



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 assurdità: 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 Rovorsi: 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'inchiestro* (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, *Nevica 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-sillogia, 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.