

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](mailto: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in *Il giorno aveva cinque teste* (1973), *Anidride solforosa* (1975) and *Automobili* (1976), as well as some unpublished material – is a one-of-a-kind in the history of the relationship between popular music and poetry in Italy: for the number of songs they co-authored, for the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)<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup>

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»<sup>4</sup> 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

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

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

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

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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».<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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-

<sup>5</sup> 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.

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

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

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

logico».<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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,

<sup>9</sup> U. Eco., *La canzone nuova* cit.

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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»,<sup>13</sup> 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».<sup>14</sup> Il musicista ricorda così l'inizio della collaborazione.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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».<sup>15</sup>

La collaborazione fra i due in effetti «era una strana idea, in un certo senso», come ha ammesso lo stesso Dalla.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

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 1966<sup>19</sup> – 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

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

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

<sup>18</sup> 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.

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

sembra di fatto citarlo,<sup>20</sup> dopo il 1976-1977 il musicista prende pubblicamente le distanze dalla figura del “cantautore impegnato”, che va in crisi proprio intorno al 1976.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

#### 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

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

<sup>21</sup> J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* cit., pp. 497 sgg.

<sup>22</sup> R. Roversi, «Lo sterminato vocio delle canzoni» cit., p. 14.

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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”.<sup>25</sup> 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]». <sup>26</sup> 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-

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

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

<sup>26</sup> *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*.<sup>27</sup>

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?<sup>28</sup>

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:<sup>29</sup> è il flusso del testo roversiano che struttura la forma della canzo-

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

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> 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),<sup>30</sup> 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",<sup>31</sup> qui, c'è davvero poco.

---

Scholars' Press, 2012.

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

<sup>31</sup> 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.

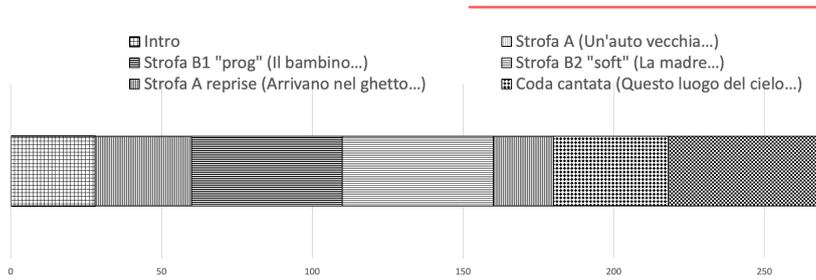


Fig. 1: Diatassi di *L'auto targata TO*. Sull'asse orizzontale, i secondi.

## 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.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Il dattiloscritto di Roversi è riprodotto in L. Dalla, R. Roversi, *Neveva 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 sillaba<sup>33</sup> 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

<sup>33</sup> 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,<sup>34</sup> e la canzone d'autore si trova a occupare lo spazio pubblico che prima era della poesia.<sup>35</sup> 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”,<sup>36</sup> e nello sviluppo di uno «stile “grave” moderno».<sup>37</sup>

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»,<sup>38</sup> 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*

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

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

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> L. Zuliani, *L'italiano della canzone* cit., p. 89.

<sup>38</sup> 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...