia"); l'insurrezione dell'agosto 1944, invece, fu ad opera di un'altra matrice, l'Armia Krajowa, che puntava a liberare la capitale prima dell'arrivo dell'Armata Rossa. La confusione tra le date e gli eventi, complicata dal fatto che la prima pubblicazione, che si riferiva alla rivolta del '43, avvenne proprio mentre si stava svolgendo quella dell'anno successivo, ha reso meno percepibile la manipolazione che l'autore ha messo in atto modificando il titolo: lo stesso testo, infatti, nel corso della sua vita ha avuto come oggetto interno due eventi distinti, simili per luoghi e circostanze, ma di diversa identità storica.³³

L'esistenza della lirica nel 1944 segnalerebbe anche un momento fondamentale per il cantiere di *Andrea e il Presidente*: Fortini potrebbe aver iniziato a dissezionare il testo della tragedia già dall'estate di quell'anno, anche se non è possibile capire se si trattasse allora di una asportazione localizzata o se già l'autore avesse iniziato a scorporare le parti da riutilizzare. È certo che i testimoni di questo dramma continuano a essere consultati almeno fino a circa metà del 1945, quando idea *Giona in Ninive* e si prepara a diffondere *Coro dell'ultimo atto* e *Imitazione del Tasso* sul «Politecnico». In ogni caso, però, l'estrazione di un componimento lirico dall'opera – benché sintomo della fertilità creativa del dramma, in grado di stimolare il suo autore nella creazione di nuovi

³¹ *Ivi*, p. 305.

³² Alla prima pubblicazione, *Varsavia* era il nome del dittico e i due componimenti erano intitolati *1939* e *1943* (F. Fortini, *Varsavia*, in «L'avvenire dei lavoratori», 16, 31 agosto 1944, consultabile online: <http://emeroteca.braidense.it>, ultimo accesso: 23/11/2024)

³³ Non è da escludere che la modifica del titolo non impedisca alla Rivolta del ghetto di Varsavia dall'essere in parte oggetto della poesia: il v. 8 «Statua d'Adamo faticosamente» è chiaramente un rimando alla cultura ebraica. In tal caso, la mutazione dell'anno dal 1943 al 1944 inciderebbe sulla centralità dell'evento nel componimento.

testi – rappresenta anche un'incrinatura evidente del progetto, la prima crepa che intacca la sua integrità e ne presagisce il definitivo abbandono.

III. Conclusioni

Ricapitolando quanto detto, *Andrea e il Presidente* è un'opera che subisce un processo compositivo complesso e sofferto, tanto ambizioso quanto accidentato, e si presenta a tutti gli effetti come una prova poetica che Fortini non riesce a portare a termine; d'altro canto, quest'esperienza non è stata del tutto fallimentare grazie a una costante operazione di salvataggio che l'autore tenta più volte rinegoziando l'entità del progetto, modificandone la struttura formale, rimodulando lo stile e appianando le criticità della trama. Pur avendo abbandonato il lavoro primigenio, Fortini ne recupera i frutti più riusciti: diverse battute, relazioni tra personaggi e addirittura dati scenografici ritorneranno nel «divertimento biblico» intitolato *Giona in Ninive* (1945) e nella sua controparte in prosa *Storia di Giona* (1946-1950 circa), per i quali sarebbe necessario uno studio apposito; ma, soprattutto, trae da questa sceneggiatura i nuclei primordiali – a seconda dei casi più o meno vicine alle versioni definitive – di tre delle poesie più celebri di *Foglio di via*. Dopo aver riassembleto per quanto possibile la *pièce*, si è provveduto a ricostruire il percorso evolutivo dei tre componimenti, dalla loro origine drammaturgica fino alla raccolta d'esordio. Di *Coro dell'ultimo atto* sono stati analizzati tre testimoni, che da soli spiegano come la lirica è stata concepita, prima nella forma di intervento drammaturgico, poi come componimento autonomo. Delle versioni originarie di *Sonetto* e *Varsavia 1944*, invece, sono state evidenziate le alterazioni successive e le istanze nella costruzione della loro forma lirica. La scelta di salvare questi versi dall'oblio ha richiesto alcune modifiche necessarie: la stessa estrazione da un testo drammatico e il reinserimento in uno statuto lirico ha comportato il cambiamento del tipo di enunciato, che, come abbiamo visto, ha come diretta conseguenza la mutazione del suo soggetto, cosa su cui Fortini agisce consapevolmente avvicinandolo o allontanandolo dall'io biografico; inserisce poi modifiche consistenti, diverse in base alle circostanze, ricercando una forma metrica che dialoga con la tradizione (*Coro dell'ultimo atto*³⁴ e *Sonetto*) o accentuando la strutturazione retorica (il parallelismo) che il componimento covava già dentro di sé (*Varsavia 1944*). Ma il fenomeno più interessante che accomuna i tre casi qui discussi sta nella cura che l'autore prodiga alla costruzione

³⁴ Nel caso di *Coro dell'ultimo atto*, ciò avviene grazie all'inserimento dello spazio strofico che evidenzia la struttura strofica in pseudoterzine.

dell'apparato paratestuale, improntato a suggerire una precisa lettura e probabilmente anche a rimuovere ogni indicazione che potesse tradire la natura originaria dei testi. I titoli, le epigrafi e le didascalie che accompagnano momenti diversi delle loro pubblicazioni annunciano che queste tre liriche hanno come unico oggetto la lotta partigiana, la Shoah e le ribellioni del popolo polacco. Sono tutti contenuti dalla forte connotazione storica, orizzonte che in *Andrea e il Presidente* è tuttalpiù alluso e mai direttamente espresso probabilmente in virtù della sua ambizione universale, ma che nella raccolta del 1946 diventa la dimensione privilegiata con cui si misura la voce poetante.

Esistono, tuttavia, degli elementi che resistono alle manomissioni dell'autore: la tensione all'avvenire è un tratto predominante tanto in *Foglio di via* quanto nel dramma, e *Coro dell'ultimo atto* ne costituisce il momento di maggiore riuscita in entrambe le opere; la dialettica luce-tenebre, fondamentale in *Andrea e il Presidente* per via della sua funzione strutturante nell'impresa dell'eroe, conserva un ruolo simile anche nella raccolta d'esordio, come dimostra il posizionamento oppositivo e non casuale di *E questo è il sonno* e *Coro dell'ultimo atto*, rispettivamente prima e ultima poesia del libro; le liriche, inoltre, mantengono la postura discorsiva originaria, strettamente drammatica, che sia quella monologica del compianto di Giovanni, o quella corale come dei due casi restanti. Nonostante i tre componimenti abbiano subito interventi consistenti, dunque, non è opportuno ignorarne l'origine drammaturgica. Per quanto la tragedia e *Foglio di via* possano risultare lontani per stato di lavorazione, genere e riuscita, i tre esempi esaminati mostrano come le due opere siano in realtà legate da vincoli sottili e complessi, e quale ingente debito la raccolta lirica d'esordio abbia contratto con l'esperienza teatrale di Fortini.

16
2024
II

